

L'esthétique de la psychologie de Zola

Takuzo TANAKA

La notion de psychologie chez Zola

Dans son adolescence, Émile Zola adorait les œuvres romantiques de Hugo, de Sand, de Musset, de Lamartine et rêvait d'être poète lyrique. Mais à la Librairie Hachette où l'écrivain a travaillé du 1^{er} mars 1862 au 31 janvier 1866, il se laisse imprégner par les idées du positivisme alors en plein essor, de sorte qu'il se débarrasse de son enthousiasme pour le romantisme, quoique incomplètement, et qu'il croit en la science et en son progrès. Chez Hachette, Zola fait la connaissance des maîtres de cette époque positiviste, tels que Hippolyte Taine, Émile Littré, Émile Deschanel, dont les idées constituent les fondements de l'esthétique de son roman naturaliste. Dans ce qui suit, nous allons examiner la place de la psychologie dans cette théorie du naturalisme zolien.

Nous nous proposons d'abord de préciser le caractère du roman moderne et naturaliste tel que Zola le conçoit en prenant conscience de l'importance du positivisme. Parmi ses nombreux articles au sujet de la conception du roman naturaliste, nous choisissons « Deux définitions du roman », article écrit pour le Congrès scientifique de France à Aix qui eut lieu en décembre 1866¹ : selon Henri Mitterand, Zola demeurera fidèle à l'esthétique proclamée dans ce texte qui

¹ Les références aux œuvres critiques de Zola renvoient à l'édition suivante : Émile Zola, *Œuvres Complètes* [désignées ci-dessous par OC], Cercle du Livre précieux, 1966-1969, 15 vols. Dorénavant, après chaque citation, nous indiquons entre parenthèses le numéro du tome en chiffres romains et celui de la page en chiffres arabes. Cet article est repris dans OC, t. X, p. 273-283.

pourrait être tenu pour, « le premier manifeste du roman 'naturaliste'² ». Dans sa lettre à Antony Valabrègue du 10 décembre 1866, le jeune Zola avoue que dans cet article, il a « largement appliqué la méthode de Taine³ ». De fait, ici, à la manière de l'auteur de *l'Histoire de la littérature anglaise*, en refusant la définition absolue et la classification systématique du roman, il considère les œuvres romanesques comme « la vie elle-même » (X, 274) qui subit diverses transformations « à la suite de circonstances déterminées » (X, 282).

Dans cette perspective, Zola essaie de caractériser le roman moderne par rapport au roman de l'Antiquité. Selon lui, celui-ci est « un mensonge agréable, un tissu d'aventures merveilleuses, le récit d'un amour contrarié et finalement récompensé. Il a pour but de récréer le lecteur, en l'étonnant, en le transportant dans un monde de fantaisie, qui ne ressemble en rien à la terre, et en lui faisant lier connaissance avec des personnages qui ne ressemblent en rien aux hommes » (X, 279). Mais, aujourd'hui, le récit romanesque et invraisemblable laisse place au « roman analytique qui a pour but de peindre la nature telle qu'elle est et les hommes tels qu'ils sont » (X, 281) « sous les tendances scientifiques et méthodiques des Temps Modernes » (X, 280-281). Zola définit ainsi le romancier des Temps Modernes :

Il est, avant tout, un savant, un savant de l'ordre moral. J'aime à me le représenter comme l'anatomiste de l'âme et de la chair. Il dissèque l'homme, étudie le jeu des passions, interroge chaque fibre, fait l'analyse de l'organisme entier. Comme le chirurgien, il n'a ni honte ni répugnance, lorsqu'il fouille les plaies humaines. Il n'a souci que de vérité, et étale devant nous le cadavre de notre cœur. Les sciences modernes lui ont donné pour instrument l'analyse et la méthode expérimentale. Il procède comme nos chimistes et nos mathématiciens ; il décompose les actions, en détermine les causes, en explique les

² OC, t. X, p. 272.

³ Émile Zola, *Correspondance*, Presses de l'université de Montréal-CNRS [désignée ci-dessous par *Corr.*], t. I, 1978, p. 462.

résultats ; il opère selon des équations fixes, ramenant les faits à l'étude de l'influence des milieux sur les individualités. Le nom qui lui convient est celui de docteur ès sciences morales (X, 281).

