



fabula  
Les Colloques

**Fabula / Les Colloques**

**Jules Lemaitre: « un don d'ubiquité familière »**

---

## Zola et Lemaitre : histoire d'une « correspondance »

**Olivier Lumbroso**

---



### **Pour citer cet article**

Olivier Lumbroso, « Zola et Lemaitre : histoire d'une  
« correspondance » », *Fabula / Les colloques*, « Jules Lemaitre: « un  
don d'ubiquité familière » », URL : [https://www.fabula.org/  
colloques/document1611.php](https://www.fabula.org/colloques/document1611.php), article mis en ligne le 19 Février  
2012, consulté le 25 Avril 2024

---

## Zola et Lemaitre : histoire d'une « correspondance »

**Olivier Lumbroso**

---

*Hélas, je suis si peu un critique [...]¹.*

*Si M. Zola ne fait pas toujours ce qu'il croit faire, je m'en réjouis, car ce qu'il fait est magnifique et surprenant.²*

*Jules Lemaitre*

Il existe au moins un point commun entre Émile Zola et Jules Lemaitre : tous deux ont dû souffrir de se voir coller une étiquette en « -isme », l'un dans le domaine de la création, l'autre dans celui de la critique. D'un côté, « le naturalisme » qui supporte des clichés tenaces (« C'est vraiment du Zola ! », « Cochon de Zola ! ») ; de l'autre « l'impressionnisme » de Lemaitre, défini, auréolé ou critiqué par Anatole France, Ferdinand Brunetière, René Doumic, André Salmon³, puis définitivement classé dans les manuels d'histoire littéraire sous l'enseigne de « l'hédonisme critique ». Il est souvent saisi, rétrospectivement, comme ce qui va annoncer dans les années 1890-1900, les principales réactions de la critique du XX<sup>e</sup> siècle contre le « scientisme » du XIX<sup>e</sup>.

Mon propos est de revenir sur ces éléments de *doxa* littéraire qui simplifient les données, en montrant comment « Lemaitre, lecteur de Zola », dans *Les Contemporains* et *Impressions de théâtre*, révèle une analyse qui dévoile non seulement un autre visage de critique (moins le chantre de l'impressionnisme que l'inventeur d'une étude des œuvres assez subtile et simultanément traversée de tensions), mais encore une « réceptivité<sup>4</sup> » intellectuelle et sensible à l'œuvre romanesque de Zola, plus précisément aux *Rougon-Macquart*, avant que les antagonismes politiques, liés notamment à l'Affaire Dreyfus, ne séparent définitivement les deux hommes. En ce sens, mon titre se comprend comme l'étude des correspondances, c'est-à-dire des affinités entre les deux esprits, avant de renvoyer à la lecture des traces épistolaires, bien maigres, entre les deux

---

1

2

3

4

personnalités : des échanges effectivement rares, qui ne reflètent pas toutes les affinités, réelles bien que transitoires.

L'impressionnisme de Lemaitre est défini par France dans *La Vie littéraire* : idée de naturel et de spontanéité s'opposant à la pédanterie ; mobilité et fluidité de la sensation, volupté et sensualité. Comme les peintres avec le spectateur, son impressionnisme critique n'est d'ailleurs pas seulement l'enregistrement de sa vision intérieure, mais aussi le défi de « faire impression » sur le lecteur afin de susciter des sensations, de créer des « effets » grâce aux qualités affectives du style adopté. Comme l'écrit France : « Il nous en rapporte des impressions exquis, qui se répercutent en moi, je vous assure, d'une façon tout à fait délicieuse.<sup>5</sup> » Domine l'idée d'une critique objective impossible, tout comme l'artiste impressionniste ne cherche pas non plus à représenter ce qui est mais ce qui apparaît : « Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre<sup>6</sup> », poursuit-il, tout en soulignant son refus du systématisme et de la critique objective. Taine, Nisard et Brunetière sont directement visés, et plus généralement les critiques dogmatique, scientifique et normative. Sur ces points, comme l'écrit Lemaitre, dans son article sur Brunetière, « Je résiste<sup>7</sup> » : résister à l'intrusion de la morale, de la religion et de la métaphysique dans l'art « autonome », résister aux classements, taxinomiques et hiérarchiques, de l'histoire littéraire qui non seulement, dit-il, « ne nous apprend rien sur les livres qui en sont le prétexte mais reste en plus très commode pour les défigurer<sup>8</sup> ». Hédonisme critique, subjectivisme, scepticisme et modestie, tout semble dit d'ailleurs dans la préface de la série des *Contemporains* : « Voici quelques-uns des articles que j'ai fait paraître dans la *Revue bleue*. Je ne pense pas qu'il s'en dégage encore ni une doctrine littéraire, ni une philosophie, ni une vue d'ensemble sur la littérature contemporaine. Ce ne sont que des impressions sincères, notées avec soin.<sup>9</sup> » Puis le critique de filer la métaphore de la « rivière ondoyante », citant Sainte-Beuve pour signifier la caresse du discours au style coulant, souvent bienveillante et toujours relative, sur les œuvres dont il définit la singularité et l'originalité.

