

Fragment romantique et perspective narrative dans la poétique naturaliste

Mihaela Marin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10222>

DOI : [10.4000/narratologie.10222](https://doi.org/10.4000/narratologie.10222)

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 221-232

ISBN : 2914561032

ISSN : 0993-8516

Référence électronique

Mihaela Marin, « Fragment romantique et perspective narrative dans la poétique naturaliste », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 10.2 | 2001, mis en ligne le 01 janvier 2001, consulté le 11 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/10222> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.10222>

FRAGMENT ROMANTIQUE ET PERSPECTIVE NARRATIVE DANS LA POÉTIQUE NATURALISTE

Mihaela MARIN
Université State Ohio (USA)

Les affirmations de Zola sur l'usage démesuré des symboles¹ encouragent le lecteur à situer sa prose dans un espace de transition culturelle où la conscience romantique de ce long siècle hugolien fait place au modernisme naissant. Mais il faudra préciser encore qu'il ne s'agit pas seulement de ce symbolisme identifié dans la doctrine organiciste du dix-neuvième siècle et dans la vision du monde des romantiques. Le symbolisme de Zola tient plutôt de la recherche d'une plénitude, de la quête d'une totalité intuitivement devinée, mais jamais manifestée comme telle dans la perception. Par son pouvoir de contenir la mémoire de la totalité des expériences passées dans sa forme incomplète, le symbole dans la prose zolienne pose la question de la vision du monde du point de vue de la relation établie entre l'intuition de la continuité du temps d'un côté, et la perception fragmentaire de l'espace de l'autre côté. L'usage des symboles, de ces morceaux incomplets de réel rappelle, de par leur fragmentarité et leur imperfection mêmes, une dimension temporelle et une tension qui opposent la mémoire à la présence impérieuse des sens, le passé au présent, le temps à l'espace. Et c'est à travers cette tension même que se visualise la tentative du langage romanesque zolien pour retourner à un état d'équilibre et d'harmonie, à une plénitude rêvée mais jamais réalisée.

¹ Qui donc abusa jamais plus que moi du symbole ? Mes livres sont des labyrinthes où vous trouveriez, en y regardant de près, des vestibules et des sanctuaires, des lieux ouverts, des lieux secrets, des corridors sombres, des salles éclairées. Ce sont des monuments : en un mot, ils sont « composés ». Cité dans Dorothy E. Speirs et Dolorès A. Signori, *Entretiens avec Zola* (Ottawa : Les Presses de l'Université de l'Ottawa, 1990) 140.

Dans la perspective de cette plénitude, la quête mimétique du langage dans le paysage naturaliste se résout dans un non-lieu nostalgique des origines perdues. L'esprit encyclopédique et la profusion de la nomenclature dans les longues descriptions zoliennes témoignent d'un désir d'épuiser tous les aspects du réel par une sorte d'épuisement quantitatif du vocabulaire, par une impulsion nostalgique pour remonter aux sources du langage et pour maîtriser la masse infinie des mots. La nomenclature devient alors le lieu linguistique – un chez-soi technologique – de l'un des paradoxes fondamentaux qui définissent la pensée problématisante de la modernité. A travers les séries arbitraires de la nomenclature, de l'encyclopédie, du dictionnaire ou du musée, le langage se fige dans une attitude paradoxale, car la tentation pour épuiser le réel en nommant les choses mène finalement à la découverte de la série infinie des fragments qui le composent, c'est-à-dire à l'infinitude du monde, à son innommabilité, pour reprendre le terme de Philippe Bonnefis². Au lieu de conduire la découverte du principe unificateur des choses, la nomenclature produit l'effet d'une fragmentation du réel, car la série infinie des choses rend la classification toujours incomplète. C'est une fragmentation qui, loin de recréer une plénitude originaire, traduit une fracture de sens à l'intérieur même de cette recherche de l'unité.