Il nous semble que ces lignes renferment ce qu'il y a d'essentiel dans l'esthétique du roman naturaliste : le travail du romancier s'assimile à celui du scientifique qui analyse les faits par « la méthode expérimentale » sans aucun souci de la morale. On peut dire que Zola ne fera que multiplier cette image de l'écrivain dans ses écrits théoriques.

Selon Zola, la psychologie fait l'objet de l'étude scientifique juste, au même titre que la physiologie, ce dont témoigne cette expression : « l'anatomiste de l'âme et de la chair ». A cet égard, dans le roman moderne, il faut exclure toute morale sur le plan aussi bien social que personnel qui reste extérieure à la vérité scientifique, c'est-à-dire aux résultats de l'analyse et de l'expérience. En 1864 déjà, il expose cette idée dans son compte-rendu d'*Aurélien* de Gaston Lavalley⁴, roman qui raconte la lutte de la passion et du devoir chez un prêtre. Ce qui ne plaît pas au jeune Zola, c'est que Lavalley dégage de ce combat intérieur une morale sociale contre le célibat des prêtres : il voudrait lire « une étude pure, une histoire des souffrances de ce prêtre écrite sans parti pris par un écrivain insoucieux de conclure » (X, 315) qui donnerait à ce livre « une vie intense, un intérêt humain saisissant que l'examen d'une thèse sociale n'accroîtrait certainement pas » (*Ibid.*).

Il faut noter que dans cet article Zola remarque deux types d'écrivains qui diffèrent sur le point de l'analyse psychologique : « certains écrivains, Stendhal, entre autres, ont eu cette curiosité froide de l'anatomiste qui taille en plein corps humain, émerveillé d'apprendre et songeant peu à s'apitoyer [...]. D'autres, George Sand, par exemple, n'ont pu toucher à cet éternel malade qu'on nomme le cœur, sans chercher à le soulager dans ses souffrances. [...] ils mettent à nu les plaies pour les panser, et trouvent une leçon dans chaque

⁴ Ce compte-rendu est publié dans *L'Écho du Nord* du 19 juillet 1864 et repris dans *OC*, t. X, p. 314-317.

souffrance » (X, 315). On peut percevoir ici une opposition essentielle entre la psychologie du naturalisme et celle de l'idéalisme.

Examinons l'étude de Zola sur Stendhal⁵ en vue d'éclairer la notion de psychologie chez l'auteur des *Rougon-Macquart* en tant que théoricien du naturalisme. Celui-ci considère que « Stendhal est avant tout un psychologue » (XI, 72) et résume son esthétique : « l'étude du mécanisme de l'âme pour la curiosité de ce mécanisme, une étude purement philosophique et morale de l'homme, considéré simplement dans ses facultés intellectuelles et passionnelles, et pris à part dans la nature » (*Ibid.*). Toutefois, cette façon d'analyser la vie psychique est incomplète au point de vue de la formule naturaliste : Zola reproche l'auteur du *Rouge et le Noir* de séparer l'âme du corps ; le héros de Stendhal en reste à être l'esprit pur et l'homme métaphysique du XVIII^e siècle. Or, on en est à la conception scientifique du XIX^e siècle :

Il est certain que tous les organes ont un écho profond dans le cerveau, et que leur jeu, plus ou moins bien réglé, régularise ou détraque la pensée. Il en est de même pour les milieux ; ils existent, ils ont une influence évidente, considérable, et il n'y a aucune supériorité à les supprimer, à ne pas les faire entrer dans le fonctionnement de la machine humaine (XI, 75).

Aux yeux de Zola, la conception d'une âme isolée devient fautive à son époque, parce que « c'est de la mécanique psychologique, ce n'est plus de la vie ». Ainsi, l'auteur des *Rougon-Macquart* affirme la nécessité de tenir compte de « l'homme physiologique, avec le jeu de tous les organes, fonctionnant au milieu et sous l'influence de la nature » (XI, 77)⁶ : les états d'âme ne sont pas indépendants ni des

⁵ Cet article, intitulé « Stendhal » est publié dans *Le Messager de l'Europe* en mai 1880, et repris dans *Les Romanciers naturalistes*, OC, t. X, p. 67-95.

