

INFORMATION TO USERS

This was produced from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure you of complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark it is an indication that the film inspector noticed either blurred copy because of movement during exposure, or duplicate copy. Unless we meant to delete copyrighted materials that should not have been filmed, you will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed the photographer has followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For any illustrations that cannot be reproduced satisfactorily by xerography, photographic prints can be purchased at additional cost and tipped into your xerographic copy. Requests can be made to our Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases we have filmed the best available copy.

University
Microfilms
International

300 N. ZEEB ROAD, ANN ARBOR, MI 48106
18 BEDFORD ROW, LONDON WC1R 4EJ, ENGLAND

DARBOUZE, GILBERT

DEGENERESCENCE ET REGENESCENCE DANS LES ROMANS
D'EMILE ZOLA ET DE MANUEL ZENO GANDIA. ETUDE
COMPARATIVE (FRENCH TEXT)

City University of New York

PH.D.

1980

University
Microfilms
International

300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

18 Bedford Row, London WC1R 4EJ, England

Copyright 1980

by

DARBOUZE, GILBERT

All Rights Reserved

DEGENERESCENCE ET REGENERESCENCE
DANS LES ROMANS D'EMILE ZOLA ET
DE MANUEL ZENO GANDIA.
ETUDE COMPARATIVE

by

GILBERT DARBOUZE

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in French in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University
of New York,

1980

© COPYRIGHT BY
GILBERT DARBOUZE
1980

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

April 29 / 1980
date

Francine Marquy
Chairman of Examining Committee

Sidney D. Braun
Co-Chairman

date

Henri Peyre
Executive Officer

Madeline Moray

Henri Peyre
Supervisory Committee

The City University of New York

A
mes parents
Edouard et Soeurette
et à Marie Antoinette,
Michel et Joseph

REMERCIEMENTS

Les professeurs Sidney D. Braun et Francisco Márquez ont dirigé la présente étude avec une patience peu commune. Le professeur Braun m'a aidé à surmonter les difficultés qu'elle présentait, et le professeur Márquez a contribué à approfondir mes connaissances des littératures espagnole et hispanoaméricaine. Je les prie de trouver ici l'expression de ma sincère reconnaissance.

La contribution des professeurs Madeleine Morris et Henri Peyre n'est pas moins importante. Leur humanisme a été pour moi une source d'inspiration. Je les en remercie infiniment.

Je veux également remercier Antonine Darbouze et Katherine Kandall pour l'encouragement que j'ai reçu d'elles; Lenore Kessler pour les conseils pratiques qu'elle m'a toujours prodigués; et Charles O. Lynch dont l'amitié sincère et désintéressée a été pour moi un appui moral.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	Page 1
CHAPITRE I: Pourquoi comparer Emile Zola et Manuel Zeno Gandía	
1. Considérations générales	9
2. Zola et Zeno Gandía: thèmes et méthodes stylistiques	33
CHAPITRE II: Et mourir de faim	64
CHAPITRE III: Gervaise et Piadosa: la dégénérescence féminine	121
CHAPITRE IV: La sexualité prématurée comme cause de dégénérescence	
1. Catherine et Silvina ou l'enfance violée ...	174
2. La prostitution	183
3. L'enfantement prématuré	186
CHAPITRE V: Alcoolisme et dégénérescence	194
CHAPITRE VI: Possibilités de régénérescence	216
1. L'amitié, l'altruisme et l'amour comme facteurs de régénérescence	218
2. Le rôle et l'importance de l'action	228
3. Le changement de milieu	232
4. La nature: espoir et génératrice de vie	234
CONCLUSION	244
BIBLIOGRAPHIE	249

INTRODUCTION

"Take away our books, and what little do we know about history, biography, even something as down to earth as the relative position of seas and continents."
 (Kenneth Burke, Language as Symbolic Action)

La première question qui se pose au seuil de cette étude est: Pourquoi comparer Emile Zola et Manuel Zeno Gandía? Ceci pourrait être le point de départ d'une discussion ou d'une polémique aux proportions démesurées, si on considère les nuances multiples de la dialectique de la critique littéraire. En effet, y a-t-il une logique, des raisons pour comparer ces deux auteurs, à prime abord, tellement différents l'un de l'autre? Chacun en serait pour son opinion. Certains peuvent nier toute analogie entre eux. D'autres justifieraient cette comparaison par des ressemblances et des affinités profondes qui les unissent. Le problème n'est pas dans les sujets de comparaison eux-mêmes, mais réside souvent chez le critique qui limite son champ d'analyse à l'étendue de ce qui l'intéresse, bloquant à l'extérieur tout ce qui pourrait le distraire du sujet visé. Le critique, comme l'historien, peut pécher de partialité. Ce dont il faut tenir compte, c'est que la ressemblance n'exclut point la différence; l'imitation n'empêche en rien l'originalité, particulièrement dans le domaine littéraire. Et, dans le cas de Zola et de Zeno Gandía, on pourrait facilement entreprendre une étude portant sur les différences et sur les ressemblances qui existent entre eux.

A notre avis, aucune étude sérieuse, honnête, ne saurait négliger volontairement ou inconsciemment l'un ou l'autre de ces aspects quand il s'agit de comparer deux auteurs ou deux littératures données. Elle serait incomplète. La littérature comparée "ne considère pas essentiellement les oeuvres dans leur valeur originelle, mais s'attache surtout aux transformations que chaque nation, chaque auteur fait subir à ses emprunts." ¹ Les emprunts impliquent ressemblance, influence et imitation; les transformations supposent différence et originalité, qu'elles soient de style, de nuances ou de composition. S'articulant autour de cette finalité complexe, le travail du comparatiste tendra à la mise en relief et à l'analyse de tout ce qui sert de lien entre les écrivains sujets de son étude: attitudes politiques, conception religieuse, adhésion philosophique, en même temps que les divergences et les désaccords: "Il déterminera à quelles conceptions scientifiques se rangèrent à peu près au même moment des auteurs de nationalités et d'obédiences différentes." ² La question de la popularité de l'auteur en dehors de son pays n'est point négligeable.

Les sujets d'influence présentent toujours des obstacles difficiles à surmonter. On établit souvent à tort l'influence d'un écrivain sur un autre, en se fondant sur une simple ressemblance qui semble trouver sa justification dans le fait que l'écrivain qui subit l'influence est venu ou a écrit après l'autre.

Dans le cas particulier qui nous intéresse, il est clair que Zola reste une très grande force et le moteur dynamique pour la diffusion du naturalisme à l'étranger. Cette influence du naturalisme français sur les écrivains du Nouveau Monde a pu s'exercer à travers un médiateur qui est l'Espagne elle-même. Cette influence de Zola ou en Espagne,³ ou en Angleterre,⁴ ou en Allemagne,⁵ ou aux Etats-Unis⁶ ou bien en Amérique latine⁷ s'est insérée dans un courant général qui existait déjà et remonte bien entendu à Balzac. Chez celui-ci, on trouve déjà une attitude positiviste: une grande importance est donnée à l'argent, à la description des maladies, et de la misère humaine, à la vie des paysans, etc. Marx et Engels admiraient Balzac et son oeuvre et voyaient en lui le chef du naturalisme. Taine aussi, considérait Balzac comme "un artiste puissant et pesant, ayant pour serviteurs et maîtres des goûts et des facultés de naturaliste."⁸ Selon lui, les personnages de Balzac sont "les espèces de la société, pareilles aux espèces de la nature."⁹

Tout ceci a contribué à créer un réalisme européen, et plus tard américain, et fera une grande toile de fond sur laquelle, à Porto Rico, apparaîtra plus précisément Manuel Zeno Gandía.

Pour nos deux écrivains, l'écriture est un moyen de communication avec le public qui lit, non pour étaler leur "moi" dans le délire d'une fièvre romantique, mais pour lui ouvrir les yeux sur ce qui a été, ce

qui est, et ce qui sera, ou pourrait être. Dans cette perspective, l'oeuvre de Zola et de Zeno Gandía embrasse le temps dans ses trois grandes divisions: le passé, le présent et l'avenir.

Zola et Zeno Gandía sont les témoins de l'évolution de la pensée philosophique et des progrès scientifiques de la deuxième moitié du XIXème siècle. Ils observent également les grands changements qui s'opèrent dans le cadre respectif de la société dans laquelle ils vivent. Le monde politique est de plus en plus corrompu. Les politiciens n'hésitent devant rien, et vendent jusqu'à leur honneur pour parvenir à un poste convoité, comme Zola le montre dans Son Excellence Eugène Rougon et Zeno Gandía dans Redentores. La sensualité effrénée (que nos deux auteurs exposent) ne respecte ni le mariage, ni la famille: la mère et la fille sont convoitées en même temps, pendant que le père et le mari étendent ailleurs leurs "conquêtes amoureuses," comme jadis Don Juan. Pour satisfaire le caprice d'un instant, un séducteur réduit une pauvre jeune fille à l'ignominie. Les débauchés se jettent tels des vautours sur les victimes sans défense. De leur côté, les financiers, les usuriers s'enrichissent au détriment des autres; l'important est que leurs caisses soient remplies. Cette soif d'accumulation peut se voir dans L'Argent et El Negocio.

Ayant observé cette désintégration lente mais progressive de la société, Zola et Zeno Gandía s'assoient à leur table de travail, et

sous leur plume jaillit tout ce que leur regard vient de saisir. Par cette action d'écrire, ils expriment leur protestation, leur révolte, leur indignation contre cette situation qui menace de réduire l'être humain à rien. Dans cette perspective, le livre devient l'expression de la société, un document d'époque que les deux écrivains ont voulu préserver pour notre édification.

Les Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire, et Cronicas de un mundo enfermo, suggèrent clairement une époque historique déterminée dans un certain contexte social. C'est pour cela qu'il faut considérer la littérature par rapport à son milieu d'évolution. Cette affirmation est encore plus vraie quand il s'agit de Zola et de Zeno Gandfa. La littérature est, comme on peut le voir chez eux, un produit ou un miroir de leur société. L'écrivain écrit sous l'influence du fait social. Même lorsqu'il écrit une oeuvre qui semble n'avoir aucun rapport avec les faits réels, il est inéluctablement influencé par le phénomène sociologique. Les attitudes de ces écrivains s'insèrent souvent dans le courant d'idées, de pensée ou de style en vogue, malgré les particularités qu'ils puissent présenter. Wilson Martins a raison d'écrire: "Literature expresses society by reflexion as well as by contrast... It could be the document of a contemporary age, or the recreation of a society lost forever." 10-11

Puisque c'est à travers la littérature que nous nous communiquons

nos pensées, nos opinions, nos sensations, nos colères, nos affections, le livre est d'autant plus important, s'il se met au service de la société, de l'humanité, comme c'est le cas pour les romans de Zola et ceux de Zeno Gandía. Le grand livre, selon Madame de Staël, c'est le livre "qui parle à l'homme tout entier," un livre qui embrasse la société sur un plan général: "Les ouvrages purement littéraires, s'ils ne contiennent point cette sorte d'analyse qui agrandit tous les sujets qu'elle traite, s'ils ne caractérisent pas les détails sans perdre de vue l'ensemble, s'ils ne prouvent pas en même temps la connaissance des hommes et l'étude de la vie, paroissent, pour ainsi dire, des travaux puériles." ¹²

Les romans d'Emile Zola et de Manuel Zeno Gandía satisfont aux conditions de l'oeuvre littéraire établies par Madame de Staël, cette pionnière de la critique sociologique. Derrière le rideau immobile des mots, on sent palpiter la vie qu'ils y ont mise. Car, ils ont su saisir les mouvements, les gestes des êtres, et les formes et les couleurs des choses autour d'eux. Ils ont su capturer et rendre les palpitations du coeur et les élans de l'âme. Ils dépassent le caractère figé de l'écriture, et ont, à l'instar d'un excellent peintre, réussi à faire un portrait si vivant, si ressemblant de la société, qu'il suffit d'un peu d'imagination de la part du lecteur pour que ce portrait grouille et sorte de son cadre pour entrer dans notre temps, envahir notre espace et vivre avec nous, en nous.

INTRODUCTION: Notes

¹ René Etiemble, Comparaison n'est pas raison (Paris; Gallimard, 1963), p.69.

² Claude Pichois et André M. Rousseau, La littérature comparée (Paris: A. Colin, 1967), p.100.

³ L'influence du naturalisme français en Espagne sera considérée dans le chapitre I: "Pourquoi comparer Zola et Zeno Gandia."

⁴ Voir l'article de Clarence R. Decker, "Zola's Literary Reputation in England," dans Modern Language Association of America Publication, 1934, Vol. 49, pp.1141-53.

⁵ Voir Félix Bertaux, "L'influence de Zola en Allemagne," Revue de Littérature Comparée, Paris 1924, Année 4, pp.73-91.

⁶ Selon Albert Jacques Salvan (Zola aux Etats-Unis, Providence, R.I.: Brown University, 1943): "Zola a plutôt servi d'agent de libération que de modèle" (p.153). Salvan a raison en partie. Cependant, pour certains écrivains nord-américains, Zola a été beaucoup plus qu'un simple agent de libération. Dans l'oeuvre de Frank Norris par exemple, on trouve des personnages et des situations clairement adaptés de certains romans de Zola. (Voir Marius Biencourt, Une influence du naturalisme français aux Etats-Unis: Frank Norris, Paris: Marcel Giard, 1933)

⁷ L'influence du naturalisme français en Amérique Latine sera considérée dans le chapitre I.

⁸ Hippolyte Taine, "Balzac," dans Nouveaux Essais de critique et d'histoire (Paris: Hachette, 1880), p.98.

⁹ Ibid. "Balzac décrit ses personnages sérieusement, il s'intéresse à eux; ce sont ses favoris, et il a raison, car il est dans son domaine. Ils sont l'objet propre du naturaliste. Ils sont les espèces de la société pareilles aux espèces de la nature."

¹⁰ Wilson Martins, "Literature and Society in Brazil," dans Literature and Society par Germaine Brée et al. Bernice Slot, éditrice (University of Nebraska Press, 1964), p.3.

11 Dans le numéro de 22 juillet 1866 de L'Événement, Zola déclarait déjà: "Aujourd'hui, en critique littéraire et artistique, il nous faut imiter les naturalistes, nous avons charge de retrouver les hommes sous les oeuvres, de rétablir les sociétés dans leur vie réelle, à l'aide d'un livre ou d'un tableau."

12 Madame de Staël, De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales (Genève: Droz, 1959), Tome 2, p.393. L'ouvrage avait paru en 1800.

CHAPITRE I
 POURQUOI COMPARER EMILE ZOLA ET
 MANUEL ZENO GANDIA

1. Considérations générales

En 1893, Emile Zola (1840-1902), écrivain français d'origine franco-italienne, publie Le Docteur Pascal, dernier roman de la série des Rougon-Macquart. Un an plus tard, Manuel Zeno Gandía (1855-1930), écrivain portoricain d'origine hispano-italienne, publie La Charca, premier roman de la série des Crónicas de un mundo enfermo (Chroniques d'un monde malade). Quoique Garduña fût terminé en 1890, ce roman n'occupe que la seconde place dans l'ordre chronologique de publication parce qu'il ne parut qu'en 1896. Evidemment, à propos de ces deux auteurs, il faut aussi se rendre compte du fait que Zola écrivait à une époque où le naturalisme était, pour ainsi dire, à son apogée, alors que Zeno Gandía, auteur antillais de langue espagnole, écrivait à une époque où le naturalisme -- français du moins -- était à son déclin.

Suivant l'ordre chronologique de la production littéraire des deux auteurs en question (Zola publie les Rougon-Macquart entre 1871 et 1893; Zeno Gandía publie Les Chroniques d'un monde malade entre 1894 et 1925) on peut être enclin à croire que notre étude va faire ressortir l'influence du premier sur le second, ou bien, présentera le second en qualité d'imitateur du premier. S'il fallait tout simplement considérer l'influ-

ence de Zola sur Zeno Gandía en vertu d'une question de chronologie d'importance secondaire, cette étude serait pour des raisons évidentes incomplète, inconsistante. Voilà pourquoi elle vise surtout à faire un rapprochement entre les oeuvres des deux auteurs afin de déterminer les ressemblances, les affinités, les particularités, la valeur respective de leurs oeuvres, le message qu'ils veulent communiquer au public, son acceptation ou son refus en fonction de son efficacité.

On ne peut passer sous silence, ignorer à dessein, les différences fondamentales entre les vies des deux romanciers. Ce serait faire preuve de mauvaise foi qui tendrait à induire en erreur, à duper les intéressés. Selon les normes de la doctrine naturaliste, l'écrivain est soumis aux influences du milieu et des circonstances dans lesquelles il vit et écrit ses oeuvres, sans oublier celles de l'hérédité. Par conséquent, les personnages qu'il crée sont soumis à ces mêmes influences qui, dès le début de leurs vies, affectent le développement et l'intelligence de l'individu. Or, l'enfance et l'adolescence de Zola et de Manuel Zeno Gandía sont nettement différentes lorsqu'on considère leur milieu et conditions d'évolution respectifs.

Zola est issu d'une famille bourgeoise apparemment aisée: père italien, naturalisé français; mère française. L'enfant vit à Paris où il est né, avec sa famille jusqu'à l'âge de trois ans. Puis, les Zola s'installent à Aix-en-Provence. Tout va bien dans le ménage jusqu'en 1847, date de la mort du père. La mère et l'enfant se trouvent

alors dans une situation financière difficile qui ne fait qu'empirer à mesure que le temps passe. Inutile de dire que l'enfant souffre de certaines privations d'ordre matériel et affectif, privations qui seront peut-être à la base des problèmes scolaires qu'il rencontrera malgré son intelligence, et qui finiront par son échec au baccalauréat. Installé à Paris à dix-neuf ans, il loge dans une mansarde sous les toits où il étouffe en été et gèle en hiver. Réduit à faire porter ses vêtements au Mont de Piété afin de pouvoir manger du pain trempé dans de l'huile d'olive, il sera forcé de sortir mal fagoté, souvent enveloppé dans une couverture pendant l'hiver parce que son manteau a été mis au Mont de Piété. Il ne rencontrera que rarement une main secourable. C'est donc au contact de la misère la plus cruelle, la plus déprimante, que ses yeux vont s'ouvrir sur sa mission de défendre les pauvres, de crier contre les injustices sociales dans son oeuvre.

Zeno Gandía, au contraire, naît à Arecibo, Porto Rico, d'une famille d'origine noble: du côté paternel, il descend du duc Renairo Zeno, originaire de Venise; du côté maternel il descend du duc de Gandía. Suivant les données biographiques, le père, la mère et les six enfants (Zeno Gandía avait un frère et quatre soeurs) forment une famille heureuse. ¹ C'est à Arecibo que l'enfant fait ses premières études. Puis, la famille va s'installer en Espagne à Barcelone, où l'enfant poursuit ses études. Ensuite, il va à Madrid pour étudier la médecine. Reçu médecin, il retourne dans l'île en 1876 pour y exercer sa profession.

On se demande donc comment ces deux écrivains appartenant à des milieux sociaux tellement différents, et d'orientations intellectuelles si contraires, peuvent arriver à se rencontrer sur le plan littéraire. Par quelles routes Zeno Gandía fut-il acheminé vers le naturalisme littéraire? Pour répondre à cette question, il faudrait remonter aux sources du naturalisme espagnol et, à celui du naturalisme hispano-américain et portoricain.

Etant donné que Walter T. Pattison, dans son livre El Naturalismo español, s'est consacré à tracer l'évolution de ce mouvement en Espagne dans ses moindres détails, nous ne nous attarderons pas ici à narrer l'histoire de ce mouvement. Cependant, il est nécessaire de mentionner ici certains aspects de ce mouvement afin de pouvoir établir les relations qui existent entre le naturalisme français, espagnol, hispano-américain et portoricain.

Vers 1868 Zola conçoit le projet d'écrire une oeuvre qui sera une étude psychologique de l'homme; ce sera les Rougon-Macquart ou Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. Alors, il trace le plan de cette série qu'il avait d'abord projeté d'écrire en une dizaine de volumes, mais qui, avec le temps, se multiplie, et ne s'achève qu'au vingtième volume. Le plan une fois conçu, il se lance dans la rédaction de cette fameuse série qui, espère-t-il, va le rendre célèbre et, par conséquent, lui apporter un certain confort matériel.

Tout gonflé d'orgueil devant ce projet énorme, il déclare vouloir être plus que Balzac, dont l'oeuvre est dans une certaine mesure, le modèle pour les Rougon-Macquart, et, selon lui, "les Goncourt seront écrasés."² Cependant, si dès le début ses romans sont remarqués pour la nouveauté de leur esthétique, ils ne lui assurent guère qu'une popularité plus ou moins grande jusqu'en 1876 sans pour autant lui apporter la gloire littéraire. Ce n'est qu'à partir de cette date, avec la publication de Son Excellence Eugène Rougon que son nom commence à faire du bruit. Bientôt, L'Assommoir le rend célèbre par le scandale que ce roman provoque dans les milieux littéraires français.

A la même époque, où la littérature espagnole en est-elle? D'après les recherches scrupuleuses auxquelles il s'est livré, Pattison déduit que "ni la palabra naturalismo, ni la obra y el nombre de Zola se dieron a conocer hasta el éxito escandaloso de L'Assommoir (1877)." ³ Ainsi, le premier critique qui va introduire le nom de Zola en Espagne est Charles Bigot, correspondant à Paris d'une revue espagnole intitulée "Revista Contemporanea." Dans un article du 30 avril 1876 publié dans cette revue, il annonce la parution d'un roman remarquable: "¿ Se empieza a conocer en Espana a Mr. Emile Zola?" ⁴ Bien sûr, comme le précise Pattison, la question de Bigot repose sur la supposition que personne ne connaît Zola en Espagne. Dans cet article, Bigot condamne la méthode scientifique appliquée au roman en général à cause du manque de réserve dont font preuve les romanciers quand ils décrivent les fonctions physio-

logiques du corps humain, et il termine en déconseillant la lecture des oeuvres de Zola aux femmes délicates.⁵

Soit qu'ils confondent encore le naturalisme avec le réalisme, soit qu'ils éprouvent de la réticence à appeler par son nom un mouvement littéraire qui froisse leur pudeur et leur délicatesse, les écrivains espagnols, contemporains de Zola, omettent de mentionner le mot "naturalisme" dans leur oeuvres jusqu'en 1879, utilisant toujours les termes "realista" et "realismo." Leur réaction face à ce nouveau mouvement a été assez hostile dans la plupart des cas. Pico de la Miranda (Angel Vallejo Miranda) écrit de Paris, en avril 1877, une lettre dans laquelle il présente ce mouvement qu'il identifie encore comme étant réaliste sous un très mauvais jour.⁶

En France, comme en Espagne, deux tendances littéraires sont en présence: l'art pour l'art et l'art utilitaire que dans ce cas nous pourrions appeler naturalisme. En Espagne on parle de la polémique entre l'idéalisme et le réalisme, "el arte docente" et "el arte por el arte"⁷ ou encore de la polémique "acalorada...del arte docente y del arte desinteresado."⁸ Nous savons qu'en Amérique du Sud, avec Rubén Darío (Nicaragua), l'art pour l'art ne sera autre chose sinon "el modernismo". Manuel Zeno Gandía, à un certain moment, fut entraîné lui aussi par ce courant et fut poète moderniste, tendance qui persistera encore dans ses romans.

Jusqu'en 1880, date où l'on commence à trouver des traductions espagnoles des romans naturalistes français en Espagne, le naturalisme se débat au milieu d'une polémique qui laisse des doutes sur son implantation définitive sur le sol espagnol.⁹ Bien sûr, dans cette lutte littéraire,¹⁰ les combattants changent souvent de camp. Un Felipe Benicio Navarro dira en 1877 que les écrivains français se lancent dans les exagérations, l'absurdité, qu'ils s'éloignent de la vérité en se jetant dans "los espacios imaginarios de lo abiertamente inverosímil."¹¹ Mais, il se convertit à la nouvelle doctrine en 1878 et en 1879, il fait en effet l'éloge du roman Don Gonzalo Gonzáles de la Gonzalera de Pereda qu'il qualifie de romancier naturaliste.¹² Pereda réagit vigoureusement contre cette qualification.¹³

Quoique le naturalisme ait pris racine lentement en Espagne, le terrain se disposait à l'implantation de ce mouvement. Nous savons que le naturalisme français doit sa naissance, en grande partie, au courant philosophique et scientifique qui existe vers la deuxième moitié du XIXème siècle (nous en reparlerons un peu plus loin). En Espagne aussi, il s'établit un courant philosophique et scientifique sous l'influence de Krause et de Spencer, ce qui facilite la réception du naturalisme par certains écrivains espagnols.¹⁴ Par ailleurs, il faut ajouter que "el testimonio de las traducciones nos confirma nuestra impresión de que el naturalismo francés es, para los españoles, casi exclusivamente la influencia de Zola."¹⁵

Entre 1880 et 1890 Zola est donc lu activement en Espagne et, le naturalisme trouve sa place dans la littérature espagnole. Cependant, même après 1890, certains opposants de cette doctrine continuent encore à la combattre, mais elle et ses adeptes. En 1893, Vicente Blasco Ibáñez, un des écrivains qui formèrent "la Generacion del 98," écrit une lettre qui témoigne que le naturalisme ne jouit toujours pas de la faveur générale: "Illustre maître, écrit-il, pour développer l'instruction et la culture dans le peuple espagnol qui est le plus ignorant et le plus arriéré d'Europe, je publie dans le journal que je dirige, quelques éditions économiques de grands auteurs, et c'est pour cela que je m'adresse à vous.

"En Espagne, votre nom est populaire par la publicité que lui donne la presse, mais peu nombreux sont ceux qui connaissent vos oeuvres. Ce pays est pauvre et ceux qui jusqu'ici ont édité vos oeuvres les ont mises à cinq francs l'exemplaire." ¹⁶ Ici la lettre de Blasco Ibáñez semble pécher par l'inexactitude et même par la contradiction car, d'une part, il dit que le nom de Zola est populaire en Espagne et, d'autre part, il affirme que peu nombreux sont ceux qui connaissent ses oeuvres. Dans un certain sens, cette double affirmation est juste, car, les journaux étant vendus à un prix modique, sont à la portée de presque tout le monde, et comme ces journaux parlent souvent de Zola, il est forcément connu par la majorité des lecteurs de journaux. Mais, quand il s'agit de son oeuvre même, c'est tout autre chose, comme on le verra dans la suite de la lettre. L'oeuvre de Zola est très répandue dans les milieux litté-

raires et intellectuels, et les diverses traductions en langue espagnole en sont la preuve. Mais pour Blasco Ibáñez, ces milieux littéraires représentent une section restreinte de la population qu'il veut éduquer, car son but en tant que penseur aux tendances démocratiques est l'éducation de la masse, l'éducation pour tous, ce, en vue de l'essor nouveau d'une société qu'il sent en état de dégénérescence.

Blasco Ibáñez poursuit sa lettre en demandant à Zola de lui accorder la permission de traduire et de publier tous ses romans parus avant 1880, les droits de traduction et de publication des oeuvres publiées après cette date ayant été déjà accordés à d'autres éditeurs. Blasco Ibañez manifeste son désir de publier ces traductions à 0.75 fr. l'exemplaire, ce qui permettra aux petites bourses d'avoir accès aux romans de Zola: "Ce que je projette, continue-t-il, n'est pas un commerce de libraire, mais un moyen pour rendre populaires vos oeuvres en Espagne, oeuvres qui m'inspirent de l'adoration." ¹⁷ Et il termine ainsi:

Si vous daigner [sic] donner votre autorisation pour que je puisse populariser dans ce pays celle de vos ouvrages dont le droit de traduction n'est pas concédé, ou soit celles antérieures à 1880, le peuple espagnol vous devra un moyen d'instruction et les amans [sic] du progrès national seront reconnaissans [sic] au sublime litteur [sic],[18]au grand révolutionnaire [sic] littéraire, lequel [sic] nous admirons ici avec l'enthousiasme qu'inspirent ceux qui rompent avec les anciennes traditions. 19

Ce qui émane de cette lettre, c'est une grande admiration pour Zola et son oeuvre, admiration mêlée de respect qu'ont toujours ressentie

la plupart de ses défenseurs à l'étranger en général, et en Espagne en particulier: une sorte d'enthousiasme qui a permis au naturalisme de s'implanter en tant que doctrine littéraire. Ce qui ressort également, c'est la noblesse de coeur, l'altruisme de Vicente Blasco Ibáñez qui renonce à tout profit lucratif personnel pour le bien de la collectivité, de cette masse qui a tant besoin d'éducation. Voilà ce que la plupart des romanciers naturalistes ont en commun: le désir de régénérer l'humanité, l'altruisme qui les porte à dénoncer la corruption et les maux sociaux tels qu'ils les voient afin de guérir ce qui peut être guéri. Et les gens "bien pensants," les "esprits fins," avides d'euphémismes, les ont accusés d'immoralité littéraire. ²⁰

Plusieurs critiques, parmi lesquels, Ramón Martínez de la Riva²¹ et José A. Balseiro²² ont invoqué toutes sortes d'arguments pour prouver que l'influence de Zola sur Blasco Ibáñez est insignifiante, quasi inexistante. On ne s'attardera pas à prouver le contraire ici, puisque la question n'est pas de faire voir ce dernier comme le fils littéraire de Zola, dénomination qu'on lui a quelquefois donnée à tort ou à raison. Il suffit de réaliser qu'ils coïncident sur certains points de vue et qu'ils voient tous deux le roman naturaliste comme une arme efficace de combattre le mal, de lutter contre l'ignorance et de faciliter l'éducation de la masse. Qu'importe si Zola et Blasco Ibáñez différaient en fait. Cela n'empêche pas une communication intellectuelle. De plus, n'oublions pas que Blasco Ibáñez publie son premier roman en 1894,

quelques mois seulement après cette chaleureuse lettre, donc, on n'aurait donc pas tort d'affirmer que ce roman et ceux qui le suivent immédiatement ont été écrits sous une certaine influence de Zola. Ce n'est que lorsque viendra l'âge de la maturité littéraire intellectuelle que le grand romancier espagnol s'éloignera du romancier français.

Clarín (Leopoldo Alas, 1852-1901) l'un des plus grands critiques espagnols du XIXème siècle, l'auteur de La Regenta "considerada hoy con justicia como una de las grandes creaciones del realismo español,"²³ admirait beaucoup Zola et son oeuvre -- tout en étant conscient de ses défauts et de ses erreurs -- et il a défendu l'auteur dans plusieurs articles et essais. Dans "Zola: La Terre" par exemple, il défend le romancier contre les "insultas y calumnias" de ses contemporains qu'il trouve injustes. Selon lui, "En todo caso, podra, ser un defecto de Zola, esa excesiva desnudez, esa franquesa ultraparadisiaca; pero tambien hay exageraciones en achacar a esa debilidad tanta importancia que se llege a hablar como M. Brunetière, de 'la bancarrota del naturalismo'. Lo principal del naturalismo de M. Zola, que es del que se trata, son sus novelas, y éstas gozan de perfecta salud y de no menos sano credito; llevan consigo una virtud que las hace superiores a todos los ataques de una crítica parcial y estrecha, y a los extravios del propio espíritu sectario: esa virtud es el grandísimo ingenio del novelista que sale triunfante de las asechanzas de sus enemigos y de las más ténibles de sus propias aberraciones."²⁴

Clarín continue cet essai en faisant la louange du naturaliste français qui se distingue "entre tantos hombres que se distinguen... Ser una eminencia entre tantas eminencias, es algo más que ser el cipres del clásico..., para llegar a tanto, hace falta llamarse 'Washingtonia'. Zola ha ido conquistando, si no adeptos, admiradores, no por sus teorías, sino en gran parte a pesar de sus teorías. No hay gloria mayor." ²⁵ Il constate que quoiqu'il existe encore des critiques tel que Canovas qui détestent Zola, d'autres qui l'attaquaient au début de la querelle du naturalisme, ont changé d'idée depuis, et commencent à lui trouver une certaine valeur, comme c'est le cas pour González Serrano, Menéndez y Pelayo, et même Juan Valera. ²⁶

Selon Clarín, La Terre reste une oeuvre de grande valeur, malgré ses défauts: "Lástima que por motivos ajenos a mi voluntad no pueda ya detenerme a examinar particularmente los muchos méritos de este libro que, a pesar de ciertas crudezas y notas exageradas, es uno de los más seriamente importantes del insigne novelista francés...el ingenio más poderoso de cuantos hoy tiene vivos la literatura." ²⁷

Dans un autre essai intitulé "Zola y su ultima novela: L'Argent," Clarín trouve, comme la plupart des contemporains de Zola, beaucoup de défauts à ce roman. Cependant, au contraire de ses autres critiques, sa grande perspicacité lui permet aussi de voir tout ce qu'il y a de valable dans ce roman. Ainsi, "por lo demás, l'Argent es admirable;

está allí el Zola de siempre, con sus grandezas de pintor colosal, con sus efluvios de poesía sentimental reconcentrada, casi mística, con su serenidad plástica, con su maestría en los efectos, con su sobriedad y verdad en los diálogos." ²⁸ A notre avis, le plus bel éloge qu'on ait jamais adressé à l'oeuvre de Zola vient de la pensée et de la plume de Clarín: "Para concluir, de todas las novelas de Zola se podrían hacer grandes cuadros por la fuerza plástica, por la precisión y expresión de la líneas. En L'Argent, por ejemplo, Saccard arrimado a 'su' columna de la bolsa en el día de la victoria y en el día de la derrota, merece sendas obras maestras de un Meissonier: acaso mejor (cuando l'Universelle se derrumba y él no se dobla) merece una estatua." ²⁹ Clarín termine l'article en fustigeant Brunetière. ³⁰

S'il est facile de tracer les grandes lignes du naturalisme, de le définir théoriquement, en pratique, par contre, il est difficile, impossible même, de le situer, car ce mouvement, représenté par divers écrivains de divers pays, n'est jamais uniforme; chacun montrant plus ou moins d'enthousiasme à en suivre les préceptes, les degrés d'application de cette doctrine littéraire varient. Ainsi, l'Espagne, recevant l'influence du naturalisme français, assimile cette influence dans le contexte de ses critères propres, ses traditions littéraires, sa grande croyance religieuse et ses valeurs socioculturelles. Et, du coup, le naturalisme originel subit une transformation. Cette transformation n'est que partielle, cependant, car, si elle est totale, on ne peut

alors parler de naturalisme espagnol -- ou hispanoaméricain -- par rapport au naturalisme français. Dans cet ordre d'idées, un écrivain est plus ou moins naturaliste suivant son degré d'acceptation de la doctrine littéraire de Zola, telle qu'elle est exposée dans Le Roman expérimental. C'est dans cette perspective que nous pouvons parler de Emilia Pardo Bazán, en tant qu'écrivain naturaliste. Entre le mépris de Canovas et l'enthousiasme de Blasco Ibáñez et celui de Clarín, elle essaie, avec La Cuestión Palpitante (1883), de placer ce mouvement dans un juste milieu.

En entrant dans la polémique créée par le naturalisme, Emilia Pardo Bazán commence par montrer une certaine hostilité envers les Français. Ceci peut se voir dans le prologue de Un Viaje de novios (1881-1882). Dans ce prologue, elle manifeste son désir de ne pas être affiliée avec le "realismo traspirenaico, sino al nuestro, unico que me contenta, y en el cual quiero vivir y morir." Elle est en faveur d'un réalisme national. Cependant, dans La Cuestion Palpitante, une série d'essais sur le réalisme/naturalisme en général, son attitude s'adoucit un peu, et elle juge Zola et le naturalisme avec plus d'objectivité. Ainsi, dès le début de cet ouvrage, elle défend Zola contre les attaques de la presse et d'un certain politicien nommé Sigismundo Moret y Prendergart qui attaque Zola lors des "Juegos Florales" de Pontevedra, et qui félicite "los poetas y literatos gallegos por no haber seguido las huellas del autor de los Rougon-Macquart." ³¹ Répliquant à cette attaque,

Doña Emilia déclare que Zola "bien inocente está de los delitos poéticos que se cometen en nuestra patria. Y en la prosa misma, nos dañan bastante más, hoy por hoy, otros modelos." ³² Ayant analysé les différents aspects du naturalisme en y soulignant les qualités, les défauts, elle conclut: "En resolución, los naturalistas no son ni revolucionarios utópicos, ni impios por sistema, ni hacen la apoteosis del vicio, ni caldean las cabezas y corrompen los corazones y enervan las voluntades pintando un mundo imaginario y disgustando del verdadero. Son imputables en particular al naturalismo -- no huelga repetirlo -- las tendencias deterministas, con defectos de gusto y cierta falta de selección artística; grave delito el primero, leve el segundo, por haber incurrido en el los más ilustres de nuestros dramáticos y novelistas. Lo que importa no son las berrugas de la superficie, sino el fondo." ³³

La Cuestión Palpitante avait entraîné Emilia Pardo Bazán dans une chaude polémique avec les critiques qui dénonçaient ses tendances naturalistes comme étant indignes d'une femme, mère de famille et catholique. Juan Valera avait attaqué cet ouvrage dans ses "Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas." Selon lui, les théories qu'Emilia Pardo Bazán défendait étaient absurdes, et le roman naturaliste n'était pas un roman. Il s'opposait aux écrivains naturalistes parce que ceux-ci croyaient préparer le chemin pour un grand changement social, et ils mettaient trop l'emphase "on the depraved, not as the ancients had done with humorous intent, but in deadly seriousness." ³⁴ Francisco Días

Cámara avait également combattu cette nouvelle esthétique dans son étude intitulée Le Roman naturaliste. Mais, Clarín prit la défense de l'intrepide Galicienne. Il fit son éloge dans la préface qu'il a écrite pour La Cuestión Palpitante et il appelle les ennemis du naturalisme des "pseudo-clásicos insípidos." ³⁵

Le naturalisme d'Emilia Pardo Bazán -- car naturalisme il y a ³⁶ -- est un naturalisme réunissant ce qu'il y a de bon dans cette doctrine, le régionalisme espagnol -- dans son cas galicien: Los Pasos de Ulloa, La Madre naturaleza, etc. -- l'influence de sa formation et de ses croyances religieuses. Luis Araujo Costa, auteur de l'article "Emilia Pardo Bazán y la literatura francesa del siglo XIX", opine justement que "el naturalismo de Da. Emilia fue producto de su vasta cultura, de su amor a los saberes, y a las diversas disciplinas del entendimiento." ³⁷

Dans le cas d'Emilia Pardo Bazán, son éclectisme ne pouvait déboucher que sur le naturalisme littéraire qui est, comme on va le voir, l'application, dans le roman, de sciences diverses, dans le but d'arriver à la connaissance, à la vérité.

L'une des différences fondamentales entre le naturalisme espagnol et le naturalisme français, est que les écrivains naturalistes espagnols n'ont pas pu atteindre au même degré d'objectivité que les naturalistes français, car cette objectivité implique une certaine dépersonnalisation de l'écrivain qui, ainsi, peut arriver à regarder la vie avec des yeux

froids et un coeur inébranlable. ³⁸ Zola, lui-même, n'avait pu arriver à une complète objectivité. Dans le naturalisme espagnol, on trouve également l'influence du régionalisme qui est une évolution du "costumbrismo" qui a été particulièrement marquée durant la première partie du XIXème, comptant parmi ses représentants des écrivains tel que Ramón de Mesonero Romanos, Serafín Estébanez Calderón, et Mariano José de Larra. Le "costumbrismo," consistant à écrire des histoires ou des récits très courts décrivant la vie et les moeurs des gens d'une région donnée, rentra dans le roman espagnol en 1849 avec la publication de La Gaviota de Fernán Caballero (pseudonyme de Cecilia Böhrl de Faber). La Gaviota est considérée comme le premier roman réaliste de la littérature espagnole. Le régionalisme est une certaine transformation du costumbrisme, et compte parmi ses représentants des romanciers aussi importants que Pereda, Emilia de Pardo Bazán, Palacio Valdés, et même Blasco Ibáñez, le régionaliste valencien. Tout en écrivant des romans plus ou moins naturalistes, ces écrivains insistent sur les nuances et différences de leurs régions respectives. ³⁹

L'Espagne ne représente qu'une fraction du monde hispanophone qui a été influencé par le naturalisme français, et par Zola. Dès que les romans de ce dernier sont traduits et publiés en espagnol, ils sont envoyés au-delà de l'Océan, en Amérique latine, où ils sont lus avec un grand intérêt. ⁴⁰ Dans cette partie du monde, le naturalisme littéraire tel que Zola le prêche dans le Roman expérimental, trouve des ad-

hérents et des opposants. Mais, malgré les coups de plume échangés entre partisans et adversaires, ce mouvement littéraire s'implante, et s'adapte assez bien à sa nouvelle ambiance, à la culture ibéro-américaine, aux moeurs du peuple hispano-américain. La nature et la culture européennes sont remplacées par la description du riche climat, qui est devenu son nouveau lieu de production. Les écrivains hispano-américains essaient autant que possible, et souvent avec succès, de rester fidèles à leur sol, leurs coutumes, leur société, leur façon de vivre, et le roman naturaliste hispanoaméricain en fait preuve. Mais du naturalisme européen en général et de celui d'Emile Zola, en particulier, ils ont gardé l'essentiel: exposer les maux dont souffrent une partie de la société, les groupes sociaux, l'individu; en indiquer les remèdes; utiliser la méthode expérimentale pour l'exposition de ces maux et la suggestion des remèdes. Le roman naturaliste américain présente les traits suivants: 1) objectivité relative qui se traduit par une observation et peinture précises du milieu, avec une préférence marquée pour les bas-fonds; 2) une certaine prétention scientifique qui s'appuie sur les conclusions de Mendel, de Saint Hilaire, de Comte, Spencer, et de Claude Bernard; 3) une manifestation anticléricale, résultant du pouvoir que l'action catholique exerce sur presque toute l'Amérique latine. Cet anticléricalisme n'exclut pas toujours la foi en Dieu; 4) et un certain pessimisme cohabitant avec un certain optimisme qui se caractérise par le triomphe de l'amour, et la défaite des préjugés et des formes conventionnelles. ⁴¹

Le roman de la période qui nous concerne ici, reflète l'évolution socio-politico-économique de l'Amérique latine: l'ombre de l'esclavage défunt plane encore sur ces pays où "la condición del hombre aborigen, del mestizo y del negro no aparece resuelta. Subsisten bruscos desniveles en el tratamiento y en la consideración social y económica." ⁴² On assiste également à une certaine intégration sociale où l'aristocratie de sang se dissout et est absorbée par une nouvelle conception bourgeoise de la société: "A la aristocracia nobilitaria sucede la del dinero." ⁴³ A cela s'ajoute l'installation du capital étranger et l'immigration massive dans les pays sudaméricains. Tout ceci contribue à créer des problèmes d'ordre "étnico, económico y hasta de discriminación racial... A lo sumo, se llega a la denuncia de los grandes 'trusts' judíos o a la exhibición de los medios más o menos ilícitos de explotación del hombre; esta circunstancia adelanta la novela antiimperialista en todos los países de América Hispana." ⁴⁴ Il y a en outre la préoccupation chez la plupart des auteurs de mettre en valeur les éléments nationaux. Le résultat est le régionalisme littéraire qui n'exclut pas nécessairement le naturalisme.

Dans la plupart des pays latino-américains, le naturalisme est cultivé par des romanciers qui trouvent que la conception scientifique et le but social de cette doctrine littéraire répondent à leurs besoins d'analyser et d'exposer les maux et les problèmes mentionnés plus hauts. En Uruguay, par exemple, l'un des représentants du naturalisme est

Carlos Reyles qui, dans son roman Beba (1894), crée une situation similaire à celle qui existe dans Le Docteur Pascal de Zola: sur un fond d'investigations scientifico-expérimental, un oncle s'unit à sa nièce, et un enfant naît de cette union. Mais, contrairement à l'enfant sain qui naît de l'union de Pascal et de Clotilde, l'enfant qui naît de Beba et de son oncle est un monstre. En Argentine aussi, le naturalisme trouve des adeptes en Manuel T. Podesta, médecin spécialiste de maladies mentales, et auteur des romans tels que Irresponsable (1889), et El hombre de los Imanes. Mais, c'est surtout par Eugenio Cambaceres (1843-1888) et son fameux roman Sin rumbo que le naturalisme laisse ses traces les plus profondes dans ce pays. Déjà, le titre de son roman Pot-Pourri (1884) nous rappelle inévitablement Pot-bouille de Zola. D'autres auteurs argentins, tels que Eduardo Wilde, Juan Antonio Argerich, ont dans une certaine mesure cultivé le naturalisme.⁴⁵

Quoique l'initiateur du naturalisme au Mexique fût le poète Amado Nervo, le vrai représentant de ce mouvement est Federico Gamboa: "es el maestro la novela naturalista."⁴⁶ Son premier roman, Ley Suprema, révèle l'influence de Zola, des Goncourt, et de la doctrine naturaliste en général. Dans ce roman, Gamboa s'oriente "francamente hacia la exposición de problemas psicológicos y sociales."⁴⁷ L'auteur nous montre comment la passion malsaine d'un greffier, marié, pour une femme accusée d'avoir tué son amant, mène à la destruction totale de celui-là. C'est une variation sur un thème cher à Zola, à savoir, la puissance

de l'instinct sexuel (Muffat-Nana) triomphant des codes moraux et sociaux.

On voit donc que chez Gamboa, l'influence française est patente. Cependant, tel n'est pas le cas pour le naturaliste José López Portillo y Rojas, qui s'opposait aux courants littéraires français qui pénétraient la littérature mexicaine et qui "proclamaba la necesidad de accentuar nuestro nacionalismo procurando no apartarnos del genio de la lengua materna." ⁴⁸ Donc, tout en admirant les romanciers anglais, il a été surtout influencé par les contemporains espagnols.

Le mouvement naturaliste a eu des échos tôt ou tard dans tous les pays de l'Amérique latine. Mais, nous ne pouvons considérer intégralement l'évolution de ce mouvement dans cette partie du monde, dans le contexte de cette thèse. Cependant, avant d'arriver au Portoricain Zeno Gandía qui est avec Zola le sujet de notre étude, il nous faut parler brièvement du Pérou où le naturalisme est représenté, entre autres, par Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909). Dans un essai intitulé La novela moderna, une sorte d'évaluation du naturalisme et du romantisme, elle indique avec justesse les qualités et les défauts de ces deux tendances littéraires. Sa conclusion est que le roman moderne, celui de l'avenir, naîtra des principes moraux du romantisme "apropiándose los elementos sanos y útiles aportados por la nueva escuela naturalista; y llevando por único ideal, la verdad pura que

dará vida a nuestro arte realista; esto es humanista, filosófico, analítico, democrático y progresista. ⁴⁹ Elle opte évidemment pour le naturalisme comme on peut s'en rendre compte:

La nueva generación que hoy se levanta ha arrojado lejos de sí, junto con los penachos del romanticismo, las galas de aquel arte seductor, rico y esplendoroso; y entrando de lleno en el arte moderno, prefiere vestir la ropa viril, aunque áspero y burda, propia del hombre que piensa, estudia, reflexiona y deduce.

Y de estas condiciones aportadas por el hombre pensador y científico, ha nacido el arte moderno. ⁵⁰

Contre les ennemis du naturalisme elle déclare: "Los que lleman conservadores no son más que insensatos que pretenden hacer vivir cadáveres." ⁵¹

C'est donc, en grande partie, grâce à l'enthousiasme, à l'admiration, et au respect et, inversement, à cause de la répulsion qu'inspirait Zola aux écrivains de l'étranger que le naturalisme a pu sortir hors des frontières françaises pour s'implanter en Espagne et, éventuellement, en Amérique latine. Comme nous l'avons fait remarquer, cette implantation transcontinentale ne s'est pas faite sans une lutte qui a souvent mis l'avenir du naturalisme en danger, lutte au cours de laquelle ce mouvement a trouvé des partisans chaleureux et des adversaires acharnés. Tel fut le cas de Porto Rico.

Malgré l'opposition que le naturalisme rencontra à Porto Rico, ce pays offrait, sur le plan littéraire, un terrain assez fertile pour ce

mouvement, et ceci, à cause de la jeunesse de la littérature insulaire. Car, au point de vue littéraire, le terrain était resté en friche, donc plein de promesses. Presqu'inexistante au début du XIXème siècle à cause de la négligence culturelle dans laquelle l'Espagne laissait la Colonie, cette littérature insulaire commence à peine à s'affirmer durant la seconde moitié de ce même siècle. En raison du retard des influences européennes à pénétrer le continent latino-américain, les idées de Zola ne deviennent populaires à Porto Rico que vers 1890, au beau milieu du romantisme attardé. Cependant, dès 1882 on y vend ses romans traduits en espagnol: A partir de ce moment, les esprits commencent à connaître la doctrine naturaliste. Les romans des écrivains naturalistes espagnols sont également vendus à San Juan, capitale de Porto Rico. Donc, cette formation littéraire au niveau naturaliste résulte en un produit hybride de deux parents (naturalisme français et naturalisme espagnol).

Dès 1884, Fernández Juncos publie un article intitulé "Carta Literaria"⁵² dans lequel il est question de Zola, entre autres. Il reconnaît certaines qualités de l'oeuvre de celui-ci, mais, il n'approuve point certaines impuretés de cette oeuvre. C'est, cependant, vers 1889 que la querelle naturaliste commence à s'échauffer avec José Arnau Igarávidez, qui publie une série d'articles intitulée "El Naturalismo en el Arte." Au cours de cette série d'articles, il défend le naturalisme dans ce que ce mouvement a de bon, et il s'attaque au

romantisme. Tout en admirant Zola, il met en garde contre un certain aspect néfaste de son oeuvre. ⁵³

En 1893, la querelle atteint son point culminant quand Matías González García se déclare naturaliste, défend ce mouvement et combat le romantisme dans la préface de son livre Cosas. Un an plus tard, il publie son roman El Escandalo. Dans le roman naturaliste, il voit un instrument, une machine de drainage pour assainir le terrain social, recouvert de mares stagnantes que représentent la misère, les maladies multiples dont souffre cette masse abandonnée à son triste sort, à l'ignorance, à la dureté des fonctionnaires espagnols, tout ce qui reflète les douleurs de la réalité portoricaine.

En Mai 1894, un autre critique, Mariano Abril, répond à González García dans une série d'articles intitulée "Conversación Literaria." Mariano Abril se range du côté des romantiques, et proclame la supériorité du romantisme. Il fait partie des critiques qui, comme Antoine Laporte et Brunetière ⁵⁴ en France, ne voient rien de bon dans le roman naturaliste qui, selon eux, n'a que des défauts, parmi lesquels, celui de corrompre les gens de bien, les jeunes filles de bonne famille; d'exposer les laideurs physiques et mentales que ces critiques préféreraient ne pas voir. Pour Abril, le romantisme, au contraire, allant au delà de l'enveloppe humaine, pénètre jusque dans l'âme pour deviner ou dévoiler ce qu'il y a de grand, de beau, de noble dans les hommes

et dans la nature.