Pourtant, méfions-nous des rivières : elles ont souvent des affluents et des confluents, finissent en « eaux mêlées » et débordent parfois de leur lit. La critique de Lemaitre ne se réduit pas à une critique introspective et égotiste enfermée dans l'instantané des sensations. Loin s'en faut. Ses aspérités et ses abîmes affluent sous la surface miroitante de l'eau claire.

---

5

6

7

8

9

Premièrement, l'impressionnisme bonhomme de Lemaitre s'appuie sur des choix énonciatifs qui visent aussi à définir sa place dans le champ encombré de la critique littéraire : position tactique et stratégique sur l'échiquier qui se confirme par sa contre-rhétorique. Elle fait du « juge », du « savant », de « l'érudit » des figures repoussoirs, et rabaisse les impressions à de simples « copeaux » sans valeur, dans la lignée d'un Montaigne dévaluant ses « fantaisies » ou, avant lui, d'un Villon donnant libre cours à sa micromanie. L'effet est réussi : proximité, sympathie, sincérité, naturel et humanité. L'illustrent le *post-scriptum* à l'amical lecteur à la fin de l'article sur Théodore de Banville, qui assimile l'écriture à une conversation de salon, et plus généralement les apostrophes au lecteur agréablement convié. Dans la logique de l'anti-modèle, Lemaitre souligne la stérilité des éloges officiels dans un manuel de classe, *Les Oraisons funèbres* par M. Jacquinet, trop lourdement pédagogique<sup>10</sup>. Soulignons enfin les diverses polémiques, polies mais incisives, sur le sens des œuvres des Goncourt, de Flaubert ou de Zola qui défendent l'idée d'une critique plus équitable et empathique. Loin d'une bonhomie un peu naïve, Lemaitre se positionne donc dans le cadre de la critique contemporaine, dont le périmètre est dessiné avec assez de netteté et d'efficacité.

Deuxièmement, l'autodépréciation ironique fourmille ici et là mais jamais au hasard. Le dispositif est plutôt bien construit : une fois la vitesse de croisière conquise, et la signature de l'auteur bien identifiable, vers les séries 3 et 4 des *Contemporains*, une matrice de composition revient assez régulièrement. Elle débute par les impressions personnelles du critique et finit par une dévaluation de leur développement, selon le principe d'une négativité réflexive. L'article sur Gaston Paris, parmi de nombreux, illustre ce tropisme : « [Ces réflexions], ce n'est ni de l'érudition, ni de l'histoire, ni même de la critique. Tout au plus est-ce de la critique impressionniste.<sup>11</sup> » Et au sujet de ses ressentis sur *Toute la Lyre* de Hugo : « - Encore de la critique personnelle ! me dit une voix que je respecte. - Hé ! vous en parlez à votre aise ! Plût au ciel que j'en puisse faire d'autre et sortir de moi !<sup>12</sup> » Cette mise en scène autoréférentielle est-elle au moins suivie dans les faits ? Pas vraiment et pas seulement. Il faudrait distinguer ce que Lemaitre dit vouloir faire, et ce qu'il écrit effectivement, au-delà des intentions feintes. Son discours critique s'avère alors plus complexe qu'il n'y paraît. Le projet des *Contemporains* s'inscrit en effet dans une tension où la fameuse « impression » est tiraillée dans deux directions contraires : d'un côté, saisir l'esprit de cette littérature nerveuse du présent, sans tomber dans un jugement superficiel fait de notations et de petites anecdotes, à l'œuvre dans la critique de presse de laquelle Lemaitre souhaite se détacher. Son article sur les

---

10

11

12

« chroniqueurs parisiens », tels Wolff, Blavet, Fouquier est plutôt sarcastique de ce point de vue : « Toutes ces chroniques ont les lecteurs qu'elles méritent et auxquelles d'ailleurs elles s'adressent. Et ce sont exactement les mêmes qui se délectent aux romans de M. Georges Ohnet.<sup>13</sup> » De l'autre côté, puisqu'il veut montrer comment ses « contemporains » les plus talentueux sont des poètes de la modernité, il est enclin à sortir de l'impression comme « bulle », pour accéder à la durée plus longue qui met en perspective les écrivains dans l'histoire littéraire, dont il souhaite malgré tout se démarquer aussi<sup>14</sup>. Lemaitre a conscience d'appartenir à un « siècle littéraire » : il ambitionne de mettre en relief ses caractéristiques, alors même qu'il appartient à ce siècle, alors même que celui-ci n'est pas achevé et qu'il n'a pas sur lui la distance de l'historien.

