

**Kelly Basílio**

Universidade de Lisboa

## FAIT ET FICTION CHEZ ZOLA

«Fait et fiction»: cette réédition du couple consacré «réalité et fiction» ne paraît pas totalement innocente. Outre qu'il ne faut pas minimiser la part de la motivation phonique dans ce choix expressif, qui pour ce colloque a prévalu — l'allitération conférant plus de netteté à la formule où les deux termes en confrontation/association s'opposent, précisément par ce qui les lie, plus fermement —, «fait et fiction», à mon sens, ne recouvre pas tout à fait les mêmes... «réalités» que «réalité et fiction».

Mais d'abord, qu'est-ce exactement que le «fait» et qu'est-ce que la «fiction»? Un essai de définition, avant tout, s'impose.

Justement le rapprochement/alliance de ces deux termes, par la conjonction si hâtivement dite «copulative», qui, encore une fois, n'est pas dû au hasard, nous invite à ne retenir dans leurs acceptions respectives que ce qui, en leur étant commun, les distingue précisément. Or une première évidence saute aux yeux: si nous consultons le Petit Robert, c'est à partir du «fait» que la «fiction» est définie, et non l'inverse. L'emploi du mot «fiction» date en français du XIV<sup>e</sup> siècle pour désigner un «fait imaginé». Ceci est important: il y a d'abord «ce qui existe» — telle est précisément une des définitions que le Petit Robert donne du «fait» — et ensuite seulement ce qui est imaginé, à partir — cela est présupposé par l'utilisation du mot «fait» comme donnée préalable — ou à l'image de ce qui existe. Ce qui existe sert donc de point de départ ou de modèle ou de référence à ce qui est imaginé: la fiction est aussi un fait, mais imaginé; c'est aussi, comme le fait, ce qui existe, mais non, comme le fait, «dans le domaine du réel» (pour reprendre les termes du Petit Robert) mais dans le domaine — faut-il dire de l'imagination ou de l'imaginaire? cela peut-être aussi a son importance.

Mais le «fait», toujours selon le Petit Robert, est d'abord — je me réfère du moins à l'ordre des entrées de ce dictionnaire — «ce qui est arrivé, ce qui a eu lieu»; et donc la fiction serait aussi ce qui «a eu lieu», non pas réellement mais en imagination. Notons en passant — et ce n'est sans doute pas un hasard — que c'est justement ce passé qui, traditionnellement, est un des signes distinctifs de la fiction narrative, celle-ci étant censée raconter une histoire imaginaire, par opposition, par exemple,

à l'Histoire tout court qui, elle, est censée raconter des faits véridiques, des faits dits historiques (ceci aussi, nous le verrons, a son importance).

Et c'est donc ici qu'apparaît précisément la deuxième acception, plus spécialisée, elle, du mot «fiction», suivant l'ordre des entrées, encore une fois, du même dictionnaire: en littérature, «création de l'imagination». Une évidence semble ainsi s'imposer: comment mieux étudier la part de la «fiction» en littérature que dans ce genre littéraire qui justement est désigné par ce mot? Ce qui, du même coup, entraîne que le «fait» serait, par définition même, absent de ce genre littéraire. Cependant, nous avons précisément vu qu'il sert de base ou de référence ou de modèle au «fait imaginé» qu'est la fiction, et donc, de quelque manière, qu'il entre un peu de lui dans cette fiction, sous la forme, plus ou moins ressemblante, plus ou moins déformée, de ce qui serait sa copie, ou son image ou son reflet ou sa réfraction.

Ce qui précisément déterminerait divers degrés de fictionalité. C'est d'ailleurs, partiellement, ces degrés de fictionalité qui permettent de distinguer des micro-genres à l'intérieur du macro-genre «fiction narrative» — conte ou nouvelle, épopée ou roman —, et, à l'intérieur du micro-genre «roman», par exemple, de différencier les productions suivant leur dosage fictionnel, pour noter ainsi une tendance de plus en plus marquée en France, depuis Stendhal ou Balzac, et surtout depuis Flaubert, à réduire ce dosage, le but extrême visé étant même de dépouiller le roman de tout «romanesque»: terme qui, assez significativement, montre que le roman est devenu, à l'époque moderne, le paradigme de l'invention fictionnelle. Le «romanesque» serait peut-être la part la plus outrée du fictionnel dans le roman, comme le merveilleux peut l'être du conte ou le fantastique de la nouvelle.