Au milieu de cette querelle entre fanatiques du romantisme et ceux du naturalisme, d'autres écrivains portoricains, parmi lesquels D.V. Tejera, reconnaissent la nécessité de créer un roman régional renfermant dans ses pages, la pensée, le caractère, les moeurs, en un mot, la vie du peuple portoricain qui souffre des injustices sociales et politiques du régime colonial espagnol. Dans un article intitulé "A propósito de Cosas," D.V. Tejera fait "un análisis justo, preciso e imparcial del naturalismo y de su teoría en especial. Interesa este artículo por el breve examen que hace de la situación de la novela puertorriqueña; precisa su nueva orientación hacia el regionalismo, por la vía naturalista."⁵⁵ D.V. Tejera prêche un naturalisme modéré.

C'est donc sur ce jeune passé littéraire et au milieu de cette polémique, que Zeno Gandía va ériger la structure de ses Crónicas de un mundo enfermo. Avec lui, le roman portoricain, ayant trouvé sa voie, prend un tournant décisif.

2. Zola et Zeno Gandía: thèmes et méthodes stylistiques

Quand il s'agit de deux romanciers tels que Emile Zola et Manuel Zeno Gandía, affirmer que le naturalisme littéraire a sa source principale dans les idées philosophiques et les théories scientifiques du XIXème siècle devient, plus qu'un simple jugement porté sur le natura-

lisme en général, un noeud de jonction entre ces deux écrivains, une raison de plus pour les comparer, car on ne peut parler d'eux sur ce plan sans parler de philosophie et de sciences médicales. Chez tous deux, le roman est l'étude clinique, physiologique, expérimentale d'un individu, ou d'un groupe d'individus placé dans un milieu donné, dans des conditions déterminées afin de voir, de savoir ce que devient cet individu ou ce groupe. Et, pour arriver à ce résultat, Zola s'appuie sur l'Introduction à la Médecine expérimentale du célèbre médecin Claude Bernard dont l'oeuvre est aussi philosophique que scientifique à bien des points de vue. Zeno Gandía, de son côté, s'appuie en partie sur ses propres connaissances médicales.

Comme on va le voir, Zeno Gandía avait adhéré, totalement en théorie, et dans une large mesure en pratique, à l'esthétique du roman exposé dans Le Roman expérimental dont on ne peut parler sans considérer l'Introduction à la Médecine, qui nous ramène à Proudhon, et de Proudhon à Auguste Comte, chez lequel l'influence de Saint Simon est présente. De la pensée de ces philosophes naît une nouvelle doctrine philosophique: c'est le positivisme qui est déjà en gestation chez Galilée, Bacon, Newton, Descartes, d'Alembert, Kant, Hegel. Le positivisme s'affirme déjà au XVIIIème siècle dans l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. L'esprit encyclopédique, c'est l'esprit expérimental, positiviste qui permet d'arriver à une vérité toujours relative. 56

D'Alembert, Comte et Claude Bernard ayant établi qu'il existe des rapports étroits entre les sciences et les arts en général, Zola suit cette ligne de pensée qu'il applique au roman. Pour définir sa méthode expérimentale, il se base en grande partie sur l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale:

Claude Bernard démontre que cette méthode (expérimentale) appliquée à l'étude des corps bruts, dans la chimie et dans la physique, doit l'être également dans l'étude des corps vivants, en physiologie et en médecine. Je vais tâcher de prouver à mon tour que, si la méthode expérimentale conduit à la connaissance de la vie physique, elle doit conduire aussi à la connaissance de la vie intellectuelle. Ce n'est là qu'une question de degrés dans la même voie, de la chimie à la physiologie, puis de la physiologie à l'anthropologie et à la sociologie, le roman expérimental est au bout. 57

Zola considère donc les sciences en général comme les mailles d'une chaîne ininterrompue au bout de laquelle il ajoute une maille de plus: la littérature, la philosophie l'ayant déjà adoptée sous la forme du positivisme. Pour lui, "le roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle; il continue et complète la physiologie, qui elle-même s'appuie sur la chimie et la physique; il substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois psycho-chimiques et déterminé par les influences du milieu." 58

Ainsi, de la médecine expérimentale au roman expérimental, il n'y a que l'expérimentateur qui change d'état, car, pour Zola, il suffit

"de remplacer le mot médecin par le mot romancier" pour rendre sa pensée "claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique." ⁵⁹ Cependant, il connaît ses possibilités et ses limitations; par "la rigueur d'une vérité scientifique" il ne prétend pas atteindre la vérité absolue qui pourrait lui donner le droit de formuler des lois, car la science de l'homme n'a pas encore atteint cette perfection qui autoriserait un pareil acte. Loin de vouloir offrir une synthèse du roman expérimental ou naturaliste, Zola ne veut avancer qu'une hypothèse. Il ne faut pas oublier qu'il est un investigateur qui expérimente dans une semi-clarté ou semi-obscurité, dans le doute.

Dans le Roman expérimental, Zola fait appel à sa connaissance d'autres savants de son temps pour dresser les piliers qui vont supporter la structure de son oeuvre. Sans nul doute, il connaissait le Traité de l'hérédité du docteur Paul Lucas, publié à une époque où les savants s'intéressent beaucoup à la question de l'hérédité et son influence sur le développement, la formation intellectuelle et morale, et la santé physique et mentale, de l'individu. L'époque est marquée par de grands progrès dans le domaine de la physiologie, quoique ces progrès soient nécessairement liés aux moyens technologiques dont disposent les expérimentateurs et aux ressources disponibles aux investigateurs. En France, Auguste Morel étudie un cas particulier: celui d'un garçon de quatorze ans dont le tempérament peut varier d'un extrême à l'autre. Très intelligent au début, mais, physiquement sous-développé, ce garçon

se détériore peu à peu. Il commence par nourrir des pensées meurtrières à l'égard de son père, puis il tombe dans un abêtissement total. Morel trouve la cause de cette détérioration dans la folie de la mère et l'excentricité de la grand'mère. Cette étude lui sert en partie pour rédiger son Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés malades, publié en 1857. En 1860, il publie son Traité des maladies mentales dans lequel il expose sa théorie de l'hérédité. ⁶⁰

Entre-temps, Charles Robert Darwin (1809-1882) s'impose avec l'Origine des espèces (1859), et La Descendance de l'homme. Quoique avant cette date d'autres savants, notamment Chambers, Lamarck, Wells, Prichard, Erasmus Darwin, eussent déjà publié des études sur l'évolution en général, c'est lui, C.H. Darwin, qui va formuler la première théorie compréhensive de l'hérédité, et, ce n'est pas sans raison que Sir Julian Huxley le nomme le "Newton de la Biologie." ⁶¹ Avec lui, le "darwinisme" est né, causant une véritable révolution dans le monde des savants en général, et des physiologistes et biologistes en particulier. Darwin s'intéressait passionnément à tout ce qui avait rapport aux phénomènes naturels et à l'évolution de l'espèce animale. Pour arriver à ses conclusions, il se livra à des recherches et à des expériences méticuleusement et scrupuleusement conduites. Ainsi, il était sûr d'appuyer ses déductions et ses théories sur des bases solides. C'est pour cela que Huxley remarque: "Above all, he was a great naturalist in the

proper sense that he was profoundly interested in observing and attempting to comprehend the phenomena of nature..."⁶² Depuis, toute notion d'évolution et d'hérédité remonte à Darwin. On comprend bien l'influence du darwinisme sur Zola, et l'importance que celui-ci accorde à l'environnement dans les Rougon-Macquart, car il affirme: "J'estime que la question de l'hérédité a une grande influence dans les manifestations intellectuelles et passionnelles de l'homme."⁶³

Le Roman expérimental reflète, également, comme on peut le voir, l'influence considérable de Taine qui, en 1863, publia son Histoire de la littérature anglaise. Dans l'introduction de cet ouvrage, l'auteur formula sa conception de la littérature qui, selon lui, est un document historique. A son avis, l'individu est déterminé par trois grandes forces, à savoir, la race, le milieu, et le moment. C'est en tenant compte de ces trois facteurs que Zola conçut les 1200⁶⁴ personnages des Rougon-Macquart.

L'esthétique du roman de Zola trouve donc, sa source dans les théories et les découvertes scientifiques et philosophiques du XIXème siècle et s'appuie sur la médecine expérimentale: de même qu'en médecine, on ne peut se permettre de cacher la plaie, la maladie, les problèmes sociaux dans le roman, qui se veut vraiment expérimental, scientifique. Claude Bernard considère la science de la vie comme "un salon superbe tout resplendissant, dans lequel on ne peut parvenir

qu'en passant par une affreuse cuisine."⁶⁵ Cette affreuse cuisine, c'est la "cuisine du diable" du docteur Pascal qui passe sa vie à faire des expériences mystérieuses, mais dont le but est le bien, le bonheur de l'humanité malade, souffrante. Cette affreuse cuisine, c'est tout ce qui bout dans la marmite expérimentale, tout ce que les critiques qualifient de morbide et de scabreux, de sordide. Ce sont toutes les plaies physiques, mentales et morales qu'il faut dévoiler pour y appliquer le baume guérisseur. A l'instar du médecin qui sait qu'il faut souvent faire souffrir le malade pour le guérir, qu'il faut couper dans la chair vive afin d'extirper la tumeur, puis refermer l'incision à coups d'aiguille, Zola voyait, comprenait l'importance, l'inévitabilité, d'un procédé souvent cruel, mais nécessaire au bien de l'humanité. C'est ce mal nécessaire qu'il exprime à travers Sandoz (L'Oeuvre), qui reconnaît que bien des fois, dans le langage du roman, il y a "des mots abominables, nécessaires comme des fers rouges." Ce besoin d'exposer le mal pour le guérir va au delà du cadre linguistique, il déborde de l'oeuvre, car, par sa façon de décrire une situation donnée, l'auteur nous la fait vivre. Le récit se métamorphose en réalité. C'est cette faculté de rendre la réalité dans ses aspects souvent désagréables, qui choque bien souvent certains lecteurs et critiques.

Chose curieuse, Zeno Gandía ne trouve absolument rien de répugnant dans les théories littéraires que Zola expose dans Le roman expérimental en particulier, ni dans l'ensemble de son oeuvre en général. Au contraire,

il admire l'oeuvre de ce dernier dont il adopte la technique parce que c'est la plus adéquate, la plus efficace pour obtenir le résultat qu'il escompte dans son oeuvre. Dans la préface de "La muñeca," ce conte qui l'intéresse à cause de ses pages pleines de vérité, et dans lequel, selon lui, Carmela Eluarte, l'auteur, transpose la réalité avec l'exactitude qui témoigne d'un bon observateur, il déclare: "Siempre me atrajó esa admirable facultad que permite al artista (Zola bien entendido) hacer realidad. En mis gustos, avanzo todavía un poco más: creo el naturalismo lo único formal, útil y positivamente artístico. Este es un pleito viejo, cuestión aun no resuelta, pero cuya solución camina en silencio como el crecimiento de las estaláctitas. Se llegará al cabo, porque así como con el cambio de los tiempos y de los gustos, prospera incontrastablemente el desenvolvimiento de las ciencias, el naturalismo, formula científica, procedimiento lógico y razonable...prospera también con el cambio de los tiempos y de los gustos, por ser una rama divergente del gran tronco de las ciencias que de él recibe savia y vitalidad y crece también ascendiendo..."⁶⁶ Par cette déclaration toute pénétrée d'une sincérité convaincante, Zeno Gandía adhère au naturalisme scientifique dans le roman, qu'il considère comme un progrès immense, un triomphe sur le passé littéraire, et un signe d'amélioration pour l'avenir de la littérature et de l'humanité.

Les opinions des critiques divergent pour ce qui concerne le style de Zola et celui de Zeno Gandía. Manrique Cabrera, par exemple, proclame

la supériorité du style de Zeno Gandía sur celui de Zola. Selon lui, Zeno Gandía est un artiste qui travaille "en la palabra para hermosearla de espíritu...", un travail qui est "alto don y a la vez tortura inmensa. Porque usadas y abusadas, las palabras pierden su verdad esencial, prostituyéndose. Salvarlas, limpiarlas para comunicarlas otra vez su temple creador, su fuerza genésica, su verdad prístina es cosa que toca a los poetas. Se ocupan estos de restaurarles a las palabras su paraíso perdido." ⁶⁷ Cabrera fait surtout ressortir l'aspect moderniste du style de Zeno Gandía; cette préoccupation esthétique du romancier portoricain lui permet d'éviter les crudités naturalistes inhérentes de l'oeuvre de Zola: "¿Dónde podríamos hallar en Zeno Gandía esa fruición casi morbosa con que los naturalistas escardan las zonas ulcerosas del devenir humano? ¿Dónde estas descripciones de reiterados procedimientos acumulativos y municioso y repetido detallismo?... Y aquellas brutales escenas tan crudamente nauseabundas que tanto amara Zola, ¿donde estan en el Puerto-riqueño?" ⁶⁸

Julia Guzmán aussi se récrie contre certaines turpitudes choquantes que Zola se permet d'exposer dans son oeuvre, alors que Zeno Gandía "no se permite a sí mismo la licencia que acostumbraba Zola... En vano se buscara en Zeno Gandía una escena tan perecida a la del parto de Adela, la crfada de Pot-Bouille, o la descripción de la enfermedad de la pequeña de Una pagina de amor, o a la del 'delirium tremens' de Coupeau en La Taberna." ⁶⁹

Nous dirions plutôt que, si des scènes pareilles à celles dont parlent Cabrera et Julia Guzmán sont généralement absentes de l'oeuvre de Zeno Gandía, c'est parce que celui-ci n'en avait pas besoin, et parce que son oeuvre est beaucoup moins volumineuse que celle de Zola. Cependant, Zeno Gandía sait, lui aussi, exposer à vif une plaie quand cela est nécessaire. Voyons, par exemple, la description de la maladie de Tirso (Garduña), qui se meurt d'une syphilis caractérisée par une "horrible úlcera de abierta fauce siempre hambrienta, siempre implacable, avanzando casi siempre con trabajo de zapa despertando impíos dolores e invalidando aquella pierna antes tan firme y gallarda." ⁷⁰ Comme Zola, Zeno Gandía sait présenter des scènes brutales telle que celle du viol de Silvina (La Charca)⁷¹; celle du meurtre de Deblas qui gît dans une mare de sang dans une arrière-boutique⁷²; ou encore, celle où Marcelo enfonce son couteau dans le coeur de son propre frère Ciro. ⁷³ Nous évoquons ces scènes, non pour être injuste envers Zeno Gandía, mais pour montrer qu'il ne lui répugnait point d'explorer les zones marécageuses de la vie. En tant qu'écrivain naturaliste, il acceptait tous les aspects de la réalité.

Dans la préface de La Muñeca, Zeno Gandía reconnaît la supériorité de l'esthétique naturaliste: le romancier, selon lui, ne doit point fuir la réalité pour se réfugier dans un monde sophistiqué, où l'euphémisme ne permet qu'une communication indirecte, le message à demi-sens. Loin de vouloir avilir l'humanité, Zola ne voulait que montrer

aux hommes leurs faiblesses, afin qu'ils puissent s'en libérer, se fortifier. Et, c'est cette qualité-là que Zeno Gandía avait remarquée dans l'oeuvre de Zola, qui le porta à demander aux critiques sévères du naturalisme de ne pas détourner leurs regards, de regarder la réalité en face, afin de voir tout le profit qu'on peut tirer de l'exposition des immondices au soleil en vue de leur assainissement par les rayons salutaires. Selon lui, il faut dire les choses telles qu'elles sont, naturellement, parce que, "Con arranques líricos no se resuelven problemas arduos, como con el aire de un abañico no se perforan cordilleras." ⁷⁴

Ainsi, Cabrera et Julia Guzmán reprochent à Zola de trop multiplier les descriptions, défaut qui, selon eux, ne se rencontre point chez Zeno Gandía: Au dire de Julia Guzmán, "Es evidente en él -- Zeno Gandía -- su interés por estar bien informado, su deseo de ser exacto y hasta técnico. Pero no se le ve nunca llenar sus descripciones...de tecnicismos, de enumeraciones con los nombres de las piezas de las máquinas...como lo haría Zola." ⁷⁵ Or, selon nous, les nombreuses descriptions que l'on trouve chez Zola s'expliquent par le fait qu'il voulait donner une image précise de l'époque du Second Empire, à ceux qui viendraient après lui. C'est pourquoi, il ne pouvait négliger les détails importants témoins de cette époque enfiévrée. De plus, loin d'être un défaut de l'oeuvre, les descriptions d'ordre technique et même scientifique, montrent que Zola avait soin de s'informer des progrès de son temps.

Une comparaison entre Zola et Zeno Gandía en ce qui concerne la description, doit tenir compte du fait que l'action de l'oeuvre de Zola se déroule sur une scène beaucoup plus vaste, au point de vue géographique, que celle de Zeno Gandía. Il est vrai que dans El Negocio, il est question, à un certain moment, du panorama de Monaco, et dans Redentores, Zeno Gandía introduit la ville de New York. Mais généralement, cette oeuvre se limite à l'île de Porto Rico, ou à une région particulière de cette île. L'oeuvre de Zola, au contraire embrasse toute la France et offre presque tous les aspects de la vie française. Il suffit de considérer Germinal, La Bête humaine, et La Débâcle, pour comprendre la nécessité de la multiplication des descriptions, qui aident à situer précisément les personnages dans leurs milieux évolutifs respectifs; d'où une expression massive de couleurs et d'odeurs, une insistance sur les formes, comme le remarque J.H. Matthews.⁷⁶⁻⁷⁷ Ce sont trois romans pleins de mouvements, de déplacements. Germinal et La Débâcle, surtout, mettent en mouvement une multitude d'hommes se lançant sur les grandes routes, à travers champs, ou à travers bois. Les grévistes de Germinal nous mènent du coron des mineurs de Montsou dans la grande forêt où leur réunion a lieu en pleine nuit; puis, cette horde d'affamés court à travers la campagne en direction de Montsou. Seule une description détaillée de la forêt et des routes peut nous permettre de les distinguer, de les situer dans le cadre de leur itinéraire. Dans La Débâcle, il suffit de savoir ce qu'a été la guerre franco-prussienne pour comprendre la nécessité de la description de la

campagne, des villages et des villes, des champs de bataille, afin de pouvoir rattacher les actions, les décisions militaires, le comportement des combattants et des non combattants aux exigences du milieu dans lequel ils évoluent. Dans La Bête humaine, la Lison (la locomotive) permet de couvrir plus d'espace en moins de temps; d'où la nécessité d'une description élaborée des lieux de stationnement et des causes d'accidents, etc. Cela confère aux Rougon-Macquart leur aspect épique,⁷⁸ aspect que nous ne retrouvons point dans l'oeuvre de Zeno Gandía. Dans La Charca, les personnages restent toujours dans la montagne; ils n'en descendent que deux fois: une première fois pour se rendre à la fête de Vegaplana qui nous rappelle le Dimanche de la Ducasse à Montsou, chez la veuve Désir, au bal du "Bon Joyeux"; une deuxième fois, quand les paysans descendent dans la plaine pour placer les produits des plantations et y rapporter ce qui est nécessaire à la vie sur les hauteurs. Donc, on peut dire que chez les deux romanciers l'importance accordée aux descriptions répond aux nécessités présentées par l'action du roman.

Dans son analyse de l'oeuvre de Zeno Gandía, Samuel Quiñones remarque que "Zeno Gandía se mantiene siempre atento al panorama de la vida que traslada en sus novelas. Los más repulsivos aspectos de la miseria colonial le brindán motivos de estudio. Con impertubable rigor de analista pone en relieve debilidades patológicas de la colonia."⁷⁹ Donc, Las Crónicas s'intègrent bien dans le courant de la pensée

naturaliste. Zeno Gandía ne peut qu'adhérer à cette doctrine, dans une large mesure du moins, s'il veut produire une image réelle de la vie, de la condition sociale, économique et politique de Porto Rico. Pour écrire "la novela de la colonia eran indispensables la cruda rudeza del naturalismo, y los métodos brutalmente francos de Zola."⁸⁰ Sans exagération, Quiñones accorde toute sa valeur à ce naturalisme: "Naturalista, en alto grado era Zeno Gandía. De algunas escenas de Garduna y de La Charca podría decirse que hieden, vinculando a la expresión el mismo sentido elogioso que le daba Zola."⁸¹

Chez Zola et chez Zeno Gandía l'usage des métaphores et des symboles est fréquent. Mais, loin d'éloigner de la réalité, ces métaphores et ces symboles l'expliquent davantage. Par exemple, "le dieu repu et accroupi" de Germinal et "el adusto dios del egoísmo" de La Charca sont des figures symboliques qui représentent la classe des capitalistes exploitant les ouvriers et les paysans. Cependant, ce qui distingue Zola de Zeno Gandía, c'est que chez le premier la métaphore se répète souvent dans un roman, ou dans le cycle que forment les Rougon-Macquart, comme le montre Calvin S. Brown dans son ouvrage Repetition in Zola's novels.⁸² Philip D. Walker aussi, a fait allusion à cette tendance à la répétition métaphorique chez Zola: "And once such images have been evoked, they tend to prolong their existence by attaching themselves to other objects, taking on a kind of independent life of their own, growing into symbols and allegories."⁸³

Pour Zola, comme pour Zeno Gandía, l'image métaphorique est souvent une sorte de mécanisme qui leur permet d'abandonner pour un instant leurs prétentions scientifiques en faveur d'un style poétique; ils étaient en effet tous deux des poètes, Zeno Gandía beaucoup plus que Zola bien sûr. Dans La Charca, par exemple, la rivière en crue devient "una muerte de rojo semblante que descendía de la cordillera." ⁸⁴ Le lyrisme déborde de certaines descriptions de matins ensoleillés, d'aubes blanches comme celle décrite dans le dernier paragraphe de Garduña, ou des après-midis où une explosion de lumière et de couleurs précède la nuit qui s'apprête à étendre son manteau sombre, comme celui que Zeno Gandía dépeint dans le premier chapitre de La Charca. ⁸⁵

Zola aussi se révèle parfois un puissant poète. "Tout était poésie en ce petit Provençal," nous dit Pierre Paraf qui trouve la poésie dans La Fortune des Rougon avec les amours provençales de Miette et de Sylvère. "Elle environne La Faute de l'Abbé Mouret: peu s'en faut que comme les frondaisons du Paradis, elle n'envahisse tout, n'étouffe le roman sous les sortilèges du poème. On la respire jusque parmi les fromages et les fleurs des Halles du Ventre de Paris. Elle est là qui guette devant le laboratoire où le docteur Pascal se livre à sa "cuisine du diable: éblouissement de soleil sur les routes poudreuses, crissement des cigales dans le soir, fantastiques images des patriarches bibliques rechauffant leurs corps aux corps des jeunes filles extasiées." ⁸⁶

Le lien indissoluble qui existe entre les deux romanciers avait déjà été signalé par leurs contemporains dès la publication de La Charca marquant le triomphe du médecin dans le domaine littéraire. Parmi les divers témoignages, nous avons celui de D.V. Tejera qui, dans un article publié dans El Figaro, compare ce roman avec la réalité portoricaine, et y remarque les ressemblances qui existent entre ce roman et l'oeuvre de Zola: "La Charca es, en efecto, un estudio a lo Zola, de honrada observación y ruda sinceridad." ⁸⁷ Dans une note parue la même année (septembre 1894) dans El Noticiero, on lit: "El pincel de Zola y la paleta de Edmundo Goncourt, tal parece el norte literario de Zeno Gandía." ⁸⁸ Le 2 décembre 1894, M. González García, dans ces "Comentarios acerca de La Charca," écrit: "Discipulo de Zola, Zeno Gandía tiene de él la soberbia majestad narrativa, el hálito grandioso con que hace palpitar sobre las páginas del libro el corazón de sus personajes, su concisión dramática, su interés episódico, su formula racional y exacta." ⁸⁹ Cependant, González García observe que "Falta al naturalista puertorriqueño el estilo de bronce de nuestro gran maestro, la potente fuerza de su pluma, que sin detenerse ante obstáculos ahonda el cieno y profundiza el laudazal." ⁹⁰ Il explique le manque de vigueur du romancier portoricain par le fait que celui-ci écrit un roman naturaliste avec une plume d'or: "...de estar junto a él, se le hubiera cambiado por una de hierro." ⁹¹ Nous dirions que l'or de cette plume était allié avec quelque métal plus solide, car des fois, le style de Zeno Gandía révèle une puissance qui approche de très près celui de Zola.

Anita Arroyo voit, elle aussi, le lien qui existe entre Zeno Gandía et le naturalisme de Zola. Elle résume l'intention du romancier de Porto Rico dans son ouvrage intitulé América en su Literatura:

Cultor del naturalismo al modo de Zola, pinta desnudos los vicios de su pueblo y la corrupción moral de sus habitantes; provocada y mantenida por un régimen de explotación y de hipócritos convencionalismos sociales. Su serie Crónicas de un mundo enfermo -- que abarca Garduña, La Charca, El Negocio y Redentores -- es el mejor documento histórico para conocer la sociedad puertorriqueña de fines de la colonia española. 92

Certainement, on ne peut se permettre d'ignorer les différences qui existent entre les oeuvres de nos deux auteurs, et qui seront signalées au cours de cette étude. Généralement parlant, leurs romans appartiennent à la littérature de protestation sociale; ils appartiennent au même mouvement littéraire -- le naturalisme -- et, incontestablement, Zeno Gandía a subi l'influence d'Emile Zola. Les différences résident en partie dans le fait qu'ils exposent, chacun d'eux, des réalités sociales, économiques et politiques différentes, parce qu'écrivant dans des circonstances historiques différentes. Pour Zola, c'est la monarchie française du Second Empire (1851-1873 approximativement); pour Zeno Gandía, c'est la monarchie espagnole dans son extension coloniale (1868-1893 approximativement), puis le colonialisme nord-américain (1898-1925 approximativement).

Les deux écrivains diffèrent également sur le plan religieux.

L'anticléricisme, et jusqu'à un certain athéisme, se reflètent dans l'oeuvre de Zola, tandis que l'oeuvre de Zeno Gandía "cuenta en todo momento con Dios." ⁹³ De temps en temps, ce dernier laisse apparaître l'influence de l'éducation teintée de religion qu'il a reçue en Espagne. Le Père Estebán (La Charca) et "Monseñor" (Redentores) sont des personnages qui inspirent une certaine sympathie, alors que l'Abbé Ranvier (Germinal) n'inspire aucune confiance; le Frère Archangias (La Faute de l'Abbé Mouret) inspire de la haine et du mépris, et l'abbé Godart (La Terre) inspire de l'indifférence.

Avant de clore ce chapitre, il nous reste à nous demander dans quelle mesure l'oeuvre de Zeno Gandía reflète les tendances "costumbristes" ou régionalistes. "Costumbrista o naturalista la novelística de Manuel Zeno Gandía?" se demande José Antonio Galaos dans son article intitulé "Zeno Gandía y sus Crónicas de un mundo enfermo." "Por lo general, continue-t-il, costumbrismo, naturalismo, y aun regionalismo no suelen darse a la realidad literaria en formas puras, sino que lo normal es un eclecticismo en que, en mayor o menor grado, predomina una de estas tendencias... Cual es esta en Zeno Gandía? Pienso que el naturalismo del Zola de les Rougon-Macquart." ⁹⁴ De son côté, Julia Guzmán déclare que "no se puede considerar a Garduña un estudio de costumbres." Elle reconnaît qu'il y a dans ce roman une certaine critique sociale, très brève, "mas no es la pintura de la vida de pueblo, en el sentido que tiene para un escritor costumbrista, lo que interesa

a Zeno Gandía." 95

Quoique l'aspect dominant de l'oeuvre de Zeno Gandía soit la tendance naturaliste, on peut, cependant, voir qu'il existe une certaine relation entre celui-ci et le régionalisme espagnol. Cette tendance est patente dans La Charca qui, selon Francisco Lluch Mora, "participa del realismo naturalista español e hispanoamericano. Sus cuadros, ya que está concebida en cuadros habilmente eslabonados, captán el costumbrismo, el problema social, los tipos humanos, el escenario montañoses." 96

A propos du "costumbrismo" portoricain -- qui, peut-être, et dans le cas de plusieurs écrivains, est un régionalisme littéraire -- Cesáreo Rosa-Nieves écrit: "He ahí el filón de la literatura costumbrista que en Puerto Rico es de raíz indoafrohispana. Este conjunto de actitudes sociales de un pueblo, constituye el corazón mismo de la patria. Los escritores costumbristas son los encargados de recoger...ese aroma preciado del país." 97 Et, parmi ces écrivains, Rosa-Nieves inclut Manuel Zeno Gandía avec son roman La Charca. 98

Le naturalisme de Zeno Gandía est un naturalisme modéré qui se situe entre celui de Zola et celui des régionalistes espagnols, particulièrement Emilia Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, et José María de Pereda. Par son exposition, et par sa critique de la vie et des coutumes des paysans de la région de Yauco; par sa peinture de la vie poncénienne, détaillant

avec une pointe d'humour, les gestes et les attitudes des promeneurs ("lo más distinguido de la ciudad") sur la place de "las Delicias,"⁹⁹ les soirs de concert musical, Zeno Gandía se révèle le romancier régionaliste naturaliste de Porto Rico.

CHAPITRE I: Notes

¹ Elena Zeno de Matos, éd., Manuel Zeno Gandía: documentos biográficos y críticos (San Juan, Puerto Rico, 1955), p.41.

² Emile Zola, Notes sur la marche de l'oeuvre (Paris: Bibliothèque Nationale, Nouvelles Acquisitions), feuillet 5.

³ Walter T. Pattison, El Naturalismo español: Historia externa de un movimiento literario (Madrid; Editorial Gredos, 1969), p.11.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., p.12.

⁶ Ibid., p.13. L'attitude de Pico de la Miranda est un exemple de la réception que certains écrivains espagnols contemporains de Zola firent à cette nouvelle tendance littéraire.

⁷ Ibid., p.14. Ici Pattison mentionne un critique espagnol proéminent, Manuel de la Revilla qui, dans un article intitulé "La tendencia docente de la literatura contemporanea" (Ilustración Española y Americana, p.21, 1877), parle des deux grandes tendances en présence, c'est-à-dire, de l'idéalisme et du réalisme. Mais, Revilla ne parle pas encore du naturalisme dont il finira par reconnaître l'existence en Mai 1879 dans un autre article "El Naturalismo en el arte" (Revista de España, p.68), qui est "el primer análisis concienzudo y desapasionado escrito por un crítico español."

⁸ Ibid. Ici, il s'agit de Emilia Pardo Bazán qui, à partir de 1882, devient un des défenseurs les plus zélés du naturalisme (à l'espagnole, bien entendu), mais qui semble ignorer ce mouvement littéraire jusqu'en avril 1879: "un último caso curioso de ignorancia del naturalismo se nota en el prologo de Pascual López (fechado el 16 de abril de 1879), la primera novela de Emilia Pardo Bazán. Aquí, la que ha de ser el adalid mas ruidoso del naturalismo no menciona la 'cuestión palpitante' aunque habla de la acalorada polémica a cada paso rediviva, del arte docente y el arte desinteresado."

⁹ Ibid., p.18. Jusqu'en 1879, les écrivains de tendances littéraires naturalistes plus ou moins accentuées, sont encore classés comme auteurs réalistes: "Pérez Galdos, jefe de la novela española, es realista... Realista también Valera, Castro y Serrano, Alarcón y Pereda. Realista es asimismo la Sra. Pardo Bazán" (article paru dans la Revista de España, août 1878, p.430).

¹⁰ Ceux qui s'intéressent à la polémique acharnée entre les adhérents et les adversaires du naturalisme en Espagne, peuvent consulter le chapitre III du livre de Pattison.

¹¹ Ibid., p.15.

¹² Ibid. "Los personajes y las escenas de Don Gonzalo inspirán desde las primeras páginas del libro un interés que va en progresión creciente sin el menor desfallecimiento hasta el fin, y sin que para ello haya tenido que separarse el Sr. Pereda un punto de la verdad, de ese naturalismo que ha dado una fama universal a Gustave S'laubert [sic], a los hermanos de Goncourt, y a Emile Zola sobre todo." (Revista de España, 66, p.571).

¹³ Ibid., p.16.

¹⁴ Le Chapitre II, "Elementos favorables a la introducción del naturalismo" du livre de Pattison expose en détail les éléments philosophiques qui ont servi de base à l'implantation de ce mouvement en Espagne.

¹⁵ Ibid., p.62. Dans le chapitre IV, "Traducciones de naturalistas franceses," Pattison offre un catalogue étendu des traductions des romans de Zola, des Goncourt, Maupassant, etc. A partir de 1880, tous les romans de Zola, publiés avant cette date, sont traduits en espagnol, et, tous ceux qui ont paru après cette date s'accompagnent d'une ou plusieurs traductions simultanées en espagnol. C'est l'une des raisons pour lesquelles Pattison pense que Zola a influencé le naturalisme espagnol plus que tout autre écrivain naturaliste.

¹⁶ Lettre de Vicente Blasco Ibáñez à Emile Zola, le 5 décembre 1893. Bibliothèque Nationale, Correspondances de Zola. Manuscrit 24511, feuillet 121.

¹⁷ Ibid., feuillet 122.

18 Ibid. Blasco Ibáñez veut dire lutteur.

19 Ibid.

20 Le livre d'Antoine Laporte, Le Naturalisme ou l'immoralité littéraire, est peut-être ce qui a été écrit de plus diffamatoire sur les romanciers naturalistes en général, et sur Zola en particulier, et a exercé une certaine influence sur l'opinion des critiques qui, après lui, ont désigné le naturalisme d'un doigt accusateur.

21 Utilisant une lettre de Blasco Ibáñez au Père Julio Cejador, le 6 mars 1918, lettre dans laquelle celui-là expose sa conception du roman et du romancier, Martínez de la Riva essaie de prouver que l'influence de Zola sur Blasco Ibáñez est pratiquement inexistente. Dans un paragraphe de cette lettre Blasco Ibáñez déclare: "Yo admiro a Zola...envidio muchas de sus páginas, quisiera ser el propietario de los esplenderosos oasis que se abran en el desierto monotonó y interminable de una gran parte de su obra; me enorgullecería ser el autor de las muchedumbres de Germinal y de la descripción del jardín del Paradou, pero, a pesar de esta admiración, reconozco que ahora, en plena madurez, cuando mi personalidad es formada, quedán muy pocos puntos de contacto con mi antiguo ídolo. Apoyó Zola toda su obra principalmente en una teoría científica," la de la herencia fisiológica, y esta teoría al derumbarse en parte, se ha llevado detrás las afirmaciones mas graves de su labor intelectual, toda la armazón interior de sus novelas. En la actualidad, por más que busco, encuentro muy escasas relaciones con el gran novelista que fue considerado como mi padre literario." Quel contraste entre la lettre à Emile Zola, le 6 décembre 1893 et celle du 6 mars 1918 au Père Cejador! Il faut noter que la théorie de l'héritage "physiologique," loin de "derumbarse" est actuellement le sujet de chaudes polémiques. Ramon Martínez de la Riva, Blasco Ibáñez: su vida, su obra, su muerte, sus mejores páginas. (Madrid, 1929), pp.106-9.

22 Jose Balseiro, Blasco Ibáñez, Unamuno, Valle-Incan, Baroja (New York: E. Torres, 1949). Dans la première partie de cet ouvrage, l'auteur fait une comparaison physique et psychologique entre Zola et Blasco Ibáñez, et montre que: 1) Zola, à 32 ans, était malade, sans volonté, faible, "homme de gabinete"; 2) Blasco Ibáñez, au contraire, à 43 ans, était grand, impérieux, homme "de acción"; qu'à l'école, le premier triomphait dans les mathématiques tandis que le second

aimait l'histoire par dessus tout (section VII, pp.13-27). En vérité, ces arguments ne tiennent pas debout quand il s'agit de déterminer l'influence intellectuelle d'un écrivain sur un autre. De plus, il n'est pas tout à fait vrai que Zola fut ainsi; s'il ne se portait pas toujours bien physiquement, s'il se sentait parfois envahi par une certaine paresse, il faisait tout pour secouer cette paresse, et sa vaste production littéraire prouve que, chez lui, l'action vitale se dissocie de la disposition tempéramentale. Seul un homme plein d'énergie pouvait, à 47 ans, se lancer dans une affaire aussi passionnée que celle qu'il a vécue avec Jeanne Rouzerot qui n'avait que 20 ans alors. Sa participation active dans l'affaire Dreyfus, participation qui lui valut de nombreuses menaces de mort, prouve qu'il n'était pas le "homme de gabinete" dont parle Balseiro.

²³ Angel del Río, Historia de la literatura española, tomo 2: desde 1700 a nuestros días (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1963), p.215. Voir aussi Emilio González López, Historia de la literatura española (siglos XVIII y XIX). Dans le chapitre LXI, González López fait une très bonne analyse du roman La Regenta.

²⁴ Clarín (Leopoldo Alas), Ensayos y Revistas; 1888-1892 (Madrid: Manuel Fernández y Lasanta, Ed. 1892), pp.34-5.

²⁵ Ibid., p.35.

²⁶ Ibid., p.36.

²⁷ Ibid., p.55.

²⁸ Ibid., p.77.

²⁹ Ibid., p.78.

³⁰ Ibid., p.79.

³¹ Emilia Pardo Bazán, La Cuestión Palpitante (Madrid: Imprinta Central, 1883), p.3.

³² Ibid., p.4.

³³ Ibid., pp.153-54.

³⁴ Richard E. Chandler et Kessel Schwartz, A New History of Spanish Literature (Baton Rouge: Louisiana State University, 1970), p.544.

³⁵ Ibid., p.xix.

³⁶ A ce sujet, voir l'article d'Emilio González López, "Doña Emilia Pardo Bazán y el naturalismo español en la narrativa: Los Pasos de Ulloa, La Madre naturaleza y Un destripador de antano y otros cuentos," Sin Nombre (1976), Vol. VII, No.3.

³⁷ Raza Espanola, No.3 (Enero-Junio 1921), p.52.

³⁸ Chandler et Schwartz, p.219.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ L'influence de Zola et du naturalisme français sur la littérature latino-américaine pourrait être le sujet d'une étude encyclopédique qui couvrirait un grand nombre d'écrivains pour chacun des pays de cette vaste section du continent américain. En effet, le romancier français, étant plus ou moins accepté dans cette partie du monde, a influencé une multitude d'écrivains durant les deux dernières décennies du XIXème siècle et une partie du XXème. Guillermo Ara a très bien résumé cette influence, patente chez certains naturalistes, moins évidente chez certains, et pratiquement inexistente chez d'autres, dans son livre La novela naturalista Hispanoamericana (Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965). Donc il serait inutile de nous attarder là dessus. Cependant, il convient de brosser aussi brièvement que possible un tableau de ce mouvement dans cette partie du Nouveau Monde, parce que ceci servira à mettre notre étude davantage en perspective.

⁴¹ Guillermo Ara, La Novela naturalista hispanoamericana, pp.8-10.

⁴² Ibid., p.12.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid., pp.12-3. L'exposition des problèmes socio-politico-économiques, la dénonciation des préjugés ethniques et l'anti-impérialisme sont évidents dans La Charca, El Negocio et Redentores de Zeno Gandía. Dans El Negocio, par exemple, l'auteur dénonce l'exploitation économique de la colonie par l'Espagne, représentée par les Espagnols immigrés dans la colonie, et qui contrôlent le secteur commercial; et l'arrogance de ces même Espagnols qui considèrent le créole comme un

individu inférieur. Dans Redentores, il dénonce l'impérialisme américain résultant dans cette même exploitation économique et discrimination ethnico-raciale.

45 Pour plus de détail sur le naturalisme argentin, voyez le chapitre I du livre de Guillermo Ara: La novela naturalista hispano-americana. Voyez également: Myron I. Lichtblau, The Argentinian Novel in the Nineteenth Century (New York: Hispanic Institute of the United States, 1959).

46 Rafael E. Warner, Historia de la novela mexicana en el siglo XIX. Clásicos y Modernos, Creación y Crítica literaria (México, 1953), p.106.

47 Guillermo Ara, p.54.

48 Carlos González Peña, Historia de la literatura Mexicana (Mexico: Editorial Porrúa, S.A., 1966), p.222.

49 La novela moderna (Lima, Pérou: Biblioteca del Pensamiento Peruano, Ediciones Hora del Hombre, S.A., 1948), p.65.

50 Ibid., p.62.

51 Ibid., p.63.

52 Manuel Fernández Juncos, "Carta literaria," Varias Cosas (San Juan, Puerto Rico, Tipografía de las Bellas Letras, 1884).

53 Pour plus de détails sur la querelle naturaliste à Porto Rico, voir Julia María Guzmán, "Realismo y naturalismo en Puerto Rico" dans Literatura Puertorriqueña: 21 Conferencias (San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969), pp.149-177.

54 Selon Antoine Laporte, le naturalisme fait l'effet d'une prostituée qui, "drapée de soies luxueuses traînées dans la boue des ruisseaux, étale effrontément, dans un argot emphatique, ses réalités sexuelles et ses brutalités naturalistes." Le naturalisme ou l'immoralité littéraire: Emile Zola, l'homme et l'oeuvre (Paris: Gautherin et Cie., 1894), p.168. Voir également le livre de Ferdinand Brunetière, Le Roman Naturaliste (Paris: Calman-Levy, 1883). Brunetière fut avec Laporte, un des grands ennemis du naturalisme.

55 Julia María Guzmán, op. cit., p.161.

56 Newton, d'Alembert, Comte, Claude Bernard et Zola ont ceci en commun: ils considèrent les sciences humaines comme étant les diverses branches d'un même arbre, par conséquent, reliées entre elles. Déjà, Newton avec sa loi de la gravitation universelle, avait expliqué, dans une mesure relative aux connaissances scientifiques de son temps, les phénomènes généraux de l'Univers: "Cette belle théorie nous montre toute l'immense variété des faits astronomiques comme n'étant qu'un seul et même fait envisagé sous divers points de vue; la tendance constante de toutes les molécules en raison directe de leur masse, et en raison inverse des carrés de leur distance." (Auguste Comte, Principes de Philosophie Positive. Paris: J.B. Baillière et Fils, 1949, pp.99-100) La loi universelle qui régit les faits astronomiques a été adoptée par d'Alembert qui, dans le Discours préliminaire de l'Encyclopédie, déclare: "Il est facile de s'apercevoir que les sciences et les arts se prêtent mutuellement des secours, et qu'il y a par conséquent une chaîne qui les unit." (Jean Le Rond d'Alembert, Discours préliminaire de l'Encyclopédie. Paris: Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1872, p.5.) L'arbre en question est celui des connaissances humaines.

Dans la recherche et la connaissance de la vérité, D'Alembert accorde une place fondamentale aux sensations: "Rien n'est plus incontestable que l'existence de nos sensations; ainsi, pour prouver qu'elles sont le principe de toutes nos connaissances, il suffit de démontrer qu'elles peuvent l'être: car en bonne philosophie, toute déduction qui a pour base des faits ou des vérités reconnues est préférable à ce qui n'est appuyé que sur des hypothèses, même ingénieuses." (p.7) Cette affirmation annonce le positivisme qui va dominer une partie de la philosophie au XIXème siècle.

57 Emile Zola, Le Roman expérimental (Paris: Garnier-Flammarion, 1971), pp.59-60.

58 Ibid., p.74.

59 Ibid., p.59.

60 Einar Kringle, Heredity and Environment in the functional psychoses (London: William Heisman Medical Books, 1967), p.9.

61 Sir Julian Huxley, "The Emergence of Darwinism" dans Evolution after Darwin, tome I de The Evolution of Life, its origin, history and future (University of Chicago Press, p.7).

- 62 Ibid., p.9.
- 63 Le Roman expérimental, p.72.
- 64 Ce chiffre est donné par F.C. Raymond dans son livre intitulé Les Personnages des Rougon-Macquart (New York: Burt Franklin, 1970), p.iv. Ce livre avait paru en 1901.
- 65 Introduction à l'étude de la médecine expérimentale (Classiques Larousse, 1951), p.29.
- 66 Manuel Zeno Gandía, Préface de "La Muñeca" par Carmela Eulate Santujo (Tipografía El Vapor, 1895), pp.xi-xii.
- 67 Manrique Cabrera, "Manuel Zeno Gandía, poeta del novelar isleño," Asonante, XI, octobre-décembre 1955, No.4, p.19.
- 68 Ibid., p.24.
- 69 Julia Guzmán, Manuel Zeno Gandía: del romanticismo al naturalismo (Madrid, 1960), p.40.
- 70 Manuel Zeno Gandía, Garduña (Rio Piedras, P.R.: Editorial Edil, Inc., 1973), p.12.
- 71 Manuel Zeno Gandía, La Charca (Ediciones Puerto, 1973), p.12.
- 72 Ibid., p.141.
- 73 Ibid., p.209.
- 74 Ibid., p.107.
- 75 Julia Guzmán, op. cit., p.55.
- 76 "Ce n'est qu'en insistant sur les formes, les couleurs, les odeurs et les bruits caractérisant tel milieu que le romancier naturaliste-expérimental peut arriver à rendre ses personnages sensibles à

l'influence du milieu sur leur vie." (J.H. Matthews, Les deux Zola: science et personnalité dans l'expression. Genève: Droz, 1957, p.63) Dans cet ouvrage, Matthews consacre tout un chapitre au rôle des sens dans les Rougon-Macquart. A ce propos, le livre d'Antoinette Jagmetti, La Bête humaine d'Emile Zola, étude de stylistique critique (Genève: Droz, 1955), également cité par Matthews, montre l'importance des images sensorielles dans l'oeuvre d'Emile Zola.

77 Guy Gauthier observe dans son essai "Zola et les images" que "Zola, à vrai dire, n'est pas seulement un visuel, mais un sensoriel, et il serait tout aussi intéressant par exemple d'analyser son univers sonore. Souvent même les images et les sons sont intimement liés, pas seulement par un adroit dosage, mais par une commune vibration qui est le rêve ultime des arts audio-visuels." (Europe, Année 46, Nos.468-469, 1968, p.404) Selon Gauthier, les descriptions trop longues et détaillées aboutissent souvent à une image floue, différente de l'originale (p.403). Mais, "Sensible au caractère antivisuel des longues descriptions, Zola veille à la composition de ses tableaux. Il organise les volumes, les lignes, les couleurs suivant les lignes de force qui s'imposent en termes d'espace dans l'esprit du lecteur." (p.405) Guy Gauthier remarque que "Si l'écrivain...peut partir d'une image mentale tout comme le cinéaste, il doit la susciter dans l'esprit du lecteur par l'intermédiaire du langage, un système conventionnel qui a ses propres lois." (p.403) Or, précisément, Zola et Zeno Gandía ne veulent pas projeter une image romanesque conventionnelle, traditionnelle; ils veulent susciter une réalité dont la forme d'expression est encore combattue par leurs contemporains. Pour y arriver, ils emploient un langage capable d'exprimer la réalité qu'ils veulent transposer et conforme à l'esthétique du roman naturaliste. C'est pourquoi leurs styles respectifs s'adaptent aux situations qu'ils présentent et aux personnages qu'ils font parler.

78 A ce sujet, voir Alfred C. Proulx, Aspects épiques des Rougon-Macquart de Zola (Mouton, 1966).

79 Samuel Quiñones, "El novelista de Puerto Rico: Manuel Zeno Gandía," Ateneo Puertoriqueno, Vol. I, No.1, premier trimestre, 1935, p.16.

80 Ibid.

81 Ibid.

- 82 Calvin S. Brown, Repetition in Zola's Novels (Athens, Ga.: University of Georgia Press, 1952), Le Chapitre VII (pp.47-52), est une très bonne étude sur l'usage répétitif et le rôle des métaphores et des symboles dans les Rougon-Macquart.
- 83 Philip D. Walker, Emile Zola (London: Routledge & Kegan Paul, 1968), p.103.
- 84 La Charca, p.115.
- 85 Ibid., p.8.
- 86 Pierre Paraf, "Emile Zola, poète," Europe, No. Spécial, 30ème année, Nos. 83-84, Nov.-Dec. 1952, p.40.
- 87 Manuel Zeno Gandía, documentos biográficos y críticos, p.97.
- 88 Ibid., p.95.
- 89 Ibid., p.100.
- 90 Ibid.
- 91 Ibid., p.101.
- 92 Anita Arroyo, América en su literatura (Editorial Universitaria, Ediciones de la Torre, Universidad de Puerto Rico, 1967), p.390.
- 93 Cesáreo Rosa-Nieves, "La Charca, una gran novela de América," dans Ensayos escogidos du même auteur (Publicaciones de la Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico, Cuaderno No.5, p.110). Selon Rosa-Nieves, le naturalisme de Zeno Gandía est un naturalisme modéré qui montre des différences marquées avec le naturalisme de Zola. Malgré cela, Rosa-Nieves déclare que Zola est le maître esthétique de Zeno Gandía dans un chapitre consacré à ce dernier dans son livre Plumas estelares en las letras de Puerto Rico (San Juan: Ediciones de la Torre, Universidad de Puerto Rico, 1967): "Como Emilio Zola, su maestro estético, el novelador Puertorriqueño pintó con fuerza destacadamente verista, sobre lienzos reales y abiertos en pormenorización muy cruda, sus observaciones de poeta y científico positivista; desde luego que el borricua sí siempre fue contenido en sus explayamientos pictóricos,

guardando las apariencias circunstanciales de la época y la censura, hasta donde pudo." (p.270)

94 José Antonio Galaos, "Manuel Zeno Gandía y sus Crónicas de un mundo enfermo," Cuadernos Hispanoamericanos, LIX, 1964, p.415.

95 Manuel Zeno Gandía: del romanticismo al naturalismo, p.63.

96 Francisco Lluch Mora, "La naturaleza en La Charca de Manuel Zeno Gandía" (San Juan: Club de la Prensa y la Sociedad Puertorriquena de Periodistas y Escritores, Folletos puertorriquenos del Club de la Prensa, 1960), p.15.

97 Cesáreo Rosa-Nieves, El costumbrismo literario en la prosa de Puerto Rico (San Juan, Puerto Rico: Editorial Cordillera, 1971), tome I, p.7.

98 Ibid., pp.149-65.

99 Manuel Zeno Gandía, El Negocio (Editorial Edil, Río Piedras, 1973), pp.57-73.

CHAPITRE II
ET MOURIR DE FAIM ...

