

WARREN JOHNSON

ENTRE ILLUSION ET RÉALITÉ :  
LE CORPS DANS « LE JEÛNE »  
ET « LA MORT D'UN PAYSAN » D'ÉMILE ZOLA

Comment faire rentrer Émile Zola dans *Le Nouveau Décaméron* ? Pour l'auteur des *Rougon-Macquart*, la tâche de représenter « l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » exige une ampleur que seul peut fournir le roman, non pas uniquement à cause de la multiplicité des personnages et de leurs rapports familiaux, élément clé du déterminisme zolien, mais aussi à cause du vaste panorama de différents niveaux sociaux et des forces qui les relient. Il est vrai que le recueil qu'il a publié quelques années plus tôt, *Les Soirées de Médan* (1880), avec sa propre contribution « L'attaque du moulin », est en quelque sorte un prédécesseur de la série qui nous occupe, parue chez Dentu entre 1884-87. Mais là encore, la nouvelle de Zola sur la guerre de 1870 est largement éclipsée selon la critique contemporaine et moderne par « Boule de suif », chef-d'œuvre de son jeune émule. L'art zolien repose sur la massification, sur l'accumulation de détails descriptifs et de chaînes de causalité, enfin sur l'évolution de ses personnages dans le temps, souvent un déclin. Le conte et la nouvelle se prêtent mal à l'ampleur requise par sa perspective sur la société constituée par des réseaux de connexions politiques, économiques et personnelles. C'est sans doute pour cette raison que ses textes fictionnels brefs, recueillis dans *Contes à Ninon*, *Les Nouveaux Contes à Ninon* et *Le Capitaine Burle*, sont en général le produit de ses débuts.

Mais comment ne pas faire rentrer Zola dans *Le Nouveau Décaméron* ? Il va sans dire que, sur le plan commercial, Zola est la figure littéraire

---

WARREN JOHNSON – Ph.D., Associate Professor of French and Comparative Literature, Arkansas State University ; adresse de correspondance : Arkansas State Univ., Dept. of English, Philosophy, and World Languages, PO Box 2400, State University, AR 72467 USA ; courriel : [wjohnson@astate.edu](mailto:wjohnson@astate.edu) ; ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-1427-1413>.

dominante de sa génération, l'un des premiers auteurs français de *best sellers*, car avant le milieu du siècle, le coût élevé du livre en limitait les ventes et faisait en sorte que les œuvres des romanciers populaires, tels Dumas père ou Sue, soient principalement diffusées par les cabinets de lecture ou sous forme de romans-feuilletons. Au moment de la parution du premier volume du *Nouveau Décaméron*, le cycle des *Rougon-Macquart* est plus qu'à moitié achevé et Zola, qui connaîtra son apogée avec *Germinal*, publié la même année de 1885 que les deux volumes de cette série dans lesquels ses nouvelles apparaissent, s'impose en librairie et sur la scène littéraire. Comme le dit le narrateur anonyme des remarques intercalées entre les textes avant la première de ces nouvelles, « Le Jeûne », « *tout le monde vous a reconnu* » (*Le Nouveau Décaméron* III, 79)<sup>1</sup>. Malgré leur brièveté, « Le Jeûne » et la seconde nouvelle, « La Mort d'un paysan », forment deux volets d'une même interrogation sur le rapport entre le matériel et le spirituel, et entre la réalité physique du corps et l'esprit, dont il y a des échos ailleurs chez le maître de Médan. C'est le contraste dans ces deux textes brefs entre l'illusion ironisée et la valorisation d'un regard clair et désabusé sur le corps, sujet qui ouvrira sur la question de l'idéalisme, que nous nous proposons d'explorer dans les remarques qui suivent.

« Le Jeûne », publié pour la première fois dans *La Cloche* puis dans *La Libre Pensée* en 1870, sera repris dans les *Nouveaux Contes à Ninon*. Ce texte montre un Zola maître de la concision requise par la forme courte quand il se limite à un sujet restreint. La scène est on ne peut plus simple : par une journée pluvieuse, une baronne prend sa place accoutumée dans une église près d'une bouche de chauffage pour rêvasser en s'adonnant au plaisir voluptueux d'entendre prêcher le vicaire éloquent. Ce dernier, histrion magistral, dont les gestes le font ressembler à « un séraphin qui va prendre son vol » (Zola, « Le Jeûne » 81), sait parfaitement moduler sa voix, qui tout en commençant comme une « brise » devient une « tempête (...) avec de majestueux grondements de tonnerre » (82). C'est un orateur chevronné, presque acteur, qui calcule chaque geste et chaque énoncé, et dont l'adresse rhétorique va de pair avec un manque de sincérité. Avant même de citer les propos du vicaire, le narrateur met l'accent sur la forme plutôt que sur le fond de son discours, la musicalité qui attire la baronne qui « s'apprête à goûter toutes les finesses d'une symphonie aimée » (82). Musique pure pour elle, presque sans paroles. Le plaisir qu'éprouve la baronne à réentendre le ser-