Pour mieux comprendre l'une des plus profondes nostalgies de cette fin de siècle – le regret de la disparition des mondes, l'anxiété née de l'incertitude de l'existence et de l'imperfection de l'expérience – il faudra tenter de refaire, à travers quelques réflexions esthétiques de cette époque, une modalité de raisonner sur l'art et sur la philosophie que notre époque elle-même a perdue. Il est question d'abord de l'émergence du grand fragmentaire romantique dont les implications dépassent la simple structure textuelle ou les lignes de construction de la forme poétique. A leur parution en 1798 les *Fragments de l'Athenaeum* de Friedrich Schlegel marquaient une autre manière d'écrire, une autre démarche de la pensée, une forme et un contenu nouveaux adoptés dans la produc-

² Philippe Bonnefis, *L'Innommable. Essais sur l'œuvre de Zola* (Paris : Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1984).

tion du discours sur le monde. Schlegel écrivait contre la tradition créée dans l'idéalisme allemand autour de Schelling qui situait au centre de sa méthode philosophique l'idée de système et celle de « Weltanschauung », de « vision du monde » empruntée d'ailleurs à ses prédécesseurs. Le système ou la pensée systémique s'identifiait à cette forme originaire sous laquelle était représentée la totalité du monde, à cette unité qui découle du recours à un principe absolu, origine de toute cause et de tout phénomène.

L'abandon et l'écroulement des grands systèmes philosophiques ont été interprétés comme un signe de décadence de la force créatrice de la pensée. Cette décadence, représentée à l'époque du romantisme naissant en termes de dissolution, de perte et de désintégration, est mise aujourd'hui en relation avec la naissance, au dix-neuvième siècle, de la conscience historique et des nouvelles catégories de la mobilité et du devenir qui remplacent les anciens concepts anhistoriques. Sous l'influence de cette dislocation culturelle, le thème de la nature fait place à celui de l'histoire et le discours abstrait de la pensée systémique et de la volonté de système sera remplacé par la rhétorique du quotidien et du provisoire³.

La réaction romantique contre la pensée systémique de l'idéalisme classique dépasse le domaine de la polémique traditionnelle autour de l'ancien et du nouveau, au moment où elle devient critère de définition d'une autre manière de penser et de se rapporter au monde. Lorsque, dans le cadre des grandes synthèses culturelles, le phénomène romantique s'intériorise et s'enrichit des profondeurs de la psychanalyse, et que les critiques abordent les anciens thèmes et motifs dans la perspective de la relation conscient-inconscient, les para-

³ Voir à ce sujet à Gabriel Liiceanu, *Cearta cu filozofia* [*La Dispute avec la philosophie*], (Bucharest : Humanitas, 1992) 74. Liiceanu commente en fait une idée développée par Susan Sontag dans une étude dédiée à Cioran et publiée dans son *Im Zeichen des Saturn* [*Sous le signe de Saturne*] en 1981. L'étude est intitulée « Wieder sich dentelē : Reflexionen ber Cioran » [« Penser contre soi : Réflexions sur Cioran »] et elle n'apparaît pas dans la traduction américaine de *Im Zeichen des Saturn : Under the Sign of Saturn* (New York : Farrar, Straus & Giroux, 1980).

dignes d'interprétation changent⁴. Les catégories de la mobilité et de l'histoire sont ainsi interprétées du point de vue de la théorie du rapport partie-tout et d'une phénoménologie du fragment basées essentiellement sur les écrits de Schlegel, Novalis et Nietzsche, comme l'a montré Thomas McFarland dans son livre *Romanticism and the Forms of Ruin*⁵. Le paradigme du « romantisme en forme de ruine » vient ainsi expliquer la réaction du modernisme à la notion kantienne de « Weltanschauung » ou aux concepts de « système » et de « méthode scientifique » de Schelling. Le fragment – concept, thème, figure de rhétorique – devient ainsi la modalité unique d'expression, l'instrument formel le plus adéquat du moi lyrique et autobiographique des romantiques. Les aphorismes, les mémoires, les épigrammes, les écrits épistolaires et de voyage ne sont que quelques exemples de cette profusion formelle de la pensée rhapsodique et dialogique de l'époque romantique⁶.

