



HAL
open science

La fenêtre condamnée : Transparence et opacité de la représentation dans *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola

Émilie Piton Piton-Foucault

► To cite this version:

Émilie Piton Piton-Foucault. La fenêtre condamnée : Transparence et opacité de la représentation dans *Les Rougon-Macquart* d'Émile Zola. Littératures. Université Rennes 2, 2012. Français. NNT : 2012REN20015 . tel-00718628

HAL Id: tel-00718628

<https://theses.hal.science/tel-00718628v1>

Submitted on 17 Jul 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ RENNES 2

École doctorale Arts, Lettres, Langues - CELLAM

La fenêtre condamnée

Transparence et opacité de la représentation dans *Les Rougon-Macquart* d'Émile ZOLA

Thèse de doctorat

Discipline : Littérature française

Présentée et soutenue publiquement par :

Émilie PITON-FOUCAULT

Le 27 juin 2012

Directeur de thèse : M. Pierre BAZANTAY

Jury

M. Henri MITTERAND, Professeur émérite, Université Paris 3-Sorbonne nouvelle (Rapporteur)

M. Olivier LUMBROSO, Maître de conférence HDR, Université de Bretagne Occidentale (Rapporteur)

M. Philippe ORTEL, Maître de conférences, Université Toulouse-Le Mirail

M. Pierre-Henry FRANGNE, Professeur des Universités, Université Rennes 2

M. Pierre BAZANTAY, Professeur des Universités, Université Rennes 2 (Directeur de thèse)

REMERCIEMENTS

Celui qui s'engage dans le périple que constitue la lecture de cette thèse comprendra sans doute qu'il est des aventures qui sont plus périlleuses que d'autres à accomplir, et qui ne peuvent se contenter de rapides témoignages de reconnaissance. Dix années me séparent du moment où ce projet fut conçu, sept ans du début de son exécution, et plus de mille cinq cents pages de sa première rédaction. Derrière ces chiffres se cachent autant d'aléas qui auraient pu faire que cet ouvrage ne soit jamais mené à son terme, sans l'appui, le soutien et la confiance de personnes qui me sont chères, et auxquelles je ne saurais jamais témoigner assez ma gratitude.

Les points de départ ne sont pas les mêmes pour tous. Parfois l'on part de loin, très loin, et ma première pensée en ce moment se dirige naturellement vers trois de mes professeurs, qui m'ont tant apporté au cours de mes études en m'ouvrant à ce monde inconnu de l'art et de la littérature, et en me faisant comprendre qu'*autre chose* était possible : M. Zakine, M. Rogue et M. Frangne, auxquels vont toute mon admiration et tout mon respect. Pour le jeune doctorant non rompu aux usages du monde universitaire, il est aussi des marques de confiance qui sont sans prix : je remercie vivement Emmanuel Bouju pour m'avoir si tôt et si souvent donné la chance d'exposer mes idées dans le cadre du groupe PHI, et Jean-Pierre Montier pour son accueil toujours bienveillant au sein du CELLAM. J'adresse enfin tous mes remerciements à mon directeur de thèse, M. Pierre Bazantay, pour ses conseils toujours judicieux, pour son soutien indéfectible et surtout pour la confiance inébranlable qu'il a placée dans la réussite de cette étude, confiance qui l'a parfois portée plus que moi-même.

S'attaquer à la question de la représentation dans un monde aussi vaste que celui des *Rougon-Macquart* relève du défi ; le faire en entamant une carrière dans l'enseignement secondaire, tel qu'il est aujourd'hui, peut parfois s'apparenter à un véritable chemin de croix. Je ne peux m'empêcher de repenser avec émotion à ces deux années d'exil, dans une chambre d'internat si loin de chez moi et de mon université, qui m'ont été rendues douces et humaines grâce au soutien de mes collègues, Catherine Neven, Dany Bouhours, Fabienne Deguis, qui m'ont accueillie et entourée de leur amitié si précieuse, et plus que tout Nicole Gissot, qui m'a tout appris, de mon métier comme de la générosité.

Je pense également avec reconnaissance à mes anciens élèves du lycée Rémi-Belleau de Nogent-le-Rotrou et des collègues Mahatma-Gandhi de Fougères, René-Cassin d'Ernée, Louis-Launay de Landivy et des Sept-Fontaines d'Andouillé, dont l'intelligence de regard et la spontanéité m'ont permis de garder un œil toujours aussi curieux envers la littérature. Il est cependant des moments où il faut être capable de changer de vie et de faire des sacrifices pour mener une recherche comme celle-ci à son terme. Pour cette raison, je tiens à remercier Matthieu Serrand et Hugo Chantepie pour m'avoir conduite à me remettre en question, et à prendre les décisions nécessaires à l'achèvement de ce travail. Merci encore à Sylvain Cyr et Virginie Plu pour leur soutien dans ces moments difficiles.

Mes pensées vont enfin à tous mes proches, parents et amis, qui ont trop souvent dû subir les fâcheuses conséquences qu'implique l'investissement personnel dans un travail de recherche universitaire. Au premier rang de tous, je te remercie, Pierre, pour avoir supporté mes enthousiasmes, mes désespoirs, mes théories de dernière minute, mes pages à relire, mon indisponibilité aussi bien physique que psychique, avec une patience admirable.

Introduction

Parfois, une petite histoire vaut mieux qu'un long discours.

Soit l'hypothèse romanesque suivante. Après un bon repas entre amis, deux convives s'écartent de la compagnie pour deviser tranquillement auprès d'une fenêtre. D'emblée, nous voyons le critique zolien se frotter les mains avec bonheur devant cette mécanique si parfaitement réglée de l'écrivain naturaliste : le romancier fournit ainsi à son récit l'occasion favorable et consensuelle d'une retranscription détaillée d'un paysage, qui viendra ajouter une pierre à sa réputation de virtuose de la description, amant de la vérité. Les deux hommes sont repus, ils ont besoin de calme, que leur procurera l'air rafraîchissant de la croisée ouverte devant eux. Auraient-ils cependant quelque chose d'important à se dire, pouvant contrecarrer toute contemplation du paysage ? Soit, ils n'auront rien à se dire, n'ayant en réalité pas grand-chose en commun. Auraient-ils le malheur de ne pas se situer devant un point de vue pittoresque ? Soit, mettons-les... à Paris, dans un appartement en hauteur, ouvrant une vue plongeante sur la capitale. Sont-ils cependant capables de le dire, de le voir, de le goûter, ce magnifique panorama qui leur fait face et qui demande un œil esthète, ou du moins averti ? Qu'à cela ne tienne, faisons-en des artistes – réalistes, bien évidemment... Soit donc deux peintres en face de leur terrain de jeu naturel – non, la ficelle serait peut-être un peu trop grosse. Décidons-nous pour un peintre paysagiste et... un sculpteur, non moins amoureux de la vie et du vrai en art. Regards avides de nature, regards rompus à l'observation, point de vue idéal : les conditions sont réunies dans notre petite fiction pour livrer le parfait *exemplum* de ce qu'est une description dans le régime de transparence qui fonde le système naturaliste. Cette description pourra certes parfois passer les limites du vraisemblable métaphorique, mais n'en sera pas moins une « impression vraie » dans la conscience fictive qui est supposée l'assumer, et qui la fait partager comme telle au lecteur. Mécanique fascinante de Zola, moteur rodé à la perfection qui lui confère toute son efficacité, et peut-être même sa trop grande prévisibilité, née d'une confiance débordante en l'efficacité de sa tâche à dire le monde, à faire d'une succession de prises de notes le miroir de la vie. Et en effet, cette scène presque trop caricaturale pour être vraie, nous la trouvons bien dans le quatorzième volume des *Rougon-Macquart* : fatalité thermodynamique de l'esthétique zolienne¹...

¹ Emile Zola, *L'Œuvre* [1886], *Les Rougon-Macquart*, tome IV, éd. A. Lanoux et H. Mitterand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 84. Toutes les citations de cet épisode renvoient à cette même page.

Le peintre Gagnière s'oublie donc devant une fenêtre auprès du sculpteur Mahoudeau ; et la description fut : « c'est un paysage qui fuit, un coin de route mélancolique, avec l'ombre d'un arbre qu'on ne voit pas ; et puis, une femme passe, à peine un profil ; et puis, elle s'en va, et on ne la rencontrera jamais, jamais plus... ». Paysage qui fuit, ombre d'un arbre qu'on ne voit pas, passante qui s'en va pour toujours : l'évanescence de cette vision n'a sans doute pas l'incarnation que nous aurions attendue d'elle, mais elle est bel et bien là, et le narrateur ne perdra sans doute pas l'occasion de suppléer par la suite la faiblesse de son personnage. Car le monde zolien est un monde de transparence, ne l'oublions pas, où les fenêtres ne sont que de simples *topoi* descriptifs, véhicules mécaniques de l'économie romanesque, semblant être nés pour devenir la métaphore même de l'esthétique du romancier si avide de transitivité de son œuvre sur le monde, quelle que soit la naïveté de cette idée.

Or, cette suppléance de la narration omnisciente ne vient pas dans l'œuvre. Et si elle ne vient pas, c'est qu'elle ne le peut, car la croisée de nos deux artistes a beau être amplement ouverte sur le monde extérieur, celui-ci reste en tout point hermétique à la contemplation, se bornant à absorber comme un trou noir leurs « regards perdus dans la nuit ». Peintre peu apte à la description, narrateur omniscient muet, fenêtre ouverte sur une obscurité insondable : la mécanique s'enraye, mais avance malgré tout, « cahin-caha », pour nous livrer dans le discours de Gagnière cette évocation fugitive digne d'un sonnet baudelairien. Le système de légitimation de la description se passerait volontiers d'un épisode aussi peu efficient, exploitant avec tant de peine les dispositifs qu'il s'ingénie à mettre en place pour assurer le bon fonctionnement de sa transparence référentielle. Etonnant accroc baudelairien – si ce n'est verlainien – dans le rouage utilitaire du récit naturaliste, qui prend cependant tout son sel lorsque nous rétablissons au discours du peintre son intégrité : « Oh, ce n'est rien, vois-tu, quatre mesures, une impression jetée. Mais ce qu'il y a dedans, c'est un paysage qui fuit, un coin de route mélancolique, avec l'ombre d'un arbre qu'on ne voit pas ; et puis, une femme passe, à peine un profil ; et puis, elle s'en va, et on ne la rencontrera jamais, jamais plus... »

Soit donc deux artistes qui s'écartent d'une compagnie pour deviser tranquillement auprès d'une fenêtre ouverte, en régime zolien : la fenêtre est obturée par le rideau de la nuit, le narrateur reste muet devant le discours hésitant d'un peintre paysagiste, qui décrit pour nous... le « paysage » né en lui à partir des impressions sonores que lui cause la musique de Schumann ! La scène ne saurait militer avec plus d'ironie contre l'esprit de système : parasitant une technique de description pourtant si aisée à mettre en action dans cet épisode, celle-ci semble faire un pied de nez au lecteur averti – au critique futur, qui sait ? – qui n'attendait qu'elle, en substituant à la vision effective impossible (celle de la fenêtre) une

vision impossible mais pourtant effective (celle de la synesthésie d'un art abstrait, la musique).

De ce petit stratagème dont le lecteur nous pardonnera avec bienveillance l'emploi, naît toute l'interrogation soutenant l'ouvrage qui va suivre, celle d'une méfiance quant à la maîtrise qu'on accorde trop souvent à la relation entretenue par Zola avec la question qui fonde son entreprise esthétique, celle de la représentation du monde réel. Car quelles que soient les nuances qu'on lui apporte, les zones d'ombre ou les échecs qu'on lui attribue, l'écriture zolienne n'en reste pas moins généralement soumise, dans l'esprit commun comme dans la critique, à un modèle d'interprétation qui en ferait un système entièrement voué par le romancier à une esthétique de la transparence. Système d'autant plus légitime dans l'analyse littéraire que l'écrivain a sans doute tout fait pour en souligner la rigueur et l'efficacité lui-même. Système qui témoignerait d'une vision franche et nette de l'art, de sa capacité à dire le monde et à asséner sur lui des vérités dignes de la science. Dans ce système, la fenêtre de *L'Œuvre* n'a pas de place. Elle peut être vue comme une anomalie, un laisser-aller de la mécanique descriptive, un contre-exemple validant la règle, certes ; mais sa conjonction avec l'ironique « vision auditive » du peintre en fait une anomalie consentie, soulignée, surlignée, bien peu compatible avec le sérieux, la rigueur et la progression impitoyable vers la vérité supposés par le système de la transparence mimétique. Dans cette étude, nous examinerons donc l'hypothèse d'une défaillance non pas insoupçonnée mais consentie de la transparence référentielle dans *Les Rougon-Macquart*, dans une esthétique qui se montrerait dès lors beaucoup moins confiante en sa capacité à rendre compte du réel qu'on ne le dit souvent.

Que la fenêtre soit symboliquement, thématiquement, esthétiquement un motif essentiel dans l'œuvre de Zola, nous n'en doutons pas. Qu'elle puisse être érigée au rang de métaphore métadiscursive de l'esthétique du romancier, nous en partageons volontiers l'idée. Néanmoins, que cette si belle association du motif à la théorie donne naissance au système d'une esthétique zolienne de la transparence mérite examen et confrontation au détail du texte, pour éviter une lecture trop systématique de cette œuvre qui ne cesse selon nous de mettre en crise les principes qu'elle clame haut et fort – bien trop haut, bien trop fort... C'est donc à une analyse de la verrue, de la tache, du parasite, du jeu dans le mécanisme représentatif des *Rougon-Macquart* que nous allons nous livrer dans *La fenêtre condamnée*, afin d'examiner les conditions de possibilité d'une esthétique zolienne bien différente, celle de l'opacité, et de ses graves conséquences sur la relation entretenue par l'écrivain avec cette vérité qui lui tient tant à cœur.

Dans notre premier chapitre, nous nous intéresserons précisément à la place du motif de la fenêtre dans le cycle zolien et son interprétation critique. Après avoir analysé son importance centrale dans la construction critique d'une esthétique zolienne de la transparence, nous nous interrogerons sur son actualisation thématique dans le cycle. Cette présence thématique met bientôt en évidence un discours parasite des fenêtres zoliennes, cristallisant les dysfonctionnements du voir et les mises en crise de la transitivity dans la représentation romanesque.

Une conclusion aussi lourde de conséquences sur un plan esthétique ne peut toutefois se légitimer sur un unique motif, certes métadiscursif, mais néanmoins isolé. C'est pourquoi nous élargirons ensuite notre investigation à tous les éléments susceptibles de véhiculer au sein de l'œuvre un discours sur l'idée d'élucidation ou de reproduction exacte du réel. Or, cette généralisation de notre questionnement du parasitage à l'ensemble des motifs touchant de près ou de loin à la notion de représentation objective introduit l'idée d'un vacillement dans la volonté de transparence mimétique zolienne, illustré dans l'œuvre par une hantise du reflet et une faillite inattendue des hérauts tout désignés de la figure naturaliste. Ce surprenant constat nous conduira à émettre l'hypothèse d'une autre lecture de la représentation zolienne, fondée sur une relation déceptive au monde, et sur son opacité pour l'écrivain.

A partir de ces prémisses, notre troisième chapitre entreprend un réexamen théorique de l'esthétique zolienne, afin d'évaluer les conditions de possibilité d'une écriture naturaliste fondée sur l'intransitivité de sa représentation. Pour étayer cette idée, nous nous appuierons sur les parentés du mécanisme descriptif zolien avec le concept de voyeurisme, impliquant une quête de ce qu'on ne peut voir – et ne doit jamais voir pour pouvoir encore le désirer –, assimilant l'œuvre de vérité zolienne à une sorte de fétiche se substituant au réel, intuitivement perçu comme rétif à toute préhension. Une telle hypothèse associerait dès lors l'œuvre du romancier à une pensée avant-gardiste dont on le laisse souvent exclu. Toutefois, un examen du cycle à la lumière des premières expressions du concept d'intransitivité dans les sciences, arts et philosophies de son temps, montre que les accointances zoliennes avec cette pensée ne sont pas sans fondement. Cette dernière conclusion d'une possible intransitivité esthétique subie mais consentie chez Zola, consentie car par trop mise en scène au sein de l'œuvre pour ne pas l'être, nous mènera tout naturellement à nous interroger sur les conséquences proprement littéraires de cette défiance envers la représentation, et sur la possible intuition zolienne d'un art en rupture avec l'idée de référent.

Notre dernier chapitre s'attache dès lors à sonder les modalités littéraires et stylistiques pouvant témoigner de cette dissociation du texte zolien d'avec le concept de référentialité,

d'abord au travers de ce que nous avons appelé une esthétique de la « défiguration » du réel, ensuite par une fascination manifeste pour le signe écrit, donc pour lui-même, dans une sorte de préfiguration d'un art abstrait. De la fenêtre obstruée au reflet qui se dérobe, de l'herméneute trahi au voyeur aveugle, d'un monde schopenhauerien de l'illusion perceptive à une conception picturale de l'œuvre comme tache formelle sur un support, c'est finalement l'émergence d'une seule et même surface vers laquelle notre parcours aboutira, celle de la page venant condamner la vitre réaliste, celle de l'écriture et de la maîtrise qu'elle apporte à un artiste voyeur concevant l'inaccessibilité du monde qu'il s'est donné pour tâche de représenter, et auquel il substitue son propre monde factice, celui de son texte, de sa graphie, de sa signature.

Mais parfois, malgré tout, bienveillant lecteur, un long discours vaut mieux qu'une petite histoire...

Chapitre 1. La fenêtre zolienne, ou la remise en cause de la transparence réaliste

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Par delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz-vous : « Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ? » Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis ? »

Charles Baudelaire, « Les Fenêtres », *Le Spleen de Paris*.

1863. Edouard Manet expose *Olympia* et *Le Déjeuner sur l'herbe* au Salon des Refusés (fig. 1 et 2). Les deux œuvres, paradoxalement, seront objet de scandale en raison de leur réalisme et feront date par leur remise en cause de la *mimesis* picturale. Les deux tableaux se revendiquent en effet comme un manifeste réaliste, en refusant de légitimer la nudité des figures par un quelconque prétexte mythologique : les redingotes noires des hommes assis dans *Le Déjeuner* signalent ironiquement la nudité de la baigneuse comme celle d'une courtisane ou d'une maîtresse du Second Empire, faite de chair, d'os et de moquerie envers l'hypocrisie morale de la bourgeoisie de l'époque ; de même, le bouquet, les mules et les bijoux marquent implicitement le corps d'Olympia comme celui d'une « fille ». Rien de plus choquant que ce renvoi direct du spectateur dans son quotidien le plus trivial, le plus réel, tel un parfait miroir. Un miroir dérangeant cependant, qui vous regarde, droit dans les yeux, avec une expression de défi pour la baigneuse, de dédain chez Olympia. Le spectateur est surpris, découvert dans son acte de voyeurisme par une peinture qui ne joue ni la convention de la pose, ni celle du « comme si de rien était », ou « absorbement » tel que M. Fried a pu le théoriser¹. Ainsi Manet dénonce-t-il les conventions de la communication picturale traditionnelle. Ainsi Manet met-il la représentation picturale en crise et fait-il entrer l'histoire de l'art dans l'époque contemporaine.

¹ Selon Michael Fried, le « personnage absorbé » met en scène une figure qui feint d'ignorer qu'elle est le modèle du tableau. Elle est plongée dans une action et ne semble ni poser pour un peintre, ni être surprise par un regard, telles les brodeuses de Vermeer. Ce procédé suppose une clôture de l'œuvre picturale, coupant le sujet du spectateur, qui semble le surprendre par un trou de serrure. Sur ce point et sur l'attentat commis par Manet envers ce procédé, consulter l'ouvrage de Michael Fried, *Esthétique et origines de la peinture moderne*, tome III : *Le Modernisme de Manet, ou le visage de la peinture dans les années 1860*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2000 [1996], p. 143-168.

1863. Charles Baudelaire – comme Stéphane Mallarmé – dédie au motif de la fenêtre un poème faisant montre d'une semblable ambiguïté, témoignant lui aussi de la perplexité des artistes du « siècle du roman » face à la représentation réaliste. Espace cadré offrant un spectacle, la fenêtre apparaît en effet depuis Vasari comme une métaphore privilégiée de la représentation mimétique. Or, dans « Les Fenêtres » de Baudelaire, il n'y a rien à voir au-delà de la vitre : la nuit réduit à néant le paysage et le poète n'a plus le goût de contempler le panorama. La simple transparence de la vitre n'engage plus l'artiste à s'absorber dans le point de vue des fenêtres, mais plutôt à projeter ses fantasmes sur leur paroi devenue désormais obscure et fermée sur une intériorité propice à toutes les évocations possibles. Dès lors, qu'importe la légende, dit le poète... Le cadre de la fenêtre de Baudelaire devient l'écran-support d'une projection, d'une création dont le réalisme importe peu tant qu'il est producteur d'images. Cependant, le poème montre dans la pensée de l'auteur une ambiguïté inhérente à son époque : Baudelaire feint d'ignorer la présence d'une autre fenêtre, la sienne, celle par laquelle il voit, par-dessus les toits, les fenêtres des autres. Le regard du poète est donc à la fois médiatisé par sa vitre, théâtre d'un spectacle transitif qui ne le renvoie qu'à lui-même (une fenêtre), et par la vitre des autres, lieu de l'altérité du monde extérieur, qui reste opaque à sa perception et propice à toute projection imaginaire.

« Les Fenêtres » accueille donc une remise en cause du principe mimétique de l'écriture réaliste, mais ne se peut séparer d'une légitimation de cette même technique de représentation. Le texte apparaît dès lors comme un pendant de l'exposition de Manet en ce qu'il marque non pas une rupture totale, mais une entrée en crise de la représentation littéraire traditionnelle. En cela, la position ambiguë du poète ne se distingue pas de celle d'un siècle qui remet en cause les certitudes du mimétisme réaliste en art, tout en en proposant les œuvres les plus abouties.

I. De la fenêtre comme symbole de la représentation naturaliste

1. Une « fenêtre ouverte sur la création » : la constitution du cliché critique de la transparence zolienne

Ce rapide préambule évoquant les préoccupations de Manet et Baudelaire en 1863 a selon nous deux intérêts. Il montre tout d'abord que le motif qui guide notre travail, celui de la fenêtre, ne peut plus apparaître dans la seconde moitié du XIX^e siècle comme anodin : il

semble plus que jamais l'objet de réflexions métaphoriques de la part des écrivains et nécessite d'être examiné avec attention. Ensuite, il montre que le lien entre la fenêtre perspectiviste albertienne et la représentation mimétique en littérature est loin, en 1863, d'être encore automatique. C'est donc dans un contexte incertain mêlant méfiance et fascination, qu'on a trop souvent tendance à oublier, que la métaphore de l'œuvre d'art comme « fenêtre ouverte sur la création » fait son apparition dans le discours critique d'Emile Zola en 1864². Cette célèbre citation appartient à un ensemble plus ou moins cohérent d'analogies « dioptriques³ » prononcées par Zola, souvent évoquées pêle-mêle, sans contexte ni distinction, et ainsi devenues de véritables lieux communs de la critique zolienne : « maison de verre », « écran », « phrase de cristal »... L'association de ces différentes formules, désignant aussi bien chez Zola l'acte créateur (« fenêtre », « écran »), et la distance entre l'objet et le discours sur l'objet (« cristal ») a contribué à faire de la fenêtre l'emblème du roman zolien comme texte lisible et réaliste.

La métaphore de la fenêtre a ainsi pris une importance non négligeable dans une pensée critique fondatrice sur la poétique zolienne, celle de Philippe Hamon. Le motif de la fenêtre témoignerait en effet de ce que le critique nomme le « complexe d'Asmodée » de Zola, sa volonté de soulever les toits pour regarder dessous, de lever le voile, de voir à travers pour décrypter les vérités, complexe qu'il définit comme « une tendance qui pousse le romancier à voir, à « expliquer », à décrire, quelque chose de fort éloigné du « sfumato » stendhalien qui gaze les visages et les panoramas, du « génie » balzacien habité d'ombres, un art qui mettra tout en œuvre pour que le lecteur perçoive immédiatement les rouages les plus secrets d'un personnage comme les alcôves les plus cachées d'une maison⁴ ». Dès lors, Zola utiliserait-il ce motif comme un manifeste de transparence mimétique, ignorant les inquiétudes propres aux fenêtres baudelairiennes que nous avons pu rencontrer dès 1863 ?

Selon Ph. Hamon, la fenêtre ne se limite pas à donner une image de la théorie zolienne de la représentation littéraire, mais prend intimement part à la mécanique de construction et à

² Emile Zola, lettre à Antony Valabrègue du 18 août 1864, dans *Correspondance*, tome I (1858-1867), éd. B. H. Bakker, C. Becker et H. Mitterand, Paris-Montréal, éditions du CNRS-Presses de l'université de Montréal, 1978, p. 375.

³ Par « analogie ou métaphore dioptrique », nous entendons toute image impliquant un objet destiné à permettre une transivité du regard au travers de sa surface, en raison de sa transparence plus ou moins prononcée.

⁴ Philippe Hamon, « Zola, romancier de la transparence », *Europe*, n°468-469, juin-septembre 1968, p. 386. Cette notion de « complexe d'Asmodée » se retrouve associée au naturalisme tout au long de l'œuvre critique de Philippe Hamon. Consulter également « Un discours contraint » [1973], dans Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Points », 1982, p. 159 ; *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Librairie Droz, 1998 [1983], p. 35-36. Pour une vision plus générale sur la relation du XIX^e siècle au « complexe d'Asmodée », voir, du même auteur, *Expositions. Littérature et architecture au dix-neuvième siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 29-30.

l'économie des œuvres du romancier. Dès 1968, à la suite d'une remarque formulée par Jean Rousset sur la récurrence des scènes de fenêtres dans *Madame Bovary*⁵, Ph. Hamon voit dans la fréquente apparition des fenêtres dans le récit zolien l'illustration de son esthétique de la « transparence⁶ ». Le motif de la fenêtre serait selon lui une conséquence du désir de transparence du romancier vis-à-vis du monde extérieur, ce qui infléchit cependant nettement le propos initial de J. Rousset, pour qui la fenêtre flaubertienne représentait plutôt un vecteur de la subjectivité du personnage, projetée sur le paysage extérieur⁷. Ph. Hamon voit alors dans la fenêtre, le miroir, la serre et la vitrine des motifs romanesques « contraignants » qui concrétiseraient *dans* les œuvres la « métaphore transdiscursive » de la transparence réaliste : « *marque* non seulement du métadiscours critique sur le réalisme (« miroir » stendhalien, « écran » zolien, « miroirs » de l'histoire, « spéculums » divers, etc.), mais aussi du récit réaliste lui-même⁸ ». Dans cet ensemble de motifs transparents, la fenêtre apparaît d'emblée comme un thème privilégié par la narration zolienne, devenant même selon le critique un substitut de l'œil de l'auteur :

Omniprésent quoique absent, le romancier voit tout, sait tout, traduit tout. [...] [D]'où la multiplication dans son œuvre des fenêtres par lesquelles, ou desquelles, le lecteur ou tel des personnages délégués à la « vision » peut plonger à l'intérieur des maisons ou surprendre une scène : c'est Mademoiselle Saget (*Le Ventre de Paris*) espionnant la petite société qui se réunit dans le « cabinet vitré » du café Lebigre, cette vieille fille « à qui sa fenêtre procurait des jouissances sans fin » ; [...] c'est Félicité perpétuellement embusquée derrière les rideaux de son salon jaune. Les exemples sont innombrables. La fenêtre, à la limite, remplace, justifie et symbolise l'œil du romancier⁹.

Les fenêtres zoliennes citées par le critique contribuent toutes à l'économie du récit en jouant un rôle important sur le plan narratif¹⁰. Cependant, à partir de ces exemples, l'article

⁵ Jean Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p. 122-131.

⁶ Philippe Hamon, « Zola, romancier de la transparence », *op. cit.*, p. 385-391 (« d'où la multiplication dans son œuvre, (J. Rousset avait déjà fait des remarques analogues à propos de Flaubert), des fenêtres ouvertes [...] », *ibidem*, p. 387-388). Même utilisation de cette référence dans « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 177, n. 38.

⁷ « La présence fréquente de l'héroïne devant une fenêtre [...] ménage de remarquables effets de perspective lointaine et de vue plongeante, qui correspondent à des phases de subjectivité maximum et d'extrême intensité » ; « Fenêtres et perspectives plongeantes, ouvertures sur le lointain et rêveries dans l'espace, autant de points névralgiques du récit, de nœuds où le cours narratif s'arrête ; elles correspondent à des prises de vue très singulières, [...] où se met à dominer la vision subjective [...] » (Jean Rousset, *Forme et signification, op. cit.*, p. 122 et 127).

⁸ C'est en ces termes que l'auteur décrit lui-même rétrospectivement son article de 1968. Philippe Hamon, « Un discours contraint », *op. cit.*, n. 1, p. 169 [Ph. H. souligne].

⁹ Philippe Hamon, « Zola romancier de la transparence », *op. cit.*, p. 387-388.

¹⁰ Voici les autres exemples cités par Ph. Hamon, que nous nous sommes permis de couper pour des raisons de confort de lecture : « c'est la fenêtre-observatoire de Mouret (*La Conquête de Plassans*) qui lui sert à espionner chez les voisins, les Rastoil et le sous-préfet ; c'est Gervaise prenant par le regard possession de la maison de la rue de la Goutte-d'Or, où « les fenêtres sans persiennes montraient des vitres nues, les logements crevaient au-dehors... presque toutes les croisées ouvertes... » ; c'est tel personnage de *La Fortune des Rougon* « jouissant de la campagne comme on en jouit par une fenêtre » ; c'est Eugène Rougon regardant du dehors l'ombre de Napoléon III sur les vitres de sa fenêtre. » (*ibidem*).

opère un glissement qui ne limite plus la fenêtre à un rôle narratif, mais en fait un relais de l'œil, et donc une caution de la description réaliste, en s'appuyant pour cela sur le rôle métatextuel de la fenêtre dans les écrits théoriques zoliens sur le naturalisme :

Nous retrouvons là cette théorie – variation sur le thème de la « maison de verre » ou de la « vitre » naturaliste – de l'art comme « fenêtre ouverte sur la création », que Zola développait à Valabrègue. Participe également de ce désir de clarté le goût de Zola pour les architectures claires, en fer et en verre [...]. Aussi la description se fait-elle précise, sèche, prosaïque et volontiers exhaustive [...]. Par le relais de la parole ou de l'œil de ses personnages, l'auteur nous présente ainsi une réalité percée de toutes parts par les regards qui tournent autour des objets, et qui se vide de tout romantisme et de toute obscurité [...]¹¹.

Par le biais du propre discours de Zola sur le roman, la fenêtre passe donc du simple statut d'adjuvant de la progression narrative à celui de motif fondateur de l'esthétique de la transparence de la représentation réaliste, favorisant et légitimant l'introduction de descriptions dispensées par le regard d'un personnage. Ce saut qualitatif permet dès lors au critique d'élaborer sa théorie du porte-regard naturaliste, essentiellement tournée vers la description et non plus vers la narration, et dans laquelle la fenêtre allait jouer un rôle important et croissant. En 1973, Ph. Hamon publie « Un discours contraint », article opérant une systématisation fort utile des mécanismes du récit réaliste. Dans ce texte à visée essentiellement poétique, la représentation en régime réaliste est d'emblée, dès la première note, comprise dans une adéquation avec l'idée de transparence. Après avoir rappelé les premiers ouvrages fondateurs ayant analysé le concept de *mimesis*, le critique avance en effet, en des termes très affirmatifs, l'hégémonie de ce concept théorique :

Pour qui l'aborde indirectement, le fantasme réaliste se présente sous la forme d'un véritable « universel » rhétorique dans le discours métalinguistique, critique et philosophique, la métaphore de la « transparence », dont l'histoire, en tant que métaphore diachroniquement *filée*, reste à faire (transparence entre signifiant et signifié, entre le mot et la chose, entre la « forme » et le « fond », entre l'œuvre et ses présupposés, etc.)¹².

Alors que la transparence guide l'ensemble de cette pertinente réflexion sur les modalités du récit réaliste, la fenêtre devient la parfaite illustration d'une des conditions de possibilité de la description établies par le critique, le « pouvoir-voir ». Selon Ph. Hamon, la fenêtre qui s'offre au regard du personnage-voyeur vient justifier la pause du récit et l'entrée du texte en description, ou plutôt l'introduction des renseignements techniques issus des fiches préparatoires de l'écrivain :

[Dans le discours réaliste,] un regard suppose un *vouloir voir* (le personnage sera un « curieux », un « espion », un « voyeur », etc.) et un *pouvoir voir* (le regard devra pouvoir se déployer à travers un corps ou un

¹¹ *Ibid.*, p. 388-389.

¹² Philippe Hamon, « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 168, n. 1 [Ph. H. souligne].

air transparent, une fenêtre, du haut d'un point de vue, grâce à une vue plongeante, grâce à une lumière naturelle ou artificielle) : c'est l'éternelle *fenêtre* ou balcon naturaliste, le hublot de cristal du *Nautilus*, etc., le *templum* (à gauche, à droite, devant, derrière...) réticulant les lignes de mire (ou de *dire*, ou de *faire*) des contemplateurs naturalistes, soit mobiles, soit « postés¹³ ».

L'auteur en régime réaliste doit tendre à effacer les signes de sa présence afin de ne pas contrevenir à l'illusion référentielle qu'il entretient pour son lecteur. Il ne peut assumer ouvertement la distribution des nombreux détails techniques, ou petits détails inutiles à effet de réel, au risque de se signaler comme origine du discours, et donc de trahir son caractère factice¹⁴. La description, par la pause qu'elle assigne à la narration et la quantité d'informations qu'elle implique, se présente à la fois comme une caution de l'existence du monde diégétique réaliste et comme un lieu de grand danger pour la sauvegarde de l'illusion référentielle. Afin de dispenser « ses fiches » *incognito*, l'auteur naturaliste délègue à un personnage le regard originaire de la description, devenant ainsi ce que Ph. Hamon nommera plus tard le « porte-regard » de la fiction zolienne. Cependant, la description déléguée au porte-regard doit elle aussi sembler naturelle au lecteur et apparaître pour cette raison comme légitime : ainsi intervient dans le récit un certain nombre de contraintes visant uniquement à justifier l'introduction des descriptions, touchant à la fois l'espace et les caractéristiques des personnages : le porte-regard devra manifester un « vouloir voir » (être curieux, novice...) et être introduit dans un espace offrant un « pouvoir voir » (position avantageuse, lumière suffisante...). Dans ce mécanisme descriptif, le motif de la fenêtre intervient donc de manière privilégiée en tant que facilitateur de la description, justifiant le « pouvoir voir » des personnages « postés » devant la vitre.

Le critique complète et systématise sa théorie de la description dans deux ouvrages qui paraissent au début des années 1980, notamment dans son étude monumentale consacrée au système des personnages dans le cycle des *Rougon-Macquart*, *Le Personnel du roman*. Dans cette reprise et cet enrichissement de sa poétique du récit zolien, l'auteur considère le personnage comme un « fonctionnaire » remplissant systématiquement un certain nombre de constantes et de contraintes dictées par l'énonciation réaliste :

[Le] personnage en général, et indépendamment du roman (de tout roman) dans lequel il apparaît, indépendamment de son état-civil, de son hérédité, de ses qualifications individuelles, physiques, patronymiques, psychologiques, de son destin propre et de ses modalités de participation à l'intrigue, est conditionné à distance par un pacte de lecture particulier, un *cahier des charges* constant, et par des consignes d'écriture précises, et que le fait par exemple qu'il soit bavard ou muet, [...] qu'il s'accoude fréquemment aux fenêtres [...], n'est qu'une

¹³ *Ibidem*, p. 143 [Ph. H. souligne].

¹⁴ Sur ces notions, nous nous reportons aux définitions posées par Michael Riffaterre et Roland Barthes (Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », dans Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 91-118 ; Roland Barthes, « L'effet de réel », *ibidem*, p. 81-90).

conséquence de ces consignes générales d'écriture. Le personnage, ici, est « fonction » voire « fonctionnaire », plutôt que fiction, est personnel plutôt que personne¹⁵.

Nous pouvons remarquer la place que prend d'emblée le motif de la fenêtre dans cette présentation de la thèse de l'auteur, comme exemple de motif utilitariste destiné à dispenser les informations du dossier de l'écrivain, la littérature étant conçue comme *mathesis*, c'est-à-dire comme somme de savoirs encyclopédiques à dispenser¹⁶. Cette vision structuraliste de l'économie du roman zolien décline trois personnages-types dévolus au faire-voir et au faire-savoir de l'énonciation réaliste. Le « bavard volubile », détenteur d'un savoir, viendra expliquer à un tiers personnage, souvent néophyte, étranger, nouveau venu, ce qu'il a sous les yeux, et décrira ainsi de manière factivement crédible les objets que l'auteur a référencés dans sa fiche documentaire par le biais de son discours et de son expertise¹⁷ : c'est ainsi M. Gourd, le concierge de *Pot-Bouille*, faisant visiter à Octave Mouret l'immeuble dans lequel il va s'installer. Le « technicien affairé », descendant de la fameuse description homérique¹⁸, en est une variante, où un spécialiste exécute son travail, permettant ainsi au narrateur d'en décomposer tous les gestes et les outils, mais aussi les uniformes ou les *topoi* habituels¹⁹ : ainsi nous décrit-on dans *La Bête humaine* la Lison, la locomotive de Jacques, au fur et à mesure que celui-ci l'entretient. Le « regardeur-voyeur » serait quant à lui le *medium* privilégié de la description zolienne, qui la légitimerait par les « pouvoir voir », « vouloir voir », « savoir voir » déjà évoqués dans « Un discours contraint²⁰ ». Dans ce système, la fenêtre zolienne n'est clairement plus un simple motif narratif, mais un *topos* indispensable au « pouvoir-voir » du personnage, un déclencheur automatique de description :

La libre circulation infinie des regards des personnages autorisera et justifiera la prolifération de la description. [...] D'où l'extraordinaire fréquence, chez Zola, dans l'environnement immédiat du personnage, quel qu'il soit, de la mention de *fenêtres* ouvertes, de portes ouvertes, des serres, des vitrines, des cabinets vitrés, des halles vitrées²¹ [...].

L'italique appliqué par le critique dans cette dernière citation montre que la fenêtre prend désormais une importance accrue au détriment des autres postes d'observation zoliens, ainsi qu'une valeur représentative de sa théorie. Au travers de quelques exemples comme

¹⁵ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 22 [Ph. H. souligne].

¹⁶ *Ibidem*, p. 29-30. Ph. Hamon reprend et approfondit ici une notion évoquée par R. Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 122.

¹⁷ *Ibidem*, p. 89-92.

¹⁸ Dans *L'Iliade*, Homère dispense la description des armes d'Achille au fur et à mesure que celui-ci les revêt.

¹⁹ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 92-102.

²⁰ « Le regard est certainement le thème majeur, à la fois introducteur (signal démarcatif-introductif) et justificateur (alibi de la parenthèse descriptive qu'il introduit) de la description. » (*ibidem*, p. 69). Sur le concept du « regardeur-voyeur », voir p. 69-89.

²¹ *Ibid.*, p. 70 [Ph. H. souligne].

l'incipit de *La Bête humaine*, dans lequel Roubaud contemple la gare en attendant sa femme depuis la fenêtre de la mère Victoire²², le motif romanesque devient désormais l'emblème du texte réaliste comme texte lisible, c'est-à-dire transitif²³ : la fenêtre n'est plus seulement un déclencheur de description, elle est aussi garante de l'opérateur de lisibilité qu'est le porte-regard, de sa transparence, de son pari pour une représentation mimétique :

De même, pour justifier le pouvoir-voir du personnage, faut-il mentionner qu'il n'est pas myope, qu'il a un regard aigu, que la vitre n'est pas opaque [...]. Parmi ces accessoires qui accompagnent en permanence le personnage zolien dans son être et dans son faire, la *fenêtre* est certainement le lieu privilégié permettant l'introduction d'une description. Phénomène architectural d'époque (diffusion du verre à vitre sur grandes surfaces, exploration des possibilités du fer et du verre) et esthétique romanesque d'époque (le vraisemblable descriptif, le réalisme) se rejoignant pour promouvoir ce motif à l'extrême rendement romanesque, dont le texte zolien n'est pas le seul représentant²⁴.

L'apogée de la fenêtre dans la critique littéraire analysant l'esthétique naturaliste intervient à la même époque dans l'ouvrage plus général que Ph. Hamon consacre à la description, *Introduction à l'analyse du descriptif*²⁵. Rebaptisé « technème » en référence au « zoème » de Claude Lévi-Strauss²⁶, le dispositif de la fenêtre constitue désormais pour le critique le *topos* descriptif par excellence, notamment pour les textes lisibles-réalistes. Le dernier chapitre de l'ouvrage lui est ainsi entièrement consacré, en tant qu'application du fonctionnement de toute description « classique²⁷ ». L'aspect didactique et synthétique de l'ouvrage exacerbe encore le rôle de la fenêtre dans l'esthétique zolienne :

Il suffit que, au sein de l'esthétique du texte lisible-réaliste-vraisemblable-lisible (celle qui impose que le fonctionnement du texte soit à la fois *délégué* au personnage et *motivé*), un personnage de roman s'approche d'une fenêtre pour que se déploie quelque description de panorama justifiée, grillée, organisée en perspective à partir de cette « croisée », de ce poste d'observation « naturel »²⁸.

²² Seul l'exemple de *La Bête humaine* est détaillé dans le texte de l'auteur, qui évoque également l'incipit de *L'Assommoir*, où Gervaise guette l'arrivée de Lantier depuis l'hôtel Boncœur, l'observation des grands boulevards par Renée depuis la fenêtre du Café Riche dans *La Curée*, le regard de Florent sur les Halles depuis sa mansarde dans *Le Ventre de Paris*, et celui, plus discutable, de Napoléon III sur la Meuse dans *La Débâcle*. L'évocation d'une description assumée par Serge au début de la deuxième partie de *La Faute de l'abbé Mouret*, qui nous semble renvoyer au chapitre IV de cette même partie, n'est elle aussi pas sans poser de problème, comme nous le verrons plus loin (*ibid.*, p. 70-71).

²³ Philippe Hamon entend ainsi la capacité du texte à transmettre une information, en adaptant la notion telle que Roland Barthes l'a posée pour désigner les textes classiques (Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, « Points », 1998 [1970], p. 10) : « Suivant ici Barthes, on pourrait ici peut-être risquer la chaîne d'équivalences : texte lisible ≈ texte vraisemblable ≈ texte classique ≈ texte réaliste » (Philippe Hamon, « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 174).

²⁴ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, *op.cit.*, p. 70 [Ph. H. souligne].

²⁵ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993 [*Introduction à l'analyse du descriptif*, 1981].

²⁶ *Ibidem*, p. 175 [l'auteur renvoie à Claude Lévi-Strauss, *Mythologiques*, IV].

²⁷ *Ibidem*, p. 205-242. Ce chapitre est un remaniement d'une communication de 1976 pour le colloque de Cerisy consacré au naturalisme (« Note sur un dispositif naturaliste », dans *Le Naturalisme*, dir. P. Cogny, actes du colloque de Cerisy-la-Salle de 1976, Paris, UGE, « 10/18 », 1978, p. 101-124).

²⁸ *Ibid.*, p. 205 [Ph. H. souligne].

S'appuyant sur l'utilisation métatextuelle des termes de « fenêtre », « magasin » ou « vitre » en littérature, notamment chez Zola, Ph. Hamon voit désormais en eux le *topos* qui permet d'articuler le réel en un espace vraisemblable pour le lecteur dans tout texte « lisible ». Dès lors, la fenêtre devient une des principales cautions de la représentation mimétique, que l'étude croisée d'un extrait de *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne, de l'*incipit* de *La Bête humaine* de Zola²⁹ et d'une nouvelle de Maupassant intitulée « Le Signe » vient conforter³⁰. La comparaison de l'utilisation descriptive de la fenêtre ou du hublot chez ces trois auteurs mène le critique à distinguer plusieurs niveaux d'exploitation du *topos*. Chez Verne, l'exploitation du hublot serait purement mathématique et taxinomique : elle permet de ventiler des informations en classant les fiches de Verne sur les collections de Nemo et les poissons entourant le *Nautilus*. L'*incipit* de *La Bête humaine* reprend cette valeur mathématique du *topos*, en distribuant les détails techniques du fonctionnement d'une gare, mais lui ajoute une dimension mimétique et narrative en constituant le personnage de Roubaud et en créant un horizon d'attente pour le récit à venir (attente de l'épouse, visage jaloux du personnage, préfiguration du drame dans l'insistance sur le « signal rouge » dans la gare et l'onomastique de Roubaud, anagramme de « bourreau ») : « Opérateur encyclopédique et pédagogique indépendant du personnage et sans fonctionnalité narrative chez Verne, le *topos* est opérateur de lisibilité (narrative : au service du personnage et des opérations de mémorisation du lecteur) chez Zola³¹ ». Dans ce classement plus ou moins implicitement axiologique de l'exploitation du *topos* descriptif, la nouvelle de Maupassant dépasse les deux autres exemples en déployant une dimension plus sémiotique : la fenêtre devient un espace normatif classant socialement les personnages, et elle introduit une réflexion sur la *mimesis* en rapprochant et séparant de part et d'autre de la frontière de sa vitre deux femmes qui se ressemblent et que la société oppose néanmoins :

Si, chez Zola, la finalité du texte reste mimétique et mathématique (la *Mathesis* et la *Mimesis* s'articulent l'une l'autre, se justifient l'une par l'autre, la fenêtre provoque un « effet de réel » et organise un « effet de classement »), si le texte zolien réentérine en les reproduisant les divisions officielles des taxinomies déjà érigées par les textes de savoir, chez Maupassant, c'est la *Mimesis* elle-même qui est interrogée, et qui est même posée comme principe perturbateur des taxinomies³².

²⁹ Aux côtés de cet exemple également présent dans *Le Personnel du roman*, Philippe Hamon en ajoute deux autres : l'attente de Saccard à la fenêtre d'un restaurant dans l'*incipit* de *L'Argent*, et celle de Chanteau à la porte de sa maison dans celui de la *Joie de vivre* (*ibid.*, p. 225-226).

³⁰ *Ibid.*, p. 218-239.

³¹ *Ibid.*, p. 229.

³² *Ibid.*, p. 237.