Pourtant, c'est grâce à cette aporie temporelle qu'incarne la notion ambiguë de « contemporanéité » qu'il devient à plus d'un titre un critique intuitif, en revisitant l'histoire littéraire selon un prisme singulier qui n'est plus celui de l'impression, me semble-t-il, mais celui de la conscience créatrice. En effet, à la myopie d'une critique de l'instant, il oppose une approche des périodisations internes des écrivains, c'est-à-dire l'étude de leurs trajectoires poétiques et esthétiques dans le temps historique. Puis, à l'histoire littéraire qui pose des étiquettes, classe et extrait les grandes idées générales, il oppose une autre vision, plus dynamique, du mouvement littéraire comme « laboratoire collectif d'écriture ». Contre ceux qui voient de trop *près* et contre ceux qui voient de trop *haut*, il propose une autre optique, qu'il applique sans la théoriser ni la durcir. En cela, avec ces deux notions de périodisation et d'écriture expérimentale, il dépasse les idées de sources et d'influences et pressent la notion d'intertextualité, susceptible de définir la vie des formes au sein d'un groupe littéraire.

D'abord sur la périodisation interne. Lemaitre inscrit les écrivains importants qu'il étudie dans la trajectoire de leur carrière, de sorte qu'il élargit en amont et en aval ses impressions au « temps t » pour ouvrir les possibles de l'invention. Il remonte aux *Contes à Ninon* de Zola pour définir des lignes de force souterraines qui innervent *Les Rougon-Macquart* et esquisse des changements de facture au fil de la série (le degré de l'outrance ou la prégnance de l'épopée) ; il suit le développement de l'esprit de des Esseintes dans les premiers romans de Huysmans<sup>15</sup>, commente l'évolution stylistique des frères Goncourt puis celle d'Edmond ; il prévoit et anticipe à la façon d'un oracle les œuvres à venir : « M. Bourget est assez jeune pour se développer et pour nous apporter peut-être de l'imprévu ». Il recourt à la forme du pastiche dans ses « Pronostics » pour l'année 1887 :

---

13

14

15

Et M. Guy de Maupassant ?- Lisez les premiers feuilletons de *Mont-Oriol*. Cela commence avec la largeur d'un roman de Zola. Puis vient un adultère honnête, comme en réclament les femmes vertueuses. C'est une trahison. Si les écrivains se mettent comme cela à changer leur manière, il n'y a plus de sécurité pour le lecteur.<sup>16</sup>

Influence et interférence au cœur de la manière des écrivains, qui perturbent les horizons d'attente. Qu'est-ce que le naturalisme ? « Naturalisme, paganisme, néo-hellénisme » : « mots assez flottants et malaisés à définir<sup>17</sup> » écrit Lemaitre qui préfère aborder l'école naturaliste comme un champ de force où s'aimantent des formes d'écriture affiliées et apparentées : comparer la poétique de Zola et de Daudet, pour mettre en relief le talent de chacun, du point de vue de l'individu et des foules ; opposer Huysmans et Zola pour souligner l'ironie cruelle du premier et la sérénité relative du second, ou encore esquisser une poétique comparée à propos d'un *topos* descriptif, sans niveler le talent propre :

Il serait intéressant de comparer leur forêt de Fontainebleau à celle de Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*, à celle de Michelet dans *L'Insecte*, à celle de M. Taine dans *Thomas Graindorge*, à celle de M. Alphonse Daudet dans *Les Rois en exil*. On verrait M.M de Goncourt aussi exacts que Flaubert, presque aussi ivres que Michelet, et plus débordants et tourmentés que tous.<sup>18</sup>

Pour caractériser le laboratoire d'écriture, Lemaitre a une formule qu'il souligne : « c'est un continuel *essayage* d'expressions<sup>19</sup> », écrit-il au sujet des Goncourt. Il considère certaines de leurs pages publiées comme des écrits de travail, les traces d'une recherche en développement du « style artiste ». Cette mobilité de l'invention, le critique l'élargit dans deux directions : d'une part, celle de la porosité des frontières artificielles entre les auteurs d'abord, en étudiant l'influence en mineur et en contre-coup du naturalisme chez Ohnet et chez Octave Feuillet, là où on ne l'attend pas *a priori*<sup>20</sup>; d'autre part, celle de la porosité des frontières entre les mouvements et les siècles littéraires : saisir le réalisme et le romantisme des Classiques et retrouver la part de classicisme chez un Zola constructeur de cycles. Se demander enfin comment les Classiques et les contemporains règlent respectivement des problèmes esthétiques, comme l'effet de « bariolage et d'imprévu » dans la description urbaine, à la manière d'une poétique comparée, qu'il pose, seulement, sans l'approfondir :

---

16

17

18

19

20

Et n'est-ce pas là (si singulier que le rapprochement puisse paraître) le procédé de La Bruyère ? Style et « nervosité » à part, l'auteur des *Caractères* s'y prend-il autrement pour nous faire connaître la cour ou la ville, que MM. de Goncourt pour nous mettre sous les yeux le monde des artistes et celui des hommes de lettres ?