⁶ Comme on le sait bien, Zola fait remarquer que dans un épisode célèbre du *Rouge et le Noir* où Julien prend la main de M^{me} de Rênal sous les branches noires d'un arbre, « le milieu n'apparaît pas une seule fois » (XI, p. 76). D'après Zola, l'héroïne devrait subir toutes les influences extérieures : « Donnez l'épisode à un écrivain pour qui les milieux existent, et dans la défaite de cette femme, il fera entrer la nuit, avec ses odeurs, avec ses voix, avec ses voluptés molles. Et cet écrivain sera dans la vérité, son tableau sera plus complet » (*Ibid.*).

organes du corps ni des circonstances extérieures, autrement dit la psychologie est déterminée aussi bien par la physiologie que par l'environnement. On peut dire que dans l'esthétique romanesque de Zola, la notion de psychologie a pour fondement au moins théoriquement cette thèse déterministe de « l'homme physiologique » selon laquelle l'âme n'est qu'une partie de l'organisme entier.

Zola défend toujours sa propre psychologie dans une lettre à Jules Lemaître datée du 14 mars 1885 ; celui-ci fait la remarque du manque de psychologie chez le chef du naturalisme dans son article célèbre sur *Germinal*, en déclarant, par exemple, ceci :

Les hommes apparaissant, semblables à des flots, sur une mer de ténèbres et d'inconscience : voilà la vision philosophique, très simple, dans laquelle ce drame se résout. M. Zola laisse aux psychologues le soin d'écrire la monographie de chacun de ces flots, d'en faire un centre et comme un microcosme. Il n'a que l'imagination des vastes ensembles matériels et des infinis détails extérieurs⁷.

Répondant à cette critique, l'auteur de *Germinal* expose de nouveau sa psychologie telle qu'il la conçoit, mais, ici, par son imagination poétique, il développe la théorie de « l'homme physiologique » en la transformant en une vision en quelque sorte animiste :

Vous mettez l'homme dans le cerveau, je le mets dans tous ses organes. Vous isolez l'homme de la nature, je ne le vois pas sans la terre, d'où il sort et où il rentre. L'âme que vous enfermez dans un être, je la sens épandue partout, dans l'être et hors de l'être, dans l'animal dont il est le frère, dans la plainte, dans le caillou. Et j'ajoute que je crois fermement avoir fait la part de tous les organes, du cerveau comme des autres. Mes personnages pensent autant qu'ils doivent penser, autant que l'on pense dans la vie courante⁸.

⁷ Jules Lemaître, *Les Contemporains*, 1^{ère} série, H. Lecène et H. Oudin, 1886, p. 281.

⁸ *Corr.*, t. V, 1985, lettre 189, p. 245.

Ainsi, Zola pose cette expansion de la psychologie hors de l'être humain contre « la fameuse psychologie » qui s'enferme dans le cerveau. Et il continue :

Toute la querelle vient de l'importance spiritualiste que vous donnez à la fameuse psychologie, à l'étude de l'âme prise à part. Je ne la prends pas à part, n'est-ce pas? Et c'est pourquoi je n'ai point de psychologie. Moi, je soutiens que j'ai ma psychologie, celle que j'ai voulu avoir, celle de l'âme rendue à son rôle dans le vaste monde, redevenue la vie, se manifestant par tous les actes de la matière. Il n'y a donc là qu'une dispute de philosophes. Pourquoi, dès lors, ce reproche de grossièreté qui revient sans cesse? Je vous avoue que c'est le seul qui m'ait blessé. Toujours la fameuse psychologie. Les raisons qui font pour vous que je ne suis pas psychologue font évidemment que je suis un écrivain grossier⁹.

Ce qui est significatif, c'est que Zola considère cette question de psychologie comme « une dispute de philosophes » ; dans une certaine mesure, il développe sa conception philosophique de l'âme humaine dans cette lettre ; il s'agit ici de la vision artistique plutôt que de l'esthétique romanesque. Zola ne conçoit pas l'âme comme un simple phénomène psychique, mais comme un être vivant qui s'étend dans toutes les choses et en tous lieux : elle est « rendue à son rôle dans le vaste monde, redevenue la vie se manifestant par tous les actes de la matière ». On peut dire que cette vision est une manifestation de l'imaginaire mythique de Zola.