En théoricien du fragment, Schlegel est conscient du paradoxe dans lequel l'entraîne la définition d'une notion aussi complexe. Le mot qui correspond en allemand à « fragment » est « Bruchstück », terme dont la signification littérale est « morceau brisé, détaché ». Étymologiquement, le mot « fragment » renvoie ainsi à l'idée de trace ou de résidu, de ce qui reste d'une entité autrefois entière et accomplie⁷. Dans la mesure où le fragment rappelle une totalité préexistante, il entraîne sans doute un sentiment d'imperfection et d'inachèvement, une inquiétude de la perte d'une plénitude originaire dont la mémoire sera toujours vécue sous

⁴ Je citerai ici surtout les contributions de Paul van Tieghem, René Wellek, Albert Béguin de la première moitié du vingtième siècle et celles de Harold Bloom, Geoffrey Hartman ou Meyer Abrams pour les années '60-70'. Pour un historique complet de la question voir Virgil Nemoianu, *The Taming of Romanticism*, 1-41.

⁵ Thomas McFarland, *Romanticism and the Forms of Ruin. Wordsworth, Coleridge, and Modalities of Fragmentation* (Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1981). Voir aussi Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo* (Genève : Librairie Droz, 1974).

⁶ Liiceanu, 81.

⁷ Liiceanu, 85.

le mode de la nostalgie. Le fragment devient dans ce cas le porteur imparfait de la perfection de ce tout originaire qui l'a précédé. Aussi est-il admiré en tant que *fragmentum formosum* qui se transforme en relique, ruine ou œuvre classique, en vertu des qualités mêmes qui lui ont permis de subsister. Mais le fragment des romantiques, tel que Schlegel l'a présenté dans son *Athenaeum*, est, par contre, un fragment conçu délibérément comme fragment, comme partie qui a acquis l'autonomie d'une œuvre achevée et complète sans éliminer quand même les traces de la fracture de sens que sa forme suppose :

Un fragment, comme une petite œuvre d'art, doit être complètement séparé du monde environnant et complet en soi, tel un hérisson. (Fragment 206)

Plusieurs œuvres des Anciens sont devenues des fragments. Maintes œuvres des modernes sont telles à la naissance. (Fragment 24)⁸

Cette conception qui attribue au fragment une autonomie de sens et un achèvement formel propre à toute œuvre poétique contredit en fait la perspective temporelle et historique que les romantiques ont ouverte à la conscience de leur époque. Par l'ouverture historique, la dimension du devenir et de la perfectibilité infinie vient modifier cet isolement et cette unicité du fragment-œuvre. Dans le Fragment 116 de l'*Athenaeum*, Schlegel revient sur ce paradoxe dans le traitement du fragment :

Et pourtant, il n'y a pas encore de forme qui se prête afin d'exprimer parfaitement la pensée de l'auteur ; (...) La poésie romantique est toujours en devenir : bien plus, c'est son essence même que de rester éternellement en devenir, de ne pouvoir jamais être achevée.⁹

Dans cette nouvelle démarche de la pensée, la position paradoxale du fragment – appartenant à l'achevé et à l'inachevé simultanément – ne tient pas tout simplement de la représentation logique et géométrique des faits. Au-delà de la situation purement philosophique, cette contradiction au

⁸ Friedrich Schlegel, *Fragments* (Paris : José Corti, 1996) 161 et 131.

⁹ Schlegel, 148-149.

niveau des concepts, la tension créée entre la réalité infinie, innommable, et le langage comme instrument de connaissance deviennent le signe d'une tension plus profonde, manifestée dans plusieurs symptômes de la modernité. Le fragment et la vision fragmentaire ne sont en fait, à la fin de ce siècle troublé, que l'analogie formelle qu'on pourrait rattacher à un mal d'être dans le temps, à ce sentiment d'inquiétude de la disparition des mondes familiers, à la mémoire essayant de refaire et de fixer les choses telles qu'elles étaient « autrefois », et qu'elles ne seront plus jamais.