21

Cet alliage de la périodisation interne de l'auteur et du laboratoire d'écriture, comme recherche d'une poétique propre, conduit Lemaitre à repenser l'acte de lecture en des termes assez actuels : qu'est-ce que lire un écrivain ? C'est saisir sa cohérence dans le temps, à l'aide de l'impression mais aussi à l'aide de tout l'arsenal critique à notre disposition : Lemaitre poéticien, rhétoricien et grammairien aussi. Ainsi, à force de goûter un auteur dans le temps, son langage propre finit par se découvrir, avec et contre les canons et les normes stylistiques. Sur les procédés « grossissants » de Zola, il écrit du point de vue du phénomène de la lecture : « Au bout de quelques temps la fausseté de certains détails ne choque plus, n'apparaît même plus dans l'exagération générale.<sup>22</sup> » À propos des Goncourt, il définit dans leurs romans une relation entre l'allure irrégulière et coupée du récit et le caractère d'un grand nombre de personnages. Il a cette formule qui se rapproche des questions liées à la spécularité textuelle : « Les vides qui séparent les tableaux se répètent dans le *processus* des caractères.<sup>23</sup> » Lemaitre, en recherchant cette harmonie dans les résonances de l'œuvre, plutôt que dans le respect des conventions externes, a l'intuition, me semble-t-il, de l'œuvre comme « système », ouverte sur le monde et en même temps close sur elle-même, supposant que, pour le lecteur, l'information que le texte lui apporte soit prise comme un tout indiscutable. N'est-ce pas cette intuition qui se retrouve chez lui, lorsqu'il se méfie de la déconstruction des structures stylistiques d'une œuvre ?

Je dois pourtant avertir que l'excentricité de ces locutions choquerait moins si on les rencontrait dans le texte, à leur place, surtout si on lisait tout un livre écrit dans ce goût (à moins qu'au contraire l'exaspération n'aille croissant).<sup>24</sup>

Le système de l'œuvre n'est plus seulement l'adéquation classique de la forme et du fond, en lien avec des codes littéraires - même si parfois Lemaitre y revient - mais un effet général de la lecture et des phénomènes « psycho-affectifs », dirait-on aujourd'hui, propres à chaque lecteur qui construit la poétique de l'œuvre *pas à pas*. Comme l'écrit Jean Starobinski dans *La Relation critique* : « Un travail s'accomplit en

---

21

22

23

24

moi par le déroulement du langage de l'œuvre.<sup>25</sup> » Lemaitre veut comprendre « comment tout se tient », dans le texte comme dans le cerveau du lecteur :

C'est que les impressions lointaines s'arrangent d'elles-mêmes en faisceau ; la distance les agrège et les compose, et c'est d'ailleurs parce qu'elles sont ainsi groupées qu'elles restent dans la mémoire.<sup>26</sup>

Au passage, le critique se distancie des notions de volonté d'auteur, d'intentions conscientes que revendiquerait une psychologie de la création. L'analyse de Lemaitre se place davantage du côté de l'interprétation littéraire, de ses résistances, de ses bonheurs et de ses errances. Selon lui, « la vraie beauté d'un livre est quelque chose d'intime et de profond<sup>27</sup> ». En somme, chez le critique et le lecteur, comprendre l'œuvre réclame premièrement l'ouverture à l'autre, qui affleure dans la capacité à se décentrer (valeur morale que dit posséder Lemaitre<sup>28</sup>) et, deuxièmement, la culture des textes qui nourrit l'impression et la met en perspective dans l'histoire littéraire (valeur intellectuelle illustrée par la formation universitaire du critique). Encore faut-il aussi un « tempérament » qui suppose autant de ressentir des impressions que de posséder la faculté « d'impressionnabilité ». Car la lecture est conçue comme une forme de perception : il existerait une « physiologie de la lecture » propre à l'époque moderne. Du moins, les œuvres contemporaines réclament-elles ce lecteur-là, excessif et nerveux, dont Lemaitre se donne comme un exemple représentatif :

J'aime cette littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, si intelligente, si inquiète, si folle, si morose, si détraquée, si subtile, - tant je l'aime jusque dans ses affectations, ses ridicules, ses outrances, dont je sens le germe en moi et que je fais mien tour à tour.<sup>29</sup>

L'impression sollicite les sens, la vision, l'image mentale, jusqu'à l'hallucination, comme le montrent Taine dans *De l'intelligence* ou Ribot dans son *Essai sur l'imagination créatrice*. Du côté de l'activité du lecteur, Lemaitre dépasse la psychologie, et emprunte la figure d'un Charles Demailly, qui « possédait à un degré suprême le tact sensitif de l'impressionnabilité<sup>30</sup> ». Zola partage ce point de vue, car lui aussi valorise le « texte du lecteur », résultat de l'activité interprétative, qu'il représente à partir de ses propres émotions et des traces de la lecture déposées dans sa mémoire : ainsi de *Germinie Lacerteux* des Goncourt, qui « monte à la tête comme un vin puissant<sup>31</sup> ». La comparaison définit les effets d'une lecture choc,

---

25

26

27

28

29

30



résultant de la complicité frissonnante de l'écrivain et du lecteur, que Zola programme par ailleurs dans ses propres dossiers préparatoires, au-delà du nervosisme ambiant :

Il faut, aux écrivains comme Jules de Goncourt, un public particulier de gens nerveux qui puisse se substituer à l'artiste, se mettre dans la situation d'âme où il était en écrivant, et saisir ainsi les développements étranges qu'il a donnés à sa pensée.<sup>32</sup>

Compte tenu de ce portrait brossé à grands traits d'un esprit plus complexe qu'on ne le dit en général lorsqu'on le cantonne à « l'impressionnisme critique », il est possible d'aborder maintenant les relations de Lemaitre et de Zola.