<sup>1</sup> Les citations tirées des paratextes du *Nouveau Décaméron* sont suivies de la tomaisson en chiffres romains et du numéro de page.

mon, dont les admonitions retiennent peu son attention, provient d'une répétition d'un sentiment de bien-être provoqué chez elle beaucoup plus par la performance du vicaire que par son message, un sentiment qu'on pourrait appeler une sorte d'effet de sainteté plutôt qu'une vraie béatitude. Elle suit « avec une attention de connaisseur » les filandres rhétoriques du prêcheur, et à la fin émet « un bravo discret, un hochement de satisfaction » (82) pour approuver la performance, comme à un concert où elle écouterait pour la énième fois un morceau favori. Satisfaction sensuelle pour l'ouïe mais aussi pour le bas ventre, puisque le laïus se mêle aux caresses des courants d'air du chauffage dans l'entrejambe. En écoutant le vicaire, la baronne « se laissa aller à une demi-rêverie pleine de voluptés intimes » (83), « se perdit au fond d'un bien-être, d'une extase attendrie » (85) dans l'église dont elle « jouissait » (86) des encens et des ombres. « Mais à son insu, ce qui la chatouillait encore le plus délicieusement, c'était l'haleine tiède de la bouche de chaleur ouverte presque sous ses jupes » qui lui donne des « caresses chaudes le long de ses bas de soie » (86). Le contraste entre la sensualité éprouvée par la baronne et l'austérité du lieu de culte souligne le détournement hypocrite du Verbe à des fins érotiques. Au fur et à mesure que grandit l'éloquence cléricale, la baronne se perd davantage dans ses extases sensuelles, au point qu'elle devient « engourdie » (89), quasiment endormie. Elle « s'était pelotonnée, elle s'était enfermée dans les sensations voluptueuses qu'elle éprouvait ; et, sournoisement, elle rêvait de choses très agréables » (89-90). Tandis que le vicaire menace ses ouailles de charbons ardents si elles n'acceptent pas de se repentir, et qu'il prêche le jeûne aux « pécheuses » (85), la baronne se rappelle le dîner de la veille auquel elle a invité le vicaire, où l'ecclésiastique, « en s'essuyant béatement les lèvres » (88), a fait les éloges en même temps de sa cuisine et de sa beauté. La seule inquiétude de la baronne est que le prêche se termine trop tôt et qu'elle doive attendre le retour de son cocher, ce qui s'avère exact lorsque le vicaire s'excuse en se précipitant vers la sortie parce qu'il est en retard pour un concert mais surtout pour la collation d'après.

Zola pornographe ? Certes, le texte décrit sans ambages le retournement du sens propre des propos du vicaire, qui préconise un déni corporel, en faveur d'un érotisme accru qui fera rêver la baronne aux beaux jeunes hommes ailés peints sur une fresque dans la chapelle contiguë. Toutefois, contrairement à ce qui se passe dans « La Tentation de Saint Antoine » de René Maizeroy dans le même volume de la série, l'éloquence du prêtre n'entraîne pas une passion pour l'orateur, mais stimule une vague rêverie