Le questionnement de la *mimesis* par Maupassant, sans doute initié par le motif de la fenêtre, semble donc rejoindre les incertitudes des fenêtres baudelairiennes face à la transparence de la représentation, ce qui renvoie effectivement au discours théorique que l'écrivain développe dans sa préface à *Pierre et Jean*. Par défaut, l'utilisation zolienne du motif romanesque apparaît comme une validation sans la moindre incertitude de son caractère parfaitement mimétique, de sa capacité sans faille à légitimer la représentation réaliste. L'œuvre zolienne serait donc bien une « maison de verre », une « fenêtre ouverte sur la création » : la boucle est bouclée dans un parfait système. L'esthétique de la transparence, née en 1968, devenait ainsi, et pour des décennies, une clé de lecture essentielle de l'écriture de Zola, en présentant un modèle de poétique efficace pour l'analyse de la construction romanesque, en accord avec le principe même de réalisme, mais surtout avec le discours théorique du romancier sur le rapport de l'œuvre au monde.

Lorsque le critique s'intéresse quelques années après, dans *Expositions*, à l'expression d'une nouvelle société du regard et de l'exhibition dans les arts du XIX^e siècle, la transparence zolienne fait donc figure d'appui argumentatif essentiel. Dans cet ouvrage, le système d'une esthétique de la transparence, fondé sur l'interaction des « fenêtres » et « maisons de verre » théoriques avec leurs *alter ego* romanesques, est à nouveau exposé en détail³³, mais il devient en outre l'élément d'une vision beaucoup plus générale de la société et de l'art au XIX^e siècle. L'émergence dans la seconde moitié du siècle, d'une part des architectures de verre dans les villes, d'autre part de la philosophie positiviste et des sciences sociales, apporterait en effet un modèle évident pour une littérature naturaliste qui veut tout voir et tout montrer sans intermédiaire, sans obstacle :

Une obsession panoptique et démocratique de transparence, d'étalage, d'ouverture, de mise en lumière et en circulation (tout le monde peut voir tout le monde), s'instaure [...]. Le Crystal Palace de Paxton devient, pour longtemps, le modèle absolu qui fascine, qui va fournir à la réflexion esthétique en général, mais aussi à la littérature, à la fois ses métaphores filées les plus récurrentes et ses bâtiments les plus fréquemment mis en scène : serres, prismes, panoptiques, vitrines, passages, marquises et verrières diverses³⁴.

Là où le voyageur romantique savait ménager [...] quelques « zones d'ombre » ou quelque « sfumato » [...] destiné à mettre d'autant plus en valeur l'exercice de sa mémoire et de sa culture, ou sa compétence à interpréter signes, signaux et inscriptions, le « tout voir et tout dire » (Zola), le « voir c'est savoir » (Viollet-le-Duc) ne sauraient, avec l'aide de l'Histoire et des nouvelles sciences sociales qui commencent à se constituer, renoncer à l'élucidation complète du réel. Le monde entier doit devenir Crystal Palace³⁵.

Ce modèle universel du « regarder », qui pourrait paraître un peu systématique dans la mesure où il embrasse tous les domaines de la pensée, de la perception et de l'expression, n'a

³³ Philippe Hamon, *Expositions*, op. cit., p. 77-78, 83-84.

³⁴ *Ibidem*, p. 72-73.

³⁵ *Ibid.*, p. 79.

cependant pas un caractère monolithique dans le discours de Ph. Hamon. Le critique montre ainsi avec érudition comment le concept d'exposition cristallise à la fois des allégeances et des phénomènes de répulsion, voire de rejet (peur de la platitude due à l'exhibition permanente, de la perte d'une essence...). Néanmoins, dans cette multitude de postures nuancées envisagées chez les artistes du XIX^e siècle, la force logique du système zolien de la transparence domine le critique, au point que jamais Zola n'est envisagé autrement que comme un fidèle serviteur, sans le moindre doute, de la vision transitive. Son œuvre ne saurait donc être analysée selon les mêmes nuances de posture que les autres artistes :

[II] est curieux de voir comment les métaphores de l'édifice, de la vitre, de la transparence, de l'écran, qui avaient encore une charge positive pour les tenants de « l'œuvre-magasin », mais se modifiaient dans un sens négatif chez un Flaubert ou un Céard, se retrouveront, comme exacerbées, chez certains analystes de la ville et de la société « post-modernes » cent ans après³⁶.

A l'orée des années 1990, la transparence de la fenêtre zolienne présente donc une sorte de modèle d'« œuvre critique totale », où le motif romanesque (le « technème fenêtre ») facilite la compréhension et illustre *dans* l'œuvre les principes d'une esthétique (transparence et lisibilité réaliste) qu'il soutient également sur un plan théorique (« fenêtre ouverte sur la création », « maison de verre ») qui tire lui-même son inspiration d'un contexte idéologique et social nouveau (l'exposition, le regard) s'exprimant à des degrés divers dans les arts (architecture de verre) et les sciences (optique, sciences sociales) de l'époque. La fortune de cette exégèse de l'écriture zolienne ne pouvait donc être plus grande.

Après plus de trente années de bons et loyaux services, cette théorie de la transparence est progressivement laissée de côté par le critique, qui, à la faveur de la méthode poursuivie dans *Expositions*, se tourne dorénavant sur des études plus générales sur l'art et la pensée du XIX^e siècle, où Zola garde certes une place essentielle, mais n'est plus le centre de la démonstration. Ces nouvelles études, recueillies dans *Imageries*, s'intéressent désormais, dans une droite filiation avec la thèse d'*Expositions*, à l'influence de l'invasion des images sur la représentation littéraire du XIX^e siècle³⁷. L'époque connaît en effet à la fois le perfectionnement des techniques d'impression, de nouvelles inventions d'optique, mais aussi une diffusion sans précédent de l'art grâce au succès des expositions. Il y a donc une inflation de la sollicitation du regard au XIX^e siècle, une « pulsion vers l'image³⁸ », celle des Salons,

³⁶ *Ibid.*, p. 152. L'évocation des tenanciers de « l'œuvre-magasin » est une allusion « transparente » à Zola, que Ph. Hamon associe souvent à l'Octave Mouret du *Bonheur des Dames*, exposant ses marchandises dans des vitrines. Pour une première occurrence de cette association, voir Ph. Hamon, « Du savoir dans le texte », *Revue des Sciences humaines*, n°160, octobre-décembre 1975, p. 490, n. 6.

³⁷ Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2007 [2001].

³⁸ *Ibidem*, p. 9.

des affiches de réclame, des photographies, des estampes et autres spectacles d'illusion. L'ouvrage montre que la littérature ne peut échapper à cette nouvelle concurrence que lui impose l'image, au moment même, pourtant, où l'agrandissement de son lectorat par les progrès de l'instruction et le succès des nouveaux journaux semblaient lui garantir la suprématie sur les feuilles volantes et autres almanachs du XVIII^e siècle. Non seulement l'image occupe le terrain de la diégèse et influence la description, mais elle devient également une métaphore théorique dans les manifestes littéraires, chez Baudelaire, Laforgue, Verlaine, Gautier ou Rimbaud³⁹...

Dans l'inspiration commune qui anime les différents articles de ce recueil, la thèse d'*Expositions* est donc reprise et dépassée : l'esthétique de l'imagerie s'appuie sur une commune perception de l'importance croissante du regard au XIX^e siècle, mais n'en garde qu'une partie, celle de l'affiche qui remplace le monde par une image du monde : « le monde semble n'être plus [...] qu'une gigantesque cimaise⁴⁰ ». Le monde du complexe d'Asmodée et du Crystal Palace est désormais recouvert par la réclame. L'idée d'une inflation de l'image créant une médiatisation de l'iconique dans la littérature s'oppose en effet radicalement à la conception d'un monde-magasin transparent que l'écriture tâcherait de restituer fidèlement. Cette nouvelle direction de la recherche de Ph. Hamon pose un éminent problème à l'esthétique de la transparence zolienne énoncée par le critique depuis des décennies. Le système d'une œuvre portée théoriquement et pratiquement par l'idée de sa parfaite transitivity sur le monde ne saurait en effet supporter la médiation iconique d'une image. Ces deux esthétiques peuvent certes coexister, mais ne peuvent guère dialoguer ; et Zola ne saurait donc *a priori* illustrer cet imaginaire de l'iconique du XIX^e siècle.

Or, si le romancier n'appartient pas aux exemples d'écrivains mettant l'image au centre de leur théorie littéraire dans *Imageries*, il participe néanmoins amplement à la démonstration de l'ouvrage selon les propres dires de l'auteur⁴¹. Il devient même dans un des essais du recueil le réservoir d'exemples des nombreuses médiations iconiques qu'un texte, dans son écriture, mais aussi et tout simplement en tant qu'objet livre, doit affronter : « L'iconique, au sens large, traverse le texte zolien et l'accompagne à tous les stades de son existence réelle et virtuelle, avant-texte, texte, après-texte⁴². » De même, alors que certains

³⁹ *Ibid.*, p. 35-37.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁴¹ « Les exemples seront donc pris, en majeure partie, dans le courant réaliste qui, de Mercier à Zola, traverse le siècle et lui donne, surtout entre 1840 et 1890, l'une de ses dominantes. » (*ibid.*, p. 41).

⁴² *Ibid.*, p. 232. L'auteur illustre de manière convaincante cette contamination de l'œuvre zolien par les images : « [Les icônes, les images] peuvent prendre des formes diverses, et intervenir dans la totalité d'un processus littéraire [...] à des moments divers de sa mise en œuvre : images publicitaires ou de tableaux,

textes d'*Imageries* se montrent parfaitement conscients du problème posé par la médiation iconique face à la représentation mimétique du réel⁴³, jamais la théorie de la transparence zolienne n'est réexaminée par l'auteur. Le statut de la fenêtre comme déclencheur de description cristallise ce malaise instauré par la perspective de l'esthétique de l'imagerie dans le système zolien de la transparence. Ainsi, lorsque le « technème fenêtre » est nommé dans un essai sur l'évocation littéraire des ateliers d'artistes où *L'Œuvre* de Zola fait figure d'exemple privilégié, il subit une profonde évolution, voire même un brouillage qui nuance considérablement son rôle transitif :

Plus que le trio : peintre/toile/modèle, qui forme bien sûr l'armature constante de l'atelier, c'est le regroupement du tableau, d'un miroir, d'une porte, et d'une fenêtre qui forme, dans les œuvres littéraires comme dans les ateliers peints, comme un système d'objets concrets stable, de « technèmes », dont chacun semble à la fois la paraphrase et la métaphore de l'autre, et dont l'ensemble constitue comme un site allégorique, allégorique de la représentation : objets ambivalents, destinés à faire voir ou à permettre le regard, tous pourvus d'un « cadre », cadrant quelque chose qui peut devenir image, pouvant être à la fois ou alternativement opaque (le miroir, et le tableau « voilés », la fenêtre voilée) ou transparents, fixes ou mobiles, ouverts ou fermés, reproduisant ou inversant (le miroir) voire rectifiant la réalité, la cadrant et la découpant en l'exhibant ou la voilant et la dissimulant (tableaux retournés), etc⁴⁴.

photographies (Zola est lui-même photographe, surtout après 1888), images faisant partie de l'environnement immédiat de l'écrivain, gravures de journaux ou de livres illustrés lus. Les images *déjà vues* par l'écrivain sollicitent et médiatisent son inspiration, l'« imprègnent » iconologiquement [...] ou assistent l'écriture en cours de tel roman : ainsi pour les illustrations du livre de Simonin sur le monde souterrain (notamment l'image représentant la descente d'un cheval dans la mine) pour *Germinal*, pour les diagrammes des divers arbres généalogiques de la famille des Rougon-Macquart que Zola vérifie et réaménage avant de commencer un nouveau roman, pour les gravures de Breughel représentant le combat de Carnaval et de Carême à l'origine du *Ventre de Paris*, pour une vue panoramique de Paris pour la préparation d'*Une Page d'amour*, pour les plans de Jourdain pour *Le Rêve* et *Au Bonheur des Dames*, pour les tableaux réels du Louvre qui seront regardés par les personnages de l'œuvre (la noce de Gervaise visitant le Louvre dans *L'Assommoir*), pour les tableaux fictifs, souvenirs et amalgames de tableaux déjà vus par Zola, peints par les personnages de peintres de tel ou tel roman (tableaux de Claude dans *Le Ventre de Paris* et dans *L'Œuvre*, dessins de Clotilde dans *Le Docteur Pascal*). [...] L'iconique se présente aussi comme un commentaire postérieur à l'œuvre, comme sa paraphrase ou son contresens parfois, sous forme d'illustrations, couvertures illustrées (voir les démêlés de Zola avec son illustrateur très « Rose-Croix » du *Rêve*, Carlos Schwabe, ou avec l'édition allemande illustrée de *La Débâcle*), mises au cinéma postérieures (Renoir, F. Lang, Clément), au théâtre (souvent par Zola lui-même), ou en affiche de librairie, de tel ou tel roman, tableaux (Manet ou Cézanne peignant Zola, Van Gogh peignant des natures mortes de livres de Zola), reportages illustrés concernant l'écrivain (*L'illustration* du 8 mars 1890, *La Revue illustrée* du 15 février 1887, etc.), parodies illustrées et caricatures (Zola est sans doute, avec Hugo, l'écrivain le plus caricaturé du XIXe siècle). » (*ibid.*, p. 230-232).

⁴³ « Une autre anxiété se fait jour : l'image n'envahit pas seulement le quotidien par son omniprésence effective. Le dix-neuvième siècle découvre la médiation, découvre que l'image, installée dans la mémoire, filtre notre accès au réel lui-même, qu'elle n'est pas seulement objet extérieur du regard du spectateur, mais qu'elle est dans le sujet regardant, dans le spectateur, « à l'intérieur de la vue » [...] » (*ibid.*, p. 30) ; « [Dans les descriptions d'images d'atelier, l'] hypotypose est retorse car, pour parler d'elle-même, la littérature a besoin de la médiation, de la référence plus ou moins oblique d'une autre art. Ce qui, bien sûr, compromet d'autant la lisibilité du motif. » (*ibid.*, p. 126).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 142-143.

De même, alors qu'il reprend toujours les concepts transitifs de « maison de verre » et de « complexe d'Asmodée » comme métaphores centrales de l'esthétique réaliste⁴⁵, le critique n'évoque cependant plus nommément le mot de « transparence », et induit au contraire indirectement leur rôle d'obstacle :

[Les frontispices de *L'Hermite de la Chaussée d'Antin* présentant l'ermite face à une toile représentant le paysage urbain qu'on pourrait observer d'une fenêtre] disent donc, à leur manière, qu'il n'y a d'accès au réel que médiatisé, par des vicariances ou des « appareils » divers, par de simples dispositifs architecturaux comme la fenêtre qui viennent comme cadrer l'imagination ou le spectacle du monde foisonnant, ou par des intermédiaires allégoriques (diabes et ermites), techniques (monocles et chambres noires, images et moulages), et sémiotiques (cartes et écritures). Ils constituent tous deux des sortes de matrices iconographiques complémentaires, synthétisant des thèmes, des personnages et des objets qui, plus ou moins allégorisés ou métaphorisés, combinés, transformés ou dissociés, serviront de « vocabulaire » de base à tout le discours critique et théorique du courant réaliste-naturaliste au XIX^e siècle, comme à son anti-discours, comme aux thèmes préférentiels de ses fictions elles-mêmes : la fenêtre, le lorgnon-lorgnette, le chiffonnier, la chambre (noire ou autre), la canne, le crochet, la hotte, la lanterne [...]⁴⁶.

Quelques lignes plus loin, la fenêtre, toujours mentionnée comme un schème récurrent, est présentée non plus en terme de vecteur transitif, mais d'« objet technique démultiplicateur, médiateur, ou [de] support⁴⁷ », ce qui en est l'exacte antinomie. Le motif prend dès lors place dans cette série de nouveaux « technèmes » aux côtés de l'« écran » immédiatement relié à la citation de la lettre à Valabrègue, d'une manière qui n'est pas sans interroger le lecteur familier des écrits hamoniens. Au contraire des textes précédents, l'écran zolien n'y est en effet plus glosé comme une « simple vitre » : une note précise au contraire, mais de manière paratactique, que ce terme était utilisé pour désigner « le verre dépoli situé au fond de la boîte de l'appareil photographique⁴⁸ ». Bien que ce lien à la photographie ne contredise pas l'idée d'un parfait mimétisme de l'image reproduite sur l'écran zolien, il est évident que la transparence de l'écran est ici implicitement remise en cause. Pourtant, dans un autre essai du recueil, la métaphore de l'écran revient à sa classique utilisation d'image d'une utopie du regard transparent de l'écrivain sur le monde : « C'est le rêve du texte-paysage qui serait pur décalque au carreau, de la « vitre » de Mallarmé ou de la « maison de verre » et de l'« écran » transparent de la fameuse lettre de Zola à son ami Valabrègue⁴⁹ ». Si les deux utilisations de l'écran zolien peuvent se rejoindre dans un souci d'exactitude de la représentation, il n'en reste pas moins à la lecture de cet ouvrage l'aporie

⁴⁵ « Faire du réel une « maison de verre », collecter des « documents humains », « prendre du réel une vue objective et surplombante », « voir les dessous », « dévoiler », « percer à jour », sont les projets et les postures théoriques (et morales) de tous les réalismes entre 1845 et 1885. » (*ibid.*, p. 261).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 262-263.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 264-265.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 265, n. 30.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 286-287.

d'un écran qui serait à la fois transparent, donc transitif, et dépoli, donc opaque. Si aucun passage de l'ouvrage n'explique clairement le lien problématique de ces remarques avec le système de l'esthétique de la transparence, il semble malgré tout évident que dans *Imageries*, le critique semble de moins en moins à l'aise avec le concept qu'il a élaboré depuis 1968.

L'idée d'une médiation iconique omniprésente dans l'imaginaire des écrivains est un jalon essentiel posé par Ph. Hamon dans l'étude de la littérature du XIX^e siècle, et elle nous semble particulièrement féconde dans l'appréhension de l'écriture zolienne. Elle implique et indique cependant une nécessaire relecture de l'esthétique de la transparence systématiquement associée au romancier.

Nécessaire, elle l'est, car malgré le succès intellectuel évident des thèses d'*Imageries*, le cas Zola n'en a pourtant jamais été profondément réexaminé, et reste dans les travaux les plus récents généralement inféodé sans la moindre nuance à l'idée d'une œuvre conçue comme parfaitement transitive, à l'exception notable du discours tenu depuis des années par Henri Mitterand⁵⁰. L'omniprésence de l'image, du vocabulaire pictural, de la thématique artistique dans les romans zoliens indique pourtant une fascination pour le monde de l'image qui ne peut que parasiter l'utopie d'une relation parfaitement transitive au réel. Implicitement, la dernière œuvre majeure de Ph. Hamon consacrée à l'image semble porter en elle les germes de la remise en cause de l'esthétique de la transparence au succès de laquelle il a tant contribué, et qu'il n'évoque d'ailleurs plus qu'incidemment. C'est sous ce programme implicite que nous souhaiterions placer notre travail de réexamen de la théorie de la transparence zolienne. Loin de remettre en cause les immenses apports que la théorie de la transparence a pu apporter à l'analyse poétique de l'œuvre de Zola, notre démarche ne veut que poursuivre les propres infléchissements que le critique semble avoir lui-même récemment apporté à son concept.

Ce panorama du rôle de la fenêtre dans la constitution d'une esthétique zolienne de la transparence chez Ph. Hamon, qui nous a permis de mieux comprendre comment celle-ci est devenue un cliché critique, montre comment la rencontre fortuite d'un motif romanesque et d'une métaphore littéraire a pu facilement construire un véritable système : celui d'une œuvre entièrement centrée sur l'idée de transitivité, de transparence, où la fenêtre romanesque viendrait conforter les partis pris de la fenêtre théorique.

Devant le cercle parfait de ce raisonnement aujourd'hui communément partagé, nous souhaiterions donc apporter aujourd'hui un regard nouveau. L'examen détaillé des fenêtres

⁵⁰ Sur ce point, consulter les travaux d'Eléonore Reverzy, Chantal Pierre-Gnassounou, Mihaela Marin, Marie-Ange Voisin-Fougère, et dans une moindre mesure Kelly Basilio, sur lesquels nous reviendrons plus loin.

romanesques présentes dans le cycle des *Rougon-Macquart* nous semble en effet plaider pour une lecture différente de la représentation zolienne. Loin d'être transparente et transitive, la fenêtre zolienne apparaît souvent opaque, voire condamnée ; et en cela, comme nous espérons pouvoir le démontrer, elle témoigne d'une véritable incertitude du romancier à l'égard de l'idée même de représentation du réel.

2. Une vitre à nettoyer... : une métaphore transdiscursive bien discutable

a. La transparence du langage et l'œuvre transitive : une utopie devenue archaïque au XIX^e siècle

Face aux éventuels froncements de sourcils fort compréhensibles, nous souhaitons préciser d'emblée que nous sommes bien loin de vouloir redécouvrir le fameux débat, aujourd'hui ancien et enterré, de l'utopie propre à l'esthétique réaliste. Comme l'a pointé Roland Barthes dès la fin des années 1960 dans son étude du *Sarrasine* de Balzac, la quête de vérité de tout auteur réaliste est vaine et illusoire dans la mesure où son texte n'est pas le réel mais un faisceau de signes, puisque « l'artiste « réaliste » ne place nullement la « réalité » à l'origine de son discours, mais seulement et toujours, si loin qu'on puisse remonter, un réel déjà écrit, un code prospectif, le long duquel on ne saisit jamais, à perte de vue, qu'une enfilade de copies⁵¹ ». L'auteur voit d'ailleurs dans le secret entourant le vide, la perte, le manque constitutif du castrat, que veut percer Sarrasine, qui attise son désir et ne pourra se résoudre que sur un mode déceptif, l'image même de l'aporie de toute œuvre réaliste :

[Le] sculpteur arrache à la Zambinella ses voiles pour atteindre ce qu'il croit être la vérité de son corps ; de son côté, le sujet Sarrasine, à travers des leurres répétés, se dirige fatalement vers l'état vrai du castrat, le vide qui lui tient lieu de centre. Ce double mouvement est celui de l'équivoque réaliste. [...] [Pour l'écrivain réaliste et sa postérité critique,] il faut aller *derrière* le papier, connaître, par exemple, les rapports exacts de Vautrin et de Lucien de Rubempré (mais ce qu'il y a derrière le papier, ce n'est pas le réel, c'est la Référence, la « subtile remontée des écritures »). Ce mouvement, qui pousse Sarrasine, l'artiste réaliste et le critique à tourner le modèle, la statue, la toile ou le texte pour s'assurer de son dessous, de son intérieur, conduit à un échec [...] : *derrière* la toile imaginée par Frenhofer, il n'y a encore que sa surface, le gribouillis de lignes, l'écriture abstraite, indéchiffrable, le chef d'œuvre inconnu auquel le peintre génial aboutit et qui est le signal même de la mort⁵².

⁵¹ Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 159.

⁵² *Ibidem*, p. 117-118 [R. B. souligne].

Le système hamonien de l'esthétique de la transparence⁵³ que nous avons précédemment évoqué ne saurait d'ailleurs être assujéti à ce reproche d'utopie d'une parfaite adéquation du roman au réel, dans la mesure où il analyse la configuration que le texte zolien met en place afin de créer pour le lecteur *l'illusion* d'un référent réel. L'esthétique zolienne de la transparence ainsi établie ne suppose pas une parfaite adéquation entre le mot et la chose, mais tente d'en donner l'illusion par l'intermédiaire d'une extrême transitivity de la représentation. La proximité de la critique hamonienne avec le structuralisme de Barthes et de Riffaterre ne laisse sur ce point aucun doute, comme l'auteur tient à le souligner lui-même dans « Un discours contraint » :

Ce n'est jamais [...] le « réel » que l'on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstruction *a posteriori* encodée dans et par le texte, qui n'a pas d'ancrage, et qui est entraînée dans la circularité sans clôture des « interprétants », des clichés, des copies ou des stéréotypes de la culture. [...] Il se s'agit donc plus de répondre à une question du genre : *comment la littérature copie-t-elle la réalité ?*, qui est une question devenue sans intérêt, mais de considérer le réalisme comme une sorte de *speech-act* (Austin, Searle) défini par une posture et une situation de communication, donc de répondre à une question du type : *comment la littérature nous fait-elle croire qu'elle copie la réalité*⁵⁴ ?

Lorsqu'il évoque explicitement la métaphore métatextuelle de la « transparence » propre à la *mimesis* réaliste, le critique s'appuie encore sur des textes qu'il lit comme des mises en garde contre le caractère utopique de ce concept, en citant *La transparence et l'obstacle* de Jean Starobinski⁵⁵, ou encore *Les mots et les choses* de Michel Foucault, qui selon lui « souligne[rait] « la grande utopie d'un langage transparent où les choses elles-mêmes seraient nommées sans brouillage, soit par un système totalement arbitraire, mais exactement réfléchi (langue artificielle), soit par un langage si naturel qu'il traduirait la pensée comme le visage quand il exprime une passion [...] »⁵⁶. » Dès lors, l'esthétique hamonienne de la transparence se place sur le plan d'un ensemble de contraintes que s'impose l'écriture réaliste afin de produire l'illusion d'une parfaite transitivity de sa représentation. On ne saurait donc reprocher à ce système d'interprétation d'ignorer l'opacité propre à tout texte littéraire : il refuse le débat stérile de la copie d'un pseudo-réel chez Zola, comme le feront nos propres remarques.

⁵³ Désormais, lorsque nous évoquerons « l'esthétique de la transparence », nous désignerons toujours le système interprétatif mis en place par Philippe Hamon et repris ensuite comme cadre de référence par la critique zolienne.

⁵⁴ Philippe Hamon, « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 129 et 132. Pour en être définitivement convaincu, se reporter à l'analyse des problèmes posés par la notion de réalisme dans le même article, p. 119-125.

⁵⁵ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle* suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, « Tel », 1971. Ph. Hamon renvoie particulièrement au chapitre « La transparence du cristal », p. 301-309 (Ph. Hamon, « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 169, n. 1).

⁵⁶ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, p. 133, cité par Ph. Hamon dans « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 169, n. 1.

Malgré ces précautions fort compréhensibles et justifiées, quelques remarques doivent être faites sur l'argumentation utilisée par le critique, qui nous semblent éclairer les divergences que notre projet entretient avec le sien. La démystification que nous trouvons chez Barthes des illusions balzaciennes qui prétendraient à faire croire au lecteur qu'elles lui livrent une image fidèle et immédiate du réel illustre à merveille la dénonciation des utopies réalistes. Dans *S/Z*, le critique ne formule cependant pas d'hypothèse sur la volonté théorique de Balzac de réaliser cette prouesse chimérique dans son œuvre littéraire : le propos de l'ouvrage n'est qu'un rappel et une mise en garde de son lecteur envers une utopie du roman balzacien à laquelle il serait facile de souscrire. Le propos de Michel Foucault est quant à lui fort différent. Lorsque ce dernier évoque l'« utopie d'un langage transparent », sa finalité première n'est pas de rappeler à son lecteur de 1966 l'opacité propre à tout langage, ou à l'esthétique réaliste. Chez Foucault, cette « utopie » de la transparence est non pas celle entretenue dans la littérature jusqu'à l'avènement du structuralisme, mais celle qui est redevable de l'*épistémè* propre des XVII^e et XVIII^e siècles ! La proposition citée par Hamon appartient ainsi à une longue énumération des caractères qui illustreraient selon le philosophe « l'expérience classique du langage⁵⁷ ». S'il est évident que la transparence du langage n'a plus cours dans la modernité foucauldienne, il nous semble particulièrement maladroit d'utiliser la thèse de cet ouvrage pour illustrer une remise en cause de la transparence réaliste. En effet, selon la thèse développée dans *Les mots et les choses*, c'est au contraire le début du XIX^e siècle qui voit les premières brèches dans cette « utopie » que semble redécouvrir la critique littéraire du milieu du XX^e siècle :

L'ordre classique du langage s'est maintenant refermé sur lui-même. Il a perdu sa transparence et sa fonction majeure dans le domaine du savoir. Au XVII^e et au XVIII^e siècle, il était le déroulement immédiat et spontané des représentations [...]. A partir du XIX^e siècle, le langage se replie sur soi, acquiert son épaisseur propre, déploie une histoire, des lois et une objectivité qui n'appartiennent qu'à lui⁵⁸.

Le dessein de Foucault n'est donc pas de dénoncer l'illusion d'un langage transparent auprès de ses contemporains exégètes ou des littérateurs réalistes, mais de montrer que la remise en cause de cette transparence appartient au « toujours déjà là » de l'*épistémè* mise en place à partir du début du XIX^e siècle, après le basculement du modèle classique précédent, basculement qui se fondait justement sur cette remise en cause du langage. Le philosophe insiste à plusieurs reprises sur l'ancrage épistémologique ancien de l'opacification du mot

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 308-309.

généralement plutôt associée à l'art du XX^e siècle, ancrage sans lequel ces expressions esthétiques auraient été impensables :

On voit que ce « retour » du langage [illustré dans la littérature de Roussel, Kafka, Bataille ou encore Blanchot] n'a pas dans notre culture valeur d'interruption soudaine ; ce n'est point la découverte irruptive d'une évidence enfouie depuis longtemps ; ce n'est point la marque d'un repli de la pensée sur elle-même, dans le mouvement par lequel elle s'affranchit de tout contenu, ni d'un narcissisme de la littérature se libérant enfin de ce qu'elle aurait à dire, pour ne plus parler que du fait qu'elle est langage mis à nu. En fait, il s'agit là du repli rigoureux de la culture occidentale selon la nécessité qu'elle s'est donnée à elle-même au début du XIX^e siècle. [...] C'est à l'intérieur du dessin très serré, très cohérent de l'*épistémè* moderne que cette expérience contemporaine a trouvé sa possibilité ; c'est même lui, qui par sa logique, l'a suscitée, l'a constituée de part en part, et a rendu impossible qu'elle n'existe pas⁵⁹.

Le propos de Foucault ne consiste pas à voir dans l'ensemble du siècle de Zola une dimension pré-mallarméenne du langage. Néanmoins, dès les travaux linguistiques de Bopp en 1816, l'idée d'une parfaite adéquation entre le mot et la chose, mise en place et ordonnée durant l'époque classique, commence à s'effriter, donnant lieu à des réactions et contre-réactions diverses, attestant les unes comme les autres du crépuscule de la transparence du langage. Le discours critique à l'égard de la représentation dont témoignent Baudelaire et Manet dans leurs évocations de la fenêtre au milieu du siècle ne démentent pas cette idée. Jamais le courant réaliste n'est évoqué par Foucault dans son ouvrage. Le philosophe évoque deux tentations dix-neuviémistes nées à la suite de la faillite de la transparence : celle, scientifique, consistant à vouloir « neutraliser et comme polir le langage scientifique, au point que, désarmé de toute singularité propre, purifié de ses accidents et de ses impropriétés [...], il puisse devenir le reflet exact, le double méticuleux, le miroir sans buée d'une connaissance qui, elle, n'est pas verbale⁶⁰ » ; et, à son opposé, une tentation de l'obscurité et à la « densité énigmatique » du mot. Or, c'est dans cette catégorie que le philosophe range la littérature, quel qu'en soit le courant, et c'est même à cette posture qu'il rattache la véritable naissance de la notion de littérature – telle que nous la définissons aujourd'hui :

C'est qu'au début du XIX^e siècle, à l'époque où le langage s'enfonçait dans son épaisseur d'objet et se laissait, de part en part, traverser par un savoir, il se reconstituait ailleurs, sous une forme indépendante, difficile d'accès, repliée sur l'énigme de sa naissance et toute entière référée à l'acte pur d'écrire. La littérature, c'est la contestation de la philologie [...] : elle ramène le langage de la grammaire au pouvoir dénudé de parler, et là elle rencontre l'être sauvage et impérieux des mots. De la révolte romantique contre un discours immobilisé dans sa cérémonie, jusqu'à la découverte mallarméenne du mot en son pouvoir impuissant, on voit bien quelle fut, au XIX^e siècle, la fonction de la littérature par rapport au mode d'être du langage⁶¹.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 395-396.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 309.

⁶¹ *Ibid.*, p. 313.

Parmi les multiples modalités de ce repli sur soi du langage dont la littérature viendrait chanter l'énigmatique présence, Foucault mentionne tout particulièrement le fait que celle-ci, en se détachant de plus en plus du discours d'idées, « s'enferme dans une intransitivité radicale⁶² ». Le propos est ici bien évidemment volontairement général puisqu'il tend à mettre en évidence l'émergence d'une *épistémè*, et cette « intransitivité » relève plus du critère esthétique kantien faisant de l'œuvre d'art une « finalité sans fin » que de l'analyse de la description réaliste. Néanmoins, la thèse développée par Foucault dans *Les mots et les choses* nous semble particulièrement éclairer la relation de Zola à la transparence. D'après les exemples littéraires soigneusement choisis par le philosophe – le Romantisme et son repli sur le sujet, l'hermétisme du mot mallarméen –, comment faut-il comprendre les projets réalistes ou naturalistes ? Si le principe fondateur d'une opacification du concept de langage dès le début du siècle ne souffre guère de contestation lorsqu'on examine la démonstration foucauldienne⁶³, faudrait-il voir le réalisme comme un contrepoint à la configuration intellectuelle de cette époque ? Sa volonté de transitivité sur le monde l'exclut-elle du reste de la littérature de son temps, en le faisant passer du côté de l'utopie d'un langage scientifique pur et parfaitement transparent ? Ou bien serait-il même un continent inexploré, épargné par une *épistémè* qui aurait régi aussi bien la littérature que la biologie et l'économie de son temps ? Une telle idée ne nous semble pas valable en ce qu'elle assimile l'intransitivité propre à l'œuvre d'art, sur laquelle se fonde toute l'esthétique du siècle depuis Kant, au refus affiché d'un contenu référentiel. A sa manière, le courant réaliste représente lui aussi, et diversement selon les écrivains, une réaction conforme aux autres mouvements littéraires du siècle face à ce *background* incontournable de l'opacification du langage : il ne s'inspire pas de la tentative scientifique d'un langage transparent pour l'appliquer au roman, il ne représente pas non plus une résurgence incongrue de la conception classique du discours, mais explore à sa façon, peut-être plus traumatisée que fascinée, le mystère qui sépare irrésistiblement le mot de la chose.

Sur ce point, l'ouvrage consacré par Jean Starobinski aux écrits de Rousseau nous semble particulièrement éclairant. Starobinski démontre l'importance dans l'œuvre et la psyché de Rousseau d'une impossible dialectique entre le fantasme irrépressible d'une parfaite immédiateté et d'une transparence sur le monde des êtres et des choses, entraînant le philosophe dans une pratique du dévoilement sans fin, et le constat d'une impossible fusion du sujet dans l'objet, qui entraînerait la disparition du sujet lui-même en tant que sujet.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Sur ce point, consulter en particulier les pages 292 à 313.

Rousseau, comme tout être humain, subit et nécessite en même temps l'obstacle placé entre lui et autrui, qui garantit son existence et sans lequel aucune relation au monde n'est possible. Nécessité que la conscience obsessionnelle du romancier ne peut cependant accepter, et qu'elle reporte sur une volonté de l'autre, dans une théorie du complot universel qui érigerait sans cesse des obstacles pour l'enfermant dans cette subjectivité qu'il lui tient tant de partager.

Rousseau illustre donc parfaitement l'évolution épistémologique décrite par Foucault, dans la mesure où il se situe à l'exacte charnière entre la transparence de la représentation classique et sa remise en cause au XIX^e siècle. De cette position intermédiaire, l'esthétique de Rousseau garde en effet une appétence pour une communication sans la moindre médiation entre les êtres, mais l'échec permanent que l'écrivain subit dans cette entreprise préfigure déjà la reconnaissance de l'utopie d'une telle idée. Starobinski montre avec une grande pertinence comment cette dialectique informe tous les aspects de l'écriture rousseauiste, aussi bien celle des écrits politiques, rêvant au retour vers une origine où règne l'immédiateté des relations, celle du monde idéal recréé par Julie dans *La Nouvelle Héloïse*, ou encore celle de l'éducation développée dans *l'Emile*. C'est cependant dans le projet autobiographique que l'aporie de l'art de Rousseau semble la plus manifeste : repli sur soi comme seule connaissance véritable face à l'incommunicabilité du monde, et volonté malgré tout de transmettre cette vérité à autrui, dans la plus grande immédiateté. Sans cesse reprise au cours de la vie du philosophe, non seulement dans les *Confessions* dont la rédaction se poursuit pendant de nombreuses années, mais aussi dans les *Dialogues*, les *Rêveries* ou même la correspondance personnelle, l'entreprise autobiographique semble chez lui se nourrir de son propre échec à se représenter immédiatement aux yeux de son lecteur. Le dévoilement de soi professé dès le premier livre des *Confessions* ne semble jamais atteint, ne semble jamais satisfaire l'écrivain qui souffre d'une mauvaise communication de son être auprès de son public, si bien que les dévoilements succèdent aux dévoilements jusqu'à la fin de son œuvre, créant par cette montagne même d'écrits la plus cinglante métaphore de l'impossible immédiateté de son discours.

D'une manière finalement peu étonnante, ce n'est donc pas J. Starobinski qui vient taxer la transparence du langage visée par Rousseau d'« utopisme », mais le discours de Rousseau lui-même. Le critique montre alors comment l'écrivain, compte tenu de sa propre problématique, ne pouvait être qu'hostile, mais surtout fataliste face à la médiation qu'est le langage. Tout d'abord, l'incommunicabilité envers autrui, semée d'obstacles, entraîne chez Jean-Jacques un désintérêt pour la réalité objective du monde en tant que tel, et une théorie de la connaissance incompatible avec la transitivity réaliste. Tout attachement à la représentation

de la réalité objective s'avèrerait en effet illusoire, puisque celle-ci reste avant toute chose le fruit d'une perception, donc d'une construction subjective impossible à partager. C'est ce qui le fait se désintéresser de toute idée de vérité autre que psychologique, humaine, par identification d'une conscience subjective à une autre :

Rousseau travaille au dévoilement d'une nature humaine, mais il se garde d'encourager une recherche substantielle qui constitue l'univers physique et la nature matérielle des choses. De la leçon de Malebranche et de l'empirisme lockien, il a tiré la conclusion qu'il serait chimérique de vouloir chercher une vérité cachée dans les choses : la seule vérité qui nous soit accessible est dans nos idées, ou dans nos sensations, ou encore dans nos sentiments – elle est dans la conscience⁶⁴.

Le monde des choses est inaccessible, et Rousseau de faire dès lors le souhait surprenant que celui-ci érige des obstacles devant lui, pour être définitivement hors de portée, plutôt que de laisser espérer une transparence impossible :

Aussi bien semble-t-il (à lire certains textes) que Jean-Jacques désire expressément que la réalité extérieure et matérielle demeure protégée par le voile. Puisque le monde et la « chose en soi » est inaccessible, toute recherche qui ne revient pas à l'évidence intérieure est vaine ou néfaste⁶⁵.

Reste dès lors la possibilité d'une connaissance de soi, une appréhension subjective du monde qu'il serait encore possible de transmettre à autrui. Cependant, ici encore, Rousseau se confronte à l'obstacle, celui de la langue elle-même, dont il pressent l'opacité propre et l'incapacité à établir par conséquent une représentation immédiate de la connaissance, y compris de la connaissance subjective. La connaissance du monde était impossible car médiatisée par les subjectivités ; la connaissance de soi restait envisageable ; mais toute subjective qu'elle soit, celle-ci devient médiante dès qu'elle s'exprime par un langage incapable de « coller » parfaitement à l'être et sa pensée. S'ensuit une conception de la parole comme obstacle néfaste, mais surtout de l'écrit, perçu comme le signe représentant la voix, elle-même signe de la pensée, donc comme l'obstacle d'un obstacle, ainsi que le dépeint avec élégance J. Starobinski dans ce long passage de son ouvrage :

Dieu seul connaît intuitivement l'universel ; le domaine de l'homme n'est pas l'intuition immédiate, mais le discours, le langage, la succession et l'enchaînement des moyens. C'est là une infirmité qui fait que notre savoir est toujours incomplet, que notre pensée se transmet toujours de façon précaire et adultérée, que nos sentiments restent, dans leur fond, incompréhensibles à ceux mêmes qui croient les partager. L'homme est en exil dans le monde des moyens. Tel est l'ordre des choses, dont il serait vain de vouloir sortir. [...] Entre personnes humaines, la communication immédiate est [donc] impossible : il en résulte que nous devons nécessairement recourir à des gestes et à des signes sensibles. En un mot, les hommes ont besoin d'un langage

⁶⁴ *Ibid.*, p. 95. Le critique appuie bien évidemment son propos sur de nombreuses citations, qu'il nous est impossible de reproduire dans le cadre de notre analyse. Nous renvoyons le lecteur, pour cette idée comme pour celles que nous développerons ultérieurement, à l'ouvrage de J. Starobinski afin d'assouvir sa soif de preuves authentiques.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 96.

conventionnel, parce la pensée ne peut se communiquer immédiatement [...]. Cette théorie du langage se retrouve chez un assez grand nombre de contemporains de Rousseau, qui l'ont empruntée à Locke. [...] Selon Locke, l'idée elle-même est déjà le signe de la « chose considérée », de sorte que la parole, signe de l'idée, est le signe d'un signe. Il y a ainsi une succession de rapports d'extériorité. Pour Rousseau (qui poursuit la démonstration), la parole est le signe analytique de la pensée, et l'écriture est à son tour le signe analytique de la parole⁶⁶.

Dès lors, pour Rousseau, « l'art d'écrire n'est qu'une représentation médiate de la pensée⁶⁷ », ce qui inscrit l'écrivain dans une situation aporétique vis-à-vis de sa propre pratique de dévoilement permanent, condamné tel un nouveau Sisyphe à tenter de dissiper, ou plutôt à ne faire que dénoncer un malentendu que son usage du langage ne peut cependant qu'alimenter de nouveau, situation dont Starobinski relève bien le paradoxe : « écrire n'aura de sens que pour dénoncer le non-sens de toute tentative de communication ; l'homme qui écrit les *Rêveries* pourrait ne plus s'arrêter d'écrire (la mort seule l'arrête) car désormais écrire apporte la preuve absolue de la non-communication [...], il a besoin de la médiation du langage pour dire qu'il ne veut pas de cette médiation⁶⁸. » L'entreprise littéraire, en particulier autobiographique, ne se conçoit dès lors qu'en une sorte de schizophrénie où un Rousseau désireux de transmettre sa vérité au monde enfouirait périodiquement le Rousseau qui a conscience de l'impossibilité de tout langage à être une expression immédiate du moi et de sa perception subjective du monde.

On trouve donc bien chez Rousseau une sorte de « métaphore transdiscursive » (telle que la nomme Ph. Hamon chez Zola) en lien avec la transparence, puisque ce thème exprime à la fois chez Jean-Jacques le drame psychologique des relations humaines qu'il exemplifie, une théorie de la connaissance du monde, une conception du langage, un choix esthétique pour l'autobiographie... voire même un intérêt pour les recherches de la physique contemporaine sur la vitrification⁶⁹, et notamment pour l'idée de Becher d'un verre issu de la vitrification animale, le corps humain devenant ainsi transparent comme le cristal... Cependant, comme nous l'avons vu, cette transparence n'est pas chez l'autobiographe aussi représentative de l'utopie que Ph. Hamon voudrait implicitement lui prêter lorsqu'il évoque Zola. Chez Rousseau, l'utopie de la transparence est constamment rappelée à son statut

⁶⁶ *Ibid.*, p. 170.

⁶⁷ *Œuvres et Correspondance inédite de J.-J. Rousseau*, éd. G. Streckeisen-Moultou, Paris, 1861, p. 299, cité par J. Starobinski dans *La transparence et l'obstacle*, *op. cit.*, p. 170.

⁶⁸ Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, *op. cit.*, p. 171 et 173.

⁶⁹ « [De] toutes les pierres, le cristal seul est innocent ; il possède la dureté de la pierre, mais il laisse passer la lumière. [...] On ne s'étonnera pas que la vitrification soit l'une des opérations à laquelle il a prêté le plus d'attention dans ses *Institutions Chimiques*. [...] [Pour Rousseau], dans le monde physique, l'immédiateté et la transparence sont des notions corrélatives ; si la lumière peut traverser certains corps, c'est qu'il réalise la perfection de l'immédiat. C'est là un « postulat » chimique », mais où s'exprime une exigence d'ordre psychologique. » (*ibidem*, p. 303-304).

d'illusion, et elle n'existe que dans une permanente association dialectique avec le constat désespéré d'un être au monde régi par l'obstacle, le voile, l'illusion. Toute relation au monde, et par conséquent plus encore toute écriture littéraire, trouve son existence chez Jean-Jacques dans une intransitivité qu'il faut combattre tout en sachant que cette lutte est sans espoir, et en feignant d'oublier que l'écriture elle-même ne fait alors que livrer, par sa médiation propre, des armes à ce qu'elle combat.

A l'issue de cette analyse des deux théories évoquant la transparence comme métaphore de la représentation, à la suite desquelles Ph. Hamon inscrit son article « Zola, romancier de la transparence », plusieurs remarques s'imposent. Les ouvrages de Michel Foucault et de Jean Starobinski montrent effectivement l'importance de la question de la transparence dans l'histoire littéraire, et légitiment parfaitement son application à l'esthétique réaliste, et en particulier à celle de Zola. Néanmoins, la légitimité manifeste du questionnement ne saurait éluder le contenu de ces importantes études sur la représentation. Comme nous l'avons précédemment rappelé, la question d'une utopie de la transparence de la représentation, en particulier du langage, est replacée par M. Foucault dans le cadre d'une épistémologie qu'il associe à l'époque classique, et qui prendrait irrémédiablement fin au XIX^e siècle, où le mot se fait opaque et infirme à toute représentation transitive du monde. L'exemple de l'esthétique de l'obstacle et de la transparence chez Rousseau développé par J. Starobinski confirme la description foucauldienne, en montrant chez le philosophe autobiographe une véritable crise de la représentation, déchirée entre une volonté de transativité et la reconnaissance de son impossibilité dans un monde d'obstacles et dans un langage qui n'est qu'obstacle lui-même. Si l'on replace le discours de l'esthétique de la transparence construit par Ph. Hamon à partir de la fin des années 1960 dans le cadre de ces travaux auxquels il s'associe, plusieurs interrogations s'élèvent aussitôt. L'esthétique zolienne ne parviendrait certes pas à une transativité sur le réel qui est parfaitement impossible en littérature, mais elle y aspirerait malgré tout et bâtirait pour cela un système de lisibilité qui viserait à la plus grande immédiateté entre le discours et le monde qu'il désigne. Zola s'isolerait donc de l'épistémologie de son siècle, du moins consciemment ; il aspirerait à la vérité immédiate du monde sans la moindre contrepartie dialectique le détrompant de son utopie, en lui présentant la relation de l'homme au monde comme semée d'obstacles permanents, et le langage comme un artifice conventionnel. Zola serait donc un Jean-Jacques sans Rousseau, un Jean-Jacques enfantin qui croit encore naïvement, à rebours de ses contemporains, qu'il peut atteindre la chose par le mot. Nous retrouvons dès lors cette idée communément partagée dans la critique d'un Zola aux idées naïves et sans le moindre intérêt,

qui ne parviendrait à satisfaire nos critiques modernistes que dans son échec, lorsque, involontairement, celui-ci mettrait en péril tout le système qu'il a patiemment échafaudé dans ses théories et dans les structures de son œuvre. Un Zola qui prêcherait la transparence de la fenêtre lorsque Baudelaire et Manet la condamnent par la matière de leur œuvre, donc. Cette hétérogénéité, cet archaïsme en un sens de Zola face aux considérations linguistiques, poétiques, picturales... voire même à toute l'*épistémè* de son époque, ne nous apparaît pas, au regard des travaux de Foucault et Starobinski, comme l'évidence qu'on évoque fréquemment.