L'histoire de l'humanité est depuis
les origines celle de sa lutte pour
son pain de chaque jour.
(Josué de Castro, Géopolitique de la
Faim)

Dans son livre, Géopolitique de la faim, qui expose la faim comme "la plus terrible des calamités sociales,"¹ Josué de Castro ne conçoit pas ce fléau en tant que phénomène naturel, inévitable, mais comme une fabrication de l'homme: "Le problème de la faim, nous dit-il, n'est pas, en conséquence, un problème de limitation de la production sous l'effet de la contrainte des forces naturelles; c'est, au contraire, un problème de politique, d'une politique basée essentiellement sur l'inégalité économique et sociale et sur la division préméditée du monde en groupes dominateurs et en groupes dominés... La faim et la guerre n'obéissent à aucune loi naturelle. Ce sont, en réalité, des créations de l'homme."² La faim, sujet tabou, inviolable jusque vers les années 40, avait cependant trouvé des écrivains assez intrépides pour exposer ce fléau, et en faire le thème de leurs oeuvres, dans un contexte politico-social plus ou moins déterminé. Ces auteurs représentaient, cependant, un nombre assez limité, car la faim, comme la sexualité, ne devait pas être mentionnée ouvertement. Ce problème ne devait s'exprimer qu'au niveau du chuchotement presque inaudible, parce qu'il

représentait une réalité honteuse, surtout aux yeux de ceux qui n'ont pas à se serrer la ceinture autour du creux de l'estomac qui, lui aussi, a son langage pour dire qu'il est vide. Et, ces auteurs connaissent ce langage pour avoir eux-mêmes connu la faim, ou ont vécu très près de ceux qui ont souffert de ce mal social. Parmi ceux qui ont, très tôt, levé le voile sur le sujet tabou, nous pensons à Knut Hansun, auteur d'un roman poignant intitulé Faim, Panait Istrati Felekov, Alexandre Neverov (Taschkent, ville d'abondance), George Fink (Mich hungert), et même John Steinbeck, auteur des Raisins de la colère, qui trace l'épopée d'une famille affamée sur les routes du pays le plus riche du monde: les Etats-Unis. Ajoutons seulement aux noms de ceux que nous avons cités, ceux d'Emile Zola et de Manuel Zeno Gandía, les deux romanciers qui nous intéressent ici.

En effet, Zola et Zeno Gandía ont été parmi les premiers à violer le tabou. Il suffit de lire L'Assommoir, Germinal et La Charca pour pouvoir leur assigner la place qu'ils méritent si justement entre les auteurs cités antérieurement. Ces trois romans, de façon plus ou moins directe, exposent la faim comme une création de l'homme, puisqu'ils dénoncent avant tout l'inégalité économique et sociale entre les hommes, inégalité qui est à la base d'une politique de classes et qui permet qu'un groupe d'hommes soit le groupe dominateur alors qu'un autre, le groupe le plus nombreux, soit le groupe dominé; domination d'une classe prépondérante sur une classe subordonnée, infériorisée, parce

que fatiguée, exsangue, mal nourrie et surmenée.

Zola et Zeno Gandía accordent une importance toute particulière à la question de la mauvaise santé physique et mentale de la classe ouvrière, et blâment pour cette situation, en majeure partie, les conditions de vie qui lui sont faites par la classe au pouvoir, celle qui contrôle la politique et l'économie, classe qui elle-même, vue dans une certaine perspective, n'est guère mieux portante. Une grande partie de la classe laborieuse souffre de psychasthénie et n'a aucun moyen de se soigner puisqu'elle est figée dans l'enveloppe d'une ignorance relative pour certains, mais absolue pour la majorité; et, comme Zola et Zeno Gandía le montrent dans leurs oeuvres, ceux qui pourraient les aider, sont souvent trop heureux et trop bien portants pour se rendre compte de leur souffrance. De plus, ils sont trop préoccupés de conserver leur rang, leurs biens, leur position dominante, pour avoir le temps de s'occuper des autres. Non seulement les nécessiteux ne reçoivent aucune aide de la part de ceux qui pourraient les aider, mais encore, ceux-ci essaient par n'importe quels moyens de faire avorter tout effort d'amélioration de la part des premiers qui se retrouvent alors plus démunis, plus faibles qu'avant. L'avortement de la grève des mineurs dans Germinal illustre bien cette situation. L'échec de la grève a sa source dans l'absence de l'argent, élément qui, dans les oeuvres des deux romanciers, fait la loi; le manque d'argent chez les mineurs détermine leur échec, tout comme il détermine la misérable

condition de vie des paysans de La Charca, alors que sa présence dans les tiroirs de certains renforce leur position et leur permet de soumettre la classe des dépourvus à leur volonté, exerçant ainsi une forme de violence sur ces derniers en les maintenant dans leur misère.

Si Zola et Zeno Gandía se sont consacrés à exposer la misère humaine matérielle et morale, les maladies, les vices et la corruption dans leurs oeuvres d'une façon générale, le problème de la faim est présenté avec et d'une façon particulière dans Germinal et La Charca. Dans les oeuvres des deux romanciers, nous trouvons des exemples de dégénérescence individuelle, comme dans le cas de Gervaise Macquart-Coupeau (L'Assommoir) et Piadosa Artante (Redentores), ou encore de Coupeau (L'Assommoir) et Albano Fuldo (Redentores). Cependant, Germinal et La Charca sont les romans de la dégénérescence collective d'une classe d'êtres humains pris dans l'engrenage de la machine infernale que constitue l'exploitation de la force ouvrière. La Charca est sans nul doute le roman de Zeno Gandía dans lequel les éléments zoliens sont les plus évidents. Question d'influence? de pure coïncidence? de la nécessité du roman naturaliste en général à avoir une base commune très peu variable? Nous savons, cependant, que certaines scènes de ce roman rappellent plusieurs des scènes de Germinal et de La Terre. Qui ne reconnaîtrait pas Catherine Maheu dans Silvina, la fille de Léandra qui, elle-même, ressemble beaucoup à la Maheude: la Maheude a eu sept enfants, Leandra en a eu neuf. Les deux femmes sont nourrices d'un

nouveau-né quand s'ouvrent les deux romans, et leur fécondité est en quelque sorte la cause de leur misère: trop de bouches à nourrir. La différence, cependant, qui existe entre elles est que la Maheude a eu tous ses enfants du même homme, Maheu, son mari, alors que Leandra a connu plusieurs hommes qui lui ont fait un enfant parce que, dans le cercle vicieux dans lequel elle évolue, chaque fois qu'elle se tourne vers un homme pour pouvoir donner du pain à un enfant né d'une liaison antérieure, l'homme en question lui fait un autre enfant et l'abandonne ensuite à sa recherche continuelle de secours. Les deux femmes, par ailleurs, ont à peu près le même âge et leurs mamelles, leurs corps alourdis sont le symbole même de la maternité. Quant à Marcelo et Ciro, ils sont, sous bien des rapports, les doubles d'Etienne Lantier. Marcelo et Ciro sont deux frères; le premier ne peut pas supporter l'alcool et, comme Etienne, il voit rouge, et a envie de tuer dès qu'il en a une goutte dans le sang. Le deuxième est l'amoureux de Silvina et devient son amant après la disparition de Gaspar, le mari de celle-ci, comme Etienne deviendra l'amant de Catherine après la mort de Chaval avec lequel elle a vécu. La petite Alzire et le petit-fils de Marta sont tous deux les innocentes victimes de la faim et de l'égoïsme humain. Juan del Salto, le prétendu porte-parole de Zeno Gandía, est un personnage qui ressemble beaucoup à Grégoire, quoique, alors que Juan del Salto est le personnage masculin central de La Charca, Grégoire n'est qu'un personnage secondaire de Germinal. Le Père Esteban a quelque chose de l'abbé Ranvier. Andújar est à bien

des points de vue l'épicier Maigrat. Pour compléter ce tableau, il faut mentionner que Galante vit avec Leandra et Silvina, comme Madame Hennebeau vit avec Hennebeau et le petit Négrel. Seulement, dans la situation présentée dans Germinal, la femme entretient des relations sexuelles avec le neveu de son mari, tandis que dans La Charca c'est l'homme qui entretient ces relations avec la fille de sa femme; cela s'explique par le fait que Galante et Leandra sont considérés comme mari et femme dans le cadre de leur société. Chez Zeno Gandja il n'y a donc qu'une inversion de sexes et de classe sociale.

Le tableau suivant représente les personnages des deux romans ayant certaines similarités entre eux:

GERMINAL	LA CHARCA
Catherine Maheu	Silvina
La Maheude	Leandra
Etienne Lantier	Marcelo/Ciro
Alzire	Le petit-fils de Marta
Grégoire	Juan del Salto
Maigrat	Andújar
Madame Hennebeau	Galante

Tous ces personnages évoluent sur le vaste terrain de la misère humaine, les uns exploitant cette misère et prospérant; les autres, déçus, annihilés, détruits sous la poussée d'une force invisible. Quand le vent glacial de la misère souffle sur le coron des mineurs, ou quand "la muerte de rojo semblante" ³ descend de la cordillère, tout est balayé: l'amour, la morale, la vie, et il ne reste que la fange, le vice et la mort.

Les deux romanciers descendent jusqu'au fond de cette misère afin d'en exposer les causes et les effets qui sont nombreux au sein d'une société dans laquelle règnent l'indifférence, la soif du gain et de l'accumulation, et la malhonnêteté. On ne peut s'empêcher de répéter que Zola, avant son succès littéraire, avait connu le fléau de la misère. Plus tard, durant la grève d'Anzin en 1884, il se rendit sur les lieux, visita les maisons des mineurs, parla avec eux, descendit dans les mines afin de se rendre compte personnellement des conditions de travail et prit des notes. Il a donc vu de très près les conditions misérables dans lesquelles les mineurs et leurs familles vivaient. Quant à Zeno Gandía, il observait intensément tout ce qui se passait autour de lui. La géographie peu étendue de Porto Rico permettait au citadin Zeno Gandía de se rendre facilement à la campagne afin d'observer la vie des paysans. Une simple course à cheval dans les environs de Ponce lui donnait l'occasion d'observer beaucoup de choses. Il a pu voir et comprendre la misère de ceux qui travaillent dans les

plantations de café. Il a pu se rendre compte de quoi ils se nourrissent, comment ils s'habillent, et déterminer leur niveau d'éducation. D.V. Tejera rapporte qu'un jour du mois d'août 1894, en allant à cheval de Ponce à Adjunta, il fut stupéfait de découvrir le visage maladif des paysans. Alors il demanda à son compagnon de voyage ce que mangeaient ces gens. Celui-ci répondit: "Plantins et morue." Alors Tejera lui demanda s'ils mangeaient de la viande, et son compagnon répondit: "Presque jamais!" Le soir du même jour, il retourna à Ponce, alla chez Zeno Gandía et lui raconta ce qu'il avait vu. "No siga usted, respondió Zeno Gandía, lo que tanto lo ha chocado es precisamente el asunto de mi novela La Charca que acabo de terminar." ⁴ En effet ce roman fut publié à la fin du même mois. Donc, si Tejera a été si bouleversé par ce qu'il avait vu, il est facile d'imaginer avec quel intérêt le romancier naturaliste Zeno Gandía a observé ces mêmes gens et leurs conditions de vie.

Il faut remarquer que dès le premier chapitre de leurs oeuvres respectives, les deux romanciers introduisent le thème de la faim face à la prospérité, mais par des procédés narratifs tout à fait différents. Et, là encore, Zeno Gandía fait preuve de sa capacité d'écrire un roman original. Germinal s'ouvre sur une nuit qui s'achève, sur un nouveau jour qui va commencer, une pré-aurore; il fait encore tout noir. La Charca débute sur un jour qui va finir, donc sur une nuit qui va commencer, juste avant le crépuscule; la campagne resplendit dans un

rayon de soleil couchant. D'ordinaire, avec le jour, l'espoir renaît. Pourtant, ce jour qui va poindre dans Germinal et ce jour qui brille encore dans La Charca, loin d'être un signe d'espoir, dévoilent la misère la plus profonde, la plus désespérante. Dans Germinal, on voit Etienne Lantier, qui n'a pas une croûte de pain; il a marché pendant des jours et des nuits sur les routes de France, tel un vagabond, à chercher du travail. Il arrive finalement aux environs de Montsou. Lui, le symbole de la pauvreté, du dénuement matériel, contemple, dans le noir, le "Voreux" (le dévoreur d'hommes), symbole monstrueux de la richesse et de la puissance des capitalistes, et incarne l'opposition pauvreté/richeesse. Dans La Charca, Silvina est présentée comme une pauvre enfant qui n'a pas toujours de quoi manger et son petit frère, un bébé de quelques mois, pleure de faim. Assise sur une colline, elle regarde sans voir, dans la lumière du soleil, le magasin de Andujar et les plantations de café de Galante et de Juan del Salto.⁵ Dans l'oeuvre de Zeno Gandía, les plantations de café symbolisent le capitalisme: elles sont ce que les mines représentent dans Germinal. Ce sont des lieux producteurs de denrées qui s'échangent contre l'argent qui permettent aux propriétaires d'acheter tout le luxe dont ils jouissent et s'entourent. Mais, en même temps, ce sont des lieux d'interdiction pour le pauvre qui semble être privé même du droit de manger. Interdiction, disons-nous, parce que les ouvriers ne jouissent pas du produit de leur travail, de leur force, de leur courage, de leur sueur. Ils n'entrent dans ces lieux que pour devenir les instruments

qui mettent en marche la machine à produire l'argent pour d'autres qui ne leur laissent que juste assez pour ne pas crever de faim tout de suite.

En face de cette injustice d'un sort habilement manoeuvré par un groupe d'hommes, Zola et Zeno Gandia crient au scandale. Dans Germinal, les cris des grévistes affamés, parcourant les routes, les cris désespérés de ceux qui sont tenaillés par la douleur de la faim sont vraiment les cris du romancier qui lui aussi a connu la faim durant sa vie de bohème, et qui sympathise avec les misérables. Cris de besoin, désir violent de manger et qui ne peut aboutir que dans le crime et la mort. Dans La Charca, Zeno Gandia n'a point recours à une foule d'affamés menaçants pour exprimer la faim collective dont la présence est cependant évidente. Il suffit d'un seul petit être, presque insignifiant, pour exprimer ce grand besoin, cette impossibilité de se nourrir. Les cris de Pequenín, un bébé de quelques mois qui ne peut même pas apaiser sa faim en tétant sa mère, puisque les mamelles de celle-ci, quoique enflées de misère, ne produisent plus de lait, ce sont les cris que pousse Zeno Gandia en face de cette masse passive qui s'achemine vers la destruction physique, mentale et morale par l'inanition. En poussant ce cri de colère, de misère et de désespoir, les deux romanciers exposent à la face du monde, de la société des hommes, la torture physique que produit sur l'organisme humain la privation, l'absence de nourriture et la dégénérescence mentale, morale qui en résulte.

Ils exposent également les causes de ce mal que Josué de Castro, à la lumière du problème qui subsiste encore aujourd'hui, considère comme "la plus avilissante des calamités. La plus avilissante, parce qu'elle constitue une accusation permanente, une preuve irréfutable de l'incapacité des organisations culturelles et scientifiques à satisfaire le plus fondamental des besoins humains -- le besoin de manger." ⁶

Car, lorsqu'on a faim et qu'on est privé de tout moyen honnête et décent de se procurer de quoi manger, on est enclin à tomber dans la plus dégradante abjection; on peut facilement descendre les dernières marches de l'abaissement moral, comme sous une poussée verticale de haut en bas, sans que rien ne puisse en ralentir la descente. Lorsqu'on se sent abandonné des autres, il en résulte un abandon de soi-même. L'attitude, la conduite des personnages des romans de Zola et de Zeno Gandia sont souvent dictées inconsciemment par l'argument autodestructif très connu, décisif pour ceux qui ont hésité un instant au bord du gouffre, sur le choix à faire: "Je n'ai plus rien à perdre" en oubliant d'ajouter "sauf l'honneur," car l'honneur survit très rarement au besoin, à la faim, au désir.

Causes socio-politiques, causes culturelles et scientifiques, ce sont ce que Zola et Zeno Gandia exposent au sein d'une société qui paraît bien organisée, mais qui en réalité est soutenue par une charpente précaire, puisque la masse qui constitue sa base risque de s'écrouler. Car, qu'il s'agisse de Hennebeau, de Grégoire, des

actionnaires inconnus des mines, de Juan del Salto, de Galante ou d'Andujar, les représentants de la cause dominante et du capitalisme, ce sont les ouvriers qui les entretiennent par leur force physique, par leur travail. Et lorsque cette énergie productrice est menacée d'extinction, faute d'alimentation, c'est la société toute entière qui se trouve menacée d'écroulement. La classe exploitée ne peut soutenir la classe exploitante que tant qu'elle conserve encore un peu d'énergie vitale; si elle plie une minute sous la douleur des crampes de la faim, le fardeau qu'elle porte sur son dos risque de glisser avec peu de probabilité d'être rattrapé à temps.

Les privations dont souffrent les classes laborieuses entraînent ainsi une dégénérescence inévitable. Parmi les causes fondamentales de cette dégénérescence se trouve un élément inhérent du caractère humain, qui, lorsqu'il est très puissant, peut détruire tout ce qui pourrait pousser l'homme vers une action généreuse: c'est l'égoïsme. L'individu dont les actions sont régies par l'égoïsme se concentre sur lui-même, ne pense qu'à la satisfaction de ses désirs, à son bien-être personnel, oublieux des besoins d'autrui. Plusieurs personnages des romans de Zola et de Zeno Gandia symbolisent cet égoïsme qui parfois s'ignore, mais qui souvent se connaît, se veut et s'endurcit. On pourrait faire une liste relativement longue de ces personnages types. Dans Germinal et La Charca, l'égoïsme est un thème prédominant qui se révèle dans les pensées, les paroles, les actions et jusque dans la

passivité de la plupart des personnages.

Chez les deux romanciers en question, l'égoïsme, cette disposition qui porte l'individu à tout ramener à soi au détriment des autres, est dénoncé de façon différente. En effet, Zola ne dénonce pas l'égoïsme de vive voix, de façon directe, probablement par souci d'écrivain naturaliste, expérimental, qui essaie autant que possible de rester en dehors de la narration, quoiqu'il n'y réussisse pas souvent, comme c'est le cas pour les auteurs naturalistes en général. Cependant, nous sentons que ce sentiment est omniprésent dans Germinal et dicte la conduite de la plupart des personnages. Sans être désigné par son nom, l'égoïsme est exposé dès le début du roman de façon suggestive. Quand, d'un geste, Etienne Lantier montre l'immensité des ténèbres cachant le Voreux, symbole de la richesse et du pouvoir des exploiters, et demande au vieux Bonnemort: "A qui est donc tout ça?", celui-ci répond: "Hein? à qui tout ça? On n'en sait rien. A des gens"⁷, nous sentons bien que les mineurs ne participent pas à cette richesse. Bonnemort a travaillé toute sa vie dans la mine et il ignore encore qui en sont les propriétaires. Cela signifie évidemment que ceux-ci ne veulent avoir aucun contact avec les ouvriers. Ils se paient des représentants qui leur permettent de fonctionner dans l'abstrait. Pour les mineurs, ce sont des êtres immatériels qui par leur absence physique, mais par leur présence spirituelle, se sont créés un tabernacle imaginaire et deviennent une entité toute puissante, prennent une identité collective et

unitaire qui témoigne de la solidarité des propriétaires: ils se convertissent en un seul et même "dieu repu et accroupi auquel ils [les mineurs] donnaient tous leur chair, et qu'ils n'avaient jamais vu." ⁸ Plus loin, ce dieu sera identifié: "le dieu capital."

Le dieu repu reste donc caché au fond du tabernacle, silencieux, invisible, alors que, quotidiennement, un groupe d'affamés le nourrit de sa chair. Par cette action de donner leur propre substance un peu chaque jour, les ouvriers dépérissent graduellement. Nous assistons donc à une décomposition lente de leur être. Il est évident que Zola fait allusion à une atmosphère miasmatique, puisque nous avons ici une chair en décomposition en train d'être mangée peu à peu. Et, quand tout un groupe d'homme se décompose, nous aboutissons à une vraie "charca," une mare stagnante de laquelle émanent les miasmes des éléments en décomposition, pendant que "impere norabuena el adusto dios del egoísmo; guardese silencio y dejese al miasma que trabaje incansable, aumentando con venenosos sedimentos la inmensa charca de la podredumbre social, y vendanse las almas y las conciencias." ⁹

Nous disions donc qu'Emile Zola ne dénonce pas l'égoïsme directement mais que ce sentiment est suggéré tout au long de la narration. Zeno Gandfa, au contraire, s'attaque à l'égoïsme directement en le dénonçant en tant que cause fondamentale de la dégénérescence des paysans de La Charca: "el adusto dios del egoísmo." Dieu repu et

accroupi dans Germinal et dieu sévère de l'égoïsme dans La Charca ne sont que deux faces du même dieu capital. Entre les deux écrivains, il n'existe qu'une différence de terminologie. Ils évoquent tous deux l'image du capitalisme qui ne saurait exister sans cet élément d'accumulation par ceux qui passent indifférents, ceux qui détournent la tête et s'appliquent "al bien propio"¹⁰ contre les intérêts des autres, de ceux qui ne savent pas, ne veulent pas, ou ne peuvent pas capitaliser et accumuler des biens. Accumulation d'un côté, qui signifie toujours dépouillement, privation de l'autre côté. Cette situation continuera tant que ceux qui ne pensent qu'à leur bonheur personnel ne se rendront pas compte, comme ce personnage de La Peste, qu'il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul.¹¹ Mais, dans la société exposée par Zola et par Zeno Gandía, il existe très peu de Rambert, et ceux qui échappent à l'influence de l'égoïsme ne peuvent étendre leur générosité qu'à un petit groupe très restreint, souvent à un seul individu.

Dans Germinal et La Charca, cet égoïsme destructeur est symbolisé par deux personnages masques: Léon Grégoire et Juan del Salto respectivement, car il s'agit bien de personnages doubles dont la pensée se dissocie des actions.

Un fait remarquable est que Zola et Zeno Gandía, tous deux, dénoncent l'égoïsme sous les traits de personnages les plus sympathiques de leurs romans respectifs et, c'est pour cela que nous parlons de

personnages masques. En effet, dans Germinal, Mr Grégoire est un patron aimé et respecté par les ouvriers parce qu'il paraît toujours très bon à leur endroit; sa fille Cécile a toujours quelques vieilles nippes pour les enfants des mineurs. Quand les grévistes courent à travers, avides de destruction, ils passent devant la propriété de Mr Grégoire sans toucher à rien, et si un carreau est brisé, ceci n'est dû qu'à la malice de Jeanlin. Ce genre d'amour-respect de l'ouvrier pour son patron a son parallèle dans les rapports similaires qui existent entre Juan del Salto et ses ouvriers. Sa conduite envers eux peut être qualifiée de paternaliste, car il semble très ['] bénévole à leur égard, sévère lorsqu'il s'agit de les réprimander pour leur mauvaise conduite; il ne manque jamais de leur prodiguer de bons conseils, et d'exiger de son "mayordomo" qu'il les traite avec tolérance et indulgence. Mais les bons conseils ne sont pas tout ce dont le pauvre ouvrier a besoin pour améliorer sa condition d'existence.

Toute la bonté de Léon Grégoire et de Juan del Salto se manifeste et s'arrête au niveau de la parole. En effet, ces deux personnages sont très généreux en paroles moralisantes destinées aux ouvriers, comme si cela suffisait. Jean-Claude Cassaing a raison de remarquer à propos de la nouvelle "Le Chômage" de Zola: "Face aux affamés, les Repus sont donneurs de conseils." ¹² Cependant, entre ces deux personnages, il existe une différence fondamentale: Grégoire ne se tourmente jamais sur le sort de l'ouvrier; il a prodigué ses conseils, donc il a fait

son devoir; il est en paix avec sa conscience. Juan del Salto, par contre, n'arrive pas à trouver le repos lorsqu'il est seul, car, contrairement à Grégoire, il maintient un contact étroit avec ses ouvriers, son entreprise agricole étant le nucléus même de la vie à la campagne. Il se trouve placé au centre de cette circonférence que forment les plantations de café peuplées d'ouvriers et il domine tout sur un rayon circulaire; il voit beaucoup mieux que celui qui, se trouvant placé sur un des points de la circonférence, comme Grégoire, n'a qu'une vision globale, vague. Lui, en tant que pivot autour duquel tourne cette circonférence, peut voir en détail. Grégoire reste dans sa confortable maison de la Piolaine, et ses ouvriers travaillent pour lui dans les mines; il y a une barrière entre lui et eux: celle de l'incompréhension que seulement un contact, des rapports étroits entre patron et ouvrier peuvent abattre. Cette barrière n'existe pas entre Juan del Salto et ses travailleurs, car il est en quelque sorte le patron et le superviseur du travail de ceux-ci, parcourant la campagne à cheval, observant la conduite des gens. Il aime le travail bien fait et la discipline.

Pourquoi Juan del Salto se plonge-t-il dans la méditation sur le sort des paysans? Pour Zeno Gandía, cette technique narrative qui consiste à montrer le personnage romanesque plongé dans la méditation sur un sujet important, est souvent un moyen de s'exposer sa propre pensée d'une façon uniforme, sans la rupture que provoque le dialogue.

Il ne faut pas oublier, comme le font remarquer les critiques en général, que Juan del Salto n'est que partiellement le porte-parole de Zeno Gandía, parce que celui-ci est trop généreux pour l'être à demi, car malgré la semi-générosité de son caractère, Juan del Salto fait preuve d'un égoïsme masqué. Nous trouvons ces deux éléments opposés dans son caractère, parce que sa générosité reste toujours à l'état intentionnel: c'est son égoïsme qui est actif. Il se rend compte qu'il pourrait aider les paysans, mais il ne le fait pas parce qu'il a peur de mettre sa fortune en danger et de compromettre ainsi l'avenir de son fils qui étudie en Espagne. Juan del Salto, pas plus qu'Aureo del Sol, ne saurait être le porte-parole intègre de Zeno Gandía. Aureo del Sol (Redentores) lui aussi, dans son désir de devenir gouverneur de Porto Rico, fait preuve d'égoïsme; il finit par accepter une situation fondée sur un compromis qui est la négation de toutes ses convictions politiques et patriotiques. Et il a pleinement conscience qu'en acceptant ce poste de gouverneur, il s'est en quelque sorte vendu, mais, l'ambition égoïste et aveugle est la plus forte et vainc même l'amour.

Grégoire manifeste son égoïsme en refusant toute aide matérielle aux mineurs et à leurs familles. Selon lui, ceux-ci gagnent assez d'argent pour subvenir à tous leurs besoins. En réalité, ils ne gagnent que quelques misérables francs par quinzaine, plus exactement: "Maheu et consorts, veine filonnière, taille numéro sept...cent trente-cinq francs," et lorsque Maheu "avait remis leur part à Zacharie, à Etienne,

et à l'autre camarade qui remplaçait Chaval, il lui resterait au plus cinquante francs pour lui, son père, Catherine et Jeanlin." ¹³ Cinquante francs pour faire vivre une famille de huit pendant une quinzaine! Décidément, Grégoire pense que si les mineurs ne buvaient pas leurs salaires dans les tavernes, ils pourraient vivre décemment, parce que lui, n'a jamais été réduit à vivre avec si peu. Alors il croit faire une bonne action en refusant de faire l'aumône au pauvre, en se soustrayant à la charité qui mettrait un pain sur la maigre table des familles de mineurs. Tout au plus, il consent à ce que Cécile leur donne quelques vieilles robes, quelques vieux fichus de laine que la servante elle-même aurait dédaignés. Mais, il ignore, ou prétend ignorer que les vieilles nippes ne réchauffent pas les ventres vides, et qu'un peu de nourriture ou un peu d'argent feraient beaucoup mieux. Il est prodigue en paroles vaines, en conseils stériles. Quand la Maheude, à bout de ressources, se présente chez lui, accompagnée de deux de ses enfants, elle reçoit une charitable leçon sur la sagesse qui devrait régner parmi les ouvriers. Elle est trop fière pour mendier, mais elle essaie dans son langage assez clair, de lui insinuer l'idée d'une pièce de cent sous:

-- Nous sommes bien à court, bégaya la Maheude, si nous avons une pièce de cent sous seulement...

La phrase s'étrangla, car les Maheu étaient fiers et ne mendiaient point. Cécile, inquiète, regarda son père; mais celui-ci refusa nettement, d'un air de devoir.

-- Non, nous ne pouvons pas, ce n'est pas dans nos habitudes. 14

Voici donc brièvement en quoi se résume la générosité de Grégoire. Et les ouvriers en sont dupes. En réalité, Grégoire n'est pas conscient de son égoïsme, car il n'est pas assez intelligent pour analyser sa conduite. Sous bien des aspects, il est resté un enfant qui se contente de bien vivre, sous la protection paternaliste du capitalisme.

Zola semble ne pas blâmer la conduite de Grégoire en face des nécessités des mineurs. Mais cette absence de jugement est, comme il l'a lui-même dit, un besoin de se tenir en dehors du roman qu'il écrit. Mais, en fait, nous savons très bien ce qu'il pense du personnage en question. Dans l'ébauche de Germinal, nous trouvons une petite note critique sur Grégoire, une petite note inoffensive en apparence, mais qui en réalité est un jugement sévère sur le caractère et le comportement de celui-ci: "tranquillité d'enfant -- stupéfait quand on discute sa fortune -- Est-ce qu'il est méchant? L'aumône." ¹⁵ Tranquillité d'enfant! Evidemment, Zola ne saurait approuver le comportement d'un homme d'une soixantaine d'années qui a un pareil trait de caractère. Cette tranquillité d'enfant dévoile justement l'égoïsme ou l'ignorance du personnage en face de la misère humaine. Il est incapable de comprendre ce qui se passe autour de lui. S'il n'est pas un monstre d'égoïsme derrière son masque de bénévolence, il doit être demeuré, taré. D'où la différence fondamentale entre Grégoire et Juan del Salto. Celui-là est incapable d'une analyse logique de son comportement; il est un personnage peu intelligent. Juan del Salto, au contraire, est

très intelligent, intellectuel, philosophe même. Là où Grégoire s'affole, Juan del Salto sait garder son calme. Bien sûr, comme Zola le dit dans sa petite note révélatrice, celui-là ne s'inquiète que lorsque sa fortune est mise en question, comme ce matin où Paul Négrel, voulant lui faire peur, lui dit que La Piolaine pourrait être pillée par les grévistes:

Justement, sans quitter le sourire qui éclairait son bon visage, M. Grégoire renchérisait sur sa femme en sentiments paternels à l'égard des mineurs.

-- Me piller! s'écria-t-il, stupéfait. Et pourquoi me piller?

-- N'êtes-vous pas un actionnaire de Montsou? Vous ne faites rien, vous vivez du travail des autres. Enfin vous êtes l'infâme capital, et cela suffit... Soyez certain que si la révolution triomphait, elle vous forcerait à restituer votre fortune, comme de l'argent volé.

Du coup, il perdit la tranquillité d'enfant, la sérénité d'inconscience où il vivait. Il bégaya:

-- De l'argent volé, ma fortune!... Est-ce que je fais un mauvais usage de mes rentes, aujourd'hui? 16

Pendant que Zola fait perdre sa tranquillité d'enfant à Grégoire, il met le capitalisme (la bourgeoisie) en jugement. Cet échange de paroles entre Négrel et Grégoire prend la forme et le caractère d'un interrogatoire judiciaire au cours duquel Négrel se change en accusateur et Grégoire en accusé. Et, ce "Vous ne faites rien, vous vivez du travail des autres," dit sur un ton de plaisanterie, prend une signification toute particulière dans le cadre de la lutte entre le travail et le capital. Ici, chaque mot a l'effet d'un projectile que l'ennemi lance contre le camp opposé. Bien sûr, M. Grégoire ne se rend pas compte que dans cette lutte, il est aussi un ennemi de la force

ouvrière, et, par conséquent, la réaction des mineurs. Il reste aveugle; la Piolaine est une tour d'ivoire dans laquelle il s'enferme. D'où un égoïsme inconscient, innocent dirions-nous. Selon lui, faire "bon usage" de ses rentes signifie multiplier ses gains afin d'assurer un avenir confortable pour lui et sa famille. C'est ne pas boire son salaire, et surtout, ne pas faire l'aumône qui constitue un gaspillage.

Grégoire et Juan del Salto adoptent tous deux une attitude paternaliste envers les ouvriers, et cela leur permet de dissimuler leur égoïsme. Ils passent pour de bons patrons qui s'apitoient sur la situation des déshérités du sort. Donc ils sont respectés, aimés même, par les ouvriers. Les travailleurs montrent une grande déférence envers Juan del Salto et lui obéissent sans régimber quand il commande, ils acceptent ses réprimandes, parfois sévères, sans se défendre. C'est que, ces deux patrons, malgré la différence intellectuelle qui existe entre eux, savent également adopter le comportement nécessaire en face des ouvriers. Ils ont un pouvoir d'ordre psychologique sur ceux-ci. Un exemple: dans Germinal, la grève est dirigée contre le capital, contre Hennebeau qui est son représentant, mais elle n'est pas directement dirigée contre Léon Grégoire, dont la maison n'est pas attaquée par les grévistes alors qu'ils attaquent la maison de M. Hennebeau. Dans La Charca, Deblas et Gaspar, deux truands de la classe des ouvriers pensent à voler et même à assassiner Andujar, le propriétaire de l'épicerie du village, mais personne ne penserait à lancer une attaque de

ce genre contre Juan del Salto.

L'égoïsme des deux personnages en question se manifeste surtout à travers l'amour excessif qu'ils ont, Juan del Salto pour son fils Jacobo, et Léon Grégoire pour sa fille Cécile. Souvent ils sont complètement submergés par ce sentiment paternel qui les rend dignes émules du Père Goriot, et nous reconnaissons alors certains aspects de l'influence de Balzac sur les deux romanciers. Quand l'image de leur enfant se dessine devant leur regard, le reste du monde est oblitéré par cette vision dans laquelle tout commence et tout se termine. Juan del Salto, comme Léon Grégoire, n'a qu'un enfant. Les deux pères déversent tout leur amour sur cet être qui pour eux symbolise l'espoir, l'avenir et la continuation d'eux-mêmes. Toutes leurs actions sont régies par cet unique désir: tout donner à leur enfant.

Juan del Salto sait que ce qui manque aux paysans, c'est l'argent sans lequel ils ne peuvent pas se procurer le strict nécessaire. Lui, il est très aisé, il est même riche, mais cette richesse ne lui suffit pas: il faut qu'il accumule beaucoup d'or pour que son fils soit beaucoup plus riche que lui. Et pour satisfaire cette soif d'accumulation, il faut que les ouvriers travaillent, produisent beaucoup et soient mal payés. Donc, il est un exploiteur de la misère humaine. La pensée généreuse est inhérente à son caractère, mais la générosité réelle ne fait pas partie de son programme d'action, car cela impliquerait mettre

sa tranquillité d'esprit en danger, perdre sur ses revenus, exposer ses biens: il pense à l'idéal, mais agit en homme pratique sous l'influence du dieu sévère de l'égoïsme dénoncé et condamné par Zeno Gandia. Quand il pense au paysan et s'apitoie sur son sort, il le fait en philosophe spéculateur, et non en véritable humaniste, qui comprend le problème et agit en conséquence. Son amour excessif pour son fils tue en lui le bienfaiteur qu'il aurait pu être. Et, même après avoir délibéré pendant des heures avec le Père Esteban sur la triste condition de vie des pauvres gens qui n'ont rien à se mettre sous la dent, les deux se mettent à table devant un déjeuner copieux et "comieron y rieron con la jovialidad de dos amigos de colegio." ¹⁷ Evidemment cette conclusion bouffonne à une conversation aussi sérieuse que celle qui vient d'être échangée entre le Père Esteban et Juan del Salto est pire qu'un coup de fouet donné aux deux personnages. Leur gaïeté est la preuve irréfutable que chez eux, l'égoïsme triomphe toujours sur l'instinct généreux qui n'arrive pas à se convertir en action positive. Cette façon de rire comme deux collégiens joviaux est en quelque sorte une amère moquerie de la situation famélique des paysans, et cela nous rappelle le déjeuner chez les Hennebeau où se réunissent les Grégoire: les convives se gavent de bons morceaux en se moquant cruellement des grévistes dont les enfants souffrent atrocement de la faim. M. Grégoire lui-même, le bon, le paternel M. Grégoire déclare, en se taillant un morceau de choix: "Voici toujours un rond de saucissons qu'ils n'auront pas." ¹⁸ Et "les rires recommencèrent." ¹⁹

La description de la jovialité des deux convives de La Charca, de Juan del Salto en particulier, et la soudaine plaisanterie de Grégoire ne sont point introduites dans la narration comme un mécanisme destiné à produire une certaine détente après une période de tension, comme celle marquée par la peur d'une attaque imminente de la part des grévistes de Germinal, ou capable de tirer Juan del Salto de la tristesse dans laquelle l'aura plongé sa discussion avec le Père Esteban sur le sort des paysans. Ce rire, ce fait de manger, cette jovialité que souligne Zeno Gandía, cette phrase, dans la bouche de Grégoire, faite pour déclencher le rire, et qui dans la bouche de celui-ci devient tout à fait grotesque, cette gafeté de part et d'autre, met en évidence l'indifférence fondamentale de leurs caractères. Un prêtre et un bourgeois philosophe viennent de passer en revue tous les maux, toute l'infortune des misérables paysans, qui souffrent et dépérissent autour d'eux. Leur discussion a duré des heures, leur conversation laisse supposer que le représentant de la religion, donc de la charité, et celui de l'économie, de la richesse, vont trouver une parole juste, une solution, ou du moins une ébauche de solution. Mais leur grande et noble conversation se termine sur une note ironique, une insouciance qui se traduit par un déclenchement de gafeté. C'est presque le fou-rire devant un objet ou un sujet ridicule, et dans ce cas le sujet, ce sont les pauvres qu'ils viennent d'analyser la situation. Pour Grégoire aussi, le sujet de sa moquerie sont les affamés. Si Zola et Zeno Gandía mettent les personnages en question dans une pareille situation, c'est pour nous

faire voir chez ceux-ci un manque de maturité. Agir comme un collégien, n'est-ce pas agir comme un adolescent, un grand enfant irresponsable? C'est justement ce que fait Juan del Salto. A quoi donc a servi toute cette discussion à tendance philosophique, humaniste et religieuse si c'est pour aboutir à cela? Un geste qui aurait pu être le début d'une action constructive, régénératrice, mais qui, accompagné du rire et de la débauche gastronomique (en face de la famine des autres) dégénère dans l'absurde, geste atrophié, réprimé, annulé au moment même où il est esquissé. Cette joie devant une table bien garnie de mets exquis, de morceaux de choix, de l'autre côté du mur qui sépare les convives de la misère qui fait rage au dehors, les mots échangés par les convives sont pleins de malice, d'ironie et même de méchanceté.

On ne saurait trop insister sur ce fait: Juan del Salto est riche, Grégoire l'est également, mais il faut qu'ils accumulent davantage d'argent, guidés par leurs instincts égoïstes. Celui-là ne pense qu'à produire "café, mucho café para convertirlo en oro, y después, el oro acumulado, sembrarlo a manos llenas en los senderos por donde había de transitar aquel hijo, imagen pura en el altar de su cariño." ²⁰ C'est donc cette idolâtrie qui rend le père égoïste. Attitude que nous nous trouvons déjà chez Grégoire qui reste béatement en adoration devant sa fille endormie dans la chaleur d'un lit moelleux. Pour lui aussi, Cécile est une image pure qu'il place sur un autel. Sa femme et lui vont regarder leur fille endormie. La mère s'inquiète: "Ce maudit vent

l'aura empêchée de fermer les yeux." Mais le père lui impose silence car devant ce dieu le fils, ou mieux la fille déesse, il ne faut pas parler, mais se recueillir pieusement, silencieusement: "Tous les deux se penchaient, regardaient avec adoration, dans sa nudité de vierge, cette fille si longtemps désirée et qu'ils avaient eu sur le tard, lorsqu'ils ne l'espéraient plus." ²¹ On n'exagère donc point à insister sur le caractère divin que prennent les enfants des deux personnages. Il y a une allusion entre cette longue attente et l'attente du peuple d'Israël qui attendait le messie depuis si longtemps avant qu'il ne vienne (plus de quatre mille ans). Pour les Grégoire, la prophétie s'est accomplie. On croirait que la pensée de l'enfant adoré comme un dieu, rendrait le père plus généreux à l'endroit des enfants des autres. Mais il n'en est pas ainsi, malheureusement.

Grégoire, comme Juan del Salto, n'accumule l'argent que pour le bien-être de sa fille dont "ils contentaient chacun de ses caprices."²² Il a un million qui dort au fond de la mine et qui permet aux Grégoire, de père en fils, de vivre heureux sans souci; et ce million, "c'était comme une divinité à eux, que leur égoïsme entourait d'un culte, la bienfaitrice du foyer, les berçant dans leur grand lit de paresse, les en graissant à leur table gourmande. De père en fils, cela durait."²³ Et ils ne pensent point à retirer ce million divin du fond du tabernacle que représente la fosse, en vendant leurs actions car "ils le voyaient plus à l'abri dans la terre, d'où un peuple de mineurs, des

génération d'affamés l'extrayaient pour eux, un peu chaque jour, selon leurs besoins." ²⁴ Il laisse germer ce million sous la terre parce que "Montsou remontera, les enfants de Cécile en tireront encore leur pain blanc." ²⁵

Nous constatons donc que Grégoire et Juan del Salto pensent bénévolement aux ouvriers, mais toute action concrète de leur part tend vers le bien-être de leur enfant respectif. Les deux personnages, il faut l'avouer, sont conçus de façon totalement différente, et semblent remplir des fonctions complètement opposées. Par exemple, Juan del Salto est un personnage discursif, alors que Grégoire est plus limité dans ses discours. Juan del Salto est un personnage actif, dans la mesure où il lui faut personnellement surveiller ses intérêts, tandis que Grégoire est un personnage absolument passif qui n'a qu'à rester chez lui dans sa "tranquillité d'enfant" et attendre qu'on lui verse les rentes que rapporte le million. Juan del Salto peut bien sembler être le porte-parole de Zeno Gandía, et même il réussit à remplir cette fonction dans une mesure qu'il ne faut point exagérer. Mais personne ne prendrait Grégoire pour le porte-parole de Zola, malgré le caractère de moraliste que ce personnage assume parfois. La structure externe de ces deux personnages est différente, mais l'infrastructure psychologique est la même: c'est l'égoïsme fondamental qui les gouverne. Chez Juan del Salto, il y a un refus de l'engagement, une peur du compromis; il est rhétoriqueur, il discourt et médite continuellement,

mais il s'arrête dès que sa pensée tend à le pousser sur la voie de l'action régénératrice. Il ne manque pas de blâmer les paysans pour la condition de vie qui est la leur, comme M. Grégoire de son côté blâme les mineurs. Quand, le lundi matin, il parcourt ses plantations de café et qu'il constate avec colère que des ouvriers manquent, il explose en paroles véhémentes contre leur paresse, causée par la débauche du samedi et du dimanche. Il comprend et analyse la condition de vie de ces misérables, mais n'arrive pas à pénétrer leur psychologie. Cela est évident dans le deuxième chapitre où il blâme un pauvre père pour l'absence du fils de celui-ci dans les plantations: "Si desde muy pichon, le hubieras manejado bien, tu hijo no sería hoy perdido. No supiste, no quisiste cumplir con esa obligacion, calculaste que el producto de tu trabajo para mantener a toda tu familia, y hoy te encuentras con un hombre ton indocil, que te mata a disgustos, que se pasa la vida entre la guitarra y los licores, entre la baraja y las mujeres que se lleva..."²⁶ En accusant le père de la paresse, de l'échec du fils, Juan del Salto montre bien qu'il ne comprend pas la nature humaine. Il ignore les éléments changeants, les variables, les influences extérieures qui poussent dans une direction ou dans une autre. De plus, ce père avait-il les moyens de fournir à ce fils une éducation adéquate? Lui, pauvre paysan qui ne connaît que le travail des champs, la soupe claire, et l'inconfort d'une cabane au sol de terre battue? Juan del Salto peut bien parler ainsi, lui qui a fait des études en Espagne, et qui a les moyens d'y envoyer son fils, Jacobo. Il ne voit que la

négligence du père qui favorise "los malos instintos" du fils. Il discourt ainsi, échauffé par son idéal atrophié de "rehacer aquel conjunto de seres; prepararlos para risueño porvenir; hacer hombres para que se defendieran del látigo; dar ciudadanía a la plebe; hacer hombres fuertes, capaces de resistir en lo físico y en lo moral, en el individuo y en la especie, la acción deprimente de las causas mórbidas... Donde veía el mal, movíase a la protesta, donde descubría el error, necesitaba desvanecerla." ²⁷ Ici, on aurait tendance à croire qu'il est un homme actif dans le domaine des activités sociales, qu'il attaque le mal. Mais il faut tenir compte que cette attaque est mal dirigée, car il se prend aux effets du mal, c'est-à-dire aux paysans, et non aux causes... C'est que son idéal est en perpétuel conflit avec ses intérêts personnels.

Chez Grégoire, par contre, ce conflit n'existe pas. Son égoïsme est celui d'un être incapable d'analyser: il ne médite pas; il constate un point, c'est tout. Trop habitué aux jouissances que procure le privilège d'appartenir à la classe des riches, il ne peut pas sentir intérieurement la douleur des affamés. Il refuse l'aumône au pauvre, comme un père aimant refuserait de donner un objet tranchant à un enfant, de peur qu'il ne se fasse mal. Comme Juan del Salto, il pousse de grands cris devant l'absence de sagesse des mineurs. Quand il apprend que la Maheude a sept enfants, il explose: "Sept enfants, mais pourquoi? bon Dieu!" ²⁸ Il ne comprend pas qu'au fond de leur misère et

de leur douleur, les mineurs n'ont qu'une joie: celle que donne l'action que Maheu appelle prendre son dessert, "et un dessert qui ne coûtait rien,"²⁹ et que, dans les milieux des gens désavantagés, ce proverbe prend toujours le caractère d'une vérité irréversible: "La table du pauvre est maigre, mais le lit de la misère est fécond." Comme Juan del Salto, il est moraliste, mais au contraire de celui-ci, il l'est sans passion, car il économise jusqu'à l'énergie verbale dont Juan del Salto est si prodigue. A la Maheude il dit: "On a du mal en ce monde, c'est bien vrai; mais, ma bonne femme, il faut dire aussi que les ouvriers ne sont guère sages... Ainsi, au lieu de mettre des sous de côté, ...les mineurs boivent, font des dettes, finissent par ne plus avoir de quoi nourrir leur famille."³⁰

Pour exposer les maladies qui ravagent la classe ouvrière, les deux romanciers ont recours aux méthodes scientifiques de l'époque. Pour Zeno Gandía, cette recherche du diagnostic et de la possibilité d'une thérapeutique du mal est une activité logique, naturelle, puisqu'il est pourvu de ses connaissances et de son expérience de médecin. Mais pour Zola, cette approche clinique des personnages a dû être plus difficile. Cependant, avec une patience infatigable, Zola s'est livré à la recherche afin d'obtenir la documentation nécessaire pour les cas qu'il veut exposer; la lecture des grands savants médecins théoriciens physiologues de son temps lui a permis d'acquérir une connaissance médico-anatomique suffisante pour en faire un usage intelligent dans

ses romans.

Dans Germinal et dans La Charca on trouve une classe ouvrière atteinte de paralysie progressive, d'une crise psychasthénique qui se manifeste par une absence d'action salutaire, de réaction contre le mal destructeur; une espèce d'effondrement de tout concept de dignité humaine, ce qui abaisse l'homme, à quelques degrés près, au niveau de la bête. Pour illustrer cet abêtissement de l'individu et du groupe, Zola et Zeno Gandia ne lésinent pas sur l'usage d'épithètes et de locutions adjectives qui montrent l'homme dans un état presque primitif, agissant comme guidé par un instinct de bête intelligente. Par exemple, à propos de Jeanlin, Zola écrit: "D'une précocité maladive, il semblait avoir l'intelligence obscure et la vive adresse d'un avorton humain qui retournait à l'animalité première."³¹ Ici, "précocité maladive" traduit l'état de dégénérescence avancée dans lequel se trouve Jeanlin, l'enfant des Maheu. C'est un petit personnage de onze ans qui paraît en avoir cinq physiquement, mais qui agit en vrai roué, connaisseur de la vie. A onze ans, il est déjà un voleur expert, et possède une certaine connaissance charnelle, comme ces jeunes chiens qui savent surveiller le maître pour dérober un morceau de viande qu'ils emportent dans leur cachette, et connaissent la femelle avant la tombée des premières dents parce qu'ayant beaucoup moins à vivre que les êtres humains, ils vivent beaucoup plus tôt par une impulsion naturelle. Zola fait bien attention à ne pas dire que Jeanlin est blond, mais qu'il a les

cheveux jaunes, décolorés, comme de la paille, et cette caractéristique physique est commune chez presque tous les enfants des Maheu et des mineurs du coron. Cette même image de l'enfant aux cheveux décolorés se trouve chez Zeno Gandía qui se demande, face à l'état de dégradation des travailleurs des plantations de cafétier: "¿Eran gentes, eran muchedumbres, eran piara, eran rebaños?" ³² En effet, sont-ils des gens, une masse amorphe, un troupeau de porcs ou de brebis, ces gens qui, inclinés vers la terre, manoeuvrent leurs machettes d'un geste automatique, comme s'ils n'avaient pas la faculté de penser, ce qui a porté D.V. Tejera à évoquer une image violente en face de ce "pueblo que no entienda que el machete pueda tener más uso que como instrumento agrícola." ³³ Cette image de troupeau d'animaux que la nécessité a réunis dans le même champ de pâture se rencontre également chez Zola où les femmes malades, voyant leurs enfants dépérir de faim, se transforment en "femelles," se réunissent en une horde de louves enragées qui n'hésitent pas à mordre dans la chair humaine: sur la grande route, "les femmes avaient paru, près d'un milliers de femmes, aux cheveux épars, dépeignées par la course, aux guenilles montrant la peau nue, des nudités de femelles lasses d'enfanter des meurt-de-faim." ³⁴ L'action de cette masse amorphe de femelles, il est évident, est dirigée, non par l'intelligence, mais par l'instinct de la bête qui a faim et qui est prête à se procurer sa nourriture à l'aide de ses griffes et de ses crocs. La horde lance l'assaut contre le magasin de Maigrat, et dans un acte d'animalité féroce, saisit le cadavre de celui-ci et

le prive des organes nécessaires à la génération. Ce ne sont plus des sons de voix humaines qui sortent du trou de leurs "bouches noires," mais des hurlements affreux, comme ceux des vieilles affreuses qui "hurtaient si fort que les cordes de leurs cous décharnés semblaient se rompre." ³⁵ Et Madame Hennebeau de constater: "Quels visages atroces!" Des êtres humains qui deviennent physiquement affreux, n'est-ce pas là l'implication d'une mutation d'un état à un autre?