Qu'est-ce que c'est que « la fameuse psychologie » ? On sait qu'à cette époque, l'œuvre de ce romancier fait l'objet du « reproche de grossièreté » de la part de critiques plus ou moins conservateurs tels que Ferdinand Brunetière, Paul Bourget, Eugène-Melchior de Vogüé : comme Zola le suggère ici, aux yeux de ces critiques, son esthétique de « l'homme physiologique » semble grossière, particulièrement pour la raison qu'elle manque de psychologie. Sous cette optique, « la fameuse psychologie » signifie de manière péjorative celle dont les

⁹ *Ibid.*

ennemis de Zola se réclament comme lieu commun de l'attaque contre le naturalisme zolien.

D'autre part, il est possible que cette expression reflète aussi la mode psychologique alors naissante dans les milieux littéraires : en 1883, les *Essais de psychologie contemporaine* de Bourget ont eu un si grand retentissement que l'on porte davantage d'intérêt sur la vie intérieure ; lors de la parution de *Germinal*, en mars 1885, Bourget est en train de publier dans *La Nouvelle Revue* une série d'articles qui seront recueillis dans les *Nouveaux Essais* ; mais ce qui nous semble important, c'est le succès de *Cruelle Énigme* de Bourget qui vient de paraître en février de cette année. Notons que ce roman s'occupe de l'analyse psychologique de l'amour dans le cadre très limité et artificiel de la haute société ; ce genre de roman s'oppose diamétralement à la vision mythique de l'âme humaine de Zola.

La représentation de la psychologie dans *Une Page d'amour*

Dans ce qui suit, nous illustrerons cette esthétique de « l'homme physiologique », en prenant *Une page d'amour*, 8^e volume des *Rougon-Macquart*¹⁰ (1878). L'intrigue de ce roman est simple : Hélène Grandjean, une belle veuve honnête, s'éprend du docteur Henri Deberle, appelé au chevet de Jeanne, fille d'Hélène. Henri, marié et père d'un fils, devient lui aussi amoureux de la veuve. Mais, Jeanne est très jalouse de sa mère ; le jour où Hélène tombe dans les bras d'Henri, Jeanne délaissée, attrape froid et meurt. Hélène se sent fort coupable de cette mort et quitte Henri. A la fin, elle épouse son vieil ami Rambaud pour recommencer une vie honnête.

On sait que le dernier chapitre des cinq parties de ce roman alterne la description panoramique de Paris avec la description intérieure d'Hélène et de Jeanne qui regardent la ville du haut du quartier de

¹⁰ Nous utilisons l'édition suivante : Émile Zola, *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1961. Dorénavant, après chaque citation, nous indiquons entre parenthèses le numéro de page.

Passy ; il est clair que ces cinq longues descriptions de Paris reflètent symboliquement les états mentaux des personnages : dans la première description, la naissance de l'amour chez Hélène et le soleil levant de printemps de Paris ; dans la deuxième, Hélène dévorée par la passion victorieuse et Paris enflammé par le soleil couchant ; dans la troisième, le sentiment religieux d'Hélène et la sérénité de la nuit étoilée de Paris ; dans la quatrième, Jeanne angoissée d'une passion furieuse et Paris violemment orageux ; dans la cinquième, l'enterrement du passé chez Hélène et la neige recouvrant Paris.

Le tableau de Paris figure ainsi l'état psychologique de ses spectateurs, mais d'autre part, ceux-ci se laissent toujours influencer par la ville : il y a comme une interaction ; d'un côté, les personnages promènent leur regard sur le paysage de Paris, de l'autre, cette ville non seulement leur présente un grand spectacle, mais aussi leur envoie le vent, la pluie, le soleil, l'odeur, le bruit, la chaleur, etc. Par exemple, au chapitre V de la deuxième partie, quand Hélène, les yeux fermés, se rappelle la déclaration d'Henri à côté de la fenêtre :

Une voix haute montait, des ondes vivantes s'élargissaient et l'enveloppaient. Les bruits, les odeurs, jusqu'à la clarté lui battaient le visage, malgré ses mains nerveusement serrées. [...] Alors, elle écarta les mains, elle ouvrit les yeux et demeura éblouie. Le ciel se creusait. Henri avait disparu (904).