Zola est sans doute celui qui, après le Flaubert de *Madame Bovary* ou de *L'Education Sentimentale* — car Flaubert a aussi cédé à la tentation du romanesque, voire du merveilleux, sa deuxième irrésistible postulation —, ait poussé le plus loin cet effort de *naturalisation* du roman, par laquelle avant tout, à mes yeux, se définit précisément son «naturalisme». C'est à cet écrivain que, plus particulièrement, je consacrerai les quelques réflexions qui vont suivre.

A première vue, donc, la part de la fiction serait minimale chez un tel romancier, qui d'emblée — je me réfère, en m'y restreignant, au titre général du cycle des *Rougon-Macquart* —, semble avoir déclaré la guerre au romanesque pour mettre en avant des visées naturalistes et socio-historiques: «Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire».

C'est la visée historique qui semble ainsi dès l'abord affirmée, la période concernée étant même très précisément circonscrite. Et c'est une histoire «sociale» qui intéresse cet «historien», qui se veut donc avant tout sociologue, qui veut établir des *faits* de société à une époque donnée. Toutefois, comme il ne peut étudier toute la société française du Second Empire, il va en constituer un échantillon aussi représentatif que possible, une «famille», mais une famille complexe, possédant une double ramification (les Rougon-Macquart) pour qu'on ne puisse l'accuser de réduction-

nisme et de simplisme. Cependant cette histoire sociale se veut aussi «naturelle»<sup>1</sup>. C'est qu'elle prétend à la scientificité. Or le modèle scientifique de l'époque n'est-il pas justement proposé par les sciences de la nature: sciences physiques mais aussi sciences biologiques, «histoire naturelle» comme on dit précisément alors. Histoire naturelle humaine, annoncée donc au départ ainsi par le romancier, qui pose du même coup dès le départ un postulat, celui de l'animalité première de l'homme. Au-delà de cette étude d'un strict moment historique d'une société donnée, c'est donc, plus largement, une étude transhistorique, anthropologique, qui est visée: l'Homme, sa condition en tant qu'espèce naturelle, en tant qu'espèce animale particulière.

L'une comme l'autre, l'histoire naturelle comme l'histoire tout court, ont un but: établir le principe du déterminisme comme un *fait* irréductible, comme la Loi qui gouverne le monde et nos destinées. Et c'est précisément par l'affirmation de ce principe du déterminisme, credo scientifique de son temps, par sa démonstration, dans laquelle toute l'oeuvre romanesque zolienne est engagée, que celle-ci prétend s'inscrire dans le projet scientifique général de son siècle.

Mais voyons de plus près ce qu'il en est.

Tandis que Balzac vantait encore la primauté de l'imagination dans la production romanesque, Zola, lui, affirme celle de l'«observation exacte». Point besoin, à ses yeux, d'«invention extraordinaire»; il suffit de se soumettre aux *faits*: la réalité a bien assez d'imagination! D'ailleurs, à l'entendre, il serait bien incapable d'inventer, cela dépasse ses compétences! Le but de cette étude est précisément de montrer qu'il ne faut rien en croire, que l'invention, elle, continue de jouer chez Zola un rôle considérable, sauf qu'elle intervient à un niveau moins palpable mais d'autant plus essentiel, celui des formes romanesques, des formes, en somme, que le romancier va donner au matériau que lui fournit l'observation et qui, cela me semble évident, ne peut à lui seul faire un roman. Or n'est-ce pas précisément à ces formes romanesques, que doivent forcément épouser, aussi objectifs soient-ils, tous ces *faits* observés ou observables, que s'applique surtout cette appellation de «fiction romanesque»?