Cette vision d'une foule humaine qui, sous le regard d'un observateur averti, capable d'analyser et de comparer, devient une masse si compacte, se transformant ainsi en un immense troupeau de bétail "effacé dans la même uniformité terreuse" (dans ce cas, le troupeau de porcs qui s'est roulé dans la boue, dont Zeno Gandía nous donne la vision), se matérialise sous nos yeux par la description animée de la foule en marche, car c'est le troupeau en mouvement que Zola nous met sous les yeux plutôt que des êtres humains. Dans les bouches des affanés, les strophes de la Marseillaise "se perdaient en un mugissement confus, accompagné par le claquement des sabots sur la terre dure." ³⁶ Ici "sabot" prend une double signification; d'une part il y a les sabots de bois que chaussent les mineurs, d'autre part, le mot évoque les pieds de certaines bêtes de somme, tels que le cheval et le boeuf, etc. Plusieurs pages du chapitre V de la cinquième partie du roman servent à préciser l'image animalière un peu floue au début. La mutation est complète quand Négrel ne peut plus reconnaître aucun de "ces bandits-

là" car "la colère, la faim, ces deux mois de souffrance et cette débandade enragée au travers des fossés avaient allongé en mâchoires de bêtes fauves les faces placides des houilleurs de Montsou." ³⁷

De son côté, Zeno Gandfa ne crée pas une masse en mouvement, avec la puissance de Zola, parce que les circonstances dans lesquelles il écrit ne se prêtent pas à une pareille description: il n'est jamais question d'ouvriers en grève agissant collectivement dans son oeuvre. Cependant, comme nous l'avons déjà mentionné, il évoque pour nous l'image des paysans ressemblant à un troupeau de bêtes. De plus, sous le fouet de Montesa, le surveillant des plantations de Juan del Salto, ces gens deviennent littéralement des bêtes, puisqu'ils sont battus sans égards. ³⁸ Montesa les frappe violemment, sans scrupules lorsqu'ils refusent de travailler un jour qu'il pleut beaucoup et qu'ils risquent d'avoir un accident, car la montagne est dangereuse sous la pluie. C'est alors que Juan del Salto interdit à son surveillant de frapper les misérables et parle contre la violence et la répression qui avilissent les hommes et les transforment en idiots ou les incitent à la colère. Cependant, ce discours adressé à Montesa ne peut avoir beaucoup de valeur, puisque celui-ci jusqu'à la fin reste ferme dans sa désapprobation des techniques du maître. Ainsi, l'action de Juan del Salto est gratuite, car elle est mal dirigée. De plus, nous doutons de la sincérité de ses paroles. Puisqu'il n'a pas intérêt à avoir des ouvriers idiots ou capables de se rebeller sous le fouet, il est

possible que son égoïsme l'oblige à une certaine tolérance. Rien ne peut faire autant le mal aux ouvriers que la "bonté" de Juan del Salto.

Pour revenir à l'animalisation des personnages, ce qu'il faut surtout remarquer ce sont presque toujours les signes faciaux qui deviennent les indices matériels réparables de cette mutation. La description faciale inclut toutes les parties de la tête: cheveux, yeux, nez, bouche, mâchoires, menton, cou, oreilles. Jeanlin, par exemple, pour se distraire aux dépens de son ami Bébert, "arrivait sournoisement, sans sa lampe, pinçait le camarade au sang, inventait des farces de mauvais singe, avec ses cheveux jaunes, ses grandes oreilles, son museau maigre éclairé de petits yeux verts, luisant dans l'obscurité." ³⁹ Evidemment, les yeux verts, luisants de Jeanlin, dans l'obscurité, nous rappellent ceux d'un chat dans la nuit ou d'un hibou, car seulement certains animaux ont les yeux qui brillent dans le soir. Une fois les traits animaliers du visage fixés, l'auteur passe à la description des autres parties du corps capable de subir cette mutation. Si l'on admet que l'homme est une évolution et un perfectionnement du singe, il s'ensuit que Jeanlin retourne à son origine primitive. En effet, son corps semble être adapté ainsi que celui d'un singe pour grimper ou dégringoler. Il descend dans le puits de Réquillart avec une telle agilité, une telle légèreté, qu'on n'entend même pas le bruit de ses pas, comme s'il descendait sur une corde, comme si l'échelle où il pose ses pieds n'était pas là. ⁴⁰ Dans la pensée de Zola, ce puits devient un milieu ambiant naturel pour

Jeanlin, comme pour un homme primitif qui vivrait au fond d'une caverne. Et, dans le trou noir de la fosse, la flamme de la bougie qui l'éclaire réfléchit sur son corps, projetant une ombre monstrueuse sur la paroi: une ombre "colossale et inquiétante." Cette vision de Jeanlin dans la fosse de Réquillart nous ramène des millions d'année en arrière, aux origines de l'homme, car nous ne saurions en ignorer le symbolisme, le contenu significatif de chaque mot, dont l'auteur se sert pour décrire ou caractériser son personnage, ni le milieu ou les objets qui l'entourent. En effet, Jeanlin a régressé au stade de l'homme préhistorique, une espèce d'homo sapiens qui se terre au fond d'une caverne (la fosse dans ce cas) parce qu'il ne veut pas partager avec les autres le gibier (la morue) qu'il s'est procuré au prix des grands efforts, sauvagement. Il est bien l'homme à l'état sauvage, qui se rapproche de l'animalité première; il a oublié, ou ignoré la société, ses codes et ses conventions. Son instinct de petite bête le pousse à assurer sa nourriture d'abord. En sauvage qui n'a pas encore appris à aimer les êtres autour de lui, il recherche la solitude. A Etienne, qui est surpris de le voir s'enfermer au fond de la fosse avec son butin et qui lui demande: "Alors, tu n'as pas peur?" il répond, étonné: "Peur de quoi? puisque je suis tout seul."⁴¹ Cette réponse, par laquelle il affirme et assume sa solitude, est la déclaration finale de l'homme qui a peur de son semblable. Si Jeanlin était entouré d'autres êtres humains, il aurait peur. C'est la bête indomptée qui se tient à l'écart de l'homme. Cette réponse laisse Etienne sidéré et il "se tut...troublé..."

La mine, qui l'avait fait, venait de l'achever, en lui cassant les jambes." ⁴² Car, ayant eu les deux jambes fracassées lors d'un éboulement de la mine, Jeanlin ne marche plus droit, comme un être humain, mais comme un petit animal, le corps tordu.

Ce passage prend une signification spéciale dans le contexte de la dégénérescence de Jeanlin, qui vole pour ne pas mourir de faim. L'image dominante dans le roman est la mine, lieu d'oppression, d'exploitation, de souffrance et de misère, endroit obscur d'où naissent les monstres. Jeanlin a été fait par la mine. Être fait par la mine prend ici une signification presque générique. D'où le rachitisme de Jeanlin, petite bête qui sort du trou. Puis la mine "venait de l'achever," c'est-à-dire, s'il y avait encore en lui quelque chose d'humain par le processus d'évolution, la mine venait de détruire tout vestige de cet état. Tout indique le voyage rétrograde de Jeanlin vers ses origines premières -- l'animal.

Nulle part dans le roman de Zeno Gandía, nous ne trouverons de personnages aux traits et caractéristiques animaliers aussi prononcés que ceux de Jeanlin. Cependant, il ne reste pas moins vrai que Zeno Gandía voit ses personnages se muer en animaux par leur apparence décrépite, leur état de dégénérescence avancée, leur ilotisme, leur condition de vie, la peur qui les domine, etc. Gaspar, par exemple, est un personnage qui, pour Zeno Gandía, symbolise l'animalisation

physique; sa présence fait trembler Silvina, et la seule évocation de son image la terrifie, lui inspire un profond dégoût. L'auteur compare ce personnage à un oiseau de proie. Pour Silvina, il est un compagnon bestial aux "facciones repulsivas, mala catadura, pelo enmarañado y aliento aguardentoso." ⁴³ Et, à l'instar de Zola, qui trace la source de la dégénérescence animalière de Jeanlin, du mineur, à partir de la première descente dans la mine, Zeno Gandfa attribue à une cause initiale la dégénérescence des paysans; c'est le choc cosmique qui résulte de la rencontre de deux civilisations, de deux races différentes, celle de la race européenne et de la race indienne. Et, de génération en génération, le produit de ce croisement s'affaiblit de plus en plus, sous l'influence de l'hérédité, car Zeno Gandfa aussi croit à l'hérédité. En fait, dans une lettre à son fils Jacobo, Juan del Salto parle de la "depresión mórbida...que por herencia pasa de una a otra generación, produciendo capas sociales contaminadas y enfermas." ⁴⁴ Ceci nous rappelle le mineur de Germinal, affaibli par le manque de nourriture et de soins, contaminé, rendu malade par le mauvais air, les microbes qu'il respire dans la fosse, et qui engendre un enfant également faible, contaminé, malade, par hérédité.

Aux causes de dégénérescence antérieurement citées vient s'ajouter un autre facteur qui, à l'époque de Zola et de Zeno Gandfa, ne semblait pas jouer un rôle important, mais qui, vu à la lumière des problèmes que confronte le monde aujourd'hui, particulièrement le monde des pays sous-

développés, constitue une cause importante de dégénérescence: c'est la fécondité incontrôlée de la femme, fécondité qui, dans un foyer où les ressources sont maigres, ne peut qu'aggraver les problèmes que cause la faim; comme nous l'avons dit plus haut, "la table du pauvre est maigre, mais le lit de la misère est fécond. La Maheude et Leandra sont les deux représentantes de cette fécondité qui a des conséquences désastreuses pour les familles des mineurs de Germinal, d'une part, et pour celles des paysans de La Charca, d'autre part.

Lorsqu'on lit Germinal et La Charca, on ne s'aperçoit pas de l'importance, de la gravité du problème que présente la fécondité féminine, car si les romanciers mentionnent en passant le nombre d'enfants qu'ont La Maheude et Leandra respectivement, ils ne semblent avoir aucune objection en face de ce nombre si élevé. Mais nous savons qu'ils protestent contre cette fécondité qui ne peut que contribuer à la misère des pauvres. Les deux femmes ont toutes deux une quarantaine d'années environ. Elles ont eu des enfants dès leur jeune âge, un peu trop tôt peut-être. Certains de ces enfants sont grands et ont même fondé leur propre foyer de misère dans lequel naissent d'autres enfants qui à leur tour connaîtront les privations de leurs parents. Elles ont eu des enfants un peu trop tard aussi, car, à quarante ans, elles sont nourrices, chacune, d'un bébé de quelques mois: Estelle pour la Maheude et Pequenon pour Leandra. Or, cette fécondité involontaire est acceptée avec soumission, représente de graves dangers pour la santé de la mère et pour

celle de l'enfant en particulier, et pour celle de la famille et du groupe social en général.

Apparemment, La Maheude et Léandra sont des femmes solides, en dépit de leur âge plus ou moins avancé. A quarante ans, ayant perdu son mari, la Maheude redescend dans la mine afin de gagner le pain des enfants qui lui restent. Léandra est une grande blanchisseuse, qui emporte vaillamment son lourd paquet de linge sale à la rivière car c'est de la lessive qu'elle et ses enfants vivent. Cependant, les deux femmes n'ont pas échappé aux conséquences de la fécondité qui représente un poids beaucoup trop lourd pour leur santé. En effet, La Maheude et Léandra ont toutes deux un excès de poids: elles sont grasses, ont de grandes mamelles flasques fatiguées d'allaiter une longue file de nourrissons. C'est comme si sous l'effet des gestations multiples, les cellules et les tissus de leur organisme se sont multipliés ou élargis démesurément, ce qui représente une dégénérescence biologique. La Maheude, malgré ses quarante ans, conserve encore un certain charme, charme que nous imaginons chez Léandra, puisque Galante, le riche propriétaire, fait d'elle sa concubine régulière, quoique, comme nous le verrons, il y ait un secret horrible derrière cette liaison, l'effet de la multiparité n'en est pas moins évidente. La santé robuste des deux femmes n'est qu'illusoire, et tout oeil instruit et averti peut facilement déceler la lente détérioration.

Parmi les enfants de la première, il y a deux cas de dégénérescence congénitale, résultant peut-être de la fécondité incontrôlée: ceux de Jeanlin et Alzire. Catherine tombe également dans cette catégorie, quoique son cas soit moins apparent. Mais nous la réservons pour un autre chapitre. Nous avons déjà exposé le cas de Jeanlin dont les traits bestiaux sont certainement un signe de dégénérescence congénitale. Il est extrêmement rachitique et présente des signes évidents de troubles mentaux. A onze ans, il vole, fornique, et tue froidement le petit soldat de Réquillart. Et quand Etienne lui demande pourquoi il a fait cela, il répond: "Je ne sais pas, j'en avais envie." ⁴⁵ Contrairement à Jeanlin, Alzire ne présente aucun signe de déséquilibre mental; son anomalie reste purement à l'état physique: elle est née infirme, bossue. Donc, le cas de Jeanlin, d'Alzire, de Victor et de bien d'autres, prouve, comme Zola lui-même a voulu le montrer, que les grossesses à risques élevés résultent souvent en anomalies congénitales, physiques ou mentales, ou en une combinaison des deux.

Des enfants de Léandra, cette autre grande multipare, nous ne connaissons que Silvina et Pequenin. Nous savons que Silvina est épileptique, et nous déduisons qu'elle est en retard, en ce qui concerne sa puberté, car ayant vécu avec trois hommes successivement entre 12 et 16 ans, elle n'arrive pas à concevoir. Quant à Pequenin, tout laisse présager qu'il sera un enfant et plus tard un homme, plus ou moins taré, quoique Zeno Gandia ne s'entende pas sur son cas. C'est un enfant

extrêmement mal nourri, et quand nous le retrouvons une vingtaine d'années plus tard dans El Negocio, il est d'une maigreur malade, le teint pâle, le visage inquiétant, et son comportement est très louche. ⁴⁶

Un autre trait de similarité entre ces deux femmes est qu'elles ont toutes deux perdu la plupart de leurs enfants à cause de leur misère extrême. Des neuf enfants de Léandra, il ne lui en reste que deux (Silvina et Pequenin), parce que "siete de ellos separados ya del hogar, unos porque habían muerto, otros porque se habían ausentado, ignorándose su paradero, y otras que habían sido robadas..., ésto es, arrebatadas a muy temprana edad del calor materno para formar mancebía aparte." ⁴⁷ Donc, parce qu'elle a donné naissance à trop d'enfants et qu'elle est incapable de les nourrir, les filles de Léandra sont enlevées, dès la plus tendre adolescence à la chaleur maternelle par des hommes qui leur offrent du pain et une vie de misère et de souffrance. Les autres sont morts en bas âge, victimes de malnutrition et de manque de soins. Quant à la Maheude, deux de ses enfants meurent dans la mine, parce qu'ils sont obligés d'y descendre dès l'enfance pour gagner le pain qui, ironiquement, devait les empêcher de mourir de faim. Alzire meurt également.

Sur le plan socio-économique, la fécondité, comme nous le voyons, dégrade le niveau de vie de la famille à tous les points de vue. La santé physique et mentale, l'éducation, les ressources économiques, la

nourriture sont tous des éléments importants qui rentrent dans le domaine du bien-être familial. Une famille nombreuse aux maigres ressources économiques peut difficilement atteindre un certain degré de bien-être familial.

Les Maheu vivent dans des conditions presque malsaines. Quoique la maison soit proprement tenue, grâce aux soins diligents de la petite Alzire, elle laisse beaucoup à désirer au point de vue du confort. Elle est composée de deux chambres: une au rez-de-chaussée et une autre au premier étage, et un couloir. La salle du rez-de-chaussée est en même temps, salon, salle à manger et cuisine; la chambre du premier étage contient trois lits: un pour Zacharie et Jeanlin, un pour Catherine et Alzire, et un pour Lenore et Henri. Nous supposons que ces lits sont étroits, puisque la bosse d'Alzire s'enfonce toujours dans le creux de l'estomac de Catherine. Le père et la mère dorment dans le couloir, où ils ont installé un lit, à côté duquel se trouve le berceau de la petite Estelle. Quant au vieux Bonnemort, le père de Maheu, on ne saurait où le mettre, s'il ne travaillait la nuit, horaire qui lui permet de dormir dans le lit de Zacharie et de Jeanlin pendant le jour, alors que ceux-ci sont dans la fosse.

De leur côté, Léandra, Galante, Pequénin, Silvina et Gaspar doivent se contenter de deux misérables petites chambres sans meubles. Dans la première, Léandra et Galante⁴⁸ dorment sur un lit fait de quatre planches.

Le lit de Pequeñín est fait de haillons jetés sur le sol. Dans la deuxième pièce, Silvina et son mari dorment également parmi les haillons par terre.

"La table du pauvre est maigre": pour les Maheu et les mineurs, le plus souvent c'est une soupe claire dans laquelle on a mis quelques pommes de terre et des oignons; pour Léandra, Silvina, Pequenín et les paysans, sinon une soupe claire, du plantain et de la morue. La viande, le lait, les oeufs ne font presque jamais partie du régime alimentaire de ces gens.

Et le résultat de toutes les causes, de toutes les privations qui ont été citées jusqu'ici, sont les maladies diverses dont souffrent les mineurs, les paysans, leurs enfants. Dans certains cas, c'est la mort; la mort par la faim. La petite Alzire (Germinal) et le petit-fils de la vieille Marta (La Charca) en sont des exemples, de minuscules symboles de ce mal qui ravage tout un groupe, toute une classe, toute une population.

Dans La Charca et Germinal, on trouve ce que De Castro appelle la faim dans toutes ses nuances: "celle de la faim totale, de la complète inanition qui transforme ses victimes en de véritables spectres vivants, jusqu'aux types plus discrets des faims occultes ou spécifiques, qui agissent sournoisement et presque sans signes apparents." ⁴⁹ En fait,

la faim est toujours une compagne fidèle de tout être qui vit dans la misère, et les mineurs de Germinal et les paysans de La Charca remplissent parfaitement cette condition. Ils naissent et meurent dans la nécessité. Kamala Markandaya, romancière indienne, a une conception du travail de la faim sur l'individu qui expliquerait très bien ce que ressentent les infortunés des deux romans en question: "Chose étrange que la faim: au début, elle ne vous quitte jamais. Elle est là quand vous travaillez, pendant que vous dormez elle hante vos rêves. Votre ventre crie sans trêve, elle vous tenaille et vous torture, comme si elle dévorait tout votre être, et à tout prix il vous faut en finir avec elle... Et puis, la souffrance aiguë s'émousse, mais elle aussi ne vous quitte pas." 50

Cette douleur qui tenaille et torture, les pauvres l'éprouvent quotidiennement. La petite Estelle, la petite Lenore, et le petit Henri l'éprouvent lorsqu'ils reviennent avec leur mère, avec des mains vides dans lesquelles personne n'a eu la générosité de déposer un sou. Le petit Pequeñín le ressent, puisque pleurant de faim et de rage, on lui met dans la bouche une mamelle qui ne donne plus de lait. Nous trouvons donc toutes ces maladies causées par la faim, maladies qui aujourd'hui retiennent l'attention des savants et des médecins à cause de leurs effets dévastateurs sur l'individu, sur la famille et sur le groupe social. Des spécialistes se livrent également à la recherche des causes et aboutissent toujours à une conclusion socio-médicale; ils partent

des causes de la faim pour aboutir à ses effets; et les indications, les recommandations pour traiter les effets relèvent alors du domaine de la médecine sociale. Ces maladies-là, Zola et Zeno Gandía les connaissent très bien et décrivent avec précision les symptômes qui en découlent. Les deux romanciers ont bien compris et présenté les effets de la faim globale ou énergétique chez l'individu "qui ne reçoit pas la totalité de l'énergie exigée par ses dépenses," déficience qui peut provoquer un cas de semi ou de complète inanition qui souvent facilite la psychasthénie qui les guette, suivant que cette déficience est accentuée ou totale.

Il y a aussi des maladies de carences ou faim spécifique, la faim des protéines qui a des répercussions très graves sur l'organisme humain puisque les protéines constituent les éléments essentiels du protoplasme vivant. Tout en expliquant l'état de santé des ouvriers par l'hérédité qui, de génération en génération, les affaiblit et par les conditions de travail, Zola et Zeno Gandía n'ignorent pas que cette explication n'est point exclusive, ils se rendent compte que le développement physique et conséquemment moral et mental de l'individu dépend en majeure partie de l'action du milieu et du type d'alimentation à la disposition de l'individu. Et le dicton "You are what you eat," ("vous êtes ce que vous mangez") est d'autant plus vrai, lorsqu'on compare l'état de santé d'un individu qui suit un régime diététique bien équilibré à l'état de santé d'un individu qui est mal nourri. Comme c'est presque toujours le cas,

ce sont les classes les plus défavorisées qui souffrent de la faim des protéines dans la société décrite par les deux romanciers. A cause de cette carence, l'organisme humain s'affaiblit et oppose une très faible résistance, aux maladies en général, et particulièrement aux maladies de nature infectieuse: tuberculose (Philomène, Germinal), pneumonie, dysenterie, typhus, etc. Gervaise, La Maheude, Léandra souffrent de la faim des protéines: elles, toutes les trois, ont une forte corpulence, et ceci se voit jusque dans leurs mamelles alourdies qui semblent faire d'elles le symbole de la maternité (La Maheude, Léandra), de la procréation, génératrice d'une race de misérables meurt-de-faim, maternité douloureuse, avilie. C'est que l'une des conséquences de la carence des protéines est la rétention d'eau par l'organisme.

Un autre type de faim présenté dans les deux romans est celle des minéraux (calcium, fer, phosphate, iode). Remarquez que le calcium est un élément très important puisqu'il est le principal ingrédient de la charpente osseuse et presque toujours absent dans le régime alimentaire des ouvriers de Germinal et de La Charca. Les conséquences de cette carence sont: le rachitisme (Jeanlin⁵¹, Marcelo, Pequeñín, le petit-fils de Marta); l'ostéomalacie ou ramollissement des os qui fait que l'individu n'est pas assez fort pour se tenir debout et marcher (Lalie, L'Assommoir, le petit-fils de Marta), Gervaise, elle-même, sur la fin de ses jours sera atteinte de cette maladie, car elle pourra à peine supporter son poids, et finira par traîner la jambe lamentablement.

Il y a également le retard de croissance (Catherine, Silvina, qui n'ont pas d'enfants malgré les relations sexuelles qu'elles entretiennent avec leurs hommes parce qu'elles sont encore impubères). Il y a aussi les caries dentaires. Les ouvriers ne mangent pas de viande ni de jaune d'oeuf, donc leur alimentation manque de fer. Or, le fer est utilisé par l'organisme pour la fabrication de la molécule d'hémoglobine qui imprègne les globules rouges du sang,⁵² ce qui fait que les ouvriers sont pâles, exsangues, anémiques. Les personnages de Germinal et de La Charca souffrent des conséquences de la faim d'iode: ranisme, surdi-mutité, débilité mentale, idiote, etc. Le vieux Bonnemort, par exemple, sur la fin de ses jours, présente un cas aigu de neurasthénie. Figé dans un fauteuil, il faudra qu'on l'habille et qu'on le nourrisse. Le regard fixe, sans expression, il est complètement idiot, et ce sera d'un geste mécanique qu'il rompra le cou de Cécile, la fille unique, idole des Grégoire. Marcelo, de son côté, présente les symptômes causés par la carence d'iode (dépression nerveuse, fatigue, musculaire, etc.). Victor, fils de Saccard et certains personnages de La Charca subissent les conséquences de la faim spécifique, d'où l'expression méchante de leurs visages, leur comportement douteux, et leurs yeux injectés de sang qui fait voir en eux le faciés de bandit-né. En effet, Victor et Gaspar prennent tous deux le chemin du crime et ceci trahit, en grande partie, un dérangement de leur système nerveux.

Alzire et le petit-fils de Marta sont les cas les plus pathétiques

de cette malnutrition extrême, de cette faim qui mène à la mort. Au pauvre petit misérable de La Charca, Zeno Gandía n'a pas voulu donner un nom propre, une identité personnelle, parce que, comme on l'a déjà dit, il est un symbole, le symbole de tout ce groupe qui se meurt lentement. Le romancier le désigne seulement comme "el nieto." La petite Lalie de L'Assommoir, Alzire et lui, sont peut-être les enfants les plus tristes auxquels le roman naturaliste ait jamais donné naissance. Ils sont les incarnations de cette dégénérescence humaine totale que les deux auteurs ont voulu tracer à sa source. Alzire, l'ange du foyer, la jeune gardienne de son petit frère et de ses petites soeurs, voit la famille dans un tel état de dénuement que, souvent, elle se prive de sa maigre part de nourriture pour la leur donner. Sa générosité n'a d'égale que celle de la petite Lalie qui se prive également pour ses petits frères. Faute de nourriture et de soins, celle-là, déjà marquée avant sa naissance, tombe malade et s'éteint peu à peu. Enfant victime de la misère, de la faim, elle meurt dans le noir puisqu'il n'y a plus d'argent pour acheter du pétrole pour la lampe. Le docteur Vanderhaghen, qui l'examine, à la lueur de quelques alumettes brûlées l'une après l'autre, s'impatiente:

Déballée de sa couverture, elle grelottait sous cette lueur vacillante, d'une maigreur d'oiseau agonisant dans la neige, si chétive qu'on ne voyait plus que sa bosse. Elle souriait pourtant, d'un sourire égaré de moribonde, les yeux très grands, tandis que ses pauvres mains se crispaient sur sa poitrine creuse. Et comme la mère, suffoquée, demandait si c'était raisonnable de prendre, avant elle, la seule enfant qui l'aidât au ménage, si intelligente, si douce, le docteur se facha.

-- Tiens! la voilà qui passe... Elle est morte de faim, ta sacrée gamine. Et, elle n'est pas la seule, j'en ai vu une autre à côté... vous m'appelez tous, je n'y peux rien, c'est de la viande qu'il faut pour vous guérir. 58

Le médecin n'a pas un mot de tendresse, pas un geste de pitié devant ce pauvre petit cadavre de martyr de la faim. Il n'a qu'un juron: "ta sacrée gamine." elle meurt donc au milieu de l'indifférence des autres. Il n'y a que ses parents qui soient affectés par sa mort:

Maheu, les doigts brûlés, avait lâché l'alumette; et les ténèbres retombèrent sur le petit cadavre encore chaud. Le médecin était reparti en courant. Etienne n'entendait plus dans la pièce noire que les sanglots de la Maheude, qui répétait son appel de mort, cette lamentation lugubre et sans fin:

-- Mon Dieu, c'est mon tour, prenez-moi... Mon Dieu, prenez mon homme, prenez les autres, par pitié, pour en finir! 54

Cri qui, lancé dans le noir, aura sa réponse: au cours d'une lutte entre les grévistes et les soldats chargés de protéger la mine, Maheu reçoit une balle au coeur, qui le tue net. Catherine meurt dans la mine, prisonnière des eaux qui, par la méchanceté de Souvarine, ont envahi le Voreux. Elle meurt de faim dans les bras d'Etienne, après plusieurs jours sans manger. Puis c'est le tour de Zacharie qui meurt brûlé dans l'explosion survenue pendant qu'il cherche sa soeur au fond de la mine. Et à quarante ans, après l'échec de la grève, avec trois enfants en bas âge à sa charge, La Maheude redescend dans la mine pour empêcher les survivants de mourir de faim tout de suite, comme Alzire.

La fin du "nieto" de Marta n'est pas moins pathétique. Malade depuis le début du roman, il reste couché sur un lit de douleur d'où il ne se lève jamais, à cause de sa faiblesse. C'est un enfant de quatorze ans tellement sous-développé qu'il semble en avoir six. Et naturellement, la grand'mère, Marta, femme avare qui va enfouir son argent dans la terre, au fond d'un bois, la nuit, le laisse mourir de faim. Elle nourrit le malade quotidiennement d'un peu de plantain et de morue, sous prétexte que lorsqu'on est pauvre, il faut apprendre à vivre de très peu, être économe, quitter sa chemise et ses souliers quand il y a du soleil, s'occuper des animaux (de Marta bien sûr). Ainsi on apprend à être charitable et l'estomac s'accoutume aux privations. Pendant ce temps, "El escuálido nieto vivía del aire, sujeto a la misera ración que aquella ancianidad inicua le escatimaba." ⁵⁵ Aussi, avec un pareil régime, le pauvre enfant ne peut que mourir d'une mort profondément triste. La description de son enterrement constitue l'un des paragraphes les plus émouvants du roman:

La piedad de los vecinos recogió los despojos. Envuelto en jirones de una sabana blanca colocáronle en un ataúd. Cavarón en el cementerio parroquial una tumba anónima, pusieronle en el fondo, y rellena la fosa, igualada con pala fúnebre la superficie del suelo, la tierra guardó el secreto... El secreto de una vida ignorada, de una existencia desconocida; de un alma triste que pudo sembrar en el viviente surco un grano de trigo, que tuvo derecho al amparo de todos, al que la mano social, desnudandose el guante del egoísmo, se alargara para ella; el secreto de un poema de desdicha, de una víctima inmolada por el crimen, por ese terrible crimen que se comete sin consciencia de que se consuma.

Enterráronle... Nadie lo supo, nadie lloró. Al arrojarle en la huesa el sepulturero, ni aun tuvo curiosidad de verle el semblante. 56

Le dieu sévère de l'égoïsme, ce dieu repu et accroupi laisse s'accomplir jusqu'à la fin le sacrifice de l'innocente victime qu'il s'offre en holocauste sur l'autel de son tabernacle où il reste silencieux. Il n'éprouve aucune pitié pour cette masse qui meurt de faim, faute d'un pain. Alors, les deux romanciers -- l'un ayant connu la misère, l'autre ayant vu de très près les tristes conditions de vie des paysans -- indignés, prennent une plume qu'ils transforment en une épée de combat, et la page blanche devient un champ de bataille; et la lutte commence contre l'injustice, pour l'avènement de la justice, pour un monde meilleur, un monde dans lequel un enfant innocent ne mourra plus de faim.

CHAPITRE II: Notes

¹Josué de Castro, Géopolitique de la faim (Paris: Editions Ouvrières, 1961), p.29.

²Ibid., p.46.

³Manuel Zeno Gandía, La Charca, p.115. Durant les périodes de grandes pluies, la rivière représente un ennemi mortel pour les paysans. Souvent, elle laisse son lit et envahit la campagne, détruisant les plantes alimentaires, emportant des vies humaines, du bétail, des maisons, etc. Après son passage, c'est la famine pour les paysans qui doivent souvent recommencer à zéro. Alors, pour Zeno Gandía, cette rivière est un symbole de mort: "El torrente parecía sangrianto, como si habiendo recibido una estocada la cordillera se desangraba por aquel cauce, por aquel canjilón iracundo por donde corría la muerte, poblando de rugidos la montaña y sacudiendo el caudal contra los obstáculos; una muerte de rojo semblante que descendía de la cordillera barriéndolo todo."

⁴Elena Zeno de Matos, Manuel Zeno Gandía: documentos biográficos y críticos (San Juan de Puerto Rico, 1955), p.96.

⁵La Charca, pp.8-9.

⁶Géopolitique de la faim, p.41.

⁷Emile Zola, Germinal (Paris: Garnier-Flammarion, 1968), p.39.

⁸Ibid.

⁹La Charca, p.28.

¹⁰Ibid., p.27.

¹¹Dans La Peste d'Albert Camus, Rambert est un journaliste qui a une chance de quitter la ville d'Oran où la peste fait des ravages, et de rejoindre sa fiancée qui l'attend ailleurs. Pendant un moment, il se montre égoïste et ne pense qu'à sauver sa peau. Puis, au moment où les portes de la ville lui sont ouvertes, il décide de rester et d'aider

à combattre le mal, car "il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul." (La Peste, Editions Gallimard, 1947, p.208) Il est un exemple de solidarité humaine.

¹²Jean-Claude Cassaing, "La Vengeance de la vérité," Cahiers Naturalistes, No. 51, 1977, p.23.

¹³Germinal, p.191.

¹⁴Ibid., p.114.

¹⁵Emile Zola, Ebauche de Germinal (Bibliothèque Nationale de la France, Nouvelles Acquisitions), Manuscrit 10307, feuillet 160.

¹⁶Germinal, p.219.

¹⁷La Charca, p.55.

¹⁸Germinal, p.215.

¹⁹Ibid.

²⁰La Charca, p.28.

²¹Germinal, p.97.

²²Ibid., p.100.

²³Ibid., p.99.

²⁴Ibid.

²⁵Ibid.

²⁶La Charca, p.22.

²⁷Ibid., p.20.

²⁸Germinal, p.112.

²⁹Ibid., p.133.

³⁰Ibid., p.113.

³¹Ibid., p.198.

³²La Charca, p.25.

³³Manuel Zeno Gandía: documentos biográficos y críticos, p.96.

³⁴Germinal, p.344.

³⁵Ibid., p.345.

³⁶Ibid.

³⁷Ibid.

³⁸La Charca, p.109: "El mayordomo manoteaba furiosamente, dando empujones, a los campesinos. A uno de ellos que contestó con acritud, Montesa le cruzo la espalda con un látigo. Los campesinos vociferaron con enojo, mientras el mayordomo parecía dispuesto a proseguir..."

³⁹Germinal, p.198.

⁴⁰Ibid., pp.273-74.

⁴¹Ibid., p.276.

⁴²Ibid.

⁴³La Charca, p.12.

⁴⁴Ibid., p.108.

⁴⁵Germinal, p.404.

⁴⁶ Manuel Zeno Gandía, El Negocio, p.208: Marcio Galante, alias Pequeñín, "se alejó encogiéndose de hombros y abismado en la oscuridad de la calle, su cuerpo largo y flaco, su cabeza cretina y redonda, en donde parecía replegarse una cara de frente deprimida y visible pragmatismo. Hundió en el pardo contorno su typo astroso y repulsivo, desapareciendo fosil en el seno de la sombra." C'est une description très précise de Pequeñín devenu homme. Son front plat et sa mâchoire allongée démesurément nous rappellent évidemment un singe. De plus, sa tête est ronde et "cretina." C'est donc un type en dégénérescence. Au moral, il ne vaut pas grand chose; il vit de rapines.

⁴⁷ La Charca, p.11.

⁴⁸ La cahutte de Leandra est si petite que sa fille et elle se querellent continuellement: "Leandra y su hija vivían en perpetua discordia, arrojándose a la cara defectos y maldiciones. No cabían juntas en la estrecha casucha en donde el hábito y la miseria las retenían." (La Charca, p.11) Nous savons bien que c'est ce manque d'espace vital qui facilite le viol de Silvina par Galante: "Una noche en que llovía torrencialmente, la casucha se anegó. La familia tuvo que reunirse toda en uno de los dos únicos cuartuchos. El sueño en común acortó las distancias..." (Ibid., p.12)

⁴⁹ Géopolitique de la faim, p.65.

⁵⁰ Cité par Mariel Ganzin dans son article "Pour entrer dans une ère de justice alimentaire," Le Courrier, Mai 1975, p.4.

⁵¹ Germinal, p.44. A propos de Jeanlin: "il était si petit, les membres grêles, avec des articulations énormes, grossies par des scrofules, qu'elle [Catherine] le prit à plein bras. Mais, il gigotait, son masque de singe blafard et crépu, troué de ses yeux verts, élargi par ses grandes oreilles, palisait dans la rage d'être faible."

⁵² Géopolitique de la faim, p.77.

⁵³ Germinal, pp.388-89.

⁵⁴ Ibid., p.389.

⁵⁵ La Charca, p.45.

⁵⁶ Ibid., p.194.

CHAPITRE III

GERVAISE ET PIADOSA: LA DEGENERESCENCE FEMININE

Oh! n'insultez jamais une femme qui tombe!
 Qui sait sous quel fardeau la pauvre âme succombe!

(Victor Hugo, Les chants du Crépuscule)

Deux femmes foncièrement honnêtes qui, sous la poussée d'une force destructrice, tombent au plus bas degré de l'abjection humaine. C'est la courbe (évolutive) de cette chute lente et catastrophique que Zola et Zeno Gandía ont tracée respectivement dans L'Assommoir et Redentores, deux romans qui, au premier abord, paraissent et sont en effet très différents l'un de l'autre, puisque le premier est surtout consacré à l'exposition de la condition de vie de l'ouvrier parisien, victime du milieu ambiant et de ses propres faiblesses, alors que le second expose surtout la politique coloniale des Etats-Unis à Porto Rico et la corruption et les ambitions de certains politiciens. Ajoutons à ceci l'opinion de la plupart des critiques portoricains qui affirment que Garduña et La Charca sont les seuls romans dans lesquels on peut relever certains éléments d'origine zolienne; d'où vient alors ce désir de comparer un personnage de L'Assommoir avec un personnage de Redentores? Quels sont les éléments communs à Gervaise Macquart, femme du peuple, évoluant dans le milieu ouvrier parisien, et à Piadosa Artante, descendante en disgrâce du comte de Valenti de Gênes?

Si ces deux femmes sont d'origines sociales différentes, elles présentent néanmoins des similarités remarquables tout au long de leur descente dans les eaux troubles. Ce fait prouve indiscutablement que jusque dans son dernier roman (si on ne compte pas Nueva York qui est resté inachevé, à cause, peut-être, de la mort du romancier, survenue en 1930), Zeno Gandía ne dédaignait pas d'utiliser la méthode expérimentale du roman naturaliste, méthode qu'il a si chaleureusement défendue dans la préface de La Muñeca. D'ailleurs, il n'hésite pas à faire allusion à un roman de Zola à la fin de Redentores: en voulant éviter que son fils Antonio fasse une mésalliance en épousant Piadosa, Aureo del Sol, lui cite en exemple le comte Muffat (Nana) comme un homme déchu, traîné dans la boue du ruisseau à cause de sa folle passion pour une prostituée. Aureo demande à son fils: "Lefste Nana?" Celui-ci répond: "Sí." ¹

Les deux romanciers présentent leurs héroïnes respectives comme des victimes de leur groupe social. Une question se pose: Sont-elles des victimes innocentes, c'est-à-dire, n'ont-elles point une part de responsabilité dans leur déchéance? En ce qui concerne Gervaise on serait enclin à croire qu'elle est responsable, donc coupable de sa chute. Zola lui-même formule un jugement d'ordre moral en concluant: "La mort devait la prendre petit-à-petit, morceau par morceau, en la traînant ainsi jusqu'au bout dans la sacrée existence qu'elle s'était faite." ² Cela veut dire évidemment que Gervaise avait eu quelque part

à la marche de sa vie. Quant à Piadosa, nous ne saurions dire ce que pensent d'elle les critiques, puisqu'elle est l'un des personnages les plus ignorés de la série des Chroniques. Mais en réalité, les deux femmes sont-elles vraiment responsables de ce qui leur arrive? Peuvent-elles se faire une vie meilleure que celle qui est la leur? Fille d'Antoine Macquart et de Joséphine Gavaudan, Gervaise est d'origine mélangée. Par sa grand'mère Adélaïde Fouque, elle vient de la petite bourgeoisie de province. Par son grand-père Macquart, elle est issue du peuple. Par sa condition de vie, son travail de blanchisseuse, elle fait partie de la classe ouvrière.

Piadosa Artante, au contraire, descend d'une famille noble d'Italie. Elle aurait pu s'appeler Piadosa Artante, comtesse de Valenti, si les Valenti n'avaient pas souffert les coups de la "decadencia" au cours de l'histoire de leur vie. Au début du XIXème siècle, Edelberto Mario Artante de Valenti hérite d'une fortune déjà rognée par les coups du sort. Représentant d'Italie en Espagne, il habite Madrid, est l'un des favoris de la cour de Fernando VII, et y dépense une grande partie de son héritage. En se voyant presque ruiné, il achète à Porto Rico des terres de Luquillo qui appartiennent à la reine Cristina, femme de Fernando VII. Il espère tirer un grand profit en revendant ces terres situées dans les montagnes et pour lesquelles il a payé très peu d'argent. Mais lorsqu'il se voit complètement ruiné, il décide de ne pas retourner en Italie et d'aller avec sa famille cacher sa honte à Luquillo.

Il débarque dans l'île, tombe en admiration devant la grandeur et la beauté de Luquillo. Mais des usurpateurs ont envahi cette terre déserte depuis longtemps et se proclament les propriétaires. Un procès a lieu. Pour établir ses droits de propriété, le comte doit envoyer ses documents en Espagne, et ceux-ci se perdent dans les transactions. En attendant, il s'installe avec sa famille sur une partie de Luquillo, morcelé par les usurpateurs. Quand il meurt, cette partie est divisée pour être répartie entre ses enfants. Et Lucas Artante, petit-fils du comte, père de Piadosa, se retrouve avec un maigre patrimoine qu'il perd à son tour. Mais il garde l'espoir que les papiers seront retrouvés et que les usurpateurs seront chassés de son domaine de Luquillo. En passant de malheur en malheur, il devient premier majordome d'une "hacienda." Mais sa femme meurt et il perd une jambe dans un accident. Alors il doit abandonner son poste et s'installer à San Juan, avec sa fille et ses trois fils. Au début du roman, vers 1917, Piadosa Artante est une pauvre jeune fille vivant à Puerta de Tierra, un quartier pauvre des environs de San Juan.

Goutte d'eau dans la poussière? Il s'agit bien de pureté et d'impureté. Gervaise et Piadosa ont été pures avant la première chute, elles ont été pures de corps. Pures d'esprit, elles l'ont été également avant la première pensée de l'acte de déchéance. Maintenant elles vivent dans un milieu pourri par la misère, la concupiscence et la cupidité, comme la goutte d'eau qui gît dans la poussière, car elles

ont fait le premier saut. Chez Zola, faire le saut ne signifie que ceci: se lancer d'un lieu élevé vers le bas, au risque de ne plus pouvoir se relever, donc faire une chute fatale. Quand il parle de la première expérience sexuelle de ses héroïnes, le romancier dit presque toujours qu'elles ont fait "le saut." Par exemple, Nana, adolescente, a envie de faire le saut, donc de passer d'un état d'innocence à un état de connaissance. Ceci est souvent une initiation dans le malheur, dans la fraternité de la misère et de la douleur. Quand la goutte d'eau tombe dans la poussière, ces deux éléments se mélangent pour donner un composé: la boue. Mélange, mariage indissoluble. Où en est-il ainsi?

Gervaise et Piadosa sont deux femmes en pleine déchéance, en dégénérescence. La cause fondamentale de cette dégénérescence est leur milieu ambiant, où règnent la misère matérielle (faute d'argent) et la misère morale (manque de scrupules). Ces éléments se conjuguent pour précipiter les deux femmes dans le gouffre. Si Gervaise avait été entourée d'individus honnêtes et responsables, elle aurait pu réussir comme blanchisseuse, car elle a eu un bon début. Si Piadosa était riche, son destin serait tout autre.

Avant la première chute, c'est-à-dire avant le premier acte sexuel, Gervaise et Piadosa sont de jeunes adolescentes pures. C'est à partir de cet acte qu'elles seront chassées du paradis d'innocence dans lequel elles étaient enfermées pour entrer dans la réalité infernale

de l'existence. Dans leur innocence, elles ont cru au bonheur, à la possibilité de bonheur, à la sincérité, à la bonté des êtres qui évoluent autour d'elles. Elles ont cru que l'acte sexuel était la porte par laquelle elles allaient entrer dans ce monde interdit du bonheur. Donc, elles "font le saut." Mais au lieu de l'ascension vers les sphères lumineuses, entrevues dans la nuit du rêve, c'est la descente, lente, mais certaine, dans un abîme sans fond. Elles s'élancent du haut d'une falaise, tel Icare qui, plein d'espoir, s'envole vers le soleil. Elles croient pouvoir voler vers les cieux, mais elles ne se rendent pas compte que leurs ailes d'ange sont brisées, coupées.

Gervaise fait sa première chute à quatorze ans: elle n'est encore qu'une enfant. Elle a voulu échapper à sa vie triste de blanchisseuse, métier auquel elle a travaillé, toute enfant, avec sa mère, et aux coups qu'elle reçoit de son père Antoine Macquart, ivrogne de profession.³ Face à la monotonie de son existence quotidienne, l'enfant a voulu s'évader de cette sorte de prison déterminée pour elle par le sort, dès sa naissance. Elle a voulu se distraire: "Elle n'était point coureuse du tout; les hommes l'ennuyaient; quand Lantier l'avait prise, à quatorze ans, elle trouvait ça gentil parce qu'il se disait son mari et qu'elle croyait jouer au ménage."⁴ Dans son état d'innocence elle ne se rend pas compte que ce jeu n'est pas un jeu inoffensif, sans conséquence. Cette nouvelle connaissance charnelle ne lui prouve pas le bonheur rêvé; bien au contraire, ce n'est pour elle que le commence-

ment du malheur qui va la poursuivre toute sa vie. Et c'est pour cela qu'elle résiste aux avances de Coupeau qui insiste pour l'avoir: "Non, monsieur Coupeau, il faut que je pense aux choses sérieuses. La rigolade, ça ne mène à rien, entendez-vous? J'ai deux bouches à la maison, et qui avalent ferme, allez! Comment voulez-vous que j'arrive à élever mon petit monde, si je m'amuse à la bagatelle? Et puis, écoutez, mon malheur a été une fameuse leçon. Vous savez, les hommes maintenant, ça ne fait plus mon affaire. On ne me repincera pas de longtemps." ⁵

Les hommes étant la cause de ses malheurs, Gervaise est prête à y renoncer. Elle n'est plus l'enfant qui croyait jouer, mais la jeune femme qui pourrait se donner par désir, et qui se refuse dans la crainte de recommencer l'expérience douloureuse. Son "malheur a été une fameuse leçon." Ici, son malheur ne se rapporte pas seulement à l'abandon de Lantier qui l'a quittée, avec deux enfants sur les bras; ce malheur a à partir du moment où elle a cru au bonheur. Mais, mystifiée par les apparences, démystifiée par la réalité, elle ne veut plus répéter son erreur.

On ne peut pas mettre en doute, cependant, l'amour maternel de Gervaise pour ses deux enfants, Claude et Etienne. Nous savons qu'elle ne pense qu'à leur bien-être, à leur fournir une bonne éducation, un peu de confort dans les limites de ses efforts de femme seule, de mère célibataire. Cependant, elle sait bien que ces deux enfants sont le résultat de la "rigolade." Si elle doit se rompre au travail, c'est

surtout à cause d'eux. S'il n'y avait pas eu Claude et Etienne, il lui aurait été beaucoup plus facile de vivre en travaillant moins. Donc, quand elle dit: "La rigolade, ça ne mène à rien," ce rien prend toute une signification de malheur. Rien, c'est tout ce à quoi elle ne s'attendait pas, puisqu'elle s'attendait au bonheur, à la joie de vivre.

Piadosa, elle aussi, commence également son long calvaire à partir de la première connaissance charnelle. Comme si le goût du luxe était héréditaire, elle, pauvre enfant née dans une gêne décente qui se transforme graduellement en une évidente misère, a le goût du luxe dans le sang, l'amour des grandes et belles possessions des comtes de Valenti. Elle aime un homme qui dit l'aimer également, mais elle doute de la véracité de cet amour, car il est riche, bien vu de la société, courtisé par les familles qui seraient heureuses de le recevoir comme gendre. Il est Secrétaire du Gouvernement des Etats-Unis à Porto Rico. Elle, la pauvre "condecita" déchue, se croit inférieure à cet homme. Dans un moment de révolte contre sa malheureuse situation de jeune fille belle, vivant dans une pauvre maison, privée des jolies choses auxquelles elle rêve, elle accepte une promenade en voiture avec Elkus Engels, et se laisse conduire dans une maison équivoque. Là, elle se donne à lui. Mais, en franchissant cette porte qui conduit de l'innocence virginale à la connaissance charnelle, elle déclenche le mécanisme d'une horrible tragédie: son père infirme arrive, et fou de colère devant la séduction de sa fille, assène un coup de béquille sur le séducteur qui tombe,

frappé à la tête. La violence de son geste lui fait perdre l'équilibre, et Piadosa, honteuse de voir son déshonneur étalé devant son père, horrifiée de voir son amant étendu par terre, n'a ni le temps ni la force de le retenir dans sa chute. Sa tête va porter contre un angle du lit et il meurt. La jeune fille, obligée de cacher sa disgrâce, ne révèle pas la cause de la mort de son père. Orpheline, sans ressources, avec trois frères à élever, elle ne peut qu'accepter les conditions d'Elkus Engels qui a survécu. Dans son malheur, elle se dit qu'elle ne peut plus rien attendre de personne, mais seulement de lui. Elkus use de son influence pour placer deux des frères de Piadosa dans une pension décente pour jeunes orphelins, et le plus petit est confié à la garde d'une voisine à laquelle Piadosa doit payer une mensualité; celle-ci part pour New York, afin d'attendre Elkus qui lui a promis de la rejoindre et de l'épouser là-bas. Elle prend donc le chemin de sa déchéance comme Gervaise prendra le sien en suivant Lantier à Paris.

La première image concrète de dégénérescence est la suivante: deux jeunes femmes perdues dans deux grandes villes pour elles inconnues, Gervaise, à Paris, et Piadosa, à New York. A partir de ce moment, les courbes évolutives de la vie des deux femmes peuvent être tracées sur le même schéma. Les points de rencontre seront nombreux.

A Paris, Lantier commence par installer Gervaise, dans un hôtel, sinon luxueux, du moins décent: l'Hôtel Montmartre. "Et ça a été des

dîners, des voitures, le théâtre, une montre pour lui, une robe de soie pour moi." ⁶ Donc, au début, Gervaise est éblouie par tout ce que Lantier et Paris lui offrent. Pour une paysanne, comme elle, cet hôtel, ces dîners, ces voitures -- qui, pour nous, rentrent dans la banalité quotidienne -- constituent un luxe extraordinaire auquel elle ne s'attendait pas. Et, tant que le petit héritage fait par Lantier a duré, ce train de vie continue. Mais Lantier, ce gros mangeur d'argent, a vite fait de tout engloutir. A bout de ressources, ils vont alors habiter l'hôtel Boncoeur, un hôtel qui devrait plutôt s'appeler le "Crêve-Coeur" car on y vit à contre-cœur. Et, c'est alors "que la sacrée vie a commencé." ⁷

Comme Gervaise, Piadosa est leurrée, elle aussi, vers la grande ville. Elkus Engels fait miroiter devant ses yeux une vie pleine de luxes et de jouissances, d'excitation et de volupté. Comme elle hésite encore, il fait appel à la dernière ressource: il lui promet de l'épouser, comme Don Juan, qui a recours au mariage pour posséder la religieuse. Mais, là où Don Juan réalise la promesse quitte à être damné, Elkus ne pense pas aller si loin. Il suffit qu'il place la belle dans une situation où elle ne peut compter que sur lui. Elle part donc l'attendre, car il dit que le mariage aura lieu là-bas, à New York. Il pousse la malhonnêteté jusqu'à la faire accueillir par deux dames d'un certain âge qu'il fait passer pour ses parents. En réalité, ce sont deux proxénètes; et Elkus, qui fait partie de leur clientèle, espère que les deux

femmes auront vite fait de Piadosa à la vie new-yorkaise et la lui rendront prête à le servir. Au lieu de rejoindre la jeune femme une semaine plus tard, comme promis, il arrive avec quatre semaines de retard et les deux parentes d'occasion ont tout le temps qu'il faut pour leur basse besogne.