Et dans la troisième description, le vaste horizon parisien au crépuscule touche Hélène « d'une profonde impression religieuse » (967-968) :

La plaine semblait s'élargir, une mélancolie montait de ces deux millions d'existences, qui s'effaçaient. Puis, quand il faisait noir, quand la ville s'était évanouie avec ces bruits mourants, son cœur serré éclatait, ses larmes débordaient en face de cette paix souveraine. Elle aurait joint les mains et balbutié des prières. Un besoin de foi, d'amour, d'anéantissement divin, lui donnait un grand frisson. Et c'était alors que le lever des étoiles la bouleversait d'une jouissance et d'une terreur sacrée (904).

Dans ce passage, le mouvement des états d'âme de l'héroïne se confond presque avec le spectacle de la tombée de la nuit de Paris : l'évanouissement de la ville et l'apparition des étoiles éveillent en Hélène des résonances religieuses et la bouleversent « d'une jouissance et d'une terreur sacrée ».

Or, une relation plus profonde entre la description de Paris et celle de l'intérieur des personnages se laisse entrevoir. Durant toute l'histoire, Paris reste toujours inconnu pour Hélène et Jeanne. Dès la première partie, Zola met l'accent sur leur ignorance de la ville :

Elles ne savaient rien de Paris, en effet. Depuis dix-huit mois qu'elle l'avait sous les yeux à toute heure, elles n'en connaissaient pas une pierre. Trois fois seulement, elles étaient descendues dans la ville ; mais, remontées chez elles, la tête malade d'une telle agitation, elles n'avaient rien retrouvé, au milieu du pêle-mêle énorme des quartiers (854).

Et, tout en contemplant Paris, elles ne cherchent même pas à la connaître :

Cela était très doux, de l'avoir là et de l'ignorer. Il restait l'infini et l'inconnu. C'était comme si elles se fussent arrêtées au seuil d'un monde dont elles avaient l'éternel spectacle, en refusant d'y descendre (*Ibid.*).

Ainsi, si elles préfèrent ignorer Paris, c'est parce que cette ignorance leur procure une certaine douceur ; autrement dit, Paris leur semble charmant dans la seule mesure où elles n'appartiennent pas à « l'éternel spectacle » de cette ville. Pareillement à Paris, Henri, lui aussi, est inconnu d'Hélène jusqu'à la fin. Dans les dernières pages de l'histoire, il est dit :

Elle ne le [Henri] connaissait pas, elle faisait un immense effort sans pouvoir comprendre. D'où venait-il ? Comment se trouve-t-il près d'elle ? Quel homme était-ce, pour qu'elle lui eût cédé, elle qui serait plutôt morte que de céder à un autre ? Elle l'ignorait, il y avait là un vertige où chancelait sa raison. Au dernier comme au premier jour, il lui

restait étranger [...]. Alors, Hélène, une dernière fois, embrassa d'un regard la ville impassible, qui elle aussi, lui restait inconnue. Elle la retrouvait, tranquille et comme immortelle dans la neige, telle qu'elle l'avait quittée, telle qu'elle l'avait vue chaque jour pendant trois années, Paris était pour elle plein de son passé. Elle l'avait, selon les heures, cru d'une férocité de monstre, d'une bonté de colosse. Aujourd'hui, elle sentait qu'elle l'ignorerait toujours, indifférent et large. Il se déroulait, il était la vie (1090-1092).

Le parallélisme entre Paris et Henri est clair ; de plus, l'ignorance de Henri, tout comme précédemment, est préférable à Hélène, car « il lui semblait plus *doux* de l'ignorer, de l'ignorer à jamais, et de l'accueillir comme celui qu'elle attendait depuis si longtemps » (911) [c'est nous qui soulignons].

Or, un autre inconnu se trouve en Hélène elle-même. Près de la fin du roman, Hélène se rappelle son amour passager avec Henri ; cette aventure échappe à sa volonté et à sa conscience :

Elle avait donc été folle pendant un an ? Aujourd'hui, lorsqu'elle évoquait la femme qui avait vécu près de trois années dans cette chambre de la rue Vineuse, elle croyait juger une personne étrangère, dont la conduite l'emplissait de mépris et d'étonnement. Quel coup d'étrange folie, quel mal abominable, aveugle comme la foudre. Elle ne l'avait pourtant pas appelé. Elle vivait tranquille, cachée dans son coin, perdue dans l'adoration de sa fille. La route s'allongeait devant elle, sans une curiosité, sans un désir. Et un souffre avait passé, elle était tombée par terre. À cette heure encore, elle ne s'expliquait rien. Son être avait cessé de lui appartenir, l'autre personne agissait en elle. Était-ce possible ? Elle faisait ces choses ! (1089)