Pour Balzac, le réel est foncièrement insuffisant, et le but du monde fictif, créé par le romancier comme par le poète, est de «transcender ces insuffisances»<sup>2</sup>. Pour Zola, au contraire, on peut dire qu'il n'est rien dans l'art qui ne soit déjà dans la «nature». Mais encore faut-il, et c'est cela qui pour lui est essentiel, savoir la regarder, encore faut-il avoir ce qu'il appelle le «sens du réel»<sup>3</sup>.

Le «sens du réel», c'est précisément ce qui permet de discerner dans ce réel des *faits*, ces faits nécessaires pour y voir plus clair, pour nous repérer dans le vide fouillis de son non-sens premier. Les faits, c'est ce qui permet de rendre ce réel intelligible et praticable, pour mieux nous y reconnaître et mieux le maîtriser. Car il ne faut pas croire que le réel livre de lui-même à nos regards ces faits tout constitués, il ne faut pas croire que le réel se donne de lui-même sous la forme de ces faits.

Le réel, c'est ce qui demande à être quadrillé, ce à quoi nous ne cessons d'apposer des grilles de lecture: celles de nos émotions, de notre expérience, de notre culture... La, ou plutôt, les grilles de la science en sont aussi, parmi d'autres. Les

lectures du réel varient donc suivant tous ces multiples paradigmes. Or l'«œuvre d'art», elle, est encore une lecture possible de ce réel, faite à travers cette grille toute spéciale que Zola nomme le «tempérament» de l'artiste. Et c'est l'artiste, surtout l'artiste «naturaliste», qui, selon le romancier, a ce «sens» de cette «nature», cette intelligence du réel, cette puissance, cette acuité de vision requises pour discerner, à travers la singularité de son «tempérament», les *faits* essentiels. Ainsi Mouret, ce «poète», ce «génie» du commerce moderne, possède-t-il, lui, par exemple, ce «sens de la femme» de son temps qui lui assure son triomphe auprès d'elle. Ainsi l'artiste Zola a-t-il ce «sens du moderne» qui lui permet de voir juste en matière d'innovation esthétique, et d'apprécier et de défendre à bon escient ces audaces architecturales ou picturales qu'a connues son siècle et que ses contemporains ont souvent si mal comprises. L'artiste «selon Zola» est celui qui sait «voir au-delà»<sup>4</sup>, qui est même capable de pressentir avant le temps le fait qui va marquer, qui va féconder son temps: le coup d'oeil, par exemple, et le coup de pinceau d'un Manet.

Avoir le «sens du réel», c'est avoir, face à l'objet à étudier, le coup d'oeil sûr et économique, c'est savoir ne pas se laisser noyer par son détail, savoir aller droit au détail qui compte, au *fait* important, celui qui lui donne tout son sens pour moi ici et maintenant. Avoir le «sens du réel», c'est précisément de savoir faire livrer ce sens circonstancié et circonstanciel au réel. C'est savoir lui poser les bonnes questions *hic et nunc*. Tel est justement l'objectif de l'enquête préalable du romancier pour chacun des romans qu'il projette. Enquête, donc, forcément orientée.

C'est le romancier qui l'a pensée et programmée, c'est le romancier qui la conduit. Ce romancier qui, dès le départ, est aux commandes, toutes les commandes de son roman, même celles qui, à première vue, relèveraient d'autres compétences, celles du savant, par exemple. Pas une seconde, Zola n'oublie qu'avant tout il est ce romancier, que c'est là son métier, sa seule compétence, son unique prétention. Il prend d'ailleurs lui-même à coeur de lever tout doute qui pourrait persister à cet égard: «je ne suis pas un savant, je suis un romancier»<sup>5</sup>; à aucun moment, il ne lui vient à l'idée de se prendre pour ce savant: il prend trop au sérieux sa tâche de romancier pour jouer à être autre chose.

Et c'est précisément, d'ailleurs, parce qu'il prend si au sérieux ce travail, que pour lui le roman est chose sérieuse, qu'il veut le réhabiliter aux yeux du public contemporain qui, lui, ne le prend justement pas, et à juste titre, au sérieux — même s'il en fait, à l'occasion, ses délices: on ne peut plus, à l'ère de la science, continuer à vouloir bercer et berner le lecteur d'inanités chimériques! Si donc l'on veut rehausser le statut du roman dans la littérature, il faut commencer par l'accréditer aux yeux du public, et, pour cela, l'adapter avant tout à son temps, à ce temps de la science. Celle-ci sera donc prise non pas pour modèle mais comme référence de rigueur épistémologique.