Dans cette tentative ou ce procédé de séduction, le mariage, ou la promesse de mariage, joue un rôle capital. Gervaise sait que par le mariage elle pourra occuper un rang respectable dans sa société. De son côté, Piadosa, comme toute jeune fille de sa condition, a appris, dès son enfance, qu'il ne faut jamais faire confiance aux hommes et que tout contact sexuel avant le mariage est une infâmie, le plus grand déshonneur. Elle a fait la chute et sait ou plutôt pense qu'elle ne peut se relever que par le mariage. Les deux femmes suivent donc leurs hommes à la grande ville dans l'espoir de se faire épouser. Dans le cas de Gervaise, il n'est pas dit que Lantier ait fait cette promesse de mariage, mais on peut supposer que cette promesse a été faite, sinon de vive voix, du moins tacitement; elle l'a compris ainsi: ne se disait-il pas son mari? D'ailleurs, Madame Boche, la concierge de la maison où Gervaise ira habiter plus tard, l'a également compris de cette façon, et quand elle voit la jeune femme alarmée par la confidence qu'elle vient de lui faire à propos de "plusieurs petites choses" concernant Lantier, elle ne trouve que ces paroles pour la tranquilliser un peu: "Moi, je trouve qu'il a les yeux francs... Il vous épousera, ma petite, je vous le

promets!"⁸ Mais cette promesse que Zola exprime par procuration ne sera pas tenue.

La promesse de mariage joue encore un rôle plus important dans la séduction de Piadosa. Elle est faite et réitérée par Elkus avec une aise, un ton de sincérité qui ne permet pas de douter de sa validité. Elle résiste de toutes ses forces contre ce sentiment qui envahit et annihile sa volonté peu à peu. Elle aurait pu réussir mais:

Insistía Engels: Porque no confiar en sus propósitos? Correspondiendo a su pasión serían dichosos. Dar la espalda a su miseria existencia; vivir con anchura, sin inquietudes, eso debía hacer. Habló de su patria. Boba quedaría ella si viera los Estados Unidos. Describía el encanto de los viajes, el esplendor de los grandes centros. Quedábase Piadosa extática oyendo los vehementes relatos. Ibásele el alma tras ellas. La amaba: no había sacrificio que por ella no hiciera. Una sola palabra suya y realizaría todas su promesas. 9

La terre est battue et semée. Il suffit que les conditions soient favorables pour que la semence pousse et pour qu'Engels puisse en récolter les fruits. Naturellement, pour que les fruits mûrissent, il faut qu'ils soient réchauffés par un dernier rayon de soleil. C'est alors que la promesse de mariage rentre en jeu. Piadosa se souvient de la leçon apprise par coeur depuis son enfance: il faut garder un certain décorum en face de la société, il est mal de s'en aller avec un homme avec lequel on n'est pas marié devant Dieu et devant les hommes. Elle pose alors la question inévitable: "Pero que pensarfa la gente al ver que usted se fijaba en una joven tan pobre como yo?

Porque usted se casaría conmigo. ¿verdad?"-- "Of course" contestó el secretario sorprendido por la pregunta que inesperadamente le caía encima." ¹⁰ Et, se rendant compte que cette réponse peut faire germer des doutes dans l'esprit de la jeune fille, il s'excuse immédiatement de lui avoir répondu en anglais. Mais celle-ci lui répond que cela n'a pas d'importance: "lo que usted ha dicho es, por supuesto," bien sûr. Voilà donc l'erreur fatale de Piadosa. Engels a voulu avoir le bénéfice du quiproquo en espérant que la réponse en anglais créerait une certaine confusion chez la jeune fille, mais celle-ci a compris mot pour mot et elle croit en cette promesse. Maintenant les obstacles s'aplanissent graduellement. Cependant, la lutte intérieure qui se livre dans la jeune fille est d'autant plus déchirante qu'elle ne sait si elle doit continuer d'obéir à un père qu'elle aime et à qui elle voudrait éviter une grande peine, ou suivre son penchant pour un homme qu'elle aime et voudrait rendre heureux. Elle hésite à partir, mais Engels lui promet qu'une fois installée là-bas, il l'épouserait aussitôt que possible. La pauvre jeune fille finit par se créer un monde d'illusions: mariée à un secrétaire du gouvernement, riche, aidant sa famille, voyageant, appartenant à un homme aimé "que le parecia tan bueno!" Donc elle accepte une première promenade en voiture -- voiture qui (une autre fois) l'emporte à toute vitesse loin de sa misère, loin de la soumission de sa volonté à un père qu'elle commence à trouver trop sévère, et une pauvre maison où elle se morfond. Etre emportée par la voiture, c'est, pour elle, rentrer dans le monde vertigineux de la

sensualité, un nouveau monde qui lui fait oublier l'ancien, celui des privations, de la domination du père. Elle appartiendra à Engels, comme Gervaise, qui, voulant oublier sa vie misérable et les mauvais traitements du père Macquart appartiendra à Auguste Lantier. Leur cas est celui des deux enfants malheureuses qui cherchent dans une relation extérieure le bien-être qui manque chez elles. A Madame Boche, Gervaise confesse: "J'avais quatorze ans et lui dix-huit ans quand nous avons eu notre premier [enfant] . L'autre est venu quatre ans plus tard... C'est arrivé comme ça arrive toujours vous savez. Je n'étais pas heureuse chez nous; le père Macquart, pour un oui, pour un non, m'allongeait des coups de pieds dans les reins. Alors, ma foi, on songe à s'amuser dehors." 11

Confession pathétique d'une femme qui peut-être aurait eu un destin différent si elle avait grandi dans un foyer où si elle n'était pas privée des comforts matériels et de la chaleur humaine, et si on ne l'avait pas établie dans le métier de blanchisseuse dès l'âge de dix ans. La confession de Gervaise aurait pu être faite par Piadosa, moins les coups de pieds du père, car comme la première, celle-ci a souffert de grandes privations dans son enfance. Sa mère meurt alors qu'elle n'est qu'une enfant. Alors, comme la petite Lalie de L'Assommoir, elle se dédie à élever ses petits frères et à s'acquitter des travaux domestiques. Pour cela elle doit abandonner les études et son rêve de devenir institutrice. Elle gagne sa vie en faisant des travaux de couture, ce qui, avec le

maigre salaire du père, permet de mener le train de la maison. Gervaise, elle-même, gagne sa vie toute enfant en lavant le linge sale des autres. Donc lorsqu'elles subissent les assauts des hommes, elles n'ont que ceci pour toute défense: une enfance de privation et de dur labeur, un passé qu'elles voudraient abolir pour rentrer dans le monde plein de promesse de l'avenir.

Nous voyons donc que pour Zola, comme pour Zeno Gandía, l'enfance et l'adolescence jouent un rôle décisif dans le développement psychologique et moral du futur adulte. Pour Gervaise, un des facteurs qui décident de son avenir, est l'absence d'amour paternel, car si son père est présent, ce n'est que pour la martyriser. Le père est présent physiquement, mais moralement et spirituellement il n'existe pas, car l'image aimante du père disparaît pour faire place à la figure tyrannique du bourreau, du tortionnaire dont la violence se déchaîne sous le fouet stimulant de l'alcool. Alors le monde du père devient insupportable. Et Gervaise, ne pouvant plus compter sur cet être qui devait être son réconfort, sa protection, se trouve seule, donc vulnérable. Pour elle, le père est absent parce que mort dans son amour.

Si l'absence spirituelle et morale du père a des conséquences fatales pour Gervaise, l'absence d'amour maternel, caractérisée par la mort de la mère de Piadosa a des conséquences aussi désastreuses pour celle-ci. La mère est toujours considérée comme une figure protectrice pour les

enfants en général. Combien de fois n'avons-nous pas pensé à notre mère dans nos moments de tristesse et de détresse. Cendrillon, maltraitée par ses deux belles-soeurs et sa belle-mère, invoque le souvenir de sa mère morte pour ne pas mourir de peine. Petite fille, Piadosa perd cet ange protecteur. Cette absence la laisse désemparée, et dépréciée. Si sa mère avait vécu, elle n'aurait pas eu à abandonner les classes pour s'abrutir du travail quotidien, et gagner sa vie avant l'âge. Les malheurs qui sont tombés sur sa famille la réduisent au niveau d'une fillette du peuple et, comme c'est généralement le cas, "son instruction primaire vite interrompue, la fillette du peuple doit tout de suite gagner sa vie." ¹² Cette affirmation d'Anna Krakowski à propos des fillettes de l'oeuvre de Zola, peut très bien s'appliquer dans le cas de Piadosa. Dans le cas de Gervaise, c'est plutôt l'absence morale et spirituelle du père, son incapacité de subvenir aux besoins de la famille qui oblige l'enfant à travailler.

Nous avons donc deux enfants qui n'ont pratiquement pas reçu d'éducation scolaire. Nous savons que Gervaise a une certaine notion de lecture et d'arithmétique, car elle peut lire les pages de son carnet d'épargne pour s'extasier ou s'alarmer selon que son compte bancaire augmente ou diminue. Mais sa formation scolaire ne va pas au-delà de cette connaissance rudimentaire. En ce qui concerne Piadosa, nous savons bien que son éducation laisse beaucoup à désirer. Ayant à remplacer sa mère à la maison, "Milagros hizo para atender a ésta y a sus estudios."

Elle essaie de son mieux de suivre les classes à l'école publique. Mais face aux nécessités impérieuses de l'existence, elle doit abandonner ses études. Alors elle se sent une jeune fille incomplète et acquiert un complexe d'infériorité. Quand elle a des prétendants d'un niveau social plus élevé, elle invoque toujours son extrême pauvreté comme une barrière infranchissable entre elle et eux. Cette pauvreté n'est pas seulement matérielle: elle est également spirituelle, intellectuelle. Elle est peut-être restée à l'école un peu plus longtemps que Gervaise, mais ses connaissances ne dépassent pas une notion, peut-être un peu plus avancée, de lecture et d'arithmétique.

C'est dans le milieu ambiant, au contact des adultes que ces deux enfants terminent leur éducation interrompue, inachevée. Et quel contact! Pour Gervaise, c'est celui des blanchisseuses qui laissent couler les gros mots, les expressions vulgaires au fil de l'eau de la rivière dans laquelle elles lavent. Combien de secrets de familles, de turpitudes, d'activités nocturnes n'étaient-elles pas, enrichis de commentaires en déballant leur linge sale! Et ceci, sans se soucier si l'enfant écoute ou non. Nous en aurons un exemple, à vrai dire bien faible, dans la blanchisserie de Gervaise, rue de la Goutte d'Or. Quant à Piadosa, qui rappelle également beaucoup Nana par certains aspects, étant physiquement précoce pour son âge, elle achève, ou plutôt commence, son éducation dans une cuisine: "En el caserón de la finca y la gran cocina reuníanse sirvientas y vecinas. Formábase allí un medio social

que carecía muchas veces de sanas nociones de las cosas. En ese medio jugaba Piadosa. Lo que esos contactos pueden enseñar, impresiona a veces con tanta fuerza a la infancia que constituyen temible forma de la educación del ejemplo." ¹³ Ici nous croyons lire Zola en espagnol. Il n'y a qu'un changement de lieu et de langue. L'éducation de Piadosa dans la cuisine est parallèle et similaire à l'éducation que reçoit Gervaise à la rivière, et à celle que reçoit Nana dans l'atelier de Madame Titreville. A ce niveau aussi, la pensée de Zola et celle de Zeno Gandía se rejoignent.

Ce que les deux écrivains mettent en relief, c'est que ce contact adulte a des conséquences souvent malheureuses pour la formation de l'enfant: "Desde muy niña la envolvió el medio ambiente." ¹⁴ Ici, le "medio ambiente" prend une signification toute particulière par rapport à l'héroïne soumise à l'action de ce milieu par le verbe actif "envolver." Ceci implique une absorption du personnage par le milieu et c'est à partir de cette intégration que le destin du personnage se façonne. Par exemple, Zola nous dit que: "Nana complétait à l'atelier une jolie éducation! Oh! elle avait des dispositions bien sûr. Mais, ça l'achevait, la fréquentation d'un tas de filles déjà éreintées de misère et de vices." ¹⁵ Donc, l'éducation que Gervaise complète au lavoir est celle que Nana complète à l'atelier, et que Piadosa achève dans la cuisine. Chez les deux écrivains nous avons également la même idée de l'adolescente ignorante qui, à force d'écouter des adultes ou d'être

en contact avec eux, finit par en être influencée dans son comportement, à l'instar de ces petites filles dont parle Baudelaire, qui ressemblent à des petites femmes par leur tournure, "se rendent des visites en plein air en imitant la comédie donnée à domicile par leurs parents." ¹⁶ Après ces leçons apprises à l'école primaire universelle de vie, Piadosa "sabía, en suma, cuanto en el bajo fondo pasaba; y cosa que ella no entendía, que despertaban malicia y curiosidad." ¹⁷ Nous avons donc le cas de la petite fille innocente, de la goutte d'eau pure qui commence à devenir opaque au contact d'une atmosphère polluée. Quoique Nana soit une enfant précoce, elle ignore encore beaucoup de choses. Mais son père, Coupeau, à force de les lui répéter dans le but de l'en préserver, finit par éveiller sa curiosité, et ses penchants latents: "Il la faisait trop vivre dans cette idée-là... Même avec sa façon de gueuler, il lui apprit des choses qu'elle ne savait pas encore, ce qui était bien étonnant. Alors, peu à peu, elle prit de drôle de manières." ¹⁸

On voit donc que ce que Nana apprend à l'atelier, au contact des ouvrières, Piadosa l'apprend dans la grande cuisine, au contact des servantes. Il est certain que Zeno Gandía avait Nana en tête quand il a créé son personnage Piadosa, car les coïncidences concernant leur éducation sont trop nombreuses pour qu'on puisse en douter. Quoique, durant sa prostitution, Piadosa n'ait ruiné personne, Zeno Gandía la rapproche de Nana, quand son personnage Aureo del Sol fait allusion à Nana (Nana) qui a traîné le comte Muffat dans le déshonneur. Cependant,

Piadosa-prostituée est tout à fait différente de Nana-prostituée. Les ressemblances s'arrêtent au niveau de l'éducation de l'enfant et de l'adolescente. Par extension on peut voir en Fuldo, imprésario, amant exploiteur de Piadosa, l'acteur Frontin, l'amant qui profite de Nana. Sur tous les autres plans, Piadosa ressemble plutôt à Gervaise.

Le manque d'éducation, le dur labeur quotidien et ce contact malsain dans lesquels l'enfance s'étirole et meurt, constituent la première source de dégénérescence. Et la venue du mâle est la première secousse que reçoit la goutte d'eau déjà polluée sur la branche, dans cette tentative de la précipiter au sol.

* * *

Au début, leur vie dans la ville nouvelle s'annonce très favorablement pour les deux jeunes femmes, car, dans l'éblouissement causé par le changement radical qui s'opère dans leur existence, elles ne peuvent pas discerner les ténèbres que dissimule une clarté si vive. On ne peut s'empêcher de montrer ici la ressemblance entre la description de la vie que Gervaise mène à Paris en y arrivant, et la description du début de la vie de Piadosa à New York. Par la bouche même de Gervaise nous apprenons que, "ç'a été des dîners, des voitures, le théâtre, une montre pour lui, une robe de soie pour moi." ¹⁹ Pour Piadosa, "por entonces lujo, comodidades, elegantes vestidos, finos manjares, el estrépito de

la vida, la prisa, el apresuramiento..."²⁰ On pourrait facilement établir les similarités suivantes, par rapport à la signification que prend chaque mot ou groupe de mots dans le contexte du message signifié: "ç'a été/por entonces," "l'hôtel Monmartre/ lujo, comodidades," "des dñers/ finos manjares," "des voitures/ la prisa, el apresuramiento," "le théâtre/ el estrépito de la vida," "une robe de soie/ elegantes vestidos." Ce qui est particulièrement remarquable ici, c'est que les deux écrivains montrent exactement de la même façon ce qui est en contraste à ce qui ne sera plus, ce qui va changer, ce qui sera. "Ç'a été," c'est le passé par rapport au présent, de même que "por entonces" est en opposition avec "por ahora." Donc, ce bonheur trompeur d'hier est éphémère. Il ne dure que le temps et l'espace qui sépare la goutte d'eau sur la branche au sol (à la poussière), deux mois pour Gervaise, six mois pour Piadosa. La "sacrée vie" succède bientôt à la vie douce. En fait, la "sacrée vie" était toujours là, cachée derrière une couche dorée, vite oxydée.

Pour les deux femmes, la "sacrée vie" se révèle par le déchirement du voile qui la dérobaît à la vue. Ce déchirement se fait progressivement. Tout d'abord il y a la déception qui conduit au désabusement, à la lucidité, déception révélatrice qui marque une nouvelle phase dans les relations entre l'héroïne et l'homme avec lequel elle vit. Avant la déception, l'héroïne vit dans un monde d'une opacité brillante, comme ces papiers huilés, qui l'empêchent de voir la réalité parce que cet écran

opaque reflète les rayons d'une lumière trop vive, tout un feu d'artifice. Mais, petit à petit, le monde réel s'éclaircit, sort des ténèbres, alors que s'obscurcit le monde illusoire, car Don Juan ayant atteint son but, montre son vrai caractère. Pour l'héroïne, c'est un réveil, une reprise de conscience après l'évanouissement que produit le choc trop violent de cet éblouissement. Ce n'est pas encore la lucidité, c'est un commencement de lucidité: la lucidité totale viendra après la rupture finale.

Dans cette relation entre les deux sexes, la première désillusion est ressentie quand la femme se rend compte que l'homme commence à perdre l'intérêt qu'il a manifesté pour elle au début de la conquête ou de la liaison. Car le séducteur ayant possédé une fois l'objet de son désir, et n'ayant plus rien à souhaiter, sent sa passion s'éteindre. A l'hôtel Boncoeur, Gervaise ne retrouve plus le gentil Lantier de Plaseans; il devient grossier, la délaisse, découche, et lui fait porter ses vêtements à elle au Mont de Piété. Du coup, il diminue dans l'estime de la jeune femme, comme Elkus Engels commence à diminuer dans l'estime de Piadosa, qui se rend compte qu'Engels à New York est différent, et inférieur à Engels à Porto Rico, car dès qu'il débarque, il commence par s'installer avec elle dans un hôtel. Elle se défend, lui rappelle sa promesse de mariage. Il commence alors à réclamer et à s'arroger les droits que lui donne la première prise de possession, et renvoie le mariage à plus tard. Il pousse l'infâmie jusqu'à lui faire assister à un dîner orgiaque,

et même lui fait prendre part, involontairement, inconsciemment; ce dîner qui rappelle beaucoup ceux que Nana donnait durant sa période de splendeur courtisane. Profitant de l'obscurité et du sommeil de la jeune femme, droguée peut-être, il la met dans les bras d'un autre homme, et elle se réveille au matin, pour se rendre compte qu'elle est encore descendue un peu davantage dans l'abjection.

On comprend bien que Gervaise et Piadosa, ayant encore une certaine notion de ce qui est moral et décent, auraient pu facilement quitter un amant méprisable, pour lequel elles n'éprouvent plus d'amour. Piadosa elle-même dit qu'elle n'aime plus Engels, et même accueille sa lettre de rupture avec un grand soupir de soulagement. Quant à Gervaise, quoiqu'elle semble encore aimer Lantier, elle pense qu'elle pourrait facilement l'abandonner, s'il n'y avait pas les enfants. Pour le moment, les deux femmes se raccrochent parce qu'elles ne voient rien au-delà de la vision bornée de leur horizon. Elles ne se rendent pas compte qu'en se cramponnant à cette branche pourrie, elles ne font que retarder le moment de la dérive, et perdent ainsi des forces précieuses à vouloir se retenir. Elles feraient mieux, semble-t-il, de lâcher cette branche immédiatement, de prendre leur courage à deux mains dans une tentative de remonter le courant. Mais selon une distribution inégale des priorités, il faut que ce soit l'homme qui se lasse le premier, il faut que ce soit lui qui s'en aille. Lui seul doit infliger la honte de l'abandon à l'autre. Lui seul a le droit de se montrer ingrat et infâme tout en restant impuni.

Donc, la vérité commence à se dévoiler quand l'homme jette le masque et montre son vrai visage. Ceci ne se passe pas sans une certaine déception, de son côté également. Car on ne peut s'empêcher d'éprouver un malaise quand on compare l'intensité de son désir avec la finitude de la satisfaction obtenue. Et ceci est dû à un défaut, une insuffisance inhérente à la structure psychologique des êtres humains en général, et des hommes en particulier. Chaque conquête amoureuse sert de point de départ pour une nouvelle conquête à faire. En termes psychologiques, l'homme est un animal en continuel état de désir, et il est rarement satisfait, excepté pour une courte période de temps. Un nouveau désir surgit à la surface dès qu'un désir antérieur est satisfait, et ainsi de suite. Nous désirons toujours quelque chose. C'est une caractéristique de l'individu qui dure toute sa vie.²¹ Et à travers les hommes (Lantier, Engels) qui causent la dégradation féminine, Zola et Zeno Gandia ont illustré cette insuffisance masculine. Cependant, certains hommes pourront se limiter ou se complaire, au contraire de Don Juan, à un amour unique, dans une relation définitive, parce que trop paresseux ou pantouflards pour générer et dépenser l'énergie qu'il faudrait à une nouvelle conquête. Mais l'esprit aventureux est là, et souvent il s'exprime dans le rêve ou la fantaisie gratuite. Ce type d'homme fera l'amant ou le mari idéal, à certains égards, bien entendu, et veillera à ce que sa femme reçoive toutes les attentions possibles afin qu'elle se maintienne dans un état qui puisse justifier sa fidélité, son attachement pour elle. Lantier et Engels sont le type d'homme

aventureux, incapables de sublimer leur passion, leur désir du moment en se contentant de la satisfaction médiocre de ce qu'ils possèdent. Leurs impulsions seules les conduisent. Pour Lantier, Gervaise, dont le coeur crève à l'hôtel Boncoeur, n'est plus la jeune femme qu'il a emmenée de Plaseans. Il la trouve enlaidie, vieillie de dix années par la terrible nuit d'angoisse qu'elle vient de passer en l'attendant. Il pense que la source de joie qu'elle lui apportait est tarie. Alors, il la trouve sale, et, dans sa déception de ne pas retrouver en elle la femme qui lui avait plu jadis et, dans sa vanité d'homme égoïste, il la regarde un instant, puis, il demande méchamment: "Tiens, tu ne te débrouilles donc plus?"²² Lui aussi est désabusé, pour la première fois peut-être il se rend compte que la jeune femme boîte horriblement. Alors, il décide de la quitter, comme Engels abandonne Piadosa à New York quand il est fatigué d'elle. Lantier prend cette décision parce que, au regard qu'il vient de jeter sur elle, il voit une femme sur le déclin. Il ne veut pas assumer de responsabilité dans cette triste situation. Alors, au lieu de lui tendre une main secourable, au lieu de l'aider à remonter la pente, il lui assène le coup qui va précipiter sa chute: il part avec Adèle.

La désertion de Gervaise par Lantier, et celle de Piadosa par Elkus Engels, constituent un nouveau point commun sur la courbe évolutive de l'existence des deux jeunes femmes.

Malgré les procédés différents auxquels les deux romanciers ont recours pour montrer l'abandon de leur héroïne respective, on ne peut s'empêcher de remarquer, de discerner une profonde analogie dans les deux abandons. Cette similarité réside surtout dans le caractère de fuite que revêt le comportement des deux hommes. En fait, c'est bien d'une fuite qu'il s'agit: celle de deux hommes qui, n'ayant pas le courage d'affronter la victime, d'affronter son regard à la fois désespéré, douloureux et accusateur, se servent d'un intermédiaire pour communiquer leur abandon à la victime. Gervaise va au lavoir, et espère trouver son mari à la maison en rentrant. De son côté, Piadosa attend, confiante, qu'Engels revienne d'un voyage à Washington. Dans le premier cas, les enfants de Gervaise, Claude et Etienne, remplissent la même fonction que la lettre d'Engels dans le deuxième cas. Ce sont des moyens de communication, par lesquels les deux femmes sont mises au courant de leur nouvelle situation. Claude, l'aîné des deux enfants, porte le message suivant à Gervaise: "Papa est parti... Il a sauté du lit, il a mis toutes les affaires dans la malle, il a descendu la malle sur une voiture... Il est parti." ²³ Quoique ce message soit exprimé de façon différente de celui d'Elkus à Piadosa, ils renferment la même signification pour les femmes auxquelles ils sont destinés. Remarquez que Claude ne dit pas, papa est sorti: il dit "papa est parti," ce qui nous donne l'impression d'un voyage entrepris dans un pays lointain, alors que Lantier reste à Paris; de même que la lettre d'Elkus annonce que celui-ci effectivement voyage vers un pays lointain. C'est que voyage et départ signifient abandon.

La lettre d'Engels mérite d'être citée ici pour montrer le cynisme de son caractère, la froideur avec laquelle il abandonne, dans un pays étranger, une innocente qu'il y a lui-même emmenée. Sans le moindre remords, il écrit:

Mi querida muchachita: Cuando reciba estas líneas, estaré ya algunas millas mar afuera, camino de la isla. El gobierno me ordenó que partiera inmediatamente, por lo que, sin tiempo para verla, volví a Nueva York, directamente a Brooklyn, tomando allí, el vapor del sábado. Todos los gastos del hotel están pagados hasta el lunes. Algún día, cuando nos volvamos a ver, hablaremos de los buenos ratos que pasé a su lado. Sea feliz. Viva con alegría. Sea práctica. Incluyo cheque certificado por doscientos pesos. En la oficina del hotel he ordenado que suban a su habitación un ramo de flores. Su mejor amigo. X. 24

On serait tenter de voir une certaine galanterie, une certaine noblesse dans le procédé d'Engels, qui le différencierait de Lantier qui s'en va, ne se contentant pas seulement de laisser la jeune femme dans la nécessité, dans un dénuement extrême avec deux enfants, mais pousse le cynisme jusqu'à la faire porter ses vêtements au Mont de Piété et à lui prendre les cinq francs que cet échange a rapportés. Et pourtant, Engels n'a pas mieux agi que Lantier. Il croit bien faire les choses et s'acquitter de ses obligations en laissant à Piadosa un chèque de deux cent dollars. En réalité, il la réduit au niveau de la prostituée qu'on paie pour les faveurs reçues. Engels est un homme instruit, intelligent; il sait bien que son geste ne signifie pas autre chose que cela: il a tout pensé, tout calculé. Lantier, au moins, malgré la cruauté de son abandon, ne traite pas

Gervaise comme une prostituée. Et comme Gervaise n'aura rien de Lan-
tier, Piadosa ne gardera rien d'Engels. Dans un acte d'orgueil et de
fierté, elle lui renvoie les deux cent dollars. Les deux héroïnes
recommenceront toutes deux à zéro.

L'image qui se forme maintenant est celle de deux jeunes femmes,
seules, jetées sur le pavé d'une grande ville hostile, corruptrice.
La goutte d'eau, alourdie par la pollution progressive, n'arrive pas
à s'accrocher à la branche. Elle tombe, gît dans la poussière. Mais
la fange n'est pas encore formée. La goutte d'eau lutte pour ne pas
être absorbée, et pendant un certain temps, elle réussit à se maintenir
à la surface du sol, en attendant le rayon de soleil régénérateur, qui
la rendra à sa forme première par un procédé d'évaporation qui la puri-
fiera de ses souillures.

Les deux femmes brisées ne sont pas encore vaincues. Le premier
moment de découragement passé, Gervaise se ressaisit dans une volonté
farouche de remonter le courant, d'enrayer le mal qui se déchaîne.
Lutte héroïque d'une femme seule qui se tue à la peine afin de pouvoir
élever ses deux enfants décemment. Par la puissance de cette volonté,
elle réussit à chasser un peu les ténèbres, et une certaine clarté se
fait autour d'elle. Elle retrouve un peu de joie de vivre dans la
résignation, car elle s'est fixé un but, but raisonnable d'une femme
qui sait qu'elle ne peut pas trop attendre de la vie. Elle y arrive

parce qu'elle est forte, saine et courageuse, et motivée par un rêve stimulant: "Son rêve était de vivre dans une société honnête, parce que la mauvaise société, disait-elle, c'était comme un coup d'assommoir, ça vous cassait le crâne, ça vous aplatissait une femme en moins de rien." ²⁵ Elle sait exactement de quoi il s'agit, car des coups d'assommoir, elle en a reçus et, par conséquent, connaît leur effet sur l'individu. Elle a failli ne pas se relever du dernier coup qui lui a été asséné. Et, pour ne plus en recevoir, elle trace une ligne de conduite qui la préserverait de toute éventualité: elle veut "travailler, manger du pain, avoir un trou à soi, élever ses enfants, mourir dans son lit." ²⁶ Pour une femme aussi laborieuse, est-ce trop demander à la vie? Elle a prouvé qu'elle a tout ce qu'il faut pour réaliser ce rêve. Alors, pourquoi ne parvient-elle pas à vivre cet idéal si simple? Parce que, une fois de plus, la pauvre Gervaise, si forte, si courageuse au travail, a un coeur trop tendre, trop généreux: elle ne peut supporter de voir souffrir les autres, et c'est là sa magnifique faiblesse. Elle est généreuse dans un monde égoïste qui prend et ne donne rien en retour. Elle ne parvient pas à vivre son rêve, ou elle ne le vit que brièvement, parce qu'elle va être, une fois de plus, la victime des apparences. Parce que dans sa vie va entrer le gentil Coupeau, Coupeau aimable, Coupeau qui ne boit pas d'alcool, Coupeau prévenant, Coupeau poli. Elle oublie ou ignore que plus la lame du couperet brille, plus elle est tranchante.

La venue de Coupeau dans la vie de Gervaise correspond à celle d'Abel Strong dans la vie de Piadosa. Il faut noter, cependant, la différence entre les deux relations respectives qui se forment: Coupeau épouse Gervaise; Abel n'est que l'amant de Piadosa. Nous voyons, ou croyons voir que les courbes respectives de la vie des deux femmes se séparent à partir de cette relation. Mais, quoique, en vertu de son mariage, Gervaise doive rester avec Coupeau toute sa vie, ou plutôt jusqu'à la mort de celui-ci, alors que Piadosa, en vertu du caractère éphémère de sa liaison avec Abel, ne restera que six mois avec lui, il existe des ressemblances profondes entre ces deux couples en apparence si différentes. C'est que chez Zeno Gandía, il y a un réarrangement de la séquence des événements qui se passent dans la vie de son héroïne. Il fait varier les faits, remodule, transpose, adapte, change le dénouement. Et dans cette perspective, son oeuvre est tout à fait originale et personnelle. Mais un changement brusque de direction (chute, évolution, retour en arrière) permet à la courbe de la vie de Gervaise de rencontrer celle de Piadosa en des points de coordonnées communs.

Les rapports Gervaise-Coupeau et Piadosa-Abel évoluent sur un plan qui laisse présager que les deux femmes seront sauvées, et ceci, grâce à la bonté de leurs prétendants. Est-ce le rayon de soleil salubre? Est-ce le rayon d'amour rédempteur?

Tout d'abord, Coupeau se conduit en gentilhomme à l'égard de

Gervaise. Bien sûr, il ne manque pas de lui débiter des galanteries assez vertes. Cependant, en général, son comportement ne laisse rien à désirer: jamais un geste déplacé, toujours prêt à lui rendre service, toujours en adoration devant la beauté, la bonté et le courage de la jeune femme. On dirait un chevalier médiéval qui essaie de conquérir sa dame et qui la supplie de lui octroyer le don d'amour. Et Gervaise se trouve placée au niveau de la dame qui se fait désirer, qui demande au chevalier de faire ses preuves avant que ce don lui soit accordé. La goutte d'eau est encore perle sous la couche de poussière, car la terre n'a pas encore réussi à l'absorber.

Entre Coupeau et Abel Strong, il existe des différences fort accentuées. Ils représentent deux types complètement différents. Le premier est un ouvrier parisien, homme du peuple avec un salaire assez bas, sans éducation, si bien qu'il doit tracer une croix sur son registre de mariage en guise de signature. Quant à Abel Strong, c'est un homme intelligent raffiné, bien éduqué, millionnaire, enfant de la haute société new-yorkaise. Donc, les similarités que nous voyons entre les rapports

(Gervaise) (Coupeau) = (Piadosa) (Abel)

n'existent pas en fonction des facteurs socio-économiques, mais en fonction de la chronologie des faits dans la vie des deux femmes ou plutôt des deux couples, dans la façon dont les deux relations se sont initiées, et également dans le développement progressif de ces deux relations.

"Pendant un mois, les bons rapports de la jeune femme et de l'ouvrier zingueur continuèrent." ²⁷ Ici nous avons la notion des relations limitées dans le temps et l'espace évolutifs. "Pendant un mois," ceci implique que ce qui suivra sera différent, sinon tout à fait, du moins, partiellement. "Bons rapports" se rapportent à une bonne amitié entre les deux jeunes gens, car, contre les désirs de Coupeau, Gervaise ne veut pas aller au-delà de ces bons rapports amicaux. Toujours dans le cadre de la courbe vitale des deux femmes, ces bons rapports correspondent à la bonne amitié qui existe entre Piadosa et Abel Strong au début de leur relation: "Fueron Piadosa et Abel muy amigos." ²⁸ Affirmation qui peut être traduite par "une grande familiarité s'établissait entre eux." ²⁹ Dans l'intimité encore respectueuse de ces rapports, la femme est inévitablement amenée à faire des comparaisons entre l'homme qui l'a abandonnée, et son nouveau prétendant; et ses préférences vont vers ce dernier.

Erreur fatale pour les jeunes femmes: sûres de la valeur de leurs jugements, elles se laissent saisir par l'espoir d'une vie nouvelle, meilleure que celle qu'elles ont connue jusque-là. Selon Gervaise, "Coupeau n'était pas méchant diable, tenait parfois des discours très sensés, avait même un brin de coquetterie, une raie soignée sur le côté de la tête, de jolies cravates, une paire de souliers vernis pour le dimanche. Avec ça, une adresse et une effronterie de singe, une drôlerie gouailleuse d'ouvrier parisien, pleine de bagou, charmante encore

sous son museau jeune." ³⁰ Les résistances de Gervaise se trouvent fortement ébranlées par les rudes assauts que représentent tant de qualités chez un prétendant aussi gentil et serviable. Dans le contexte de la narration et de ce qui va suivre, les qualités de Coupeau, décrites par Zola, prennent des significations importantes: toutes les qualités que l'auteur attribue au zingueur évoquent par opposition tous les défauts et les traits à venir du zingueur. Ces soins apparents dans les vêtements, et les discours, évoquent déjà la négligence, la saleté de Coupeau, quand il sera atteint de dégénérescence. Ses soins pressés pour la jeune femme annoncent l'abandon pour l'alcool qui va suivre, et quand le verni de ses souliers aura souffert des voyages répétés dans les tavernes, il ne restera plus que du cuir usé, décoloré, troué. Mais Gervaise, encore naïve, ne peut pas prévoir ces choses-là. Elle oublie déjà que Lantier aussi fut admirable, gentil, pendant un certain temps, et n'est devenu méchant que par la suite. Si elle possédait la capacité de penser et d'analyser un peu plus en profondeur, elle se rendrait compte de la fragilité des qualités qui la poussent à se prononcer en faveur du jeune homme. Son erreur de jugement et sa facilité à oublier la leçon apprise contribuent en grande partie à sa rechute progressive et finale. Elle trouve Coupeau assez gentil, assez propre; c'est sa vérité du moment. Donc quand, à bout de souffle, ne pouvant plus supporter de ne pouvoir coucher dans le lit de la jeune femme, il lui propose le mariage, sa dernière arme, elle accepte, après lui avoir opposé un faible refus.

C'est cette même erreur de jugement qui jette Piadosa dans les bras d'Abel Strong: "Era este hombre educado, caballeroso. Observó ella gran contraste entre un hombre de maquinal distinción como Abel y otro, aunque aparentemente refinado, en la intimidad rudo, áspero, dado al sarcasmo, convencido creyente de la superioridad de ser hombre y de la superioridad de ser norteamericano. Por movimiento de su natural carácter, era Abel respetuoso y delicado; y cuando simpatizando con él le vió Piadosa superior a Engels, comprendió la magnitud del error a que lo había sacrificado todo." ³¹ Elle comprend donc, après coup, qu'elle s'est sacrifiée pour un homme qui n'en vaut pas la peine, c'est-à-dire qui n'est pas vraiment son genre. Elle comprend qu'elle s'était trompée sur le compte de celui-ci. Mais, à l'instar de Gervaise, elle ne sait pas profiter de la leçon apprise. Ici, l'expérience faite, loin d'augmenter la faculté de discerner le vrai du faux, est un nouvel obstacle placé sur le chemin de la connaissance. L'héroïne croit atteindre la vérité parce qu'elle a rencontré la fausseté une fois. Elle juge qu'un homme est bon parce qu'un autre était mauvais en appliquant, à l'un, les mêmes critères selon lesquels elle avait jugé l'autre. Dans ce cas, l'expérience faite n'est pas nécessairement connaissance acquise. Pour Piadosa, comme pour Gervaise, c'est la vérité du présent qui décide de leur avenir; elles ne se doutent pas que la vérité d'aujourd'hui peut être le grand mensonge de demain.

Ce n'est point par amour que Gervaise et Piadosa s'abandonnent au

nouveau prétendant, mais plutôt par reconnaissance de toutes les prévenances qu'il a eues pour elles. On sait que Gervaise aime bien Coupeau, mais elle ne l'aime pas d'amour, si bien que, inquiète de certains regards de celui-ci, elle se barricade chez elle. Ce n'est point là le comportement d'une femme amoureuse. Quant à Piadosa, elle ne se refuse point, mais laisse Abel faire sa cour et quand finalement elle se donne, il y a très peu d'élan dans son geste. Les deux héroïnes disent oui parce qu'elles sont émues et reconnaissantes. Gervaise est touchée par la proposition de mariage de Coupeau au point que s'il s'était aperçu de son émoi, il l'aurait possédée ce soir-là, et au lieu de l'épouser, il en aurait fait sa maîtresse. Mais il est, lui-même, trop bouleversé, trop heureux de l'acceptation de la jeune femme, pour se rendre compte de sa faiblesse passagère. Dans les actes de Gervaise, il y a non seulement de la reconnaissance, mais aussi de la bonté. Sa bonté a masqué sa faiblesse momentanée au regard de Coupeau.

Mariage de Gervaise et Coupeau, liaison de Piadosa avec Abel Strong; une nouvelle étape de la vie de nos deux héroïnes commence; une période de paix durant laquelle un certain bien-être matériel semble annoncer qu'elles sont sur le chemin du succès, de la prospérité. Il faut noter que durant cette période, il s'opère un changement profond chez Piadosa et chez Gervaise. Piadosa devient fainéante, paresseuse depuis qu'elle a goûté le fruit défendu du luxe et du confort. Abandonnée sur le pavé de New York, convoitée pour sa beauté, fille déchue qui a conservé des

goûts et des préférences de comtesse, elle a perdu l'ardeur au travail, et veut mener une vie facile, sans souci matériel. Une fois l'appétit du luxe éveillé par la première bouchée, elle se trouve incapable d'y renoncer. Elle tombe sur un fils de millionnaire qui lui donne tout ce qu'elle veut. Ce n'est assurément pas dans ces conditions-là qu'elle va retrouver le désir de travailler, comme lorsqu'elle était enfant et qu'elle regardait passer les belles voitures, de sa fenêtre, objets de luxe auxquels elle n'osait aspirer.

Pour ce qui concerne Gervaise, après sa chute sur le pavé de Paris, avec deux enfants sur les bras, son amour maternel prenant le dessus, elle se relève par le travail. Elle vit de son métier de blanchisseuse à gages, et devient la première ouvrière de la maison où elle travaille. Grâce à son courage, à sa volonté de réussir, et à l'aide de Goujet, qui l'aime d'un amour platonique, elle réussit, malgré l'accident de Coupeau qui lui a fait dépenser toutes ses économies, à installer la petite blanchisserie bleue et jaune, couleurs de son rêve. Alors, elle commence à vivre comme une bourgeoise, ne repassant plus que le linge de quelques clients favoris. Imaginez-là, propriétaire, patronne de trois ouvrières! Sa boutique n'est pas grande, mais c'est pour elle un grand succès. Elle a atteint ce niveau social auquel rêvent toutes les femmes de sa condition. Pour que sa réussite soit complète, elle projette d'économiser assez d'argent dans vingt ans pour acheter une maison à la campagne et s'y retirer. Elle sait, au début, que pour cela, il

faut travailler dur, ne pas gaspiller son gain. Mais l'insouciance est l'élément dominant de son caractère. Puisque la blanchisserie lui rapporte assez d'argent, elle dépense sans faire de budget. Elle pense que demain amènera son pain, et, comme Piadosa, elle s'habitue à la vie facile. Elle s'abandonne à la douce sensation qui résulte de la satisfaction de sa gourmandise: "Ses traits fins s'empêtaient, ses gestes prenaient une lenteur heureuse. Maintenant, elle s'oubliait parfois sur le bord d'une chaise, le temps d'attendre son fer, avec un sourire vague, la face noyée d'une joie gourmande." ³² Avant d'établir sa blanchisserie, Gervaise possédait deux grandes qualités: la probité et le goût pour le travail. Maintenant qu'elle jouit d'un certain bien-être, ces qualités s'assoupissent graduellement.

Qu'est-il advenu de la jeune femme si digne et si laborieuse, et dont la réussite semblait si certaine? Qu'est-il advenu de la jeune fille qui travaillait dès l'enfance pour aider son père invalide à élever ses jeunes frères et faire face aux dépenses de la maison? Nos deux héroïnes s'amollissent et perdent graduellement leur dignité et le respect de leur personne. Piadosa développe un profond attachement pour le luxe et la vie facile; elle est paresseuse. Gervaise aussi aime le luxe, culinaire s'entend. Elle aime manger les bons morceaux, les mets délicieux. Elle est gourmande: un péché capital qui contribuera aussi à la perdre. Pour satisfaire à ce besoin de mener une vie facile, les deux femmes perdent toutes leurs valeurs morales antérieures.

Gervaise, d'une si grande probité autrefois, ne paie plus ses dettes. Elle mange une partie de l'argent qu'elle gagne et Coupeau boit le reste. De son côté, Piadosa devient une femme entretenue afin de ne pas avoir à travailler. Le bien-être matériel dans lequel elle a vécu avec Abel Strong, les six mois de bonheur tranquille et de calme résignation "contribuyeron a imponer hábitos de aquella existencia irregular y entibiamientos de las ardorosas protestas de innata dignidad." ³³ Le bien-être matériel qui devrait accompagner le salut des deux femmes devient, au contraire, un des facteurs qui provoquent leur déchéance morale, en minant chez elles tout sentiment de fierté et de dignité.

La goutte d'eau qui luttait pour rester à la surface du sol commence à sentir l'action de succion que le sol exerce sur elle et contre laquelle elle ne peut rien. Elle est lentement, progressivement absorbée.

Pour la seconde fois, les deux femmes vont être abandonnées. D'une part Piadosa est abandonnée par Abel Strong qui, après six mois de liaison, déclare que, pour des raisons de famille, d'intérêt et d'harmonie domestique, il doit épouser une autre femme. D'autre part, Gervaise est abandonnée par Coupeau qui, après son accident, est transformé en un être irascible et paresseux. Il travaille quand cela lui plaît. C'est la jeune femme qui pourvoit à tous ses besoins. Et voici qu'il l'abandonne pour l'Assommoir du père Colombe. Quoique Coupeau continue

de vivre avec Gervaise, celle-ci est seule, et seule elle doit couvrir toutes les dépenses de la maison, entretenir son mari, qui perd tout intérêt à elle et qui n'aime plus que l'alcool. Cet abandon laisse un vide dans la vie des deux héroïnes, vide que va remplir un nouvel amant. Et, pour elles, cette nouvelle liaison, plutôt sexuelle qu'amoureuse, marque le début d'un nouveau malheur dans leur existence. Elles font un pas de plus vers le gouffre, poussées, l'une par Lantier, l'autre par Albano Fuldo.

Cette nouvelle étape de la vie des deux jeunes femmes est marquée par une dégradation plus prononcée de la relation homme/femme par rapport aux relations amoureuses qu'elles ont déjà connues. Si l'on considère ces relations dans l'ordre chronologique, on a :

- Relation No.1

Gervaise/Lantier
Piadosa/Engels

Premier amour pour les deux héroïnes; illusions, rêve de bonheur. Elles se donnent par amour. Puis vient la désillusion.

- Relation No.2

Gervaise/Coupeau
Piadosa/Abel Strong

Les deux femmes sont plus lucides; elles n'aiment pas, mais elles sont aimées. Le fait d'accepter cette relation prouve qu'elles sont maintenant moins exigeantes au point de vue sentimental. C'est une sorte de compromis dans lequel elles cherchent une certaine sécurité matérielle.

- Relation No.3

Gervaise/Lantier
 Piadosa/Albano Fuldo

Maintenant, les deux femmes sont désabusées; elles ne se font plus d'illusions. Ici, l'amant représente la satisfaction d'un besoin d'ordre physiologique ou psychologique momentané.

Nous savons que Lantier qui, depuis quelques temps habite avec le couple Gervaise-Coupeau, veut reprendre la jeune femme, et pour cela, il manifeste un certain intérêt pour elle. Quoiqu'elle se sente chatouillée par les avances verbales et tactiles de Lantier, elle résiste pendant assez longtemps, et elle ne se donne que lorsqu'elle réalise qu'elle n'a plus de mari. Ce dernier rentre chez lui une nuit, après s'être saouilé à l'Assommoir. Il vomit sur le lit et sur le parquet. Gervaise veut se coucher et ne trouve pas de place propre. Alors Lantier l'invite à coucher dans son lit. La pauvre femme est désespérée: "Il faut pourtant que je me couche, murmura-t-elle. Je ne puis pas retourner coucher dans la rue..." Alors Lantier insiste, et à bout de force, dans un mouvement de révolte contre cet ivrogne qui gît dans la saleté, elle accepte l'offre: "Tant pis, bégayait-elle, c'est sa faute, je ne puis pas. Ah! mon Dieu! Ah! mon Dieu! il me renvoie de mon lit, je n'ai plus de lit..., c'est sa faute." ³⁴ Donc, si Coupeau était un mari comme il faut, Gervaise ne serait pas redevenue la maîtresse de Lantier. On voit bien également que c'est le besoin du moment qui la pousse dans les bras de celui-ci.

Quant à Piadosa, elle ne ressent rien de profond pour Fuldo: "Le tomó al principio como pasajera amistad. Sin afecto, siéndole indiferente, accedió por complacer a Patricia, y riéndose de él, al tenerle como caballerizo." ³⁵ Elle se propose de se débarrasser de lui, c'est-à-dire, de rompre leurs relations à la première occasion. Mais Fuldo ne va pas laisser sa proie s'échapper facilement. Lantier, non plus, ne laissera pas Gervaise s'échapper. Ces deux hommes sont des exploiters professionnels de femmes. Tels des sangsues, ils les saignent jusqu'à la moëlle. Une fois qu'ils ont possédé la femme, une fois qu'ils ont annexé sa volonté à la leur, Fuldo et Lantier commencent l'ignoble exploitation. Gervaise et Piadosa, lacérées par les coups de fouet, rompues, n'ont plus la force de se révolter. Sous cette nouvelle domination, elles perdent davantage de leur dignité.

A partir du moment où elles se sont données à ce nouveau maître, la déchéance des deux femmes va être de plus en plus rapide. La goutte d'eau se désintègre, la fange se forme...

Depuis qu'elles sont dévorées par leur nouvel amant, les deux femmes sont toujours aux abois, à court d'argent. La blanchisseuse tient sa boutique ouverte, et arrive malgré tout à gagner quelque monnaie. Mais tout va engraisser la panse de Lantier ou chauffer la vessie de Coupeau. Criblée de dettes, elle ne paie pas ces cinq cent francs à Goujet, ni son semestre de loyer. La blanchisserie se détériore; le papier bleu

et le papier jaune, couleurs du rêve de Gervaise, se transforment en décor de cauchemar, décolorés par la misère qui suinte à travers les murs. Et, "naturellement à mesure que la paresse et la misère entraînent, la malpropreté entraîne aussi." ³⁶ Pour Gervaise, la saleté devient une seconde nature: elle s'y abandonne voluptueusement. Que les dettes s'accumulent! Pour elle, payer ou ne pas payer, c'est la même chose car, "elle perdait de sa probité." Tout ce qu'elle veut, c'est qu'on la laisse tranquille. Maintenant qu'elle ne vaut plus grand chose, Lantier s'aiguise les dents pour la manger plus vite, afin de pouvoir se jeter ensuite sur la nouvelle victime qu'il convoite et surveille d'un regard oblique.

A l'instar de Gervaise qui travaille pour le bénéfice de son amant, Piadosa travaille pour celui de Fuldo. Devenue danseuse dans un cabaret de New York, elle a Fuldo comme chorégraphe, et celui-ci empoche tous ses gains. Esclave de ce maître tyrannique, elle n'a pas le droit à un centime. Nous savons pourquoi Fuldo l'exploite à ce point: c'est qu'il est adonné aux stupéfiants, à la morphine, plus précisément, et qu'il lui faut beaucoup d'argent pour satisfaire cette habitude. Au point de vue pathologique, il existe une grande similarité entre le toxicomane et l'alcoolique, les deux se détruisent, et détruisent tout autour d'eux. Ce n'est pas par hasard que Zeno Gandia a donné un tel amant à Piadosa, à l'instar de Zola qui a alloué un mari alcoolique à Gervaise. Le toxicomane et l'alcoolique mourront tous deux dans un asile, dans un affreux

delirium tremens. Cette similarité de faits dans la vie des héroïnes prouve qu'elles se rapprochent l'une de l'autre beaucoup plus qu'on ne serait tenté de le croire.

L'une des raisons qui portent Lantier et Fuldo à asservir la femme, asservissement qui cause sa désintégration, c'est qu'ils ont une conception trop élevée de leur masculinité. Lantier règne sur la rue de la Goutte d'Or comme un roi dans son royaume; la blanchisserie est son palais. Toutes les femmes du quartier sont en adoration devant lui. On fait ce qu'il veut. Même la revêche Madame Lorilleux, soeur de Coupeau, se rend à son bon vouloir, donnant dix francs en contribution pour l'entretien de Maman Coupeau chez Gervaise, alors qu'elle avait refusé d'en donner cinq à celle-ci. Il ne travaille pas et laisse ses sujets travailler pour lui. Chez Gervaise, il décide quand il faut changer les fournisseurs de pain, de vin, de charbon, quand il faut mettre "la cuisine à l'huile." Donc il est le maître absolu. La femme n'est rien autre que la bête qui trime. Fuldo aussi se croit un dieu qui doit dominer les femmes: "El amo era él, teniendo de su masculinidad la elevada idea de un dios humanizado." 37

Pourquoi les deux femmes ne se révoltent-elles pas contre ces dieux déchus? C'est que ces derniers exercent sur elles un pouvoir presque magnétique qui annihile leur volonté. Déjà quand la grande Virginie parle de Lantier à Gervaise, avant le retour de celui-ci, elle sent une

chaleur au creux de l'estomac. Cependant, nous savons qu'elle aime Goujet. On ne saurait confondre cette "chaleur" avec l'amour. C'est plutôt de sensualité qu'il s'agit. Et c'est en partie sous l'influence de cette étrange attirance sexuelle qu'elle lui cède. Quant à Piadosa, c'est la peur qui la tient liée à Fuldo, qui la domine par sa volonté puissante. Au moindre signe de rébellion de la part de la jeune femme, il se jette sur elle et lui enfonce les dents dans la chair, comme s'il était saisi d'une crise de folie subite. Valeria, une jeune portoricaine riche, en voyage de noces à New York, la rencontre un soir où elle présente son numéro dans un cabaret. Celle-là veut l'aider à retourner dans son pays. Elle refuse. "¿Acaso amas a Fuldo?" demande Valeria. "Me horroriza," répond Piadosa. "¿Qué te detiene?" poursuit celle-là. Sa réponse: "Me detiene...me detiene...algo que no puedo explicar. La idea de contrariarlo me da miedo. Me siento morir cuando me mira. Sus ojos aceros luminosos que me hieren, que inmovilizan mi voluntad. Hay en el mundo cosas que yo ignoraba. Las aprendo ahora, me rodean, reconozco que me vencen." ³⁸ Ici la femme est tellement écrasée sous la force de la volonté et des exigences de l'homme, qu'elle s'abêtit chaque jour davantage, descend de plus en plus dans l'abjection. Gervaise est éreintée par ses deux hommes, si bien que "au bout de la semaine, elle avait la tête et les membres cassés, elle restait hébétée, avec des yeux de folle. Ça use une femme, un métier pareil." ³⁹ Piadosa présente les mêmes symptômes: "Luego, estoy enferma. Un médico a quién consulté, me dijo que mis nervios eran una ruina." ⁴⁰ Elle a

même pensé au suicide!