Selon nous, les écrits zoliens, romanesques et même théoriques, n'affichent jamais une croyance aveugle en la transparence du langage. Bien au contraire, ils semblent parfaitement illustrer la reconnaissance de son intransitivité propre à la littérature du siècle. Tout comme Ph. Hamon, nous ne prétendons donc pas découvrir que Zola ne parvient pas à copier le réel. Cependant, à la différence de ce dernier et en nous appuyant sur les idées développées par M. Foucault, nous ne plaidons pas pour une naïveté zolienne qui ferait de sa littérature, à l'instar d'autres réalistes de l'époque, une « verrue », en ce sens qu'elle ne parviendrait pas à copier le réel, bien évidemment, mais qu'elle ferait tout pour y parvenir, et que ce serait son échec dans cette entreprise, comme un « retour du refoulé », qui la « sauverait » de l'oubli et de l'inintérêt pour notre contemporanéité. Certes, Zola ne copie pas le réel, nous ne le découvrons pas aujourd'hui, certes, certains de ses textes théoriques claironnent sa volonté d'atteindre l'œuvre vraie, mais, si l'on examine de plus près le discours du romancier comme nous nous le proposons dans les pages qui suivent, il est possible de comprendre que celui-ci n'a jamais véritablement entendu par là d'offrir à son lecteur une fenêtre transparente sur le monde réel. Mais auparavant, si l'on s'intéresse simplement au thème de la transparence du langage, nous pouvons noter que Zola lui-même ne se montre pas dupe de l'aporie inhérente à cette question, et ce, dès la théorie des écrans de sa lettre à Valabrègue de 1864 :

La réalité exacte est [...] impossible dans une œuvre d'art. [...] [Au] point de vue absolu il n'y a pas, dans l'art, de raison motivée de donner le pas à l'écran classique sur les écrans romantique et réaliste, et réciproquement, puisque ces écrans nous transmettent des images aussi fausses les unes que les autres. Ils sont tous presque aussi loin de leur idéal, la création, et, dès lors, ils doivent, pour le philosophe, avoir des mérites égaux. [...] Toutes mes sympathies, s'il faut le dire, sont pour l'écran réaliste ; il contente ma raison, et je sens en lui des beautés immenses de solidité et de vérité. Seulement, je le répète, je ne peux l'accepter tel qu'il veut se présenter à moi ; je ne puis admettre qu'il nous donne des images vraies ; et j'affirme qu'il doit avoir en lui des propriétés particulières qui déforment les images, et qui, par conséquent, font de ces images des œuvres d'art⁷⁰.

La réflexion de l'écrivain sur le réalisme est pleinement consciente des difficultés de définition et d'application de cette notion, parce qu'il comprend l'impossible spécificité de ce

⁷⁰ Emile Zola, lettre à Antony Valabrègue du 18 août 1864, éd. cit., p. 375-379.

discours qui aurait pour but de n'en être pas un, d'éviter la médiation, en résumé de ne pas exister comme obstacle entre le lecteur et le réel ; en cela, il devine les paradoxes et les illusions propres à cette écriture que la critique énoncera au siècle suivant. Sur ce point, c'est à dessein que nous avons repris la formule foucaldienne du « miroir sans buée » auquel aspire l'écriture scientifique au XIX^e siècle : le rapprochement avec l'écran réaliste de la lettre à Valabrègue, avec sa « fine poussière grise », ne saurait être plus claire sur la position zolienne face à l'intransitivité de l'œuvre d'art.

Malgré l'évidente compatibilité entre la quête aporétique d'une transparence du texte littéraire et l'esthétique zolienne de la transparence telle que Philippe Hamon la conçoit, il nous faut donc admettre que nous ne souscrivons pas à cette dernière. Selon cette théorie fort séduisante, le motif romanesque de la fenêtre serait une arme dans la quête de lisibilité de l'œuvre zolienne, que les discours théoriques de l'auteur utiliseraient en retour comme symbole d'une recherche de clarté mimétique, légitimant par là même l'application qui en est faite dans le roman. Or, si ce système nous semble valide bien qu'anachronique⁷¹ d'un point de vue abstrait, il ne semble pas résister empiriquement dans le détail du corpus zolien, du moins en ce qui concerne ce motif hautement symbolique qu'est la fenêtre. Selon nous, les fenêtres zoliennes ne se présentent pas dans les *Rougon-Macquart* comme des opérateurs de lisibilité du texte, bien au contraire ; et, dans une démarche purement inductive qui nous semble propice à éviter les systèmes qui fonctionnent trop bien, ce phénomène de fenêtres trop opaques nous semble témoigner d'une esthétique zolienne qui ne revendique pas tant sa soumission à la *mimesis*, mais s'interroge plutôt sur elle.

b. *Les métaphores dioptriques dans le discours théorique zolien : une réflexion éloignée d'un plaidoyer naïf pour la transparence de l'œuvre*

Selon la lecture communément admise par la critique des métaphores métatextuelles zoliennes, le romancier naturaliste serait en tout point dispensé des incertitudes face à la représentation du réel que nous avons pu pointer dès 1863 chez Manet et Baudelaire. En 1863, les fenêtres de Baudelaire sont obturées, retournées, dévoyées de leur fonction transitive pour devenir le support des imaginations les plus fertiles ; celles de Manet, à savoir la fenêtre perspectiviste du tableau, semblent plus que jamais obstruées. En cela, tous deux

⁷¹ Notons d'ailleurs sur ce point que lorsqu'il évoque la question de la métaphore de la transparence en littérature dans « Un discours contraint », le critique cite significativement aux côtés de son propre article sur la transparence zolienne les ouvrages de Foucault et de Starobinski, qui tous deux évoquaient le XVIII^e siècle, siècle de la transparence du langage selon Foucault...

représenteraient parfaitement le phénomène de repli sur soi de la représentation dans l'*épistémè* que M. Foucault situe à l'orée du XIX^e siècle. En 1864, celles utilisées par le jeune Zola pour formuler sa conception de l'œuvre d'art seraient quant à elle épargnées par la maladie du scepticisme et témoigneraient au contraire d'une sérénité bonhomme face à la *mimesis*. Cependant, au-delà de la célèbre formule de la « fenêtre ouverte sur la création », les écrits critiques du romancier ne le montrent pas si enclin à une esthétique de la transparence. L'ouverture de la fenêtre ne nous semble pas toujours si évidente à la lecture des textes, et ce dès la théorie de la représentation littéraire développée en 1864 par le jeune écrivain dans sa lettre à Valabrègue, parfois trop rapidement lue comme un plaidoyer pour la transparence mimétique :

Je me permets, au début, une comparaison un peu risquée. Toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ; il y a, enchâssé dans l'embrasement de la fenêtre, une sorte d'écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés, souffrant des changements plus ou moins sensibles dans leurs lignes et dans leur couleur. Ces changements tiennent à la nature de l'écran. On n'a plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image.

Nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité. L'image qui se produit sur cet écran de nouvelle espèce est la reproduction des choses et des personnes placées au-delà, et cette reproduction, qui ne saurait être fidèle, changera autant de fois qu'un nouvel écran viendra s'interposer entre notre œil et la création. De même, des verres de différentes couleurs donnent aux objets des couleurs différentes, de même les lentilles, concaves ou convexes, déforment les objets chacune dans un sens.

La réalité exacte est donc impossible dans une œuvre d'art⁷².

La définition de l'œuvre d'art comme « fenêtre ouverte sur la création » nous semble parfois avoir été victime du succès de sa formule. L'ensemble de ces premiers paragraphes vient en effet contrevenir à l'idée d'ouverture évoquée dans un premier temps. Loin d'être libre, la fenêtre zolienne est entravée, par une sorte de vitre translucide certes, mais obstruée malgré tout. Ainsi le vocabulaire utilisé par l'écrivain insiste-t-il de manière manifeste sur l'idée de médiation : « enchâssé », « écran », « à travers », « s'interposer ». La suite de la lettre revient de manière explicite sur cette absence de transitivité :

Pour rendre la comparaison, si la fenêtre était libre, les objets placés au-delà apparaîtraient dans leur réalité. Mais la fenêtre n'est pas libre et ne saurait l'être⁷³.

Zola témoigne de sa conscience de l'aporie d'une représentation parfaitement mimétique en art, mais la tonalité de son discours semble aller plus loin : non seulement celle-ci n'est pas réalisable, mais elle ne semble guère souhaitable : « qui ne saurait être fidèle », « qui ne saurait être libre ». Le caractère axiologique de ces expressions montre combien Zola

⁷² *Ibidem*, p. 375.

⁷³ *Ibid.*

ne peut concevoir une œuvre reproduisant tel quel le monde réel car l'écran, donc l'entrave, se trouve précisément être l'artiste, « l'homme ». Sans intervention de la subjectivité de l'auteur, il n'y aurait plus d'œuvre d'art, mais une banale reproduction. La contrainte et l'échec du mimétisme feraient donc paradoxalement la réussite de la représentation artistique. Lorsqu'il passe en revue les écrans classique, romantique et réaliste de sa fenêtre dans la lettre de 1864, Zola, nous l'avons vu, avoue sa préférence pour l'écran réaliste. Cependant, l'auteur montre une grande véhémence dès qu'il évoque l'éventualité d'une négation de l'écran par sa totale transparence :

L'écran réaliste est un simple verre à vitre, très mince, très clair, et qui a la prétention d'être si parfaitement transparent que les images le traversent et se reproduisent ensuite dans toute leur réalité. [...] L'écran réaliste nie sa propre existence. Vraiment, c'est là un trop grand orgueil. Quoi qu'il dise, il existe, et, dès lors, il ne peut se vanter de nous rendre la création dans la splendide beauté de la vérité. Si clair, si mince, si verre à vitre qu'il soit, il n'en a pas moins une couleur propre, une épaisseur quelconque ; il teint les objets, il les réfracte tout comme un autre. D'ailleurs, je lui accorde volontiers que les images qu'il donne sont les plus réelles ; il arrive à un haut degré de reproduction exacte. Il est certes difficile de caractériser un écran qui a pour qualité principale celle de n'être presque pas ; je crois, cependant, le bien juger, en disant qu'une fine poussière grise trouble sa limpidité⁷⁴.

[Je] préfère l'écran qui, serrant de plus près la réalité, se contente de mentir juste assez pour me faire sentir un homme dans une image de la création⁷⁵.

Cette insistance sur l'importance de la médiation de l'artiste entre son œuvre et le monde représenté est une constante dans cette lettre⁷⁶, mais aussi dans l'ensemble des écrits théoriques de Zola, et ce, bien qu'on ait souvent voulu marquer une rupture entre ses premiers textes dits plus « ouverts » aux limites de la représentation réaliste et les manifestes plus polémiques rédigés à partir du *Roman expérimental*, qui radicaliseraient sa volonté de transparence mimétique. Dans la célèbre formule tirée de son étude de *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt, écrite un an plus tard et recueillie dans *Mes Haines* en 1866, Zola reprend cette même idée que l'homme doit s'interposer entre le monde et sa représentation : « L'artiste ne vous donnera jamais la création telle qu'elle est ; il vous la donnera toujours vue

⁷⁴ *Ibid.*, p. 379.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 380.

⁷⁶ C'est pourquoi nous ne souscrivons pas du tout à l'analyse de ce texte menée par Philippe Hamon en 1968, peut-être due à sa précocité dans l'œuvre du critique : « Cet « écran » jeté sur la choses que Zola nous propose dans ses textes théoriques, il le voudrait aussi mince et aussi transparent que possible, simple vitre non déformante ne brouillant pas le réel, pur objectif docile, à l'opposé du miroir stendhalien promené sur la boue des chemins [...] » (Philippe Hamon, « Zola, romancier de la transparence », *op. cit.*, p. 386) Sur ce point nous ne pouvons également que déplorer les textes critiques qui ne retiennent de la première citation que la première phrase afin de faire de ce « verre à vitre » transparent l'écran revendiqué par Zola, dans un contresens total avec le propos de cette lettre (Philippe Hamon, *Expositions*, *op. cit.*, p. 78).

à travers son tempérament⁷⁷. » Ainsi que le remarque Henri Mitterand, la phrase est ici elle-même source de distorsions et d'ambiguïtés, puisqu'elle multiplie en peu d'espace les médiations entre l'artiste et la nature, et l'éminent critique en tire d'ailleurs un argument pour une nouvelle lecture de l'esthétique de Zola :

Le travail de l'énonciation est affirmé trois fois dans cette formule : dans *vu*, dans *tempérament* et dans *à travers*. C'est peut-être sur cet à travers que la critique d'aujourd'hui pourrait rester le plus longtemps en arrêt. Car tout tient à la structure et au fonctionnement du filtre par lequel passe la matière « naturelle et sociale », avant de devenir matière picturale⁷⁸.

A ces différentes médiations nous pourrions même malicieusement ajouter l'ambiguïté du terme de « création », que Zola utilise systématiquement à la place du « monde » ou de la nature » dans ses formules, que ce soit celle du « coin de création vu au travers d'un tempérament » ou celle de la « fenêtre ouverte sur la création ». Bien que ce sens du mot « création » soit tout à fait attesté au XIX^e siècle, nous ne pouvons que nous étonner de son utilisation sous la plume d'un écrivain naturaliste fort peu enclin aux références religieuses. Le mot ne se réfère sans doute pas ici au monde en tant que Création divine, mais son emploi ne peut totalement s'absoudre de la dérivation verbale qui l'a fait naître : la création est ce qui a été créé, ce qui suppose un créateur, divin ou non. Utiliser « création » en lieu et place de « nature », c'est déjà poser le réel, objet de la représentation, comme un objet fabriqué, créé, par l'artiste, par Dieu ou par un démiurge..., mais bien par quelqu'un. C'est donc déjà en un sens considérer le monde comme médiatisé et artificiel.

Cette ambivalence entre désir de clarté et refus de la parfaite transparence se retrouve dans une certaine mesure dans le *Roman expérimental*. Certes, dans ce manifeste, Zola demande avec intransigeance aux auteurs naturalistes de posséder le « sens du réel », c'est-à-dire une rigueur mimétique exemplaire :

Puisque l'imagination n'est plus la qualité maîtresse du romancier, qu'est-ce donc qui l'a remplacée ? [...] Aujourd'hui, la qualité maîtresse du romancier est le sens du réel. [...] Le sens du réel, c'est de sentir la nature telle qu'elle est⁷⁹.

Cependant, cette transparence n'est qu'une première étape de la création, pendant laquelle l'artiste observe et ressent le monde extérieur, que vient compléter une seconde étape quant à elle fort subjective, que Zola nomme « l'expression personnelle », l'empreinte

⁷⁷ Emile Zola, « Germinie Lacerteux, par MM. Edmond et Jules de Goncourt », dans *Mes Haines* [1866], *Œuvres complètes*, tome X, édition H. Mitterand, Paris, Tchou-Fasquelle, « Cercle du livre précieux », 1968, p. 69.

⁷⁸ Henri Mitterand, « Fonction narrative, fonction mimétique, fonction symbolique : Etienne Lantier », dans *Le discours du roman*, Paris, PUF, « Ecriture », 1980, p. 87-88.

⁷⁹ Emile Zola, « Du roman », dans *Le Roman expérimental* [1880], *Œuvres complètes*, tome X, éd. cit., p. 1286.

individuelle et originale de l'auteur. Or, ces deux faces antithétiques de la création sont présentées comme indissociables par l'écrivain dans le *Roman expérimental*, comme il le faisait douze ans plus tôt en parlant de l'art pictural dans un de ses Salons, témoignant ainsi de la permanence de cette idée dans son esthétique :

Un grand romancier est, de nos jours, celui qui a le sens du réel et qui exprime avec originalité la nature, en la faisant vivante de sa vie propre⁸⁰.

Il suffira que j'ai essayé une fois de plus de montrer que la personnalité féconde le vrai, et qu'un tableau est une œuvre nulle et médiocre, s'il n'est pas un coin de la création vu à travers un tempérament⁸¹.

Cette distinction entre désir de mimétisme et refus d'une reproduction parfaite de la nature est également sensible dans l'utilisation de ce qui est devenu le parangon des métaphores de la transparence pour une partie des études zoliennes, celle s'intéressant au style. Les « maison de verre », « phrase de cristal » des écrits théoriques de Zola sont systématiquement citées et utilisées par la critique, depuis plusieurs décennies et encore aujourd'hui dans les travaux les plus récents, comme l'illustration même de l'esthétique zolienne de la transparence. Selon Philippe Hamon, ces formules pointent chez le romancier un désir de « transparence au réel », de « vraisemblable référentiel⁸² ». Cette lecture, devenue indiscutable et canonique, est reprise depuis sans le moindre infléchissement dans les travaux les plus récents consacrés à l'écriture zolienne : mentionnons entre autres interprétations, pour illustration, l'idéal d'une « parole qui s'efforcerait de coller au plus près l'objet qu'elle désigne », d'« une œuvre dans laquelle le mot et le référent seraient en parfaite adéquation, au point que le langage devienne transparent et donne à voir l'objet qu'il énonce sans obstacle⁸³ » pour Eléonore Reverzy en 2007, qui évoque avec récurrence l'idée d'un « terrorisme de la transparence⁸⁴ » zolien ; une « idéale transitivité du monde et des choses⁸⁵ » pour Chantal Pierre-Gnassounou en 1999 ; ou encore une tentation « qui fait de la visibilité du monde et de la transparence conceptuelle du langage une de ses recherches les plus exclusives », une « hantise de la transparence, l'obsession du pouvoir descriptif et décryptif

⁸⁰ Emile Zola, « Du roman », dans *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1294.

⁸¹ Emile Zola, « Les paysagistes », dans *Mon Salon* [1868], *Œuvres complètes*, tome XII, éd. H. Mitterrand, Paris, Tchou-Fasquelle, « Cercle du livre précieux », 1969, p. 879.

⁸² Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 29.

⁸³ Eléonore Reverzy, *La chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 2007, p. 19.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 146, 204.

⁸⁵ Chantal Pierre-Gnassounou, *Zola, les fortunes de la fiction*, Paris, Nathan, 1999, p. 55.

du langage⁸⁶ » pour Mihaela Marin en 2003. L’ancrage de cette lecture des métaphores théoriques du romancier semble d’ailleurs tel que lorsque le roman zolien s’absente, s’opacifie, s’emplit de mystère, ce serait malgré lui. Le langage pour Zola serait transparent, et s’il nous intéresserait aujourd’hui, ce serait uniquement dans ses « manqués », lorsque l’écrivain « s’oublierait » inconsciemment. Toute transgression de l’esthétique de la transparence ne pourrait ainsi relever que de l’exception à la stricte règle zolienne, et c’est cela qui le rendrait passionnant pour le lecteur moderne. C’est sous cette dialectique que se placent l’analyse de l’ironie naturaliste de Marie-Ange Voisin-Fougère publiée en 2001⁸⁷, mais aussi l’étude de Kelly Basilio sur la métonymie chez Zola parue en 1993⁸⁸. Bien que décidée à montrer que chez Zola l’« écriture n’est pas toujours aussi transparente qu’on l’a prétendu, offrant un texte qui est moins à lire qu’à déchiffrer⁸⁹ », l’auteur ne peut ainsi s’empêcher de voir en cela la mise en évidence d’un travail souterrain, d’un effet involontaire, de ce que Zola « dit sans « vouloir » le dire, ce qu’il dit indirectement⁹⁰ », car il entrerait en parfaite contradiction avec ses principes « naïfs » d’écrivain :

Le projet réaliste repose, en fait, tout entier, sur cette confiance absolue dans les vertus de son indispensable instrument de communication, dont pas un instant il ne vient à l’idée de l’écrivain (qui pourtant se fait fort d’adopter une posture de doute épistémologique) de mettre en question les possibilités de parfaite adéquation à son objectif, la complète absence d’ambiguïté. Rêve d’un langage purement dénotatif et merveilleusement transparent : sous le signe, le monde tel que nous le percevons⁹¹.

⁸⁶ Mihaela Marin, « Géométries de l’invisible : impasse de la théorie naturaliste dans *Le Ventre de Paris* », *Cahiers naturalistes*, n°77, 2003, p. 60, repris dans *Le Livre enterré. Zola ou la hantise de l’archaïque*, Grenoble, ELLUG, 2007, p. 121.

⁸⁷ L’auteur est tout à fait consciente de l’antithèse entre la transparence naturaliste et la notion empreinte de duplicité qu’est l’ironie, et en fait sa problématique de départ : « Le récit [naturaliste] exclut donc l’ambiguïté : visant une transparence et une lisibilité maximales, il utilise les termes dans leur sens propre. Véridicité, rôle réduit du récepteur, monologisme, autant de caractéristiques totalement remises en cause par l’ironie : elle est un mensonge apparent dont les indices dont les indices doivent être repérés et correctement interprétés par le récepteur, et qui repose tout entier sur l’ambiguïté sémantique. Il s’agirait donc de se demander ce qui a pu contraindre le romancier naturaliste à imposer à son projet une si curieuse déviation. » (Marie-Ange Voisin-Fougère, *L’ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », p. 10). La transparence de l’esthétique zolienne reste cependant pour M.-A. Voisin-Fougère un schéma principal dont l’ironie ne serait qu’une exception, et c’est d’ailleurs en fonction de ce schéma qu’elle résoudra sa problématique en voyant paradoxalement dans l’ironie le principe d’intervention la plus discrète du romancier sur le réel qu’il prétend livrer « tel quel » : « L’ironie naturaliste consiste donc à utiliser comme masque, c’est-à-dire à titre d’élément inessentiel, la transparence de l’énoncé, qui est pourtant l’un des fondamentaux mêmes de la théorie naturaliste. » Le masque de la transparence, donc, oxymore théorique que la critique résout au prix d’une distinction entre « l’intention » de l’auteur, qui serait la transparence affichée dans la théorie, et la « réalisation », où interviendrait l’ironie (*ibidem*, p. 11). Nous ne souscrivons guère à cette distinction qui ne fait finalement qu’arranger les interprétations contradictoires de l’œuvre en réactivant par facilité les principes de la critique lansonienne.

⁸⁸ Kelly Basilio, *Le mécanisme et le vivant. La métonymie chez Zola*, Genève, Droz, 1993.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 61.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 60-61.

⁹¹ *Ibid.*, p. 60.

Cette lecture des métaphores théoriques nous semble tout aussi « transparente » dans sa thématique que dans sa posture interprétative, en supposant que les écrits théoriques zoliens seraient des « clefs » de lecture limpides et univoques sur l'œuvre, que les romans illustreraient ensuite parfaitement ou imparfaitement, dans la pratique. Elle fait de ces citations théoriques des formules à l'interprétation évidente, un point d'ancrage fondateur, une balise pour la compréhension du projet zolien dont le sens émergerait ensuite de manière évidente. Si évident d'ailleurs que dès les années 1970, elle semble faire avorter une des seules remises en cause de l'esthétique de la transparence que nous ayons pu rencontrer. Dans un article de 1975 consacré au goût du mystère chez Zola, Auguste Dezalay utilise en effet une exacte reproduction de la méthode utilisée par Philippe Hamon dans « Le romancier de la transparence » sept ans plus tôt, qui aurait pu l'amener à une complète remise en question de cette idée⁹². Au début de son texte, l'auteur reprend en effet l'idée d'un goût pour la transparence chez Zola, en associant les thèmes de l'œuvre (gares vitrées et autres vitrines...) et les principes théoriques de la lettre à Valabrègue et autre « impossible rêve d'une "maison de verre"⁹³ », pour se demander si une autre « lecture » de l'œuvre, plus « secrète » serait possible. L'entreprise serait anecdotique si le critique ne repérait à l'appui de son projet une illustration métaphorique de la « maison de verre » bien différente de celles citées par Philippe Hamon. A. Dezalay s'intéresse en effet à un épisode de *Madeleine Féral* dans lequel l'héroïne observe une pendule figurant un « château de verre filé » à l'auberge du Grand-Cerf :

[Le sac] masquait entièrement la pendule de verre filé. Quand Madeleine eut pris le sac et qu'elle eut découvert cette pendule, elle resta clouée devant elle, horriblement pâle. [...] Immobile, hébétée, la jeune femme examina la pendule. Un pareil objet ne pouvait lui laisser aucun doute ; les châteaux de verre filé sont rares ; elle reconnaissait, d'ailleurs, les galeries légères, les fenêtres ouvertes par lesquelles on apercevait les chambres et les salons de l'intérieur. Elle se souvenait d'avoir longtemps ri avec Jacques des petites poupées qui habitaient ces pièces [...] La bougie, placée à côté de cette verrerie frêle, pénétrait de ses rayons les minces colonnades, les salles étroites aux murailles transparentes, mettant une pointe de lumière dans chaque goutte de verre qui avait coulé, changeant en aiguilles de feu les rampes des balcons. On eût dit un palais féerique, un palais que des millions de lampions imperceptibles illuminaient de feux jaunes et verts. Et Madeleine regardait ce scintillement d'étoiles d'un air terrifié, comme si ce joujou fragile eût renfermé une arme terrible et menaçante⁹⁴.

⁹² Auguste Dezalay, « Les mystères de Zola », *Revue des Sciences humaines*, n°160, octobre-décembre 1975, p. 475-487.

⁹³ « D'ailleurs, nous le savons, le naturalisme triomphant exige la transparence comme les Impressionnistes le « plein air », et les glaces immenses du grand magasin d'*Au Bonheur des Dames*, comme les vitrines d'exposition de la charcuterie Quenu dans *Le Ventre de Paris*, ou les marquises déployées des gares de *La Bête Humaine* reflètent l'impossible rêve d'une « maison de verre », où s'accomplirait enfin le vœu du jeune Zola de placer entre l'artiste et le monde une simple vitre à peine assombrie d'un peu de la poussière du temps. » (*ibidem*, p. 475).

⁹⁴ Emile Zola, *Madeleine Féral* [1867], dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. H. Mitterrand, Paris, Tchou-Fasquelle, « Cercle du livre précieux », 1962, p. 827.

Nous avons là, en théorie, la parfaite illustration du complexe d'Asmodée, avec un personnage perçant le monde de ses regards inquisiteurs. Si ce n'est, ainsi que le montre avec malice le commentaire très convaincant d'A. Dezalay, que cette maison de verre est tout le contraire de la transparence, puisque les multiples reflets des parois entraînent un aveuglement du personnage qui transforme le simple bibelot en une féerie totalement irréaliste, mais aussi parce que l'objet, déjà vu par le personnage lors de son aventure passée avec Jacques, devient le symbole de son amour passé, c'est-à-dire, ironiquement, le signe d'un... secret, tout autre que ce qu'il montre⁹⁵. Cet exemple, qui ne peut certes remettre à lui seul en cause l'esthétique de la transparence, engage toutefois à se méfier des correspondances immédiates entre certaines métaphores critiques zoliennes et certains motifs de l'œuvre. Néanmoins, après avoir fait de cette description un modèle de la poétique zolienne en tout point contradictoire avec l'idée de transivité mimétique⁹⁶, lui permettant de recenser ensuite les espaces et personnages mystérieux de l'œuvre, A. Dezalay ne poursuit pas plus loin son analyse, en montrant au moment de conclure une réserve théorique en tout point imputable à l'imprégnation critique de cette supposée « maison de verre » érigée comme théorie naturaliste :

Et voilà comment de l'Œuvre de Zola, nous risquons de passer à l'Œuvre au Noir des alchimistes... Mais il faut savoir s'arrêter en si bon chemin, sous peine d'extravaguer. Nous ne voulions pas « percer le secret » des *Rougon-Macquart* ni masquer la transparence de l'écran naturaliste, mais seulement suggérer qu'une grande œuvre signifie toujours plus que ce qu'elle avoue⁹⁷ [...].

Tout indique que le secret et l'obscurité sont des motifs privilégiés de l'œuvre, mais je divaguerais si j'en tirais une conclusion sur la sacro-sainte transparence réaliste, puisque Zola lui-même la nie dans ces métaphores de l'écran ou de la maison de verre, dont j'ai pourtant moi-même montré implicitement l'ambivalence quelques lignes plus haut... Cette posture ambiguë d'A. Dezalay nous semble symptomatique d'un état toujours actuel de la critique zolienne, celui d'une foi si inébranlable en l'esthétique zolienne de la transparence, uniquement légitimée par la lecture en vigueur de formules critiques imputées à Zola lui-même, qu'elle ne saurait aboutir qu'à deux positions : la défense d'une œuvre entièrement

⁹⁵ « Tout est clair dans ce palais transparent à tous : par les fenêtres ouvertes, l'œil indiscret perce tous les secrets de l'alcôve. Et pourtant la lumière qui le pénètre et le révèle en ses profondeurs vient le transformer en un lieu redoutable, habité par une fée mauvaise, et refermé sur d'éblouissants mystères [...]. La métamorphose est accomplie : la lumière devient flamme dans la transparence du verre, la pendule du temps passé se change en palais magique de l'éternel retour, et d'étincelants secrets viennent se cacher au cœur même des étoiles scintillantes. » (Auguste Dezalay, « Les mystères de Zola », *op. cit.*, p. 475-476).

⁹⁶ « Métamorphose, magie, mystère des évidences, voilà ce que suggère une telle description, emblématique de l'univers de Zola. Nous la prendrons donc pour emblème dans notre recherche d'une lecture secrète de son œuvre, qui nous fasse pénétrer à notre tour dans l'énigmatique évidence de sa fascination. » (*ibidem*, p. 476).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 487.

construite au service de la lisibilité ; et l'audacieuse mise en évidence de failles plus troubles de la représentation zolienne, perçues comme des retours du refoulé, comme des anomalies qui auraient « échappé » au contrôle du théoricien naturaliste. Or, ainsi que nous avons pu le voir pour la « fenêtre » et « l'écran » de la lettre à Valabrègue, l'interprétation des métaphores théoriques zoliennes sur laquelle repose une bonne partie de cette croyance nous semble un peu hâtive lorsqu'on les reprend dans leur contexte.

Précisons tout d'abord qu'au contraire de la métaphore de la fenêtre, le « verre », le « cristal » et autres clartés désignent dans le discours critique zolien la phrase et non la création de l'œuvre ou le roman en général. Comme nous l'avons vu précédemment, jamais il n'est question dans la désignation zolienne de l'œuvre d'art en général d'une vitre parfaitement transparente, et le choix non évident du terme « écran » dans la lettre à Valabrègue, sur lequel nous reviendrons plus tard, nous semble sur ce point symptomatique⁹⁸. Ensuite, l'apparition dans le discours de Zola de l'idée d'une langue claire, nette, que le lecteur pourrait percevoir à jour n'intervient pas souvent comme un souhait du romancier. Ainsi en est-il de la célèbre « maison de verre ». Avant toute chose, précisons que selon le dictionnaire de Littré, l'expression figurée de « maison de verre » est déjà constituée dans le langage commun au XIX^e siècle pour désigner « une maison de laquelle on sait tout ce qui s'y passe ». Il faut donc tout d'abord avoir à l'esprit que cette expression a à l'époque de Zola un sens figuré qu'il faut prendre en compte avant d'examiner si celui-ci choisit de la remotiver dans ses écrits. La première apparition de la « maison de verre » sous la plume de Zola a lieu en 1867, dans le feuilleton des *Mystères de Marseille*. Le parvenu et vantard Sauvaire y formule en effet le souhait « d'embrasser ses maîtresses dans une maison de verre⁹⁹ ». Il semble toutefois très hasardeux d'assimiler ce souhait purement grivois d'un personnage montré de manière très péjorative dans la diégèse comme le relais des éventuels désirs de l'écriture zolienne, d'autant que le portrait de celui-ci est perpétuellement associé à l'idée de fausseté, de distorsion entre l'essence et l'apparence¹⁰⁰. Lorsque la métaphore de la « maison de verre » est en revanche utilisée pour décrire le style de Stendhal dans *Les Romanciers*

⁹⁸ Il serait en effet plus naturel d'entraver la fenêtre de l'œuvre d'art par une vitre : le choix du terme « écran » manifeste donc une volonté signifiante de l'auteur qu'il nous faudra interroger. Sur ce point, notons sans plus de malice la légère méprise de Ph. Hamon lorsqu'il évoque « la fameuse métaphore de la « vitre » de la lettre à Valabrègue » (*Le Personnel du roman, op. cit.*, p. 29), mot que Zola n'utilise bien évidemment pas ainsi. Cette confusion nous semble témoigner indirectement du caractère systématique attribué par le critique à la métaphore de la fenêtre dans sa théorie de la transparence.

⁹⁹ Emile Zola, *Les Mystères de Marseille* [1867], dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. cit., p. 313.

¹⁰⁰ Comme peuvent le faire Philippe Hamon ou Chantal Pierre-Gnassounou, par exemple (Ph. Hamon, « Zola, romancier de la transparence, *op. cit.*, p. 387). Pour le portrait de Sauvaire, voir *Les Mystères de Marseille*, éd. cit., p. 311-312.

naturalistes en 1881, encore n'est-elle pas le moins du monde l'objet du discours propre du romancier : celui-ci l'emploie comme une concession de ce qu'il peut approuver chez Stendhal alors même qu'il évoque son malaise face à son style :

Oui, il nous faut de la simplicité dans la langue, si nous voulons en faire l'arme scientifique du siècle. Et pourtant, chaque fois que je me remettais à lire Stendhal, occupé de ces idées, j'étais rebuté presque tout de suite. Je l'acceptais de tête, par théorie, lorsque je ne le lisais pas. Dès que je l'étudiais, je me sentais pris d'un malaise ; en un mot, il ne me satisfaisait point. Je voulais bien une composition simple, une langue nette, quelque chose comme une maison de verre laissant voir les idées à l'intérieur ; je rêvais même le dédain de la rhétorique, les documents humains donnés dans leur nudité sévère. Mais, décidément, Stendhal n'était pas mon homme. Quelque chose me blessait en lui¹⁰¹.

Une fois replacé dans son contexte, le propos du romancier dans cette étude ne vise pas à revendiquer une langue transparente, comme on a pu le dire trop souvent en modifiant le sens originel du texte, mais à rechercher les causes de son malaise face au style de Stendhal *en dépit de* cette transparence, qu'il attribuera par la suite au manque de logique de l'auteur dans l'organisation des phrases, de la composition. L'idée d'une parole comme « maison de verre » est un élément annexe de son propos, qui vient comme une circonstance atténuante plaidant en faveur du style de Stendhal. Plusieurs remarques s'imposent néanmoins à la lecture de ce paragraphe. La « maison de verre » est tout d'abord présentée comme une concession enthousiaste qui ne relève pas du souhait comme le montre l'emploi de la locution verbale « je voulais bien ». Le parallélisme introduit par les deux propositions juxtaposées de la phrase semble même souligner la valeur de modalisation de ce premier verbe face au second, qui exprime quant à lui un souhait explicite : « je voulais bien/je rêvais même ». La « maison de verre » de la phrase stendhalienne est donc loin d'être formulée sur le mode du précepte, au rebours de ce qu'on a trop souvent pu lire¹⁰². L'utilisation du verbe « vouloir » place en outre cette métaphore sur le plan de la conscience et de la théorie, non de l'âme : or Zola insiste lui-même dans ce passage sur la distinction qu'il ne peut s'empêcher de ressentir entre sa posture intellectuelle de théoricien et sa position de lecteur, d'homme ressentant : « Je l'acceptais de tête [...] lorsque je ne le lisais pas ». La « maison de verre » semble donc être

¹⁰¹ Emile Zola, « Stendhal », *Les romanciers naturalistes* [1881], dans *Œuvres complètes*, tome XI, éd. H. Mitterand, Paris, Tchou-Fasquelle, « Cercle du livre précieux », 1968, p. 92.

¹⁰² Utilisant cette citation, certains critiques énoncent, en modifiant à notre sens totalement le sens du texte, parfois même en le tronquant, la « maison de verre » comme au mieux un souhait, au pire un dogme : « [Zola] se prend à rêver « une composition simple, une langue nette, quelque chose comme une maison de verre laissant voir les idées à l'intérieur... les documents humains donnés à voir dans leur nudité sévère » » (Philippe Hamon, « Zola, romancier de la transparence », *op. cit.*, p. 386) ; « [Zola] écrit notamment, dans le chapitre des *Romanciers naturalistes* qu'il consacre à Stendhal, qu'il souhaiterait « une composition simple, une langue nette, quelque chose comme une maison de verre laissant voir les idées à l'intérieur » (Philippe Hamon, *Expositions*, *op. cit.*, p. 77) ; « En matière de *dispositio*, il faut « une composition simple [...] quelque chose comme une maison de verre. » (Chantal Pierre-Gnassounou, *Zola, les fortunes de la fiction*, *op. cit.*, p. 55 ; la référence donnée en note confond cette citation avec l'article « A la jeunesse » rédigé par Zola en 1896).

placée par cette formulation dans une même dichotomie que l'ensemble du propos sur Stendhal : Zola l'accepte de tête, mais pas en tant que lecteur. Or c'est bien le sentiment du lecteur qui fait foi dans cette étude.

La deuxième prévention qui semble s'imposer à la lecture de cette métaphore est l'aspect prudent et très périphrastique de sa formulation, que l'on oublie bien souvent lorsqu'on l'extrait de son contexte : « une langue nette, quelque chose comme une maison de verre ». L'expression de l'analogie semble ici caractéristique des autres métaphores dioptriques de Zola, en ce qu'elle montre un flou manifeste, mais surtout une accumulation de médiations entre l'énoncé et son référent, alors même que la phrase est dédiée à l'idée de clarté ! Le pronom indéfini « quelque chose » est déjà en lui-même significatif dans la mesure où il exprime un degré minimal de référence : il suppose la présence, l'existence du référent mais ne va pas au-delà de cette information. Le référent est donc parfaitement indéterminé, il n'est conçu que par la mention de son existence. Paradoxalement, la « langue nette », la parole claire, transparente, est donc d'emblée présentée comme un phénomène mystérieux et inqualifiable chez Zola. Première médiation.

La suite du texte étonne plus encore. L'auteur choisit en effet de faire de ce qualificatif hésitant le comparé d'une analogie : « quelque chose comme une maison de verre ». Deuxième médiation. Le support dénoté, qui doit généralement être le plus proche de la réalité désignée décrite, est donc ce « rien » au sens étymologique qu'est la « chose », dans toute sa présence hermétique au monde. La « maison de verre » risque ainsi d'être perçue comme un comparant sans comparé, comme un reflet analogique qui aurait perdu sa source : dès lors, il ressort de cette formulation une impression d'indétermination quant à ce à quoi renvoie cette « maison de verre ». Ce parasitage du fonctionnement métaphorique n'est d'ailleurs sans doute pas étranger à l'utilisation parfois « douteuse » de cette métaphore dans la critique.

La désignation métaphorique de la « maison de verre » n'est quant à elle pas sans poser de problème. Nous avons vu précédemment que l'expression est d'abord perçue comme figurée au XIX^e siècle, pour désigner un endroit dont on connaît les moindres événements. Zola remotive donc un cliché, ce qui n'est pas sans rendre équivoque le sens de sa métaphore, d'emblée, pour le lecteur qui connaîtrait cette expression. Troisième médiation. Une fois cette ambiguïté levée, l'image que l'expression propose est double, et donc empliée de duplicité : elle superpose en réalité deux éléments métaphoriques distincts, dans la mesure où une maison n'est pas de verre dans la perception commune. L'expression suppose à la fois l'idée d'un contenant, d'une enveloppe, renvoyant sans doute au signifiant concret de la phrase

comme réceptacle du sens (« la maison »), et celle d'une transparence du signifié entre destinataire et destinataire (« verre »). Cette double métaphore renvoie donc à des niveaux linguistiques différents, rendant sa préhension par le lecteur difficile. Quatrième médiation. L'alliance des deux images « maison » et « verre » peut en outre sembler oxymorique et ajouter à la confusion dans la mesure où la maison est perçue symboliquement comme un contenant, une enveloppe, une protection, surtout chez Zola¹⁰³. Dès lors, l'englobant ne peut que s'opposer à la transitivité de la transparence du verre et apparaître comme une barrière. Le choix de placer la première image, celle de la « maison », en position rectrice dans le groupe nominal accorde de plus à celle-ci une place prééminente dans l'intellection du lecteur, au détriment du complément du nom « de verre ». La transparence de la parole est subordonnée à la mention de ce qui l'emprisonne, la contraint, la protège : la clarté de la parole est donc une fois de plus mise à distance. Cinquième médiation.

Pour goûter aux plaisirs de la prétérition, nous ne pousserons pas l'audace jusqu'à voir dans le « verre » de la maison un symbole d'opacité, mais il nous faut cependant admettre que quelle que soit la transparence du matériau, dans une « maison de verre », le « verre » en question reste une paroi, et donc un mur. Cette idée de frontière s'opposant à la pénétrabilité de la transparence est d'ailleurs reprise dans l'expansion du groupe nominal qui souligne l'existence d'un dehors et d'un dedans : « laissant voir les idées à l'intérieur ».

Il est tout à fait logique que cette image n'exprime pas l'idée d'une parfaite limpidité de la parole, dans la mesure où celle-ci est inconcevable à partir du moment où l'on se situe dans le domaine du signe. Cependant, cette analyse détaillée du texte de Zola semble mettre en évidence un incroyable accent mis par l'auteur sur l'idée de médiation ou de barrière à la transparence du langage. L'inflation des modalisations, des relations analogiques et abstraites dans cette phrase n'est pas anodine puisqu'elle contrevient à l'idée de langue nette que Zola ne soutenait déjà explicitement que du bout de la plume dans le reste du paragraphe. Il nous semble donc très hasardeux d'y voir une validation théorique de l'esthétique de la transparence par l'auteur naturaliste. Ajoutons enfin qu'il y a souvent une méprise sur l'objet concerné par cette « maison de verre ». Les interprétations critiques que nous avons citées précédemment font de cette métaphore un plaidoyer pour une adéquation entre la parole et son référent, entre le mot et la chose qu'il désigne. Ce n'est pourtant pas l'exact propos de Zola, ainsi que le confirme la proposition participiale complétant la métaphore : « laissant voir les idées à l'intérieur ». La langue comme « maison de verre » n'évoque pas une sorte de

¹⁰³ Sur ce point, voir l'étude de Jean Borie, *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, Paris, Librairie générale française, « Livre de Poche », 2003 [Seuil, 1971], p. 171-347.

cratylisme où le mot évoquerait le monde des choses sans équivoque ni distance, mais une représentation fidèle de la pensée de l'énonciateur, sans méprise sur le sens qu'il donne à son propos. En cela, faire transparaître une idée ne revient pas à écraser la distance entre le mot et la chose, puisque l'idée de l'auteur est elle-même déjà médiatisée par la conscience de celui-ci (sixième médiation). Jamais la « maison de verre » n'entend donc plaider pour une langue objectale ; bien au contraire, au cœur de la poupée russe de cette citation, c'est l'idée de l'auteur, et donc la subjectivité, qui prend place.

Cette analyse trouve une confirmation dans une autre métaphore zolienne, proche des précédentes mais à notre connaissance peu relevée par la critique, alors qu'elle prend place dans une étude non moins importante des *Romanciers naturalistes*, celle consacrée Flaubert. Après avoir lancé de nombreux préceptes réalistes pour le roman comme « procès-verbal » objectif, Zola témoigne de son admiration pour le style de Flaubert en ces termes :

En outre, comme il se désintéresse, n'intervient jamais personnellement, se défend de laisser percer son émotion, il veille à ce que son style marche toujours d'un pas rythmique, sans une secousse, aussi clair partout qu'une glace, réfléchissant avec netteté sa pensée. Cette comparaison d'une glace est fort juste, car son ambition est à coup sûr de trouver une forme de cristal, montrant derrière elle les êtres et les choses tels que son esprit les a conçus¹⁰⁴.

Nous passerons sur les hésitations manifestées une fois de plus par l'auteur dans son évocation de la représentation mimétique, jugeant ici comme des images équivalentes un miroir réfléchissant – qui renvoie donc une image – et une paroi de cristal – qui est traversée par le regard vers l'image. Là encore, l'idée de la transitivité de la représentation ne semble pas aisée à exprimer et engendre les ambiguïtés de la formule. Cependant, comme dans l'étude de Stendhal, l'objet concerné par la métaphore est de nouveau clairement distinct du référent réel. Zola parle du reflet de la « pensée » de Flaubert. De même, lorsqu'il évoque le style comme « forme de cristal¹⁰⁵ », le romancier naturaliste prend soin de préciser qu'il ne parle pas d'une vue transparente de la chose en soi, mais de la chose « [telle] que son esprit [l']a [conçue] », donc telle que la conscience subjective de Flaubert l'a transformée. Dans l'évocation du style, Zola ne plaide dès lors pas pour l'objectivité du langage : lorsqu'il parle d'un Flaubert impersonnel, il souligne sa non-intervention dans le récit, sa distance vis-à-vis du monde représenté ; mais distance ou absence d'implication affective ne signifie pas transparence mimétique. La suite de l'étude le confirme à loisir, en reprenant l'habituel balancier entre rigueur réaliste et expression personnelle :

¹⁰⁴ Emile Zola, « Gustave Flaubert », dans *Les Romanciers naturalistes* [1881], éd. cit., p. 103.

¹⁰⁵ Les modalisations inhérentes à l'emploi de mots comme « forme », « derrière », « tels que... » pourraient faire l'objet d'une analyse identique à celle que nous avons menée sur la « maison de verre ».