Voilà pourquoi s'impose, pour tout sujet traité, cette étude de terrain préalable: enquête sur les lieux du romancier en personne, qui doit se rendre compte par lui-même des spécificités du milieu sur lequel va porter son roman, quête d'informations

auprès de spécialistes, lectures spécialisées... Ensemble documentaire qui va permettre à Zola de quadriller le réel observé, de le faire s'énoncer en termes de *faits*, qu'il consigne dans ses notes, mais de faits, nous l'avons vu, praticables, de faits adaptables à l'usage qu'il compte en faire, puisqu'encore une fois, c'est en romancier, c'est en vue de son roman qu'il a questionné ce réel: il a donc forcément tenté de lui poser les questions *ad hoc*.

Et en effet, ce qui peut-être frappe le plus dans ces notes d'enquête, c'est l'économie qu'elles révèlent, économie déjà toute fonctionnelle, déjà si *fictionnelle*. C'est déjà de l'économie romanesque. C'est déjà, Genette l'a fort justement observé<sup>6</sup>, de la littérature, déjà de la *fiction*. Les *faits* consignés, même à ce stade documentaire, sont déjà, à quelque degré, fictionnalisés. Sans cesser d'ailleurs d'être exacts, d'être vrais, c'est-à-dire, en aucune façon, adventices ou purement pittoresques, toujours pleinement signifiants et significatifs, toujours exemplairement représentatifs du réel questionné. Ce qui peut expliquer le si faible gâchage d'informations que la confrontation avec le texte achevé révèle. Lisons, par exemple, ces notes prises pour *L'Oeuvre*: «La grande coulée de la rivière, dans la nuit, avec le tremblement noir et lumineux, avec le bruit sourd et continu, avec le froid qui souffle de la trouée des quais, la fraîcheur qui monte de la rivière. Cet encaissement sombre des parapets de pierre, ce fossé large, avec le mystère de ses bruits, de ses traînées lumineuses, de sa fraîcheur d'abîme»<sup>7</sup>.

La fiction est bien là, indéniable, dès le départ. C'est elle, sa perspective, qui sait ainsi faire signifier le réel. C'est la force qu'il veut donner à cette fiction, et son sens, qui est là dès l'*Ebauche* du roman, orientant, déterminant son travail d'un bout à l'autre, qui donne au romancier cette puissance de discernement du *fait* important, du fait le plus parlant, celui qui, plus que tout autre, dira ce monde ciblé par cette oeuvre qu'il projette. C'est au romancier en lui, à son génie, que, paradoxalement, Zola doit surtout ce «sens du réel» qui est le sien.

Mais savoir «voir n'est pas tout»: pour l'écrivain — tout comme pour le peintre, ou pour tout artiste —, l'essentiel, la grande affaire, son problème, c'est de savoir «rendre»<sup>8</sup>.

Rendre: reproduire, représenter ces faits. Ce qui relève, cette fois, non plus seulement de compétences mais de performances, d'un savoir faire, de la maîtrise d'un faire spécifique, d'une technique, d'un art, d'un *poiein* particulier, linguistique: d'une *poiesis*. D'où la difficulté, la gageure: faire *voir* par l'exercice d'un art non pas pictural ou sculptural, mais scriptural. Art peut-être plus que tout autre illusionniste: illusion réaliste. Que des signes, leur expressive combinaison, évoquent le monde: illusion référentielle — la vie: illusion naturaliste. Simulation, feinte, *fiction*.