En tant que critiques littéraires, les deux esprits entretiennent d'évidentes affinités. Deux formules relatives à chacun le résumant. Zola, dès 1864, affirme : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament. » Chez Lemaitre, dès le lancement des *Contemporains* : « Ce qu'il y a d'intéressant, en dernière analyse, dans une œuvre d'art, c'est la transformation et même la déformation du réel par un esprit.<sup>33</sup> » « Déformer », « changer », « modifier », « prisme », proposent un lexique qui fait la part belle à l'imagination de l'artiste mise en avant. Il saturait déjà la « Lettre sur les écrans » de Zola adressée à Valabrègue, le 18 août 1864. L'audace et la liberté de l'artiste priment sur les règles rhétoriques comme sur la reproduction mimétique du réel. Il s'en empare avec sa personnalité, laissant derrière lui les chapelles littéraires qui dictent et uniformisent : « Faire partie d'une École, être enrôlé sous un drapeau, cela peut-être utile à l'écrivain qui débute, mais cela peut ensuite se retourner contre lui<sup>34</sup> », écrit Lemaitre. L'écran classique, selon Zola, n'est pas meilleur que l'écran romantique ou réaliste qui sont tous trois des « mensonges » : « Ils sont tous presque aussi loin de leur idéal, la création, et, dès lors ils doivent pour le philosophe, avoir des mérites égaux.<sup>35</sup> » Afin de prolonger ces convergences, il faudrait insister sur la relativité du jugement critique, l'acceptation de l'évolution historique des formes, les rôles de la raison et des sensations au cours de la réception des œuvres. Il suffit de lire les chroniques vives de Zola sur *L'Éducation sentimentale* ou *Germinie Lacerteux* pour se convaincre que les œuvres fortes préservent des zones d'ombre qui limitent les pouvoirs de la raison analytique et des clefs de lecture. Dès lors, les deux critiques affichent leur goût pour l'insoumission, selon une posture d'anarchie, certes plus virulente chez l'écrivain naturaliste : « Je n'ai souci que de vie, de lutte, de fièvre. Je suis à l'aise

---

31

32

33

34

35

parmi notre génération. Il me semble que l'artiste ne peut souhaiter un autre milieu, une autre époque. Il n'y a plus de maîtres, plus d'écoles. Nous sommes en pleine anarchie », écrit Zola dans la préface de *Mes Haines*. Et, il poursuit :

Autant de sociétés, autant d'œuvres diverses, et les sociétés se transformeront éternellement. Mais les impuissants ne veulent pas agrandir le cadre ; ils ont dressé la liste des œuvres déjà produites et ont ainsi obtenu une vérité relative dont ils font une vérité absolue.<sup>36</sup>

De son côté, Lemaitre éreinte Brunetière en des termes moins virulents mais qui aboutissent au même désir d'ébranler sa hiérarchie des classements et des siècles littéraires : « [...] en somme, sa critique des contemporains est restée surtout négative : il leur en veut plus de ce qui leur manque qu'il ne leur sait gré de ce qu'ils ont. Cela m'afflige [...].<sup>37</sup> »

Les relations de Zola romancier et de Lemaitre critique littéraire présentent un jugement favorable similaire, même si celui-ci ne dépasse pas certains romans des *Rougon-Macquart*. Plus tard, les dissensions politiques absolues, lors du ralliement de Lemaitre à la droite nationaliste, conduiront à l'arrêt de toute correspondance entre les deux hommes, soit directement, soit par articles interposés.

« On ne me lit pas » déplorait Zola en 1895, fatigué d'avoir avalé tous les matins un « crapaud » dans la presse. Il fut atteint par les attaques virulentes, de droite comme de gauche, de ses nombreux détracteurs : leur incompréhension, leurs faux procès moralisants, depuis *Thérèse Raquin*. Il n'a cessé de répondre aux coups d'Ulbach, de Barbey d'Aurevilly et de Brunetière, il a répondu au « Manifeste des Cinq » contre *La Terre* par d'autres coups médiatiques plus efficaces, afin de défendre sa doctrine, ses œuvres, son honneur. Où Lemaitre se place-t-il dans cette bataille littéraire ? Trois monographies dans *Les Contemporains* et deux autres articles méritent d'être retenus :

- en 1885 : un premier article sur *Les Rougon-Macquart* et *Germinal* (1<sup>e</sup> série)
- en 1886 : un article sur *L'Œuvre* (4<sup>e</sup> série)
- en 1888 : un article sur *Le Rêve* (4<sup>e</sup> série)
- un article dans *Le Figaro* du 8 mars 1890 sur *La Bête humaine*.
- un article dans *Impressions de théâtre*, une chronique datée du 23 mai 1892 sur la reprise du drame *Thérèse Raquin*.