Que ce soit dans la perspective d'une construction symbolique du texte ou dans celle d'une structuration rhétorique ayant la métonymie ou la synecdoque à la base, le genre narratif de la deuxième moitié du siècle est lui aussi l'objet de cette vision fragmentaire. Zola, Flaubert, Maupassant, pour ne citer que trois des plus importants auteurs, construisent leurs romans en suivant cet héritage romantique de façon plus ou moins manifeste. Dans *Bouvard et Pécuchet* par exemple, la classification encyclopédique, les vastes taxinomies descriptives, l'ordre apparent donné par la nomenclature constituent autant de signes d'une perspective fragmentée du savoir, autant d'éléments de construction textuelle qui mettent en question l'unité de l'œuvre. En effet le texte de Flaubert aborde, dans son contenu et dans sa forme, cette relation complexe entre tout et partie, entre l'unité infinie du système auquel il aspire et la condition fragmentaire de sa réalisation effective. Le rôle instrumental des deux personnages-pantins, l'absence du sujet, l'artificialité et la rigidité de la relation espace-temps sont les symptômes d'un bouleversement total de la structure de profondeur de la narration et les indices formels de la mise en pièce du texte. Les personnages de Flaubert commencent leur long parcours de savoirs en tant que botanistes, en herborisant, en établissant l'inventaire innocent et inoffensif des choses. Mais très vite ils éprouvent le besoin d'organiser, de trouver la chaîne causale et sa source originelle ; autrement dit, ils se rendent compte que leur aventure épistémologique « exigeait la grande culture, le

système intensif »¹⁰. Le passage progressif de la chimie à la géologie et de celle-ci à l'archéologie et à l'histoire marque les étapes de l'entreprise ambitieuse des deux personnages de retrouver les principes originaires des phénomènes, l'explication ultime de la diversité et de la multiplicité du réel. Mais tel que l'ordre artificiel et arbitraire de la classification des objets n'arrive pas à créer un système, l'accumulation de savoirs, de fragments de connaissance d'un livre à l'autre ne réussit non plus à réaliser l'Œuvre. L'unité infinie du système se transforme alors en une totalité quantitative de fragments, de morceaux brisés, de restes qui encombrant l'espace du texte et empêchent son achèvement. Pareil au musée de Bouvard et Pécuchet, le texte de Flaubert contient plus d'objets que la structure fragile du roman pourrait comprendre entre ses limites ou répartir dans l'espace de sa signification. Car la consommation frénétique de livres à laquelle Flaubert soumet ses personnages n'est jamais exempte de traces résiduelles, de restes ; et ce sont ces résidus fragmentaires qui les contraignent (ou les incitent) à continuer et qui empêchent le texte de s'achever. Telle est, par conséquent, la condition paradoxale de l'écriture-fragment : de ne jamais trouver une fin, de s'accomplir seulement dans l'inaccomplissement même de sa forme morcelée¹¹.

La série sans ordre de livres lus (ou écrits), l'Encyclopédie, la Bibliothèque, d'après les formules généralisantes de la critique flaubertienne¹², conduit en fin de compte à la constatation fondamentale de l'effacement graduel des référents, de la perte des sources originaires du langage et de

¹⁰ Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, Tome II (Paris : Seuil, 1964) 212.

¹¹ Voir à ce sujet Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Paris : Seuil, 1978) 80.

¹² Je fais référence aux contributions de Michel Foucault, « La Bibliothèque fantastique », (103-123) et de Claude Mouchard, « La Consistance des savoirs dans *Bouvard et Pécuchet* », (167-179) du volume *Travail de Flaubert* (Paris : Editions du Seuil, 1983) édité par Gérard Genette et Tzvetan Todorov ; à Charles Bernheimer « Fetishism and Allegory in *Bouvard et Pécuchet* » paru dans Naomi Schor et Henry F. Majewski, eds., *Flaubert and Postmodernism* (Lincoln : University of Nebraska Press, 1984) 160-177.

l'impossibilité de celui-ci de reconstruire dans un système de formes la plénitude infinie de la vie. Par sa fragmentarité et son inachèvement, ce texte flaubertien signifie au niveau de sa forme ce que toute œuvre essaie de signifier au niveau de son contenu : l'impossibilité de jamais épuiser son objet, la difficulté de reconstruire la plénitude infinie du réel. Le texte inachevé de Flaubert représente la fragilité du processus mimétique lui-même, la fracture de sens que le fragment introduit entre la réalité inépuisable de l'objet, d'un côté, et sa récréation dans le langage, de l'autre côté. Comme certains critiques schlegéliens l'ont remarqué, le texte fragmentaire accomplit de cette manière une certaine fonction symbolique. C'est la fonction symbolique attribuée au fragment romantique que Novalis avait déjà défini comme la forme la plus supportable de l'imperfection¹³.