Toute écriture est, à mon sens, sinon fiction, du moins fictionalisation. D'abord parce que toute écriture est inévitablement mise en forme, façonnement. Fiction, *façon*; fictio: action de façonner, premier sens suivant l'étymologie — la création est d'abord ce modelage de formes qui surgissent sous les doigts de l'homme. L'écriture

est forcément travail artisanal: le voudrait-elle qu'elle ne pourrait pas se borner à être pure et simple reproduction de la réalité. Ainsi, même la mimésis relève avant tout d'une poïésis. Le «fait brut» (dont on a vu d'ailleurs que, chez Zola du moins, il n'était déjà plus, dès le départ, si «brut» que cela) est inévitablement «façonné», modelé, pour être transformé en écrit, intégrable de surcroît dans le déjà écrit et transformant, façonnant à son tour celui-ci. C'est donc la *forme* qui fait le fait en littérature. Le fait y est toujours avant tout *artefact*. Il est produit. Il est «fait». Il est *effet* de l'art. Effet de fait. Effet de réel.

Or chez Zola, contrairement à ce que l'on a pu en croire et dire, l'effet de réel est indissociable, à mes yeux, d'un effet de sens: la mimésis y est inséparable d'une *sémiosis*. Les dits «petits faits vrais», qui déjà, comme nous l'avons vu, au niveau même des simples notes d'enquête, ont fait l'objet d'une première sélection en fonction de leur degré de représentativité par rapport au monde observé, en subissent une seconde, qui est d'ailleurs en même temps, cette fois, transformante, en fonction de cet effet de sens à produire et qui, selon moi, prime tout. Chose remarquable: il pourrait même se faire que le dit «petit fait vrai» fût, à l'occasion, inventé de toutes pièces pour contribuer justement à cet effet de sens primordial. C'est peut-être le cas, par exemple, dans *L'Assommoir*, de cette «maîtresse du lavoir, petite jeune femme délicate aux yeux malades» ou des «femmes sans tête» de la vitrine du *Bonheur des Dames*, l'une et les autres ne figurant pas, en tout cas, à ma connaissance, dans les *Dossiers Préparatoires* de ces romans. Y auraient-ils figuré, d'ailleurs, ou Zola aurait-il réellement rencontré de telles figures, sans en avoir cependant pris note, il n'en reste pas moins vrai que c'est dans tel lieu de son roman, et pas dans tel autre, qu'il a jugé bon de les mettre en oeuvre, et que ce choix circonstancié, comme j'ai pu ailleurs<sup>9</sup> le montrer, est loin d'être indifférent. J'ai, du reste, eu à coeur alors de mettre en évidence la fonction sémiotique profonde de ces thématisations qu'une vue trop courte de la littérature réaliste classerait hâtivement dans la rubrique: «petit fait vrai», pure recherche d'effet de réel.

Mais quel est cet effet de sens à produire, quelle est cette *sémiosis* qui préside à tous les choix mimétiques du roman zolien? Signifier ce déterminisme que j'évoquais tout à l'heure, son principe irréductible. Tel est le *fait* indéniable à établir, le *de facto* imperturbable, inéluctable. Tout le roman, toute la fiction zolienne n'est conçue que pour s'en constituer la démonstration ou plutôt la *monstration*: faire voir, ou plutôt, *donner à voir*, par l'histoire, la fiction qu'on va monter, cette toute-puissance des «choses», des «faits», si l'on veut, sur les êtres. Et c'est là d'ailleurs qu'intervient l'invention fictionnelle proprement dite, à la fois thématique, narrative et dramatique, romanesque en un mot: invention de personnages, de situations, qui servent précisément à thématiser les faits, observés ou observables, consignés ou non dans les notes, et surtout à les mettre en oeuvre, en les engageant dans un devenir, dans une histoire, et donc dans une forme discursive particulière, dans un récit, dont la dynamique est justement commandée par ce *fait* qui, plus que tout autre, est à

faire valoir, à imposer au bout du voyage, de l'aventure de cette écriture: la Loi du déterminisme.

Au départ de la fiction zolienne, le fait se retrouve donc aussi à l'arrivée. Mais il a grossi en cours de route, il a grandi, s'est élargi. Il a même franchi le miroir de la transcendance. C'est lui, le fait primordial qui impérativement impose sa toute-puissance. Et il est l'oeuvre, ce *fait*, de la fiction.