Ajoutez que Gustave Flaubert n'a pas que ce souhait de clarté. Il veut le souffle. Il a ce vent puissant qui va du premier mot d'une œuvre au dernier, en faisant entendre, sous chaque ligne, le ronflement superbe des grands styles. La forme limpide, sèche et cassante du dix-huitième siècle n'est point du tout son affaire. Avec la clarté, il a le besoin impérieux de la couleur, du mouvement, et de la vie. Nous touchons là à la personnalité du romancier, au secret même de son talent et de la forme nouvelle qu'il a apportée¹⁰⁶.

La dernière formule métaphorique fréquemment relevée par la critique montre une même attention de Zola pour la clarté, non dans la représentation du monde, mais dans la transmission de l'idée subjective de l'auteur. Dans l'article « A la jeunesse » de 1896, il déclare ainsi : « Je voudrais une phrase de cristal, claire et si simple que les yeux ingénus des enfants pussent la pénétrer de part en part, s'en réjouir et la retenir. Je voudrais l'idée si vraie, si nue, qu'elle apparût transparente elle-même, et d'une solidité de diamant dans le cristal de la phrase¹⁰⁷ ». Le romancier semble accentuer sa volonté de transparence, ce que nous pouvons cette fois-ci attribuer à la date de rédaction, postérieure à la fin du cycle des *Rougon-Macquart*, alors que l'auteur infléchit ses œuvres vers une plus grande dimension idéologique. « A la jeunesse » appartient en effet à ces textes polémiques que le romancier multiplie cette année-là : il y invective vertement la jeune génération anti-naturaliste, prononce sa rupture avec « la jeunesse », tout comme il rompra six mois plus tard avec l'avant-garde picturale chez qui le tableau « n'est plus qu'une tache¹⁰⁸ ». Néanmoins, au-delà de son caractère pamphlétaire, nous retrouvons dans cet article une évocation de la clarté du discours toujours aussi peu claire dans sa propre formulation, avec un enchâssement des transparences : l'idée transparente serait solide comme le diamant, lui-même translucide, puis enfermée à l'intérieur de cette autre transparence qu'est le cristal de la phrase. La superposition et la multiplication des « clartés », loin d'augmenter la transparence, brouillent le discours et renvoient symboliquement à un feuilletage plus opacifiant que clarifiant. De même, ici encore, c'est l'idée subjective et non l'objet-monde que le romancier souhaite exprimer avec clarté.

La reprise de ces éléments métaphoriques montre que les analogies dioptriques de Zola ont trop souvent été extraites de leur contexte et détournées de leur sens premier. A rebours d'un plaidoyer pour la transparence mimétique du discours réaliste, ces formules désignent toujours chez Zola la communication efficace de la vision du romancier, donc de sa subjectivité. En outre, dans la plupart des occurrences rencontrées, la notion de transparence représente un moment de vacillement du discours théorique zolien, qui semble bien embarrassé pour en parler. Les hésitations tendent d'ailleurs fréquemment à saper toute idée

¹⁰⁶ Emile Zola, « Gustave Flaubert », *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 103-104.

¹⁰⁷ Emile Zola, « A la jeunesse » [1896], dans *Nouvelle Campagne* [1897], *Œuvres complètes*, tome XIV, éd. H. Mitterand, Paris, Tchou-Fasquelle, 1970, p. 725.

¹⁰⁸ Emile Zola, « Peinture » [1896], dans *Nouvelle campagne*, éd. cit., p. 770.

de transparence, en multipliant les médiations dans l'énoncé. Face à ce constat, il nous semble aujourd'hui trop facile d'invoquer une prétendue faiblesse théorique des écrits zoliens sur le roman, leur contradiction au fil de l'amplification des polémiques, ou leur absence de rigueur dans l'utilisation des termes littéraires... Plusieurs études, telle la préface d'Aimé Guedj au *Roman expérimental*, y voient une idée reçue sur le naturalisme¹⁰⁹, et la rapide revue diachronique que nous venons de faire montre au contraire une certaine constance dans la conception zolienne de la représentation. Ainsi retrouve-t-on l'idée d'un même équilibre à garder entre une rigueur quasi-scientifique dans l'observation du réel et la nécessaire transmission d'une vision personnelle, d'une subjectivité dans l'expression. Revient de même avec insistance l'idée que l'art ne peut se réduire à la reproduction mécanique. Les textes théoriques de Zola manifestent une vision de la littérature certes rudimentaire, mais très stable dans le temps, et consciente des problèmes inhérents à la représentation réaliste. Dès lors, le brouillage systématique que le romancier opère dès qu'il évoque le thème de la transparence semble témoigner d'un certain malaise de l'auteur vis-à-vis de cette notion : il apparaît donc hasardeux de l'utiliser comme un appui dans l'édification d'une esthétique zolienne de la transparence.

Ce détour par la lettre et le sens premier des métaphores couramment utilisées à l'appui d'un Zola romancier de la transparence nous permet de reprendre avec plus d'impartialité la fameuse « fenêtre ouverte sur la création » de la lettre à Valabrègue.

c. *Un cas particulier de mésentente : la fenêtre-écran, une notion zolienne à repenser*

Comme nous l'avons montré précédemment, la théorie des écrans ne conçoit pas d'œuvre d'art sans la médiation de la subjectivité de l'artiste ; c'est cet intermédiaire mensonger, nuisant à la vérité de la représentation, qui fait justement le caractère artistique de l'œuvre d'art. Une part de mensonge est donc nécessaire, et Zola reproche à l'écran réaliste de vouloir nier cette légère altération de la réalité alors même que c'est cette « fine poussière grise » qui l'empêche de tomber dans une reproduction qui n'aurait rien d'artistique. En cela, la lettre à Valabrègue lettre semble tout à fait programmatique des écrits postérieurs du

¹⁰⁹ « Ce recueil de textes agressifs et fausement transparents ne s'est pas relevé encore du procès en dogmatisme qu'amis et adversaires du naturalisme se sont entendus pour lui faire. Qui songerait d'ailleurs à défendre sérieusement l'œuvre journalistique de Zola ? Un préjugé tenace veut qu'on associe dans un rapport inversement proportionnel la faiblesse supposée de son esprit critique à la puissance créatrice de son tempérament romanesque [...]. » (Aimé Guedj, « Préface », dans Emile Zola, *Le Roman expérimental*, éd. Aimé Guedj, Paris, Garnier-Flammarion, « G.F. », 1971, p. 17).

romancier. Selon cette signification générale de la lettre, la théorie des écrans pourrait se comprendre comme une antithèse à la formule initiale de la « fenêtre ouverte sur la création ».

Nous souhaitons donc nous arrêter un instant sur cette formule lue et relue, qui serait peut-être la source de tant de méprises. Un examen plus approfondi de la phrase dont elle est issue montre qu'ici encore le discours de Zola reste cohérent, et qu'il permet de comprendre l'esthétique du romancier selon un tout autre modèle que celui de la transparence. Plusieurs éléments inclinent en effet, paradoxalement, à comprendre cette métaphore zolienne de la fenêtre comme un signe d'intransitivité de la création artistique, comme un support opaque, et non comme une vitre ouverte vers l'extérieur. Cette idée peut sembler surprenante, mais elle ne contredit pas l'expression de « fenêtre ouverte sur la création » dans la mesure où le texte zolien, nous l'avons vu précédemment, insiste dans la suite de la phrase sur le caractère entravé de cette fenêtre : « il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés¹¹⁰ ».

La fenêtre évoquée par Zola nécessite donc, pour développer la théorie des écrans, d'être paradoxalement, à ce qui semble être dit, une fenêtre fermée. L'ambivalence naît de l'emploi du participe passé « ouvert sur » et de la confusion avec l'adjectif « ouvert » qui en dérive. Pris isolément de son contexte, l'expression peut être comprise « adjectivement » et sembler désigner un cadre entièrement libre qui ne séparerait pas l'œuvre du monde qu'elle représente. Toutefois, le groupe épithète est ici une proposition participiale issue de la locution verbale pronominale « s'ouvrir sur ». Selon l'article du Robert, cette locution, dont la tournure est si coutumière de l'écriture de Zola qu'elle sert d'exemple à la définition du dictionnaire, prend un sens purement architectural : « être percé, pratiqué de manière à donner accès ou vue sur ». L'expression trompeuse ne signifie donc en aucun cas l'ouverture des battants de la fenêtre zolienne sur le monde extérieur, mais le fait qu'elle « donne » sur celui-ci. Dès lors, la formule ne rentre pas en contradiction avec les propos suivants de l'auteur.

La paroi entravant la fenêtre, qui représente l'intermédiaire qu'est l'artiste entre le monde et l'œuvre d'art, se révèle elle aussi intéressante. Zola fait le choix de ne privilégier le mot « vitre », comme on aurait pu s'y attendre, mais « écran ». L'utilisation d'un matériau transparent pour désigner le rapport entre le mot et l'idée était déjà problématique avec les expressions de la « maison de verre » et de la « phrase de cristal » ; elle semble devenir impossible lorsqu'il s'agit de décrire le processus de création artistique. Une confirmation de ce refus peut être trouvée dans une des seules utilisations par l'auteur du mot « verre » pour

¹¹⁰ Emile Zola, lettre à Antony Valabrègue du 18 août 1864, éd. cit., p. 375.

désigner une œuvre d'art. Zola l'emploie dans un de ses Salons lorsqu'il évoque la peinture de Caillebotte :

Caillebotte a exposé *Les Raboteurs du parquet* et *Un jeune homme à sa fenêtre*, d'un relief étonnant. Seulement c'est une peinture tout à fait anti-artistique, une peinture claire comme le verre, bourgeoise, à force d'exactitude¹¹¹.

Le ton de cette critique est particulièrement violent, d'autant qu'ici Zola s'adresse à un « allié » esthétique, Caillebotte appartenant au mouvement impressionniste. La dureté des propos (« anti-artistique », « pitoyable » dans la phrase suivant notre extrait) ne laisse donc aucun doute sur le caractère péjoratif du « verre ». La transparence liée au mot « vitre » devait donc rendre son utilisation inconcevable pour le romancier, qui lui préfère l'« écran ». Or, la différence entre les deux termes ne relève pas que d'un simple degré de translucidité : elle est considérable, dans la mesure où ils relèvent d'une perception de la représentation totalement opposée. La vitre et sa transparence insistent sur le monde situé par derrière elle, dans une perspective albertienne de la fenêtre. Au contraire, l'écran ne saurait être transparent. Il est étonnant que l'utilisation même du terme d'écran par Zola n'ait guère été commentée par la critique. En effet, ainsi que le rappelle Philippe Ortel dans son étude de la notion au XIX^e siècle, son utilisation métatextuelle est relativement peu usitée à cette époque¹¹². Lorsque Zola l'emploie dans son texte théorique, il ne s'agit donc pas d'une métaphore banale et figée qui entretiendrait un rapport plus ou moins lâche avec son sens premier. Or, jusqu'à une époque récente, l'écran est avant tout le signe d'un obstacle, d'un masque posé sur le monde extérieur. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le terme d'« écran » n'est ainsi conçu que comme un support opaque. Le dictionnaire de Littré donne deux sens au substantif, qui reposent tous deux sur la notion d'obstacle, de protection contre, confortant en cela l'origine du mot qui apparaît au tournant des XIII^e-XIV^e siècles dans le sens de protection contre le feu (*escren*, du néerlandais *scherm*, « paravent ») :

ECRAN

1. Sorte de meuble dont on se sert pour se garantir de l'action directe du feu. Sorte d'éventail qu'on tient à la main pour le même objet. Par extension. L'iris est un écran qui ne laisse arriver à la rétine les rayons lumineux que par l'ouverture pupillaire. Fig. Il se mit devant moi pour me servir d'écran.
2. Plaque suspendue devant le foyer d'une forge. Cercle de bois couvert d'une toile dont les verriers s'entourent la tête. Toile blanche tendue sur un châssis dont les dessinateurs et les graveurs se servent pour amortir l'éclat du jour. Terme de physique. Tableau blanc sur lequel on fait tomber l'image d'un objet.

¹¹¹ Emile Zola, « Lettres de Paris. Deux expositions d'art au mois de mai », *Salon de 1876*, dans *Œuvres complètes*, tome XII, éd. cit., p. 970.

¹¹² Philippe Ortel, « Le stade de l'écran : écriture et projection au dix-neuvième siècle », dans Stéphane Lojkine (dir.), *L'écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2001, p. 125.

Un écran est une surface, un *support*, le support d'une image qui s'imprime sur lui, au lieu de donner à voir ce qui est derrière lui. A ces premières définitions, Philippe Ortel ajoute celui désignant « le verre dépoli de la chambre noire », puis, à partir de 1839, « le daguerréotype lui-même¹¹³ », sans doute par attraction avec le sens de la toile tendue par les artistes, qui s'était progressivement appliquée également au support des projections lumineuses des arts de la fantasmagorie. Cette fonction d'accueil de la représentation imagée explique sans doute l'attrait de cette métaphore pour l'écrivain ; néanmoins, ce glissement introduit d'emblée une ambiguïté au sein même de la notion d'écran que relevait encore Aragon en 1965 :

A-t-on réfléchi que l'écran, jusque là qui cachait le feu, depuis l'invention du cinéma est au contraire devenu le porteur de l'image, le médium de la vue ? Non point l'obstacle aux étincelles, mais l'incendiaire qui met le feu dans la tête¹¹⁴.

Mais les cheminées meurent et apparaissent les télévisions et autres ordinateurs, opérant un nouveau glissement sémantique en associant l'écran à l'idée d'une lucarne ou d'une fenêtre sur le monde, puisque dans ces nouveaux dispositifs, c'est de *derrière* l'écran que l'image semble apparaître, sans la moindre idée de projection, et dans une illusion plus troublante encore de transitivité. De ce nouveau glissement naît sans doute l'absence de réaction quant à l'emploi zolien du terme dans sa lettre à Valabrègue. Néanmoins, à moins d'une prescience miraculeuse en la technologie du XX^e siècle, lorsque Zola évoque l'écran, il ne peut parler que d'une surface opaque. Si la notion d'écran soulève une problématique, ce n'est donc pas celle de la transitivité ou de l'intransitivité, mais celle, non moins importante, de l'occultation (masque) et du donner à voir de sa surface (toile tendue support d'images projetées), mais qui reste strictement circonscrite dans l'univers de l'obstacle. C'est d'ailleurs uniquement en ces termes que se situe l'intégralité des interventions réunies par Stéphane Lojkin dans l'ouvrage collectif qu'il consacre à cette notion¹¹⁵. Dans sa contribution consacrée au motif iconographique du visage voilé d'Agamemnon dans les représentations du sacrifice d'Iphigénie, Anne Larue évoque et explicite très clairement ce problème sémantique en montrant que l'opposition du masque et de la projection dans la notion d'écran se résout malgré tout dans leur commun rapport au réel, toujours dysphorique :

¹¹³ *Ibidem*, p. 111.

¹¹⁴ Louis Aragon, « Le Mérou », après-dire de *La Mise à mort*, dans *Œuvres romanesques croisées*, tome 34, 1965, cité par Christine Lorente dans son article « *La Femme à la voilette* : la question du féminin dans *Henri Matisse*, roman de Louis Aragon, dans *L'écran de la représentation*, *op. cit.*, p. 171.

¹¹⁵ Pour une théorisation des différentes applications de cette notion à la théorie littéraire, voir en particulier l'introduction de Stéphane Lojkin, « Représenter Julie : le rideau, le voile, l'écran », dans *L'écran de la représentation*, *op. cit.*, p. 7-65.

Le dispositif de l'écran, en peinture comme en littérature, a deux fonctions diamétralement opposées : ou bien l'écran cache quelque chose, ou bien au contraire il révèle ce qui était caché. Le premier écran est occultant : encore laisse-t-il parfois fuser un peu d'une lumière trop crue, ou un peu d'une chaleur trop violente. Un parefeu protège du rayonnement du foyer, un châssis tendu de toile est utile aux peintres pour voiler un excès de lumière ou pour amortir l'éclat du jour. Quand au second écran, de projection, il révèle en qu'il crée un simulacre au moyen d'un faisceau de lumière.

Un écran cache, un autre révèle ; s'il cache, l'écran signifie la coupure, la séparation, la disparition de l'objet occulté ; s'il révèle, il focalise au contraire l'attention sur la projection, et fait de l'objet le lieu d'une révélation. [...] Pourtant, malgré ces différences diamétrales, l'écran est tout un, car un même rapport au réel sous-tend, dans les deux cas, le fonctionnement du dispositif. Qu'il cache ou qu'il révèle, l'écran est un procédé détourné pour attirer l'attention sur un objet, et stimuler la curiosité tout en la frustrant. Dans le cas du cinéma, l'œil est fasciné par l'image projetée sur l'écran, mais ce n'est qu'un fantôme, qu'une représentation. Dans le cas d'un écran qui cache (ou mieux, qui ne voile que pour mieux séduire), l'objet placé derrière l'écran aimante un regard qui ne peut y atteindre. Dans les deux cas, l'écran joue avec le désir de connaître au moyen du regard, et diffère ou interdit cet assouvissement¹¹⁶.

On ne saurait plus clairement souligner que l'utilisation du terme d'écran implique déjà en lui-même un malaise face à l'idée de représentation du réel, la foi dans son caractère inatteignable. Comme l'énonce encore Anne Larue, l'écran met en évidence non pas la *mimesis*, mais son « érotique¹¹⁷ » : en recouvrant l'objet ou en supportant l'image fantasmatique, l'écran pointe le désir, l'appétence pour le réel tout en le repoussant, en l'éloignant du sujet. Fonctionnant comme une métaphore, l'écran « décale » le réel, le dédouble « en atténuant ce qu'il peut avoir de choquant, de direct, de violent ou d'irréductible¹¹⁸ ». D'irreprésentable même, serions-nous tenté d'ajouter dans le cas zolien. En effet, utiliser un terme si ambigu, si porteur d'illusion et de séparation, n'est-ce pas déjà envisager la représentation du monde comme une entreprise vaine et source d'échec¹¹⁹ ? La syntaxe de la citation du romancier ne trompe pas sur ce caractère d'obstacle, puisque la phrase présente une incise mais aussi une périphrase qui miment l'interposition de l'obstacle-écran entre l'artiste et le monde, éloignent l'objet du sujet créateur, ce qui ne plaide guère pour une relation simple entre celui-ci et l'objet à représenter : « il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'écran transparent ». Autant dire que dans cet écrit

¹¹⁶ Anne Larue, « Un simple voile sur le visage du roi », dans *L'écran de la représentation*, op. cit., p.189.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 199.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 198.

¹¹⁹ Sur ce point, nous pouvons remarquer l'étude que Marie-Thérèse Mathet consacre à *Madame Bovary*, où la transformation d'une fenêtre en écran de projection lors de la visite d'Emma chez M. Binet s'accompagne d'une réflexion flaubertienne sur l'objet indescriptible, comme celui que sculpte le notaire (Marie-Thérèse Mathet, « D'une lucarne à une mansarde : poétique de l'indescriptible dans *Madame Bovary* », dans *L'écran de la représentation*, op. cit., p. 69-80), ou encore celle de Pierre Soubias, pour qui les multiples écrans disséminés dans le paysage maritime des *Travailleurs de la mer* informeraient l'imaginaire mystique de la Création par le romancier, perçue comme un objet à la fois fascinant et indéchiffrable : « [L]a Création, chez Hugo, est assimilable tout entière à un écran, sur lequel vient buter le regard, que le regard scrute obstinément, qui cache et parfois révèle l'Inconnu, et tout derrière lequel se cache un autre regard, venant en sens inverse. [...] Les choses sont donc opaques, ce qu'elles cachent ne se dévoilent pas selon notre volonté ni selon notre compétence, et surtout ce dévoilement n'a rien d'une heureuse révélation. » (Pierre Soubias, « L'écran hugolien : monstres cachés dans *Les Travailleurs de la mer* », *ibid.*, p. 106-107).

pourtant perçu comme fondateur de l'esthétique zolienne, l'idée d'un écran transparent relève de l'oxymoron et souligne par là même un malaise définitif de l'écrivain vis-à-vis de la représentation réaliste.

Sans aller plus loin à ce stade initial de notre démonstration, nous pouvons toutefois affirmer qu'au contraire de l'indifférence dans laquelle le plonge la critique zolienne en l'assimilant quasi systématiquement à un synonyme de vitre, l'emploi de ce terme d'« écran », qui revient tout au long de la lettre à Valabrègue, s'avère véritablement problématique dans la mesure où il semble inapte à symboliser une représentation mimétique subordonnée à la copie du monde extérieur. La fenêtre zolienne nous semble ainsi relever d'une esthétique radicalement différente, qui prend sa naissance dans la première moitié du XIX^e siècle : celle de la projection d'une image vers un support, de son impression sur celui-ci. Ce changement de modèle représente une véritable révolution copernicienne du concept de création artistique. La représentation traditionnelle vise la négation du support, qui doit se faire oublier afin de créer l'illusion, l'image mimétique d'un monde sur lequel il s'ouvre. Dans le modèle de l'écran, nous assistons à une remontée du support opaque qui se fait le lit accueillant de la projection de l'image, de la pensée de l'artiste.

Plusieurs indices tendent à conforter l'influence de ce dernier modèle dans le texte de Zola lorsqu'on s'interroge sur la nature de l'image créée, et sur la relation entre l'écran et cette image. Le texte oscille entre l'idée d'une image déformée par la vitre, donc située *derrière* l'écran (« à travers lequel on aperçoit », « la création modifiée par le milieu où elle passe », « les images doivent traverser un milieu »¹²⁰...) et une insistance sur la création spontanée de l'image *sur* la surface de la vitre. L'utilisation de nombreuses tournures pronominales donnent en effet une autonomie à l'image créée sur la fenêtre, qui serait donc en tout point indépendante du monde extérieur situé derrière l'écran : « l'image qui se produit sur cet écran », « l'image se produit », « les images s'y dessinent¹²¹ ». Le retour de cette expression montre que le romancier passe d'une simple déformation du réel perçu par l'artiste à une sorte de création spontanée et magique qu'il projetterait dans l'œuvre. Plusieurs passages de la lettre confortent cette interprétation en montrant une très nette influence des arts de l'image dans le discours zolien. La « déformation » de l'image par l'écran – le « mensonge » – est tout d'abord explicitement comparée par Zola à un « phénomène

¹²⁰ Emile Zola, lettre à Antony Valabrègue du 18 août 1864, éd. cit., p. 375.

¹²¹ *Ibidem*.

d'optique¹²² », sans plus de précision. La description de l'opération faisant naître l'image relève ensuite sans aucun doute des arts de la lumière :

[Tout] enfantement d'une œuvre consiste en ceci : l'artiste se met en rapport direct avec la création, la voit à sa manière, s'en laisse pénétrer, et nous renvoie les rayons lumineux, après les avoir, comme un prisme, réfractés et colorés selon sa nature¹²³.

Comment ne pas voir dans cet extrait la dette de Zola envers la photographie ou la lanterne magique ? Le terme d'« écran » tisse d'emblée ce lien puisque le mot était employé au XIX^e siècle, nous l'avons vu avec Philippe Ortel, pour désigner le verre dépoli de la chambre noire, puis le daguerréotype. Dans cette phrase, l'artiste-écran devient ici chambre noire, matrice photographique baignée par un rayon lumineux. La lumière qu'il réfracte représenterait dès lors la création de l'image sur cette matrice, image que le lecteur pourrait effectivement percevoir en retour. L'utilisation du terme introductif d'« enfantement » nous semble révélateur de cette influence des arts de l'image, puisqu'il renvoie au double sens de la matrice dans la langue française : berceau du fœtus et de l'image photographique. Plus loin, cette influence est de nouveau convoquée pour désigner la production de l'image de l'écran : « Ce que je désire constater, c'est que l'image se produit, et que, par une propriété mystérieuse de l'être translucide, matériel et immatériel, cette image lui est propre¹²⁴. » Nous retrouvons dans cette phrase l'aspect magique d'une création spontanée soulignée par la tournure pronominal, que renforce le qualificatif de « propriété mystérieuse ». Cette évocation n'est pas sans rappeler l'aspect résolument merveilleux que prenaient pour les observateurs du XIX^e siècle certaines étapes du processus photographique : ainsi de l'image latente, ou encore du développement. L'expression antithétique d'un être à la fois « translucide, matériel et immatériel » nous renvoie également au vocabulaire hésitant utilisé pour désigner la nature jusqu'alors inconnue de l'image latente, alliant cette extraordinaire ambivalence consistant à la fois à être et n'être pas.

Ces éléments ne plaident pas pour une conception véritablement photographique de la création artistique chez Zola, dans la mesure où ils n'informent pas la totalité de sa théorie de l'écran. Ils soulignent néanmoins une certaine hésitation de l'écrivain face à la transitivité de l'écran de la création artistique. La lettre oscille entre un écran-voile, translucide, déformant les images extérieures, et un écran-support, plus opaque, accueillant et renvoyant des images

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*, p. 375-376.

¹²⁴ Emile Zola, lettre à Antony Valabrègue du 18 août 1864, éd. cit., p. 376.

spontanées, un « écran écriin », pour paraphraser Philippe Ortel¹²⁵. Que le discours du romancier ne parvienne pas à établir une conceptualisation claire du processus de création artistique n'étonnera guère : cette confusion est naturelle dans la mesure où la notion d'écran-support est incompatible avec les discours ordinairement affichés de l'esthétique réaliste auprès desquels Zola entend se ranger. Néanmoins le flou, l'hésitation semblent ici tout aussi instructifs qu'un discours cohérent : ils témoignent selon nous d'une véritable inquiétude de l'écrivain face à l'idée même de reproduction mimétique du réel, d'une réaction angoissée plutôt que d'un désir de fonder un autre mode de création. Quoi qu'il en soit, à ce stade de notre analyse, nous pensons du moins pouvoir affirmer que les textes théoriques de Zola ne plaident définitivement pas en faveur d'une esthétique de la transparence¹²⁶.

Une fois replacées dans leur contexte, les métaphores dioptriques utilisées par l'auteur dans ses écrits théoriques n'appuient tout d'abord pas l'idée d'une adéquation entre le mot et le monde qu'il désigne, mais soulignent au contraire celle de multiples médiations entre ces deux pôles inconciliables. Ensuite, elles placent au centre de leur préoccupation la subjectivité de l'artiste. De même, l'expression symbolique de la « fenêtre ouverte sur la création » n'implique pas, une fois remise dans son contexte, une transitivité de l'œuvre d'art mais au contraire une évocation ambiguë des relations entre l'œuvre et le monde, où la première ne serait plus subordonnée au second, et conquerrait peut-être même son autonomie. D'une fenêtre métaphorique comme vitre plus ou moins transparente, nous passons donc après la lecture des textes de Zola à un écran plus ou moins opaque. Nous ne pouvons dès lors que souscrire à l'avertissement formulé dès 1987 par Henri Mitterand dans *Le regard et le signe* :

Qui interprète le naturalisme comme une doctrine de soumission absolue à l'objet, de copie laborieuse, de reproduction impersonnelle des choses et des êtres, commet un contresens, tant sur les théories de Zola que sur son œuvre romanesque. Zola réclame, dans la foulée du romantisme, que liberté pleine et entière soit laissée à l'artiste¹²⁷.

¹²⁵ Philippe Ortel, « Le stade de l'écran : écriture et projection au dix-neuvième siècle », *op. cit.*, p. 114 (Philippe Ortel adapte cette notion à partir d'une étude de Mallarmé réalisée par Jacques Derrida dans *La Dissémination*, Paris, Seuil, « Points essais », 1972, p. 380).

¹²⁶ Notons que dans *Expositions*, Ph. Hamon envisage l'éventualité d'un autre modèle associé à l'écran que la vitre transparente, celui de la plaque photographique, mais là encore, cette référence est étonnamment uniquement prise dans le cadre d'un strict rôle mimétique de représentation objective, technique et scientifique du réel : « La métaphore de l'écran, qui redouble et relaie en quelque sorte celles de la serre, de la vitrine, de la fenêtre, des diverses « boîtes » claires (chambres, palais...) où s'expose et se range le réel, vient aussi, c'est évident, de la chambre (noire) qui lui est symétrique, de la photographie : c'est sur un écran de verre dépoli que l'opérateur, la tête sous l'étoffe de serge noire, étudie l'image du monde réel à reproduire, et pratique, avant d'introduire la plaque de verre à exposer, la mise au point. » (Philippe Hamon, *Expositions*, *op. cit.*, p. 79).

¹²⁷ Henri Mitterand, « Zola, ses Haines, ses modèles », dans *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, PUF, « Ecriture », 1987, p. 31.

Cette nouvelle lecture mène notre analyse vers un tout autre modèle d'interprétation que la transparence, un modèle lourd de conséquences pour la notion même de représentation : celui de l'écran. En cela, notre perspective rencontre les récents travaux menés par Anne-Marie Christin et Philippe Ortel sur la « pensée de l'écran », montrant l'impact sémiologique de la révolution technique de la photographie et des arts de l'image en général sur la création artistique au XIX^e siècle ¹²⁸.

3. Pour une autre fenêtre zolienne : le support optique, ou la fenêtre condamnée

Le dix-neuvième siècle connaît une rupture sans précédent dans le rapport des artistes à l'image. Comme l'a remarquablement montré Philippe Ortel dans sa thèse et les différents travaux qui en sont issus ¹²⁹, l'essor des arts de la lumière et surtout l'invention de la photographie ont fait entrer les écrivains du XIX^e siècle dans une nouvelle ère, en bouleversant non seulement le concept établi de représentation, mais aussi celui de processus créatif. A la suite des travaux d'Anne-Marie Christin, l'auteur réunit cette nouvelle conception de la création littéraire ou picturale sous le terme de « pensée de l'écran ». A travers une lecture des différentes métaphores photographiques utilisées par les écrivains romantiques ou réalistes dans leurs discours métatextuels, l'auteur met en avant deux influences distinctes de l'écran sur la littérature, convoquées de manière antithétique par les artistes du XIX^e siècle. Nous nous attarderons quelques instants sur cette démonstration dans la mesure où elle nous semble éclairer les phénomènes que nous avons pu relever chez Zola.

L'écran photographique en tant que dispositif créatif suscite tout d'abord une véritable levée d'armes de la part des artistes, dans la mesure où il réduit la relation triangulaire : *nature/interface de l'artiste* (main, subjectivité, âme...)/*écran graphique* à une relation bipartite faisant l'économie du corps – donc de la personnalité – de l'artiste : *nature/écran optique*. La mécanisation de la création de l'image engendre un rejet de la photographie en dépit de la volonté affichée des auteurs romantiques et des réalistes de faire corps avec le monde extérieur. La photographie, en réalisant l'utopie de fusion de l'image avec son

¹²⁸ Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, « Champs », 2001 [1995] ; Philippe Ortel, « Le stade de l'écran : écriture et projection au dix-neuvième siècle », *op. cit.*, p. 111-144, et *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, « Rayon Photo », 2002.

¹²⁹ Philippe Ortel, *Littérature et photographie, crise et utopie de la représentation au XIX^e siècle*, thèse de doctorat, Université Paris III, 1996, en partie illustrée dans l'article « Le stade de l'écran » en 2001, *op. cit.*, et remaniée dans *La littérature à l'ère de la photographie* en 2002, *op. cit.*

réfèrent, supprime en effet l'intervention humaine nécessaire à toute œuvre d'art : elle pointe donc à la fois l'inefficacité de la main et l'aporie propre à toute œuvre voulant reproduire exactement le réel, qui se nierait en tant que telle. Philippe Ortel démontre dès lors comment le dédain de l'écran optique engendre une réévaluation et une prise en considération nouvelle de l'écran graphique (la toile, la page, avec les grains de la touche ou de l'écriture) comme indice d'humanité par défaut pour une création artistique qui se sent menacée.

Lorsque les écrivains se placent sur le plan de l'image créée, les discours se révèlent également d'une grande dureté : un romantique comme Lamartine stigmatise ainsi le défaut d'interprétation de la nature représentée sur l'écran optique : « plagiat de la nature par l'optique », « coup de soleil pris sur le fait par un manœuvre¹³⁰ ». De même pour les tenants de l'esthétique réaliste qui, bien que désireux de vérité nue, refusent d'être assimilés à un procédé mécanique non artistique devenu désormais une « insulte » fréquente à leur égard : pour Maupassant, dans la célèbre préface-manifeste de *Pierre et Jean*, « le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même¹³¹ ».

Le dédain explicite des écrivains face à l'image photographique ne fait pourtant que masquer une autre influence plus profonde du nouveau *medium* sur leur conception de la création. De nombreux textes évoquant le processus créatif littéraire utilisent ainsi un langage et des métaphores empruntés au vocabulaire photographique. Si l'image mécanique est dévaluée, sa fabrication « magique » semble quant à elle trouver un écho chez les auteurs, qu'ils soient romantiques ou réalistes. Le même Lamartine qui formulait des critiques sans appel envers la photographie évoque sa création en termes d'« impression », de « sensibilité », d'« images peintes » par l'« imagination¹³² », quand Baudelaire, grand pourfendeur de l'image mécanique, utilise cette formule très troublante : « Je veux illuminer

¹³⁰ Alphonse de Lamartine, *Cours familier de littérature*, entretien XXXVI, 58, p. 410-411, cité par Philippe Ortel, « Le stade de l'écran : écriture et projection au dix-neuvième siècle », *op. cit.*, p. 118.

¹³¹ Guy de Maupassant, « Le roman », préface à *Pierre et Jean* [1887], éd. Antonia Fonyi, Paris, Flammarion, « GF », 2008, p. 47. Voir également les propos durs adressés par Champfleury afin de distinguer réalisme et photographie dans *Le Réalisme* (Paris, Michel Lévy frères, 1857).

¹³² « J'étais né impressionnable et sensible. Ces deux qualités sont les deux premiers éléments de toute poésie. Les choses extérieures à peine aperçues laissaient une vive et profonde empreinte en moi ; et quand elles avaient disparu de mes yeux, elles se répercutaient et se conservaient présentes dans ce qu'on nomme *l'imagination*, c'est-à-dire la mémoire, qui revoit et qui repeint en nous. Mais de plus, ces images ainsi revues et repeintes se transformaient promptement en sentiment. Mon âme aimait ces images, mon cœur se mêlait à ces impressions. J'aimais et j'incorporais en moi ce qui m'avait frappé. J'étais une glace vivante qu'aucune poussière de ce monde n'avait encore ternie, et qui réverbérait l'œuvre de Dieu ! De là à chanter ce cantique intérieur qui s'élève en nous, il n'y avait pas loin. » (Alphonse de Lamartine, « Première préface des *Méditations* », *Méditations poétiques*, cité dans Philippe Ortel, « Le stade de l'écran : écriture et projection au dix-neuvième siècle », *op. cit.*, p. 132-133).

les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits¹³³ ». Selon ce système métaphorique, l'écrivain devient dès lors la matrice subjective qui reflète la nature comme la plaque du daguerréotype, en lui conférant cependant la subjectivité que l'image mécanique n'aura jamais. Cette image s'adapte en effet particulièrement bien au désir de réfraction de la nature au travers d'un moi lyrique de l'esthétique romantique. Les réalistes partagent cette métaphore : s'ils accentuent la part d'objectivité du miroir de la plaque, celle-ci reste influencée par la subjectivité de l'artiste, comme chez les Goncourt : « Oui, c'est vrai, il y a dans notre talent une part de maladie [...]. La maladie sensibilise l'homme pour l'observation, comme une plaque photographique¹³⁴. » La première influence souterraine du processus photographique sur la réflexion littéraire est donc l'idée d'une projection de la psyché subjective de l'artiste vers le support de l'œuvre d'art. La seconde sera l'émergence de ce même support destiné à accueillir la création : l'écran graphique. Bien que Philippe Ortel distingue fort justement l'écran optique de l'écran graphique dans la mesure où le premier prend une part plus active à la création de l'image que le second, leur émergence semble indissociable. En paraissant évacuer l'humain, la création de l'image photographique sur l'écran optique suscite une inquiétude, qui fait naître par défaut un regain d'intérêt pour les supports de la création graphique : la toile et la page. L'auteur remarque ainsi une nouvelle attention des textes critiques pour la genèse matérielle des œuvres, par exemple dans l'engouement suscité par les lettres autographes, ou dans les textes évoquant l'art pictural, comme le *Paris vécu* de Théodore de Banville :

Un tableau où je ne verrais pas les coups de pinceaux serait pour moi une chose aussi inanimée et morte que la photographie, et non seulement j'y veux suivre les élans, les obstinations, et les caresses de la brosse, mais je suis content d'apercevoir le grain de la toile et de me rappeler ainsi que cette toile a été tissée par un tisserand, c'est-à-dire un homme semblable à moi¹³⁵.

Cette prise en compte du support dans la peinture comme dans l'écriture constitue une véritable révolution épistémologique pour la représentation, dans la mesure où la pensée occidentale s'est évertuée à nier la présence du support depuis l'invention de l'alphabet grec. Dans *L'Image écrite*, Anne-Marie Christin montre que l'invention par les Grecs de la

¹³³ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, cité dans Philippe Ortel, « Le stade de l'écran : écriture et projection au dix-neuvième siècle », *op. cit.*, p. 123. Cette relation ambiguë à l'image photographique est analysée par Jérôme Thélot dans un poème des *Fleurs du Mal* dédié à Nadar, « Le Rêve d'un curieux » (Jérôme Thélot, « “ Le Rêve d'un curieux ” ou la photographie comme Fleur du Mal », *Revue des Etudes Photographiques*, n°6, mai 1999, p. 5-21.

¹³⁴ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 27 mars 1865, cité dans Philippe Ortel, « Le stade de l'écran : écriture et projection au dix-neuvième siècle », *op. cit.*, p. 138.

¹³⁵ Théodore de Banville, « Explications loyales », *Paris vécu*, cité dans Philippe Ortel, « Le stade de l'écran : écriture et projection au dix-neuvième siècle », *op. cit.*, p. 119.

géométrie, de l'alphabet non idéogrammatique puis de la cartographie illustrent le passage d'un écran « divinatoire, celui du ciel et de ses métaphores terrestres », celui des Egyptiens et des Sumériens, à une « surface abstraite », support « transparent, ouvert, libéré de toute contrainte matérielle » de la pensée¹³⁶. Cette conception de la transparence du support sera accentuée dans la peinture comme la littérature à la Renaissance par l'invention de la perspective, faisant de la toile une fenêtre sur le monde représenté, ainsi que le théorisent Alberti et Vasari. Considérer à nouveau le support de l'œuvre graphique en tant que tel s'apparente donc à une véritable redéfinition du processus artistique ne subordonnant plus l'énonciation à l'énoncé, le signifiant au signifié.

Comme le résume Ph. Ortel, « les dispositifs optiques, de repoussoirs deviennent des modèles de [l']écriture¹³⁷ ». La « pensée de l'écran » aurait donc deux versants : le premier serait celui d'une crise de la représentation mimétique que la photographie viendrait souligner par sa perfection mécanique, alors que le second offrirait une nouvelle perception du processus créatif, reposant sur la prise en compte du support autrefois nié par la fenêtre perspectiviste, et sur l'idée d'une projection de la subjectivité de l'artiste. Ce rappel de la démonstration de Philippe Ortel n'est pas étranger aux remarques suscitées par notre lecture des textes théoriques de Zola. Le romancier naturaliste n'échappe pas, en effet, au modèle général pointé par le critique, qui lui accorde d'ailleurs une place non négligeable dans ses travaux. Zola participe ainsi de la critique générale face à la reproduction parfaite de l'image photographique :

La photographie de la réalité, lorsqu'elle n'est pas rehaussée par l'empreinte originale du talent artistique, est une chose pitoyable¹³⁸.

Un reproche bête qu'on nous fait, à nous autres écrivains naturalistes, c'est de vouloir être uniquement des photographes. Nous avons beau déclarer que nous acceptons le tempérament, l'expression personnelle, on n'en continue pas moins à nous répondre par des arguments imbéciles sur l'impossibilité d'être strictement vrai [...]¹³⁹.

¹³⁶ Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 120.

¹³⁷ Philippe Ortel, « Le stade de l'écran : écriture et projection au dix-neuvième siècle », *op. cit.*, p. 123 et *La littérature à l'ère de la photographie*, *op. cit.*, p. 19. L'auteur développe et approfondit ainsi une remarque de Ph. Hamon dans « Images à lire et images à voir : « images américaines » et crise de l'image au dix-neuvième siècle (1850-1880) », dans *Usages de l'image au dix-neuvième siècle*, dirigé par Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy, Paris, Créaphis, 1992, p. 235-246. Voir aussi sur un mode plus dysphorique, les remarques de J. Thélot à propos de Baudelaire : « Au total, si l'invention et l'industrie de la photographie constituent pour Baudelaire un repoussoir, cela n'empêche que la photogénie est un contre-modèle esthétique et sémiologique dont le poème ici s'inspire » (J. Thélot, « Le Rêve d'un curieux » ou la photographie comme Fleur du Mal », *op. cit.*, p. 12).

¹³⁸ Emile Zola, « Lettres de Paris. Deux expositions d'art au mois de mai », *Salon de 1876*, éd. cit., p. 970.

¹³⁹ Emile Zola, « Le Roman expérimental », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1180.

De même, la lettre à Valabrègue et son usage répété du terme « écran » offre un des meilleurs exemples de l'influence du processus optique sur les écrivains du XIX^e siècle. Le regard porté par Ph. Ortel ne nous semble cependant pas aller assez loin dans son analyse de l'influence de la « pensée de l'écran » sur Zola. Selon lui, « l'écran » de la lettre à Valabrègue a bien à voir avec la photographie car l'artiste « fixe la nature en se plaçant *derrière* le verre dépoli sur lequel elle se projette, celui de son tempérament¹⁴⁰ ». Cependant, comme le souligne notre italique, Philippe Ortel conçoit encore l'écran de Zola sur le mode de la transitivité :

[L'artiste] se contente de modifier l'image tirée de la nature en la colorant avec sa personnalité. [...] [La] personnalité est désormais conçue comme un milieu à *travers* lequel la réalité se projette, à la façon d'un élément dioptrique. Ce « à travers » promeut, entre l'œuvre et son référent placés de part et d'autre de la personnalité de l'artiste, une relation à deux termes de type cause-effet, au détriment du triangle œuvre-âme-nature de l'esthétique romantique¹⁴¹.

Le critique reprend ensuite l'idée que Zola préconiserait une transparence de son écran, quoique de manière ambiguë¹⁴², et en vient progressivement à concilier pensée de l'écran et esthétique de la transparence :

En faisant de l'interface du corps de l'artiste un écran transparent, simplement coloré par le tempérament de l'artiste, Zola concilie momentanément la transparence de l'œuvre devant la nature et l'épaisseur de l'interface corporelle et graphique sans laquelle il n'y a pas d'œuvre¹⁴³.

Ce n'est qu'avec Mallarmé que l'écran de la création s'opacifierait, selon un chemin que le poète prendrait à rebours de Zola :

Alors que Zola prône de plus en plus la transparence mimétique, jusqu'à rompre avec les impressionnistes [...] et à pratiquer la photographie, Mallarmé se laisse au contraire de plus en plus fasciner par la distance qui sépare l'écran de la nature, jusqu'à faire de cet écran le sujet même de nombreux textes¹⁴⁴.

L'auteur évoque par ailleurs le motif de la fenêtre comme un relais du regard descripteur dans les motifs romanesques de Zola, ce qui montre sans doute l'influence de la théorie du porte-regard et de l'esthétique de la transparence de Philippe Hamon sur son propos¹⁴⁵. L'utilisation du porte-regard et des dispositifs visuels tels que les fenêtres et les

¹⁴⁰ Philippe Ortel, « Le stade de l'écran : écriture et projection au dix-neuvième siècle », *op. cit.*, p. 139.

¹⁴¹ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, *op. cit.*, p. 133-134 [Ph. O. souligne].

¹⁴² « [Zola] utilise à l'occasion la métaphore du verre transparent pour évoquer son esthétique ». L'auteur modère cependant ainsi ses propos en note : « Tout en soulignant qu'une transparence n'est ni possible ni souhaitable, il déclare se reconnaître dans l'écran réaliste. » (*ibidem*, p. 176 et 176, n. 18).

¹⁴³ Philippe Ortel, « Le stade de l'écran : écriture et projection au dix-neuvième siècle », *op.cit.*, p. 140-141.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 141.

¹⁴⁵ « Un certain nombre de techniques bien connues ont favorisé le recentrage du roman autour du visuel. [...] [A] l'intérieur du récit, la technique bien connue du point de vue permet à des auteurs comme Flaubert de

vitrines représenterait ainsi une autre influence de l'optique sur les romanciers réalistes, relevant cette fois de l'esthétique de la transparence :

Ces dispositifs changent les lois du genre romanesque parce qu'ils ne sont pas simplement des thèmes dans l'œuvre : ils légitiment *en énoncé* l'énonciation jusqu'à se substituer à elle en se faisant oublier. Quand l'auteur utilise la technique du point de vue par exemple, la réalité semble se présenter d'elle-même au lecteur, puisqu'elle ne dépend apparemment que du regard des personnages, et non du discours du narrateur [...]. Comme la photographie qui efface le plus souvent le travail de l'opérateur, le cadre optique du roman issu de cette technique sépare en partie l'énoncé du « message-cadre » verbal que toute œuvre émet, en dernier ressort, en direction du lecteur¹⁴⁶.

Cette évocation du cadre optique comme outil de la vraisemblance se place pourtant sur un plan différent de l'acte photographique. Comme nous l'avons vu plus haut, l'écran évoqué par Zola dans la lettre à Valabrègue s'inspire du dispositif de création de l'image dans la chambre noire ; le cadre optique de la fenêtre, quant à lui, se réfère à la découpe du réel effectuée lors de la prise de vue, qui nie l'écran de l'objectif. Ces deux influences appartiennent donc à des moments photographiques qui supposent un rapport au réel très différent (avec ou sans médiation) : or, si la lettre à Valabrègue évoque l'écran à la manière d'un support optique, rien n'indique dans le discours de Zola que la prise de vue et sa découpe du réel soit un modèle de l'œuvre d'art. La permanence de l'esthétique zolienne de la transparence dans les esprits explique sans doute cette tentative de concilier « pensée de l'écran » et transitivité de l'œuvre zolienne.