---

36

37

Quelques allusions fugaces à Zola, ici et là, apparaissent dans « Mes Souvenirs », publiés dans la 8<sup>e</sup> série des *Contemporains*, dans lequel le vieux critique se rappelle comment il lisait à ses lycéens les larges tableaux de *L'Assommoir*, au milieu du scandale de sa publication. Chez le romancier, il existe seulement deux lettres à Lemaitre, en réponse à des articles publiés sur *Germinal* et *La Bête humaine*. Les documents n'abondent donc pas ; mais il faut lire entre les lignes et souligner quelques indices ou symptômes qui révèlent des affinités intellectuelles et sensibles. Que retenir de ce petit corpus ? En premier, les intuitions esthétiques de Lemaitre.

Il faut lire Zola et transgresser toutes les formes de la censure. L'écrivain naturaliste est « maltraité » avec excès et grossièreté, pense-t-il. Lemaitre déplace la perspective, en souhaitant l'étudier avec sympathie et distance, avec lui et contre lui, c'est-à-dire reconsidérer autrement le sens de l'infidélité d'un écrivain à ses théories, notamment au *Roman expérimental*, qu'un Brunetière envisage, lui, comme un échec esthétique :

Ce n'est pas d'une critique équitable car les romans de M. Zola pourraient aller contre ses doctrines et n'en être pas moins de belles œuvres. Je voudrais donc le défendre (sans lui en demander la permission) et contre ses « détracteurs » et contre ses propres illusions.<sup>38</sup>

À côté du Zola dogmatique et théoricien, existe un autre Zola et un autre naturalisme. C'est une thèse plutôt rare à l'époque : « M. Zola est un poète épique et un poète pessimiste<sup>39</sup> ». L'écrivain réfute le jugement, en stigmatisant l'imagination débridée des poètes et du romantisme hugolien. C'est justement le « point de fuite » du naturalisme que retient Lemaitre : « Ce qui est intéressant, c'est que M. Zola s'en défend et qu'il l'est pourtant plus que personne.<sup>40</sup> » « Poète épique », des foules et des masses fourmillantes, réaffirme le critique sûr de lui. La formule a fait couler tant d'encre depuis un siècle qu'il faudrait plusieurs pages pour citer tous les essais critiques qui s'en sont emparés. Avec un art de la formule, Lemaitre a donné deux définitions bien frappées. Celle des *Rougon-Macquart* : une « épopée pessimiste de l'animalité humaine<sup>41</sup> ». Celle de *La Bête humaine* : « une épopée préhistorique sous la forme d'une histoire d'aujourd'hui<sup>42</sup> ». Portraits de Zola en nouveau Michel-Ange et en nouvel Homère qui plantent les semences de trois voies innovantes pour le XX<sup>e</sup> siècle : l'analyse des genres, jusqu'aux travaux de David Baguley, l'intuition des

---

38

39

40

41

42

structures symphoniques jusqu'aux travaux d'Auguste Dezalay sur la rythmologie zolienne et d'Henri Mitterand sur le Zola maçon et bâtisseur. Sur ce point, c'est moins le critique impressionniste que l'universitaire féru de rhétorique, disciple de Buffon, qui perce le génie constructeur de Zola, notamment sous l'angle des refrains et des reliefs, avec des analyses fortes sur la déconstruction des modèles classiques de la *dispositio* qui annoncent les études d'Albert Thibaudet :

[...] l'unité de chaque tableau n'est plus, comme chez les classiques, dans la subordination des détails (toujours peu nombreux) à l'ensemble, mais, si je puis dire, dans leur interminable monochromie. Oui, cet artiste a une merveilleuse puissance d'entassement dans le même sens.<sup>43</sup>

Il perce la technologie romanesque de Zola jusque dans son métalangage préréactionnel, sans avoir pourtant accédé à ses dossiers préparatoires, ni même avoir souhaité s'intéresser aux manuscrits des écrivains en général.

Enfin, l'intuition psychanalytique, le « fonds ténébreux de l'homme », selon la formule de Lemaitre, dont le lointain descendant sera Jean Bory, scrutant la « malédiction excrémentielle » et cette scandaleuse révélation qui terrassa la bourgeoisie et qu'affirme sans fard Lemaitre à propos de *La Bête humaine* : « [...] l'instinct de la destruction et du meurtre et son obscure corrélation avec l'instinct amoureux<sup>44</sup> ». Pour tout cela, Zola est reconnaissant. Il remercie le critique dans une lettre du 14 mars 1885 au sujet de *Germinal*, en lui reprochant quand même, au passage, ses références à la psychologie. La lettre a son effet. Message reçu, côté Lemaitre : le critique évolue, entre plus finement dans l'œuvre, et perçoit la psychologie des profondeurs de *La Bête humaine* : « Nos chétives et passagères personnes ne sont que les vagues infiniment petites d'un océan de forces impersonnelles, éternelles et aveugles ; et sous ces vagues, il y a toujours un gouffre.<sup>45</sup> » Zola jubile :

Je suis très flatté, mon cher confrère, et un peu confus, de l'étude que vous avez publiée sur la *Bête humaine*, car il s'y trouve de bien gros éloges, même pour un homme que la légende dit orgueilleux.