Les deux femmes sont si profondément atteintes dans leur organisme qu'elles sont au bord d'une psychasthénie ayant pour corollaires, l'anxiété dans laquelle elles vivent, l'incertitude de leur situation, la peur d'un lendemain sans pain. Cette possibilité de psychasthénie commence à se manifester par la paresse qui la envahit lentement mais sûrement. Puis vient le ralentissement des mouvements qui s'ajoute au mal fonctionnement mental. Vers la fin, Gervaise marche avec peine, pouvant à peine supporter son poids comme si elle avait souffert un ramollissement des os. Quant à Piadosa, "más de un año de residencia en el gran centro; la agitada vida para el cuerpo y para el espíritu que en aquél había hecho; las incertidumbres de esa vida en la capa social en que la arrojó Engels; las cavilaciones y alternativas que tuvo en su odisea de ángel caído; todo eso debilitó sus fuerzas, agotó sus energías nerviosas, menoscabó su salud hiriéndola, bajo apariencias de lozanía, con recónditos histerismos. La mala suerte los agravó, entregándola a un amo, a Albano Fuldo."⁴¹ Le même mauvais sort qui a donné Gervaise à Lantier.

La déchéance des deux héroïnes ne se limite pas à l'état psychologique que nous venons de décrire. Une nouvelle chute les attend: chute qui, ironiquement, prend la forme d'une ascension. Forcée par Lantier et par les circonstances qui l'ont ruinée, Gervaise abandonne

le local de la blanchisserie à la grande Virginie (Madame Poisson), qui y ouvre une confiserie qui sera vite mangée par Lantier. Alors, Coupeau et elle vont habiter au sixième étage de la grande maison de misère de la rue de la Goutte d'Or: une chambre "large comme la main" et un cabinet donnant sur la cour. Et comme des oiseaux chassés de leurs nids, "les Coupeau perchaient là, maintenant." ⁴² Ici, le verbe "percher" indique une dépersonnalisation des trois individus (Coupeau, Nana et Gervaise). De son côté, Fuldo oblige Piadosa à quitter la maison des proxénètes de l'avenue d'Amsterdam, où elle avait une chambre, afin de s'installer avec elle: "hacia el Este, cerca de la Segunda Avenida, en una casa de huespedes de equivocada condición, en donde en dos cuartitos se acomodaron." ⁴³ Un déménagement et installation nouvelle semblables au déménagement et réaménagement de Coupeau et Gervaise. A partir de ce moment, la vie devient infernale pour les deux femmes. Elles sont battues par les deux hommes. Prises entre la faim, le froid et le désespoir, elles ne trouvent aucune issue. Rappelons-nous les jours d'hiver où Gervaise, le ventre creux et criant la faim, gelant de froid, "danse" devant le poêle sans coke, la moëlle glacée. Pour Piadosa, de son côté, "El último invierno fué muy inclemente; fueron las temperaturas casi esquimales." ⁴⁴

Il ne suffit pas que les deux hommes détruisent la femme, faisant d'elle une pauvre ilote. Il faut qu'ils la réduisent à la dernière abjection. Il faut qu'ils lui fassent faire le plus vieux et le plus

ignoble des métiers: la prostitution. Fuldo, ayant abandonné son poste de maître de danse, vit entièrement aux dépens de Piadosa, et lorsqu'elle proteste contre cette exploitation économique, il se jette sur elle et la mord jusqu'au sang, comme atteint de vampirisme. Elle doit présenter un nouveau numéro dans le cabaret où elle travaille et, pour cela, elle a besoin d'un nouveau costume. Elle demande de l'argent à Fuldo qui garde tout son salaire. Il refuse. Elle menace de ne pas présenter son numéro. Il la terrorise et lui dit de se débrouiller pour trouver l'argent. Quelques jours avant le "show," il lui remet un billet dans lequel monsieur Roland, un Français, habitué du cabaret, donne rendez-vous à celle-ci pour le lendemain soir après son spectacle habituel. Elle refuse; il la bat et lui dit qu'il faut qu'elle achète le vêtement, car le maître du cabaret est formel; point de nouveau vêtement, point de nouvel acte, point d'argent! A Piadosa, qui garde encore un minimum de dignité, l'idée de se prostituer répugne. Elle s'y soustrait en utilisant une partie des mille dollars que Valeria, l'âme généreuse, lui avait donnés pour ses frais de voyage au cas où elle voudrait retourner à Porto Rico, et qu'elle gardait secrètement, jalousement. Le soir du rendez-vous, elle s'échappe par une porte de service, passe la nuit dans son ancienne chambre de l'avenue d'Amsterdam. Le lendemain, Fuldo lui demande ce qu'il en a été du rendez-vous avec Roland. Alors, elle jette poignée d'argent sur le lit. Il demande si c'est le Français qui lui a donné cet argent. Pour qu'il ne sache pas son secret, elle ment: "Fue otro." ⁴⁵ Mais qu'importe d'où vient l'argent puis-

qu'il lui permettra d'exécuter son numéro. De son côté, Coupeau n'hésite pas non plus à envoyer Gervaise à la prostitution quand il est aux abois. Quoiqu'il le fasse d'une façon moins insistante, l'effet est le même. Maintenant Gervaise ne peut plus rien gagner comme blanchisseuse à gages. Lui, abêti par l'alcool, ne travaille plus. Alors, un jour, il dit à Gervaise: "Dis donc ma biche, je ne te retiens pas...t'es pas encore trop mal, quand tu te débarbouilles. Tu sais, comme on dit, il n'y a pas de si vieille marmite qui ne trouve son couvercle. ... Donc, si ça devait mettre du beurre dans les épinards!" ⁴⁶ Coupeau ne peut plus distinguer entre le bien et le mal. Lui-même est digne de pitié. Quand Gervaise se sent mourir de faim un soir et lui dit: "Va, je te laisse, je trouverai bien un homme," le zingueur, affectant de prendre la chose en blague, "la poussait sans en avoir l'air." Puis en riant, il lui dit: "Ecoute donc, rapporte-moi du dessert, moi j'aime les gâteaux... Et, si ton monsieur est bien nippé, demande lui un pale-tot, j'en ferai mon beurre." ⁴⁷

Ici, il faut faire une distinction: la prostitution de Gervaise reste sur un plan tout à fait intentionnel. En d'autres termes, elle veut se prostituer pour pouvoir manger et boire, et en fait elle sort faire le trottoir. Mais elle n'arrive pas jusqu'à la réalisation de cet acte de prostitution, puisque personne ne veut de cette masse lourde et difforme qui se meut si difficilement, et qui, sous les becs de gaz, projette "une ombre énorme, trapue, grotesque... Elle louchait si fort

de la jambe, que sur le sol, l'ombre faisait la culbute à chaque pas; un vrai Guignol!"⁴⁸ Et même lorsqu'elle raccolle Goujet par erreur, l'homme qu'elle aime encore, elle n'arrive pas à se donner à lui. Il la ramène chez lui, lui donne à manger. Puis, il éclate en sanglots devant cette femme ruinée, finie, qu'il aime encore.⁴⁹ Alors elle ne peut pas se donner, prise de honte devant cet amour pur, qui a survécu à toutes les ignominies. Elle était sortie faire le trottoir; se donner en ce moment aurait constitué un acte de prostitution. Pour Piadosa, au contraire, la prostitution sera un fait concret. Enfin libérée par la mort de Fuldo, elle retourne à Porto Rico, sans argent. Ses frères lui sont rendus par l'asile. Elle n'a d'autre choix que celui de se prostituer, car son jeune frère de quatorze ans décide de se faire cireur de chaussures dans les rues. Et, Piadosa "sentíó llenos de lágrimas los ojos y de amargura el corazón; sentíó dolor muy grande al ver humillado a sus piés a un pobre conde que se conformaba con llegar a ser límpiabotas."⁵⁰

Coupeau meurt. Fuldo meurt. Reste-t-il encore aux deux femmes une chance de se sauver après être tombées si bas? La goutte d'eau s'est désintégrée et avec la terre forme la fange. Mais,

Pour que la goutte d'eau sorte de la poussière,
Et redevienne perle en sa splendeur première,
Il suffit, c'est ainsi que tout remonte au jour,
D'un rayon de soleil ou d'un rayon d'amour.

(Victor Hugo, Les Chants du Crépuscule)

Pour Piadosa, il est encore temps. Goutte d'eau dans la poussière, elle a trouvé ce rayon de soleil, ce rayon d'amour salutaire en la personne d'Antonio, qui l'a aimée autrefois, avant sa chute, et qui l'aime encore, peut-être plus qu'avant. Il pardonne et l'épouse malgré l'opposition de son père, Aureo del Sol, qui est devenu le Gouverneur de Porto Rico, nommé par le gouvernement des Etats-Unis. Pour Gervaise, au contraire, il est trop tard, car Goujet qui aurait pu la sauver, n'a pas eu le courage d'affronter la réalité. Le rayon de soleil s'est caché derrière un nuage. Peut-être a-t-il compris que pour elle, il est trop tard. Il ne reste à Zola qu'à terminer la courbe évolutive de la vie de cette femme par la mort, dans le néant. Zeno Gandía, au contraire, projette la courbe de la vie de Piadosa vers la vie, vers l'espoir. Gervaise meurt sous l'infâme escalier de la grande maison de la rue de la Goutte d'Or. Et à cette femme qui a commencé sa vie d'adulte sous l'emprise du monde des apparences, à cette femme qui a cru qu'il était possible de vivre décentement si elle tenait bonne compagnie et travaillait dur, à cette femme qui a été exploitée par deux hommes à la fois, Bibi-la-Gaïeté, le croque-mort, adresse le seul compliment désintéressé qu'elle ait peut-être jamais reçu, et qu'elle ne pourra pas entendre: "Tu sais...écoute bien...c'est moi, Bibi-la-Gaïeté, dit le consolateur des dames... Va, t'es heureuse. Fais dodo ma belle."⁵¹

CHAPITRE III: Notes

¹ Manuel Zeno Gandía, Redentores (Mexico: Club del libro de Puerto Rico, 1960), p.351.

² Emile Zola, L'Assommoir (Paris: Garnier-Flammarion, 1969) p.445.

³ Ibid., p.48.

⁴ Ibid., p.66.

⁵ Ibid., p.64.

⁶ Ibid., p.48.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid., p.49.

⁹ Redentores, p.112.

¹⁰ Ibid.

¹¹ L'Assommoir, p.48.

¹² Anna Krakowski, La Condition de la femme dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola, p.201.

¹³ Redentores, p.27.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ L'Assommoir, p.368.

¹⁶ Baudelaire, "Les Femmes et les Filles," Oeuvres complètes (Pléiade, 1961), p.1186.

- 17 Redentores, p.27.
- 18 L'Assommoir, p.374.
- 19 Voir la Note 7 de ce chapitre.
- 20 Redentores, p.257.
- 21 A.H. Maslow, Motivation and Personality (New York: Harper & Row, 1954), p.69.
- 22 L'Assommoir, p.41.
- 23 Ibid., p.52.
- 24 Redentores, p.265.
- 25 L'Assommoir, p.75.
- 26 Ibid., p.70.
- 27 Ibid., p.75.
- 28 Redentores, p.267.
- 29 L'Assommoir, p.76.
- 30 Ibid., p.75.
- 31 Redentores, p.267.
- 32 L'Assommoir, p.158.
- 33 Redentores, p.267.
- 34 L'Assommoir, p.285.
- 35 Redentores, p.269.

- 36 L'Assommoir, p.296.
- 37 Redentores, p.269.
- 38 Ibid., p.272.
- 39 L'Assommoir, p.300.
- 40 Redentores, p.272.
- 41 Ibid., p.270.
- 42 L'Assommoir, p.324.
- 43 Redentores, p.270.
- 44 Ibid.
- 45 Ibid., p.297.
- 46 L'Assommoir, p.398.
- 47 Ibid., p.413.
- 48 Ibid., p.421.
- 49 Ibid., p.426.
- 50 Redentores, p.326.
- 51 L'Assommoir, p.445.

CHAPITRE IV

LA SEXUALITE PREMATUREE COMME CAUSE DE DEGENERESCENCE ¹

"Puis, un frisson courut sur sa gorge d'enfant, sur son ventre et sur ses cuisses de petite misérable, déflorée avant l'âge."

(Emile Zola, Germinal)

1. Catherine et Silvina ou l'enfance violée

La vie sexuelle de Catherine (Germinal) et Silvina (La Charca) s'ouvre sous le signe du viol²⁻³ que facilite un milieu en décomposition. Et, le fait qu'elles connaissent le mâle de façon prématurée et violente constitue l'un des points de rencontre des courbes évolutives de leurs vies respectives.

Dans le cas de Catherine, le viol n'est pas très évident et il est même camouflé sous l'apparence d'un demi consentement. Quand Chaval essaie de tirer Catherine hors de la route, dans l'herbe, celle-ci proteste avec force: "Non, non, je ne veux pas, je te dis que je suis trop jeune... Vrai! plus tard, quand je serai faite au moins."⁴ Nous avons donc la protestation d'une enfant qui se défend avec des mots contre l'attaque physique portée contre sa jeunesse et son innocence. Elle espère être entendue, qu'on aurait pitié d'elle, de sa faiblesse. Mais Chaval, excité par le désir, et poussé surtout par la crainte que le nouveau-venu (Etienne) ne la prenne avant lui, la

presse. Il essaie de la convaincre que son extrême jeunesse est une raison de plus pour se livrer à l'acte sexuel sans avoir à en subir les conséquences, c'est-à-dire sans devenir enceinte:

"-- Bête, rien à craindre alors...qu'est-ce que ça te fiche.

Mais, il ne parla pas davantage. Il l'avait empoignée solidement, il la jetait sous le hangar. Et elle tomba à la renverse sous les vieux cordages, elle cessa de se défendre, subissant le mâle avant l'âge avec cette soumission héréditaire, qui dès l'enfance, culbutait en plein vent les filles de sa race. Ses bêgalements effrayés s'éteignirent, on n'entendit plus que le souffle ardent de l'homme. 5

Le déroulement et le dénouement de cette scène pourraient porter à croire que la résistance de Catherine n'a pas été assez forte, qu'elle s'est soumise à l'action de l'homme avec un certain degré d'acquiescement. Et il semble qu'il n'y a pas eu de lutte physique. Mais en reconsidérant cette scène, on peut voir toute la brutalité de ce geste sous lequel elle a succombé. La résistance qu'elle oppose à Chaval est aussi puissante que le lui permettent ses forces d'adolescente, face à un homme robuste de vingt-cinq ans. Toute sa protestation se résume dans ce "Non, non, je ne veux pas!" Chaval use de la force pour la soumettre à sa volonté et assouvir son désir sur elle: "Il l'avait empoignée solidement..." Et puis, "il la jetait sous le hangar." Effectivement, il s'agit d'un viol et non d'un acte sexuel entre deux personnes consentantes. A la fin de cette scène, les deux se relèvent et s'en vont, le bras de Chaval autour de la taille de Catherine, et on pourrait voir en ceci un geste d'amoureux. Mais nous savons que

Catherine ne participe pas à cette apparence de bonne entente; le bras de Chaval autour de sa taille n'est qu'un symbole qui marque la prise de possession du plus faible par le plus fort. Elle se laisse faire seulement parce que, comme le dit le romancier, elle est destinée à finir ainsi: "subissant le mâle avant l'âge..." Donc, elle est soumise par la force et par un certain atavisme; elle n'est point consentante: elle a eu peur.

La scène du viol de Silvina est beaucoup plus brutale que celle du viol de Catherine, parce que beaucoup plus écoeurant, beaucoup plus atroce. Silvina est prise de force par Galante, l'amant de sa mère, Leandra. Ce qui est horrible dans ce viol sordide, c'est que la mère prend part à l'action en assujettissant sa fille sur des haillons, dans le noir. Elle la maintient par les épaules pour que Galante puisse assouvir son désir sur elle. La pauvre enfant se débat dans l'angoissante attente du moment fatal où le couteau tranchant va s'enfoncer dans la plaie. Elle veut crier, mais la mère étouffe ses cris avec des mots à la fois remplis de cruauté, devant le sacrifice de son enfant; de crainte, parce que de cette action dépend son pain; de compassion et de douleur, puisque, après tout, c'est au sacrifice de sa fille de treize ans⁶ qu'elle participe. Sa douleur s'accentue devant le caractère presque incestueux du viol. Mais, pour ne pas crever de faim, elle ne recule devant rien: "Hija mía...no seas tú causa de que nos muramos de hambre."⁷ Elle invoque le spectre de la mort par la faim pour

vaincre les résistances de sa fille. De toute façon, l'argument de la mère est décisif, car l'enfant solidement assujettie, ne peut que se rendre. Et Galante "bajo las sombras, al fulgor de los relámpagos, derribó a la virgen." ⁸

Malgré les différences dans la structure et la composition des deux scènes de viol que nous venons d'exposer, nous pouvons dire que dans le cas des deux héroïnes, les implications physiques, morales et psychologiques sont les mêmes.

La scène du viol de Silvina nous rappelle celle du viol de Françoise (La Terre). Buteau, le mari de Lise, viole Françoise, la soeur de celle-ci. Dans La Charca, Leandra couche de force Silvina sur les haillons. Dans La Terre, Lise assujettit Françoise sur le foin, écartant ses jambes pour faciliter la pénétration forcée. Les différences fondamentales entre ces deux scènes de structure semblable sont les suivantes: dans le viol de Silvina, la complice est la mère de la victime et le violeur est le beau-père de la victime⁹; dans le viol de Françoise, la complice est la soeur de la victime et le brutal ravisseur est son beau-frère. Les deux femmes-complices sont motivées par des raisons différentes: Françoise, ayant épousé Jean Macquart, échappe à la tutelle et à l'emprise de Lise qui est stimulée par des sentiments de haine et de vengeance. De plus, Lise et Buteau voudraient garder la part d'héritage qui revient à Françoise. Leandra, de son côté, est poussée par une nécessité différente: le besoin de manger.

Il est donc curieux de noter comment les deux romanciers construisent des scènes qui diffèrent en apparence par la technique narrative employée, les éléments qui entrent en jeu, et les ressorts qui mettent les personnages en mouvement. Cependant, l'analyse révèle une structure et une intention semblables dans la conception. Les relations familiales diffèrent, les motifs également. Mais dans les deux cas, il s'agit du viol avec tout ce que ceci implique légalement. Et, ici, le viol a presque le goût de l'inceste. Une autre ressemblance dans la structure de la scène du viol chez les deux auteurs est la présence d'une troisième ou même d'une quatrième personne active ou passive, complice ou simple témoin. Ce personnage supplémentaire pour une scène qui peut être jouée par deux acteurs seulement, est comme une conscience qui juge l'acte brutal, barbare, immoral. Dans le cas de La Terre, la conscience qui s'érige en tribunal est Fouan, le père de Buteau, et dans Germinal, c'est Etienne et dans La Charca, le témoin ou la conscience est la complice même, la mère. Mais la conscience-tribunal reste inactive, le jugement muet, et le crime impuni.

Le viol de Françoise aboutit à sa mort, car Lise s'est rendue compte qu'elle a éprouvé un certain plaisir -- le plaisir n'enlève rien aux caractéristiques du viol -- et qu'elle aime Buteau. Sa haine et sa jalousie ne connaissent plus de bornes. Aveuglée par ces deux sentiments violents, générateurs d'élans meurtriers, elle accomplit le geste fatal par lequel elle coupe le fil de la vie de Françoise et de l'enfant que

celle-ci porte dans ses entrailles. Poussée par la main fratricide, cette porteuse d'enfant qui aurait pu être une bonne épouse et une bonne mère, tombe sur la faux, symbole de mort.¹⁰ Pour Catherine et Silvina, le viol marque le début d'un voyage dans un monde impitoyable et l'issue sera également la mort.

Une fois violée, l'enfant devient la propriété de celui qui l'a prise le premier, car dans cet univers où sévissent la force brutale, l'indifférence au mal qui ravage et l'ignorance des codes sociaux, personne ne pense ni à enrayer le mal, ni à panser la victime après la première blessure et à la protéger contre les attaques à venir qu'on pourrait lancer contre elle. Au contraire, l'acceptation du milieu conspirateur aidant, Catherine est littéralement enlevée par Chaval qui la garde contre son gré. Silvina doit continuer à se soumettre aux caprices momentanés de Galante aidé par Leandra.

Dégradée, avilie, enlevée trop jeune à la chaleur maternelle, l'enfant est placée dans une nouvelle existence pour laquelle elle n'est pas prête, et dans laquelle elle ne rencontre que la sévérité et brutalité de celui auquel elle appartient. Elle subit un choc physiologique et psychologique tellement traumatisant qu'elle est affectée par les suites jusqu'à la fin de sa vie qui est très brève.

Les répercussions du viol de l'enfant sont souvent très graves et

se manifestent par une détérioration plus ou moins accélérée de sa santé. Catherine et Silvina deviennent toutes deux épileptiques, et nous croyons que cela résulte de la condition dans laquelle elles vivent. Tout d'abord, elles ne sont pas prêtes physiquement pour l'activité sexuelle car elles sont impubères. Psychologiquement, elles ne sont pas prêtes en vertu de leur âge et de leur manque de préparation, d'éducation. Le choc initial du viol cause chez elles une peur du mâle qui les a meurtries.¹¹ L'angoisse qu'elles ressentent est assez puissante pour provoquer chez elles des troubles neurotiques dont l'une des manifestations est l'épilepsie dans bien des cas.

Sur le plan psychologique, cette sexualité prématurée, infligée violemment, laisse aux deux héroïnes la sensation douloureuse d'être mutilées, car c'est bien d'une mutilation qu'il s'agit. Cette initiation dans un domaine nouveau représente pour elles une expérience capable d'affecter leur personnalité de façon désastreuse, à cause de leur jeune âge qui les rend plus sensibles au choc. La douleur physique qui accompagne cette pénétration forcée au plus intime et sacré de leur être rend l'impact du choc psychologique plus puissant. Le voile déchiré par l'action mutilatrice de l'homme, elles ont le sentiment d'avoir perdu quelque chose de précieux, d'irremplaçable.

A cela s'ajoute un sentiment de culpabilité. Chez Catherine, ce sentiment n'est pas très explicite, et on aurait même tendance à croire

qu'elle est contente de son sort. On croirait qu'elle éprouve de la satisfaction à être la maîtresse de Chaval. Mais il ne faut pas confondre satisfaction et résignation, car elle est avant tout une femme qui se résigne à la situation, dans un monde où l'homme décide.¹² Il est vrai qu'à Etienne, "elle disait par crânerie ce que son galant lui avait fait."¹³ Mais, au fond, cette gaieté masque des sentiments confus et ambigus. Dès que les yeux d'Etienne rencontrent les siens, elle détourne son regard, comme si elle avait honte d'être à un autre que lui. Elle se trouble et pâlit: "Tous deux détournaient la tête, restaient parfois une heure sans se parler, avec l'air de se haïr pour des choses enterrées en eux et sur lesquelles ils ne s'expliquaient point."¹⁴ On peut deviner, sentir même toute l'angoisse et le ressentiment que renferme cette heure de silence entre ces deux êtres qui s'aiment, et qui n'osent même pas se regarder, un silence imperméable où pas un mot de consolation ne vient les soulager de la douleur démorallisante qu'ils ressentent au coeur. C'est qu'ils se sentent coupables l'un envers l'autre: Etienne, pour n'avoir pas su défendre Catherine ou la prendre dans des bras protecteurs, avant Chaval; Catherine, pour n'avoir pas été plus forte, pour n'avoir pas su se défendre et se garder pour Etienne.

Chez Silvina également, cette situation plus ou moins analogue produit le même sentiment de culpabilité. Elle se sent coupable envers Ciro qu'elle aime: "Después -- du viol, bien entendu -- Silvina se

mordía los puños de rabia. ¿Que pensaría Ciro?" ¹⁵ Elle ne se rend pas compte qu'elle n'a rien à se reprocher, car les coupables sont les autres. Elle n'est qu'une pauvre enfant abandonnée "en su desvalida soledad en medio de aquellos seres, resueltos a herirle en el corazón, a retorcerle el alma..." ¹⁶

Nos deux héroïnes éprouvent une certaine répulsion pour l'acte sexuel, répulsion qui est le symptôme d'une frigidité résultant de la peur que le souvenir du viol réveille en elles. On sait que Catherine se soumet au désir de Chaval, non pour avoir du plaisir, mais par une simple habitude acquise sous la contrainte. Elle n'éprouve aucune joie dans ses rapports avec lui, car, à sa mère qui lui attribue trop de chaleur, elle répond: "Oh! s'il n'y avait que moi, pour ce que ça m'amuse!... C'est lui. Quand il veut, je suis bien forcée de vouloir, n'est-ce pas? parce que, vois-tu, il est le plus fort..." ¹⁷ Quant à Silvina, elle n'éprouve que de la répulsion chaque fois que Gaspar s'approche d'elle et que Galante veut se livrer au trafic infâme, "el horrible tráfico, desgarrándola con su inícuca zarpa!" ¹⁸ Elle n'accède que forcée au désir de Gaspar qui "dominó la situación y Silvina quedó sugestionada por aquella voluntad imperiosa, por la fuerza de una superioridad irresistible..." ¹⁹

Pour Catherine, comme pour Silvina, l'acte sexuel constitue un abus, un viol continuel de leurs corps, un viol auquel elles ne peuvent pas se

soustraire parce que le milieu pourri de misère morale et matérielle ne leur offre aucun secours. Il est naturel que vivant dans des conditions pareilles, leur santé vienne à se détériorer au point où la dernière crise d'épilepsie de Silvina lui sera fatale. Catherine aussi aurait pu mourir d'une crise d'épilepsie sous la décharge électrique d'un cerveau constamment sous la pression de l'angoisse. Elle a failli en mourir une fois. Elle aurait pu en mourir si les jours de faim passés au fond de la mine engloutie ne s'étaient pas chargés d'accomplir l'oeuvre de mort, devançant la crise imminente.

2. La Prostitution

Pour Zola et Zeno Gandía, la prostitution est un fléau affreux qui mine la société. Par la prostitution, la femme est réduite à l'état d'un simple objet sexuel que l'homme se paie, comme il se paierait un bon repas, quand il veut satisfaire ses appétits sensuels. Et chez les deux auteurs, la prostitution est toujours une conséquence de l'activité sexuelle prématurée et des circonstances socio-économiques de la jeune fille qui pratique cette profession.

Chez les deux romanciers, la prostituée est toujours une adolescente qui a été ou séduite ou violée, et pour elle, la prostitution est en rapport direct avec ce viol ou cette séduction. Considérons, par exemple, le cas de Rosalie Chavailles (L'Argent). Cette jeune fille de seize ans, prise par Saccard sur les marches d'un escalier, devient enceinte comme

résultat de cette violence qui lui a également disloqué l'épaule, faisant d'elle une infirme, incapable de se servir de son bras. Sans ressources, avec un enfant à nourrir, elle n'a d'autre recours que la prostitution: "Et les malheurs continuaient, tapaient dru comme grêle: Rosalie accouchait d'un garçon, perdait sa mère, tombait à une sale vie, à une misère noire. Echouée à la Cité de Naples, chez sa petite cousine, elle avait traîné les rues jusqu'à vingt-six ans... Enfin l'année d'aparavant, elle avait eu la chance de crever d'une bordée plus aventureuse que les autres." ²⁰ De son côté, Nana (L'Assommoir, Nana), d'une précocité sexuelle vicieuse, part à quinze ans avec un homme d'un certain âge. Résultat: prostitution. Ayant ruiné, détruit et même provoqué le suicide de la plupart des hommes qui l'ont connue, elle finit par mourir très jeune, dans des conditions lamentables. Et, même avant de rendre le dernier soupir, le mal de la prostitution se dessine sur son visage: "Vénus se décomposait." ²¹ Piadosa Artante (Redentores) est séduite par Elkus Engels alors qu'elle est une adolescente. Abandonnée par celui-ci, elle passe d'un amant à l'autre, puis elle tombe dans la prostitution. Casilda (Garduña), quinze ans, est séduite par Honorino. Puis, elle devient la servante-maîtresse d'un maître d'école concupiscent. Le reste de sa vie peut être résumé en un paragraphe.

Casilda, que pasando de amante en amante llevó buen compás, mereció los honores de un mote. En el Melonar, cuando abandonada por el obrero se zurció a otro ganapán y de éste pasó a otro y otros más hasta desvanecerse en ella espontaneos instintos de dignidad, cuando la borrachera de la disipación la hizo su presa, todos la conocfan por la millonaria. 22

Puis, un jour ensoleillé, nous voyons une jeune femme s'approcher d'une caravane de prostituées: "Era Casilda, que abandonaba el solar nativo, acudiendo exacta a la cita del cazador de mariposas." 23

Nous voyons donc que la prostituée de Zola et celle de Zeno Gandía présentent les mêmes caractéristiques: 1) Elles ont été initiées à la vie sexuelle sous une forme de séduction quelconque, à un très jeune âge, pour la plupart à quinze ou à seize ans au maximum; 2) elles sont de conditions socio-économiques plus ou moins égales -- Piadosa étant tombée du haut de l'échelle sociale ne peut être considérée comme une aristocrate--; 3) elles viennent d'un foyer où l'affection familiale et le bien-être matériel manquent. Ainsi, n'ayant pas de père, Rosalie "et sa mère occupaient un petit logement au sixième" dans une maison de la rue de la Harpe. Nana est élevée dans un foyer de misères matérielles et morales. Piadosa a perdu sa mère alors qu'elle était encore une enfant, et vit dans une pauvreté mal déguisée. Casilda, orpheline de mère, grandit dans la misère, élevée par son grand-père Ocampo qui est aveugle. Son père Tirso, grand propriétaire terrien, ignore son existence jusqu'au moment où plein de remords, il va mourir. Mais, l'héritage qu'il lui laisse ne servira pas à améliorer sa condition, car les vautours (Garduña, Leonarda, Honorino, etc.) sont là qui attendent que Tirso ferme les yeux pour se jeter sur sa dépouille; 4) La prostitution est pour elles un moyen de subvenir à leurs besoins, après avoir perdu tout respect de soi, toute notion de dignité dans le grand courant des

aventures galantes qui emporte tout.

3. L'enfantement prématuré ²⁴

Quoique Zeno Gandia n'offre aucun cas concret d'enfantement prématuré, nous savons néanmoins que c'est un des problèmes qu'il expose dans La Charca par l'intermédiaire du docteur Pintado qui dénonce l'activité sexuelle chez l'enfant comme un des plus graves facteurs de dégénérescence:

Era bestial, inicuo lo que allí se hacía. Apenas a través de la niña se entreveía la mujer, la imponían el decúbito. La vida genésica prematura hería de muerte a la especie; la precocidad concupiscente la infamaba, la deprimía, diluyendo para la prole germen de miseria física. Anadió que el útero era órgano sagrado, órgano que la naturaleza bendijó para que sirviera de piadosa claustró a la vida. Estrujarle, retorcerle, lanzarle a la actividad funcional exigiéndole una labor prematura era horrible... Aquello mataba los individuos, extenuando las familias; aquello poblaba el mundo de locos, de seres cerebralmente deprimidos. 25

Donc, "la vida genésica prematura" fait allusion à l'enfant où à l'adolescente qui, à peine franchi le seuil de la puberté, se voit livrée aux activités qui conduisent à la conception. La véhémence avec laquelle le Docteur Pintado se prononce contre cette situation prouve que c'est un problème qui tient à coeur à Zeno Gandia. Au contraire de celui-ci, Zola ne lance point d'attaque vigoureuse verbale contre ce mal social. Cependant, il existe tant d'exemples d'enfantement prématuré dans son oeuvre que nous pouvons en déduire que la présentation de ces maux parle assez éloquemment. Le cas de Rosalie Chavaille pourrait facilement

passer inaperçu, si on oubliait que le produit de cette activité est Victor, enfant mentalement malade, physiquement monstrueux, qui viole et vole à douze ans. Nous pouvons dire qu'il est un cas de morbidité résultant d'une grossesse prématurée. Un autre cas d'enfantement prématuré est Philomène (Germinal), la femme de Zacharie. Elle a deux enfants avant l'âge de 20 ans. Résultat: son jeune organisme est tellement affaibli par ces deux gestations qu'il ne résiste pas aux germes de maladie. Elle est maigre, elle tousse, et est probablement poitrinaire. Son organisme offre peu de résistance aux virus qui peuvent l'attaquer. Dans ces conditions d'affaiblissement, une mère peut mourir d'une simple infection. Gervaise Macquart (L'Assommoir) est également un cas d'enfantement prématuré, car elle a eu son premier enfant Claude à quatorze ans. Ensuite, elle a eu Jacques, Etienne et Nana. Voyons les résultats: Jacques est un être déséquilibré qui, dans ses moments de fureur, se transforme en une sorte de bête humaine qui tue. Lui-même, quand il essaie de trouver la cause de son anomalie, pense à ses parents: "Sa mère Gervaise, il est vrai, l'avait eu très jeune, à quinze ans à demi; mais il n'arrivait que le second, elle entra à peine dans sa quatorzième année, lorsqu'elle était accouchée du premier, Claude; et aucun de ses frères, ni Claude ni Etienne né plus tard, ne semblait souffrir d'une mère si enfant et d'un père gamin comme elle, ce beau Lantier dont le mauvais coeur devait coûter à Gervaise tant de larmes." ²⁶ Jacques pense qu'il est le seul à avoir souffert de ce que sa mère l'ait eu si jeune; en réalité, ses frères,

Claude et Etienne, et même sa soeur Nana, née beaucoup plus tard, vont également subir les conséquences d'une activité sexuelle commencée beaucoup trop tôt. Claude, une espèce de génie, un peu fou à ses heures, en est affecté jusque dans sa progéniture: il engendrera un avorton qui mourra en bas âge (L'Oeuvre). Puis, il se suicidera. L'équilibre mental d'Etienne laisse beaucoup à désirer; une goutte d'alcool suffit pour qu'il ait envie de tuer. Quant à Nana, elle est d'une précocité sexuelle presque pathologique (Nana). Nous voyons donc que si Zola ne se prononce pas directement contre l'activité sexuelle prématurée comme le fait Zeno Gandía, du moins il nous laisse entrevoir sa position, en présentant une série de cas bien étudiés, dont les conséquences sont la mauvaise santé physique et mentale et la situation économique précaire de la famille.

Zola n'est pas un refoulé sexuel qui se défoule par la narration d'une série d'histoires de lit sordides. Certes, il ne fait pas un discours aussi véhément que celui de Zeno Gandía contre l'activité sexuelle prématurée. Néanmoins, il condamne implicitement cette activité autant que le romancier portoricain. Il nous montre, à travers Catherine, que l'activité sexuelle affaiblit l'enfant. Après avoir passé une nuit entière avec Chaval, elle rentre chez elle le lendemain matin "si lasse, si malade de cette aventure, qu'elle n'avait pu se rendre à la fosse,"²⁷ elle qui d'habitude est la première à être prête pour le travail.

Nous voyons donc que les deux romanciers avaient pleine conscience du problème que la sexualité prématurée représentait, des conséquences à brève ou à longue échéance. Bien sûr, chacun d'eux aborde le problème à sa manière, Zeno Gandía en affirmant nettement sa position, en vociférant presque contre le mal qui résulte de cette activité, alors que Zola semble ne point s'en préoccuper. Mais les faits qu'il expose parlent pour lui. Il nous laisse sentir toute son indignation contre l'abus sexuel de l'enfant. Et, comme Silvina pour Zeno Gandía, Catherine est pour Zola le symbole de l'enfance abusée sexuellement, cette pauvre enfant "aux cuisses de petite misérable déflorée avant l'âge." ²⁸

CHAPITRE IV: Notes

¹ Présenter la sexualité prématurée comme un facteur de dégénérescence peut de nos jours soulever des objections sérieuses, face à la révolution sexuelle qui, depuis plus ou moins deux décennies, a apporté de grands changements dans la vie sexuelle de l'adulte et de l'adolescent. D'une part, on a un certain relâchement des restrictions, d'autre part la loi prévoit des sanctions contre l'abus sexuel des mineurs. Il existe une certaine prise de conscience du danger que représente la sexualité non contrôlée. Dans cette perspective nous pouvons dire que la sexualité devient un fait social, puisqu'elle est contrôlée dans une certaine mesure par la société. Contrairement à Ellis Havelock qui pense que "It is not until a child is born or conceived that the community has any right to interest itself in the sexual act of its member. ... Not what goes into the womb, but what comes out of it concerns society," (The Psychology of Sex, Vol. VI, p.417) Charles W. Margold déclare: "Social control is invariably present even in presumably free sexual conduct" (Sexual Freedom and Sexual Control, p.66).

² Le viol est un des aspects que prend la sexualité dans l'oeuvre de Zola. A cause de son exposition des turpitudes sexuelles dans les couches diverses de la société, l'auteur a été le sujet d'attaques violentes de la part de certains critiques. A la condamnation sévère d'Antoine Laporte (Le Naturalisme ou l'immoralité littéraire) et de tant d'autres qui ont suivi ses traces, ajoutons celle de ce rimailleur anonyme qui invectivait le romancier en ces termes:

C'est à juste raison, O sadique Zola
 Que ton nom, à peu près, rime avec le caca.
 Pour toi rien n'est pur, respectable ni sain;
 Tout homme est satire et toute femme putain.

(Extrait d'un poème anonyme, Bibliothèque Nationale de France, Nouvelles Acquisitions, manuscrit 24288, feuillet 232). Ces quatre vers, résumant, plus ou moins, l'attitude des contemporains de Zola concernant la sexualité dans son oeuvre.

³ Le personnage de Catherine Maheu a influencé Zeno Gandía dans une large mesure pour la création de son personnage Silvina. Silvina est l'héroïne favorite du romancier portoricain, comme Catherine -- et non pas Denise Baudu (Au Bonheur des Dames) comme on a tendance à croire -- l'est du romancier français. Une analyse de l'ébauche du personnage de Catherine, comparée avec celle du personnage de Denise Baudu le montre bien. Les ressemblances entre Catherine et Silvina sont si frappantes que, malgré les différences fondamentales qui les séparent parfois, les

courbes de leurs vies pourraient être tracées sur un même graphe, et on trouverait beaucoup de coordonnées communes. Silvina est une adolescente de quatorze ans au début de La Charca. Son âge correspond à peu près à celui de Catherine (quinze ans au début de Germinal). Les deux jeunes filles sont amoureuses d'un jeune homme d'une vingtaine d'années environ (Etienne Lantier et Ciro respectivement). Relation chaste. Contrariété présentée par l'entrée forcée d'un autre homme dans leur vie: Chaval, un grand gaillard de vingt-cinq ans, prend Catherine de force. Puis, elle est obligée de vivre avec lui. De son côté, Silvina est violée par Galante, l'amant de sa mère. Déshonorée, elle doit épouser Gaspar, homme d'une cinquantaine d'années que lui imposent Galante et sa mère. Quand Chaval meurt, tué par Etienne au fond de la mine noyée, les deux jeunes gens peuvent s'aimer librement. La mort de Chaval correspond à la fuite de Gaspar, fuite qui libère Silvina et lui permet d'aimer Ciro ouvertement. Puis les deux jeunes filles meurent à seize ou dix-sept ans, à la fin des deux romans respectivement.

⁴ Zola, Germinal, p.146.

⁵ Ibid.

⁶ Quand La Charca s'ouvre, Silvina a quatorze ans à peine. Selon les faits qui se sont déroulés entre la scène de viol qui nous est racontée en "flash back" et le début du roman, nous supposons que ce viol a eu lieu un an plus tôt, c'est-à-dire quand Silvina avait treize ans.

⁷ Zeno Gandía, La Charca, p.12.

⁸ Ibid.

⁹ Dans certaines cultures, et particulièrement dans les pays hispano-américains, quand un homme vit régulièrement avec une femme dont il a un ou plusieurs enfants, ils sont considérés comme mari et femme. Par exemple, quand Silvina caractérise Galante comme le "cortejo" (amant) de sa mère, celle-ci l'interrompt immédiatement pour une correction:

-- Mi marido, debes decir.
 -- Es...que no lo es.
 -- Bien, no es mi marido, pero como si lo fuera.
 -- Pues bien..." (La Charca, p.11)

Par conséquent, Galante est le beau-père naturel de Silvina.

¹⁰ Zola, La Terre (Garnier-Flammarion, 1973), p.422.

11 Dans son ouvrage, Sexual Deviations in American Society: a social psychological study of sexual non conformity (College and University Press Publishers, 1967), Bernard J. Oliver affirme: "As has been stated by many experts in the field, the victim of rape may develop psychological difficulties. Rape is a traumatic experience which may cause the victim to hate all men and to develop a fear of sexual intercourse or a feeling of shame. The victim may feel unworthy because she finds it difficult to meet others on an equal social footing." (p.54)

12 Cette opinion se limite strictement au cadre de l'époque dont il est question dans les oeuvres des deux auteurs étudiés ici. Car, c'était une époque où la femme exception faite de quelques unes, était encore un être soumis, conditionné par son éducation médiocre pour le rôle que lui assignait la société d'alors. Voir Anna Krakovski, La Condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola.

13 Germinal, p.154.

14 Ibid.

15 La Charca, p.12.

16 Ibid., p.

17 Germinal, p.

18 La Charca, p.

19 Ibid., p.12.

20 L'Argent, p.74.

21 Nana, p.

22 Zeno Gandfa, Garduna, p.

23 Ibid., p.

²⁴ Zola et Zeno Gandfa n'exagèrent pas en présentant la sexualité prématurée comme un danger pour la santé de l'adolescente et pour celle de la race. Jusqu'au début de ce siècle peu de progrès avait été réalisé dans le domaine de la sexualité. A cause du manque de procédés contraceptifs, une jeune fille se trouvait enceinte à la moindre erreur commise; les maladies vénériennes faisaient plus de ravages -- souvent une adolescente mourait d'une infection. Aujourd'hui encore, malgré les progrès techniques et scientifiques, cette situation persiste. Durant les deux dernières décennies, le taux de grossesses pour adolescentes de 14 à 19 ans a subi une augmentation de 75% aux Etats-Unis, par exemple. 90% des adolescentes qui enfantent avant l'âge de 15 ans, ne terminent pas leur éducation secondaire. L'adolescente qui enfante a plus de chance pour que sa famille soit dans la pauvreté, car elle accroît ses chances d'être multipare. Les risques pour la santé de la mère et de l'enfant sont beaucoup plus élevés dans les cas d'enfantement prématuré, et les risques de mortalité maternelle sont 60% plus élevés pour les mineures que pour les femmes faites. Les bébés des mineures ont deux ou trois fois plus de chances de mourir durant la première année. Les adolescentes qui enfantent peuvent mourir de toxémie (empoisonnement du sang). Les adolescentes de 15 à 19 ans sont beaucoup plus vulnérables à la gonorrhée. Le risque de syphilis est 60% plus élevé pour les mineurs (Source d'information, Today's Girl: Human Sexuality, The Facts, dans Today's Girl: Tomorrow's women, a National Seminar, June 13-15, 1978, Wingspring Conference Center, Wisconsin. Publié par Girls Club of America, 1978). Voyez également, 11 Million Teenagers, a Publication of the Alan Guttmacher Institute, 1976: "Close to 13 million of the 60 million women who became mothers in 1975 became parents before they became adults... Early child-bearing is increasing everywhere, is emerging as a serious problem in many countries, and has reached alarming levels in others (where it is associated) with serious health, socioeconomic and demographic implications for young women, young men, their offspring, and, indeed, for the whole society... Adolescent pregnancy is a serious threat to the life and health of a young woman...whether the birth occurs in or out of marriage." (Findings by 160 delegates from 39 countries at the First Interhemispheric Conference on Adolescent Fertility, Airlie House, Va., 1976, p.5.)

²⁵ La Charca, p.184.

²⁶ La Bête Humaine (Garnier-Flammarion, 1972), p.98.

²⁷ Germinal, pp.237-38.

²⁸ Ibid., p.309.

CHAPITRE V

ALCOOLISME ET DEGENERESCENCE

Qui a bu boira. (Proverbe)

Ni le titre de romancier qui aborde presque tous les thèmes se rapportant à la vie quotidienne, ni le titre de médecin qui a été exposé à la plupart des maladies ne mettent Zola et Zeno Gandía au rang des spécialistes du problème de l'alcoolisme. Cependant, Zola et Zeno Gandía ont abordé ce problème d'une manière qui témoigne de la complexité de leurs connaissances et de leur désir de produire une oeuvre utile, savante et passionnante en même temps. Ils prouvent qu'ils connaissent bien la psychologie de l'individu, dans ce cas, du personnage qu'ils créent, et nous font voir, par son comportement, le mécanisme qui le met en mouvement. Un personnage pareil, montrent-ils, fonctionne toujours selon ses besoins, parmi lesquels, celui de se détendre, de s'évader d'une réalité souvent trop dure et trop triste: cette évasion, il la trouve dans l'alcool.

Zola et Zeno Gandía ont exposé le problème de l'alcoolisme dans Germinal et La Charca respectivement, et plus particulièrement dans L'Assommoir et El Negocio. Les ouvriers de Germinal, et les paysans de La Charca, font face à toutes sortes de difficultés socio-économiques, souffrent de privations de tous genres. Leur réalité est

amère, déprimante, en un mot intolérable. ¹ Ayant travaillé du lundi au vendredi, dans les conditions les plus pénibles, ils veulent oublier la semaine de dur labeur, la fatigue qui leur brise les membres, et les problèmes qui les attendent à la maison où l'atmosphère n'est pas réconfortante. Dès qu'ils mettent la main sur leur salaire, ils se rendent à la taverne la plus proche et consomment tout en liqueurs fortes, si bien que mères et épouses sont obligées de les guetter à la sortie de l'usine (comme c'est souvent le cas dans L'Assommoir) afin de sauvegarder un peu d'argent pour la maigre nourriture des enfants. L'oeuvre de Zeno Gandía montre aussi ce besoin de l'individu d'échapper à cette réalité. José Juan Beauchamp remarque que les personnages de l'oeuvre du romancier portoricain ont une "afición extremada al alcohol, juegos de azar y bailes; el alcoholismo es, entre los puertorriquenos, una enfermedad y una vía de escapar para huir de los serios problemas que agobian al país." ² Dans La Charca, les paysans se saoulent le samedi et le dimanche, et ne peuvent pas se rendre dans les plantations le lundi pour travailler, ce qui provoque la colère de Juan del Salto contre la consommation d'alcool, car dans cette désertion il entrevoit une réduction de la production de ses champs de café.

Les deux romanciers présentent des cas cliniques, qui se rapprochent des études scientifiques d'alcooliques autant que le leur permettent leurs connaissances solidement fondées sur les recherches auxquelles ils se sont livrés dans ce domaine. Henri Mittérand indique

que Zola "se documentait sur la condition ouvrière et sur les formes et les conséquences de l'alcoolisme..."³ visitant les quartiers ouvriers, lisant et annotant les livres parus sur ceux-ci, afin de faire "un travail...philologique...d'un vif intérêt historique et social."⁴⁻⁵ Nous savons que Zeno Gandía se documentait d'une façon analogue, étudiant de près des cas réels qu'il transposait ensuite dans son oeuvre. Dans sa profession de médecin, il a dû rencontrer bien des cas pathologiques résultant de l'alcoolisme.

L'Assommoir et El Negocio sont deux titres qui suggèrent deux environnements à la fois semblables et différents. Le premier évoque indubitablement la taverne du père Colombe, où les ouvriers et les chômeurs vont chercher un peu de joie et l'oubli. Quant au second, c'est le monde des affaires, du commerce (magasins, boutiques, compagnies d'achat et de vente, les usuriers, les restaurants, les cafés, etc.), le brassement de l'argent, et, par conséquent, il nous fait penser au Bonheur des Dames, à L'Argent, et à La Curée plutôt qu'à L'Assommoir. Toujours est-il que ces deux romans ont un élément fondamental en commun: l'importance donnée à la taverne. En effet, le "cafetín" de Pastoriza est une sorte d'assommoir à la portoricaine où, dès le matin, les travailleurs du port et les négociants de la "Calle del Mar" à Ponce de León, vont prendre leur petit déjeuner qui, pour la plupart d'entre eux, consiste en une série de petits verres de genièvre. Il faut souligner le fait que dans la pensée des deux roman-

ciers, l'assommoir et le "cafetfn" sont des lieux symboliques, une espèce de tabernacle où une machine infernale, représentant une divinité dévastatrice, qui distille et distribue un poison à réaction lente, et qui détruit ceux qui s'y adonnent.

Dès le début de El Negocio, Zeno Gandfa introduit Camilo Cerdán comme un alcoolique, qui ne peut plus se passer de la boisson. Assis à une petite table, dans le "cafetfn" de Pastoriza, il attend depuis dix minutes qu'on vienne lui servir une nouvelle tournée de genièvre. Mais pour lui, qui ne se dégrise presque jamais, ces dix minutes d'attente représentent une éternité, car son organisme se révolte déjà contre cette privation temporaire d'alcool. En colère, il demande à être servi. Pastoriza, bien sûr, s'empresse d'accourir à la table d'un client si assidu et le sert: "Camilo apuró la copa. Era la cuarta que bebía en aquella mañana cálida, instalado como de costumbre allí, en el cafetfn del Guafe, situado en la Calle del Mar, que era durante el día, la más ruidosa y concurrida en la ciudad." ⁶ Seulement quelques pages plus loin, nous apprenons que le personnage en est à son huitième verre de genièvre, et ce n'est pas le dernier de la journée qui vient à peine de commencer. Donc, dès le début du roman, nous sommes en présence d'un personnage en pleine dégénérescence, qui ne travaille pas, les membres affaiblis, le cerveau engourdi par les vapeurs enivrantes de l'alcool.