La fonction symbolique du fragment situe, évidemment, le texte dans la perspective poétique des romantiques, mais elle n'exclut pas l'approche de la fragmentarité du point de vue de la relation métonymique partie-tout. Avec l'émergence du réalisme, cette fonction symbolique de l'écriture est remplacée par un mécanisme métonymique qui fait avancer le texte d'un fragment à l'autre sans soulever la question de son achèvement ou de son accomplissement final. Ce déplacement imperceptible de la pensée de la perspective organique de l'unité, vers la réalité plus mécanique du fragment n'est pas un phénomène exclusivement philosophique, mais un changement matérialisé à travers tout l'espace culturel de la deuxième moitié du siècle. Le nouvel essor de l'archéologie, le développement et l'institutionnalisation des nouvelles disciplines scientifiques dont l'objet est la société (telles la sociologie et l'anthropologie), l'intérêt croissant pour les sciences de la terre (géologie, océanographie, spéléologie), représentent tous des phénomènes qui seront influencés, d'une manière ou d'une autre, par cette perte de perspective, par ce rétrécissement de la vue et par la visibilité de l'espace culturel dans son ensemble. Le modèle métonymique appliqué par Cuvier dans les sciences naturelles est suivi dans tous les

¹³ « Als Fragment erscheint das Unvollkommene noch erträglichsten ». Novalis' Schriften, cité dans Liiceanu, 83.

domaines de la sphère culturelle : la métonymie et la synecdoque deviennent les deux éléments structurants de toute démarche créative ou interprétative de la pensée :

A l'aide d'un mot que j'entends en passant, je refais toute une conversation, toute une vie ; l'accent d'une voix me suffit pour accoler le nom d'un péché capital à l'homme que je viens de coudoyer et dont j'ai entrevu le profil. [...] Chaque individu me fournit, pour peu que je le veuille, la matière d'un roman compliqué ; et comme Cuvier reconstituait un animal avec une dent, et un monde entier avec un animal, je reconstitue toutes ces vies éparses ; je fais mouvoir, penser, agir à mon gré ce théâtre d'automates dont je tiens les fils¹⁴.

Le roman de Zola relève d'une structuration métonymique et d'une fragmentation textuelle similaires. Dans *Le Ventre de Paris*, la fameuse scène de la fabrication du boudin suit, dans son contenu comme dans sa forme, les impératifs de la construction naturaliste, mais en même temps, elle reflète le processus plus général de la fragmentation de la fiction moderne. Par la juxtaposition de plusieurs modalités d'expression propres à la technique naturaliste, Zola réussit à mettre en représentation le rapport fragile entre la narration qui fait avancer le récit et la description qui risque de le pétrifier, de le monumentaliser entre ses cadres. Le théâtre de cette représentation est évidemment la charcuterie des Quenu, cette « cuisine de l'enfer » où la machine naturaliste zolienne peut fonctionner avec toute sa force. La technique de Zola consiste en la superposition de deux séquences narratives, celle de « l'histoire de l'homme mangé par les bêtes » et celle de la préparation du boudin. Comme Philippe Hamon l'a démontré dans ces analyses des descriptions zoliennes, la scène de la fabrication du boudin met en marche un vocabulaire spécialisé qui révèle non seulement le souci de l'auteur pour le détail, mais aussi le rôle que l'observation et le travail sur le langage jouent dans la création naturaliste¹⁵. Le lexique

¹⁴ Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (Paris : Adolphe Delahays, 1858) 270.

¹⁵ Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola* (Genève : Droz, 1983) 92-94.

réduit et spécialisé dont Zola se sert dans cette description oblige le lecteur à entrer dans la mécanique rigide et monotone du travail du charcutier parisien :

A droite, la table à hacher, énorme bloc de chêne appuyé contre la muraille, s'appesantissait, toute couturée et toute creusée ; tandis que plusieurs appareils, fixés sur le bloc, une pompe à injecter, une machine à pousser, une hacheuse mécanique, mettaient là, avec leurs rouages et leurs manivelles, l'idée mystérieuse et inquiétante de quelque cuisine de l'enfer. (VP 102)