Malgré toute la pertinence de sa démonstration générale, le regard que porte Philippe Ortel sur la pensée de l'écran zolienne gagnerait à être réévalué. L'objet de son travail n'étant pas de s'attacher à l'influence particulière de la photographie sur chaque écrivain mais de décrire un mouvement général dans la littérature du XIX^e siècle¹⁴⁷, ce dernier ne nous semble pas suffisamment prendre en compte toutes les ambiguïtés de la lettre à Valabrègue et des écrits postérieurs du romancier, et il manque en Zola un cas exemplaire de « pensée de l'écran ». La part de l'influence du processus optique ou photographique dans la lettre à Valabrègue ne se limite pas, comme nous l'avons vu précédemment, à l'utilisation de la notion d'écran. De nombreuses formulations suggèrent non seulement une activité spontanée de cette surface dans la création des figures, mais empruntent également leur vocabulaire au

s'effacer derrière le regard de leurs personnages. On sait que Zola renforce le procédé en introduisant de nombreux dispositifs optiques, générateurs de descriptions ou de narrations : fenêtres, vitres et vitrines ouvrent sur des rues et influencent parfois l'action en donnant des informations nouvelles au héros. » (Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, *op.cit.*, p. 194).

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 194-195.

¹⁴⁷ « [On] privilégiera une approche globale du phénomène plutôt qu'une étude monographique, qui isolerait les facteurs d'influence en fonction des auteurs concernés. Plutôt que de voir quel rôle a joué la photographie dans telle ou telle œuvre littéraire, on se demandera, plus radicalement, comment les œuvres littéraires du XIX^e siècle ont dû redéfinir leurs contenus et leurs règles sous la pression de la photographie. » (*ibid.*, p. 11).

développement ainsi qu'à l'image latente. Si l'on ajoute à ces éléments l'insistance récurrente de Zola sur les médiations entre l'œuvre et son référent, on constate un brouillage manifeste de la transitivité de l'écran dans les écrits du romancier. Certes, notre propos ne saurait faire d'emblée de Zola un *alter ego* de Mallarmé, accordant au support de l'écran une place croissante au détriment de la représentation du monde ; néanmoins, au regard de l'utilisation zolienne de cette métaphore, il nous semble difficile de concevoir une hypothétique conciliation entre un écran support de la projection artistique et un écran transparent laissant voir le monde extérieur. Lorsqu'il distingue le fonctionnement de la *camera obscura* des peintres et celui de la lanterne magique, Max Milner souligne la césure franche entre ces deux dispositifs qui ne vont pas dans le même sens : l'outil de la Renaissance projette en effet l'image de l'objet à peindre « dans le sens réalité-œuvre d'art », alors que la lanterne magique, qui porte bien son nom, « inverse la direction du phénomène », en projetant sur un écran, « c'est-à-dire le monde extérieur », une image peinte sur une lame de verre, donc « une création imaginaire »¹⁴⁸. De même, il nous semble que la valorisation de l'écran-support et la fenêtre transparente sont inconciliables, relevant elles aussi de deux directions radicalement opposées.

Revenir aux sources des métaphores dioptriques de Zola permet donc de se dégager de l'idée reçue d'une parfaite transparence mimétique de l'œuvre qui serait énoncée dans ses préceptes théoriques. Le caractère brouillé, embué des analogies utilisées par l'auteur pour évoquer la représentation ou le discours littéraire conforte l'idée d'une remontée du support dans le processus créatif et explique la place de la métaphore photographique dans la théorie des écrans. Or, les deux notions sont sur un plan théorique exclusives : si l'écran zolien refuse l'effacement du support, il ne peut participer à une esthétique de la transparence et de la transitivité qui se fonde, elle, sur sa négation. Les altérations de la transitivité de l'écran zolien ne manifestent pas une pensée de l'opacité de l'œuvre d'art ; néanmoins, elles ne montrent pas non plus une conception sereine de la représentation mimétique comme on semble souvent le croire : Zola participe de ces auteurs du XIX^e siècle qui basculent d'une pensée de la transparence à celle de l'écran, et ses écrits montrent comme l'idée même de représentation mimétique du réel devient pour eux un sujet d'incertitude et d'équivoque.

Ce premier point de notre étude n'a pas pour objet, nous le répétons, d'enfoncer des portes ouvertes. Zola, comme tout écrivain réaliste, est conscient des difficultés et des apories

¹⁴⁸ Max Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, « Ecriture », p. 13.

d'une littérature visant à copier le réel. Ce que nous tentons de décrire, et ce que la description de son art par le romancier semble confirmer, est que l'œuvre de Zola n'est pas seulement consciente de l'impossible fusion de la littérature et de la réalité, mais qu'elle ne le cherche peut-être pas non plus. Pour pasticher les formules de Philippe Hamon, l'interrogation au centre de notre étude ne sera pas : « *comment la littérature copie-t-elle la réalité ?* », elle ne se demandera pas pour autant, comme dans une évidente réciprocité : « *comment la littérature nous fait-elle croire qu'elle copie la réalité* ¹⁴⁹ ? » ; au contraire, en suivant la leçon des incertitudes théoriques du romancier face à l'idée même de représentation, nous formulerons notre questionnement sur un mode ouvert et incertain : « et si, après tout, la littérature de Zola n'essayait pas de nous faire croire qu'elle copie la réalité ? ». Non pas : « y a-t-il quelque chose derrière la fenêtre ? », mais plutôt « Zola cherche-t-il vraiment à nous faire croire qu'il y a quelque chose derrière elle ? ».

En cela, nous ferons nôtre dans ce travail la conclusion d'un brillant recueil d'articles d'Henri Mitterand, point d'arrivée d'une étude sur la spécularité à l'œuvre chez les écrivains réalistes, qui pourra nous servir de soutien de départ : « Le « Réaliste de talent » est celui qui, après avoir promis et fourni au lecteur le vrai, ne lui en suggérera pas moins, n'instillera pas moins dans ses veines le poison subtil de l'idée que tout est double, mise en scène et mise en forme, réversibilité, interrogation ¹⁵⁰. » La fenêtre zolienne ne nous a pas semblé sereinement transparente dans cette première partie ; du moins Zola ne semble-t-il pas en faire, malgré la teneur polémique de certains de ses écrits, l'outil métatextuel sans équivoque d'une œuvre d'art transitive. Face à la « maison de verre » prônée par l'esthétique de la transparence, nous nous demanderons donc comment ce « poison subtil » de l'illusion peut-être paradoxalement distillé par ce motif, et dans quelle mesure la fenêtre de la création zolienne n'était pas d'emblée pensée comme une fenêtre condamnée.

¹⁴⁹ Philippe Hamon, « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 132.

¹⁵⁰ Henri Mitterand, *L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, PUF, « Ecriture », 1994, p. 201.

II. Le motif de la fenêtre dans *Les Rougon-Macquart* : un refus de la transitivité manifeste

1. Un motif omniprésent, mais un technème négligé

a. Un corpus problématique pour l'analyse du topos descriptif

Le jour déclinait, assombrissant les corridors de la grande demeure silencieuse, mettant des écrans de crêpe aux vitres.

Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*.

Le motif romanesque de la fenêtre est souvent considéré, nous l'avons vu, comme un outil – ou « technème » – indispensable à l'illusion référentielle mise en place par le roman zolien. Elle justifierait en particulier l'introduction des pauses descriptives en offrant un à-voir tout désigné à un personnage voyeur, devenu porte-regard. Aux côtés de la parole du bavard volubile et des gestes professionnels du technicien affairé, le regard du voyeur, souvent à sa fenêtre, relèverait d'un des trois modes de distribution du savoir encyclopédique du romancier naturaliste. Selon Ph. Hamon, le rôle de technème de la fenêtre serait illustré par de très nombreux exemples dans le roman zolien, au point d'être rebaptisée « l'éternelle fenêtre naturaliste ». L'ensemble des travaux du critique cite huit cas de ce que nous appellerons des « technèmes fenêtres » : Roubaud observant la gare à la fenêtre de la mère Victoire dans l'*incipit* de *La Bête humaine*, Gervaise attendant Lantier à la fenêtre de l'hôtel Boncœur dans l'*incipit* de *L'Assommoir*, Renée devant les boulevards parisiens à la fenêtre du Café Riche dans *La Curée*, Serge regardant le Paradou de sa chambre de convalescence au début de la deuxième partie de *La Faute de l'abbé Mouret*¹⁵¹, Florent observant les Halles depuis sa mansarde dans *Le Ventre de Paris*, Napoléon III scrutant la Meuse dans *La Débâcle* depuis l'auberge de Bouillon où il est retranché, Saccard observant la place de la Bourse de la fenêtre d'un restaurant dans l'*incipit* de *L'Argent*, et enfin le père Chanteau regardant son village alors qu'il attend l'arrivée de Pauline à la porte-fenêtre de sa maison dans l'*incipit* de *La Joie de vivre*¹⁵².

¹⁵¹ Sans doute l'auteur désigne-t-il une description du Paradou intervenant au chapitre IV de ce cette même partie, seul exemple que nous ayons trouvé dans cette partie.

¹⁵² Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 70-71, et *Du descriptif*, op. cit., p. 225-226. Nous n'incluons pas les exemples de l'article « Zola romancier de la transparence » dans la mesure où l'auteur ne conçoit pas encore à cette époque le porte-regard uniquement dévolu à la description.

Le critique analyse avec précision, dans deux de ses ouvrages, le fonctionnement du technème dans l'*incipit* de *La Bête humaine*, qui se révèle un parfait exemple de la théorie du porte-regard¹⁵³. L'attente de Séverine et la chaleur de la chambre de la mère Victoire justifient l'ouverture de la fenêtre par Roubaud qui déclenche l'entrée en description¹⁵⁴. L'homme connaît bien cette gare, ce qui permet à l'auteur de restituer tout le vocabulaire technique qu'il a emmagasiné sur le sujet¹⁵⁵ et d'utiliser des toponymes réels aidant à renforcer la vraisemblance du lieu décrit¹⁵⁶. La fenêtre et son cadre rectangle influencent l'organisation de la description, et donc le classement des informations¹⁵⁷. La fermeture de la fenêtre permet ensuite d'introduire la description de l'intérieur de la chambre, avec une distribution des meubles qui la composent dans un énumération-liste quasi-caricaturale¹⁵⁸ ; puis, comme une mise en abyme du technème utilisé, le regard de Roubaud, porté sur un miroir – version réfléchissante de la fenêtre –, enclenche un autoportrait du personnage¹⁵⁹. La démonstration du critique est ici très efficace, et la place de cette pause descriptive à l'*incipit* du roman conforte l'idée que la fenêtre figure bien un « truc » de romancier destiné à informer le lecteur et planter le décor. Cette fenêtre technème de la gare Saint-Lazare, comme la plupart des autres exemples cités par le critique, n'est pas sans poser de problèmes, ainsi que nous le verrons plus tard ; néanmoins, son fonctionnement est indéniable, comme sept de ces huit descriptions qui se révèlent de bons exemples de la technique du porte-regard. A ces huit exemples nous pouvons ajouter de nombreux autres, qui ne sont pas eux aussi sans difficulté, mais qui présentent bien *théoriquement* le dispositif du technème, c'est-à-dire un personnage posté à une fenêtre, qui enclenche une séquence descriptive assumée par son regard, ayant pour objet le monde situé derrière cette même fenêtre.

¹⁵³ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 71. L'exemple fonctionne d'ailleurs tellement bien que l'auteur l'utilise par deux fois dans *Du descriptif*, comme illustration du regard descripteur, puis dans l'étude comparative du *topos* descriptif de la fenêtre (*op. cit.*, p. 173 et 223-229).

¹⁵⁴ « Son mari l'attendait là, dans cette chambre », « [La] mère Victoire avait dû couvrir le feu de son poêle, d'un tel poussier, que la chaleur était suffocante. Et le sous-chef de gare, ayant ouvert une fenêtre, s'y accouda. » (Emile Zola, *La Bête humaine* [1890], *Les Rougon-Macquart*, tome IV, éd. cit., p. 999 et 997). Ici, l'antéposition de la conjonction de coordination « et », superflue, introduit un lien de cause à conséquence qui souligne la volonté de légitimation de la description évoquée par Ph. Hamon.

¹⁵⁵ « bouillottes », « postes d'aiguilleurs », « wagons », « machine-tender », « voies de remisage », « purgeurs » (*ibidem*, p. 997-998).

¹⁵⁶ « impasse d'Amsterdam », « quartier de l'Europe », « rue de Rome », « Argenteuil », « Versailles », « tunnel des Batignolles », « Le Havre », « Paris », « Mantes », « Caen », « Auteuil » (*ibidem*).

¹⁵⁷ « En face », « A gauche », « à droite », « en bas de la fenêtre » (*ibidem*, p. 997).

¹⁵⁸ « Et il rentra, lui aussi, dans la chambre. [...] La vaste pièce, à deux fenêtres, lui était familière, servant de chambre à coucher, de salle à manger et de cuisine, avec ses meubles de noyer, son lit drapé de cotonnade rouge, son buffet à dressoir, sa table ronde, son armoire normande. » (*ibidem*, p. 999-1000).

¹⁵⁹ « Dans son attente désœuvrée, en passant devant la glace, il s'arrêta, se regarda. Il ne vieillissait point, la quarantaine approchait, sans que le roux ardent de ses cheveux frisés eût pâli. » (*ibidem*, p. 1000)

Nous citerons ainsi, en nous excusant par avance de la fastidieuse longueur de ce relevé que nous tenons malgré tout à communiquer pour l'honnêteté de notre démonstration : dans *La Curée*, Renée observant le parc Monceau depuis sa chambre de l'hôtel Saccard ; le même personnage devant le paysage de la chambre d'enfant de l'hôtel Béraud du Châtel (deux fois) ; et Saccard décrivant Paris à Angèle depuis le restaurant du quartier Montparnasse ; dans *La Conquête de Plassans*, François Mouret présentant les maisons de ses voisins à l'abbé Faujas depuis la chambre du premier étage occupée par le prêtre ; dans *La Faute de l'abbé Mouret*, Serge suivant Albine du regard pour la première fois par la fenêtre ; et le même admirant la campagne des Artaud de nuit depuis sa chambre ; dans *Son Excellence Eugène Rougon*, Clorinde Balbi s'oubliant devant la forêt depuis une fenêtre du château de Compiègne ; et l'ensemble des invités de Compiègne assistant à la curée après un après-midi de chasse ; dans *Une page d'amour*, Hélène Grandjean à sa fenêtre de Passy dans trois des cinq descriptions de Paris ponctuant le récit ; et Jeanne dans la quatrième ; dans *Nana*, La Faloise regardant les boulevards pendant l'entracte de *La Blonde Vénus* ; l'héroïne éponyme les yeux perdus dans la nuit lors de la fête qu'elle organise dans son appartement ; la même attendant dans une loge la visite de réconciliation avec Muffat ; Georges et Nana contemplant le paysage depuis la maison de campagne de cette dernière ; Satin et Nana observant Muffat puis la reine Pomaré depuis l'hôtel financé par Muffat ; et Lucy Stewart accoudée à la fenêtre de l'hôtel où l'héroïne meurt, devant le passage de l'armée ; dans *Pot-Bouille*, Octave regardant la cour intérieure de son immeuble depuis la fenêtre de sa chambre ; le même observant son quartier depuis les vitres du magasin dans *Au Bonheur des Dames* ; et Denise rêvant en compagnie de Deloche au-dessus des baies vitrées du magasin ; dans *La Joie de vivre*, Pauline face à la nuit tombant sur une mer déchaînée depuis la porte-fenêtre de la salle à manger des Chanteau ; et la même regardant de la maison la construction des épis de Lazare sur la plage ; et Lazare scrutant la nuit en attendant l'arrivée du docteur Cazenove ; dans *La Terre*, Buteau regardant la campagne depuis la cuisine de la ferme des Fouan, à deux reprises ; dans *Le Rêve*, les Hubert découvrant Angélique sous le porche de l'église depuis leur boutique ; Angélique contemplant le Clos-Marie de la porte-fenêtre de sa chambre ; et Angélique et Hubertine suivant la procession religieuse se dirigeant vers la cathédrale depuis la fenêtre de leur boutique ; dans *La Bête humaine*, Séverine attendant Jacques chez la mère Victoire en observant la gare sous la neige ; Jacques et Tante Phasie entrapercevant Misard au travail et les passagers des trains passant devant la fenêtre ; Séverine profitant du panorama de son nouvel appartement de fonction dans la gare ; Flore attendant le train qu'elle compte faire dérailler ; et Jacques trompant son repos forcé par la fenêtre d'une chambre de la Croix-de-

Maufras ; dans *L'Argent*, Mme Caroline espionnant les demoiselles de Beauvilliers depuis sa fenêtre ; et Saccard laissant vagabonder ses regards sur la Bourse de la chambre de Sigismond Buch ; dans *La Débâcle*, Weiss expliquant à Jean la géographie de sa région depuis une fenêtre ; Henriette puis Delaherche guettant l'avancée des combats depuis leur terrasse ; et Maurice agonisant devant le Paris de la Commune qu'il a sous les yeux ; dans *Le Docteur Pascal*, Félicité ouvrant les volets de la chambre aux écritures dans le premier chapitre ; Clotilde devant cette même fenêtre quelques pages plus loin ; Pascal et Clotilde devant la tempête à l'extérieur de la Souléiade ; les deux amants ouvrant les fenêtres après leur première nuit d'amour ; et enfin Clotilde ouvrant les volets de la Souléiade alors que la cérémonie de construction de l'Asile Rougon va débiter.

En faisant la somme des exemples de Ph. Hamon et de ce relevé qui ne prétend pas à une parfaite exhaustivité, mais qui espère s'en rapprocher, nous comptons donc une cinquantaine de dispositifs fonctionnant comme « fenêtre technème » dans le cycle. Ce résultat, qui peut sembler significatif, se révèle en réalité assez restreint si l'on considère le nombre absolument incommensurable des termes liés au champ lexical de la fenêtre dans les *Rougon-Macquart*¹⁶⁰. Le motif est omniprésent dans les romans du cycle, et il semble que celui-ci ne soit donc pas assez systématiquement transformé en technème pour être qualifié de prétexte systématique à description¹⁶¹.

De même, avant de nous pencher sur ces autres utilisations de la fenêtre, il nous semble nécessaire de revenir et d'évaluer le fonctionnement de certains des technèmes précédemment évoqués. Les exemples cités par Ph. Hamon sont sans doute parmi ceux fonctionnant le mieux, du moins pour sept d'entre eux. Or, les motifs qui nous font exclure l'une de ces occurrences conduisent à s'interroger sur la représentativité de ce corpus d'exemples, mais aussi sur ce que peut réellement être un « technème fenêtre ». Nous ôtons

¹⁶⁰ Une consultation de la base Frantext donne ainsi les fréquences suivantes : 1292 occurrences pour le nom « fenêtre », 358 pour « rideau », 84 pour « persienne », 100 pour « volet », 196 pour « vitre » et 84 pour l'adjectif « vitré ». Nous avons choisi ces exemples restreints pour leur non ambiguïté sémantique (au contraire de « verre », « carreau », pouvant désigner d'autres objets) : l'ensemble pourrait donc être bien plus important. L'isotopie atteint malgré tout un corpus de plus de 2000 mentions, soit plus de cent par roman.

¹⁶¹ Il est toujours difficile de quantifier ce type de phénomène. Deux ordres d'idée cependant : la note précédente chiffre un corpus limité à un minimum de 2000 mots renvoyant de manière non ambiguë à une fenêtre ou une vitre, soit une moyenne de 100 par roman ; dans la mesure où les romans ne présentent généralement que deux ou trois exemples de fenêtres technèmes (sachant de plus que certains romans, comme *La Fortune des Rougon* ou *Germinal*, n'en présentent pas), chaque description de type technème devrait dès lors utiliser entre 35 et 50 occurrences du mot, ce qui nous semble inconcevable. De même, en imaginant que le seul mot de « fenêtre » ne peut raisonnablement pas revenir plus de dix fois en moyenne par description (notre calcul nous semble d'ailleurs très magnanime sur ce point), le corpus présenté d'environ 50 « fenêtres technèmes » n'utiliserait donc qu'environ 500 des 1292 occurrences du mot. Les occurrences restantes ne peuvent pas toutes relever de mentions sans importance (du type « le canapé était situé entre les deux fenêtres »). De ces calculs, bien contestables, nous le concédons, nous pensons néanmoins pouvoir affirmer que le motif romanesque de la fenêtre ne peut pas être réduit au seul rôle de technème.

en effet de cet ensemble l'exemple de *La Débâcle* donné par l'auteur : « Napoléon III, dans son auberge de Bouillon, quand il ne regarde pas les meubles intérieurs (mobilier et images au mur), se montre à la fenêtre devant les réfugiés qui le regardent, ou est présenté “collant sa face terreuse aux vitres, regardant encore ce sol de France, cette Meuse qui coulait si belle, au travers de vastes champs fertiles”¹⁶². » La fenêtre permettrait ainsi d'organiser une distribution de la description de l'espace entre son dehors et son dedans. Le texte du critique commet ici une légère méprise en amalgamant deux fenêtres consécutives : l'empereur regarde d'abord la Meuse depuis la maison d'un tisserand, puis est décrit à l'intérieur de sa chambre dans l'auberge de Bouillon :

Et, c'était dans la maison du tisserand [que l'empereur] avait voulu échouer [...]. Il y patienta pendant des heures, d'abord en compagnie de Bismarck qui souriait à l'entendre parler de générosité, seul ensuite, traînant sa misère, collant sa face terreuse aux vitres, regardant encore ce sol de France, cette Meuse qui coulait si belle, au travers des vastes champs fertiles¹⁶³.

Et quelle première nuit d'exil, à Bouillon, dans une auberge, l'hôtel de la Poste, entouré d'une telle foule de Français réfugiés et de simples curieux, que l'empereur avait cru devoir se montrer, au milieu de murmures et de coups de sifflet ! La chambre, dont les trois fenêtres donnaient sur la place et sur la Sernois, était la banale chambre aux chaises recouvertes d'un damas rouge, à l'armoire à glace d'acajou, à la cheminée garnie d'une pendule de zinc, que flanquaient des coquillages et des vases à fleurs artificielles sous globe. A droite et à gauche de la porte, il y avait deux petits lits jumeaux. Dans l'un, coucha un aide de camp, que la fatigue fit dormir des neuf heures, à poings fermés. Dans l'autre, l'empereur dut se retourner longuement, sans trouver le sommeil ; et, s'il se releva, pour promener son mal, il n'eut que la distraction de regarder contre le mur, aux deux côtés de la cheminée, des gravures qui se trouvaient là, l'une représentant Rouget de l'Isle chantant *La Marseillaise*, l'autre, *Le Jugement dernier*, un appel furieux des archanges qui faisaient sortir de la terre tous les morts, la résurrection du charnier des batailles montant témoigner devant Dieu¹⁶⁴.

La fenêtre (A) ne peut pas servir ici de pivot organisateur entre la description d'un espace clos (B) et celle d'un espace extérieur (C), dans la mesure où les deux extraits sont hétérogènes dans le temps et dans l'espace. La confrontation des deux passages semble plus problématique encore. Le second présente une véritable description de l'intérieur de la pièce, mais elle ne présente aucun extérieur, et ne se sert nullement d'un regard par la fenêtre, vers la fenêtre, ou depuis la fenêtre, pour dispenser ses informations. Le fait que le regard de l'empereur ne se porte pas sur cette dernière mais sur le support opaque d'images artificielles, les gravures, pourrait même sur ce point ressembler à un pied de nez face à notre technème. Le premier passage utilise bien quant à lui le dispositif en postant l'empereur à la fenêtre et en évoquant son dehors (« sa face terreuse aux vitres, regardant encore ce sol de France, cette Meuse qui coulait si belle, au travers des vastes champs fertiles »). Seul ce

¹⁶² Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 72.

¹⁶³ Emile Zola, *La Débâcle* [1892], *Les Rougon-Macquart*, tome V, édition A. Lanoux et H. Mitterrand, Paris, NRF-Gallimard, « Pléiade », 1967, p. 726.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 726-727.

premier extrait peut donc être considéré comme une illustration du rôle de la fenêtre dans la théorie du porte-regard. Or, dans ce court exemple, la fenêtre ne peut cependant être considérée comme un *topos* descriptif, dans la mesure où elle ne donne pas lieu à une véritable séquence de description. Tout le dispositif de la fenêtre n'a selon la théorie hamonienne qu'une seule fonction : ouvrir une séquence descriptive, et/ou dans certains textes moins catégoriques, faire progresser l'intrigue. Ici, quelle est-elle, cette description ?

Nous n'ouvrons pas la boîte de Pandore de la question d'une définition de la description. Certains linguistes considèrent effectivement qu'une épithète génère déjà en elle-même du descriptif dans la mesure où elle donne un surcroît d'information non nécessaire à la compréhension du référent. Elle serait la formule minimale du système descriptif, nécessitant : une dénomination ou pantonyme (le nom), et une expansion, constituée soit d'une liste ou nomenclature déclinant les catégories du pantonyme, soit d'un ensemble de prédicats déclinant les qualités de celui-ci¹⁶⁵. Cependant, description n'est pas descriptif, comme le remarque Philippe Hamon qui privilégie dans son ouvrage de référence sur la question la notion moins restrictive des deux, le descriptif¹⁶⁶. Le descriptif intervient en effet dans tout autre type d'énoncé, dès qu'il dispense, même sporadiquement, une information « inutile » à son intellection. Le descriptif est partout dans le langage, même dans un seul mot. Sans aller dans une telle outrance, nous pourrions donc nous satisfaire d'une phrase descriptive présentant l'extérieur de notre fenêtre.

Ce que nous ne ferons pas. Selon nous, ce n'est pas *le descriptif* mais *la description* que sert la fenêtre dans la théorie du porte-regard : cette description massive, nécessitant une pause du récit, accroissant l'écart entre temps de lecture et temps du récit étudié par Genette, celle qu'on « saute », qui ennuie, ou est encore considérée comme un trope, comme une longue figure de style codifiée et normée dans les traités de rhétorique. Cette description-trope ou description-morceau se distingue parce qu'elle se signale : « L'hypertrophie des procédés démarcatifs (introduction et de conclusion) et auto-référentiels serait, peut-être, une contrainte globale de la description¹⁶⁷ ». Or, c'est bien vers cela que tend le dispositif du technème fenêtre dans le roman naturaliste-réaliste : il est paradoxalement un seuil hypertrophié, codifiant l'entrée en description, mais qui prétend rester *incognito*, car sa présence est légitimée par toute une série de contraintes narratives (pouvoir-voir, vouloir-voir) qui dissimulent au lecteur sa véritable fonction et son caractère parfaitement dispensable et

¹⁶⁵ Philippe Hamon, *Du descriptif*, op. cit., p. 127-128.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 5-7.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 65.

rhétorique. La question se règle d'ailleurs d'un simple point de vue logique : à quoi bon monter un tel dispositif de légitimation, occupant la narration pendant parfois plusieurs pages¹⁶⁸, pour uniquement justifier de quelques éléments descriptifs ponctuels qui, par définition, n'auraient pas été repérables par le lecteur et n'auraient donc pas nécessité d'être justifiés¹⁶⁹ ? Un tel système serait absurde. Nous pensons donc que selon le système du porte-regard, la fenêtre technème ne peut que déclencher une *description*, c'est-à-dire un morceau de texte nécessitant une pause de l'action, bien évidemment non quantifiable, mais assez manifeste pour avoir besoin d'être légitimée¹⁷⁰.

Une fois cette précision faite, nous avouons être plutôt perplexe quant à la nature de la description assumée par le porte-regard Napoléon III. En cela, cet exemple nous semble emblématique de difficultés que présentent bon nombre des fenêtres technèmes de notre corpus. La première difficulté réside dans la question de la présence effective d'une « description » aux côtés du technème. Dans cet exemple, celle-ci est en effet longue de moins d'une phrase, et constituée de deux groupes nominaux apposés : « ce sol de France, cette Meuse qui coulait si belle, au travers des vastes champs fertiles ». Non seulement le segment se caractérise par sa brièveté, mais il s'illustre également par l'absence de détails concrets, et par la faiblesse numérale et qualitative des caractérisants (avec deux adjectifs particulièrement stéréotypés et donc peu imageants : « belle », « vaste »). La distinction entre l'expansion et le pantonyme est ici difficile, dans la mesure où l'une ne nous apporte que peu d'information sur l'autre. La faiblesse descriptive de ce passage ne peut raisonnablement pas le faire passer pour une description telle que nous l'avons définie. Il ne se distingue que peu d'une simple mention locative de la fenêtre, comme celle que nous trouvons dans la chambre de Bouillon, où les fenêtres de l'auberge, elles, « donnaient sur la place et sur la Sernoy ».

Cette première difficulté nous semble placer ce dispositif de la fenêtre porte-regard comme un véritable leurre descriptif. Sur ce point, un autre extrait de *La Débâcle* s'avère éclairant, dans la mesure où il présente un écho manifeste à celui que nous venons d'étudier. Il s'agit d'un autre passage mettant en scène Napoléon III à une fenêtre, celle de la sous-

¹⁶⁸ Ex.: 1. je suis face à une gare, 2. je travaille dans le monde ferroviaire, 3. j'attends ma femme et n'ai rien à faire, 4. il fait chaud donc j'ouvre la fenêtre et je regarde cette gare que je peux décrire au lecteur car je la connais.

¹⁶⁹ Ex.: *Roubaud ouvrit la fenêtre. La gare, ce matin-là, s'éveillait au rythme des arrivées de train. Il retourna s'asseoir à la table.

¹⁷⁰ « Plus la description reste proche de la dénomination, donc du descriptif, plus le lecteur se délecte de sa solidité et moins il se méfie de son objectivité. Par contre, plus la description s'étend, plus sa littéarité s'accroît et plus sa polysémie devient évidente. » (Apostolos Lampropoulos, *Le Pari de la description. L'effet d'une figure déjà-lue*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 55.)

préfecture de Sedan, quelques temps avant la reddition. Le dispositif semble à première vue plus efficace ; pourtant, nous avons choisi d'exclure cette scène de notre corpus :

[Chaque fois que l'empereur] revenait devant la fenêtre entrouverte, un tressaillement l'y arrêtait.

A une de ces stations si courtes, il eut un geste tremblant, il murmura :

« Oh ! ce canon qu'on entend depuis ce matin ! »

De là, en effet, le grondement des batteries de la Marfée et de Frénois arrivait avec une violence extraordinaire. C'était un roulement de foudre dont tremblaient les vitres et les murs eux-mêmes, un fracas obstiné, incessant, exaspérant. Et il devait songer que la lutte, désormais, était sans espoir, que toute résistance devenait criminelle. [...]

L'empereur, revenu devant la fenêtre, se remit à trembler, en levant les mains.

« Oh ! ce canon, ce canon qui ne cesse pas ! »

Peut-être la pensée terrible des responsabilités se levait-elle en lui, avec la vision des cadavres sanglants que ses fautes avaient couchés là-bas, par milliers [...]¹⁷¹.

Un premier problème, exceptionnel et particulier aux deux textes que nous étudions, réside dans la délégation du regard. Dans les *Rougon-Macquart*, Zola ne met jamais Napoléon III en scène autrement que comme un fantoche, un symbole à la fois galvaudé et lointain. Bien qu'on puisse le croiser dans *La Débâcle*, *La Curée* et *Son Excellence Eugène Rougon*, nous le voyons toujours de loin, de l'extérieur. Il est donc manifestement difficile au romancier qui le méprise d'attribuer à l'empereur une vision ou des pensées au style indirect libre, qui l'humaniseraient sans doute trop. Dans cet extrait, nous assistons en effet à une fausse scène de porte-regard. Certes, le personnage est à la fenêtre, mais la focalisation reste extérieure à son regard, comme le montre l'emploi de modalisateurs supposant ses pensées de l'extérieur (« et il *devait* songer », « *peut-être* la pensée [...] se levait-elle en lui »), ou venant confirmer ses propres remarques formulées au style direct (« De là, *en effet*, le grondement des batteries... »). Si Napoléon III avait bien une fonction de porte-regard, personne ne douterait de ce qu'il pense puisque nous en serions informés par lui-même ; de même, personne ne viendrait confirmer la véracité de ce qu'il entend, puisque nous entendrions avec lui. Nous assistons ici à une mise en scène de type « technème fenêtre », qui cache en réalité les interventions discrètes mais manifestes d'un narrateur. L'énonciation ne se fait pas totalement oublier, et la transparence mimétique du passage n'est donc pas parfaitement orchestrée. L'épisode de la maison du tisserand n'est d'ailleurs pas en reste sur ce point : Zola utilise une focalisation externe ponctuée par de rares phrases au discours indirect libre. L'utilisation très orale de démonstratifs pour évoquer le paysage (« ce sol de France, cette Meuse ») signale ce monologue intérieur qui reste néanmoins difficilement attribuable, entre une pensée propre à l'empereur, ou un commentaire d'un narrateur anonyme qui le regarderait regarder.

¹⁷¹ Emile Zola, *La Débâcle*, éd. cit., p. 668.

Ce problème de délégation de la vision nous semble marginal et dû à la particularité du personnage concerné. Des difficultés plus préoccupantes se manifestent en revanche dans cet extrait, qui nous permettent d'interroger plus profondément la validité même du technème de la fenêtre, en « oubliant » la question du dysfonctionnement de focalisation. Le mouvement de l'empereur conditionne deux stations du personnage devant la fenêtre, donc deux entrées en description. Le principe paraît habile : il permet de scinder en deux parties une description qui pourrait sembler trop longue, ou de la rendre du moins plus dynamique. L'entrée en description est ici surcodée, puisqu'elle est soulignée par l'arrêt du personnage (« s'arrêtait », « stations », « revenu »), par le cadre-frontière de la fenêtre, redoublé par la locution locative apposée « De là », par une sorte d'appel au désir symbolique du dehors (« fenêtre entrouverte »), et par le retour identique de la même phrase au discours direct, sonnante comme un appel à la vision, une sorte de « Sésame » ouvrant la boîte à description. Le lecteur est donc fin prêt pour assister à la description du paysage qui s'offre à l'empereur en deux temps... en vain.

Le déclencheur de description s'avère tout aussi peu fertile à la Sous-Préfecture que dans la maison du tisserand. La première des deux séquences présente une description réduite à deux phrases : celle-ci n'est finalement qu'un embrayeur pour l'évocation des pensées du personnage. La première phrase est à peine descriptive : elle énonce le pantonyme « le grondement des batteries de la Marfée et de Frénois » avec le simple ajout d'un complément de manière (« avec une violence extraordinaire »). La seconde phrase se chargera, elle, de prédiquer, comme le souligne l'embrayeur descriptif typiquement zolien « C'était » : « C'était un roulement de foudre dont tremblaient les vitres et les murs eux-mêmes, un fracas obstiné, incessant, exaspérant. » Dans cette seule phrase, nous trouvons un embrayeur, une métaphore, une apposition et une gradation de trois adjectifs : la teneur descriptive en est indéniable. Cependant, doit-on parler ici de description, ou d'une note descriptive ? Quoi qu'il en soit, la concentration extrême de cette note descriptive ne nécessitait vraiment pas l'intervention de la fenêtre. Elle aurait tout à fait pu être dispensée sans ce prétexte au fil de la narration. Le lien entre fenêtre et « pause » descriptive ne nous semble par conséquent pas manifeste dans cette séquence. D'autant moins manifeste que la deuxième séquence de fenêtre fera même l'économie de tout élément descriptif, en nous livrant uniquement des hypothèses sur les pensées de l'empereur ! Cette scène semble donc un véritable « leurre ». Pour une raison qu'il nous faudra découvrir, Zola se contraint à mettre en place tout un dispositif qui pourrait donner lieu à description, qui peut même créer l'attente d'une description chez le lecteur, mais il ne l'actualise pas. Le rôle des stations de l'empereur est narratif : elles témoignent de la

tension du personnage qui finira par se rendre à la Prusse à la fin de la scène. Pourquoi dès lors introduire une fenêtre ? Parce que le spectacle contribuerait à la prise de décision de l'empereur, l'influencerait ? Nous rencontrons là la seconde difficulté intéressante de ces deux passages, qui nous posent la question suivante : que voit-on derrière la fenêtre ?

Les segments étudiés ont-ils vraiment pour fonction de donner à voir au lecteur ? La question d'un faire-voir de la littérature appartient certes elle aussi aux débats sans fin de la critique, dont nous ne pourrions certainement pas faire l'économie dans ce travail. Toutefois, la théorie du porte-regard nous permet pour l'instant de l'envisager sereinement : en tant qu'opérateur de visibilité, le porte-regard doit nécessairement voir quelque chose par sa fenêtre, et nous faire part de cette vision : il ne voit même que parce qu'il doit nous le raconter. A ce stade de notre analyse, la question n'est donc pas de savoir si le lecteur voit quelque chose au fil de sa lecture, mais si le porte-regard fait bien part de ce que lui est censé voir. Or, sur ce point, nos deux dispositifs nous laissent encore perplexes.

La courte scène de la maison du tisserand ne semble pas témoigner d'une vision de l'empereur. L'évocation restreinte du paysage est, nous l'avons vu, réduite à sa plus simple expression, sans détails, sans véritables prédicats. Les adjectifs utilisés restent très abstraits en connotant une idée de beauté et de grandeur. Tout indique en réalité que cette évocation n'est pas une description mais une allégorie : « ce sol de France, cette Meuse qui coulait si belle, au travers des vastes champs fertiles ». Le caractère syllephtique des adjectifs choisis peut tout à fait s'accorder avec le double sens fréquemment utilisé pour désigner l'amour de la mère patrie, terre fidèle et féconde. La redondance des noms propres tend à renforcer cette idée d'abstraction. Tout nous pousse à croire que cette phrase ne présente pas le moins du monde ce que voit Napoléon III, mais plutôt l'idée de la France que fait naître en lui ce paysage (lui ou le narrateur anonyme). Or, rien n'est moins descriptif qu'une allégorie, qui travaille sur le plan du concept, et non du détail imageant. Il existe, certes, des descriptions allégoriques, dans lesquelles un référent se transforme peu à peu en un signe d'autre chose, où une idée prend peu à peu un corps concret. Ici cependant, ôter les termes abstraits de la phrase reviendrait à tout ôter. Derrière la fenêtre, il n'y a donc que de la pensée, pas de paysage. Nous sommes bien dans un leurre.

L'exemple de la Sous-Préfecture semble sur ce point encore plus surprenant, tel un véritable pied de nez à la théorie du porte-regard. Derrière la fenêtre du bâtiment officiel, la courte description évoque en effet... du bruit ! Tous les mots utilisés dans ces deux phrases appartiennent en effet à l'isotopie du son : « grondement », « violence », « roulement de foudre », « tremblaient », « fracas obstiné, incessant, exaspérant ». Le paysage qui se trouve à

l'extérieur de la fenêtre est réduit à néant ; le décrit ne relève pas du visible. Il appartient même culturellement au sens le plus ennemi de la vue depuis les traités de Lessing ou de Diderot sur les rivalités entre les arts. De plus, on constate que le son décrit n'est pas recherché à l'extérieur de la pièce par le personnage, mais qu'il pénètre au contraire de lui-même dans l'espace clos de la chambre : « le grondement [...] arrivait », « les vitres et les murs tremblaient ». Dès lors, le regard par la vitre n'est plus le vecteur de la description. Le rôle de la fenêtre comme « opérateur de visibilité » mais aussi comme élément transitif vers le monde extérieur semble donc dévoyé dans cet extrait, voire même moqué.

Ces deux exemples, qu'on pourrait croire radicaux et peu représentatifs, témoignent d'un étrange rapport du roman zolien à la technique du porte-regard. L'écrivain semble conscient de ses propres « ficelles », au point d'en prendre le contre-pied, en sapant le spectacle qu'aurait dû assumer son porte-regard. Cette posture pourrait être uniquement liée à la figure ironisée qu'est Napoléon III. Pourtant, de nombreux autres exemples plus discrets semblent pointer une véritable difficulté de fonctionnement des porte-regards dès lors qu'ils sont mis en contact avec le motif de la fenêtre.

En raison de ces difficultés mises en évidence par les fenêtres de *La Débâcle*, notre corpus de technèmes a été établi en fonction des deux contraintes que nous venons d'étudier et de légitimer : présence d'un référent perçu par la vue à l'extérieur de la fenêtre ; qualité de *description* et non de simple note descriptive du spectacle perçu. Malgré cela, force est de constater que la teneur descriptive de nombreuses fenêtres reste limitée. Les sept derniers exemples de Ph. Hamon donnent certes tous lieu à une pause descriptive nettement identifiable ; mais de nombreux autres sont beaucoup moins convaincants.

b. Un technème sous-exploité : les descriptions avortées

Plus d'une dizaine de fenêtres technèmes sur la cinquantaine relevée semblent tout d'abord exploitées sur un mode mineur. Dans ces exemples, la description déclenchée par le spectacle de la fenêtre est identifiable, mais elle n'excède pas deux ou trois phrases, généralement moins longues que le cadre narratif nécessaire à légitimer le regard par la fenêtre. Ces passages relèvent donc bien de la technique du porte-regard ; cependant, leur exploitation reste dans une certaine mesure étonnante, puisque la brièveté de la pause descriptive ne semble guère mettre en danger la vraisemblance du roman et nécessiter une telle mise en scène. Ainsi de la description de Paris assumée par le regard de Nana lorsque celle-ci songe à sa fenêtre, au petit matin de la fête qu'elle vient d'organiser :

Elle regardait le ciel à travers les vitres, *un ciel livide où couraient des nuages couleur de suie*. Il était six heures. *En face, de l'autre côté du boulevard Haussmann, les maisons, encore endormies, découpaient leurs toitures, humides dans le petit jour ; tandis que, sur la chaussée déserte, une troupe de balayeurs passaient avec le bruit de leurs sabots. Et, devant ce réveil navré de Paris, elle se trouvait prise d'un attendrissement de jeune fille, d'un besoin de campagne, d'idylle, de quelque chose de doux et de blanc.*

« Oh ! vous ne savez pas ? dit-elle en revenant à Steiner [...] ¹⁷². »

La description du quartier se limite ici à une longue phrase et deux groupes nominaux. Elle donne des indications précises et insiste sur le caractère visuel du paysage par son lexique (« livide », « couleur de suie », « découpaient », « petit jour »). A première vue, la fonction mimétique de ce passage ne fait donc aucun doute. On peut dès lors se demander pourquoi un auteur aussi prolixe en description que Zola n'exploite pas davantage l'occasion que lui offre cette fenêtre. Ce phénomène peut s'expliquer si l'on opère un renversement du point de vue généralement adopté face à la description réaliste : dans ce texte, Zola ne recherche peut-être pas la pause descriptive, mais simplement la pause.

Dans cet exemple comme dans les suivants, la description livrée par le spectacle de la fenêtre intervient en effet à un moment où la narration nécessite un arrêt, une bouffée d'air : un personnage doit faire le point, prendre une décision, ou laisser passer assez de temps pour que l'action qu'il va exécuter par la suite paraisse logique dans le récit. La description assumée par le regard de Nana participe de ces bouffées d'air nécessaires à l'économie du récit : l'héroïne s'est mise en colère parce que la soirée ne s'est pas passée selon ses attentes et la débauche de la fête se termine par un long ennui, alors que la plupart des invités sont partis. Le moment est donc propice à l'introspection et aux décisions. La description d'un Paris maussade vient dès lors donner à l'héroïne une image de sa vie actuelle, et justifier le désir en contrepoint d'une nouvelle existence pure, à la campagne, qui sera amorcée dans les chapitres suivants avec l'achat de la maison près d'Orléans et l'idylle avec Georges. De plus, l'arrêt rythmique du récit et des dialogues dans cette petite description mime le besoin de « pause » du personnage dans sa vie de mouvement. Cet exemple mérite donc d'inverser le raisonnement de la théorie du porte-regard : le récit ne vient pas légitimer un arrêt à la fenêtre, lui-même légitimant la description que l'auteur désire « caser » à tout prix ; au contraire, c'est le spectacle vu par la fenêtre, quasi indifférent à l'économie du roman puisqu'il ne le développe pas, qui vient justifier une pause que l'action nécessitait d'un point de vue psychologique. Peu importe donc le paysage : le potentiel descriptif de la fenêtre n'est pas recherché dans cet extrait, celle-ci sert de béquille à la narration.

¹⁷² Emile Zola, *Nana* [1880], *Les Rougon-Macquart*, tome II, éd. A. Lanoux et H. Mitterand, Paris, NRF-Gallimard, « Pléiade », 1961, p. 1193-94 [sauf mention contraire, nous soulignerons toujours dans les citations].

Loin de nous l'idée d'appliquer ce raisonnement à tout notre corpus : dans de véritables séquences descriptives comme l'*incipit* de *La Bête humaine*, la place du spectacle outrepassa nettement la dimension narrative de la station devant la fenêtre, et la justification de l'attente ne semble pas essentielle à l'action, dénonçant ainsi la subordination de la fenêtre au désir descriptif (le retard de Séverine ne fait guère progresser l'intrigue, la dispute pourrait s'enclencher sans l'attente de Roubaud). Néanmoins, dans plus d'une dizaine d'exemples où le technème ne donne pas lieu à plus de deux ou trois phrases de descriptions, l'arrêt du personnage prime sur l'intérêt du spectacle, et l'attente devant la fenêtre est légitimée par une contrainte narrative ou symbolique. Ainsi la minuscule description de la campagne orléanaise sous les yeux de Georges et Nana vient-elle justifier par sa dimension poétique le changement de nature de leur relation, l'héroïne cédant au jeune homme quelques lignes plus loin¹⁷³. Celle de la campagne normande située en face de la chambre de Flore dans *La Bête humaine*, avec ses accents tragiques, vient seconder le temps de réflexion du personnage qui s'apprête à commettre un crime¹⁷⁴. De même, le court portrait mélioratif et pathétique d'Angélique vue par Hubertine depuis son magasin dans *Le Rêve* vient légitimer la trop rapide décision du couple de recueillir l'enfant¹⁷⁵. La campagne de Plassans entrevue lorsque Félicité ouvre les volets de son fils dans *Le Docteur Pascal* permet non seulement de souligner le contraste entre la mère et le fils, mais surtout de suggérer la fausseté des paroles et des intentions de cette dernière pour programmer son rôle négatif dans la suite du roman : le paysage émaillé de symboles de destruction et de mort s'oppose en effet en tout point aux paroles de la vieille femme qui l'encadrent, évoquant son besoin de faire entrer la vie dans la pièce¹⁷⁶. Le paysage

¹⁷³ Mais elle poussa un léger cri. « Mon Dieu! que c'est beau !... Regarde [...]. » Georges était venu ; et, comme si la barre d'appui lui eût paru trop courte, il prit Nana par la taille, il appuya la tête à son épaule. *Le temps avait brusquement changé, un ciel pur se creusait, tandis qu'une lune ronde éclairait la campagne d'une nappe d'or. C'était une paix souveraine, un élargissement du vallon s'ouvrant sur l'immensité de la plaine, ou les arbres faisaient des îlots d'ombre, dans le lac immobile des clartés.* Et Nana s'attendrissait, se sentait devenir toute petite. Pour sûr, elle avait rêvé des nuits pareilles ; à une époque de sa vie qu'elle ne se rappelait plus. » (*ibidem*, p. 1238).