féminine, une sensualité généralisée, sans objet réel et certainement sans consommation. Si ce troisième volume du *Nouveau Décaméron* a pour thème « les amours mondaines », l'amour de la baronne (peut-on risquer ce terme pour parler d'une sensualité tellement diffuse et centrifuge ?) n'est ni mondain ni même de ce monde, car il réside dans les méandres de l'esprit d'une femme qui veut jouir sans acte, sans péché, sans être pleinement consciente de ce qu'elle éprouve. C'est un érotisme onirique, presque onaniste. Néanmoins c'est aussi un érotisme *voulu*, stimulé par une homélie que la baronne semble savoir plus ou moins par cœur mais qu'elle veut entendre répétée. On est loin donc d'une sexualité masculine que la femme est obligée de subir comme ailleurs chez Zola, même si certaines, comme Nana, en profiteront. À aucun moment il n'est suggéré que le vicaire comprenne l'effet de ses propos sur la baronne, et son objectif n'est nullement séducteur au sens propre. Hypocrite, il l'est, car en gourmet il adore la bonne chère tout en dénigrant l'appétit, mais en ceci il n'est guère différent de bon nombre d'autres clercs gastronomes dans l'histoire littéraire. Pour Sophie Ménard, « Le Jeûne » prolonge la méfiance de la part de Zola et des autres naturalistes envers le prêtre, parce qu'ils voient en lui « un être dangereux, car doublement investi, par le religieux et le sexuel » (*Émile Zola* 82). L'anticléricisme zolien est évident dans la nouvelle, mais pas à cause d'une lubricité de l'homme de Dieu. Ce que le narrateur souligne, c'est le caractère théâtral de sa performance, dont les gesticulations et le ton cherchent à produire un certain effet, mais pas exactement celui qu'éprouve la baronne. Son hypocrisie à l'égard de la table va de pair avec sa nature de cabotin, car les deux sont basées sur l'inauthenticité. Comme tout bon acteur, il sait marier son jeu à son texte. Son corps ajoute un complément à sa voix. Homme factice, il incarne ce que Diderot appelle le paradoxe sur le comédien, lequel, à force de répéter essentiellement le même message, se rapproche de son modèle idéal et donc s'éloigne de son vrai moi.

Le prêtre a un corps maîtrisé. Il sait distinguer entre la représentation et la réalité, et, puisqu'il se dépêche de terminer son sermon afin de ne pas manquer la collation, il préfère la réalité. Mais la baronne se veut emportée par sa soif de sensualité douillette. Elle confond sainteté et délectation. Pour elle, le bien est synonyme d'agrément, exactement le contraire du sens manifeste de la prédication. Elle subit, non pas le désir masculin, absent de la nouvelle, mais son propre désir d'illusion. Ce n'est pas pourtant l'illusionnisme lucide d'un Villiers de l'Isle-Adam (élaboré surtout l'année suivante dans *L'Ève future*), mais une délusion qui veut qu'austérité rime avec agrément. Ce que le

narrateur zolien reproche à la baronne, c'est l'abandon de son sens du réel à la satisfaction charnelle, dont l'éloquence vide du prêtre est l'instrument.

L'illusion dans « Le Jeûne », fortement ironisée, fait contraste avec la réalité imminente, matérielle, inéluctable dans « La Mort d'un paysan », première nouvelle du cinquième volume, dont Zola est « le roi ». Paru pour la première fois en français dans *Le Figaro* en 1881, repris deux ans plus tard dans *Le Capitaine Burle* comme l'une des esquisses formant « Comment on meurt », la nouvelle paraît bien plus caractéristique de Zola que la précédente. Le titre résume bien l'action : à l'âge de soixante-dix ans, c'est-à-dire, au terme traditionnel de l'espérance de vie, Jean-Louis Lacour, paysan apparemment veuf qui n'est guère sorti de son village, est pris subitement d'une défaillance et se trouve obligé de renoncer au travail. De plus en plus bovin en vieillissant, mais jamais malade jusque-là, il a déjà perdu petit à petit l'habitude de parler et marchait « avec la force paisible des bœufs » (Zola, « La Mort d'un paysan » 12). Quand il se trouve frappé par la paralysie, il perd complètement la parole et, dans une scène touchante mais sans sentimentalité, reste pendant une heure en silence devant son vieux compagnon, le père Nicolas, juste avant de trépasser. Sa famille, qui consiste en ses deux fils, sa fille et son petit-fils, prend la relève aux champs. Dans un passage au style indirect libre, Lacour estime qu'après soixante ans de travail, c'est le moment de s'en aller, ce qui reflète pour lui une croyance populaire : « tout le monde sait que, lorsqu'on a la mort dans le corps, rien ne l'en déloge » (15). Inutile, dit-il à ses enfants, d'aller chercher le médecin, qui d'ailleurs habite fort loin. Il accepterait aussi le jugement formé par d'autres villageois après sa mort, encore une fois donné au style indirect libre, qu'il forme partie intégrante de son milieu rural lorsqu'il sera inhumé : « Il connaît la terre, et la terre le connaît. Ils feront bon ménage ensemble » (21). Pour Lacour surtout, la mort fait partie du cycle de la vie qui se poursuit. C'est sans doute une raison pour laquelle la nouvelle est narrée au présent et non pas au passé.