Comme le remarque Naomi Schor, on peut penser que « l'autre personne » représente la *libido*, c'est-à-dire le désir sexuel. Naomi Schor dit : « Lorsque Hélène éprouve du désir pour Henri, elle ne se re-connaît plus, elle se sent dé-possédée par une autre [...]. Sous

l'emprise de l'attraction sexuelle, Hélène se croit victime d'une possession démoniaque ; la sexualité féminine est une aliénation¹¹ ».

De fait, quand « l'autre personne » possède Hélène, celle-ci se trouve comme en état d'inconscience ou de somnolence. Ainsi que le remarque Brian Nelson, en décrivant ce qui entoure l'héroïne, Zola utilise des expressions et des images qui suggèrent l'amollissement de la volonté et le manque de contact avec la réalité extérieure : il relève la fréquence des mots suivants dans ce texte « rêverie », « complaisance », « attendrissement », « assoupissement », « oubli », « engourdissement », « bercer », « amollir », « endormir », « s'abandonner », etc¹².

On peut rapprocher les deux inconnus, Paris et Henri, de l'« autre personne » en Hélène, cet inconnu qui exprime l'instinct sexuel¹³ ; il serait « doux » d'ignorer la *libido*, comme il l'est d'ignorer Paris et Henri ; l'instinct sexuel bouleverse en effet la vie paisible d'Hélène et de Jeanne. Il est facile de lier Henri avec le désir sexuel d'Hélène : ce désir est directement éveillé par l'apparition de cet homme. Quant au rapport entre Paris et la sexualité féminine, il est purement imaginaire et symbolique ; on peut reconnaître cette correspondance particulièrement à travers des alternatives de la description panoramique de Paris et de celle de l'intérieur de Jeanne au dernier chapitre de la quatrième partie.

Dans ce chapitre qui semble être le point culminant du roman, Jeanne, regardant par la fenêtre le paysage de la ville, se trouve seule dans la chambre, délaissée par Hélène qui est descendue dans Paris pour son rendez-vous amoureux ; « son abandon lui apparaissait noir, sans bornes, d'une injustice et d'une méchanceté qui l'enrageaient »

¹¹ Naomi Schor, « Le sourire du sphinx : Zola et l'énigme de la féminité », *Romantisme*, n° 13-14, 1976, p. 189.

¹² Brian Nelson, « Zola and the Ambiguities of Passion : *Une Page d'amour* », *Essays in French Literature*, University of Western Australia, novembre 1973, n° 10, p. 3.

¹³ Sur ce point, Naomi Schor remarque du point de vue psychanalytique : « cet étranger, cet inconnu (Henri-Paris) ne sont-ils pas tout simplement la concrétisation, la projection de la partie d'Hélène qui lui reste à jamais étrangère, inconnue : il s'agit de sa libido » (Naomi Schor, *article cité*, p. 189).

(1024-1025). Elle se demandait pourquoi sa mère ne l'avait pas emmenée :

Elle sentit confusément que sa mère était quelque part où les enfants ne vont pas. On ne l'avait pas emmenée, pour lui cacher des choses (1028-1029).

Paris restait pour elle cet endroit où les enfants ne vont pas. On ne l'y menait jamais (1029).

On peut penser que Paris figure la sexualité que l'on défend à la jeune fille de connaître. De ce point de vue, ce qui est symbolique, c'est qu'elle ouvre la fenêtre qu'il lui est interdit d'ouvrir, fenêtre qui la sépare de la ville, c'est-à-dire du savoir sexuel : « Elle ouvrit, elle s'accorda comme une grande personne, comme sa mère » (1027). Cet épisode annonce le passage de l'enfance à l'adolescence chez Jeanne dans les pages suivantes.