¹⁷⁴ « Vers cinq heures, le jour se leva, une aube fraîche, d'une limpidité pure. Malgré le petit froid vif, elle ouvrit la fenêtre toute grande, et la délicieuse matinée entra dans la chambre lugubre, pleine d'une fumée et d'une odeur de mort. Le soleil était encore sous l'horizon, derrière une colline couronnée d'arbres ; mais il parut, vermeil, ruisselant sur les pentes, inondant les chemins creux, dans la gaieté vivante de la terre, à chaque printemps nouveau. Elle ne s'était pas trompée, la veille : il ferait beau, ce matin-là, un de ces temps de jeunesse et de radieuse santé, où l'on aime vivre. » (Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1253-1254).

¹⁷⁵ « Puis, dans un frisson, elle referma la fenêtre. Elle emportait la vision rapide, sous le lambeau de foulard, d'une gamine blonde, avec des yeux couleur de violette ; la face allongée, le col surtout très long, d'une élégance de lis, sur des épaules tombantes ; mais bleue de froid, ses petites mains et ses petits pieds à moitié morts, n'ayant plus de vivant que la buée légère de son haleine » (Emile Zola, *Le Rêve* [1888], dans *Les Rougon-Macquart*, tome IV, éd. cit., p. 817).

¹⁷⁶ « "Ouvrez donc un peu ! c'est trop triste, de vivre ainsi dans le noir... Chez moi, je laisse le soleil entrer." Par l'entre-bâillement, un jet d'ardente lumière, un flot de braises dansantes pénétra. Et l'on aperçut, sous le ciel d'un eu violâtre d'incendie, la vaste campagne brûlée, comme endormie et morte sous cet anéantissement de

devant Clotilde et Pascal au matin de leur « nuit de noces » vient quant à lui suppléer la quasi-ellipse que la narration fait de leur union charnelle par une métaphore filée de la fécondation¹⁷⁷. La description de la forêt de Compiègne admirée par Clorinde dans *Son Excellence Eugène Rougon* tombe au beau milieu d'une conversation, et la rapidité de son extase vient renforcer le rôle de personnage fantasque qu'elle est et qu'elle tient à jouer devant Rougon. De plus, la dimension épique de la courte description vient habilement compléter la scène, puisque la jeune ambitieuse ne cesse de louer le confort de l'homme d'Etat afin de lui signifier son retour en grâce auprès de l'empereur¹⁷⁸. Le rapide coup d'œil de La Faloise à la foule sur les boulevards au début de *Nana* permet enfin de clore la conversation entre Fauchery et Daguenet et de souligner par défaut les « blancs » de la discussion ainsi que l'ingénuité du jeune provincial, afin de ménager un contraste avec son devenir au fil du roman¹⁷⁹.

Le défaut de description est d'ailleurs parfois lui-même exploité par la narration : dans le premier portrait d'Albine vue par Serge dans *La Faute de l'abbé Mouret*, la rapidité de la description rencontre une insistance sur la difficulté à voir, afin de rendre la vision fugace, merveilleuse, et de préfigurer ainsi l'amour qui va naître chez le jeune prêtre¹⁸⁰. Dans *Le Docteur Pascal*, la difficulté à voir vient également justifier l'absence d'une description

*fournaise ; tandis que, sur la droite, au-dessus des toitures roses, se dressait le clocher de Saint-Saturnin, une tour dorée, aux arêtes d'os blanchis, dans l'aveuglante clarté. «Où, continuait Félicité, j'irai sans doute tout à l'heure aux Tulettes¹⁷⁶[...]» (Emile Zola, *Le Docteur Pascal* [1893], dans *Les Rougon-Macquart*, tome V, éd. cit., p. 924).*

¹⁷⁷ « Quand le petit jour parut, ils ouvrirent toutes grandes les fenêtres pour que le printemps entrât. *Le soleil fécondant d'avril se levait dans un ciel immense, d'une pureté sans tache, et la terre, soulevée par le frisson des germes, chantait gaiement les noces.* » (*ibidem*, p. 1064).

¹⁷⁸ « Puis, elle vint devant la fenêtre. Un léger cri de surprise et d'admiration lui échappa. *En face d'elle, à des lieues, la forêt de Compiègne emplissait l'horizon de la mer roulante de ses hautes futaies ; des cimes monstrueuses moutonnaient, se perdaient dans un balancement ralenti de houle ; et, sous le soleil blond de cette matinée d'octobre, c'étaient des mares d'or, des mares de pourpre, une richesse de manteau galonné traînant d'un bord du ciel à l'autre.* « Voyons, déjeunons », dit Clorinde » (Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon* [1876], *Les Rougon-Macquart*, tome II, éd. cit., p. 177).

¹⁷⁹ « La Faloise se penchait, regardant le boulevard. *En face, les fenêtres d'un hôtel et d'un cercle étaient vivement éclairées ; tandis que, sur le trottoir, une masse noire de consommateurs occupaient les tables du café de Madrid. Malgré l'heure avancée, la foule s'écrasait ; on marchait à petits pas, du monde sortait continuellement du passage Jouffroy, des gens attendaient cinq minutes avant de pouvoir traverser, tant la queue des voitures s'allongeait.* « Quel mouvement ! quel bruit ! » répétait la Faloise, que Paris étonnait encore. Une sonnerie tinta longuement, le foyer se vida. » (Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1111).

¹⁸⁰ « La Teuse s'était approchée de la fenêtre. « [...] Ah ! la bohémienne ! Tenez, elle est restée là-bas, à nous espionner. » L'abbé Mouret s'avança. *Il crut voir, en effet, derrière un genévrier, la jupe orange d'Albine. [...] Un éclat de rire, frais comme une haleine de la nuit, monta du sentier. Puis, il y eut une course légère, un murmure de robe coulant sur l'herbe, pareil à un frôlement de couleuvre.* L'abbé Mouret, debout devant la fenêtre, suivait au loin *une tache blonde glissant entre les bois de pins, ainsi qu'un reflet de lune. Les souffles qui lui arrivaient de la campagne avaient ce puissant parfum de verdure, cette odeur de fleurs sauvages qu'Albine secouait de ses bras nus, de sa taille libre, de ses cheveux dénoués.* « Une damnée, une fille de perdition ! » gronda sourdement Frère Archangias, en se remettant à table. » (Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret* [1875], *Les Rougon-Macquart*, tome I, éd. A. Lanoux et H. Mitterand, Paris, NRF-Gallimard, « Pléiade », 1960, p. 1274-1275).

développée, celle-ci ayant uniquement pour but de refléter comme un paysage-état d'âme le désespoir du personnage¹⁸¹. De même, un signe de l'intérêt relatif du roman pour ces scènes de fenêtre est l'absence de volonté de regarder du personnage, comme dans la description réalisée depuis le nouvel appartement de Séverine et Roubaud dans *La Bête humaine* :

Pendant que Mme Lebleu, sur le derrière, clouée par ses rhumatismes au fond de son fauteuil, se mourait d'ennui, avec de grosses larmes dans les yeux, à ne plus voir que le zinc de la marquise barrant le ciel, Séverine travaillait à son interminable couvre-pied, installée près d'une des fenêtres du devant. *Elle avait, sous elle, l'agitation gaie de la cour du départ, le continuel flot des piétons et des voitures ; déjà, le printemps hâtif verdissait les bourgeons des grands arbres, au bord des trottoirs ; et, au-delà, les coteaux lointains d'Ingouville déroulaient leurs pentes boisées, que piquaient les taches blanches des maisons de campagne.* Mais elle s'étonnait de prendre si peu de plaisir à réaliser enfin ce rêve, être là, dans ce logement convoité, avoir devant soi de l'espace, du jour, du soleil¹⁸².

Cet extrait diffère des fréquentes descriptions assumées par un personnage absorbé dans ses pensées qui regarde un paysage « sans voir », tournure très fréquente chez Zola. Ici, la description est particulièrement restreinte (trois courtes propositions, pour les trois plans d'un très vaste paysage, ce qui peut sembler quelque peu indigent) ; mais elle est ainsi en accord avec le désintérêt manifesté par le personnage qui souffre presque d'être placé à ce « poste » d'observation. Or, cette insuffisance descriptive réduite à une seule longue phrase répond à une « manigance » narrative, consistant à souligner le tour dérisoire de la vie du couple. Le roman préparait en effet le lecteur depuis plusieurs chapitres pour cette description, en insistant sur le désespoir de la jeune femme dans son ancien appartement, dont la marquise de la gare coupait tout l'horizon, et sur les heures de délices que passait l'impotente Mme Lebleu à se délecter de la vue opposée qu'on nous disait magnifique. L'échange des appartements de fonction laisse donc prévoir l'introduction d'une ample description de la vue majestueuse dont profite désormais Séverine. L'escamotage, à ce stade du roman, d'une description que le lecteur était en droit d'attendre, montre que cette dernière ne vise qu'à signifier le désintérêt de Séverine pour ses anciennes priorités, depuis que le meurtre de Grandmorin et la rencontre de Jacques a fait chavirer sa vie ainsi que celle de Roubaud. L'ancienne Séverine n'est plus ; et l'utilisation du spectacle de la fenêtre nie ses capacités mimétiques pour privilégier une fonction symbolique, psychologique et narrative.

Un dernier exemple, tiré de *La Joie de vivre*, semble résumer à lui seul que le technème de la fenêtre ne vise parfois aucunement à permettre un intermède descriptif. Dans

¹⁸¹ « Il ouvrit l'une des fenêtres de sa chambre, *le ciel était noir, quelque orage devait passer au loin, car l'on entendait un continuel roulement de foudre. Il distinguait mal la sombre masse des platanes, que des reflets d'éclair, par moments, détachaient, d'un vert morne, dans les ténèbres.* Et il avait l'âme pleine d'une détresse affreuse [...] » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1002).

¹⁸² Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1242-1243.

cet extrait, Lazare attend avec inquiétude l'arrivée du docteur Cazenove qui pourrait soigner Pauline :

Alors, un besoin violent de savoir lui fit ouvrir la fenêtre, bien qu'il ne pût rien distinguer, dans *cet abîme de ténèbres*. Une seule lumière brûlait au fond de Bonneville, sans doute la lanterne d'un pêcheur allant en mer. C'était d'une tristesse lugubre, un abandon immense où il croyait sentir toute vie rouler et s'éteindre. Il ferma la fenêtre, puis la rouvrit pour la refermer bientôt¹⁸³.

La station devant la fenêtre donne lieu à quelques notes descriptives d'emblée caractérisées comme sans importance. La narration précise explicitement que le personnage ne voit quasiment rien, et la description suit le fil du manque et du néant : « ne pût rien distinguer », « une seule », « abîme de ténèbres », « s'éteindre », « brûlait », « abandon ». Ce rien n'est pas même prétexte à description puisque la séquence n'est longue que de deux phrases. Il semble bien ici que le spectacle n'ait aucun intérêt mimétique. Le technème n'est pas descriptif : il est symbolique, puisque le néant vu par Lazare vient redoubler son état d'esprit de jeune schopenhauerien. La dernière phrase se concentrant sur le geste compulsif de Lazare confirme par ailleurs que la station du personnage à la fenêtre vient uniquement souligner l'angoisse et l'instabilité psychologique du jeune homme attendant le médecin : dans ce passage, peu importe le paysage, seules comptent les ouvertures et fermetures successives de la fenêtre.

Tous les exemples sélectionnés dans notre corpus de technèmes donnent bien lieu à une description de type porte-regard ; néanmoins, une partie d'entre eux ne semble pas véritablement exploiter le système qu'elle déploie. Les différents extraits que nous avons évoqués montrent que la rentabilité descriptive de la fenêtre n'est pas toujours si évidente : le dispositif est parfois mis en place par l'auteur sans qu'il ne l'exploite par une véritable séquence descriptive. Reste à comprendre pourquoi l'écrivain réaliste laisse de côté ces occasions rêvées – car vraisemblables et légitimes – de placer ses descriptions.

c. Un technème dévoyé : les descriptions subordonnées au narratif

Une dernière partie de notre corpus, minoritaire, met en évidence une deuxième difficulté dans le fonctionnement de *topos* descriptif de la fenêtre zolienne. Dans quelques cas, il semble en effet que la description soit noyée parmi d'autres fonctions attribuées à la scène, au détriment du mimétique. Ainsi la fenêtre devient-elle parfois le support des autres

¹⁸³ Emile Zola, *La Joie de vivre, Les Rougon-Macquart*, tome III, éd. A. Lanoux et H. Mitterand, Paris, NRF-Gallimard, « Pléiade », 1964, p. 915-916.

dispositifs mis en évidence par Ph. Hamon, tels que le « bavard volubile » ou le « technicien affairé ». Il n'est alors pas rare que la séquence enclenchée par la fenêtre se révèle purement mathésique ou narrative, en ne dispensant pas les informations par la caution d'un regard, mais par la parole ou les gestes d'un personnage.

La « description » des jardins de Mouret et de ses voisins dans *La Conquête de Plassans*, évoquée par Ph. Hamon dans un de ses premiers textes comme exemple de délégation de la description au regard du personnage¹⁸⁴, en est un exemple. Celle-ci est en effet autant sinon plus assumée par la parole du propriétaire que par le regard. Le chapitre entier met en scène le dispositif de la fenêtre, l'abbé attirant Mouret à la fenêtre de sa chambre surplombant les jardins, complimentant Mouret afin que celui-ci parle et l'informe sur les habitants du quartier. L'ouverture et la fermeture de la fenêtre organisent donc toute la séquence. Cependant, les notations descriptives n'interviennent que peu dans ce chapitre, par bribes, venant toujours à la suite d'une phrase de Mouret, la description confirmant de manière sporadique l'information donnée par le bavard :

Alors, le prêtre ne causa plus réparations. Il resta là, tranquillement, regardant les jardins, au-dessous de lui. Mouret, accoudé à son côté, n'osa se retirer, par politesse. Il fut tout à fait gagné, lorsque son locataire lui dit de sa voix douce, au bout d'un silence :

« Vous avez un joli jardin, monsieur.

– Oh ! bien ordinaire, répondit-il. Il y avait quelques beaux arbres que j'ai dû faire couper, car rien ne poussait à leur ombre. Que voulez-vous ? il faut songer à l'utile. Ce coin nous suffit, nous avons des légumes pour toute la saison. »

L'abbé s'étonna, se fit donner des détails. *Le jardin était un de ces vieux jardins de province, entourés de tonnelle, divisés en quatre carrés réguliers par de grands buis. Au milieu, se trouvait un étroit bassin sans eau. Un seul carré était réservé aux fleurs. Dans les trois autres, plantés à leurs angles d'arbres fruitiers, poussaient des choux magnifiques, des salades superbes. Les allées, sablées de jaune, étaient tenues bourgeoisement*¹⁸⁵.

La première vue du jardin est ainsi conditionnée par le discours de Mouret : bien que la description ne soit pas développée au style indirect libre, la phrase au discours narrativisé qui la précède informe le lecteur que les personnages tiennent au même moment une conversation dont la teneur est sans doute très proche de la description. Celle-ci semble donc autant assumée par la parole que par le regard. La suite du chapitre le confirme, en montrant une inflation des déictiques dans le discours de Mouret, permettant au lecteur de se figurer le jardin :

« C'est un petit paradis, répétait l'abbé Faujas.

– Il y a bien des inconvénients, allez, dit Mouret, plaidant contre la vive satisfaction qu'il éprouvait à entendre si bien parler de sa propriété. Par exemple, vous avez dû remarquer que nous sommes ici sur une côte. Les jardins sont étagés. Ainsi celui de M. Rastoil est plus bas que le mien, qui est également plus bas que celui de la

¹⁸⁴ Philippe Hamon, « Zola romancier de la transparence », *op. cit.*, p. 388.

¹⁸⁵ Emile Zola, *La Conquête de Plassans* [1874], *Les Rougon-Macquart*, tome I, éd. cit., p. 928.

sous-préfecture. Souvent, les eaux de pluie font des dégâts. Puis, ce qui est encore moins agréable, les gens de la sous-préfecture voient chez moi, d'autant plus qu'ils ont établi cette terrasse qui domine mon mur. [...] »

Le prêtre semblait écouter par complaisance, hochant la tête, n'adressant aucune question. **Il suivait des yeux les explications que son propriétaire lui donnait de la main.**

« Tenez, il y a encore un ennui, continua ce dernier, en montrant une ruelle longeant le fond du jardin. Vous voyez ce petit chemin pris entre deux murailles ? C'est l'impasse des Chevillottes, qui aboutit à une porte charretière ouvrant sur les terrains de la sous-préfecture. [...] » [...]

Il y eut un silence. L'abbé Faujas ne semblait toujours pas disposé à quitter la fenêtre. Il paraissait maintenant étudier les plates-bandes du voisin. *Le jardin de M. Rastoil était disposé à l'anglaise, avec de petites allées, de petites pelouses, coupées de petites corbeilles. Au fond, il y avait une rotonde d'arbres, où se trouvaient une table et des chaises rustiques.*

« M. Rastoil est fort riche, reprit Mouret, **qui avait suivi la direction des yeux de l'abbé.** Son jardin lui coûte bon ; la cascade que vous ne voyez pas, là-bas, derrière les arbres, lui est revenue à plus de trois cents francs. Et pas un légume, rien que des fleurs¹⁸⁶. »

Les deux propositions désignant les regards de l'abbé soulignent par leur disposition en chiasme le jeu d'aller et retour qui articule tout le système descriptif dans cette scène. Le regard vérifie les paroles du bavard sur le terrain tout comme les indications orales viennent décrire et renseigner le paysage perçu par le regard. L'insistance du texte sur les démonstratifs et les présentatifs semble néanmoins problématique. Elle semble en effet attester sans cesse de l'existence des choses décrites, comme si le regard porté par les personnages sur elles ne suffisait pas à les rendre présentes dans la description. Les informations données par Mouret ne semblent pourtant guère nécessaires à la compréhension du paysage par le regard de l'abbé, qui doit bien percevoir sans aide ni décodage que les jardins sont étagés, qu'ils donnent sur une impasse et que certains possèdent des terrasses. La fonction du discours de Mouret n'est donc pas purement explicative, elle participe du « faire-voir » de la description que le regard de Faujas n'assume pas entièrement. Cet extrait témoigne donc d'une incapacité momentanée du regard par la fenêtre à transmettre l'épisode descriptif. De plus, la description sommaire ainsi composée s'avère étonnante, dans la mesure où le paysage décrit dans le texte n'est pas l'équivalent du paysage perçu par les personnages. Mouret indique en effet des éléments qui excèdent le champ de vision de Faujas : « la cascade que vous ne voyez pas ». Pour le lecteur, les indications données par le discours de Mouret et celles dispensées par la description se valent : la cascade se trouve bel et bien dans le jardin à partir du moment où elle est énoncée, au même titre que la terrasse. Dès lors, la description du jardin n'est pas pour le lecteur la vue assumée par le porte-regard depuis sa fenêtre. Dans cet exemple, le dispositif du « bavard » croise celui du « voyeur », comme si celui-ci ne pouvait fonctionner seul. La fenêtre permet certes de regarder, mais elle ne suffit paradoxalement pas toujours à assumer une description : ici le paysage est avant tout une affaire de parole et de commérage, qui excède de loin les brèves notes descriptives transmises par la vue des personnages.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 928-929.

Une analyse identique pourrait être menée dans plusieurs scènes de notre corpus. Dans *Nana*, l'héroïne se place à sa fenêtre avec Satin pour regarder partir Muffat qu'elle vient de congédier. C'est alors qu'apparaît dans l'obscurité de la rue la reine Pomaré, une ancienne courtisane tombée au caniveau. Or, l'observation des personnages ne livre que quelques notations visuelles entrecoupant une longue présentation par Satin de l'histoire de cette femme¹⁸⁷. Le procédé se combine parfois également avec le dispositif du « technicien affairé ». La description par la fenêtre s'ouvre alors sur un personnage en pleine activité, qui vient entrecouper la vision par ses actes, faisant passer la description du porte-regard vers la description homérique. Ainsi en est-il de l'observation de la construction des épis par Pauline dans *La Joie de vivre*¹⁸⁸, du leitmotiv de l'espionnage par Mme Caroline des demoiselles de Beauvilliers dans *L'Argent*¹⁸⁹, diluant la description dans des monologues intérieurs, des récits rétrospectifs et dans la narration de leurs moindres faits et gestes, ou encore de la conversation de Jacques et tante Phasie devant la fenêtre dans *La Bête humaine*, qui estompe le regard à la fois dans le discours et les actions du personnage observé :

Elle s'interrompt, **pour jeter craintivement un regard par la fenêtre**. *Sous le jour finissant, de l'autre côté de la voie, on apercevait son mari, Misard, dans un poste de cantonnement, une de ces cabanes de planches, établies tous les cinq ou six kilomètres et reliées par des appareils télégraphiques, afin d'assurer la bonne circulation des trains.* Tandis que sa femme, et plus tard Flore, était chargée de la barrière du passage à niveau, on avait fait de Misard un stationnaire. [...]

« Je crois bien qu'il m'empoisonne ! »

Jacques eut un sursaut de surprise à cette confidence, et **ses yeux, en se tournant eux aussi vers la fenêtre**, furent de nouveau ternis par ce trouble singulier, cette petite fumée rousse qui en pâlisait l'éclat noir, diamanté d'or.

« Oh ! tante Phasie, quelle idée ! murmura-t-il. Il a l'air si doux et si faible. »

Un train allant vers Le Havre venait de passer, et Misard était sorti de son poste, pour fermer la voie derrière lui. Pendant qu'il remontait le levier, mettant au rouge le signal, **Jacques le regardait**. *Un petit homme malingre, les cheveux et la barbe rares, décolorés, la figure creusée et pauvre. Avec cela, silencieux, effacé, sans colère, d'une politesse obséquieuse devant les chefs. Mais il était rentré dans la cabane de planches, pour inscrire sur son garde-temps l'heure du passage, et pour pousser les deux boutons électriques, l'un qui rendait la voie libre au poste précédent, l'autre qui annonçait le train au poste suivant.*

« Ah ! tu ne le connais pas, reprit tante Phasie. Je te dis qu'il doit me faire prendre quelque saleté... Moi qui étais si forte, qui l'aurais mangé, et c'est lui, ce bout d'homme, ce rien du tout, qui me mange ! [*suit le rappel de la vie du couple*] Je te dis, répéta-t-elle pour conclure, que c'est lui qui s'est mis après moi, et qu'il m'achèvera, tout petit qu'il est. »

Une sonnerie brusque lui fit jeter au-dehors le même regard inquiet. *C'était le poste précédent qui annonçait à Misard un train allant sur Paris ; et l'aiguille de l'appareil de cantonnement, posé devant la vitre, s'était inclinée dans le sens de la direction. Il arrêta la sonnerie, il sortit pour signaler le train par deux sons de trompe*¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1373-1375. Nous nous permettons de simplement renvoyer le lecteur au roman, les extraits où le descriptif s'avère dilué dans le discours ou la narration étant par définition fort longs.

¹⁸⁸ Emile Zola, *La Joie de vivre*, éd. cit., p. 936-937.

¹⁸⁹ Emile Zola, *L'Argent* [1891], *Les Rougon-Macquart*, tome V, éd. cit., p. 68-73. Les occurrences suivantes ne sont plus que des supports pour les monologues intérieurs du personnage (p. 81, 225-226, 342-343).

¹⁹⁰ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1028-1030.

Cette très longue scène, que nous réduisons pour des raisons de confort de lecture, ne laisse finalement qu'une partie très restreinte à la description mimétique. Elle en effet débordée par le discours rétrospectif de la garde-barrière et par la description homérique du travail de Misard entièrement centrée sur la fonction mathésique. L'opposition entre la description physique de l'homme et l'observation de ses gestes professionnels est d'ailleurs soigneusement marquée dans le texte, par la présence de la conjonction adversative « mais » en tête de phrase, en plein milieu de la vision de Jacques. Dans ce cas, ce sont bien les actes de Misard et le discours de Phasie qui justifient la pause de l'intrigue, et non la présence de la fenêtre. Celle-ci semble dès lors presque superflue dans le dispositif. Il en est de même dans la scène où Jacques regarde par la fenêtre de la Croix-de-Maufras pendant sa convalescence, qui occupe presque un chapitre entier. Dans ce chapitre, la description est diluée dans un monologue intérieur du jeune homme qui se souvient des circonstances de son « accident » et de Flore, ainsi que dans l'observation des faits et gestes de Misard qui recherche le trésor de Phasie, puis de Cabuche qui espionne Séverine¹⁹¹. Dans cet extrait de plusieurs pages, il est même difficile de parler de description en actes dans la mesure où les actions des personnages, présentées sèchement, ne donnent pas matière à détails : seules trois phrases s'avèrent finalement donner quelques informations sur les lieux ou les personnages, noyées dans le flot du monologue intérieur et du récit. On notera d'ailleurs que ces trois phrases descriptives se placent toujours au début d'une série d'actions espionnées, comme pour les introduire avant de mieux s'échapper de la description¹⁹².

Un cas symptomatique de ce dédain de la description par les dispositifs de fenêtre prend place dans *Germinal*. Alors que M. Hennebeau vient de comprendre l'adultère commis par sa femme avec son neveu, sous son propre toit, en découvrant un flacon dans le lit de ce dernier, les mineurs en grève passent devant sa maison. Hippolyte, le domestique, décide de fermer les persiennes afin de protéger la maison du directeur d'éventuels jets de pierre. Hennebeau remonte dans la chambre de son neveu à l'étage afin de regarder passer le cortège. Tous les ingrédients d'une scène de porte-regard sont donc réunis dans cet épisode : un personnage curieux est posté à une fenêtre-observatoire, le texte précisant même que celui-ci s'y rend exprès car il « voulait voir », parce qu'elle « était la mieux placée », et

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 1278-1282.

¹⁹² « Il apercevait l'étroit jardin, que le chemin de fer avait coupé, clos d'un mur bas, envahi d'églantiers aux fleurs pâles. », « Lui, resté à la fenêtre, s'oublia de nouveau à examiner la voie, la petite maison du garde-barrière, avec son grand puits, le poste de cantonnement, cette étroite baraque de planches, où Misard semblait sommeiller, dans sa régulière et monotone besogne. », « il eut l'étonnement de reconnaître Cabuche, dans une grande forme sombre, debout sur la route, sous la fenêtre de la pièce voisine, où dormait Séverine. » (*ibid.*, p. 1278, 1280 et 1282).

« permettait d'enfiler la route, jusqu'aux Chantiers de la Compagnie¹⁹³ ». Malgré cela, le manque criant de description nous a conduit à exclure cette scène de notre corpus, le descriptif y étant réduit à moins d'une phrase sur plusieurs pages de dispositif, que nous sommes conduits à condenser ici :

Et il se tint derrière la persienne, dominant la foule. Mais cette chambre l'avait saisi de nouveau, la table de toilette épongée et en ordre, le lit froid, aux draps nets et bien tirés. Toute sa rage de l'après-midi, cette furieuse bataille au fond du grand silence de sa solitude, aboutissait maintenant à une immense fatigue. Son être était déjà comme cette chambre, refroidi, balayé des ordures du matin, rentré dans la correction d'usage. A quoi bon un scandale ? est-ce que rien était changé chez lui ? [...]

Sous la fenêtre, les hurlements éclatèrent avec un redoublement de violence.

« Du pain ! du pain ! du pain !

– Imbéciles ! » dit M. Hennebeau entre ses dents serrées.

Il les entendait l'injurier à propos de ses gros appointements, le traiter de fainéant et de ventru, de sale cochon qui se foutait des indignations de bonnes choses, quand l'ouvrier crevait de faim. [...]

« Du pain ! du pain ! du pain !

– Imbéciles ! répéta M. Hennebeau, est-ce que je suis heureux ? »

Une colère le soulevait contre ces gens qui ne comprenaient pas. [...] Ah ! vivre en brute, ne rien posséder à soi, battre les blés avec la herscheuse la plus laide, la plus sale, et être capable de s'en contenter !

« Du pain ! du pain ! du pain ! »

Alors, il se fâcha, il cria furieusement dans le vacarme :

« Du pain ! est-ce que ça suffit, imbéciles ? »

Il mangeait, lui, et il n'en râlait pas moins de souffrance. [...] Et, dans son exaspération de son tourment, des larmes gonflèrent les yeux de M. Hennebeau, crevèrent en gouttes brûlantes le long de ses joues. *Le crépuscule noyait la route*, lorsque des pierres commencèrent à cribler la façade de l'hôtel. Sans colère maintenant contre ces affamés, enragé seulement par la plaie cuisante de son cœur, il continuait à bégayer au milieu de ses larmes :

« Les imbéciles ! les imbéciles¹⁹⁴ ! »

Dans cette scène de fenêtre, tout semble éviter d'exploiter le regard du personnage. La communication d'Hennebeau avec le monde extérieur est très ténue, puisqu'il est retranché derrière une persienne et centré sur ses problèmes personnels, et elle se fait uniquement sur le mode sonore, avec le refrain « du pain ! » rythmant toute la fin du chapitre. Comme dans *La Débâcle*, le son engendre une inversion du sens de la communication : ce n'est pas le regard d'Hennebeau qui se dirige vers le monde extérieur, mais le monde extérieur qui s'impose dans son espace. Le cri des mineurs n'introduit aucune description : au contraire, il engendre une sorte de dialogue implicite entre le directeur et ses ouvriers, en nous communiquant les réactions et les pensées du personnage. La nuit tombante et la présence de persiennes obturant la fenêtre pourraient venir expliquer ce défaut de description en prétextant qu'Hennebeau ne voit rien¹⁹⁵ ; pourtant, paradoxalement, les seules notations descriptives du passage viennent infirmer cette idée en montrant bien qu'Hennebeau n'écoute pas seulement mais regarde par

¹⁹³ Emile Zola, *Germinal* [1885], *Les Rougon-Macquart*, tome III, éd. cit., p. 1439.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 1439-1441.

¹⁹⁵ En cela, la scène irait déjà à l'encontre de certaines remarques qui prétendent que les descriptions de nuit sont prosrites par l'écrivain afin de préserver sa technique de porte-regard (Ph. Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 70).

les fentes de la persienne : « Et il se tint derrière la persienne, dominant la foule » ; « Le crépuscule noyait la route ». La dernière proposition, en évoquant la dégradation des conditions de vision, signale par défaut, ironiquement, l'absence de description de ce qu'Hennebeau a regardé pendant toute cette scène, auparavant. Les larmes emplissant ses yeux confirment cette idée, en montrant que le porte-regard n'est définitivement pas là pour assurer sa fonction habituelle. Dans ce texte, la fenêtre n'est donc pas un opérateur de visibilité : elle dément toutes ses attributions habituelles pour devenir une frontière symbolique entre les deux classes sociales opposées dans le roman, mais aussi entre un homme trahi et le monde extérieur qui, lui semble-t-il, ne peut comprendre sa détresse.

Tous ces exemples réduisent finalement en l'état notre corpus à une trentaine de fenêtres véritablement propices à l'introduction de descriptions. Leur examen manifeste donc un certain nombre de dysfonctionnements dans le dispositif descriptif de la fenêtre. Certaines n'exploitent pas l'occasion de dépeindre l'extérieur sur plus de deux ou trois phrases, montrant que le dispositif n'est pas tant dévolu à l'insertion d'une description qu'à la nécessité d'une pause ou d'un ralentissement de l'action. D'autres étouffent toute velléité descriptive en assignant la distribution des informations narratives ou mathésiques à la parole, aux gestes, mais non au regard. Dans ces deux cas, le système du porte-regard descriptif ne semble donc pas exploité par le roman qui l'a mis en place, posant dès lors la question de sa véritable utilité. Au regard de la récurrence du motif de la fenêtre dans le cycle et du nombre somme toute restreint de descriptions qu'il engendre, il nous semble donc un peu hâtif de voir dans la fenêtre un *topos* de la description naturaliste.

Notre propos n'est toutefois pas de remettre en cause la théorie du personnage délégué à la description ou à la *mathesis* dans le roman naturaliste. Le personnage voyeur, bavard ou affairé est un élément essentiel de la distribution des détails dans le roman zolien. Cette théorie étant un modèle de type structuraliste, il serait bien évidemment facile d'y trouver des failles, dans la mesure où un système ne peut pas s'appliquer parfaitement à une œuvre littéraire. La théorie hamonienne du personnage fonctionnaire de l'énonciation est une clé d'interprétation tout à fait valide et précieuse. Nos remarques montrent d'ailleurs que la défaillance du regard est souvent due ou compensée par la parole ou les gestes des personnages. Loin de nous par conséquent l'idée de remettre en cause ce modèle structurel de l'économie du roman. Notre démonstration vise simplement à nuancer le rôle de « technème » de la fenêtre dans ce système général. Si des descriptions sont assumées sans le moindre problème par des porte-regards dans les romans, il semble que la présence d'une fenêtre dans l'espace du personnage vienne souvent, paradoxalement, stopper tout désir descriptif. Le

raisonnement fondant l'idée du technème était fort logique : dans le cadre de la théorie du porte-regard, la fenêtre devrait apparaître comme une justification toute trouvée pour un romancier en quête de vraisemblance dans ses descriptions. Cependant, malgré la cohérence de cette idée, le texte zolien ne semble pas la valider. Les exemples de dysfonctionnements que nous avons pointés appartenaient à un corpus d'extraits où le dispositif de la fenêtre était sinon efficace, du moins mis en place : ce premier aperçu ne fait que suggérer un phénomène que confirme un nombre incalculable d'occasions où le système descriptif de la fenêtre n'est pas même actualisé dans les romans.

Le dédain d'un « technème » aussi utile peut sembler étonnant au lecteur de ce travail. Selon nous, le traitement particulier infligé aux descriptions passant par une fenêtre est dû au caractère spéculaire de ce motif : la fenêtre et sa transparence renvoie l'écriture zolienne à sa propre théorisation dans les textes critiques, mais aussi à un emblème du regard et la description réaliste : il n'est donc pas impensable que ce motif représente bien plus qu'un simple outil pour le romancier, et qu'il ne puisse donc être utilisé de manière purement mécanique. Dès lors, les difficultés de fonctionnement du technème fenêtre signaleraient peut-être une crise plus profonde chez le romancier, liée à la représentation de son art. Cette idée permettrait en effet d'expliquer bon nombre de mises en scène des fenêtres dans les *Rougon-Macquart*, qui semblent se plaire à les torturer ou à remettre en cause leur transparence.

2. Des fenêtres où l'on ne voit rien : la destruction du technème descriptif

a. La non exploitation du regard à la fenêtre : un contre-corpus

Le motif du personnage à la fenêtre ne présente pas toujours, nous venons de le voir, l'occasion d'un grand développement descriptif : dans de nombreux exemples, il n'en présente même pas du tout, à un point tel que nous pourrions parler de « refus du descriptif ». Il peut en effet sembler étonnant, dans un roman réaliste, de mentionner la présence d'un personnage à une fenêtre sans dépeindre ou du moins informer le lecteur sur la vue que celle-ci lui procure. Néanmoins, le cas revient avec récurrence dans le cycle des *Rougon-Macquart*. Nous pouvons ainsi mentionner Saccard dans *La Curée*, « appuy[ant] son front contre les vitres glacées » pendant une minute dans l'appartement où agonise Angèle, mais ne voyant

rien dans la nuit noire¹⁹⁶ ; Serge Mouret devant sa fenêtre, préférant écouter le pas d'Albine plutôt que de l'observer de loin en soulevant le rideau¹⁹⁷ ; Gagnière et Mahoudeau dans *L'Œuvre*, parlant peinture devant le cadre d'une « fenêtre ouverte », où leurs regards restent « perdus dans la nuit¹⁹⁸ » ; Gilquin s'oubliant longuement à la fenêtre des Martineau devant des abricotiers en fleurs qu'on ne nous décrira jamais¹⁹⁹, Clorinde puis les invités de Compiègne regardant la nuit par la fenêtre pour se donner une contenance²⁰⁰ ou l'empereur « aveuglé » regardant avec abêtissement le carré de lumière d'une fenêtre²⁰¹ dans *Son Excellence Eugène Rougon* ; Denise les yeux fixés sur la lumière de la fenêtre de sa chambre dans *Au Bonheur des Dames*²⁰² ; Nana prétendant – pour Mme Lerat comme pour le lecteur – ne rien regarder par les fenêtres de l'atelier de fleuriste où elle se poste en permanence dans *L'Assommoir*²⁰³ ; Lazare observant les bateaux de la porte-fenêtre pour dissimuler sa gêne²⁰⁴, le même « regardant sans voir », tout comme le lecteur, la mer²⁰⁵, ou encore « fix[ant] la fenêtre obstinément²⁰⁶ » lorsqu'il s'ennuie ou s'inquiète de la santé de sa mère, Pauline faisant face aux « ténèbres » de sa fenêtre qu'elle ferme pour ne plus entendre les vagues menaçant Bonneville²⁰⁷ ou à une « immensité noire » qui ne la distrait pas de sa jalousie²⁰⁸, dans *La Joie de vivre* ; la Maheude « les yeux perdus » devant la fenêtre où elle guette en vain le médecin pour Alzire, dans *Germinal*²⁰⁹ ; le vieux Fouan « se plantant devant la fenêtre, regardant la nuit noire » pour cacher son malheur chez les Delhomme dans *La Terre*²¹⁰ ; Angélique levant souvent les yeux de sa broderie pour regarder le jardin depuis la fenêtre de l'atelier dans *Le Rêve*²¹¹ ; Jean passant le temps devant sa fenêtre de convalescence²¹² ou Silvine regardant la neige pour ignorer Goliath²¹³, dans *La Débâcle*... Dans ces exemples, l'absence totale de description n'est pas due à une autre fonction de la fenêtre (fonction

¹⁹⁶ Emile Zola, *La Curée* [1871], *Les Rougon-Macquart*, tome I, éd. cit., p. 377.

¹⁹⁷ Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., p. 1398.

¹⁹⁸ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 84.

¹⁹⁹ Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, éd. cit., p. 267.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 134 et 166.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 280 et 283.

²⁰² Emile Zola, *Au Bonheur des Dames* [1883], *Les Rougon-Macquart*, tome III, éd. cit., p. 647.

²⁰³ Emile Zola, *L'Assommoir* [1877], *Les Rougon-Macquart*, tome II, éd. cit., p. 715-716.

²⁰⁴ Emile Zola, *La Joie de vivre*, éd. cit., p. 893-894.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 933.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 958.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 904.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 1020.

²⁰⁹ Emile Zola, *Germinal*, éd. cit., p. 1469, 1471-1472.

²¹⁰ Emile Zola, *La Terre* [1887], *Les Rougon-Macquart*, tome IV, éd. cit., p. 616-617.

²¹¹ Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 846, 853, 938.

²¹² Emile Zola, *La Débâcle*, éd. cit., p. 806.

²¹³ *Ibidem*, p. 824.

narrative d'espionnage, fonction symbolique...) : les personnages sont volontairement postés à la fenêtre mais n'y voient rien, ou y voient des choses qu'on nous tait.

Dans d'autres exemples, ce déficit descriptif confine même à l'absurdité. Il est en effet certains personnages ou certaines situations qui paraissent « pousser » à la description naturaliste... sans que l'auteur n'en saisisse pourtant l'opportunité. Ph. Hamon met ainsi l'accent sur l'attrait de Zola pour les personnages « spécialistes » de l'observation, comme le peintre, le médecin, le militaire²¹⁴... Pourtant, la confrontation de ces personnages observateurs avec les fenêtres ne semble guère fructueuse. Alors que l'œil acéré de Pascal permettait une description exhaustive et naturaliste au sens premier des membres du salon jaune dans *La Fortune des Rougon*, et en dépit du fait que la narration insiste à plusieurs reprises sur l'attention scientifique qu'il porte à son voisin en qui il voit son parfait contrepoint, aucune des observations de M. Bellombre par le médecin depuis sa fenêtre ne donnera lieu à une quelconque description dans *Le Docteur Pascal*²¹⁵. On peut de même s'étonner du désintérêt systématique de la narration pour les fenêtres de Claude Lantier. Comme l'a souvent énoncé Ph. Hamon, Claude est en tant que peintre un vecteur idéal de description pour le roman zolien²¹⁶. Les ballades que le jeune artiste fait dans Paris, que ce soit dans les Halles du *Ventre de Paris* ou dans l'île Saint-Louis de *L'Œuvre*, offrent à la narration un œil curieux, expert et esthétique qui légitime parfaitement d'amples descriptions de la ville par la recherche de futurs « sujets » de tableaux. De plus, comme la plupart des jeunes artistes de son temps, Claude est fasciné par la lumière. Son premier atelier bénéficie donc dans *L'Œuvre* d'une immense baie vitrée donnant sur la capitale. Néanmoins, la narration n'exploite guère cette possibilité en ne plaçant presque jamais les personnages du roman à ce poste d'observation. Dans les très rares occasions restantes, la baie vitrée ou les autres fenêtres de Claude ne semblent guère propices à susciter le talent descriptif de l'auteur. Quand il part à Bennecourt avec Christine, Claude se plaît à contempler la jeune femme jardinant par la fenêtre de leur maison, mais ces regards enamorés correspondent à une

²¹⁴ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 80-85.

²¹⁵ « Ce fut par un de ses mauvais jours que Pascal, s'étant approché de la fenêtre, aperçut son voisin, M. Bellombre le professeur retraité, en train de faire le tour de ses arbres, pour voir s'ils avaient beaucoup de boutons à fruits. La vue du vieillard si correct et si droit, d'un beau calme d'égoïsme, sur lequel la maladie ne semblait jamais avoir eu de prise, le jeta brusquement hors de lui » ; « Ce fut ce jour-là que Pascal s'intéressa encore à son voisin, M. Bellombre. Il s'était approché d'une fenêtre, il l'aperçut, par-dessus le mur du jardin, au pâle soleil des premiers jours de novembre, faisant sa promenade accoutumée ; et la vue de l'ancien professeur, vivant si parfaitement heureux, le jeta d'abord dans l'étonnement. » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1041 et 1165).

²¹⁶ Voir Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 84-85.

époque de désaffection du peintre pour son art, ce qui explique peut-être d'emblée l'absence totale de description de cette scène :

[Claude] avait mis son divan dans la vaste salle transformée en atelier, il s'y allongeait pour *la regarder semer et planter*, par la fenêtre grande ouverte²¹⁷.

La construction grammaticale privilégiée par l'auteur, celle d'une proposition infinitive, renforce le refus descriptif en mettant l'accent sur l'observation d'actes et non sur la contemplation des choses, coupant ainsi l'herbe sous le pied de la prédication. De même, lorsque Sandoz, l'ami écrivain de Claude, calque de Zola et donc descripteur en herbe, rêve devant une fenêtre de l'atelier au lieu d'écouter les conversations, point de description ni même d'évocation du paysage²¹⁸... Plus étonnant encore, lorsque Claude lui-même se place devant une fenêtre de l'atelier pour regarder au dehors, ce dehors nous semble définitivement interdit, comme le montre la fin du premier chapitre du roman :

Et Claude, ouvrant une petite fenêtre, au ras du toit, respira d'un air de profond soulagement la bouffée de vent embrasé qui entra. Il avait pris son dessin, la tête de Christine, et il s'oublia longtemps à la regarder²¹⁹.

Ces dernières phrases placent Claude devant la fenêtre alors que Christine vient de partir, après leur première rencontre et la première esquisse de la jeune femme réalisée par le jeune peintre. La scène est donc propice à la rêverie et à une exaltation que le décor parisien permettrait sans doute d'évoquer habilement. Au lieu de cela, la scène de fenêtre est immédiatement suivie par la clôture du chapitre, c'est-à-dire, du point de vue du lecteur, par le néant. Cette construction déceptive semble volontaire, puisque le personnage semble lui-même négliger cette vision en lui en substituant une autre, celle du dessin qu'il approche de la lumière de la fenêtre. Cette rivalité entre le dessin et la vue de la fenêtre est sensible dans l'utilisation de l'expression « s'oublier à regarder », que Zola utilise habituellement pour évoquer les paysages extérieurs observés par les porte-regards. Ici, le dehors est volontairement oblitéré pour laisser sa place à l'esquisse. La scène est donc en elle-même significative : non seulement le texte semble exclure le lecteur de la vision de la fenêtre, mais il montre également le dédain de sa transitivité au profit de l'opacité : la surface transparente de la fenêtre ouvrant sur Paris est négligée pour une surface opaque, celle du papier accueillant le dessin. Le texte semble ainsi mettre en abyme le passage d'une pensée de la

²¹⁷ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 149-150.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 52.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 32.

fenêtre perspectiviste vasarienne à la « pensée de l'écran » évoquée par A.-M. Christin et Ph. Ortel au XIX^e siècle.

S'il ne fallait cependant garder qu'un exemple de refus de description par la fenêtre, celui de Félicité dans *La Fortune des Rougon* serait sans doute le plus significatif. Félicité n'est certes pas une professionnelle de la vision, mais elle peut prétendre au rang de spécialiste en tant que voyeuriste amateur. Comme l'a déjà évoqué Naomi Schor dans « Zola : from window to window », le premier volume du cycle peut être vu comme « le roman de la fenêtre » de Zola, avec une attention particulière portée à ce personnage²²⁰. Félicité est le personnage à la fenêtre du cycle, citée dans les premiers exemples de personnages zoliens délégués à la vision par Ph. Hamon, car « perpétuellement embusquée derrière les rideaux de son salon jaune²²¹ ». L'espionnage est en effet monnaie courante dans ce premier roman, où la stratégie politique et la quête des informations sur le coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte jouent un rôle essentiel. De plus, le logement des Rougon est situé à un carrefour stratégique entre les trois quartiers de Plassans, donnant sur une place de la sous-préfecture et la maison du receveur particulier, soit les instances politiques représentant l'Etat dans la localité. Les fenêtres des Rougon sont donc idéalement placées pour devenir un poste d'observation. Enfin, la vétusté repoussoir du salon jaune ne fait qu'encourager le détournement du regard vers un voyeurisme pour celle qui convoite les biens des autres. Félicité regarde donc dehors, sans cesse : elle lorgne la maison du receveur particulier qu'elle jalouse, guette l'arrivée des troupes, des insurgés, de son mari, de son fils Aristide, observe l'abattage de l'arbre de la liberté, les cérémonies officielles... engendrant ainsi près d'une vingtaine de scènes²²² ! La fenêtre devient dès lors un *leitmotiv* associé à ce personnage-voyeur par excellence, un élément-signe la connotant à chaque apparition, au point que Félicité semble fusionner avec sa fenêtre. Le vocabulaire insiste sans cesse sur l'aspect irrationnel, pulsionnel, physiologique qui lie le personnage à ce lieu :

Elle contemplait [la maison du receveur] avec des envies de femme grosse²²³.