Comme incident isolé, le stoïcisme du paysan face à la mort est salutaire, mais son décès acquiert une signification accrue si la nouvelle est lue à la lumière du reste de « Comment on meurt », non reproduit dans *Le Nouveau Décaméron*. Dans les quatre autres sections, l'argent et l'avidité des héritiers écrasent toute forme de deuil. Pour la noblesse, pour la haute et la petite bourgeoisie, même pour la classe ouvrière, la mort d'autrui fournit l'occasion d'en profiter, notamment dans le cas de la comtesse dans la première partie dont la froideur aux derniers moments de son époux est glaçante. Rien

de cela dans cette nouvelle à la campagne où l'argent comptant est rare, où la vie est réglée par des rythmes naturels et où la famille est solidaire. Vision apparemment rousseauiste de l'absence de corruption provenant de l'ordre social, mais nous y reviendrons. Vision aussi réaliste, qui suit pas à pas et sans ambages le déclin d'un homme et les véritables sentiments de chagrin de ses proches. Son mutisme, reflet de son étroit lien avec la terre et qui va en s'accroissant pendant sa maladie, s'oppose à la loquacité du vicaire dans « Le Jeûne ». Le silence est peut-être de l'or, mais c'est surtout signe d'une authenticité qui évite les dérapages linguistiques de l'éloquence factice. La parole du paysan, lorsqu'il est obligé de s'exprimer, est concise et directe, tout comme, d'ailleurs, celle du narrateur zolien, qui ne se laisse pas aller ici aux débordements descriptifs de certains romans comme *Le Ventre de Paris* ou *Le Rêve*. Lacour connaît le cycle de la vie, il ne se fait pas d'illusions au sujet d'une guérison éventuelle. Ancré dans le réel, Lacour incarne une synchronicité avec la Nature, un sentiment que la terre existe pour être labourée et que les hommes ne doivent exister que tant qu'ils sont capables de travailler. C'est un cœur simple, sans doute, mais qui habite un monde qui ne connaît pas les moqueries des gens plus sophistiqués et qui n'est, encore moins que la Félicité de Flaubert, la cible d'une ironie narrative.

Les lecteurs de 1885 ne connaissaient pas *La Terre*, qui ne paraîtra que deux ans plus tard, mais la mise en regard de la nouvelle et du roman s'impose. convoitée par les paysans depuis la vente des biens nationaux, la terre dans le quinzième volume des *Rougon-Macquart* est le catalyseur du dysfonctionnement de la famille, incitant les insultes, le vol et le meurtre. Dans ce monde du chacun pour soi, l'avidité déchaîne les pulsions les plus violentes. Le meurtre du père Fouan, étouffé pendant son sommeil puis brûlé par son fils Buteau avec la complicité de sa belle-fille après qu'ils l'ont dépouillé du peu d'argent qui lui restait, est le contraire exact de l'acceptation paisible de la mort et de l'entraide de la famille dans la nouvelle. Comment expliquer cette opposition de perspective tellement saisissante ? Il est évident, mais aussi un peu facile à dire, que le sentiment de solidarité familiale dans « La Mort d'un paysan » ne pourrait jamais remplir un roman de 500 pages. L'harmonie est, hélas, ennuyeuse à la longue. Il conviendrait mieux de voir la nouvelle comme l'affirmation d'un espoir que la voracité du paysan pourrait être maîtrisée par les liens du sang et par le sens d'obligation mutuelle envers les autres. C'est l'espoir, qui reviendrait dans le roman zolien après 1893, que le *struggle for life* de l'individu,

conscient uniquement des pulsions de son corps, pourrait être tempéré par un sentiment de communauté, en harmonie avec le milieu et les cycles naturels de la vie. Cette tension entre l'abjecte réalité et une visée améliorante est centrale à l'œuvre de Zola.