Mais ce qui m'a ravi surtout, c'est que vous avez expliqué mon œuvre. J'avais une peur terrible qu'elle ne fût prise pour une fantaisie sadique. Et je n'ai plus peur, vous avez donné la note juste, tous vont vous suivre.<sup>46</sup>

Dans *Impressions de théâtre*, Lemaitre ramasse sa vision du naturalisme, alors en demi-teintes, sans pour autant condamner les œuvres de l'écrivain : à côté du lourd

---

43

44

45

46

Zola de la « doctrine », du Zola « mélo » du théâtre, du Zola « romantique », il y a le Zola « poète visionnaire », menant la « description hallucinée des choses concrètes », « les poussées de l'instinct », « là est son domaine propre, le domaine où il ne connaît guère de rival<sup>47</sup> ». Mais pourquoi est-ce donc l'instinct, l'inconscient qui a marqué Lemaitre, loin de la psychologie traditionnelle et de son culte de « l'impression » ?

Quand une critique est une création continuée sur plusieurs années, il y a fort à parier qu'elle est une confiance filée de soi. En nous parlant des livres des autres, Lemaitre finit par nous parler de lui : ses *Contemporains* ne cacheraient-ils une autobiographie involontaire qui laisserait échapper de confuses paroles, tant des motifs obsessionnels jalonnent ses articles. Quels sont donc les secrets de Jules Lemaitre ?

Et qui est-il, d'abord ? Un simple Tourangeau, fils d'une « race » sensée, modérée et railleuse, avec le pli de vingt années d'habitudes classiques et un incurable besoin de clarté dans le discours, se plaît-il à répéter. Ce pli, comme un mauvais pli, est assumé mais pas toujours, comme si trop de savoir mettait entre soi et l'art un écran culturel qui éloignait de la vérité esthétique, c'est-à-dire du contact direct avec l'œuvre. Formation classique d'un normalien qui stigmatise ou plaisante sa propre figure d'érudit, au nom d'un fantasme de la « transparence », que rendrait possible l'étude d'une humanité toute vive et toute proche de nous :

Je crois que l'ignorance de beaucoup de jeunes écrivains est une des causes de leur originalité, je le dis sans raillerie. Un lettré, un mandarin, a beaucoup plus de mal à être original. Il lui semble, à lui, que tout a été dit, ou du moins indiqué, et que cela suffit. Il a la mémoire trop pleine ; les impressions ne lui arrivent plus qu'à travers une couche de souvenirs littéraires.<sup>48</sup>

Les Goncourt ignorent les scrupules des puristes, selon Lemaitre<sup>49</sup>, tandis que Richepin, l'élève de l'École normale « fort en tout », souffre d'insincérité à force de rhétorique car « l'impression directe des choses s'évanouit dans ce labeur de grammairien<sup>50</sup> ». Étonnamment, Zola, riche de ses humanités, plus qu'on ne le croit, partagea toute sa vie cette problématique du désapprentissage et du contre-apprentissage, cherchant à se débarrasser des recettes des faiseurs de feuilleton, des artifices de l'écriture romantique, de la rhétorique classique, et même des conventions de sa propre écriture naturaliste, comme le montrent ses dossiers préparatoires, saisis dans leur évolution diachronique. Zola qui prône l'oubli pour laisser parler la « petite voix » intérieure de l'imagination. Ainsi, dans *L'Œuvre*, le

---

47

48

49

50

célèbre Bongrand, conçu sur le modèle de Gustave Courbet, s'exclame-t-il devant la bande des jeunes peintres conquérants, « Mon malheur doit être que j'ai à la fois trop et pas assez de sens critique », tandis que Claude et Jory pensent en silence :

Eux, connaissaient bien le bruit courant, ils partageaient l'opinion que le peintre, depuis sa *Noce au village*, n'avait rien fait qui valût ce tableau fameux. Même, après s'être maintenu dans quelques toiles, il glissait désormais à une facture plus savante et plus sèche. L'éclat s'en allait, chaque œuvre semblait déchoir.<sup>51</sup>

L'oubli rejoindrait une certaine innocence, valorisée par un Théodule Ribot : « On a remarqué qu'une ignorance relative est quelquefois utile pour innover ; elle favorise l'audace », écrit-il, dans son essai sur les mécanismes de l'imagination créatrice<sup>52</sup>. Pourtant, la naïveté n'est de mise, ni chez Zola, ni chez Lemaitre. Ce dernier n'ignore pas que ses impressions n'ont rien de spontané et qu'elles sont plutôt le fruit d'un enseignement :

Souvent les impressions littéraires et autres qu'il m'est arrivé de traduire ici, je ne sais pas trop si je les ai écrites parce que je les éprouvais, ou si je les ai éprouvées parce que je les avais écrites...<sup>53</sup>

Le « Que sais-je ? » voudrait donc se muer en un « Que sens-je ? », afin de retrouver le primitif en soi, le barbare, tels un Loti ou ces modernes qui sont comme « des sauvages à la fin d'une vieille civilisation et avec des nerfs très délicats », faisant ainsi de « remarquables trouvailles », dit Lemaitre qui ajoute : « peut-être que c'est la dernière poussée originale d'une littérature finissante et qu'après eux il n'y aura rien, -plus rien.<sup>54</sup> » Drôle de néant qui se répète, étrange fantasme du vide, pour un critique léger, agréable, sensible et délicat...