L'histoire de l'homme déporté, racontée par Florent en même temps, dans la même cuisine, produit des brèches narratives qui interrompent la description de la scène de travail en entraînant le récit dans une sorte d'ailleurs de la fiction :

Il était une fois un pauvre homme. On l'envoya, très loin, très loin, de l'autre côté de la mer... Il dut vivre cinq semaines au milieu de ces bandits, vêtu comme eux de toile à voile, mangeant à leur gamelle. (VP 106)

L'alternance de ce conte fantastique avec la description de la monotonie et la rigidité gestuelle du travail de cuisine ne se réduit pas à un simple changement de point de vue ou à une variation de procédés rhétoriques. Le récit de déportation de Florent est graduellement entraîné et dédramatisé dans l'engrenage compliqué de la machinerie descriptive réaliste. L'horreur produite par l'image violente de l'homme mangé par les bêtes est continuellement apprivoisée par la précision de la manipulation de la machine dans la chaleur et la domesticité de la cuisine du charcutier. Entraînée dans le rouage du lexique rigide et précis de la description du travail, la fiction est réduite en morceaux et sa métaphoricité flottante est substituée par l'avancement lent et précis de la construction métonymique. Au milieu de la cuisine et des ustensiles de la charcuterie, l'histoire fragmentée de l'homme au ventre dévoré par les animaux de la mer représente l'image d'une fiction elle-même dévorée, dans son contenu comme dans sa forme, par la réalité monstrueuse du travail et par la violence des instruments descriptifs du naturalisme.

La fonction de cette fiction fragmentaire, hantée par l'idée de la mort, mais essayant de prendre forme au milieu de cette cuisine du travail charcutier, dépasse les limites de la

problématique strictement formelle du rapport narration-description. Même si la dimension fictive du roman de Zola semble submergée par les vastes tableaux réalistes des Halles et qu'elle est mise en morceaux par la précision et la violence du vocabulaire descriptif, c'est grâce à cette fiction que le récit avance et que la description ne tombe pas dans le danger de l'inexprimable. Zola est conscient d'un tel danger lorsqu'il introduit dans le roman des personnages comme Cadine et Marjolin, deux orphelins élevés par les marchandes des Halles. Dans les dossiers préparatoires du roman il essaie de justifier la présence de tels personnages par les nécessités de la dimension fictive de son roman :

Jacques [Marjolin], le dieu de la Halle, sera décidément un orphelin, né dans la Halle. Je lui ferai un bout d'histoire fantastique. Il faut que la figure se détache en pleine fainéantise sur les autres figures réelles. Il n'a donc pas de parent. C'est une création tombée des voûtes de la Halle.¹⁶

C'est ce bout d'« histoire fantastique » qui règle l'économie de la fiction romanesque et prévient la monumentalisation de la description dans la violence du détail naturaliste. Et c'est la même « histoire fantastique » qui donne un cadre à ce que aurait pu rester matière première ramassée sous formes de notes, observations, expériences. Par la création du cadre artistique, Zola opère un découpage dans le réel, une sélection qui empêche la masse de détails de se dé-signifier. Et dans ses dossiers préparatoires les accumulations de détails de ce type ne sont pas rares :

Le surplus des abattoirs, le surplus des bouchers est apporté dans des tapissières (pieds en paquets, foies plus noirs, cœurs, langues déchirées et saignantes, têtes de moutons dans des paniers qui suent le sang, avec les cornes saignants, le museau noir, des lambeaux de peau pendants). (...) Du sang à flot. Une odeur de sang pestilentielle dans la lueur rouge du gaz. Les pieds clapotent dans une boue sanglante. Très horrible.¹⁷

¹⁶ Zola, *Le Ventre de Paris*, Dossier préparatoire, Ms. 10338.

¹⁷ *Ibid.*

Dans l'économie globale du roman, c'est justement grâce aux « bouts d'histoire fantastique » que Zola construit le cadre artistique qui protège le lecteur du « frisson à fleur de peau. » (VP 208) La fiction, quelque fragmentée ou fantastique qu'elle soit, se transforme alors en cette qualité essentielle de l'art romanesque grâce à laquelle le « très horrible » du réel peut devenir l'« horreur exquise » (VP 208) de l'œuvre.