Comme le dit Sophie Ménard, le corps zolien est en effet trop mobile pour demeurer soumis aux contraintes du modèle déterministe. Il est clair que, dans ces deux nouvelles, le corps n'est pas dominé par l'hérédité, comme c'est le cas de Jacques Lantier dans *La Bête humaine*, pris à certains moments par une frénésie meurtrière attribuable à l'alcoolisme de ses ancêtres. Seule la mort est inévitable, le moment où l'esprit s'éteint et laisse le corps un objet inerte. Maîtriser le corps pour le faire plier à l'exigence du travail, puis accepter le fait qu'il ne peut plus fournir ce travail et par conséquent n'a plus de fonction, c'est vivre de manière authentique. Pour le futur auteur de *Travail*, la productivité, qui est liée aux cycles naturels et aux lois économiques, est indissociable de la vie en communauté. L'individu meurt, mais le travail continue. La famille du paysan (les enfants qu'il a produits) le remplace au labourage. La mort de chaque individu est singulière et unique, mais pour la collectivité mourir est répétitif, et fait partie du grand cycle naturel. Ce qui compte, c'est l'attitude de chacun devant cette mort, qu'il soit ou soumis ou apeuré et rongé de remords. Pouvoir se soumettre à la fin inexorable de la vie et donc de la désintégration du corps, c'est acquérir une emprise sur la mort, la niant comme néant, c'est affirmer qu'on peut mourir parce qu'on a produit de son vivant. Tant de personnages zoliens sont autodestructeurs (et nocifs pour les autres) ; ceux qui peuvent se vanter d'accomplir du bien, tel le docteur Pascal, reconnaissent l'importance de ces cycles naturels. À l'inverse du paysan, la baronne dans « Le Jeûne », oisive, sans but, est déconnectée de la Nature, comme d'ailleurs presque tous les autres personnages du *Nouveau Décaméron*, où le milieu urbain prédomine largement. Pour la baronne, le corps n'est pas un moyen d'effectuer du travail, mais d'augmenter la quantité de sensations agréables qu'elle éprouve. Elle a un corps soumis, non pas aux exigences de la productivité, mais à sa volonté de se donner du plaisir.

Le monde de « La Mort d'un paysan » est, d'une certaine façon, idéal, même si la mortalité couronne une vie laborieuse. C'est dans ce sens en particulier que la nouvelle de Zola rentre dans les grandes lignes du *Nouveau Décaméron*, car le recueil met souvent en relief le contraste entre l'idéal (thème annoncé du dernier volume, mais présent partout) et une perspective ironique sur la réalité. Ce contraste se manifeste, par exemple, dans « Une

idylle manquée » que François Coppée donne à la Neuvième Journée du *Nouveau Décaméron*, où un acteur est intrigué par une femme qui lui écrit pour fixer un rendez-vous amoureux, mais qui la traite paternellement quand il apprend qu'elle est toujours mineure ; le rêve cède la place, comme il se doit, à la réalité. Dans le même volume, « Les Noces de neige » de Catulle Mendès décrit le sort de deux enfants, élevés ensemble et destinés à s'aimer mais dont les pères s'opposent à leur union, et qui trouvent la mort dans le froid quand ils sont obligés de sortir afin de se voir. Pour Mendès, comme dans *Zo'har* (1886) dont cette nouvelle est une version en miniature, l'attirance vers l'idéal est forte, car l'idéal perfectionne une réalité jugée souvent banale et abrutissante. Cette critique de la vie routinière se rencontre également dans « Irène » de Léon Cladel dans la Septième Journée du *Nouveau Décaméron*, où un homme est dégoûté par la découverte que la femme qu'il a crue idéale couchait avec un bourgeois vulgaire. Par contre, les contes gaulois d'Armand Silvestre, fécond auteur de scènes farcesques, qui closent chacun des dix volumes, ramènent infailliblement l'idéal au corporel et, puisque Silvestre a toujours le dernier mot, font couler toute tentative d'idéaliser, surtout dans les rapports entre hommes et femmes. « Amours noires », qui paraît dans la Troisième Journée du *Nouveau Décaméron*, est typique de la production silvestrienne : une femme, fuyant les avances d'un homme, se réfugie dans les toilettes, où elle devient coincée sur la sellette ; se dégageant enfin, elle est prise comme cible par des soldats qui s'entraînent au fusil. Le soupçon de scatologie efface tout idéalisme dans l'amour, transformant la femme, objet potentiel de désir éthéré, en pure corporéité.