Qu'est-ce donc que ces volumes des *Contemporains* pour Lemaitre : une *catharsis*, une thérapie fondée sur la négativité, une manière de refaire ses connaissances, comme le fit Taine aussi, d'après Zola, lorsqu'il abandonna la carrière universitaire ? Fantasme d'auto-développement et posture de l'intellectuel qui voudrait se déprendre, mais sans le faire, de ses modèles classiques en se plongeant dans la pensée moderne et les impressions, selon une posture anti-cérébrale : « avancer en sagesse, c'est avancer aussi en défiance, en doute, en négation<sup>55</sup> », écrit-il à la fin de sa vie. Sans doute, ne faut-il pas oublier que Lemaitre a renoncé lui aussi à la « carrière » pour se consacrer à la création littéraire. S'est-il senti assez audacieux ou trop empêtré dans ses autocensures de bon élève ? Assez reconnu, en dépit de

---

51

52

53

54

55

son siège à l'Académie et de ses succès ? Les Zola, Goncourt, Daudet lui font-ils envie, dans leur franche liberté et dans leur génie transgressif : le masque du critique craque par endroits, sous les poussées instinctives de l'artiste, avec ses hantises et ses fêlures, tourmenté par l'Art, l'Amour, la Mort, l'Être : « Savons-nous nous-mêmes exactement ce que nous sommes.<sup>56</sup> » Ce n'est pas un hasard si ce sont les « gouffres » que Lemaitre repère chez Zola. Observons dans *Les Contemporains* les occurrences du motif du « masque », les limites de la volonté et de la raison :

Qui donc connaît le fond des choses le personnage que nous jouons par nécessité ou par goût, ce que nous livrons de nous-mêmes au public, c'est rarement nous tous entiers, et, comme dit Balzac, « nous mourrons tous inconnus » ?<sup>57</sup>

Voilà les mots... « L'inconnu connu » : l'oxymore de *La Bête humaine* pour désigner l'homme insondable. Soulignons aussi les anxiétés de la mort, celle de l'artiste et celle de l'œuvre qui est le revers de la périodisation : « Après cela, l'œuvre de MM. de Goncourt durera-t-elle ? [...] Mais je ne sais pourquoi je soulève cette question d'immortalité<sup>58</sup> ». Myriam Harry, son amie fidèle, rapporte dans *La Vie de Jules Lemaitre*, une confidence intéressante. À la question d'un journaliste lui demandant quelles étaient les vies dignes d'être vécues, il aurait répondu : « J'aurais choisi d'abord d'être un grand saint, puis une femme très belle, puis un grand conquérant, enfin un écrivain de génie.<sup>59</sup> » Dieu, le Sexe, la folie, l'Art : les « mondes à part » détraqués des *Rougon-Macquart*, qui nous fascinent encore.

Jules Lemaitre « critique impressionniste » ? L'étiquette est pratique pour l'histoire littéraire, mais rend mal compte de la complexité de cet homme : sa méthode critique synthétique qui croise les approches, sa sensibilité artistique tempérée, ses amours littéraires éclectiques et ses fantasmes ont redéfini ce qu'on peut nommer « l'autorité » traditionnelle du critique qui juge<sup>60</sup>. Non seulement il peut viser juste dans son commentaire des œuvres, même si parfois il louvoie, mais il a aussi ouvert la voie à un siècle de critique littéraire qui ne cessera de marteler ce dont il a eu l'intuition sans prendre le temps de l'approfondir : ne pas disqualifier l'écrivain mais plutôt requalifier le lecteur, mettre en avant la dynamique des idées et des formes, penser l'artiste dans tous ses visages en harmonie et en discordance, penser l'œuvre dans son immanence et ses échos. École de réceptivité, école d'interprétation, certes qui avance par « percées », sans programme ni théorie, qui repose certes sur l'« imprégnation », mais cela compte peu, en définitive, et mériterait bien que la figure contrastée de Lemaitre soit au moins connue des

---

56

57

58

59

60

lycéens, afin de retrouver, à côté des exercices littéraires, un critique en quête du « plaisir du texte » que construit une culture outillée. Enfin, sous l'analyse du discours critique, affleure le tempérament, décalé par rapport au portrait de l'homme affable, plutôt aimanté par le théâtre archaïque de la cruauté et de la force, de la jouissance et du renoncement absolu, du génie et du coup de folie. Sur cette fascination, Lemaitre a peu écrit, quelques articles consacrés à Zola, en passant...



## PLAN

---

## AUTEUR

---

Olivier Lumbroso

[Voir ses autres contributions](#)