Il faut noter qu'à ses yeux, Paris était si laid que « les petites filles ne devaient pas regarder » cette ville :

L'inconnu de Paris, avec ses fumées, son grondement continu, sa vie puissante, soufflait jusqu'à elle, par ce temps de dégel, une odeur de misère, d'ordure et de crime, qui faisait tourner sa jeune tête, comme si elle s'était penchée au-dessus d'un de ces puits empestés, exhalant l'asphyxie de leur boue invisible. [...] elle restait effrayée et honteuse, avec la pensée entêtée que sa mère était dans ces vilaines choses, quelque part qu'elle ne devinait point, tout au fond, là-bas (1030).

Comme le remarque Brian Nelson¹⁴, dans ce roman, l'image de « boue » s'attache à celle de la chute et de la sexualité : au deuxième chapitre de la quatrième partie, le passage conduisant au lieu de rendez-vous amoureux est aussi très boueux : Hélène y marchait dans la nuit où « le dégel continuait » (994) :

Le passage s'ouvrait sous ses pieds comme un trou noir. Elle n'en

¹⁴ Voir Brian Nelson, article cité, p. 13 *et sq.*

voyait pas le fond, elle apercevait seulement, au milieu de ce boyau de ténèbres, la lueur tremblotante du seul réverbère qui l'éclairait. [...] La boue était si épaisse que ses bottines restaient collées sur les marches. [...] L'humidité des branches s'égouttait dans le passage, le réverbère avait une clarté de lampe de mineur, accrochée au flanc d'un puits que des infiltrations ont rendu dangereux (995).

Cette description du passage provoque des images très proches de celles de Paris chez Jeanne : humidité, puits, fond invisible ; on peut supposer que l'image laide et vilaine de la ville représente celle de la sexualité chez la petite fille et chez Zola lui-même.

Et Jeanne comprit brusquement la trahison de sa mère qui « devait aimer plus qu'elle les gens où elle avait couru » (1030). Ensuite, il se produit une crise bouleversante en elle :

Les mains contre la poitrine, elle sentait là grandir son malaise. [...] Qu'était-ce donc, ce mal nouveau, dont la crise l'emplissait de honte et d'amère douceur ? Lorsqu'on la taquinait, qu'on la chatouillait malgré ses rires, elle avait eu parfois ce frisson exaspéré. *Toute raidie, elle attendait dans une révolte de ses membres innocents et vierges. Et, du fond de son être, de son sexe de femme éveillé, une vive douleur jaillit comme un coup reçu de loin.* Alors, défaillante, elle poussa un cri étouffé : « Maman ! Maman ! » sans qu'on pût savoir si elle appelait sa mère à son secours, ou si elle l'accusait de lui envoyer ce mal dont elle se mourait (1031) [c'est nous qui soulignons].

On assiste véritablement à l'éclosion de la sexualité féminine, c'est-à-dire aux premières règles de Jeanne ; d'autre part, dans ce passage, il y a des expressions qui évoquent plus ou moins explicitement l'acte sexuel : « honte », « amère douceur », « frisson exaspéré », « cri », « défaillante ». En même temps, la tempête se lève et la trombe d'eau submerge la ville :

On eût dit que le ciel se jetait sur la terre ; des rues s'abîmaient, coulant à fond et surnageant, dans des secousses dont la violence semblait annoncer la fin de la cité. [...] Alors, l'immense cité, comme détruite et morte à la suite d'une suprême convulsion, étendit son champ de pierres renversées, sous l'effacement du ciel (1032-1033).

Inutile de dire que cet orage, avec « secousses », « violence » et « convulsion », traduit métaphoriquement le bouleversement intérieur de Jeanne. Après cette crise de puberté, « elle gardait le goût de l'amère douceur dont elle venait de frissonner, tandis que le regret de quelque chose d'irréparable pleurait en elle. Tout lui semblait fini, elle comprenait qu'elle devenait très vieille » (1033). Et, dehors, comme portant le deuil de son enfance ou de sa virginité, « la pluie grise tombait toujours, entêtée » (1034).

Ainsi, dans *Une page d'amour*, Zola décrit le mouvement psychique et les troubles physiques de l'éveil de la sexualité chez Jeanne, en les projetant dans la peinture spectaculaire et météorologique de Paris. Conformément à son esthétique de « l'homme physiologique », loin d'enfermer la psychologie dans le cerveau, le romancier la met non seulement dans le fonctionnement du corps, mais aussi symboliquement dans le paysage de la grande ville avec son imagination poétique.