Si *Le Nouveau Décaméron*, livre d'échantillons de la production narrative des années 1870 et 1880, met souvent en regard l'idéal et le concret, c'est sans doute parce que l'opposition entre le réalisme et le naturalisme, courant dominant, et l'idéalisme, courant mineur, était actuelle à l'époque, comme le rappelle Jean-Marie Seillan. Et si les œuvres d'André Theuriet, de Victor Cherbuliez, de Gustave Droz (« merde à la vanille » au dire de Zola) et du très honni Georges Ohnet sont peu lues aujourd'hui, c'est en partie parce qu'elles étaient les perdantes dans la bataille à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour définir ce que sont le roman et la nouvelle. Pour Zola, comme chacun sait, le roman doit écarter le romanesque et se baser exclusivement sur l'observation du réel (« vu à travers un tempérament », il est vrai, ce qui garde une part de subjectivité). Pour les idéalistes, les sentiments de nostalgie et de mélancolie priment sur la réalité trop crue. Pour d'autres contributeurs au *Nouveau Décaméron*, notamment Mendès et Maizeroy, la question

est plus complexe. Clore chacun des volumes par une facétie de Silvestre ne résout pas la tension entre ces deux tendances dans la série, mais tend à faire pencher la balance en faveur d'une vision désabusée du corps comme objet matériel, ultime réalité pour les êtres humains.

C'est dans le contexte de cette bataille contre l'idéalisme qu'on devrait lire ces deux nouvelles de Zola. L'attrance de Zola vers l'utopisme dans les romans après *Les Rougon-Macquart*, déjà pressentie dans *Le Rêve* (1888), n'est pas à confondre avec la mouvance idéaliste. Si la campagne dans « La Mort d'un paysan » est épargnée des influences néfastes de la ville, elle n'est pas toutefois un *locus amoenus* où la sueur et la souffrance sont bannies. Elle n'est nourricière que labourée. La terre doit être rendue productive, car la Nature à l'état brut est trop aléatoire et gaspilleuse. C'est dire que l'énergie humaine a besoin d'être canalisée. L'importance chez Zola de la circulation et de la fluidité dont parle Michel Serres se voit même dans ce village reculé parce que les rythmes naturels de semence, croissance et récolte vont de pair avec le va-et-vient des marchandises dans *Au Bonheur des Dames*. Tout doit bouger dans l'œuvre de Zola, mais non pas de manière désordonnée. Le travail du paysan et de sa famille exemplifie cette énergie dépensée à des fins précises, en harmonie avec les cycles saisonniers. Le travail a un but, il est producteur. Par contraste, l'énergie histrionique du vicaire dans « Le Jeûne » est dépensée en menaces vaines auxquelles la baronne ne prête pas attention, et auxquelles le prédicateur ne croit pas trop peut-être non plus. C'est du gaspillage verbal. De même, l'emploi par la baronne de cette logorrhée comme en effet un aphrodisiaque ne mène qu'à une sensualité stérile et nombriliste. Chatouillée par le sermon et par les bouffées d'air chaud, la baronne illustre l'exact opposé de la circulation préconisée par Zola. Sa rêverie est un système fermé, sans issue, sans productivité, une fausse béatitude, une fausse jouissance. Tant que les mots et les actions ne tiennent pas compte d'une perspective claire, limpide et éveillée de la réalité (toutefois vue « à travers un tempérament »), ils déraillent selon l'optique naturaliste. Dans le monde de Zola, il y a de la place certes pour l'espoir, pour la possibilité de conditions sociales améliorées, pour une meilleure harmonie sociale, pour la *Justice* qu'il ne parviendra pas à écrire. Mais pas pour un idéalisme creux, pour des châteaux en Espagne, pour une rhétorique boursoufflée et vide. Les deux contributions de Zola au *Nouveau Décaméron* s'attaquent, depuis deux directions opposées, à un idéalisme mensonger et improductif, et sont ainsi au centre du débat sur le rôle de la fiction en jeu dans les dix volumes du recueil.

## BIBLIOGRAPHIE

- Ménard, Sophie. *Émile Zola et les aveux du corps*. Classiques Garnier, 2014.
- Le Nouveau Décaméron*. Paris, E. Dentu Éditeur, 1884-1887, 10 vol.
- Seillan, Jean-Marie. *Le Roman idéaliste dans le second XIX<sup>e</sup> siècle*. Classiques Garnier, 2012.
- Serres, Michel. *Feux et signaux de brume, Zola*. Grasset, 1975.
- Zola, Émile. « Comment on meurt ». *Œuvres complètes*, vol. 9. Cercle du Livre Précieux, 1966-1970, pp. 559-584.
- Zola, Émile. « Le Jeûne ». *Le Nouveau Décaméron. Deuxième journée*, « Dans l'atelier ». Paris, E. Dentu Éditeur, 1884, pp. 81-91.
- Zola, Émile. « La Mort d'un paysan ». *Le Nouveau Décaméron. Cinquième journée*, « La Rue et la Route ». Paris, E. Dentu Éditeur, 1885, pp. 11-22.
- Zola, Émile. « La Terre ». *Œuvres complètes*, vol. 5. Le Cercle du Livre Précieux, 1966-1970, pp. 749-1157.