Le lendemain, en ouvrant ses persiennes, son premier regard se porta instinctivement de l'autre côté de la rue, sur les fenêtres de M. Peirotte [...]²²⁴.

²²⁰ Naomi Schor, « Zola: from window to window », *Yale French studies*, n°42, 1969, p. 40.

²²¹ Philippe Hamon, « Zola romancier de la transparence », *op. cit.*, p. 388.

²²² Le roman ne présente pas moins de 17 scènes montrant Félicité regardant par la fenêtre du salon jaune. Pour l'aperçu exact de ce *leitmotiv*, se reporter à *La Fortune des Rougon* [1870], *Les Rougon-Macquart*, tome I, éd. cit., p. 70, 88, 91, 99, 152, 222, 231, 232, 233, 240, 241, 242, 255, 258, 280, 292, 306.

²²³ *Ibidem*, p. 70.

²²⁴ *Ibid.*, p. 88.

Mais [Félicité] était une femme de tête, et la vue des beaux rideaux de M. Peirotte qu'elle regardait *religieusement chaque matin*, entretenait son courage²²⁵.

[E]lle alla *machinalement* à la fenêtre, à cette fenêtre où elle avait *humé* avec délice l'encens de toute une sous-préfecture²²⁶ [...].

Le voyeurisme de Félicité tient du rituel rythmant sa vie « sociale » (« religieusement », « chaque matin », « machinalement ») mais aussi de sa nature animale, primitive, primaire (« son premier regard », « instinctivement », « femme grosse », « humait », « machinalement »). Le regard par la fenêtre est donc est une activité systématique qui relève de l'obsession chez le personnage, mais il peut également représenter symboliquement ou mettre en abyme cette obsession : en tant que femme obnubilée par ses ambitions de réussite, jalouxant les dépositaires du pouvoir, Félicité est un vecteur, une flèche, un mouvement permanent vers l'objet de son désir, et non un élément stable, un, autonome. Elle n'existe pas dans la mesure où elle n'existe que par ce qu'elle désire, donc ce qu'elle n'est pas. Vecteur, elle l'est même physiquement puisque le texte précise par trois fois qu'elle accompagne le mouvement vers l'extérieur en se penchant à cette fenêtre, au risque même de tomber²²⁷. De même que le personnage, la fenêtre dans son régime normal est un vecteur plutôt qu'un objet, elle nie son unité et sa présence par sa transparence et n'existe pour le regard que par ce vers quoi elle se dirige : on regarde *par la fenêtre*, on ne regarde pas *la fenêtre*. Le désir de Félicité trouve donc un écho particulier dans ce motif qui explique le rapport fusionnel qu'elle entretient avec sa transitivity :

Le lendemain, en ouvrant *ses* persiennes, son premier regard se porta instinctivement de l'autre côté de la rue²²⁸ [...].

Félicité, à *sa* fenêtre²²⁹.

Une de ses distractions les plus douces et les plus amères à la fois, était de se mettre à l'une des fenêtres de cette pièce, qui donnaient sur la rue de la Banne. Elle apercevait de biais la place de la sous-préfecture. C'était là *son paradis rêvé*²³⁰.

Quand elle se sentait faiblir, elle se mettait à la fenêtre et contemplait la maison du receveur. C'était *ses* Tuileries, à *elle*²³¹.

La redondance des possessifs montre que le personnage fait non seulement corps avec l'objet-fenêtre, mais également, grâce à sa transparence, avec l'objet de son spectacle, et ce

²²⁵ *Ibid.*, p. 152.

²²⁶ *Ibid.*, p. 255.

²²⁷ *Ibid.*, p. 222, 240, 292.

²²⁸ *Ibid.*, p. 88.

²²⁹ *Ibid.*, p. 241.

²³⁰ *Ibid.*, p. 70.

²³¹ *Ibid.*, p. 99.

jusqu'à l'agrammaticalité : « C'était *ses* Tuileries, à *elle*. ». La négation de la distance entre l'observateur et l'observé est telle qu'à la fin du roman, la vieille femme croit sentir malgré la vitre le cierge veillant le corps du receveur « lui chauffer le dos²³² ». En n'étant plus que ce à quoi elle aspire, Félicité atteint donc la transparence et la transitivity de la fenêtre, mais elle en perd par là même son essence, et son humanité. Par un jeu de miroir, Félicité subit ainsi une réification alors même que la fenêtre est personnifiée dans le texte :

[S]on premier regard se porta instinctivement de l'autre côté de la rue²³³ [...].

Elle était justement à la fenêtre, qui regardait avec amour les croisées du receveur particulier²³⁴.

Le regard de Félicité, en position de sujet du verbe de mouvement, semble se dissocier du personnage et conquérir sa propre autonomie, ainsi que le souligne la tournure pronominale. En morcelant l'individu Félicité, cette tournure renforce l'idée d'« instinct » du voyeurisme et supprime le « je » conscient du personnage. La subjectivité de la voyeuse est dès lors annihilée pour se faire pure transitivity, comme celle de l'objet-fenêtre. A l'inverse, la syllepse de la seconde citation joue sur l'ambiguïté des sens propre et figuré du verbe « regarder » pour donner l'impression que la fenêtre *regardant* ou *donnant sur*, donc anonyme et objectale, est en réalité animée d'une conscience *regardant vers*, donc pensante. La place de cette syllepse dans une relative est également ambivalente : la relative semble difficilement pouvoir être attribuée à une fenêtre, mais elle ne peut grammaticalement être associée à Félicité : « elle était à la fenêtre, qui regardait avec amour les croisées du receveur [...]. » La syntaxe contribue ainsi au brouillage entre les deux « objets », que renforce l'utilisation ambiguë en français du pronom « elle ». Les termes affectifs accolés à ce regard (« avec amour ») ne sont d'ailleurs pas sans rappeler ceux qui désignaient Félicité et ses « envies de femme grosse ». Dans ce texte, la femme devient donc fenêtre et la fenêtre femme, dans un éloge de la transitivity du spectacle voyeuriste. On ne saurait donc trouver meilleur emblème de porte-regard que Félicité, qui conjugue admirablement pouvoir-voir, vouloir-voir, utilisation et volonté de transparence de la fenêtre...

Cependant, jamais les regards de Félicité n'embraient sur des séquences descriptives. La plupart des scènes de fenêtres assumées par le personnage se bornent à la simple mention des objets que la vieille femme convoite :

²³² *Ibid.*, p. 307.

²³³ *Ibid.*, p. 88.

²³⁴ *Ibid.*, p. 232.

Parfois, lorsque *les fenêtres du receveur* étaient ouvertes, elle apercevait *des coins de meubles riches, des échappées de luxe* qui lui tournaient les sangs²³⁵.

[Son] premier regard se porta instinctivement de l'autre côté de la rue, sur *les fenêtres de M. Peirotte* ; elle sourit en contemplant *les larges rideaux de damas rouge* qui pendaient derrière les vitres²³⁶.

[La] vue *des beaux rideaux de M. Peirotte*, qu'elle regardait religieusement chaque matin, entretenait son courage²³⁷.

Elle était justement à la fenêtre, qui regardait avec amour *les croisées du receveur particulier*. Elle venait d'éprouver le besoin de les revoir, car l'idée du triomphe se confondait en elle avec l'envie de *ce bel appartement*, dont elle usait *les meubles* du regard depuis si longtemps²³⁸.

Le lexique prend soin de répéter les mentions des objets observés dans des termes identiques d'un passage à l'autre, afin de souligner la circularité du désir obsessionnel de Félicité. De même, l'absence de prédicats pour décrire le spectacle contribue à abstraire l'objet perçu afin de mieux rendre cette impression de monomanie : le voyeur est autant satisfait par l'idée de voir l'objet que par la nature de l'objet lui-même. Cependant, ces deux partis pris détruisent toute description et déréalisent d'autant le spectacle pour le lecteur. Tous les autres regards de Félicité montreraient le même manque de détails, le même déficit de description. Ces scènes sont généralement entièrement dévolues à la progression de l'intrigue : la fenêtre transparente devenant un vecteur, elle ne saurait en effet se permettre une pause descriptive : ainsi lorsque la vieille femme regarde l'abattage de l'arbre de la liberté ou le passage des insurgés dans la ville²³⁹ ...

Alors que le salon jaune vient de revivre par la parole les actions « héroïques » de ses membres pendant la « prise de la mairie », entérinant ainsi l'avènement des Rougon dans la ville, le texte offre au lecteur une scène de balcon particulièrement développée. Félicité, sûre de sa victoire, regarde la ville d'un œil neuf. L'insertion de cette plus longue séquence a donc une justification évidente, qui offre au texte la possibilité d'introduire des informations, des descriptions, mais aussi des possibles narratifs. Néanmoins, cette scène montre que la fenêtre présente chez Félicité une frontière hermétique à la description mimétique :

Félicité, à sa fenêtre, humait avec délices *ces bruits, ces voix élogieuses et reconnaissantes qui montaient de la ville*. Tout Plassans, à cette heure, s'occupaient de son mari ; elle sentait les deux quartiers, sous elle, qui frémissaient, qui lui envoyaient l'espérance d'un prochain triomphe. Ah ! comme elle allait écraser cette

²³⁵ *Ibid.*, p. 70.

²³⁶ *Ibid.*, p. 88.

²³⁷ *Ibid.*, p. 99.

²³⁸ *Ibid.*, p. 232-233.

²³⁹ Comme le note Naomi Schor, la fenêtre devient même un moyen d'agir pour Félicité : la vieille femme elle-même en vient à se demander si son envie de la maison du receveur n'est pas en lien avec la balle reçue par M. Peirotte par la fenêtre. Symboliquement, le regard de Félicité se fait tueur, car, comme l'exprime au mieux la formulation de l'anglais, Peirotte « dies by and at the window » (Naomi Schor, « Zola : from window to window », *op. cit.*, p. 41). La fenêtre devient dès lors un actant narratif par procuration.

ville qu'elle mettait si tard sous ses talons ! Tous ses griefs lui revinrent, ses amertumes passées redoublèrent ses appétits de jouissance immédiate.

Elle quitta la fenêtre, elle fit lentement le tour du salon. *C'était là que tout à l'heure, les mains se tendaient vers eux. Ils avaient vaincu, la bourgeoisie était à leurs pieds. Le salon jaune lui parut sanctifié. Les meubles écopés, le velours éraillé, le lustre noir de chiures, toutes ces ruines prirent à ses yeux un aspect de débris glorieux traînant sur un champ de bataille. La plaine d'Austerlitz ne lui eût pas causé une émotion aussi profonde.*

Comme elle se remettait à la fenêtre, elle aperçut Aristide qui rôdait sur la place de la sous-préfecture, le nez en l'air. Elle lui fit signe de monter. Il semblait n'attendre que cet appel²⁴⁰

Le *topos* descriptif commence ici comme un des nombreux *leitmotives* qui associent l'élément de voyeurisme à Félicité, avec le possessif « à sa fenêtre ». L'objet-fenêtre organise tout le passage en séparant son dehors et son dedans, selon une frontière que redoublent les alinéas. Cependant, force est de constater que l'utilisation du technème varie ici en fonction du dehors et du dedans de la fenêtre, selon qu'elle nécessite ou non d'être transitive. Le premier regard, tourné vers l'extérieur, ne donne lieu à aucune description. Une seule phrase évoque le spectacle, introduisant le reste du paragraphe constitué d'un monologue intérieur du personnage au discours indirect libre. De plus, cette phrase « descriptive » n'est qu'un leurre : la narration semble se complaire à évoquer tous les sens sauf celui indiqué par la fenêtre, la vue : « humait », « bruits », « voix ». Ici encore, l'absence de spectacle et de description s'accompagne d'une insistance sur le son, qui n'est pas anodine dans la mesure où elle inverse la direction habituelle du regard par la fenêtre et récuse toute transitivité : les sons de la ville « montent » et vont jusqu'à Félicité, qui ne profite donc pas de la transparence de la fenêtre pour nous transmettre ce qu'elle voit. En revanche, dès que le personnage quitte la fenêtre, son regard devient le support de la description du salon. Au moment où elle tourne le dos à la fenêtre et à sa transitivité vers le monde extérieur, Félicité devient enfin capable de devenir le porte-regard qu'elle aurait toujours dû être, comme le montre le présentatif « c'était là », l'énumération des groupes nominaux détaillant le mobilier, tous pourvus d'expansions, ainsi que la métaphore filée du champ de bataille.

La distorsion entre extérieur et intérieur est également sensible dans l'exploitation symbolique du regard dans ce passage. Les deux regards annoncent en effet la suite de la narration et la prise de pouvoir de la famille sur la ville : le regard dominateur du balcon au-dessus de la ville souligne la verticalité et est par conséquent un signe de la fortune à venir²⁴¹ ;

²⁴⁰ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 241-242.

²⁴¹ Sur la question de la symbolique du balcon chez Zola, nous renvoyons de nouveau à l'article de Naomi Schor, qui s'intéresse également à la dimension sociale et politique de l'opposition dedans/dehors (« Zola : from window to window », *op. cit.*, p. 42-46). Nous ne suivons cependant pas entièrement les conclusions de l'auteur qui voit dans le spectacle vertical une signe de distance sociale pouvant aller jusqu'au sadisme et à l'indifférence : « Vertical distance combines feelings of superiority with those of detachment. The greater the height, the further removed one is from the suffering below. » (p. 44). Certes, le salon ne marque aucune

de même les ironiques métaphores napoléoniennes de la description du salon, annoncent l'usage intéressé de l'Histoire que fera la famille, usage pathétique et petit, à l'image du cliché que la société de l'époque véhicule sur Napoléon III par rapport à son illustre ancêtre. Lorsque le regard se tourne vers l'intérieur, c'est le spectacle perçu qui porte donc la dimension symbolique et programmatique ; au contraire, quand le regard est tourné vers l'extérieur de la fenêtre, l'objet du spectacle disparaît et c'est la configuration du poste d'observation qui prend en charge le discours symbolique de la scène.

Ainsi que le montre le troisième paragraphe avec le retour du personnage à sa place fétiche, l'extérieur de la fenêtre est entièrement dévolu à l'intrigue. Sa fonction proprement narrative se manifeste avec l'arrivée dans le champ d'Aristide, qui ne donne lieu à aucune description. Cette vision « opportune » permettra en revanche le ralliement du fils prodigue au clan du salon jaune, sur l'appel de Félicité. La fenêtre devient alors frontière, non plus sociale, mais narrative : l'interpellation d'Aristide le fait passer du dehors au-dedans, enclenchant ainsi la future « conversion » du fils aux idées du salon, développée quelques lignes plus loin. La scène génère donc des possibles narratifs, tout en sacralisant symboliquement la trahison comme un franchissement de frontière morale. Enfin, la plongée verticale du regard de Félicité sur son enfant annonce la tonalité de leur conversation à venir : le fils est totalement dépendant du bon vouloir de la mère qui le domine par ses intérêts (« Aristide [...], le nez en l'air », « Elle lui fit signe de monter. Il semblait n'attendre que cet appel. »).

C'est donc uniquement au moment où le personnage quitte la fenêtre que le déclenchement de la description s'opère, comme si la vitre ne pouvait être transparente que pour les désirs et les actes de Félicité. Le cas de Félicité nous semble exemplaire d'une certaine appréhension de Zola face à la transitivité descriptive de la fenêtre. Ce personnage qui se présente comme le réceptacle idéal de multiples descriptions, offrant l'avantage d'une curiosité et d'un voyeurisme permanents, d'une position d'observation stratégique, et même d'une fusion avec la transitivité de la fenêtre sur l'extérieur, ne donne rien à voir. La fenêtre de Félicité est transparente à ses désirs, à ses obsessions, à l'espionnage des actions permettant la progression de ses ambitions donc de l'intrigue, mais elle est entièrement opaque à l'être-là du monde extérieur, à sa visibilité pour le lecteur, donc à la description. La médiocre utilisation de la fenêtre par les « professionnels du regard » du cycle tels que Pascal, Claude et Félicité ne fait donc que représenter de manière emblématique les difficultés que

sensibilité pendant les événements révolutionnaires ; mais le balcon et la fenêtre, loin de les détacher du spectacle qui s'étend au-dessous d'eux, les font fusionner avec ce dernier, d'où les sentiments de terreur injustifiés envers les insurgés, les idées fixes de richesse et la reconstitution de la cérémonie par Félicité, qui est loin d'être « détachée » de ce qu'elle voit, même si le sentiment de supériorité sociale reste indéniable.

rencontre la description zolienne face à ce motif pourtant idéal. La crise de la fenêtre n'en reste cependant pas à ce manque d'exploitation du « technème » : certaines scènes du cycle vont même jusqu'à en interdire l'utilisation, en niant à la fenêtre sa transparence constitutive.

b. L'obturation des fenêtres zoliennes : le regard empêché

Le cycle zolien utilise de nombreux autres stratagèmes pour refuser tout spectacle aux fenêtres qui y prennent place. Le moyen le plus évident étant de les condamner plus ou moins définitivement pour les prémunir contre tout regard curieux... Techniquement, le XIX^e siècle est certes un siècle de transparence : les progrès techniques des structures métalliques et de la finesse des vitres permettent l'émergence d'une architecture de verre dont le Crystal Palace de Paxton réalisé pour l'Exposition universelle de Londres en 1851 est sans doute l'emblème le plus célèbre. Cette aptitude nouvelle entraîne un engouement dans la société de l'époque, avec un développement de verrières et de serres jusqu'alors inédit. Comme le montre Ph. Hamon dans *Expositions*, ce progrès architectural influence également l'art en créant une culture de l'exhibition, qu'il faut relier à d'autres motifs comme celui du badaud, de la prostituée, de la publicité, du grand magasin, de la photographie... Cette révolution architecturale est présente dans les *Rougon-Macquart*, avec le poème dédié aux Halles dans *Le Ventre de Paris*, les vitrines du *Bonheur des Dames*, ou encore la serre de Renée dans *La Curée*. Cependant, présence de l'élément transparent ne signifie pas pour autant transparence des éléments dans le roman zolien. Sur ce point, un article d'Adeline Wrona, paru dans le récent hommage à l'œuvre critique de Ph. Hamon, et consacré aux architectures de verre chez Zola, en particulier dans *Au Bonheur des Dames*, tend à relayer cette idée d'une réciprocité non systématique entre l'omniprésence du verre et l'omniprésence de la transparence. Partant de et dépassant l'analyse menée par Ph. Hamon dans *Expositions*, l'auteur va même jusqu'à voir dans l'architecture de verre la possibilité que celle-ci soit au contraire le vecteur d'« une nouvelle fantasmagorie²⁴² », qu'elle envisage cependant toujours dans une concurrence avec le système de volonté de vérité et d'élucidation du réel de l'esthétique de la transparence²⁴³. Les vitres des *Rougon-Macquart* méritent effectivement une attention

²⁴² Adeline Wrona, « “Vitreaux naturalistes” : les imageries de la transparence », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. Vincent Jouve et Alain Pagès, Paris, Editions L'improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 140.

²⁴³ « Le verre, dans les *Rougon-Macquart*, joue un double jeu. Il autorise la circulation du regard et du savoir, favorisant la diffusion des informations. Mais il éblouit aussi celui qui le regarde, pour peu que la lumière s'y propage trop crûment, ou que l'obscurité le transforme en chambre claire. » (*ibidem*, p. 141). L'auteur n'est cependant pas loin de partager notre interprétation lorsqu'elle évoque métaphoriquement les « limites de la

particulière, en ce qu'elles sont rarement des objets transparents, ni même translucides, et sont parfois le théâtre d'une véritable entreprise de destruction qui doit nous interroger, tant il semble lourd de conséquences, sur un plan symbolique, pour le projet réaliste. En niant la transparence constitutive de la fenêtre, le texte zolien en ferait ainsi non plus une ouverture, mais une surface hermétique plus propice à la projection qu'à la transitivité de la représentation ; non plus une simple fenêtre, mais un écran...

- Fenêtres à obstacles

Les romans du cycle semblent multiplier tous les obstacles possibles pour contrecarrer les regards dirigés vers l'extérieur de la vitre d'une fenêtre. Le stratagème le plus évident consiste tout d'abord à présenter la fenêtre comme un espace clos, obturé. Ainsi trouve-t-on dans les *Rougon-Macquart* une récurrence pouvant aller jusqu'au *leitmotiv*, présentant des bâtiments éternellement clos, soit par des volets, soit par des rideaux impénétrables de l'extérieur comme de l'intérieur.

Ce motif concerne tout d'abord des lieux de la haute bourgeoisie ou de la noblesse, stricts, sévères et sans doute empreints d'un certain archaïsme associé à l'idée d'obscurité, en contraste avec la clarté du progrès et de la modernité : ainsi de tous les hôtels particuliers du quartier Saint-Marc dont les « fenêtres sont soigneusement barricadées²⁴⁴ » dans *La Fortune des Rougon* ; de l'hôtel Béraud du Châtel dans *La Curée*, avec ses « étroites » fenêtres « garnies de barres de fer », aux « carreaux verdâtres²⁴⁵ », symbolisant l'austérité du père de Renée face à la vie débridée des Saccard ; de la pénombre entretenue dans l'hôtel des Muffat par « d'immenses persiennes presque toujours fermées²⁴⁶ », dans *Nana* ; du rez-de-chaussée inoccupé de l'hôtel d'Orviedo où Saccard s'installe dans *L'Argent*²⁴⁷ mais aussi de l'hôtel des Beauvilliers qui cache sa misère derrière sa façade dans le même roman²⁴⁸. Dans d'autres cas, l'impénétrabilité des fenêtres souligne la recherche d'une respectabilité, ou la volonté de

transparence dix-neuviémiste » et leurs conséquences : « C'est à l'aune de ce que la modernité, un demi-siècle plus tard, appellera maison de verre, que l'on mesure les limites de la transparence dix-neuviémiste. Et, sans doute, ce sont celles aussi de l'énonciation réaliste : rien n'est plus aisé, au cœur même de la fiction documentaire, que de fermer la fenêtre ouverte sur la ville, et de retrouver dans la pénombre de l'espace intime (cabinet de travail, chambre à coucher...) le lieu fécond d'une rêverie moins soumise à la dictature du réel. » (*ibid.*).

²⁴⁴ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 39.

²⁴⁵ Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 399-400. Quelques lignes plus loin, l'hôtel est encore comparé à un « cloître » ou à une « maison morte ».

²⁴⁶ Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1144.

²⁴⁷ Emile Zola, *L'Argent*, éd. cit., p. 49.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 69.

masquer des activités mystérieuses ou « louches » : ainsi du mystérieux magasin de Sidonie, que des rideaux mettent « à l'abri des regards de la rue²⁴⁹ », cachant les manigances plus ou moins morales de l'entremetteuse dans *La Curée* ; des réunions du cabinet de M. Lebigre, cachées par des « vitres dépolies²⁵⁰ » que Mlle Saget guette en permanence dans *Le Ventre de Paris*, mais aussi des propres « rideaux blancs bien tirés derrière les vitres²⁵¹ » de l'immeuble de la vieille dame, qui masquent son espionnage ; de la chambre impénétrable de l'abbé Faujas, bouchée d'abord par des draps puis par de « gros rideaux de coton » dont « pas un pli ne bougeait²⁵² » et des rideaux rouges derrière lesquels Mouret croit deviner les yeux d'Olympe, sans doute commandés par les manœuvres stratégiques de son frère²⁵³, dans *La Conquête de Plassans* ; des rideaux toujours tirés dans la garçonnière de Malignon, afin de mieux convaincre les dames de s'y abandonner dans *Une page d'amour*²⁵⁴ ; des façades impassibles de l'immeuble de *Pot-Bouille*, avec les rideaux des « fenêtres uniformes » qui tentent de préserver une respectabilité face au désordre moral des habitants²⁵⁵ ; de la Croix-de-Maufras, maison de l'inceste et du crime « toujours close, laissée comme en détresse, avec ses volets gris que verdissent les coups de pluie²⁵⁶ », dans *La Bête humaine*... Les volets et rideaux servent enfin de protection contre l'extérieur : ainsi des « persiennes closes²⁵⁷ » derrière lesquelles se retranchent tous les habitants de Plassans la nuit, de peur de voir les insurgés dans *La Fortune des Rougon* ; des rideaux « soigneusement tirés » et des volets « hermétiquement fermés » que Serge convalescent refuse périodiquement qu'on ouvre dans sa chambre²⁵⁸, des rideaux et des persiennes fermés chez les Hennebeau à deux reprises pour se protéger des mineurs dans *Germinal*²⁵⁹ ; de la lucarne barricadée chez les Fouan, les protégeant des rafales venues de la Beauce, dans *La Terre*²⁶⁰ ; ou encore des volets « soigneusement clos » de la chambre aux écritures de Pascal dans *Le Docteur Pascal* qui le protègent du monde extérieur et de Plassans²⁶¹... Devant un volet fermé, point de description du monde extérieur possible... Ces exemples sont néanmoins souvent commandés par une connotation axiologique ; ils semblent se justifier du point de vue des intrigues respectives des

²⁴⁹ Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 369.

²⁵⁰ Emile Zola, *Le Ventre de Paris* [1873], *Les Rougon-Macquart*, tome I, éd. cit., p. 712, 857.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 619.

²⁵² Emile Zola, *La Conquête de Plassans*, éd. cit., p. 916 et 920.

²⁵³ *Ibidem*, p. 1008 et 1012.

²⁵⁴ Emile Zola, *Une page d'amour* [1878], *Les Rougon-Macquart*, tome II, éd. cit., p. 1011-1012.

²⁵⁵ Emile Zola, *Pot-Bouille* [1882], *Les Rougon-Macquart*, tome III, éd. cit., p. 7 et 362.

²⁵⁶ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1025.

²⁵⁷ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 153.

²⁵⁸ Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., p. 1316, 1320, 1321.

²⁵⁹ Emile Zola, *Germinal*, éd. cit., p. 1310, 1439.

²⁶⁰ Emile Zola, *La Terre*, éd. cit., p. 465.

²⁶¹ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 917 et 1204.

romans et, pour une bonne moitié d'entre eux, répondent davantage au besoin de ne pas être vu que de ne pas voir. Il n'y aurait donc là rien de particulièrement significatif, s'ils ne faisaient partie d'un ensemble beaucoup plus vaste de stratagèmes plus ou moins insolites destinés à boucher la vue des personnages depuis leurs fenêtres.

Dans les *Rougon-Macquart*, la vitre est tout d'abord un luxe qui coûte cher, et que l'on remplace par des substituts beaucoup moins translucides : des planches clouées chez Mouquet dans *Germinal*²⁶², de la paille dans la chambre occupée par le vieux Fouan chez les Buteau dans *La Terre*²⁶³ ou du papier dans l'église des Artaud dans *La Faute de l'abbé Mouret*. Le motif reparait d'ailleurs avec insistance tout au long de ce roman, où les thèmes de l'ouverture et de la clôture viennent certainement redoubler l'alternance entre la répression et l'expansion des sentiments de l'abbé :

« Il y a deux ans qu'on aurait dû remettre les carreaux cassés. L'hiver, le bon Dieu gèle. Puis ça empêcherait d'entrer ces gueux de moineaux. Je finirai par coller du papier, moi, je vous en avertis.
– Eh, c'est une idée, murmura le prêtre, on pourrait coller du papier²⁶⁴... »

[Il] s'était donné la tâche de coller des vitres de papier aux carreaux cassés de la nef. Cela, pendant huit jours, l'avait tenu sur une échelle, très attentif à poser les vitres proprement, découpant le papier avec des délicatesses de broderie, étalant la colle de façon à ce qu'il n'y ait pas de bavure. Désirée criait qu'il fallait ne pas boucher tous les carreaux, afin que les moineaux pussent entrer ; et, pour ne pas la faire pleurer, le prêtre en oubliait deux ou trois, à chaque fenêtre²⁶⁵.

Par les fenêtres, le grand soleil de dix heures, que tamisaient les vitres de papier, entrait, étalant sur les murs recrépis de grandes moires très gaies, où l'ombre des bonnets de femme mettaient des gros vols de papillon²⁶⁶.

Ces trois étapes de la « réparation » des fenêtres sont situées dans les première et dernière parties du roman, lorsque le prêtre vit dans l'abnégation de sa cure des Artaud. Faisant écho à la fenêtre donnant sur le jardin du Paradou dans la deuxième partie, par laquelle le jeune homme a peur de regarder pendant plusieurs chapitres, ces vitres bouchées par le papier symbolisent la clôture du prêtre face au monde extérieur. L'interprétation de leur présence doit cependant aller plus loin. La syntaxe particulière adoptée dans la dernière phrase du troisième extrait vient en effet mimer l'interposition du papier entre l'extérieur et l'intérieur : « Par les fenêtres, le grand soleil de dix heures, *que tamisaient les vitres de papier*, entrait ». Le sujet-soleil est séparé du verbe évoquant l'idée de transitivité de la

²⁶² « Comme les fenêtres n'avaient plus une seule vitre, il s'était décidé à les boucher en clouant des planches : on ne voyait pas clair mais il faisait chaud » (Emile Zola, *Germinal*, éd. cit., p. 1240).

²⁶³ « Enfin, le vieux se trouvait très mal dans la chambre humide où il couchait, depuis qu'il avait cassé un carreau de la lucarne, qu'on avait bouchée avec de la paille, pour éviter la dépense de cette vitre à remettre. » (Emile Zola, *La Terre*, éd. cit., p. 628-629).

²⁶⁴ Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., 1228.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 1435.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 1449-1450.

fenêtre (« entrainé ») par une relative évoquant la présence du papier. La lecture subit donc avec ce groupe de mots apposé le même obstacle, le même « empêchement » que la vue des personnages. Le choix de la vitre ne semble guère anodin non plus : le papier n'est pas une paroi, encore moins de verre : il est avant tout un support et s'oppose ainsi à la transitivité constitutive de la vitre. Cette fenêtre devient donc implicitement un écran, et un écran qui est autant support de l'intérieur que de l'extérieur. Non seulement le dehors ne laisse-t-il plus passer que la lumière, sans qu'on ne voie rien du paysage, mais, en franchissant le papier, il passe dans un régime figural totalement différent, celui de l'ajout, que ce soit de l'aplatissement de couleur ou de l'ombre portée, bref, celui de l'impression sur un support. Ainsi le soleil « étale »-t-il des « moires », et les femmes situées à l'intérieur projettent-elles leur « ombre ». Les deux verbes choisis, « étaler » et « mettre », insistent sur la superposition de l'image au support, interdisant toute idée de transitivité. De plus, en changeant de régime de production de l'image, cette fenêtre modifie également la nature de l'objet représenté, avec des métamorphoses tenant de l'oxymore : le soleil envoie sa lumière immatérielle sur le papier qui devient à l'intérieur une matière lumineuse, le mot « moire » renvoyant au domaine du tissu ; les chapeaux inanimés des femmes se transforment quant à eux en papillons par la seule projection de leur ombre, pourtant immatérielle...

L'acte de boucher la fenêtre par du papier translucide n'est donc pas un acte anodin, et l'on comprend qu'il serve de discret fil rouge à l'intérieur du roman : le papier laisse toujours passer la lumière, certes, mais il nie la communication entre le monde extérieur et le monde intérieur, supplante la transitivité des images vues par transparence par un régime de projection colorée et lumineuse, et fait passer la représentation du réalisme à la fantasmagorie merveilleuse. Le choix pour la matière « papier » ne peut dès lors pas être ignorée, tant cette scène pourrait mettre en abyme une théorie de la représentation, et illustrer parfaitement la théorie des écrans développée par Zola dans la lettre à Valabrègue. Cet exemple viendrait en effet confirmer que l'écran zolien est avant tout un support et non un vecteur vers l'extérieur, et que la vitre de cet écran ne se peut concevoir comme une vitre transparente.

Dans d'autres épisodes du cycle, la vitre de la fenêtre est redoublée ou obstruée par une médiation supplémentaire, entravant l'accès au monde extérieur. Cette obturation peut tout d'abord être volontaire, comme lorsque la mère de l'abbé Faujas tend des « draps de lit²⁶⁷ » sur sa fenêtre avant que son fils ait des rideaux dans *La Conquête de Plassans* ; quand les Lorilleux, d'après leur voisins, « bouch[ent] [leur] fenêtre avec une couverture pour cacher

²⁶⁷ Emile Zola, *La Conquête de Plassans*, éd. cit., p. 916.

la lumière²⁶⁸ » lorsqu'ils mangent un bon plat dans *L'Assommoir* ; quand les vitres des ateliers sont recouvertes de craie chez Mahoudeau²⁶⁹ ou de cêruse à l'atelier Dequersonnière²⁷⁰ afin de ne plus laisser passer que la lumière dans *L'Œuvre* ; quand les Hubert exposent des « bandes de broderie pendues à la fenêtre²⁷¹ » de la boutique dans *Le Rêve* ; ou quand Albine bouche méticuleusement toutes les ouvertures de sa chambre avec des plantes pour s'asphyxier dans *La Faute de l'abbé Mouret*²⁷². De même pour les nombreuses fenêtres pavoisées dans les villes, lors du baptême du fils de l'empereur dans *Son Excellence Eugène Rougon*²⁷³ ou lors de la procession du Miracle dans *Le Rêve*²⁷⁴. Ces obturations sont aussi parfois « indépendantes » de la volonté des personnages à qui elles « bouchent » la vue : ainsi des matelas et du linge aux fenêtres de la cité qu'occupe Gervaise à la Goutte-d'or²⁷⁵ et de la commode de son nouvel appartement qui lui interdit tout accès vers la fenêtre, à son grand désespoir dans *L'Assommoir*²⁷⁶ ; de l'enseigne qui couvre les fenêtres de l'appartement de Fauchery dans *Nana* perturbant l'espionnage de Muffat²⁷⁷ ; de celle « barrant les deux fenêtres de l'entresol » du *Bonheur des Dames*, dans *Pot-Bouille*²⁷⁸ ; ou encore des meubles et des matelas que Weiss place pour se protéger des balles dans *La Débâcle*²⁷⁹.

Cependant, l'empêchement du regard, et c'est cela qui nous intéresse, se fait surtout « naturel » dans les *Rougon-Macquart* : tous les éléments de la nature concourent en effet à

²⁶⁸ Emile Zola, *L'Assommoir*, éd. cit., p. 563.

²⁶⁹ « Le sculpteur Mahoudeau avait loué, à quelques pas du boulevard, la boutique d'une fruitière tombée en faillite ; et il s'y était installé, en se contentant de barbouiller les vitres d'une couche de craie. » (Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 65).

²⁷⁰ « Du dehors, par les quatre grandes fenêtres dont les vitres inférieures étaient barbouillées de cêruse, on ne voyait que le plafond, nu, blanchi à la chaux. » (*ibidem*, p. 60-61).

²⁷¹ Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 827, 819.

²⁷² « Elle ramassa les légumes odorantes, les citronnelles, les menthes, les verveines, les baumes, les fenouils ; elle les tordit, les plia, en fabriqua des tampons, à l'aide desquels elle alla boucher les moindres fentes, les moindres trous de la porte et des fenêtres. Puis, elle tira les rideaux [...] » (Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., p. 1515).

²⁷³ Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, éd. cit., p. 86-87.

²⁷⁴ Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 912-913.

²⁷⁵ « Les fenêtres sans persienne montraient des vitres nues, d'un vert glauque d'eau trouble. Certaines, ouvertes, laissaient pendre des matelas à carreaux bleus, qui prenaient l'air ; devant d'autres, sur des cordes tendues, des linges séchaient, toute la lessive d'un ménage, les chemises de l'homme, les camisoles de la femme, les culottes des gamins ; il y en avait une au troisième, où s'étalait une couche d'enfant, emplâtrée d'ordure. » (Emile Zola, *L'Assommoir*, éd. cit., p. 414).

²⁷⁶ « [Elle] avait encombré le carreau de ce grand coquin de meuble, qui bouchait la moitié de la fenêtre. Un des battants se trouvait condamné, ça enlevait de la lumière et de la gaieté. Quand elle voulait regarder dans la cour, comme elle devenait très grosse, elle n'avait pas la place de ses coudes, elle se penchait de biais, le cou tordu, pour voir. » (*ibidem*, p. 672).

²⁷⁷ « L'appartement se trouvait à l'entresol, de petites fenêtres carrées, à demi cachées derrière l'enseigne colossale d'une boutique. » (Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1278).

²⁷⁸ Emile Zola, *Pot-Bouille*, éd. cit., p. 15.

²⁷⁹ « [Weiss s'était] ingénié à protéger les meubles autant que possible contre les balles, en garnissant les fenêtres de matelas. », « Mais Weiss se précipita, poussa une armoire contre la fenêtre [...] » (Emile Zola, *La Débâcle*, éd. cit., p. 567 et 635).

« boucher », obstruer ou envahir l'ouverture des fenêtres. Cette prépondérance est significative car elle n'obéit généralement à aucune causalité dans l'intrigue des romans : sans véritable justification, ces nombreux exemples semblent relever d'une pure contingence ; or en littérature, la contingence n'existe pas puisqu'elle est montée de toutes pièces par l'auteur, et dans le cadre d'un roman réaliste, cette fausse contingence devrait logiquement favoriser la visibilité des personnages susceptibles de décrire plutôt que l'anéantir ; dès lors, le choix pour l'obstacle « naturel » à la vue nous semble un indice à examiner.

- *Quand la vitre se fait surface, ou le monde qui se refuse au regard*

La végétation des *Rougon-Macquart* aime recouvrir les croisées des logements des personnages : les fenêtres de la maison de Jeanbernat où vit Albine au Paradou dans *La Faute de l'abbé Mouret* sont « mangées de lierre²⁸⁰ » ; les végétaux envahissent toutes les ouvertures du « Château » de Jésus-Christ *La Terre* au point de rendre la circulation difficile²⁸¹ ; des branches d'arbres entrent par les fenêtres d'*Une page d'amour* et de *La Faute de l'abbé Mouret*, se substituant ainsi à la paroi des vitres, soit cassées, soit ouvertes²⁸². Ces exemples d'emprisonnement naturel de la fenêtre par la végétation ne sont cependant que les manifestations les plus visibles d'un phénomène beaucoup plus profond, consistant à anéantir insidieusement le regard d'un personnage pour mieux le rabattre sur la surface de la vitre, dont la visibilité contrecarre dès lors toute idée de vision transitive.

Les éléments physiques venant barrer la vue des personnages les plus courants restent de loin les conditions météorologiques. Sur ce point, nous ne souscrivons pas du tout à l'idée selon laquelle il n'y aurait chez Zola « [p]as de scènes de nuit, sauf à mentionner nécessairement les éclairs d'un orage, des lanternes, des feux [...] », qui, « [d]e même, pour justifier le pouvoir-voir du personnage, [doit] mentionner qu'il n'est pas myope, qu'il a un regard « aigu », que la vitre n'est pas opaque, qu'aucun obstacle ne la gêne [...] »²⁸³. Au contraire, les mauvaises conditions de vision ne cessent d'émailler les fenêtres des *Rougon-*

²⁸⁰ Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., p. 1249.

²⁸¹ « Des ronces retombaient, un grand églantier masquait la fenêtre. Dans le pays, on appelait ça le Château », « [C'était] une grotte disparue sous un buisson de ronces et d'aubépines. L'églantier qui cachait la fenêtre s'étoilait de fleurs roses, la porte elle-même avait une draperie de chèvrefeuille sauvage, qu'il fallait, pour entrer, écarter de la main, ainsi qu'un rideau. » (Emile Zola, *La Terre*, éd. cit., p. 400 et 637).

²⁸² « L'été, par la fenêtre, très larges, les branches des ormes entraient. », (Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 862) ; « [A] une des fenêtres, un gros sorbier se haussait, jetant des branches par les carreaux cassés, allongeant ses bourgeons, comme pour regarder à l'intérieur » (Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., p. 1222).

²⁸³ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 70.

Macquart, handicapant la description ou même l'interdisant, comme nous avons déjà pu le noter dans certains exemples de notre contre-corpus : ainsi de Saccard le front sur la vitre le soir de la mort d'Angèle dans *La Curée*²⁸⁴ ; de Clorinde et des invités aux fenêtres du château de Compiègne dans *Son Excellence Eugène Rougon*²⁸⁵ ; du vieux Fouan à la fenêtre des Delhomme dans *La Terre*²⁸⁶ ; ou de Lazare face à la porte-fenêtre dans *La Joie de vivre*²⁸⁷ ... Certaines nuits n'empêchent certes pas l'introduction d'une description de type « technème », comme lorsque Henriette l'observe de sa fenêtre dans *La Débâcle*, quand Serge regarde la campagne depuis sa chambre dans la première partie de *La Faute de l'abbé Mouret*, ou même quand Hélène contemple le ciel étoilé dans le troisième tableau de Paris d'*Une page d'amour*. Néanmoins, la nature de ces descriptions n'est pas sans poser de problème, car l'absence de lumière et de profondeur du paysage fait passer la fenêtre dans un régime tout à fait différent de sa transitivité constitutive, sur lequel nous reviendrons plus loin. Un seul exemple nous semble emblématique de la crise métatextuelle qu'expriment ces scènes de nuit dès qu'elles se placent derrière le cadre d'une fenêtre : celui de la longue séquence descriptive du premier chapitre de *La Joie de vivre*.

Pauline arrive dans sa nouvelle famille, les Chanteau, à la tombée du jour. Elle découvre un milieu inconnu et s'installe dans la salle à manger familiale, face à la fenêtre donnant sur la mer. Or, la mer, la jeune fille ne l'a jamais vue et elle en rêve depuis longtemps. Ce soir-là précisément, les éléments se déchaînent et offrent un spectacle pittoresque pour tout œil quelque peu curieux. Le caractère de début de roman comme les conditions de pouvoir voir et de vouloir voir de l'héroïne se combinent donc dans cet épisode pour légitimer une ample et belle description de la mer près de Bonneville, qui s'échelonne d'ailleurs sur tout le chapitre :

Mais déjà la petite fille n'écoutait plus son oncle : par la fenêtre, elle venait d'apercevoir l'horizon immense, et elle traversa vivement la pièce, elle se planta devant les vitres, dont les rideaux de mousseline étaient relevés à l'aide d'embrases de coton. Depuis son départ de Paris, la mer était son occupation continuelle. [...] Lentement, d'un regard, elle semblait en prendre possession.

La nuit tombait du ciel livide, où les bourrasques fouettaient le galop échevelé des nuages. On ne distinguait plus, au fond du chaos croissant des ténèbres, que la pâleur du flot qui montait. C'était une écume blanche toujours élargie, une succession de nappes se déroulant, inondant les champs de varechs, recouvrant les dalles rocheuses, dans un glissement doux et berceur, dont l'approche semblait une caresse. Mais, au loin, la clameur des vagues avait grandi, des crêtes énormes moutonnaient, et un crépuscule de mort pesait, au pied des falaises, sur Bonneville désert, calfeutré derrière ses portes ; tandis que les barques, abandonnées en haut des galets, gisaient comme des cadavres de grands poissons échoués. La pluie noyait le village d'un brouillard fumeux, seule l'église se découpait encore nettement, dans un coin blême.

²⁸⁴ Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 377.

²⁸⁵ Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, éd. cit., p. 134 et 166.

²⁸⁶ Emile Zola, *La Terre*, éd. cit., p. 616-617.

²⁸⁷ Emile Zola, *La Joie de vivre*, éd. cit., p. 915-916.

Pauline ne parla pas²⁸⁸.

Ce premier épisode descriptif montre un parfait fonctionnement du porte-regard, la jeune fille se postant légitimement devant la fenêtre pour admirer le paysage (souligné). Suit une véritable description, balisée et développée, du monde extérieur (italique). Cependant, dès le départ, le choix d'une scène de nuit vient transformer la belle transivité de la fenêtre ainsi préparée. L'utilisation d'une tournure restrictive, ainsi que le lexique des verbes – à l'exception notable de l'église qui « se découpe » – insistent en effet sur la dilution du paysage, impliquant son effacement aux yeux de l'observateur : « on ne distinguait plus que », « inondant », « recouvrant », « noyait ». L'utilisation du participe présent, forme verbale à la temporalité diffuse, vient renforcer cette impression de flou. La dilution supportée par ces verbes tend à suggérer que la destruction de l'image se produit sous nos yeux. Pourtant, le paysage qui s'efface devant le personnage ne semblait précisément pas se distinguer auparavant par sa consistance ! La récurrence de termes collectifs désignant une matière une, mais indénombrable et donc imprécise, désignent l'image comme une masse informe, avant même son effacement : « chaos », « flot », « vagues », « écume », « nappes », « champs », « coin ». Absence de forme, mais aussi parfois de matière : « brouillard », « ciel », « nuages », « pluie », « fumeux », « bourrasques ». Ce manque de forme et de matière rejoint également une absence de couleur, les caractérisants stigmatisant soit une atonalité générale de l'ensemble (« livide », « blême », « pâleur »), soit le néant de l'obscurité (« ténèbres », « crépuscule »). A l'exception de l'évocation de l'église, la description ne semble pas même exploiter le contraste de clair-obscur entre ces deux « teintes », les fondant dans une même atonalité floue.