Zola, au contraire, dans L'Assommoir, introduit un personnage courageux, laborieux, qui non seulement ne boit pas, mais "...ne comprenait pas qu'on pût avaler des pleins verres d'eau-de-vie. Une prune par-ci par-là, ça n'était pas mauvais. Quant au vitriol, à l'absinthe, et aux autres cochonneries, bonsoir! ...Le papa Coupeau qui était zingueur comme lui, s'était écrabouillé la tête sur le pavé de la rue Coquenard, en tombant, un jour de ribote, de la gouttière du No.25... Lui,...il aurait plutôt bu l'eau du ruisseau que d'avalier un canon gratis chez le marchand de vin." ⁷ Ce n'est donc que vers la fin du quatrième chapitre que Coupeau commence à boire du vin, et sa première grande saoulerie n'arrive qu'au cinquième.

Il est évident que Zola et Zeno Gandía procèdent de façon différentes pour introduire les deux personnages en question parce que le premier a l'avantage d'écrire un roman dont le thème principal et dominant est l'alcoolisme dans le milieu ouvrier, ce qui lui permet de présenter tous les aspects de la vie de Coupeau alors que le second, écrivant un roman abordant plusieurs thèmes, les uns aussi importants que les autres, est obligé de réduire chaque thème au minimum et de développer le caractère du personnage incarnant ce thème conformément aux nécessités du roman. En d'autres mots, Zola nous permet d'être les témoins de "la bonne vie" de Coupeau avant la chute, et même nous porte à éprouver une certaine sympathie pour lui. Zeno Gandía, par contre, raconte très peu de choses du passé de Camilo. Donc, de ce

personnage en ruine, nous apprenons seulement ceci: "había sido algo mejor en el pasado." ⁸ Mais, malgré ces grandes différences qui séparent les auteurs dans la conception et présentation de leur personnage respectif, les points communs sont là, et se révèlent à l'analyse des causes et des effets de l'alcoolisme chez ces personnages chez qui on remarque des similarités étonnantes malgré les quelque cinquante ans qui séparent leur apparition sur la scène littéraire; car, contre toute objection, Camilo est un personnage romanesque naturaliste, expérimental, et c'est en se référant à lui que José Juan Beauchamp affirme que "Sin embargo, en El Negocio se percibe todavía la presencia de Emilio Zola." ⁹

Coupeau et Camilo Cerdán sont deux personnages qui symbolisent l'état de dégénérescence dans lequel tombe l'individu qui se livre à l'intempérance. Tout, dans le passé des deux personnages, semble indiquer qu'ils n'étaient pas nés pour être des alcooliques. C'est à la suite d'une grande désillusion qu'ils apprennent à boire et deviennent graduellement des ivrognes. Quelle est cette désillusion, et que rappelle-t-elle de l'enfance des deux hommes, qui puisse les pousser vers la boisson, et à se détruire?

De nos jours, les investigateurs des causes et des effets de l'alcoolisme offrent, entre autres, des explications d'ordre psychologique pour cette affliction qui souvent remonte à l'époque pré-conceptive ou

pré-natale, ou encore à la plus tendre enfance de l'individu. Par exemple, ayant souffert une perte énorme dans son enfance, l'individu peut avoir été profondément traumatisé et avoir gardé certains souvenirs relatifs à cette perte: il s'adonne à l'alcool comme résultat de cette expérience infantile ou enfantine.¹⁰ Cette explication peut très bien s'appliquer au cas de Coupeau et à celui de Camilo Cerdán. Camilo Cerdán, "desde muy nino quedo huerfano..."¹¹ De son côté, Coupeau perd son père alors qu'il est encore un enfant. On peut facilement concevoir la gravité de cette perte pour ces deux enfants qui se trouvent alors privés de toute affection paternelle et maternelle. En perdant son père, Coupeau, à un certain point de vue, perd aussi sa mère, car celle-ci est obligée de travailler davantage hors de la maison pour subvenir toute seule aux nécessités de la famille. La mort du père est peut-être une des causes de l'analphabétisme de Coupeau, qui se trouve dépourvu des moyens matériels et de la motivation pour s'éduquer. Il faut se rendre compte, que Camilo, lui, venant d'une famille aisée, hérite d'une petite fortune, et a un tuteur qui pourvoit à son éducation. Chez les deux enfants, en tout cas, il se développe un complexe d'infériorité par rapport aux autres enfants qui, ayant leurs parents, peuvent, dans une certaine mesure, obtenir ce qu'ils désirent. L'insatisfaction répétée augmente le désir qui est graduellement refoulé dans le subconscient avec le passage du temps. Mais, à tout prendre, rien ne peut combler le vide que laisse cette perte, cette absence.

Quand Coupeau tombe d'un toit, un jour qu'il travaille, sa chute réveille, dans son subconscient, le souvenir de celle de son père, et déclenche un mécanisme psychologique qui fait remonter à la surface les frustrations et les privations dont il a souffert dans son enfance. Le monde, le milieu, les hommes redeviennent hostiles pour lui, qui trouve le sort injuste de s'acharner contre un homme honnête. Selon lui, la chute de son père était justifiée, puisque celui-ci était ivre le jour de cette chute. Mais lui, qui n'est pas alcoolique, n'arrive pas à comprendre qu'un pareil accident puisse lui arriver: "S'il y a un bon dieu, il arrange drôlement les choses. Jamais, je n'avalerais ça." ¹² Cette phrase marque le commencement de sa révolte contre le sort, contre la société. Il lui vient le désir de tout détruire. Il devient paresseux. Impuissant dans sa volonté de détruire les autres, il se détruit lui-même en buvant, ce qui est sa manière d'éliminer un membre du grand corps social.

La chute de Coupeau a son parallèle dans l'échec de Camilo comme commerçant. Ayant reçu à sa majorité l'héritage laissé par ses parents, Camilo s'établit dans le commerce, "Calle del Mar." Mais, philosophe, intellectuel et rêveur, il n'est point fait pour cette activité, ennuyeuse selon lui, dont la réussite dépend d'un va-et-vient continu d'individus dont la pensée est constamment fixée sur les chiffres (quantité, prix d'achat, prix de vente, capital, taux d'intérêt, profits, etc.). Alors, il s'assombrit, gère mal ses affaires et échoue. Un

instant, la vision de New York lui offre un espoir de réussite. Alors, il émigre: "Camilo se estableció en Nueva York...estableció una oficina de comisiones...otro desastre." ¹³ Cette seconde catastrophe représente pour lui la chute ou l'échec définitif. Car, à New York, la ville des promesses d'avenirs brillants il a appris une leçon cruelle; ses illusions y sont détruites. Là, "hizo una ganancia sombría." ¹⁴ Comme Coupeau, deux fois victime d'un destin inexorable, lui aussi se rebelle, et cette rébellion se traduit par l'inactivité dans laquelle il se retranche, et "en las tabernas, en los lager-beer de la ciudad, aprendió a beber," ¹⁵ pour échapper à la réalité déprimante que représente son échec. Comme Coupeau, il tombe du haut du monde d'illusions dans lequel il vivait, et le choc de la chute le brise à jamais.

Dans la vie de Coupeau et de Camilo, la chute, ou l'échec, marque la division entre le passé et le présent, et décide de l'avenir. Le passé représente la période active et le présent est le temps passif. Comme on peut s'en rendre compte en analysant leur vie, la rupture avec le passé actif ne se fait pas brusquement. Pendant un certain temps, les deux personnages essaient encore, sans trop d'efforts, à remonter la pente. Coupeau se lève parfois le matin, sort pour se rendre sur le chantier, mais le plus souvent n'y arrive pas, car, sur son chemin, il rencontre presque toujours quelques amis qui l'invitent à prendre un verre, et la journée est perdue." ¹⁶ De son côté, Camilo retourne à la colonie où des amis lui donnent du travail, mais quand tout semble

bien marcher, "halláronle un día dormido sobre el mayor. Al despertar, la página del libro olfa a ginebra y el amigo protector llegó al límite. La amistad no pasa del suyo y fue despedido de la colocación." ¹⁷

L'incapacité de travailler témoigne, chez les deux personnages, d'une dégénérescence à la fois physique, mentale et morale, qui devient inévitable une fois qu'ils ont été initiés à la confrérie des ivrognes.

Son système nerveux ayant cédé sous la pression du mal qui le mine, Coupeau devient une épave dont l'organisme ne survit qu'en vertu de l'alcool qu'il absorbe. Souffrant de malnutrition chronique, sa résistance cède peu à peu, et il finit par mourir dans un affreux "delirium tremens." Avec sa mort, l'auteur termine l'exposition du cas de Coupeau et nous laisse tirer des faits la leçon qu'il veut enseigner. Zeno Gandía, au contraire, ne tue pas son personnage au terme de l'expérience. Il le laisse vivre comme un symbole permanent du mal que l'alcool peut causer chez un individu intelligent, honnête, mais qui succombe à l'influence du milieu, composé de gens sans scrupule, corrompus, assoiffés de gain, un environnement dans lequel, la duperie et le cynisme sont les éléments nécessaires au succès. Le fait que pour Camilo la vie continue, n'est point un signe qu'il sera un jour guéri de son mal. Cet ivrogne philosophe sait qu'il ne pourra plus échapper à l'emprise de l'alcool contre lequel toute sa puissance de volonté se convertit en débilité. Son jeune ami Sergio Madrid lui demande

étonné: "Y como hombre de tus energias intelectuales no puede dominar esa pasión?" Et la réponse de Camilo démontre combien profondément Zeno Gandía a su pénétrer l'être de l'alcoolique pour expliquer psychologiquement l'état de son personnage:

-- Lo que dices encierra la odisea de mi vida. En esa lucha he pasado años. Ahora, estoy convencido, tristemente convencido de que eso que tengo no es vicio, sino impulso. Mira... Hay épocas en que se encalma ese impulso. Disminuyo mis libaciones. Hasta he llegado algunas veces a suprimirlas. Pero he observado que de pronto, cuando más dominado he creído mi extravío, siento el ansia horrible del alcohol y vuelvo a beber. Hay en mí una fuerza que domina mi voluntad: un organismo completo gritando que le sacien del veneno que lo mata. No puedo comer, no puedo dormir, ansío el tósigo...y vuelvo al alcohol que me alivia de momento, pero que luego se apodera de mí y me hace su víctima. No Sergio, no es la voluntad lo que me abandona. El impulso que por época me avasalla es irresistible. Yo no soy un borracho; soy un dipsómano. ¿Sabes lo que es eso? un casi loco: un organismo destinado a succumbir a su desgracia.

-- No...exageras. !Quien sabe si un régimen riguroso, un plan de vida higiénico triunfarán.

-- No, hijo, no. Esto es irremediable... 18

Donc, Camilo, comme Coupeau, est un homme dont le destin final est déterminé par l'alcool. Il sait qu'une fois qu'il a bu, il ne pourra plus s'arrêter de boire. Ce passage, d'un déterminisme incontestable,¹⁹ est la description la plus précise que nous ayons d'un personnage alcoolique. Cette analyse profonde du personnage par lui-même ne se retrouve point dans L'Assommoir, parce que Coupeau n'a ni l'intelligence ni l'éducation de Camilo, et c'est peut-être pour cela que son caractère s'explique plutôt par les faits.

Les deux romanciers décrivent avec un grand talent les symptômes de réaction à la privation des intoxicants chez les toxicomanes qui se convertissent littéralement en névrosés, maniaques dépressifs incapables de remplir leurs fonctions sociales et familiales. Ils sont tendus, inquiets, déprimés, et éprouvent une très grande difficulté à la concentration mentale. Avec Coupeau et Camilo, nous avons deux individus présentant un cas d'alcoolisme chronique, c'est-à-dire, ils boivent tant et si souvent que l'alcool affecte leur organisme, leur personnalité, et leurs relations sociales. Ils sont ou incapables de reconnaître les effets de la boisson, ou bien ils sont incapables de contrôler leur consommation d'alcool, quoiqu'ils soient conscients des suites désastreuses.²⁰ Ils boivent, succombant au besoin de leur organisme, car l'esprit dans ce cas est assujetti à la matière.

Zola et Zeno Gandía ont également abordé le thème des rapports entre l'alcoolisme et la criminalité dans Germinal, L'Assommoir, et La Charca, respectivement. Quand Bijard (L'Assommoir) a bu, un instinct sauvage, meurtrier se réveille en lui. Sa férocité est telle qu'il tue sa femme enceinte d'un coup de pied dans le bas-ventre.²¹ Quand celle-ci n'est plus là pour qu'il assouvisse sa soif de destruction en elle, il s'en prend à leur petite fille de huit ans, Lalie²² qui remplace la mère, faisant la cuisine, le ménage, les emplettes, s'occupant de ses petits frères et de sa soeur. Affaiblie par les coups et les grandes privations, elle meurt elle aussi, sous le fouet

de son père que l'alcool rend périodiquement fou. ²³

Chez Zeno Gandía, nous ne trouvons point de description aussi forte du comportement violent d'un homme sous l'influence de l'alcool. Néanmoins, il ne dissocie point l'alcoolisme de la criminalité dans plusieurs cas. Gaspar (La Charca), par exemple, est un personnage qui boit constamment; il a toujours l'haleine "aguardentoso," et, il est un "compañero brutal, siempre con mano dispuesta a descargar el bofetón, siempre con labios abiertos para arrojar la blasfemia." ²⁴ Il terrorise Silvina, comme Bijard terrorise sa femme et sa fille. Il finit par concevoir l'idée de tuer Andujar, le propriétaire d'un petit magasin, afin de le voler. Mais, c'est son propre complice Deblás qu'il tue par erreur, ²⁵ sous les yeux de Silvina qu'il force à participer au meurtre. ²⁶ Deblás lui-même est un assassin qui a déjà tué sous l'influence de l'alcool: "Un día se me subió la bebida a la cabeza, reñí con otro hombre y lo maté." ²⁷

Avec Deblás, Zeno Gandía expose également la situation dégradante, avilissante, l'abêtissement dans lequel tombe l'ivrogne. Ayant bu à satiété, Deblás

al fin perdió el freno que le mantenía en la conciencia de las cosas: el racioxinio... Perdido éste, ya no fue dueño de sí mismo. La materia imperó con sus necesidades despoticas, y, faltándole el equilibrio de la razón, la miserable masa sucumbió al narcotismo, y Deblás cayó volcado en un sueño avasallador profundo, bestial... Era materia inerte... ²⁸

Ce sommeil d'homme à l'état de brute nous rappelle, hormis certains détails, le sommeil de Coupeau, qui, rentrant chez lui une nuit, après une bordée, rend "tripes et boyaux," et sombre dans un sommeil profond.²⁹ Alors masse inerte, il n'existe plus pour Lantier qui reprend Gervaise cette même nuit, dans la chambre à côté.³⁰

Zola et Zeno Gandía présentent un autre cas extrême de criminalité associée à l'alcool à travers Etienne Lantier (Germinal) et Marcelo (La Charca). Ces deux personnages ne boivent pas, car, il faut le noter, leur organisme ne tolère pas l'alcool. Cependant, c'est sous l'influence de cette boisson qu'ils commettront tous deux un meurtre.

Vus côte à côte, à prime abord, Etienne et Marcelo offrent des différences accentuées dans la conception et dans la présentation de leur caractère respectif. En effet, Etienne est aussi actif que Marcelo est passif. Celui-là est un personnage exalté, capable de soulever et de conduire tout un coron de mineurs à la grève. Il est d'une volonté farouche. En face de lui, Marcelo est d'une pâleur malade. Peureux, il laisserait commettre un crime et garderait silence plutôt que de s'exposer à la colère du criminel. C'est un personnage apparemment insignifiant tout au long de La Charca. Il n'acquiert une certaine dimension que vers la fin quand il tue son frère Ciro.

Malgré cette différence entre les deux personnages, il existe des

similarités assez frappantes entre eux. Premièrement, il faut remarquer qu'ils sont tous les deux obsédés par l'idée du meurtre, et ont peur d'arriver à en commettre un. Ils ont tous deux été témoins d'un assassinat, mais ne font rien pour que les coupables soient punis.³¹ Les deux personnages souffrent également de malnutrition sévère et à travers eux, les deux auteurs montrent l'effet de la moindre goutte d'alcool sur le cerveau de l'individu qui ne mange pas. Dans leur cas, l'alcool, ne rencontrant aucune résistance, va directement au cerveau, les rend momentanément fous et éveille en eux l'instinct criminel. Sous l'effet de la potion mutatrice, le Dr Jekyll devient Mr Hyde et accomplit son oeuvre de destruction.

Dans le cas que présente Zola, ce qui est étonnant, c'est qu'Etienne tue, non pas après avoir bu, mais parce que le besoin de tuer le saisit soudainement, en face de son rival, Chaval, et ceci, à cause du "poison qui dormait dans ses muscles, l'alcool lentement accumulé de sa race."³² Alors,

Etienne à ce moment devint fou. Ses yeux se noyèrent d'une vapeur rouge, sa gorge s'était congestionnée d'un flot de sang. Le besoin de tuer le prenait, irrésistible, un besoin physique, l'excitation sanguine d'une maqueuse qui détermine un violent accès de toux. Cela monta, éclata en dehors de sa volonté sous la poussée de la lésion héréditaire. 33

Alors, il empoigne dans le mur la feuille de schiste qu'il abat de toutes ses forces sur le crâne de Chaval.

Contrairement à Etienne, Marcelo ne tue pas sous l'influence d'une lésion héréditaire, il a effectivement bu à jeun et c'est l'absence de nourriture qui cause son ivresse prématurée. La dose de "aguardiente" qu'il a bue le rend d'abord extrêmement joyeux. Il commence par faire le pître. L'instinct de violence se réveillant, il frappe sa mule qui hennit de douleur. Son frère Ciro qui a peur de le voir tomber dans un abîme (car les sentiers escarpés rendent leur voyage dangereux), le rappelle à l'ordre. Alors il insulte Ciro. Une lutte s'engage. Les deux frères roulent au sol. Ciro est vainqueur et va se relever, mais, "Entonces Marcelo, iracundo, lanzó un grito de rabia, alargó el brazo, asió el cuchillo que Ciro llevaba al cinto, lo esgrimió con movimiento rápido y, en el momento en que aquel lograba incorporarse, le clavó el cuchillo en el corazón." 34

Ce qu'il faut remarquer ici, c'est que, quoique ces deux crimes soient commis dans des situations et pour des raisons différentes, c'est l'alcool qui pousse ces protagonistes respectifs à les commettre. La question ici, n'est point de prouver la validité de la théorie que Zola présente ici, à savoir si un homme qui n'a jamais bu peut arriver à être influencé par l'alcool bu par ses parents avant et pendant sa gestation au point où il puisse arriver à commettre un crime. Une fois le crime commis, les deux personnages sont dégrisés, reviennent de leur folie passagère et constatent amèrement qu'ils n'ont pas échappé à la fatalité de tuer dont ils avaient si peur.

De toute façon, ce qui en ressort dans les deux cas, c'est que le crime est commis avec une telle rapidité que la victime n'a point le temps de penser à parer le coup.

Malgré les similarités entre Zola et Zeno Gandía, on peut dire, cependant, que ce dernier a été un peu plus juste, plus humain dans sa présentation de l'alcoolique, car il ne se contente pas d'exposer les mauvais instincts de celui-ci. Le personnage central de El Negocio, Camilo, est un homme qui garde sa bonté innée, même sous l'influence de l'alcool. Chez Zola, au contraire, tous les alcooliques sont mauvais ou le deviennent quand ils ont bu. Même Gervaise n'échappe pas à cette généralisation. Un jour qu'elle rentre chez elle ivre, elle rencontre la petite Lalie sur le palier et, "en face du visage hébété de la blanchisseuse, elle recula et trembla. Elle connaissait ce souffle d'eau-de-vie, ces yeux pâles, cette bouche convulsée." ³⁵ Aurait-elle reconnu sur le visage de Gervaise l'instinct meurtrier de son père?

En somme, Zola et Zeno Gandía n'ont rien négligé de l'étiologie de l'alcoolisme. Toutes les causes sont examinées depuis les influences prénatales en passant par les expériences infantiles jusqu'au moment où, abattu, l'individu cherche un regain de vigueur temporaire et illusoire dans la bouteille. Ils exposent l'état de l'alcoolique, nous montrant sa gaité des soirs d'intempérance et les lendemains de vin mal cuvé; les facteurs physiologiques et psychologiques sont également

considérés. Les influences culturelles et l'attitude de l'individu et de la société envers l'alcool se dessinent tout au long de la narration. A une époque où les études scientifiques sur le sujet étaient encore assez rares, ils ont su présenter des personnages alcooliques tirés de la vie même, avec un réalisme remarquable. Ils ont tracé avec une précision étonnante ce chemin qui mène le buveur vers la destruction finale. Et ils nous montrent que l'acquisition d'une habitude vicieuse peut être le commencement d'un processus de dégénérescence au niveau de l'individu, de la famille, et peut-être de la société.

CHAPITRE V: Notes

¹ Berton Roueché affirme que le besoin de s'évader occasionnellement de la réalité intolérable est un des besoins les plus insistants, quoique moins essentiels, de l'homme. "And men look for this relief in a colorless liquid called ethyl hydroxyde, or more popularly alcohol." (The Neutral Spirit: a portrait of alcohol. Boston: Little, Brown & Co., 1960, p.3.)

² José Juan Beauchamp, Imagen del puertorriqueño en la novela. Universidad de Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1976, p.68.

³ Henri Mitférand, "L'Assommoir, étude," dans Les Rougon-Macquart. (Paris: la Pléiade, 1961), p.1545.

⁴ Emile Zola, Préface de L'Assommoir. (Paris: Garnier-Flammarion, 1969), p.33.

⁵ Nous savons que pour L'Assommoir en particulier, "Zola s'est servi de La Question ouvrière au XIXème siècle de Leroy-Beaulieu, et s'est inspiré de Denis Poulot et de son Sublime ou le travailleur comme il est en 1870, et ce qu'il peut être." On y trouve également des traces des Conseils aux Ouvriers de Barrau qui "dénombre quatre causes à la perte ou à l'échec de l'ouvrier: l'intempérance, la famille nombreuse, le désordre pécunier, les entraînements politiques." (L'Assommoir, Introduction de Jacques Dubois, p.14.)

⁶ Manuel Zeno Gandía, El Negocio (Rio Piedras: Editorial Edil, 1975), p.5.

⁷ L'Assommoir, pp.58-69.

⁸ El Negocio, p.21.

⁹ Beauchamp, op. cit., p.44.

¹⁰ Parmi les études contemporaines sur l'alcoolisme et les alcooliques, aucun des aspects pouvant se rapporter à ce problème n'est négligé. Dans leur définition de l'alcoolisme, Chafetz et Demone Jr. disent: "Alcoholism, we believe, is the result of disturbance and

deprivation in early infantile experience and the related alterations in physiochemical responsiveness." (Alcoholism and Society. New York: Oxford University Press, 1962, p. 4. Selon Chafetz et Demone; "The loss or absence of an object of love during the oral stage of development results in primitive, excessive demands which are ultimately insatiable. Consequently, almost all interpersonal relations eventually result in rejection, which reawakens the original loss and rejection the subject experienced as an infant. The pain, depression and loss of self-esteem which alcoholics experience, reproduce and reawaken the rage experienced by the deprived infant, a rage so intense and all consuming that the infant will seemingly destroy himself rather than relent. So it is with the alcoholic. The rage is of murderous ferocity and intent, and rather than destroy another, the alcoholic turns his anger on himself and consumes himself in drinks." (p.5)

11 El Negocio, p.21.

12 L'Assommoir, p.144.

13 El Negocio, p.24.

14 Ibid.

15 Ibid.

16 A partir du moment où Coupeau devient un ivrogne, son désir de travailler se réduit à des velléités qui disparaissent aussi vite que des feux de paille. Ceci peut se voir dans le huitième chapitre de L'Assommoir, p.273 et suivantes.

17 El Negocio, p.24.

18 Ibid., p.266.

19 Camilo Cerdán n'est pas le seul personnage de Zeno Gandía dont l'existence est déterminée par une force irrésistible. Marcelo aussi (La Charca) est sujet à la fatalité qu'il a essayé, en vain, de conjurer. On pourrait facilement dresser une liste assez longue des personnages zénoliens sujets au déterminisme, ce qui rapproche le romancier portoricain du romancier français beaucoup plus qu'on ne saurait ou ne voudrait croire.

20 L'attitude de Camilo et de Coupeau envers les effets de l'alcool correspond parfaitement aux définitions de l'alcoolisme chronique offertes par les spécialistes de la matière. Il suffit de voir Peter G. Bourne, M.D. et Ruth Fox, M.D. (éditeurs), Alcoholism: Progress in Research and Treatment (New York: Academic Press, 1973), pp.21-2; Yedy Israel et Jorge Mardones, Biological Basis of Alcoholism (John Wiley, 1971), p.384; Gary G. Forrest, Diagnosis and Treatment of Alcoholism, (Springfield, Ill.: Charles C. Thomas, 1978), pp.21-4; Benjamin Kessin and Henri Begleiter (eds.) The Biology of Alcoholism, Volume 3: Clinical Pathology (New York: Plenum Press, 1974); etc.

21 L'Assommoir, p.268.

22 Avec Lalie, Zola aborde un problème très sérieux: celui du mauvais traitement des enfants par les parents, problème qui a toujours existé au sein de la société et qui de nos jours éveille un intérêt particulier. Le martyre de Lalie est vivement décrit dans L'Assommoir, p.340 et suivantes.

23 Ibid., pp.407-8.

24 La Charca, p.12.

25 Gaspar et Deblás, un fugitif de la police, s'entendent pour tuer Andujar et le voler. Mais, ayant été averti, celui-ci abandonne le champ en emportant son argent. Deblás arrive avant Gaspar sur les lieux du crime. Ne trouvant point la victime, il s'enivre et s'endort dans l'arrière-boutique (pp.137-38). A l'heure convenue (dix heures) Gaspar arrive avec Silvina. Dans l'obscurité, il prend Deblás pour Andujar et le tue. Silvina, horrifiée, s'évanouit. (La Charca, p.141.)

26 L'idée de Gaspar de faire participer Silvina au crime qu'il va commettre afin que celle-ci ne puisse pas le dénoncer est évidemment tirée de La Bête humaine de Zola, roman dans lequel, pour des raisons analogues, Roubaud force sa femme Séverine à participer au meurtre de Grandmorin.

27 La Charca, p.47.

28 Ibid., pp.137-38.

29 L'Assommoir, p.284.

³⁰ Ibid., p.285.

³¹ Dans Germinal, Etienne est témoin du meurtre du petit soldat Jules par Jeanlin; il est horrifié et devient de plus en plus obsédé par l'idée du meurtre qu'il sent en lui comme une fatalité à laquelle il ne pourra pas échapper (pp.404-7). Dans La Charca, Marcelo voit Galante tuer un paysan afin de s'approprier de sa femme et ses biens; à cause de son silence, le crime reste impuni.

³² Germinal, p.483.

³³ Ibid., p.482.

³⁴ La Charca, p.209.

³⁵ L'Assommoir, p.359.

CHAPITRE VI

POSSIBILITES DE REGENERESCENCE

Donde hubo fango, pueden el tiempo
y el sol sembrar flores.

(Manuel Zeno Gandfa, Redentores)

Zola et Zeno Gandfa sont-ils des pessimistes? Le premier n'est-il que l'accusateur d'une société pourrie, sans espoir de guérison? Le peintre d'une famille dont la plupart des membres sont tarés? Le second n'est-il que l'observateur passif d'agonisants dans cet immense hôpital qu'il expose dans La Charca et ses autres romans? N'est-il que le chroniqueur d'un monde malade? Son stéthoscope ne sert-il qu'à ausculter? Ne cherche-t-il pas un remède contre le mal qu'il diagnostique? Répondre de façon positive à ces questions, n'est-ce pas considérer les oeuvres des deux romanciers en particulier et le roman naturaliste en général comme étant l'exposition d'une humanité perdue sur laquelle aucune lueur d'espoir ne brille?

On ne saurait ignorer tous les maux individuels et sociaux que Zola et Zeno Gandfa ont exposés à travers leurs oeuvres. La description en est trop vive, les mots crient trop fort, l'haleine trop puissante pour qu'on se permette de ne pas voir, de ne pas entendre, de ne pas sentir. Les crimes de Bateau (La Terre), de Roubaud (La Bête humaine), ceux de Déblás (La Charca), les fratricides, etc., sont trop révoltants pour

que le lecteur ne s'en sente pas écoeuré. Les assauts commis contre la pudeur et l'innocence par Saccard et Victor (L'Argent), Galante (La Charca), Honorino (Garduña), Elkus Engels (Redentores) remplissent le lecteur d'indignation. La vision des masses ouvrières souffrant de toutes sortes de maux et de privations dans L'Assommoir, dans Germinal, et dans La Charca, la corruption qui règne à l'étage supérieur de l'édifice social que ces deux architectes du roman ont bâti, réveillent des sentiments de pitié, de tristesse, de peur et de colère, et souvent de honte. Et, par moments, on a l'impression que le mal est trop grand, trop profond pour qu'on arrive à y trouver un remède efficace pour, sinon l'éliminer, du moins l'enrayer. Ce n'est que vers la fin de l'oeuvre entière des deux auteurs que l'on entrevoit un espoir de guérison. Alors on se sent comme celui qui se désespère dans un labyrinthe, croyant qu'il n'en sortira pas, mais qui, au bout d'un tunnel, au moment où il croit s'y perdre davantage, à jamais, voit briller un rayon de soleil annonçant la fin de la nuit caverneuse.

Les deux auteurs ont semé à travers le vaste champ que constituent leurs oeuvres, une semence dont la germination future pourrait être la réponse aux problèmes que confronte l'humanité, l'antidote contre le poison qui circule dans les veines de cet organisme gigantesque qu'est la société. Pour que la régénérescence soit possible, il faut que les hommes soient gouvernés par des sentiments positifs. Dans ce sens, on peut constater l'importance du rôle de l'amour, le seul sentiment qui

soit capable d'ouvrir et d'épanouir le coeur humain. La générosité, l'altruisme même doit guider nos actes. Il faut reconnaître le droit de l'individu d'avoir accès aux choses nécessaires à sa subsistance, et sans lesquelles il ne pourrait pas vivre dans la dignité. Il faut que l'ignorance fasse place à la connaissance à tous les niveaux sociaux.

1. L'altruisme, l'amitié et l'amour comme facteurs de régénérescence

Dans l'oeuvre de Zola et dans celle de Zeno Gandia, l'abnégation individuelle est un des éléments importants dans la régénérescence. Peu importe si cette abnégation est dictée par l'amitié, l'amour, la compassion, etc. Ce qui est important, c'est que cette abnégation prouve qu'il reste chez l'individu un germe de bonté capable de grandir et de porter des fruits. ¹

Dans les oeuvres en question, l'altruisme s'oppose à l'égoïsme qui motive les actions de la plupart des personnages. Et, dans la pensée des deux auteurs, l'égoïsme est un défaut, un vice qui déforme et limite les relations entre les divers individus et groupes qui composent la société. Rapportant tout à lui, jugeant et comprenant le monde autour de lui exclusivement, d'un point de vue personnel, fondé sur l'arrogance de son caractère et le mépris du bien et des droits d'autrui, l'égoïste ne se plaît que dans la satisfaction de ses besoins, même non-essentiels. L'altruiste, au contraire, partant d'un égoïsme raisonné, c'est-à-dire ayant conscience de ses propres besoins et désirs, est capable en même

temps d'analyser et de comprendre les besoins d'autrui. Alors, renonçant à son égoïsme, il agit en vue du bien-être de ceux qui l'entourent.

Certains personnages zoliens et zénoliens manifestent cet altruisme quand nous nous y attendons le moins. Ces personnages se meuvent lentement, atteints de ce germe de dégénérescence qui ravage ses victimes. Puis, tout à coup, pleins d'énergie, ils bondissent et accomplissent des actions dont nous les aurions cru incapables, physiquement, mentalement, moralement.

Zola et Zeno Gandía manifestent leurs croyances en l'amitié qui peut exister entre deux individus, amitié qui peut aboutir parfois à l'ultime sacrifice. Dans L'Oeuvre de Zola, une grande amitié s'établit entre Claude Lantier et Sandoz. Et bien souvent, durant les heures de désespoir, c'est dans cette amitié que Claude trouvera un peu de consolation. Dans La Débâcle, rien n'est plus touchant que l'amitié qui unit Maurice Levasseur, un jeune homme lettré, appartenant à la bourgeoisie et Jean Macquart, un paysan. La différence de classes n'empêche pas cette amitié de germer dans le coeur de ces deux personnes foncièrement bonnes. Leur fraternité, née de la guerre, ne se termine qu'avec la mort de Maurice.

Zeno Gandía nous offre également un bel exemple d'amitié dans El Negocio. Camilo Cerdán, le philosophe ivrogne se prend d'une profonde

amitié pour Sergio Madrid. C'est une amitié complètement désintéressée, qui donne et ne demande rien en retour. Malgré son état de dégénérescence avancée, Camilo se révèle un grand coeur, d'une générosité sans égale, capable d'aider à faire le bonheur de Sergio en lui prodigant de bons conseils et des moyens de fuir la colonie avec Clarita, puisque Andujar, le père de celle-ci, veut la donner en mariage, par intérêt, à Rosáldez, un jeune libertin. De sorte que, au moment même où les ombres du mal commencent à les envelopper, les deux jeunes gens voient leur rêve se réaliser malgré tous les obstacles qu'y s'y interposaient. Ce bonheur inespéré, c'est, dans une large mesure, à l'amitié généreuse de Camilo qu'ils le doivent.

La trame de La Débâcle est différente de celle de El Negocio. Dans le premier roman, Jean et Maurice sont deux personnages pris dans le tumulte de la guerre. Dans le deuxième roman, Sergio et Camilo sont deux personnages qui évoluent au milieu des intrigues du monde des affaires. Les analogies résident surtout dans la conception de l'amitié dans ces deux romans. Jean a, à peu près, l'âge de Camilo: trente-six ans approximativement; Maurice à plus ou moins l'âge de Sergio: vingt-deux ans environ. De sorte que l'amitié qui unit Jean et Maurice, et celle qui existe entre Camilo et Sergio prennent la forme d'une relation paterno-filiale. Jean désigne Maurice assez souvent par "Mon petit"²; De son côté, Camilo appelle Sergio "Hijo mío."³ Dans cette relation, le plus âgé est le protecteur du plus jeune.

Chez Zeno Gandía, nous trouvons une amitié entre deux femmes qui n'a pas d'égale dans l'oeuvre de Zola. Dans Redentores, l'amitié de Madelón, l'institutrice nord-américaine, pour Piadosa, est si grande et sincère qu'elle n'hésite devant aucun sacrifice. Elle risque son honneur, sa vertu, et son poste pour sauver Piadosa des griffes d'Elkus Engels, qui essaie d'attirer celle-ci dans un piège afin de la séduire. Devant le danger imminent que court l'innocente qui se prépare à accourir au rendez-vous, Madelón se substitue à elle et se présente à Elkus sous un voile. Furieux en découvrant le subterfuge, celui-ci passe aux menaces, car il est puissant. Mais loin de trembler, Madelón lui jette sa malhonnêteté au visage: "Nunca pude creer que un patriota enviado aquí a formar sentimientos norteamericanos probara tanta corrupción."⁴ Elle est donc capable d'affronter le danger au nom de l'amitié. Etant, par ailleurs, l'ex-institutrice de Piadosa, cette amitié prend la forme protectrice d'une relation materno-filiale.

Rédemptrice par sa conception de l'amitié, Madelon ne l'est pas moins dans sa conception de l'amour. Elle est le genre de femme qui n'accepte pas de compromis, même pas dans les situations les plus passionnées. Intransigeante, elle renonce à un amour vers lequel son coeur pousse avec violence, parce que sa raison lui fait voir cet amour comme un facteur possible de dégénérescence. Pour elle, la passion amoureuse existe, non pas pour perdre ou affaiblir l'individu qui ressent cette passion, mais pour le fortifier, le sauver. Elle aime

Aureo del Sol de toute son âme, et essaie de le maintenir sur la voie du patriotisme qu'il s'est choisie et dont son journal est le porte-parole. Cependant, Aureo ambitionne également le poste de Gouverneur de Porto Rico, ce qui signifie un compromis avec le gouvernement des Etats-Unis. Elle veut le dissuader de ce but, car il est l'espoir de Porto Rico, et si la cause le perd, la liberté de la colonie sera compromise. Mais Aureo est vaincu par sa soif du pouvoir qui est plus forte que son intégrité: il accepte le poste de gouverneur, renonçant ainsi à son idéal patriotique, comme Juan del Salto (La Charca), qui, guidé par un égoïsme tout-puissant, renonce à son idéal consistant à contribuer à l'amélioration d'une race souffrante (les paysans dans ce cas). Madelón refuse de devenir la "señora gobernadora." Elle avait cru Aureo un homme fort; il se révèle faible en acceptant ce poste, comme prix de sa trahison. Il essaie désespérément de la résoudre à l'épouser, car il l'aime, et il sait qu'elle l'aime aussi. Mais elle trouve le courage de ne pas accepter, poussée par un sentiment d'intégrité de femme que seule la vertu peut émouvoir: A Aureo elle dit: "Perdida la esperanza de convertirle en ideal tan alto como quisiera, mis palabras y mi conducta son la defensa de una pobre mujer en peligro de caer en brazos que serfan la infelicidad de toda su vida." ⁵ Alors, elle tourne pour toujours cette page d'amour du livre de sa vie, et on ne peut s'empêcher de penser à cette héroïne amoureuse que Zola a créée, qui, pour des raisons différentes, mais poussée également par un principe d'honneur, tourne la page d'amour la plus brûlante de sa vie,

renonçant à jamais à l'homme qu'elle aime, parce que, au moment où elle commence à s'égarer sur le chemin du mal, sa raison lui permet de faire demi-tour et de retrouver le chemin de la vertu. ⁶

Dans la pensée de Zola et celle de Zeno Gandía, l'amour est toujours une force régénératrice, s'il est éprouvé des gens qui ne se laissent point aveugler par la passion, et quand l'être aimé n'est pas un objet qu'il faut posséder, mais un être qu'il faut rendre heureux.

Dans El Negocio, l'amour régénérant est personnifié en Lupe, une ouvrière qui n'arrive à joindre les deux bouts qu'en se prostituant. Elle aime Sergio Madrid profondément. Elle sait également que Sergio et Clarita s'aiment, et que des obstacles s'opposent à leur bonheur. Après quelques heures brèves de bonheur avec Sergio, elle renonce à lui, et s'emploie à le rendre heureux, en facilitant sa fuite avec la jeune fille. Elle contribue, avec Camilo, au triomphe de l'amour pur qui aboutit au bonheur du couple. Puis, elle s'efface. Avec elle, l'amour arrive à l'ultime sacrifice puisqu'elle se brise le cœur pour le bonheur de l'être aimé:

Lupe amaba, y la lógica del amor es ilógica. Goza el amor sufriendo; apaga la sed con lágrimas; se deleita en el sacrificio. Y fuera de una aparente lógica y dentro de la más humana verosimilitud, ella, como Venus arrojaba a Paris en el lecho de Helena, y Raquel abría a la sierva Bilha la tienda de Jacob, y Diana de Poitiers empujaba a Enrique II a la cámara de Catalina de Medicis, ella robaría la rica

heredera para echarla en brazos de Sergio. Harfa de pala, una gran pala, no menos grande que las muchas que se desbordan de la historia. 7

Un changement complet s'opère en Lupe à cause de son amour pour ce jeune homme honnête. Elle rougit de son passé, se demandant comment elle a pu vivre ainsi dans la prostitution qu'elle abandonne afin de mener une vie décente. Zeno Gandía est très spirituel quand il décrit la transformation de Lupe:

Evolucionan las almas como los cuerpos. Cambia el rumbo de las conductas bajo el timón de las ideas. Grandes e intensos sentimientos echan los espíritus en brazos de la ideas, y éstas asen el timón y triunfadoras conducen las almas al bien, al renacimiento, a la redención. Amor, César del mundo, supremo sentimiento, a la divinidad el más cercano, salve y redime. Lupe había amado; el placer fue su calvario y el dolor la cuna en donde nació redimida. 8

La conception de l'amour de Zeno Gandía nous fait penser à celle de Lope de Vega qui, dans La Dama boba, crée une héroïne complètement ignorante, "demeurée," et qui subit une transformation merveilleuse sous l'influence de l'amour. En ceci Lupe ressemble à Finea, car toutes deux découvrent à travers l'amour, une existence totalement contraire à celle qu'elles avaient connue jusque là. L'amour, selon Lope de Vega et Zeno Gandía, est un sentiment divin,⁹ capable de purifier l'être de toute souillure et d'élargir l'intelligence, permettant de distinguer le bien du mal et de choisir le bien. Chez Zola, nous trouvons une conception plus ou moins analogue de l'amour. Dans Germinal par exemple, Mouquette tombe éperduement amoureuse d'Etienne Lantier. Mouquette n'est point, cepen-

dant, comme Lupe, une prostituée, car si elle couche avec tout le monde, ce n'est que pour le plaisir; elle ne se fait point payer les faveurs qu'elle accorde. Evidemment, sur le plan moral, elle peut être considérée comme une prostituée. Catherine, aimée d'Etienne, n'est pas, non plus, comme Clarita, une riche héritière, et Etienne Lantier, de son côté, n'a rien de Sergio Madrid. De toute façon, la ressemblance qui en ressort ici entre Zola et Zeno Gandía se trouve dans le fait qu'il s'agit, pour chacun de ces deux auteurs, de deux personnages qui s'aiment et dont le bonheur dépend du sacrifice d'un troisième personnage qui aime mais qui n'est pas aimé.

Nous avons vu, plus haut comment Lupe s'efface et fait le don de Clarita à Sergio. Puis elle, en effet, est purifiée par l'amour. Mouquette, elle aussi, s'offre à Etienne avec tant d'amour sincère qu'elle finit par lui arracher une heure de bonheur, et, à l'instar de Lupe, est aussi transformée par l'amour. En un mot, Mouquette, qui s'était donnée à tous les hommes, "se livra dans une maladresse et un évanouissement de vierge, comme si c'était pour la première fois, et qu'elle n'eût jamais connu d'homme. Puis, quand il la quitta, ce fut elle qui déborda de reconnaissance: elle lui disait merci, elle lui baisait les mains."¹⁰ Cette explosion de joie et de reconnaissance se retrouve également chez Lupe qui "loca de alegría, cruzando las manos y mirando al cielo exclamó:

-- ¡Me quiso...me quiso! ¡Que feliz soy! Quisiera ser buena ser honrada, para que tu pudieras ser solo mío. Mío por toda la vida. 11

L'amour est donc la force divine qui convertit ces deux Marie Madeleine en saintes. Tout leur passé disparaît: Mouquette redevient vierge dans les bras de l'homme qu'elle aime. Lupe, également: "y ella, tanta fue su ventura, que su pecho exhaló el grito que pone Eros en los labios de las vírgenes vencidas." 12

L'amour est également une source de générosité. Le renoncement de Lupe, et son action d'unir Clarita et Sergio sont la preuve d'un altruisme remarquable. Quant à Mouquette, son sacrifice est encore plus grand, car c'est sa vie qu'elle donne pour que Catherine et Etienne puissent avoir une chance de bonheur. Durant une confrontation entre les mineurs de Montsou en grève et les soldats chargés de protéger le Voreux, des coups de feu sont tirés sur ceux-là:

la Mouquette recevait deux balles dans le ventre. Elle avait vu les soldats épauler, elle s'était jetée, d'un mouvement instinctif de bonne fille, devant Catherine, en lui criant de prendre garde; et elle poussa un grand cri... Etienne accourut, voulut la relever, l'emporter; mais, d'un geste, elle disait qu'elle était finie. Puis, elle hoqueta sans cesser de leur sourire à l'un et à l'autre, comme si elle était heureuse de les voir ensemble, maintenant qu'elle s'en allait. 13

Pour nos deux auteurs, l'amour pur est une force régénérante qui détruit les barrières sociales. (Il n'est dégénéral que lorsqu'il se noie dans les eaux troubles de la sensualité effrénée comme c'est le cas du comte Muffat, qui, au lieu d'élever Nana à son niveau, s'abaisse au niveau de celle-ci.) Dans Le Rêve, c'est la puissance de l'amour qui

permet à Angélique, la petite brodeuse de reliques religieuses, de fléchir la volonté de Monseigneur qui lui permet d'épouser son fils Félicien de Hauteceur, un prince. Dans Redentores, encore une fois, c'est l'amour pur et sincère qu'Antonio éprouve pour Piadosa, qui lui ouvre les yeux sur sa vraie et bonne nature, malgré le métier de prostitution qu'elle exerce. Alors que Piadosa sombre dans un océan de vices, Antonio lui jette une planche de salut. Il sait qu'elle est une pauvre victime des circonstances, mais qu'elle est également un terrain fertile pour la germination du bien. Il la tire donc de la prostitution pour la replacer dans la société où elle a sa place. Il lui pardonne, et l'épouse, contre la volonté de son père Aureo, un homme exigeant et puissant, qui lui demande de choisir une épouse dans sa classe sociale. Mais il réplique sans hésitation: "El amor, como la muerte, nivela las classes." ¹⁴

L'amour, qui est célébré par nos deux écrivains, est un amour serein, positif, qui résulte dans l'union de deux êtres faits l'un pour l'autre, et dont le fruit est l'enfant,¹⁵ la base de la famille. C'est par la famille saine (physiquement et moralement), faut-il le dire, que la société peut être régénérée. Zola et Zeno Gandia savent que la femme est symbole de vie, la matrice génératrice, par conséquent l'élément le plus important dans le processus de la procréation et de la stabilité de la société. Anna Krakowski l'a bien vu lorsqu'elle dit, à propos de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola: "La femme prendra dès l'enfance

conscience du rôle exact qui l'attend dans la société et saura dignement contribuer au maintien de l'équilibre mondial." ¹⁶ Dans leurs oeuvres, ces deux romanciers défendent la femme, se récrient contre les abus, les violences dont elle est souvent victime. Catherine Maheu, Rosalie Chavaille, Silvina, Casilda, c'est la femme de l'avenir atrophiée dans l'enfance. Zola et Zeno Gandia défendent aussi la virginité de l'enfant pour que la femme qu'elle deviendra plus tard puisse s'épanouir en elle.

2. Le rôle et l'importance de l'action ¹⁷

La possibilité de régénérescence reste également présente dans le comportement imprévisible de tout être apparemment faible et soumis. Nous avons des exemples de ce genre dans les oeuvres de nos deux auteurs. Des personnages sans importance, sans caractère, prennent souvent, soudainement, des proportions gigantesques. Ainsi, dans La Débâcle, Weiss, homme doux et paisible, fait preuve d'une bravoure héroïque quand les Prussiens attaquent Sedan. Il défend sa maison, sa patrie et sa vie farouchement. Et, quand il est finalement capturé par l'ennemi, il affronte la mort sans peur. De son côté, Maurice, ce jeune homme, chétif et faible, trouve au milieu des obus qui éclatent autour de lui, la force de porter Jean blessé, à l'abri. Son amitié est plus forte que la peur: "D'un bon il prenait sa course, lorsque des liens plus forts que la mort le retinrent. Non, ce n'était pas possible, il ne pouvait abandonner Jean. Toute sa chair en aurait saigné, la fraternité

qui avait grandi entre ce paysan et lui allait au fond de son être...¹⁸
 C'est dans cette amitié qu'il va trouver la force d'agir, tel un héros
 formé par les circonstances:

Il devait avoir chargé Jean sur ses épaules, puis, s'être
 traîné, en s'y reprenant à vingt fois, au milieu des chaumes
 et des broussailles, buttant à chaque pierre, se remettant
 quand même debout. Une volonté invincible le soutenait,
 une résistance qui lui aurait fait porter une montagne. 19

Un tel acte de courage est égalé dans La Charca par celui d'Ines
 Marcante, l'homme qui ploie sous le fouet de Montesa, mais qui se jette
 sans hésitation dans une rivière en crue pour sauver un enfant qui se
 noie. Et, enhardis par son courage, six autres paysans se jettent à sa
 suite, au grand émerveillement de Juan del Salto: "El monstruo líquido
 tuvo que romperse para dejar penetrar en su seno a algunos jirones de
 humanidad, enoblecidos por la grandeza de los heroes." ²⁰ Grâce à l'ac-
 tion courageuse de ces paysans, l'enfant est sauvé. Et, "Sintió Juan
 del Salto que el pecho se le dilataba, inundado de gozo. Aquello había
 sido un rayo de luz en la noche de su pesimismo, una flor nacida entre
 ortigas, un agata en un pantano." ²¹ Ce n'est point Juan del Salto qui
 se jette à l'eau, ni Montesa, l'arrogant. Ce sont les plus humbles
 d'entre tous, les plus faibles. Il est assez évident, donc, que pour
 Zeno Gandía, l'homme peut devenir un héros lorsqu'il est mû par une
 générosité qui défie tous les dangers.

Même dans Garduña, roman dans lequel le mal triomphe, nous trouvons

un espoir de régénérescence dans l'action salutaire: Sulpicio, un homme faible en apparence, soumis à la volonté d'une belle-mère despotique, Leonarda,²² qui essaie, avec la complicité de Garduña, de s'approprier l'héritage de Casilda, se réveille de sa léthargie, et décide de ne pas se laisser emporter par le courant corrompueur dans cette mer de mensonges dont les eaux troubles menacent de l'engloutir. Il se rebelle sous le dernier coup porté par Leonarda, s'affirme et décide sa femme à partir avec lui et leurs enfants, loin de ce milieu, où l'on ne respire que le mal, la tricherie et le vol.

La femme aussi s'affirme dans des circonstances révélatrices. Ainsi, dans La Débâcle, Henriette, épouse de Weiss et soeur de Maurice, se révèle une femme courageuse dans la guerre; elle brave les Prussiens et ne craint pas la mort. Quand son mari meurt, elle se consacre aux blessés de la guerre, les soignant avec un dévouement d'infirmière professionnelle. Gilberte, elle, bien que femme frivole, adultère, qui trompe son mari sous leur propre toit, se révèle patriote quand, suspecte d'être la maîtresse d'un général prussien, elle s'écrie, indignée: "La maîtresse du Prussien... Ah! non, par exemple!... Pour qui me prend-on? comment peut-on me croire capable d'une pareille infâmie? Non, non, jamais! j'aimerais mieux mourir!"²³ Son cri de révolte est celui d'une Française offensée par une accusation ignoble. Comme Henriette, elle se dévoue à soigner les Français blessés dans la guerre, ou mourants. Et, quand elle s'écrie finalement en défaillant, "Non,

non, c'est affreux,"²⁴ ce n'est pas parce qu'elle a peur, mais parce que sa douleur devant la souffrance de ces soldats qu'on ampute sans le chloroforme qui manque, est trop grande.