La fiction zolienne, redisons-le, n'a d'ailleurs pas d'autre but que de l'établir, de le «poser». N'est-il pas révélateur que ce verbe soit, avec «donner», justement des plus typiques, par sa fréquence et ses connotations si idiolectales, des *Dossiers Préparatoires* de Zola, indiquant par là l'objectif jamais perdu de vue: «poser»... des *faits*, bien sûr — les deux mots s'appellent l'un l'autre — à partir des «données» de l'observation, tous ces faits devant aller dans le même sens, celui de la démonstration visée. D'où l'extrême cohérence de la production zolienne, qui tout entière travaille dans ce même sens, travaille à *ce sens*, et la cohésion du véritable système sémiotique qu'elle finit forcément par constituer. Contrainte<sup>10</sup>: tel est le maître mot du mode d'invention zolien. Une unique contrainte sémantique est au départ de sa production romanesque, «une idée philosophique» exprimée dans *L'Ebauche*, et qui est elle-même une thématisation particulière du principe général du déterminisme. Et c'est elle, cette contrainte sémantique, qui va gouverner, tenir dans ses étroites limites toute l'invention fictionnelle, ses choix mimétiques, qui donc doivent être avant tout des «sémiotisations» de ce sémantisme directeur — mais tout en sauvegardant surtout l'apparence d'intentions qui seraient purement référentielles, de *faits* qui, en quelque sorte, s'imposeraient d'eux-mêmes, sans le moindre coup de pouce auctorial. Plus qu'effet de réel, effet de naturel: illusion naturaliste.

L'art naturaliste: le plus mensonger, peut-être, des arts, le plus dissimulateur, qui cherche précisément à se nier comme art pour ne s'affirmer que comme «nature».

Zola, d'ailleurs, le reconnaissait un peu lui-même: «nous mentons tous plus ou moins»<sup>11</sup>. Et Balzac, lui, l'avouait de tout art: «Oui! qui dit art dit mensonge»<sup>12</sup>. Mais les raisons de ce mensonge n'étaient pas les mêmes pour l'auteur de *La Comédie Humaine* qu'elles ne le paraîtront à celui des *Rougon-Macquart*. C'est pour pallier aux insuffisances du langage que la littérature, pour Balzac, est forcée de recourir à des ruses, à des subterfuges, incapables d'ailleurs de reproduire les «mystères visibles de la beauté», à plus forte raison, les «vives et mystérieuses agitations de l'âme!»<sup>13</sup> Zola, lui, ne met pas un instant en doute les capacités du langage, auquel il voue manifestement une confiance étonnante, absolue. Si pour lui l'art, et plus particulièrement, la littérature, est mensonge inévitable, encore que ce mensonge soit tout relatif et comporte des degrés, c'est d'abord parce qu'entre la réalité et l'écrivain, toujours un «écran»<sup>14</sup> est là qui s'interpose, écran jamais complètement transparent, toujours plus ou moins déformant. Ce qu'il nomme l'écran réaliste — le sien donc — est, bien sûr, à ses yeux, le plus transparent, le moins déformant, et partant, le moins «menteur»; ensuite, parce qu'il y a un second écran qui vient intercepter cette réalité déjà infidèlement captée, celui constitué par le «tempérament» de l'artiste.

Or son tempérament à lui, Zola, le porte irrésistiblement à opérer une déformation qui lui est toute particulière sur les faits: «j'ai» dit-il, comme qui parlerait d'un mal dont il se verrait affligé, mais d'un mal exaltant, «j'ai l'hypertrophie du petit détail vrai; le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte»<sup>15</sup>. C'est ce qu'il appelle «mentir dans le sens de la vérité»<sup>16</sup>. Or n'est-ce pas là précisément le paradoxe de toute littérature, qu'un Aragon, par exemple, exprimera par sa formule du «mentir vrai»? Et pour Balzac, déjà, le propre du génie poétique n'était-il pas d'«inventer le vrai»<sup>17</sup>?

La «tricherie» de son art consiste, en somme, pour Zola, dans l'usage systématique qu'il fait de l'hyperbole, une hyperbole, cependant, dont l'unique objectif est d'attirer l'attention sur des faits primordiaux qui sans ce «mensonge» rhétorique, continueraient peut-être d'échapper à nos regards, de se dérober à notre connaissance, de se dissimuler à nos consciences. Exagérer pour mieux démasquer la supercherie, dénoncer le scandale.