ENTRE ILLUSION ET RÉALITÉ :  
LE CORPS DANS « LE JEÛNE »  
ET « LA MORT D'UN PAYSAN » D'ÉMILE ZOLA

## R é s u m é

Cet article étudie les deux contes donnés par Émile Zola au *Nouveau Décaméron*, entreprise collective de Catulle Mendès. Ces contributions, « Le Jeûne » et « La Mort d'un paysan », forment deux volets d'une même interrogation sur le rapport entre le matériel et le spirituel, et entre la réalité physique du corps et l'esprit. Pour la baronne égoïste et frivole dans « Le Jeûne », l'éloquence du vicaire combinée avec la chaleur dans l'église lui donnent un plaisir sensuel qui va à l'encontre des sermons du prêtre. Par contraste, « La Mort d'un paysan » présente une perspective positive sur la vie rurale réglée par des rythmes naturels et la solidarité familiale, où la mort est acceptée comme faisant partie de la vie mais où l'illusion est bannie. Ces deux textes permettent à Zola de s'attaquer, depuis deux directions opposées, à un idéalisme mensonger et improductif.

**Mots-clés :** Zola ; *Le Nouveau Décaméron* ; corps ; illusion ; réalité ; idéalisme.

POMIĘDZY ILUZJĄ A RZECZYWISTOŚCIĄ:  
CIAŁO W OPOWIADANIACH „LE JEÛNE” I „LA MORT D'UN PAYSAN” EMILA ZOLI

## S t r e s z c z e n i e

Niniejszy artykuł analizuje dwa opowiadania Emila Zoli, stanowiące jego wkład w *Le Nouveau Décaméron*, wieloautorskie przedsięwzięcie pod redakcją Catulle'a Mendès'a. Opowiadania „Le Jeûne” i „La Mort d'un paysan” można traktować jako dwie propozycje refleksji na wspólny temat – związku między sferą materialną i duchową, między wymiarem fizycznym ciała a jego wnętrzem. W „Le Jeûne” elokwencja wikariusza w połączeniu z ciepłą atmosferą we wnętrzu kościoła doprowadza frywolną i egoistyczną baronową do zmysłowej przyjemności, będącej zaprzeczeniem kazań duchownego. Na zasadzie kontrastu „La Mort d'un paysan” uka-

zuje pozytywny obraz życia wiejskiego, cechującego się naturalnym rytmem życia i ludzką solidarnością, w którym śmierć jest akceptowana jako naturalna kolej rzeczy, a wszelka iluzja odrzucana. Oba teksty pozwalają Zoli poddać ostrej krytyce z dwóch przeciwstawnych perspektyw zakłamaną i bezproduktywną idealizm.

**Słowa kluczowe:** Zola; *Le Nouveau Décaméron*; ciało; iluzja; realność; idealizm.

BETWEEN ILLUSION AND REALITY:  
THE BODY IN “LE JEÛNE” AND “LA MORT D’UN PAYSAN” BY ÉMILE ZOLA

S u m m a r y

This article studies the two tales contributed by Émile Zola to *Le Nouveau Décaméron*, the collective enterprise of Catulle Mendès. These contributions, “Le Jeûne” and “La Mort d’un paysan”, form two parts of the same questioning of the relationship between the material and the spiritual, and between the physical reality of the body and the mind. For the selfish and frivolous Baroness in “Le Jeûne,” the eloquence of the vicar combined with the warmth in the church give her a sensual pleasure that goes against the warnings of the priest. In contrast, “La Mort d’un paysan” presents a positive perspective on rural life regulated by natural rhythms and family solidarity, where death is accepted as a part of life, but illusion is banished. These two texts allow Zola to attack, from opposite directions, a false and unproductive idealism.

**Keywords:** Zola; *Le Nouveau Décaméron*; body; illusion; reality; idealism.