Dans l'oeuvre de Zeno Gandía également, il y a des femmes qui se révèlent très courageuses, et qui choisissent l'action plutôt que d'être les témoins passifs des événements ou les victimes des circonstances. Nous avons déjà cité le cas de Madelon dans Redentores. Un autre exemple de ce genre se trouve dans El Negocio, où Clarita Andujar, fille unique et idolâtrée par ses parents, s'affirme, et vainc sa peur de l'aventure et de l'inconnu en luttant pour son bonheur. Avec l'aide de Sergio et des amis de celui-ci, elle quitte sa maison et sa famille. Ainsi, elle réussit à se soustraire au mariage que lui impose son père. Elle préfère un mariage d'amour à un luxe de femme vendue.

Comme on le voit bien, c'est par l'action que l'individu peut arriver à se régénérer et à régénérer la société, selon Zola et Zeno Gandía. Cette action est forcément motivée par l'amitié, l'amour, ou par la générosité. Le bien de l'action se révèle également par un travail qui n'est évidemment pas un travail d'exploitation, mais plutôt un travail dans lequel l'individu recevra son dû dans une ère de justice. L'exemple le plus frappant, peut-être, se trouve dans La Charca, où, comme nous l'avons déjà vu, Montesa arrive à s'élever au poste de Majordome dans les plantations de Juan del Salto, grâce à son travail. Il réussit à

se faire une vie décente, et à créer une famille saine. Selon nos deux auteurs, le travail qui est fait dans des conditions décentes réhausse l'individu et lui rend sa dignité.

3. Le changement de milieu

La perspective de la régénérescence chez Zola se manifeste encore une fois lorsqu'il adopte le rôle du médecin, et qu'il montre dans Le Docteur Pascal, ce qui arrive à Sophie dans son milieu malsain. En effet, jusqu'à l'âge de sept ans, Sophie avait été une enfant malade, chetive, ayant vécu dans ce milieu maladif. Mais quand le docteur Pascal réussit à la faire envoyer à la campagne, loin de la contagion paternelle, (le père meurt de phtisie quatre ans plus tard), Sophie, à l'âge de seize ans, est le reflet même de la santé:

Elle ressemblait à son frère Valentin, elle avait sa petite taille, ses pommettes saillantes, ses cheveux pâles; mais, à la campagne, loin de la contagion du milieu paternel, il semblait qu'elle eut pris de la chair, d'aplomb sur ses fortes jambes, les joues remplies, les cheveux abondants. Et, elle avait de très beaux yeux qui luisaient de santé et de gratitude. 25

Zeno Gandfa a également confiance dans une régénérescence possible grâce au changement de milieu. Déjà, dans La Charca, il introduit un personnage malade, dont la santé est complètement rétablie par sa transplantation d'un milieu malsain à un milieu sain. Montesa laisse la colonie alors qu'il est encore un enfant. Pendant des années, il travaille sur un bateau et fait le tour du monde. Il se fortifie au contact

de la mer et des différents climats:

El criollo, a fácil precio, cambió de temperamento. El privilegio climatérico grabó en el su signo sonrosado y el ser condenado a la enfermedad quedó convertido en tipo apto para el cruce selectivo de su especie. Luego en su nueva vida, vinieron otros vaivenes. Viajes a la zona torrida, largas navegaciones a Australia, travesía a Africa: una vida marinera que le saturó del oxígeno de las cinco partes del mundo. 26

Donc, par son déplacement, Montesa échappe à l'influence malade de son milieu originel. Puis, à quarante ans, jouissant d'une santé robuste, il peut retourner à la colonie et mener une vie différente de celle que mènent les paysans qui ne sont jamais sortis du milieu. Il construit une petite maison assez confortable, au toit de zinc, plancher, murs hermétiques, portes et poignées, serrures et clés, "todo en pequeño y humilde , pero todo lo racionalmente necesario para hospedar seres humanos." 27 Naturellement, un homme comme Montesa est destiné à réussir dans la mesure de ses capacités: "A sus buenas condiciones debió el puesto que ocupaba; Juan del Salto le atrajo, le encaminó en el aprendizaje del nuevo oficio, y muy pronto llegó a ser en la finca el hombre de confianza. En tanto, allá, en la casita, cada año, nacía otro Montesa..." 28

Zeno Gandfa nous montre, par ailleurs, au sein de cet immense hôpital, que tout espoir n'est pas perdu. De façon plus précise, il constate que si le père est sain et robuste, les enfants ont une chance de naître sains et robustes également. De plus, si le milieu est in-

salubre, croit-il, il faut le changer, ou le quitter, et seulement y retourner quand on se sent assez fort pour lutter contre les éléments contagieux et destructeurs.

Par leur croyance en l'importance du milieu, et par leurs façons analogues de démontrer que l'individu peut être sauvé, les deux écrivains, tout en reconnaissant qu'il existe des facteurs déterminants du destin de l'individu, prouvent que ce déterminisme peut être conjuré par une application appropriée de la science et de la morale humaine. On peut combattre le mal qui corrompt le milieu et arriver à vivre sainement dans une atmosphère régénérée.

4. La nature: espoir et génératrice de vie

Dans l'oeuvre de Zola et de Zeno Gandía, la nature joue un rôle primordial. Elle est explorée sous toutes ses formes et consistances: animale, végétale et minérale, et décrite comme ensoleillée, brumeuse, pluvieuse, fleurie, maussade, dépouillée, etc.

Nos deux écrivains ont souvent recours aux descriptions de la nature, qui sert d'ornement au cadre dans lequel leurs personnages évoluent. Mais souvent, la nature perd sa qualité de simple ornement pour assumer une importance vitale. En effet, c'est dans la terre, les plantes, l'eau, les bêtes, l'air, que se trouvent tous les éléments nécessaires au maintien de la vie de l'homme. Donc la nature participe à toutes

les activités de celui-ci. La nature est symbole et source d'espoir, car elle renaît continuellement, proclamant le triomphe de la vie qui est en elle. La Faute de l'Abbé Mouret se termine sur une note d'espoir; on enterre Albine au milieu d'un concert célébrant le triomphe de la nature et de la vie:

Puis, tout à coup, pendant que le cercueil descendait... un tapage effroyable monta de la basse-cour, ...La chèvre bêlait... Les poules chantaient l'oeuf... Et, par dessus toute cette vie...une grand rire sonnait... Désirée parut ... -- Serge! Serge! cria-t-elle plus fort en tapant des mains, la vache a fait un veau! 29

Ce même triomphe de la vie dans la mort se retrouve dans Une Page d'amour: pendant qu'on enterre la petite Jeanne, "à l'horizon, Paris blanchissait sous la radieuse matinée de printemps. Dans le cimetière, un pinson chantait." 30

Chez Zeno Gandía, nous trouvons également le triomphe de la nature et de la vie dans plusieurs de ses descriptions. Par exemple, dans La Charca, nous avons une explosion de lumières, de sons, et de couleurs, qui font penser à un poème de Gustavo Adolfo Becquer: "Los átomos del aire se encendían en las vibraciones de calor, y los alientos de vida envolvían las montañas, alimentando las plantas y dorando los paisajes. Los hilos de luz tejíanse a los hilos de calor...era la espléndida cabellera del astro rubio cayendo con abandono sobre la espalda del planeta...era el trópico...diseminando la fuerza generatriz." 31

Mais la nature tropicale décrite dans La Charca ne reflète pas seulement la beauté; il y a aussi des moments où elle s'assombrit sous l'impression de la douleur humaine qu'elle renferme. Par exemple, quand Silvina va mourir d'une crise d'épilepsie, "todos los detalles del panorama describíanse en aquella tarde melancólica. El cerezal en su abandonada tristeza..."³² Puis, il y a la rivière, symbole de la vie qui court, "viajero infatigable que, testigo de ese dolor, no tenía ni voz, ni palabra para revelarla a lo porvenir cuando se precipitara en el océano del tiempo. Vivía, ...formando con su murmullo la amarga síntesis de un dolor sentido por una multitud de corazones..."³³ La Charca se termine sur une note triste. La nature s'endeuille pour la mort de Silvina, dont le corps mutilé va choir dans la rivière sur la pierre où sa mère, blanchisseuse infatigable, lave. Le courant caresse gentiment sa main flottante dans un dernier geste d'adieu. Et, seul, "el río quedo murmurando en aquella soledad de muerte...como si llevara disuelto en su linfa el llanto de una desdicha que nadie enjuga, que nadie consuela, que nadie conoce..."³⁴

Contrairement à cette fin lugubre, le dernier paragraphe de Garduña dénote déjà un certain espoir dans la nature. Alors que Casilda s'en va avec la caravane de prostituées sur le grand chemin du vice, "el alba repartía fulgores anunciando el despertar del día, del hermoso, del opulento día...pasando sin manchar la gallarda vestidura del ángel adornada de luces y colores, por encima de los infectos lodazales de la

tierra." ³⁵ C'est le triomphe du soleil régénérateur, source de vie et d'énergie, qui fait pousser la fleur sur le fumier.

Dans son article "La Charca (Osario de vivos o generación de fantasmas)" Hector Barrera dit: "La naturaleza es, pués, la última fuente de esperanza, el remanso que acoge en su seno a la perversidad; borrando sus manchas, purificandola. Por momento, el artista parece humanizar a esta naturaleza..." ³⁶ Si Barrera voit dans la nature que peint Zeno Gandía une mère compatissante devant la souffrance de ses enfants, Enrique A. Laguerre pense que "la naturaleza -- chez Zeno Gandía -- ofrece un escenario opulento a la miseria de los personajes. Más que activa es una naturaleza de fondo, indiferente, un vivo contraste frente el desgarró humano, se nos aparece rica, alegre, jocunda, vigorosa, poética, pero siempre divorciada de la miseria del hombre." ³⁷⁻³⁸ Laguerre semble voir juste en observant le contraste entre la nature et la situation vitale des personnages. Et, peut-être contrairement à ce qu'il dit, on peut constater que la nature n'est pas indifférente à la misère de l'homme. Dans sa beauté, sa vigueur et son allégresse, elle semble dire à l'homme qu'elle est là, saine, offerte, féconde; qu'il la labore et elle portera des fruits. Elle est son espoir d'un avenir meilleur. Evidemment, pour ne pas trop exagérer, il faut que l'homme en fasse un usage intelligent, et qu'il se protège contre ses moments de fureur, ³⁹ en profitant de sa grande générosité.

Vue sous un autre angle, la colère et la violence de la nature peuvent servir d'un rappel à l'ordre à l'homme pour qu'il se rende compte de la souffrance humaine et de l'oppression occasionnée assez souvent par les puissants contre les pauvres. Cette même note de colère se trouve dans le dernier paragraphe de Germinal et dans celui de Redentores: des entrailles de la terre ou du fond de l'eau, c'est la même rumeur libératrice qui s'élève. Ainsi, Etienne s'en va de Montsou, et,

Sous ses pieds, les coups profonds, les coups obstinés des rivelaines continuaient... Du flanc nourricier jaillissait la vie, les bourgeons crevaient en feuilles vertes, les champs tressaillaient de la poussée des herbes... Un débordement de sève coulait avec des voix chuchotantes... Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire...grandissant pour les récoltes futures, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre. 40

Redentores se termine par des rumeurs. Áureo del Sol, seul dans son palais de gouverneur, entend des "lúgubres rumores":

Era el Morro, el tremor del Morro, proyectando choques de corrientes, saltos de olas, como de espuma; era el punto, el temido ponto, volteando iracundo como si hirviera en odios de siglos, entre impetus de pleamar y desmayos de reflujos a formidables resacas sumiso, a impetuosa corriente dócil, a horrísonos nortes sucumbiendo en espasmas de convulsas marejadas; era el ponto, el Morro, fulminando latigazos de rabia encadenada, aullando fúnebres salmodias, sacudiendo con furia el macizo de la colonia, como para despertarla de su profundo sueño de servidumbre. 41

Ce passage aux rumeurs lugubres résonnant comme des psaumes funèbres semble transmettre un sentiment de profonde tristesse, une impression de

défaite. Mais, en fin de compte, on peut y trouver le même espoir, la même colère que dans le passage de Germinal. Les psalmodies funèbres expriment, dans la pensée de Zeno Gandía, l'espoir dans la fin du régime colonialiste, et non la mort de l'espoir chez le peuple de Porto Rico. El Morro, fulminant de rage, frappe dans la colonie, non pas les opprimés, mais les oppresseurs.

En somme, Zola et Zeno Gandía, comme tout créateur d'une oeuvre de protestation sociale, étaient animés par le même idéal. Ils visaient à l'amélioration de la vie de l'homme, à une reconstruction de la famille et de la société ⁴² sur des bases solides. Le processus de régénérescence sera long. Comme Zola le prévoit, il travaille pour les siècles à venir, mais, comme un des personnages de La Charca remarque: "En la vida de los pueblos, un siglo es un minuto." ⁴³

CHAPITRE VI: Notes

¹ "...la bonté est le grand fleuve où boivent tous les coeurs." Le Docteur Pascal (Garnier-Flammarion, 1972), p.379.

² Dans La Débâcle (Garnier-Flammarion, 197), on note l'appellation "mon petit" tout au long du roman quand Jean s'adresse à Maurice.

³ El Negocio, p.266.

⁴ Redentores, p.14.

⁵ ibid., pp.360-61.

⁶ Il s'agit d'Hélène Mouret-Grandjean, l'héroïne d'Une Page d'amour de Zola.

⁷ El Negocio, pp.209-10.

⁸ ibid., p.349.

⁹ Lope de Vega, La dama boba, III, 1.

¹⁰ Germinal, p.259.

¹¹ El Negocio, p.186.

¹² ibid., p.185.

¹³ Germinal, pp.421-22.

¹⁴ Redentores, p.350.

¹⁵ "L'oeuvre était bonne quand il y avait l'enfant au bout de l'amour." Le Docteur Pascal, p.385. Tout le dernier chapitre de ce roman est une glorification de l'enfant. Clotilde Rougon, contemplant son enfant, pense qu'il est "le rédempteur peut-être," car, c'était le rêve de toutes les mères, la certitude d'être accouchée du messie attendu..." (p.384). "Les enfants continueront la besogne des pères."

(p.377) Chez Zeno Gandía, nous trouvons aussi l'idée que l'enfant est l'espoir, l'avenir, celui qui prend la relève quand le père ne peut pas terminer l'oeuvre entreprise. Ainsi, Jacobo est l'espoir de son père Juan del Salto (La Charca, chap. VI) et de la colonie.

¹⁶ Anna Krakowski, La Condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola (Paris: Nizet, 1974), p.248.

¹⁷ "L'action! mot magique qui transporte Zola et lui ouvre des horizons immenses." Alexandre Baillot, "La philosophie d'Emile Zola," Revue Mondiale, Paris 1922, Vol. 149, p.390. En effet, pour Zola, comme pour Zeno Gandía, l'action est le seul moyen par lequel l'homme peut améliorer son sort et celui de ses semblables. Par son rôle actif dans l'Affaire Dreyfus, Zola a prouvé qu'il était un homme d'action. Quant à Zeno Gandía, il a toujours lutté pour que la liberté et la justice règnent à Porto Rico qu'il a voulu indépendant. Pour cela, il a mené des démarches actives auprès du gouvernement des Etats-Unis, faisant partie de plusieurs délégations à Washington pour plaider la cause de son pays: "Ya en 1899 había empezado su servicio político integrando con Eugenio María de Hostos y Julio Henna la primera comisión que después de la guerra se personó en Washington para presentar, al presidente Mc-Kinley, una serie de informes para tratar de enveredar los asuntos puertorriqueños y resolver los problemas inmediatos creados por la nueva situación. Algunos de estos informes fueron redactados personalmente por Zeno Gandía y le merecieron el calido elogio de Eugenio María de Hostos, que calificó a su autor como verdadero patriota, y como hombre de elevada previsión. Por otra parte, Zeno Gandía, en colaboración con el Dr. Henna, escribió entonces el libro titulado El Caso de Puerto Rico.

En su actuación pública...orientó sus esfuerzos a proteger, canalizar y promover los intereses de los agricultores. Además, su figura política destaca como fundador de la Unión de Puerto Rico..." Notas Bibliográficas sobre Manuel Zeno Gandía, dans La Charca, pp.222-23.

¹⁸ La Débâcle, p.299.

¹⁹ Ibid., pp.299-300.

²⁰ La Charca, p.116.

²¹ Ibid., p.117.

²² A quelques égards, Leonarda nous fait penser à Félélicité Puec-Rougon, la grande intrigante et politicienne de l'oeuvre de Zola. Mère autoritaire qui annihile la volonté de son fils Honorino, sa fille

Catalina et son beau-fils Sulpicio. elle ne recule devant rien pour arriver à ses fins. Elle exploite sa fille, un peu comme Félicité utilise Marthe dans La Conquête de Plassans, puis Clotilde dans Le Docteur Pascal. Cependant, contrairement à Félicité qui triomphe toujours, Leonarda finira par être victime de Garduña, l'avocat sans scrupule qu'elle avait choisi et qui s'appropriera de la plus grande part de l'héritage de Casilda. Il faut mentionner en passant que Garduña nous rappelle l'Avocat Fraisier (Le Cousin Pons de Balzac). Fraisier, homme sans scrupules, s'associe avec les Camusot de Marville, qui prétendent être les héritiers légaux de Pons, afin de s'approprier l'héritage que celui-ci laisse à son seul et sincère compagnon, Schmuck.

²³ La Débâcle, p.485.

²⁴ Ibid., p.313.

²⁵ Zola, Le Docteur Pascal (Paris: Garnier-Flammarion, 197), p.95.

²⁶ La Charca, p.40. Remarquez la présence de Darwin dans ce passage: "el cruce selectivo de su especie."

²⁷ Ibid., p.41.

²⁸ Ibid.

²⁹ Zola, La Faute de l'abbé Mouret (Paris: Garnier-Flammarion, 1972), p.373.

³⁰ Zola, Une Page d'amour (Paris: Garnier-Flammarion, 1973), p.340.

³¹ La Charca, p.66.

³² Ibid., p.216.

³³ Ibid., p.217.

³⁴ Ibid., p.220.

³⁵ Zeno Gandía, Garduña, p.163.

36 Asonante, Vol. XI, No. 4, Oct.-Déc. 1955, p.65.

37 Enrique A. Laguerre, "El arte de Novelar en Zeno Gandía," Asonante, op. cit., pp.49-50.

38 Francisco Lluch Mora a une opinion semblable à celle de Laguerre. Selon lui, "Zeno Gandía interpreta la naturaleza en relación al hombre, pero este enlace de naturaleza y hombre no consiste en reflejar aquella, el mismo estado de ánimo que éste, la relación no se establece por semejanza, sino por contraste. Frente al esplendor y lozanía de nuestra naturaleza, la palidez y falta de vigor en el hombre de la Montaña." ("La Naturaleza en La Charca de Manuel Zeno Gandía." San Juan, Club de la Prensa y la Sociedad Puertorriqueña de Periodistas y escritores, Folletos Puertorriqueños del Club de la Prensa, 1960, p.8.) Comme beaucoup d'autres critiques, Lluch Mora croit que "la naturaleza adquire categoría humana en la novela que nos ocupa." Donc, si la nature est personnifiée, humanisée, cela va sans dire qu'elle est symbole de vie.

39 Efrain Barradas remarque que "en otro momento la naturaleza puede convertirse en enemigo del hombre... El río desborda y destruye casas y plantaciones" ("La Naturaleza en La Charca," Sin Nombre, Año 5, Vol. 5, No. 1, Julio-Septiembre 1974, p.40). Chez Zola également la nature parfois se déchaine comme c'est le cas dans La Joie de vivre: quand la mer se déchaine, ses eaux houleuses emportent tout ce qu'elles trouvent sur leur passage. Mais quand tout rentre dans l'ordre, les paysans recommencent leur labeur quotidien.

40 Germinal, p.502.

41 Redentores, p.364.

42 Zola a exposé les bases de cette société nouvelle dans Les Quatre Evangiles: Fécondité, Vérité, Travail et Justice (inachevé). Beaucoup de critiques qui admirent les Rougon-Macquart considèrent Les Quatre Evangiles comme une oeuvre trahissant un affaiblissement de la puissance créatrice de l'auteur, une oeuvre mythique dans laquelle Zola préconise une société utopique inspirée des "rêveries fouriéristes." Voir: Jean Borie, Zola, ou les mythes de la nausée au salut (Paris: Seuil, 1971), et Henri Mitterand, "L'Evangile Social de Travail: un anti-Germinal," dans Mosaic, 1972, Vol. 5, No. 3, pp.179-187. Toujours est-il que, loin d'être un défaut de l'oeuvre, cette vision d'une société située aux confins de l'Utopie est le résultat de la grande préoccupation de l'auteur pour le bonheur de l'humanité. Le possible se situe à la limite de l'impossible que le temps se charge souvent de placer dans le domaine du possible.

43 La Charca, p.54.

CONCLUSION

L'oeuvre de Zola et celle de Zeno Gandía, il est assez évident d'après notre analyse, reflètent ce qui est permanent dans la nature humaine et dans la vie, et elles continuent et continueront d'agir par cette qualité vitale qui les rend utiles et importantes. Zola et Zeno Gandía ont écrit des romans dans lesquels tous deux ont peint les réalités de leur temps avec un pinceau d'artiste qui sait rendre le modèle dans toute sa vérité, avec les alternances de couleurs, d'ombres et de lumières.

Clarín avait raison d'écrire en défense du naturalisme: "de todo hay en la naturaleza y en las letras contemporaneas." ¹ Zola et Zeno Gandía ont donc voulu aborder tous les aspects de la vie dans leurs romans: la violence, la sexualité, la misère, la souffrance; mais aussi la compassion, la sympathie et l'amour. Les personnages de Zola (Silvère, Miette, Florent, Catherine Maheu, Hennebeau, Gervaise, Pauline Quenu, Jean Macquart, Christine Hallegrain, etc.), "are not outside the common range of humanity," nous dit Elliot Mansfield Grant. ² Il en est de même pour les personnages de Zeno Gandía (Silvina, Leandra, Gaspar, Andujar, Galante, Piadosa, Elkus Engels, Marta, etc.).

Le centre des oeuvres et de la pensée de Zola et de Zeno Gandía est l'homme, mélange sublime des plus bas instincts et des plus hautes

aspirations. Ainsi, Saccard, ce personnage peu scrupuleux, chez lequel la concupiscence et l'accumulation de l'argent sont les instincts dominants, est, pour beaucoup de misérables, un bienfaiteur; sa contribution à la création de l'Oeuvre du Travail permet aux enfants des déshérités d'avoir un asile décent. C'est pourquoi Caroline Hamelin s'étonne devant ce mélange de vices et de vertu: "Aussi, arriva-t-elle à ne plus vouloir le juger, en se disant, pour mettre en paix sa conscience de femme savante, ayant trop lu et trop réfléchi, qu'il y avait chez lui, comme chez tous les hommes, du pire et du meilleur." ³ Zeno Gandía arrive à une déduction analogue avec son personnage Andujar, qui a le monopole des affaires à Ponce de León, et qui accumule une fortune par des transactions louches pour la plupart. Et pourtant, selon l'auteur, "era Andujar un ser ambiguo, mezcla rara de lucecillas de bien y piélagos de sombra. Levadura de mal hecha hombre, y el conjuto un haz de luz filtrando en la sombra." ⁴

Ce jeu du clair-obscur se répète dans diverses occasions, et prend des formes variées chez nos deux auteurs: alternance de lumière et d'obscurité dans les descriptions de la nature; opposition du bien et du mal dans la nature humaine; manque d'harmonie entre les êtres humains et le milieu; l'ordre entrevu dans le chaos, etc.

Comprendre la condition humaine, pour nos deux auteurs, c'est considérer tout ce qu'il y a dans l'homme, et, de plus, toutes les forces

extérieures qui influent sur son destin. Pour arriver à cette compréhension, Zola et Zeno Gandía recueillent le maximum de renseignements possibles, et tous les éléments pertinents assemblés sont examinés dans leurs romans. Ainsi, tous les défauts et toutes les qualités de l'homme, tout ce qui contribue à son bien-être physique et mental, ou à sa dégénérescence, sont analysés. De cette analyse surgit un diagnostic et une tentative de guérison.

L'oeuvre de nos deux écrivains tend à prouver que tous les êtres humains et toutes les choses ont leur place dans la vie, dans la société, et par conséquent, dans la littérature qui reflète cette vie et cette société. Leurs romans constituent, donc, dans une large mesure, les archives de leur temps, traduisant la vie dans sa beauté, et dans sa laideur, dans sa richesse et sa pauvreté spirituelles et matérielles.⁴ A ce propos, un aspect important de leurs oeuvres est que les deux auteurs croient en la rédemption de l'homme, rendue possible grâce à une noblesse de coeur, indépendante de la situation économique et sociale de l'individu. Même dans les zones les plus brumeuses de l'existence, un rayon de soleil s'infiltré toujours pour annoncer un recommencement de vie, ce "continuel miracle."⁶

Juan Antonio Solari écrit à propos de l'oeuvre de Zola: "Era la suya una obra revolucionaria, en el mejor sentido, porque era crítica y docente, porque atacaba un estado social y político, y a impulso de

un ideal humano y justiciero procuraba indicar rumbos de perfeccionamiento y liberación." ⁷ Zola avait, lui-même, conscience du caractère révolutionnaire de son entreprise qui dit dans ses Notes générales sur la marche de l'oeuvre: "Mon roman eût été impossible avant 89." ⁸

C'est, entre autres, l'aspect révolutionnaire de son oeuvre qui lui a causé tant d'ennemis, et qui a entraîné tant d'écrivains à sa suite. Il était un semeur d'orages. ⁹ C'est, en majeure partie, la puissance d'expression et de conviction de Zola qui a motivé Zeno Gandía et beaucoup d'écrivains hispanoaméricains à se ranger derrière la bannière du naturalisme. L'influence des écrivains espagnols (Emilia Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, José María de Pereda, surtout), nous l'avons déjà dit, est évidente chez Zeno Gandía. Son oeuvre reflète également la culture et la littérature péninsulaires et insulaires, son ardent patriotisme de Portoricain. Cependant, l'influence, en particulier, de Zola, qu'il a reçue directement par sa connaissance de son oeuvre, et celle de la langue et de la littérature française en général, et indirectement, à travers l'Espagne, jouent un rôle important dans la production de son oeuvre. Cependant, cela n'empêche point à Zeno Gandía d'être un romancier original. Il a su, dans une large mesure, transformer ses sources littéraires en vue de leur adaptation au milieu et aux personnages qu'il décrit, et suivant ses exigences d'écrivain qui a voulu et qui a réussi à donner un essor nouveau au roman portoricain. Néanmoins, pour Zeno Gandía, Zola a été plus qu'un agent de libération; il a été une des sources les plus importantes de son inspiration.

CONCLUSION: Notes

- ¹ Clarín (Leopoldo Alas), Ensayos y Revistas, p.33.
- ² Elliot Mansfield Grant, Emile Zola, p.180.
- ³ Zola, L'Argent, p.206.
- ⁴ Zeno Gandía, El Negocio, p.131.
- ⁵ Dans un discours intitulé "Zola et l'histoire," prononcé à Médan en 1975, Alain Decaux dit: "Ma découverte de Zola s'est réalisée parallèlement avec ma découverte du Second Empire. Très vite, j'ai eu conscience que le meilleur historien du Second Empire, précisément, c'était Zola. Les puristes diront qu'un romancier n'est pas un historien. Je n'en suis pas sûr. La vision du génie peut nous aider à comprendre une époque, tout autant que les documents d'archives. Peut-être d'ailleurs, l'histoire a-t-elle besoin autant de visionnaires que d'érudits." (Cahiers Naturalistes, 1976, No. 50, p.4) De son côté, Samuel Quiñones voit en Zeno Gandía une sorte d'historien romancier dont les romans "están escritos en el mismo sentido global que las obras de Zola... En conjunto, formán el proceso de casi medio siglo de nuestra historia." ("Manuel Zeno Gandía y la novela en Puerto Rico," Fragmento de Temas y Letras, dans Busqueda y Plasmación de nuestra Personalidad, p.302.)
- ⁶ "Le continuel miracle mon enfant, c'est la vie," dira le docteur Pascal à Clotilde. (Le Docteur Pascal, p.90)
- ⁷ Juan Antonio Solari, Victor Hugo y Emilio Zola, abanderados de la libertad y la verdad (Buenos Aires, 1955), p.29.
- ⁸ Bibliothèque Nationale, Nouvelles Acquisitions Française, Manuscrit 10345, feuillet 2.
- ⁹ Voir Jean Fréville, Zola semeur d'orages (Paris: Editions Sociales, 1952.

BIBLIOGRAPHIE

1. Oeuvre romanesque d'Emile Zola:

Contes à Ninon. Paris: Charpentier et Cie., 1874.

La Confession de Claude. Paris: F. Bournouard, 1928.

Les Mystères de Marseilles. Paris: F. Bernouard, 1928.

Thérèse Raquin. Paris: F. Bournouard, 1928.

Madeleine Férat. Paris: G. Charpentier, 1882.

La Fortune des Rougon. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

La Curée. Paris: Garnier-Flammarion, 1970.

Le Ventre de Paris. Paris: Garnier-Flammarion, 1971.

La Conquête de Plassans. Paris: Garnier-Flammarion, 1972.

Nouveaux contes à Ninon. Paris: G. Charpentier, 1881.

La Faute de l'Abbé Mouret. Paris: Garnier-Flammarion, 1972.

Son Excellence Eugène Rougon. Paris: Garnier-Flammarion, 1973.

L'Assommoir. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

Une Page d'amour. Paris: Garnier-Flammarion, 1973.

Nana. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

Pot-Bouille. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

Au bonheur des dames. Paris: Garnier-Flammarion, 1971.

La Joie de vivre. Paris: Garnier-Flammarion, 1974.

Germinal. Paris: Garnier-Flammarion, 1968.

L'Oeuvre. Paris: Garnier-Flammarion, 1974.

- La Terre. Paris: Garnier-Flammarion, 1973.
- Le Rêve. Paris: Garnier-Flammarion, 1975.
- La Bête humaine. Paris: Garnier-Flammarion, 1972.
- L'Argent. Paris: Garnier-Flammarion, 1974.
- La Débâcle. Paris: Garnier-Flammarion, 1975.
- Le Docteur Pascal. Paris: Garnier-Flammarion, 1975.
- Lourdes. Paris: Charpentier, 1894.
- Rome. Paris: Charpentier, 1896.
- Paris. Paris: F. Bernouard, 1929.
- Fécondité. Paris: Charpentier, 1922.
- Travail. Paris: E. Fasquelle, 1901.
- Vérité. Paris: Charpentier, 1903.
- Justice (inachevé).

2. Oeuvre romanesque de Manuel Zeno Gandía:

- La Charca. Barcelona: Ediciones Puerto, 1973.
- Garduña. Río Piedras: Editorial Edil, 1973.
- El Negocio. Río Piedras: Editorial Edil, 1973.
- Redentores. Mexico: Selección del Club del Libro de Puerto Rico, 1960.
- Nueva York (inachevé).

3. Oeuvres critiques sur Zola et Zeno Gandía:

- Alas, Leopoldo (Clarín). Ensayos y Revistas (1888-1892). Madrid: Manuel Fernandez y Lasanta, 1892. (Deux des essais sont consacrés à Zola.)
- Algarín, Pedro J. El naturalismo en Manuel Zeno Gandía. Champaign: University of Illinois at Urbana, 1972.
- Aragon, Louis. La lumière de Stendhal, Prosper Mérimée, Heinrich von Kleist, Marceline Desbordes-Valmore, Jules de la Madeleine, Emile Zola. Paris: Editions de Noël, 1954.
- Arce de Vásquez, Margot. "Bibliografía de Manuel Zeno Gandía," Asonante, XI, No.4 (oct-dec 1955), pp.72-4.
- Baeza, Ricardo. Centenario de Emilio Zola. Buenos Aires: Patronato hispano-argentino de cultura, 1942.
- Baguely, David. Bibliographie de la critique sur Zola (1864-1970). Toronto University Press, 1976.
- . Fécondité d'Emile Zola: roman à thèse, évangile, mythe. Toronto University Press, 1973.
- Baillet, Alexandre. "L'influence d'Emile Zola," Revue Mondiale (Paris, 1921), Vol. 142, pp.67-80.
- . "La philosophie d'Emile Zola," Revue Mondiale (Paris, 1922), Vol. 149, pp.378-91.
- Baker, Joyce. The Symbolic Representation of Growth, Corruption and Catastrophe in the Rougon-Macquart. Indiana University Press, 1968.
- Barbusse, Henri. Zola. Paris: Gallimard, 1932.
- Barrera, Hector. "La Charca (Osario de vivos o generación de fantasmas)," Asonante, XI, No.4 (oct.-dic. 1955), pp.59-71.
- Beauchamp, José Juan. Imagen del Puertorriqueño en la novela. Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1976.
- Becker, Colette. Les critiques de notre temps et Zola. Paris: Garnier, 1972.

- Bertaux, Félix. "L'influence de Zola en Allemagne," Revue de Littérature Comparée, Année 4 (Paris 1924), pp.75-91.
- Biencourt, Marius. Une influence du naturalisme français en Amérique: Frank Norris. Paris: Marcel Giard, 1933.
- Block, Haskel M. Naturalistic Triptych: The Fictive and the Real in Zola, Mann and Dreiser. New York: Random.
- Borie, Jean. Zola et les mythes, ou de la nausée au salut. Paris: Seuil, 1971.
- Brown, Calvin Smith. Repetition in Zola's Novels. Athens, Ga.: University of Georgia Press, 1952.
- Brunetière, Ferdinand. Le roman naturaliste. Paris: Calman-Levy, 1883.
- Buttler, R. "Zola between Taine and Sainte-Beuve," Modern Language Review, 69 (1974), pp.279-89.
- Butor, Michel. "Emile Zola, romancier expérimental et la flamme bleue," Critique, 239 (avril 1967), pp.4-37.
- Cabrera, Manrique. "Manuel Zeno Gandía, poeta del novelar isleño," Asonante, XI, No.4 (oct-dec. 1955).
- Carrère, Jean. Degeneration in the Great French Masters: Rousseau, Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Sand, Musset, Baudelaire, Flaubert, Verlaine, Zola. New York: Brentano, 1922.
- Cassaing, Jean-Claude. "La Vengeance de la vérité," Cahiers Naturalistes, No.51 (1977), pp.18-23.
- Clark, Roger J.B. "Nana ou l'envers du rideau," Cahiers Naturalistes, No.45 (1973), pp.50-64.
- Colón, José M. La Naturaleza en Manuel Zeno Gandía y Enrique A. Laguerre (Thèse de Maîtrise). Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1949.
- Davoine, Jean-Pierre. "Métaphores animales dans Germinal," Etudes Françaises, 4 (1968), pp.383-92.
- Decker, Clarence R. "Zola's Literary Reputation in England," Modern Language Association of America Publications, Vol. 49 (1934), pp.1141-53.

- Delazay, Auguste. "L'exigence de la totalité chez un romancier expérimental: Zola face aux philosophes et aux classificateurs," Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 24 (1972), pp.166-84.
- . Lectures de Zola. Paris: Armand Colin, 1973.
- Doisy, Ginette. Clés pour les Rougon-Macquart. Paris: Pensées Universelles, 1974.
- Doucet, Fernand. L'esthétique d'Emile Zola et son application à la critique. Den Haag: De Nederlandsche boeken steendrukkerij, 1923.
- Dubois, Jacques. L'Assommoir de Zola: Société, discours, idéologie. Paris: Editions Larousse, 1973.
- Dufour, Médéric. "La philosophie naturaliste d'Emile Zola," Revue de Belgique, série 2, Vol. 2 (1903), pp.171-87.
- Europe (No. Spécial: Emile Zola), Année 46, Nos.468-469 (1968).
- Faguet, Emile. "Emile Zola," Minerve, Vol. 4 (1902), pp.481-95.
- Fernández Montes, José. El naturalismo y el romanticismo: La Charca comentada. Ponce, P.R.: Tipografía de M. López, 1897), pp.5-11.
- Frandon, Ida-Marie. La pensée politique d'Emile Zola. Paris: Librairie Ancienne, Honoré Champion, 1959.
- Fréville, Jean. Zola, semeur d'orages. Paris: Editions Sociales, 1952.
- Galaos, José Antonio. "Manuel Zeno Gandía y sus Crónicas de un mundo enfermo," Cuadernos Hispanoamericanos, LIX (1964), pp.415-20.
- Gauthier, Guy. "Zola et les images," Europe, 46, Nos.468-469 (1968).
- Genuzio, Joseph. Jules Guesde et Emile Zola ou le socialisme dans l'oeuvre d'Emile Zola. Bari: Tipografia Levante, 1964.
- Gourraige, Gislhain. "Le naturalisme et l'amour," Cahiers Naturalistes, 44 (1972), pp.188-200.
- Grant, Elliot Mansfield. Emile Zola. New York: Twayne, 1966.
- Guillemin, Henri. Zola, légende ou vérité? Paris: René Julliard, 1960.

- . "Zola et le sens de son oeuvre," Europe, Nos.468-469 (1968), pp.169-78.
- Gumbiner, Joseph Henry. Emile Zola Defender of Justice. Cincinnati: Union of American Hebrew Congregations, 1948.
- Guzmán, Julia María. Apuntes sobre la novelística puertorriqueña. Manuel Zeno Gandía: del romanticismo al naturalismo. Madrid: Talleres Gráficos de Rauser y Menet, 1960.
- Hambly, Peter. "La genèse de Germinal: les grèves et la société, documents," Cahiers Naturalistes, 41 (1971), pp.96-112.
- Hamon, Phillipe. "Zola, romancier de la transparence," Europe, année 46, Nos.468-469 (avril-mai 1968), pp.385-91.
- Hemmings, F.W.J. Emile Zola. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- . "The Origin of the Terms Naturalisme et Naturaliste," French Studies, Vol. 8, No.2 (April 1954), pp.109-21.
- Hostos, Adolfo D. "Manuel Zeno Gandía," dans Hombres representativos de Puerto Rico. San Juan: Imp. Venezuela, 1961, pp.140-52.
- Isales, Carmen. "Problemas Sociales en La Charca, La llamadera e Insularismo," Revista de Servicio Social, Vol. 1, No.2 (april-may 1939), pp.16-7.
- Jagmetti, Antoinette. La Bête humaine d'Emile Zola, étude de stylistique critique. Genève: Droz, 1955.
- James, Henry. "Emile Zola," dans The Art of Fiction and Other Essays. New York: Oxford University Press, 1948.
- Jennings, Chantal. "Les trois visages de Nana," Ferstchriften, 44 (No. Spécial, 2, 1971), pp.117-28.
- Kamm, Lewis R. "The Object in Zola's Rougon-Macquart," DAI, 32 (1972), pp.5231A.
- . "People and Things in Zola's Rougon-Macquart: Reification Re-humanized," Philological Quarterly, 53 (1974), pp.100-9.
- Kanes, Martin. "A Critical and Historical Study of Zola's La Bête humaine," Dissertation Abstracts, XX (1969), p.298.

- Krakowski, Anna. La condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola. Paris: Nizet, 1974.
- Laguerre, Enrique A. "El arte de novelar en Manuel Zeno Gandía," Asomante, XI, No.4 (oct-déc. 1955), pp.48-53.
- Lanoux, Armand. Bonjour, Monsieur Zola. Paris: Bernard Grasset, 1978.
- , "Le roman des grandes oeuvres: L'Assommoir," Nouvelles Littéraires (12 Septembre 1957), 1,4.
- Laporte, Antoine. Le Naturalisme ou l'immoralité littéraire. Emile Zola: l'homme et l'oeuvre. Paris: Gautherin et Cie., 1894.
- Lapp, John C. Zola before the Rougon-Macquart. University of Toronto Press, 1964.
- , "Zola et l'article défini," Le Français moderne, XXVI (1958), pp.101-2.
- Lattre, Alain de. Le réalisme selon Zola: archéologie d'une intelligence. Paris: PUF, 1975.
- Learner, Michael. "Zola et Taine: un manuscrit retrouvé," Cahiers Naturalistes, 45 (1973), pp.97-100.
- Lepelletier, Edmond Adolphe de Bouchelier. Emile Zola, sa vie et son oeuvre. Paris: Mercure de France, 1908.
- Livansky, Karel. "Emile Zola, auteur des premiers romans sur le prolétariat français," Philologia Pragencia, 16 (1973), pp.171-75.
- Llorens, Washington. "La Charca, novela de Manuel Zeno Gandía," dans Críticas Profanas. San Juan, Puerto Rico, s.d., pp.78-85.
- Lluch Mora, Francisco. "La naturaleza en La Charca de Manuel Zeno Gandía." San Juan: Club de la Prensa y la Sociedad Puertorriquena de Periodistas y Escritores, 1960.
- López Jiménez, Luis. El naturalismo y España: Valera frente a Zola. Madrid: Alhembra, 1977.
- Lorencini, Alvaro. La comparación et la métaphore dans Germinal d'Emile Zola. Sao Polo: Faculdade de Filosofia, ciencias e letras de Assis, 1972.

- Louis, Paul. Les Types sociaux chez Balzac et Zola. Paris: Editions du Monde moderne, 1925.
- Lube, Josefina. "Dos momentos en la novela de Puerto Rico," Puerto Rico Ilustrado (28 février 1948), pp.58-9 et 65-71.
- Massis, Henri. Comment Zola composait ses romans, d'après ses notes personnelles et inédites. Paris: Charpentier, 1906.
- Matos Bernier, Felix. "Garduña," dans Isla de arte. San Juan, P.R.: Imp. La Primavera, 1907, pp.25-9.
- Matthews, J.H. Les deux Zola: science et personnalité dans l'expression. Genève: Droz, 1957.
- . "Zola and the Marxists," Symposium, XII (1951), pp.268-72.
- Mittérand, Henri. Emile Zola journaliste. Paris: Les Belles Lettres, 1908.
- . "Fonction narrative et fonction mimétique: les personnages de Germinal," Poétique, 13 (1973), pp.477-90.
- . "Le regard d'Emile Zola," dans Zola et les critiques de notre temps, Colette Becker, ed. Paris: Garnier, 1972.
- . "Un anti-Germinal: l'évangile social de Travail," Ferstchriften, 29 (1974), pp.74-83.
- Newton, Joy et Monique Fol. "Zola et le clair-obscur," Cahiers Naturalistes, 47 (1974), pp.70-87.
- Niess, R.J. "Emile Zola: from fact to fiction," Modern Language Notes, LXIII (1948), pp.407-8.
- Palmer de Dueno, Rosa María. Análisis estilístico de Redentores de Manuel Zeno Gandía (Dissertacion. Estudios Hispánicos). Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1966.
- Paraf, Pierre. "Emile Zola, poète," Europe (No. Spécial) 30ème année, Nos.83-84 (Nov.-Déc. 1952), pp.39-45.
- Pardo Bazán, Emilia. La Cuestión Palpitante. Madrid: Imp. Central, 1883.

- Pérez de la Ochera, Rafael. "Zola y la literatura española peninsular," Hispanic Review, 39 (1971), pp.49-60.
- Pérez Navarro, Roberto. "La Charca," Alma Latina (26 de marzo de 1949), San Juan, Puerto Rico, p.10.
- Petrey D. Sandy. "The Revolutionary Setting of Germinal," French Review, 45 (1949), pp.54-63.
- Place, David. "Zola and the Working Class: the meaning of L'Assommoir," French Studies, 27 (1974), pp.39-49.
- Proulx, Alfred C. Aspects épiques des Rougon-Macquart. Mouton, 1966.
- Psichari, Henriette. Anatomie d'un chef-d'oeuvre: Germinal. Paris: Mercure de France, 1964.
- . "L'enfant, martyr de la mine," Mercure de France, CCCXC (1960), pp.654-66.
- . Zola et la misère humaine. Paris: Cercle parisien de la league française de l'enseignement, 1963.
- Quiñones, Samuel R. "El Novelista de Puerto Rico: Manuel Zeno Gandía," Ateneo Puertorriqueño, Vol. I, No.1 (1935), pp.8-34.
- . Manuel Zeno Gandía y la novela en Puerto Rico. Mexico, D.F.: Orion, 1955.
- Reizov, B. "L'Esthétique de Zola," Europe, année 46, Nos.468-469 (avril-mai 1968), pp.372-85.
- Robert, Guy. Emile Zola, Principes et caractères généraux de son oeuvre. Paris: Les Belles Lettres, 1952.
- Rod, Edouard. "The Place of Emile Zola in Literature," Contemporary Review, Vol. 82 (London 1902), pp.617-31.
- Rosa-Nieves, Cesáreo. "La Charca, una gran novela de América," dans Ensayos escogidos. Publicaciones de la Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico, Cuaderno No.5, 1970.
- . El Costumbrismo literario en la prosa de Puerto Rico. San Juan: Editorial Cordillera, 1971.

- . Plumas estelares en las letras de Puerto Rico. San Juan: Ediciones de la Torre, Universidad de Puerto Rico, 1967.
- Salvan, Albert Jacques. Zola aux Etats-Unis. Providence, R.I.: Brown University, 1943.
- Schor, Naomi. Zola's Crowds. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Solari, Emile. "Circonstances dans lesquelles Zola composa ses oeuvres," Grande revue, Tome 114 (Paris, 1924), pp.603-28.
- Solari, Juan Antonio. Victor Hugo y Emilio Zola, Abanderados de la libertad y la verdad. Buenos Aires, 1955.
- Soto, Venus Lidia. El arte de Novelar en Garduña de Manuel Zeno Gandía (Thèse de Maîtrise). Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1965.
- Terrell, J. "Le roman naturaliste: l'oeuvre de M. Zola," Revue Lyonnaise (1883-1884), tome 6, pp.44-56 et tome 8, pp.258-93.
- Tood, Roberto H. "Manuel Zeno Gandía," Puerto Rico Ilustrado, Año XXIV, No.1729 (15 de mayo de 1943), pp.12, 51.
- Villanueva, Francisco Márquez. "Une reelaboración de Zola en Gabriel Miro," Revue de Littérature Comparée, 43 (1969), pp.127-30.
- Vitzetelly, Ernest Alfred. Emile Zola, Novelist and Reformer; an account of his life and work. London: J. Lane, 1904.
- Walker, Philip. D. Emile Zola. London: Routledge & Kegan Paul, 1968.
- White, Lucien W. "Moral Aspects of Zola's Naturalism, judged by his Contemporaries and by himself," Modern Language Quarterly, XXIII (1962), pp.360-72.
- Wilson, Angus. Emile Zola, an introductory study of his novels. London: Secker & Warburg, 1952.
- Wurmser, André. "Les Marxistes, Balzac et Zola," Cahiers Naturalistes, 28 (1964), pp.137-48.
- Zakarian, Richard H. Zola's Germinal: a critical study of its primary sources. Genève: Droz, 1972.
- . "Zola's La Terre," Explicator, 36, ii (1978), pp.11-3.

Zevaes, Alexandre. Zola. Paris: Nouvelle Revue Critique, 1946.

Zeno de Matos, Elena, éd. Manuel Zeno Gandía: documentos biográficos y críticos. San Juan, 1955.

Zimmerman, Melvin. "L'homme et la nature dans Germinal," Cahiers Naturalistes, 44 (1972), pp.212-18.

4. Bibliographie sélective:

Alembert, Jean Le Rond d'. Discours préliminaire de l'Encyclopédie. Paris: Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1872.

Allem, Maurice. La vie quotidienne sous le Second Empire. Paris: Hachette, 1968.

Ara, Guillermo. La novela naturalista hispanoamericana. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1965.

Arroyo, Anita. América en su literatura. San Juan: Editorial Universitaria, Ediciones de la Torre, Universidad de Puerto Rico, 1967.

Balseiro, José. Blasco Ibáñez, Unamuno, Valle-Inclán, Baroja. New York: E. Torres, 1949.

Bernard, Claude. Introduction à l'étude de la médecine expérimentale. Paris: Classiques Larousse, 1951.

Bourne Peter G., et Ruth Fox, eds. Alcoholism, Progress and Research in Treatment. New York: Academic Press, 1973.

Castro, Josué de. Géopolitique de la faim. Paris: Editions Ouvrières, 1961.

Chafetz, Morris E., et Harrold W. Demone. Alcoholism and Society. New York: Oxford University Press, 1962.

Chandler, Richard E., et Kessel Schwartz. A New History of Spanish Literature. Louisiana State University Press, 1961.

Comte, Auguste. Principes de philosophie positive. Paris: J.E. Baillière, 1949.

- Etiemble, René. Comparaison n'est pas raison. Paris: Gallimard, 1963.
- Eularte Santujo, Carmela. La Muñeca. Préface de Manuel Zeno Gandía. Topografía El Vapor, 1895.
- González López, Emilio. "Doña Emilia Pardo Bazán y el naturalismo español en la narrativa. Los Pasos de Ulloa, La Madre Naturaleza y Un destripador de antaño y otros cuentos," Sin Nombre, Vol. VII (1976).
- . Historia de la literatura española (Siglos XVIII y XIX). New York: Las Américas Publishing, 1965.
- González Peña, Carlos. Historia de la literatura mexicana. Mexico: Editorial Porrúa, S.A., 1966.
- Guzman, Julia María. "Realismo y naturalismo en Puerto Rico," dans Literatura Puertorriqueña: 21 Conferencias. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969, pp.149-77.
- Havelock, Ellis. Studies in the Psychology of Sex. Philadelphia, 1922.
- Kessin, Benjamin, et Henry Begleiter, eds. The Biology of Alcoholism: Clinical Pathology, Vol. 3. New York: Plenum Press, 1974.
- Kringlen, Einar. Heredity and Environment in the Functional Psychoses. London: William Heisman Medical Books, 1967.
- Lichtblau, Myron I. The Argentinian Novel in the Nineteenth Century. New York: Hispanic Institute of the United States, 1969.
- Margold, Charles W. Sexual Freedom and Social Control. The University of Chicago Press, 1926.
- Pattison, Walter T. El Naturalismo español: Historia externa de un movimiento literario. Madrid: Editorial Gredos, 1969.
- Pérez-Canto, Inés González. "Sin rumbo de Eugenio Cambaceres. Acerca del naturalismo en Hispanoamérica," Acta literaria, 2 (1977), pp.35-56.
- Pichois, Claude, et André M. Rousseau. La littérature comparée. Paris: A. Colin, 1967.
- Río, Angel del. Historia de la literatura española, tomo 2. New York: Rinehart & Winston, 1963.

- Rosseli, Ferdinando. Una polemica letteraria in Spagna: il romanzo naturalista. Pisa: Università, 1963.
- Rouché, Berton. The Neutral Spirit: a portrait of alcohol. Boston: Little, Brown, 1960.
- Slot, Bernice, ed. Literature and Society. University of Nebraska Press, 1964.
- Staël, Madame de. De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales. Genève: Droz, 1959.
- Taine, Hippolyte. Nouveaux essais de critique et d'histoire. Paris: Hachette, 1880.
- Warner, Rafael A. Historia de la novela mexicana en el siglo XIX. Mexico City: Robredo, 1953.
- Zola, Emile. Le roman expérimental. Paris: Garnier-Flammarion, 1971.