Telle est la «force de la fiction»<sup>18</sup> que, paradoxalement, il n'y a qu'elle, son langage, celui de la littérature, qui ait ce pouvoir de mise au jour du *fait* en faisant éclater sa vérité. Pouvoir performatif du verbe de l'écrivain qui paradigmatiquement, et spectaculairement, a pu se vérifier lors de l'Affaire Dreyfus: c'est lui, ce verbe, qui l'a fait éclater, lui, donc, qui a créé l'événement, instauré le *fait*. Fait historique s'il en est. Comme le montre H. Mitterand, l'Histoire et la fiction sont bien indissociables chez Zola — comme elles le sont d'ailleurs chez un Michelet, comme elles le sont peut-être chez tout historien: en tout cas, un Pierre Nora, par exemple, aujourd'hui, ne juge plus de saison, à l'évidence, cette méfiance épistémologique dont l'histoire positiviste considérait, et considère encore, les écrits de fiction. Et de même un Marc Ferro<sup>19</sup> peut reconnaître qu'un film d'Eisenstein, malgré toutes les erreurs «historiques» qu'on peut y dénombrer, nous livre de la Révolution d'Octobre plus de vérité que la plus scrupuleuse récolte de documents d'archives, de faits dits historiques. Ce qui pose le problème de la dite vérité historique, qui n'est donc pas de nature purement factuelle, qui n'a pas trouvé refuge dans le seul relevé objectif — à supposer qu'il fût possible — de faits. Encore faut-il savoir faire parler ces faits, qui restent autrement lettre morte, qui n'accèdent pas à l'existence.

En littérature, comme peut-être donc en histoire, le fait, c'est le «dit»: il est le fait d'une «diction», pour parler comme Genette<sup>20</sup>, qui elle-même est, peu ou prou, le fait d'une «fiction», ou plutôt d'une entreprise de fictionalisation: tout acte de langage n'est-il pas fondamentalement représentation? A la fois transposition — transcription en signes — et simulation: on fait *comme si* ces signes représentaient leurs référents.

La fiction est inscrite au cœur du langage, pour lequel il n'est donc pas pertinent de parler en termes d'opposition bien marquée entre le fictionnel et ce qui ne le serait pas mais seulement, nous y revenons, de degrés de fictionalité, de fictionalisation. Celle-ci, bien sûr, est plus manifeste dans un acte de langage qui affirme, ou trahit, des visées littéraires, la transposition pouvant alors y atteindre à la transfiguration:

le fameux «saut dans les étoiles» zolien, où le simple signe «monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole» et jusqu'au mythe, la «vérité» démultipliant ainsi sa portée, son impact. C'est donc la fiction qui confère au fait sa force illocutoire et qui, ce faisant, l'instaure, l'installe dans sa transcendance.

Quelle est ainsi la part du fait et celle de la fiction dans le roman zolien? Cette question, nous l'avons vu, il convient de la poser à deux niveaux: à celui de la genèse de ce roman et à celui du roman achevé. Or ce que cet essai a tenté de montrer, c'est que contrairement à la doxa concernant cet écrivain — qui d'ailleurs en est lui-même partiellement responsable, ou plutôt, une lecture tronquée qu'on a perpétuée de son *Roman Expérimental*, contrairement à cette doxa, la fiction triomphe à ces deux niveaux de la production romanesque. Le fait, bien sûr, informe la fiction mais c'est elle, la fiction, son projet, l'éclairage de sa vision préexistante, qui le révèle au romancier: c'est la fiction qui le *met au jour* au niveau des notes d'enquête; et c'est aussi la fiction, son hypostase, qui, elle, le *mettra au monde* au niveau du produit fini.

Où commence le travail d'un texte, peut-on le déterminer? Est-ce dès l'avant-texte, ou est-ce bien avant encore, au niveau de projets encore indéfinis, encore informés, au niveau même d'autres textes où l'idée de ce texte, certaines de ses formes, peuvent ébaucher des virtualités? Quel que ce soit ce lieu problématique, indéfinissable, du début de ce travail, la fiction est déjà là, toujours là: c'est elle qui «sourde», pour employer un terme zolien, s'il en est, déjà travaille ce texte.

Bien sûr, entre ces nébuleux avant-textes et même entre le *Dossier Préparatoire* et l'ouvrage achevé, il y a un saut qualitatif dont nous n'aurons jamais la trace, mais dont de toute façon aucun palimpseste génétique, l'aurait-on, ne nous permettrait jamais de pénétrer le secret. Saut qualitatif qui est proprement ce «saut dans les étoiles» dont Zola lui-même tout le premier nous parle, saut toutefois qu'il ne peut accomplir, affirme-t-il, que «sur le tremplin de l'observation exacte», et donc des faits. Nous avons pu voir qu'il n'en était rien et que c'est la force de son projet fictionnel, de sa vision, dont il est dès le départ habité, qui lui sert, pour ainsi dire, de verre grossissant, qui lui fait voir d'abord ces faits; et c'est encore là «force de» sa «fiction», la puissance de sa rhétorique, qui peut faire de ces faits ce «tremplin» vers «les étoiles», car c'est précisément ce dépassement, ce saut dans les hauteurs, qui est, dès le départ, visé.

## Notes

<sup>1</sup> Michelet, le maître, ne s'est-il pas voulu aussi historien de la nature? Tentation encyclopédique caractéristique du siècle: on ne peut atteindre au vrai que par la totalisation, telle est alors la conviction et l'ambition.

<sup>2</sup> M. Eigeldinger, *La Philosophie de l'Art chez Balzac*, Genève, P. Cailler, 1957, p. 129.

<sup>3</sup> «Aujourd'hui, la qualité maîtresse du romancier est le sens du réel», in Zola, *Le Roman Expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 215.

- <sup>4</sup> Cf A. de Lattre, *Le réalisme selon Zola. Archéologie d'une Intelligence*, Paris, PUF, 1975, p. 57.
- <sup>5</sup> Cité par *Lectures d'un Roman. L'Assommoir*, Les Dossiers de Sèvres, 61, 2, 1978, p. 130.
- <sup>6</sup> *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, pp. 317-318.
- <sup>7</sup> Cf Emile Zola, *Carnets d'Enquête* (textes établis et présentés par H. Mitterand), Paris, Plon, 1986, p. 288.
- <sup>8</sup> Zola, *Le Roman Expérimental*, *op. cit.*, p. 218.
- <sup>9</sup> Je fais référence à ma thèse, *Le Mécanisme et le Vivant. La Métonymie chez Zola* (Faculté des Lettres de Lisbonne, 1988).
- <sup>10</sup> Je partage, de ce point de vue, l'avis de Ph. Hamon pour qui la littérature réaliste est, par excellence, un «discours contraint» (in *Littérature et Réalité*, Paris, Points, Seuil, 1982, pp. 119-181).
- <sup>11</sup> Lettre de Zola à Céard du 22 mars 1885, citée par C. Becker, in *Magazine Littéraire* 132, 1968, p. 15.
- <sup>12</sup> Balzac, *La Peau de Chagrin*, Bibliothèque de la Pléiade, 1935, t. IX, p. 107.
- <sup>13</sup> *Ibid.*
- <sup>14</sup> Cf sa fameuse lettre à Valabrègue (in Zola, *Correspondance*, Presses Universitaires de Montréal et Paris, CNRS, 1978, t. I, p. 373sq).
- <sup>15</sup> Lettre à Céard, *op. cit.*
- <sup>16</sup> *Ibid.*
- <sup>17</sup> Préface de *La Peau de Chagrin*, citée par M. Eigeldinger, *op. cit.*
- <sup>18</sup> Pour reprendre une expression d'H. Mitterand dans son dernier livre — qui, par une heureuse coïncidence, s'intitule justement: «Zola. L'Histoire et la Fiction» (Paris, PUF, 1990). Les préoccupations, en ce moment, semblent décidément aller dans le même sens.
- <sup>19</sup> Conférence à la Cinémathèque de Lisbonne en mai 1991.
- <sup>20</sup> Dont le dernier titre aussi (*Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991) rejoint les préoccupations de ce colloque.