L'absence de forme, de couleur, de matière du paysage pourrait tout simplement relever du caractère aquatique et donc labile du paysage de Bonneville : cependant, on constate que la deuxième partie de la description, s'attachant au village, connaît un traitement identique, allant même jusqu'à utiliser des métaphores aqueuses qui transforment la terre en un prolongement de la mer : « La pluie noyait le village d'un brouillard fumeux ». Cette métaphore est d'ailleurs particulièrement significative dans la mesure où elle réunit tous les éléments susceptibles de réduire l'image à néant : la pluie, le brouillard, la fumée, trois rideaux différents recouvrant Bonneville. En réduisant le village à une étendue liquide et embrouillée, la description détruit la composition de la vue qui opposait falaise et mer : elle les réunit en une même étendue plane et informe. Dans la mesure où le ciel est envahi par la

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 815-816.

nuit et par l'eau de la pluie, l'« immense horizon » évoqué en introduction de la description semble dès lors lui aussi réduit à la fusion avec la mer. Le texte ne cesse d'ailleurs d'évoquer un mouvement descendant du ciel vers l'eau : « la nuit tombait », « le crépuscule pesait ». L'absence d'horizon et de répartition entre terre et mer ôte toute profondeur et tout relief à cette vue, qui semble réduite à néant. Dès lors, la métaphore filée faisant du village un lieu morbide clôt définitivement la vision sur cette idée d'anéantissement : « et un crépuscule de *mort* pesait, au pied des falaises, sur Bonneville *désert*, calfeutré derrière ses portes ; tandis que les barques, *abandonnées* en haut des galets, *gisait* comme des *cadavres* de grands poissons échoués. La pluie *noyait* le village ». Le début de l'épisode de fenêtre introduit donc bien une description du paysage qui apparaît aux yeux de l'enfant, mais cette « apparition » est paradoxalement connotée d'emblée par la nuit et par la pluie comme une disparition, comme une dilution de l'image. On peut dès lors implicitement se demander en quoi cette description d'une étendue unie et informe se différencie de celle qu'on ferait d'une surface pure, si la vitre était opaque...

La disparition du paysage ne clôt cependant pas l'exploitation de la fenêtre. Les personnages s'attablent, et dès la fin du repas, Pauline se poste de nouveau devant la vitre :

Pauline s'était levée, et debout devant la fenêtre, elle tâchait de voir. Depuis le potage, elle regardait cette fenêtre *s'obscurcir, devenir peu à peu d'un noir d'encre. Maintenant, c'était un mur impénétrable, une masse de ténèbres où tout avait sombré, le ciel, l'eau, le village, l'église elle-même. Sans s'effrayer des plaisanteries de son cousin, elle cherchait la mer, elle était tourmentée du désir de savoir jusqu'ou cette eau allait monter ; et elle n'entendait que la clameur grandir, une voix haute, monstrueuse, dont la menace continue s'enflait à chaque minute, au milieu des hurlements du vent et du cinglement des averses. Plus une lueur, pas même une pâleur d'écume, sur le chaos des ombres, rien que le galop des vagues, fouetté par la tempête, au fond de ce néant.*

« Fichtre ! » dit Chanteau [...] ²⁸⁹.

L'action conjointe de la nuit et de la pluie est parvenue à éluder toute image de l'extérieur, si bien que la description est désormais réduite à se développer par la négative en énumérant ce que l'enfant ne voit plus (« tout avait sombré le ciel, l'eau, le village... », « pas une lueur, pas même une pâleur ») et à broder une variation sur sa propre inexistence : « tout avait sombré », « ce néant », « chaos des ombres ». Les seuls vecteurs de la description ne sont plus que sonores (« entendait », « clameur », « voix », « hurlements », « cinglement ») ; encore sont-ils eux aussi présentés sous une forme restrictive : « elle n'entendait que », « rien que le galop des vagues ». Cette disparition totale du paysage situé à l'extérieur de la fenêtre ne nous intéresse cependant pas tant que l'évocation de la fenêtre elle-même dans ce passage – dans la mesure où la description précédente ne se distinguait pas non plus, nous l'avons vu,

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 820-821.

par sa teneur évocatrice. Sous les yeux de Pauline, nous assistons en effet à la mort symbolique du *technème fenêtre* et à l'avènement de l'*objet fenêtre*. Le paysage situé derrière la vitre ressemblait précédemment à une surface, avec son effacement complet ; la fenêtre expose désormais sa propre matérialité. Avec la suppression du paysage, la fenêtre n'est plus un vecteur, elle nie sa transparence et se transforme en une surface opaque ; or cette opacité n'est pas une véritable négation, puisque la vitre affirme par là sa présence aux yeux du personnage. Désormais, Pauline ne regarde plus par la fenêtre, mais la fenêtre elle-même ; la vitre n'est plus un moyen d'atteindre l'objet du regard, elle devient l'objet du regard et accède par là à une autonomie et une véritable existence visuelle : « elle regardait cette fenêtre s'obscurcir, devenir peu à peu d'un noir d'encre ». La construction grammaticale utilisée par Zola souligne cette conquête de l'autonomie de la fenêtre : la fenêtre n'est pas complément circonstanciel comme le voudraient les constructions usuelles (*elle regardait par la fenêtre X), mais complément d'objet du regard, lui donnant une existence en tant qu'objet, en tant que chose perceptible. Cette fenêtre accède en outre, à l'aide d'une proposition infinitive, au rang de sujet d'un verbe, qui plus est d'un verbe pronominal qui renvoie son action vers elle-même (« elle regardait cette fenêtre s'obscurcir... »). La fenêtre est donc à la fois sujet et objet de l'action, parfaitement autonome, autosuffisante.

Les deux états de la fenêtre présentés dans cet extrait, à la fois transitive et objet du regard, sont inconciliables. Les deux verbes et l'adverbe utilisés insistent sur l'idée d'une action inchoative et progressive (« s'obscurcir », « devenir », « peu à peu ») et sur la causalité entre les deux phénomènes optiques : la surface-fenêtre accède à la visibilité au fur et à mesure que sa transparence sur le monde extérieur est remise en cause. Les métaphores évoquant la nature de la nouvelle paroi ainsi mise au jour connotent d'ailleurs son imperméabilité, la densité de sa matière, bref, l'antithèse même de sa transparence : « C'était un mur impénétrable, une masse de ténèbres ». L'utilisation du présentatif « c'était », usuelle chez Zola, insiste également sur cette renaissance de la fenêtre, qui, en devenant visible, change de nature : en devenant un mur, elle accède définitivement à un autre statut, celui de support. La métaphore du « noir d'encre » utilisée par Zola nous semble dès lors remarquable. Elle vient certes renforcer l'idée d'opacité, mais associe surtout chez le romancier, de nouveau, l'émergence d'une surface-support avec un lexique appartenant au domaine de l'écriture. Claude dédaignait sa fenêtre pour regarder un dessin tracé sur du papier ; Serge remplaçait des vitres par du papier sur lequel des ombres et reflets se portaient ; la nuit, quant à elle, transforme une fenêtre en un support accueillant une mare d'encre. Cette « coïncidence » entre négation de la transparence et vocabulaire scripturaire nous pousse à

comprendre cette scène d'un point de vue métatextuel. Ici encore, la parenté entre le dispositif mis en place et la théorie des écrans enchâssés dans la fenêtre de la lettre à Valabrègue semble manifeste. En suivant cette analogie, la fenêtre ouverte sur la création ne serait résolument pas transparente dans le roman zolien ; bien au contraire, cette scène illustrerait le refus d'une transitivité mimétique de la description, en niant le monde extérieur afin de se constituer une véritable autonomie.

Le technème fenêtre est donc négligé dans cet épisode au profit d'un support plus ou moins vide, certes, mais indépendant, comme le regard de l'artiste. Cette interprétation permet d'expliquer la suite du chapitre, qui pourrait sans cela sembler plutôt insolite : nous savions que le paysage n'offrait que peu d'images distinctes au regard du personnage ; nous savons désormais qu'il n'y a plus rien à voir au-delà de la fenêtre ; et pourtant, la narration continue d'exploiter ce « technème » en ruine jusqu'à la fin du chapitre. Pauline finit par s'endormir à table, puis se réveille pour prendre un thé avec les Chanteau avant de monter se coucher. Survient alors Prouane pour avertir Chanteau, maire de Bonneville, d'un danger d'inondation pour certaines maisons du village. Le premier réflexe de l'enfant est alors de retourner devant la fenêtre :

Pauline avait quitté la table. Retournée près de la fenêtre, elle écoutait, avec une gravité de grande personne. Son visage exprima une bonté navrée, une fièvre de sympathie, dont ses grosses lèvres tremblaient.

« Oh ! ma tante, dit-elle, les pauvres gens ! »

Et ses regards allaient au dehors, dans ce gouffre noir où les ténèbres s'étaient encore épaissies. On sentait que la mer avait galopé jusqu'à la route, qu'elle était là maintenant, gonflée, hurlante ; mais on ne la voyait toujours plus, elle semblait avoir noyé de flots d'encre le petit village, les rochers de la côte, l'horizon entier. C'était, pour l'enfant, une surprise douloureuse. Cette eau qui lui avait paru si belle et qui se jetait sur le monde²⁹⁰ !

La métaphore scripturaire ne saurait être plus claire. La description ne fait plus que condenser l'évocation de son néant : « on sentait », « gouffre noir », « les ténèbres étaient encore épaissies », « noyés de flots d'encre », « on ne la voyait toujours plus ». Le texte tente de reproduire le rien à coup d'hyperboles et de tautologies, allant même jusqu'à la formulation agrammaticale et incohérente : « on *ne* la voyait *toujours plus* ». Cette dernière tente de concilier « on *ne* la voyait *toujours pas* », qui exprime l'absence actuelle d'une chose qui n'est pas apparue par le passé, qu'on attend depuis une éternité mais avec l'espoir d'une apparition future, et « on *ne* la voyait *plus* », qui exprime la logique inverse, c'est-à-dire l'absence actuelle d'une chose qui était apparue par le passé, mais qui est condamnée à ne pas reparaitre dans l'avenir. Si les deux formules nient la présence de la chose au présent, l'une

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 828.

refuse son existence passée au profit de sa potentialité dans l'avenir alors que l'autre affirme son existence passée en lui refusant tout avenir. Les deux sont donc parfaitement incompatibles, ce qui explique l'incohérence de l'expression « ne voyait toujours plus ». Certes, Zola se réfère ici sans doute aux deux séquences précédentes : 1. on voyait mal ; 2. on ne voyait plus ; 3. l'état « on ne voyait plus » se perpétue dans le temps, d'où l'adverbe de durée (« on ne la voyait *toujours* plus »). Cependant, le lecteur ne peut que reconstruire *a posteriori* et après réflexion cette explication. L'intellection de l'expression reste difficile à la lecture et celle-ci semble irrationnelle. La manœuvre permet ainsi à Zola de rendre le rien, paradoxalement, hyperbolique, en insistant sur son atemporalité : la négation du paysage est telle qu'elle ne s'inscrit même plus dans la temporalité du passé, du présent et du futur. De plus, le dysfonctionnement langagier présente l'avantage d'introduire de la confusion dans la lecture, et donc de faire connaître au lecteur un peu du vacillement du monde que la description tente de suggérer.

Au sein de cette prolifération du néant, comment ne pas remarquer le retour de la métaphore scripturale « elle semblait avoir noyé *de flots d'encre* le petit village, les rochers de la côte, l'horizon entier » ? La fenêtre devient support de l'écriture, mais cette fois-ci, l'encre est présentée explicitement comme le biais de la destruction du paysage : c'est elle qui « noie », recouvre, et donc détruit l'image sur qui elle a pris le pouvoir. L'emphase de la phrase utilisée par Zola tend d'ailleurs à montrer que ce phénomène relève effectivement de la lutte et de la rivalité : le « noir d'encre » du deuxième extrait devient ici l'hyperbole au pluriel « flots d'encre », et la disparition des éléments du paysage devient par l'effet de la gradation utilisée une sorte d'apocalypse engloutissant toute la création : « avaient noyé [...] le petit village, les rochers de la côte, l'horizon entier. » La fin du chapitre ne montre plus Pauline à la fenêtre, mais elle en prolonge l'esprit, en procédant à un anéantissement progressif de toute perception, pour le personnage comme pour le lecteur. La jeune fille monte se coucher ; elle ne fait plus qu'entendre la tempête. Elle souffle sa bougie, est donc plongée dans le noir. La dernière phrase du chapitre intervient alors : « Puis, tout sombra, elle dormit sans un souffle²⁹¹. » Le mot « sombrer » n'est pas sans rappeler la teneur de la description précédente, et la désignation particulièrement abstraite introduite par le pronom « tout » engage à voir dans cette expression une portée beaucoup plus générale qu'un simple endormissement. Et en effet, la disparition du paysage au profit d'un support monochrome n'est pas sans rapport avec cette fin de chapitre qui semble comme la redoubler : plus de lumière, plus de regard (car plus

²⁹¹ *Ibid.*, p. 333.

de Pauline), et même, plus de texte, puisque la phrase est suivie par le néant du blanc de la page qui referme le chapitre.

Cette analyse détaillée montre toute l'ambiguïté qui peut résider au sein d'une description de fenêtre y compris lorsque celle-ci est *techniquement* valable. La fenêtre nocturne n'est pas un motif anodin, car son traitement dans les *Rougon-Macquart* transforme une simple difficulté de vision en une destruction du paysage extérieur réduisant la vitre à une surface opaque. Ces scènes participent donc elles aussi de l'ensemble des contraintes posées dans les romans du cycle afin d'empêcher le fonctionnement transitif de la vitre observée par un personnage. Sur ce point, la météorologie peut constituer une variante de la nuit : les averses sont toujours battantes et le brouillard toujours impénétrable dans le cycle, lorsqu'un personnage se trouve à la fenêtre.

La « description » des combats aux alentours de Sedan assumée par les yeux d'Henriette dans *La Débâcle*, que nous avons déjà évoquée comme une hypothétique scène de fenêtre porte-regard, montre que l'intervention du brouillard ne relève pas d'une volonté de dilution des informations sur plusieurs chapitres dans un effet de suspens narratif, mais qu'elle répond plutôt à un désir de négation systématique du paysage. Le début du chapitre place Henriette, insomniaque car inquiète pour son mari, devant la fenêtre de sa chambre, dans des conditions tout à fait symptomatiques du rôle de porte-regard. Toutefois, sa perception visuelle est d'abord contrecarrée par l'obscurité de la nuit :

Vers dix heures, au moment de se mettre au lit, elle ouvrit la fenêtre, s'accouda, s'oublia.

La nuit était très sombre, à peine distinguait-elle, en bas, le pavé de la rue des Voyards, un étroit couloir obscur, étranglé entre les vieilles maisons. Au loin, du côté du collège, il n'y avait que l'étoile fumeuse d'un réverbère. Et il montait de là un souffle salpêtré de cave, le miaulement d'un chat en colère, des pas lourds de soldat égaré. Puis, dans Sedan entier, derrière elle, c'étaient des bruits inaccoutumés, des galops brusques, des grondements continus, qui passaient comme des frissons de mort. Elle écoutait, son cœur battait à grands coups [...].

Des heures s'écoulèrent, elle s'inquiétait maintenant des lointaines lueurs aperçues dans la campagne, par-dessus les remparts. Il faisait si sombre, qu'elle tâchait de reconstituer les lieux. En bas, cette grande nappe pâle, c'étaient bien les prairies inondées. Alors, quel était donc ce feu, qu'elle avait vu briller et s'éteindre, là-haut, sans doute sur la Marfée²⁹² ?

Nous retrouvons dans ce début de chapitre une technique d'empêchement descriptif déjà rencontrée à plusieurs reprises, consistant à énoncer un déclencheur de description (le personnage « s'oublie » à la fenêtre), puis à développer la vision sur le mode du négatif et du restrictif (« à peine distinguait-elle », « sombre », « obscur », « fumeuse »), avant de supplanter le sens visuel par l'ouïe, le son tenant lieu de paysage (« pas lourds », « miaulement », « bruits », « grondements », « écoutait »). La fin de cette première phase

²⁹² Emile Zola, *La Débâcle*, éd. cit., p. 605.

descriptive montre néanmoins une originalité dans l'interdiction du décrit, puisque le personnage en vient à énumérer les choses présentes qu'il ne peut voir. La description est dès lors impossible dans la mesure où la présence même du paysage est l'objet d'une interrogation au sein du porte-regard lui-même ! Henriette ne peut que reconnaître mentalement par une déduction intellectuelle la position des éléments du paysage qu'elle ne perçoit pas (« elle tâchait de reconstituer les lieux »). Elle est donc contrainte à les énumérer seulement, à les désigner (« c'était bien les prairies »), voire même à supposer ou interroger leur présence (« quel était donc ce feu », « sans doute sur la Marfée ? »). Les choses sont là parce qu'elle les sait là, parce qu'elle les sait ne pouvoir qu'être là, et non parce qu'elle les perçoit. Dès lors, le paysage n'est plus qu'une idée de paysage, une « reconstitution des lieux » abstraite, comme l'indique si bien le texte lui-même ; il n'a aucune immanence et ne peut donc se prêter à la déclinaison de ses caractéristiques nécessaire à toute description. Dans ce cas très particulier, le lecteur, malgré le point de vue omniscient, n'est pas réductible à Henriette : il ne vit pas à Sedan, il ne connaît pas la rue des Voyards, et ne peut pas reconstruire à partir d'informations abstraites une quelconque image du paysage absent. La suite du chapitre accentue cette incapacité visuelle en déclinant le handicap d'Henriette sous d'autres formes. Le jour se levant peu à peu alors que le personnage continue à guetter sa fenêtre, c'est désormais le brouillard qui entre en scène pour interdire toute vision :

Où était-elle donc ? Elle ne reconnaissait plus, elle ne voyait plus la chambre, qu'une épaisse fumée semblait emplir. Puis, elle comprit : des brouillards, qui s'étaient levés du fleuve voisin, avaient dû envahir la pièce. Dehors, le canon redoublait. Elle sauta du lit, elle courut à la fenêtre, pour écouter.

Quatre heures sonnaient à un clocher de Sedan. Le petit jour pointait, louche et sale dans la brume roussâtre. Impossible de rien voir, elle ne distinguait même plus les bâtiments du collège, à quelques mètres. Où tirait-on, mon Dieu²⁹³ ?

Dans cet extrait, la négation de la vue devient telle que la fenêtre n'est paradoxalement plus considérée comme un adjuvant de la vision, mais de l'écoute (« elle courut à la fenêtre, pour écouter »). Dès lors, toutes les occurrences désignant un éventuel spectacle ne peuvent être assumées que par les formes interrogatives ou négatives : « elle ne reconnaissait plus, elle ne voyait plus que », « impossible de rien voir », « elle ne distinguait même plus », « où était-elle donc ? », « où tirait-on ? ». L'extrême densité de cette isotopie dans un extrait aussi court ne peut qu'être remarquée. Il contribue également à communiquer au lecteur l'impression de panique que ressent le personnage inquiet de ne pas savoir et de ne pas voir : désormais, l'absence de vision est telle que la « reconstitution » mentale des lieux est même devenue

²⁹³ *Ibidem*, p. 606.

impossible. La vue est en tout point défailante, corporellement et intellectuellement, ce que semble moquer le toponyme choisi par Zola pour situer le domicile du personnage : de la voirie au regard, de la voie à la vue, la rue des *Voyards* est bien le lieu du regard dévoyé, où les postes d'observation sont détournés de leur fonction, *où l'on ne voit pas*.

Le brouillard, qu'on nous dit dans les pages suivantes « opaque » ou « noyant » Sedan²⁹⁴, conduit le personnage à se rendre dans les rues, où il erre en vain, avant de remonter, quelques temps après, à son poste d'observation. La progression narrative et temporelle devrait dès lors commander une progression du regard d'Henriette dans la vision du combat ; néanmoins, cette remontée à l'appartement s'avère totalement nulle en conséquence sur l'efficacité de son regard :

Vivement, Henriette retourna chez elle, rue des **Voyards**. Elle était convaincue de trouver son mari rentré ; et même elle pensa qu'en ne la **voyant** pas au logis, il devait être très inquiet, ce qui lui fit encore hâter le pas. Comme elle approchait de la maison, elle leva la tête, croyant l'apercevoir là-haut, **penché à la fenêtre**, en train de **guetter** son retour. **Mais la fenêtre, toujours grande ouverte, était vide**. Et, lorsqu'elle fut montée, qu'elle eut donné un **coup d'œil** dans les trois pièces, elle resta saisie, serrée au cœur, de n'y retrouver que le *brouillard* glacial, dans l'ébranlement continu du canon. Là-bas, on tirait toujours. Elle se remit un instant à la **fenêtre**. Maintenant, renseignée, bien que *le mur des brumes* matinales restât *impénétrable*, elle se rendait parfaitement compte de la lutte engagée à Bazeilles, le craquement des mitrailleuses, les volées fracassantes des batteries françaises répondant aux volées lointaines des batteries allemandes²⁹⁵.

Cet extrait final montre de manière implicite une rivalité entre l'*objet fenêtre* et le *technème fenêtre* semblable à celle que nous avons rencontrée dans l'*incipit* de *La Joie de vivre*. Le lever du jour progressif ne règle pas la défailance du technème qui se heurte toujours à une opacité infranchissable de la fenêtre, réduite dans le lexique zolien à une surface intransitive : « bien que le mur des brumes restât impénétrable ». L'empêchement de la vue est de nouveau pallié par l'intellect du personnage, qui, « renseignée » par sa promenade et ses conversations dans la ville, reconstruit artificiellement une idée du spectacle. La locution verbale « se rendait parfaitement compte » insiste sur cette dimension uniquement abstraite de cette vision qui n'en est pas une : Henriette, à l'écoute des combats, pourrait reconstituer exactement la même image de combat si elle ne se trouvait pas devant cette fenêtre mais devant le mur blanc de sa chambre ! L'objet du verbe n'est d'ailleurs pas une image : Henriette « se rend compte » non d'un spectacle, mais d'une « lutte engagée », c'est-à-dire d'une notion abstraite, qui ne passe pas par la vue, qu'illustre dans la suite de l'énumération faites de notations certes concrètes, mais auditives (« craquement des mitrailleuses », « volées fracassantes », « batteries », « répondant »...). La fenêtre semble

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 606-607.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 609.

donc, comme dans *La Joie de vivre*, avoir été niée en tant que transparence vers l'extérieur, avoir été réduite à une simple surface intransitive, mais avoir par là même acquis une nouvelle autonomie. Cette indépendance la fait passer dans une autre dimension beaucoup plus positive, celle de l'objet visible et actif : la vue du mur de brumes devient l'adjuvant de la pensée d'Henriette, le support nécessaire à la projection de ses idées et de son analyse. Si le regard d'Henriette *par* la fenêtre est obstrué par les brouillards, symétriquement, le regard du personnage *sur* ses croisées, lorsqu'elle vient de l'extérieur, n'est pas empêché. Lorsqu'elle arrive chez elle par les rues embrumées, Henriette distingue progressivement sa fenêtre où elle espère voir enfin son mari. Cette fenêtre naguère obstruée, bouchée, inopérante, devient ironiquement le seul objet des regards efficaces de la jeune femme : « Comme elle approchait de la maison, elle leva la tête, croyant l'apercevoir là-haut, penché à la fenêtre, en train de guetter son retour. Mais la fenêtre, toujours grande ouverte, était vide. » Bien que le spectacle soit déceptif pour le personnage, il témoigne au contraire d'un succès pour l'objet fenêtre : auparavant niée par le regard, celle-ci passe au statut de support de la vision, d'écran, et cet écran, en étant dénué de toute image, devient même plus qu'un support, en se faisant l'objet entier du regard, sa cible. La fin de la séquence narrative dévolue au regard d'Henriette semble symptomatique de cette volonté de nier le poste d'observation. Le jour finissant toujours par se lever, le personnage décide d'aller voir la famille Delaherche, dont son mari est l'employé, qui pourrait être mieux renseignée. Cependant, chez Gilberte Delaherche qui la reçoit et ce, bien que le brouillard se lève, toutes les fenêtres seront obturées par des rideaux ou des persiennes²⁹⁶.

Une technique identique pourrait être relevée dans le grand roman descriptif de Zola, *Une page d'amour*, et ses cinq tableaux de Paris vus depuis les fenêtres d'Hélène Grandjean. La plupart de ces tableaux mettent en place une sorte de narration descriptive, une scénographie dramatique du regard afin sans doute de dynamiser leurs longues séquences de description, en jouant sur le vu et le non vu, le caché et le découvert. Le troisième d'entre eux joue ainsi avec les effets de nuit, le dernier utilise la neige, le premier, le brouillard et le quatrième la pluie battante. Si ces conditions n'empêchent certes pas le déploiement de longues descriptions, si les personnages finissent toujours par voir « quelque chose », il est néanmoins remarquable que quatre des cinq grands tableaux de Paris mettent en scène l'effacement de leur spectacle, dans un systématisme qui ne peut s'abstraire de lourdes

²⁹⁶ « [Elle] leva les yeux sur les deux hautes fenêtres de la chambre à coucher, dont les persiennes restaient closes », « sous le faible jour qui pénétrait entre les rideaux rouges des fenêtres » (*ibid.*, p. 610-611). Lorsque Gilberte ouvrira les persiennes et les rideaux, la séquence d'observation sera délaissée au profit de la conversation des deux femmes.

conséquences sur la teneur de leur contenu. Le début du premier tableau de Paris présente le paysage parisien couvert sous un flot de brume devant Hélène :

Ce matin-là, Paris mettait une paresse souriante à s'éveiller. Une vapeur, qui suivait la vallée de la Seine, avait noyé les deux rives. C'était une buée légère, comme laiteuse, que le soleil peu à peu grandi éclairait. On ne distinguait rien de la ville, sous cette mousseline flottante, couleur du temps. Dans les creux, le nuage épaissi se fonçait d'une teinte bleuâtre, tandis que, sur de larges espaces, des transparences se faisaient, d'une finesse extrême, poussière dorée où l'on devinait l'enfoncement des rues ; et, plus haut, des dômes et des flèches déchiraient le brouillard, dressant leurs silhouettes grises, enveloppés encore des lambeaux de la brume qu'ils trouaient. [...] Et, au-dessus de cette immensité, de cette nuée descendue et endormie sur Paris, un ciel très pur, d'un bleu effacé, presque blanc, déployait sa voûte profonde. [...] C'était une fête, une paix souveraine et une gaieté tendre de l'infini, pendant que la ville, criblée de flèches d'or, paresseuse et somnolente, ne se décidait point à se montrer sous ses dentelles²⁹⁷.

Cet extrait montre bien une description de la ville, de rues, de dômes, etc. Cependant, la mise en scène de ce spectacle ne peut que laisser le lecteur perplexe tant la vision de Paris y est d'abord absence de vision pour le personnage. L'absence de l'image est d'abord illustrée par un lexique de l'effacement et de la difficulté de voir (« noyé », « effacé », « on devinait », « On ne distinguait rien »). Le paysage est en outre médiatisé par des métaphores qui l'associent à une toile vierge et blanche, ou plutôt s'effaçant vers le blanc (« laiteuse », « mousseline », « presque blanc », « bleu «effacé», « dentelles »), ou encore à une masse informe (« vapeur », « buée », « flottante », « nuage », « nuée »), autant d'éléments renvoyant au néant d'une image immatérielle et mentale, sans couleur ni forme. Le regard semble dès lors vidé, replié sur la conscience du personnage et non tourné vers un objet extérieur. Les différents plans du paysage (ciel, nuage de brume, et silhouette de bâtiments) sont d'ailleurs réunis en une seule surface par cette teinte blanchâtre commune et cette même texture vaporeuse, ôtant ainsi toute caractéristique tridimensionnelle à la scène. Réunis en un même plan unique, les éléments présents dans cette image sont donc d'emblée réduits à une surface sans perspective. A ces obstacles à la représentation s'ajoute la coexistence de notions antithétiques dans le paysage : il est une matière immatérielle (« mousseline », « dentelles » ≠ « vapeur », « nuée »), une transparence qui pourtant masque la ville (« transparences », « mousseline » ≠ « distinguait rien », « devinait », « ne se décidait point à se montrer »), et un infini qui se réduit finalement à un néant (« infini », « immensité » ≠ « rien », « effacé », « noyé »). La scène devient ainsi un oxymore généralisé irreprésentable, comme l'admet implicitement la référence à la légendaire « couleur du temps », emblème de la chimère depuis « La Peau d'âne » de Charles Perrault. L'objet décrit, à la faveur de propices conditions météorologiques, se détruit magiquement, se fond dans un néant proche de l'image

²⁹⁷ Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 846.

mentale au repos, dans une surface unie qui ramène la vitre à sa surface, prête à accueillir les projections de l'imagination du personnage. Dès lors, c'est bien encore le modèle de l'écran optique qui semble présider à la description de Paris qui va suivre une fois la brume dissipée, en semblant imprimer le paysage sur ce support vierge d'abord constitué.

Quelques chapitres plus loin, c'est la pluie qui vient remettre en cause la description du porte-regard, dans une vision plus désespérée de l'opacité de la fenêtre. L'eau se fait rideau impénétrable dans le quatrième tableau de Paris du roman, quand Jeanne attend sa mère partie rejoindre le docteur Deberle. Le chapitre met ainsi en place de nombreux obstacles à la vision de l'enfant. Tout d'abord, l'ouverture de la fenêtre lui est interdite en raison de sa maladie. Ensuite, la posture de la petite fille derrière la vitre est bientôt contrecarrée par un obstacle physique à la fois commun et très original : son propre souffle recouvrant la vitre d'une « légère buée » :

A travers les vitres, couvertes d'une légère buée, on apercevait un Paris brouillé, effacé dans une vapeur d'eau, avec des lointains perdus dans de grandes fumées. La ville elle-même n'était pas là pour tenir compagnie à l'enfant [...]²⁹⁸.

Dans cet extrait, le spectacle est dissimulé par la pluie battante, extérieure à la vitre (« apercevait », « fumées », « brouillé », « effacé », « perdus »), au point que le monde extérieur semble avoir totalement été anéanti : « La ville elle-même n'était pas là ». La fenêtre ne peut dès lors plus être transparente dans la mesure où elle n'a plus d'extérieur à montrer. L'effacement du paysage dans la pluie ne fait dès lors que redoubler le premier obstacle à la transiivité de la fenêtre qu'est la buée de l'haleine de l'enfant, rendant la vitre opaque. S'engage dès lors une lutte hautement symbolique entre le porte-regard qui désire voir derrière la vitre et la surface qui semble refuser de disparaître en retournant à sa transparence originelle. Le chapitre met en scène ce combat entre vision et effacement selon un rythme oppressant pour l'enfant. Ainsi lorsque la pluie cesse, l'enfant se trouve uniquement confrontée à l'obstacle de son propre souffle :

Et, les yeux sur Paris, immense et mélancolique, elle restait toute froide, devant ce que sa passion de douze ans devinait des cruautés de l'existence.

Cependant, son haleine avait encore terni la vitre. Elle effaça de la main la buée qui l'empêchait de voir. Des monuments, au loin, lavés par l'averse, avaient des miroitements de glaces brunies²⁹⁹.

Tout se brouillait. A chaque minute, elle essayait la vitre³⁰⁰.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 1024.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 1026.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 1027.

Dans ce chiasme où la buée efface le paysage et l'effacement de la buée le fait reparaître, la réciprocité des actions symbolise l'inconciliable de la fenêtre transparente et de la fenêtre surface, du technème et de l'objet. La brièveté des phrases dans le deuxième extrait tend à rendre l'effacement du paysage inexorable, dans une sorte de constat cynique sur le principe du porte-regard, réduit à l'état d'esclave par sa seule fonction utilitaire, et qui devrait d'ailleurs toujours, normalement, subir cette épreuve de la buée lorsqu'il se poste à une fenêtre, si le roman disait vrai³⁰¹... La pluie a donc cessé, le spectacle est désormais disponible, mais la vitre refuse de l'offrir au regard. L'échec du porte-regard face à la surface de la vitre conduit l'enfant à ouvrir la fenêtre malgré les interdictions. Or, les conséquences de cet acte semblent encore emblématiques d'une interdiction du regard transitif dans les fenêtres des romans zoliens. Tout d'abord, l'obstacle de la vitre embuée est immédiatement relayé par une reprise des fortes averses :

D'abord elle ne vit rien, le ciel restait clair ; mais une tache sombre se montra à l'angle de la toiture, déborda, envahit le ciel. C'était un nouveau grain poussé par un terrible vent d'ouest. Le jour avait baissé rapidement, la ville était noire, dans une lueur livide qui donnait aux façades un ton de vieille rouille. Presque aussitôt la pluie tomba. Les chaussées furent balayées. [...] En quelques secondes, derrière cette trame de plus en plus épaisse, la ville pâlit, sembla se fondre. Ce fut comme un rideau tiré obliquement du vaste ciel à la terre³⁰².

Paradoxalement, dans la première phrase, c'est lorsque le ciel est dégagé que l'enfant nous est dit ne rien voir, et le début du spectacle coïncide étonnamment avec l'entrée en scène de l'averse, comparée à une « tache » ! L'objet du spectacle passe donc de la ville à ce qui obstrue la vision de la ville : le nuage et la pluie. Cependant, cette vision n'a comme essence que son caractère occultant, ainsi que l'illustre une métaphore filée associant l'averse à un tissu (« trame de plus en plus épaisse », « rideau tiré obliquement ») dont le caractère opaque ne fait aucun doute. Son déploiement vient à nouveau effacer la perspective tridimensionnelle de la scène en uniformisant l'image en un plan unique rejoignant toutes les parties de l'espace (« tiré obliquement du vaste ciel à la terre »). De même, son intervention dans la scène engendre une dilution de la ville dans sa matière, comme s'il l'absorbait et la réduisait à néant « la ville pâlit, sembla se fondre ». Quelques pages plus haut, la métaphore privilégiée désignant la pluie est celle des « hachures grises³⁰³ » : or la hachure est bien un trait violent, épais, appuyé, qui vient barrer, masquer le support sur lequel elle prend place. La pluie

³⁰¹ Le motif de la buée sur la vitre que le personnage se doit d'essayer pour observer l'extérieur est également utilisé dans *L'Assommoir*, dans l'atelier de Gervaise, mais il n'y est pas exploité, et ne donne pas lieu à une séquence descriptive (Emile Zola, *L'Assommoir*, éd. cit., p. 544).

³⁰² Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 1027.

³⁰³ *Ibidem*, p. 1025.

immatérielle et mobile est donc par le biais de la métaphore de la trame associée à une surface invisible qu'elle viendrait recouvrir et souligner par ses traits, ses hachures, et qui se substituerait ainsi au paysage parisien. La matérialisation progressive de la pluie en une sorte de surface intermédiaire entre le regard de l'enfant et la ville aboutit enfin à la constitution de l'averse en un écran solide :

Jeanne, étourdie par la clameur, se reculait. Il lui semblait qu'un mur blafard s'était bâti devant elle. [...] Et **elle revoyait**, derrière le voile de l'averse, la petite fille poussant un cerceau sur le trottoir. [...] Alors, elle songeait encore à son chat rouge qui s'en était allé [...] ³⁰⁴.

La métaphore du « voile de l'averse », renvoyant au précédent rideau, souligne certes une ambiguïté entre transparence et occultation du rideau. Néanmoins, la comparaison à un mur ne laisse guère de doute sur l'impénétrabilité de cette surface : elle présente une expansion dont le rôle est de souligner l'emploi résolument concret du mot « mur » : plus qu'une simple surface verticale, c'est un obstacle « bâti », donc fait de pierre, hermétique, qu'affronte le regard de Jeanne. Dès lors, le « voile » se révèle impénétrable ne peut être traversé. Or, ce n'est pas une vision que Jeanne a de la petite fille derrière le voile, mais un souvenir. La vision de la petite fille au cerceau est intervenue dans le chapitre quelques pages plus haut, alors que Jeanne effaçait la buée sur la vitre. La reprise par le groupe « elle songeait encore » se charge d'ailleurs de lever cette ambiguïté en plaçant la vue dans le domaine de la pensée. Le texte zolien semble donc jouer sur la syllepse du verbe « revoir » pour opposer à nouveau fenêtre transitive et écran : Jeanne ne peut re-voir Paris derrière le mur ; au contraire, le mur devient le support, l'écran propice à accueillir son souvenir. Ce passage de la pluie à la trame, puis à la surface solide propice à devenir un support semble encore présente après la fin de l'averse. Comme dans la scène de la brume devant Hélène, le paysage décrit après la constitution de l'écran passe dans un autre régime visuel :

La pluie devenait plus fine, des transparences se faisaient à travers le rideau qui voilait Paris. [...] A mesure que le rayon s'élargissait, des hachures roses et bleues peinturluraient l'horizon, d'un bariolage d'aquarelle enfantine. ³⁰⁵.

L'isotopie du coloriage semble non pas suggérer une disparition de l'écran et une réapparition de la ville derrière après la pluie, mais une *impression* du paysage sur sa surface, comme un crayon « hachure » la trame du papier qui l'accueille. L'accalmie ne fait d'ailleurs

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 1028.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 1028.

que précéder un nouvel effacement de l'image, long de plus de trois pages et semblable à l'apocalypse nocturne anéantissant Bonneville dans *La Joie de vivre* :

[Un] nouveau souffle passa, emplit l'horizon d'une haleine si colossale que l'océan des toitures, ébranlé, sembla soulever ses vagues et disparut dans un tourbillon. Pendant un instant, ce fut le chaos. D'énormes nuages, élargis comme des taches d'encre, couraient au milieu de plus petits, dispersés et flottants, pareils à des haillons que le vent déchiquetait, et emportait fil à fil. [...] Alors, l'immense cité, comme détruite et morte à la suite d'une suprême convulsion, étendit son champ de pierres renversées, sous l'effacement du ciel. [...] Et **c'était**, sous le cristal rayé de ce déluge, un Paris fantôme aux lignes tremblantes, qui paraissait se dissoudre³⁰⁶.

Nous pourrions reproduire en tout point dans cette scène l'analyse de l'anéantissement de l'image devant le regard de Pauline. Nous retrouvons d'ailleurs dans ce texte une référence métaphorique à la mer qui absorbe le paysage, variante de l'uniformité de la surface du tissu. Et ici encore, la disparition de l'image (« disparut », « effacement »), résumée dans l'abracadabrante hyperbole d'un « fantôme » qui semble se « dissoudre », rencontre le lexique de l'écriture : dans cette description en déclin intervient de nouveau la « tache d'encre » venant recouvrir une surface hypothétique interposée devant le paysage. La fenêtre a été ouverte, mais elle est redoublée par une nouvelle vitre, celle de la pluie, qui n'entend pas se nier par sa transparence, ainsi que le résume la métaphore du « cristal rayé ». La pluie est bien une vitre, mais une vitre occultante. Cette antithèse permanente entre transparence et opacité, celle de l'opacité malgré la transparence, semble inscrite dans la nature même des obstacles choisis dans ces extraits : brume, pluie, buée, sont des éléments qui relèvent à la fois du masque et de la transparence ou de l'évanescence. Le choix de faire de ces éléments des obstacles à la vue n'est donc pas anodin : ils redoublent et mettent en abyme le rôle paradoxal attribué par Zola dans ces scènes aux fenêtres : celui de faire écran au regard, et non de le laisser passer.

La fin du chapitre illustre tragiquement la faillite de la description du porte-regard, à la manière du premier chapitre de *La Joie de vivre*. La fenêtre des Chanteau étant devenue surface, et Pauline ne pouvant raisonnablement plus être un porte-regard, la jeune fille fut réduite à éteindre la lumière, puis à fermer ses yeux et s'endormir, avant la clôture du chapitre. De même, la fin du combat entre Jeanne et la fenêtre se solde par la défaite du personnage. Il fallait bien un vainqueur, la pluie ne pouvait tomber pendant tout le roman, tout comme le soleil devait bien finir par se lever dans le roman de la mer. L'un des deux devait céder : l'enfant s'endort ou plutôt perd connaissance à la fenêtre, penchée sous la pluie, alors que l'eau, elle, continue de tomber dans sa trame à la clôture du chapitre :

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 1031-1033. Nous condons cette description pour les besoins de la démonstration.

Jeanne, endormie, toussait ; mais elle n'ouvrait plus les yeux, sa tête roulait sur ses bras croisés, la toux s'achevait en un sifflement, sans qu'elle s'éveillât. Il n'y avait plus rien, elle dormait dans le noir, elle ne retirait même pas sa main, dont les doigts rougis laissaient couler des gouttes claires, une à une, **au fond des vastes espaces qui se creusaient sous la fenêtre**. Cela dura encore des heures, des heures. **A l'horizon, Paris s'était évanoui comme une ombre de ville**, le ciel se confondait avec le chaos brouillé de l'étendue, la pluie grise tombait toujours, entêtée³⁰⁷.

La dernière phrase du chapitre, redoublée par le blanc de la page, consacre donc la victoire de la surface sur le regard transitif. La personnification de la pluie dans l'ultime phrase en un être « entêté » souligne cette dimension de rivalité. De plus, l'étonnante formule « il n'y avait plus rien, elle dormait dans le noir », à la focalisation incertaine, semble assimiler la situation du lecteur à celle du personnage, en le plaçant dans les yeux de Jeanne à son insu, alors qu'elle-même ne voit plus. L'image a disparu, mais, tragiquement, le regard aussi. Et, comme par une conséquence de cette lutte engagée pour le regard, Jeanne agonisera de cette expérience dans la partie suivante du roman. L'enfant semble punie de son désir de voir, le porte-regard qui prenait la fenêtre pour un technème descriptif s'est définitivement heurté à une surface opaque, à un écran qui l'a réduit à l'inaction, donc à la mort.

Ces séquences pourraient être relayées par bien d'autres exemples, avec des obstacles certes ponctuels, mais tout aussi surprenants, comme celui de la lumière. La luminosité, condition de visibilité s'il en est, critère nécessaire dans les attributs du porte-regard selon les critiques de la transparence zolienne, obstacle peu matériel par définition, devient parfois paradoxalement un obstacle à la vision des personnages et supprime toute perspective aux vitres qui se transforment en surfaces lumineuses. Ainsi, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, la douce lumière du crépuscule obture les fenêtres de l'église de Serge : « Le soleil se couchait dans une grande lueur rouge, qui semblait mettre aux fenêtres des rideaux de satin rose³⁰⁸. » Napoléon III se trouve également par deux fois hébété en face d'une fenêtre ensoleillée, comme hypnotisé par cette surface nouvellement advenue, dans *Son Excellence Eugène Rougon*³⁰⁹ ; de même, la fenêtre de Denise, béante d'une lumière aveuglante, devient l'objet et non l'intermédiaire des regards du personnage dans *Au Bonheur des dames*³¹⁰. Ce passage de la lumière du statut d'adjuvant de la vision transitive à celui d'obstacle est également perceptible dans la fréquente utilisation par le romancier de la métaphore des « carrés pâles »

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 1034.

³⁰⁸ Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., p. 1484.

³⁰⁹ « [L'empereur] paraissait ne pas écouter, les yeux vagues, regardant comme aveuglé la grande lueur claire tombant de la fenêtre du milieu, en face de lui. » ; « il regardait de nouveau, avec de lents balancements d'épaules, la grande clarté blanche tombant de la fenêtre, en face de lui. » (Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, éd. cit., p. 280, 283).

³¹⁰ « Denise resta les yeux fixés sur la lumière aveuglante d'une des fenêtres », « Denise regardait toujours la fenêtre, dont le plein soleil l'éblouissait. » (Emile Zola, *Au bonheur des dames*, éd. cit., p. 647, 648).

se découpant dans l'obscurité, qui devient un véritable *leitmotiv* dans le chapitre VIII de *La Bête humaine*³¹¹. En insistant sur la forme propre de la fenêtre et non sur son ouverture, cette métaphore tend à renforcer la constitution de la fenêtre zolienne en un objet visuel propre.

Cette démonstration du rôle joué par la fenêtre au cœur du système descriptif des *Rougon-Macquart*, en particulier dans *La Débâcle*, *La Joie de vivre* ou *Une page d'amour*, montre une identique préoccupation, réitérée, fouillée, développée par le texte zolien pour refuser au motif de la fenêtre toute prépondérance dans la facilitation du pouvoir-voir d'un personnage. Loin d'être un discret lieu de transition vers l'extérieur, les fenêtres de ces descriptions semblent au contraire se rabattre sur elles-mêmes dans une opacité insignifiante, devenant des écrans entre le sujet regardant et le monde. Le détail et la longueur des séquences étudiées démontrent, nous l'espérons, que cette transformation du motif est loin d'être un hasard et qu'il informe toute la technique descriptive du cycle, tout comme sa présence ponctuelle dans les meilleurs exemples de fenêtres technèmes de Philippe Hamon, comme les *incipit* de *La Bête humaine* et de *L'Assommoir*³¹². Ces différents exemples viennent selon nous donner sens aux nombreux motifs précédemment recensés : fenêtres obstruées du cycle, mais aussi nombreuses scènes de « fenêtres porte-regard » non exploitées. Un récent article de S. El Kettani consacré à *La Confession de Claude*, évoque par ailleurs un phénomène identique dans ce roman de jeunesse, et tendrait donc à confirmer notre hypothèse que la condamnation descriptive de la fenêtre représenterait un trait d'écriture permanent chez

³¹¹ Pendant tout ce chapitre, les fenêtres de la chambre de la mère Victoire, qu'elles soient vues par Séverine ou par Jacques, seront presque toujours désignées selon cette expression métaphorique : « les deux fenêtres se découpèrent en deux carrés pâles », « on distinguait à peine les carrés pâles des deux fenêtres », « il fallait qu'il se tournât, pour retrouver les deux carrés pâles des fenêtres » (Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1189, 1194, 1206).

³¹² Même les deux meilleurs exemples de « fenêtres technèmes » ne sont pas dispensés de ce phénomène d'occultation du regard, certes ponctuellement et dans une mesure très moindre. Ainsi la longue description de la gare inaugurant *La Bête humaine* est-elle un instant envahie par les fumées des machines : « [La] vapeur siffla au ras du sol, en un jet assourdissant. Et il vit alors déborder du pont cette blancheur qui foisonnait, tourbillonnante comme un duvet de neige, envolée à travers les charpentes de fer. Tout un coin de l'espace en était blanchi, tandis que les fumées accrues de l'autre machine élargissaient leur voile noir. Derrière, s'étouffaient des sons prolongés de trompe, des cris de commandement, des secousses de plaques tournantes. Une déchirure se produisit, on distingua, au fond, un train de Versailles [...] » (Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 998). De même, on ne peut que s'interroger devant le retour permanent du mur gris de l'octroi devant les yeux de Gervaise lors de l'incipit de *L'Assommoir*, qui annonce certes la destinée dramatique du personnage, mais s'impose également à la description : « Lentement, d'un bout à l'autre de l'horizon, elle suivait le mur de l'octroi, derrière lequel, la nuit, elle entendait parfois des cris d'assassinés [...]. Quand elle levait les yeux, au-delà de cette muraille grise et interminable qui entourait la ville d'une bande de désert, elle apercevait une grande lueur, une poussière de soleil [...]. », « [une ouvrière] suivait le mur de l'octroi, en évitant les coulées d'ordures. », « En face d'elle, derrière le mur de l'octroi, le ciel éclatant, le lever de soleil qui grandissait au-dessus du réveil énorme de Paris, l'éblouissait. », « A cette heure, le pavé échauffé par les besognes du jour allumait une réverbération ardente au-dessus de la ville, derrière le mur de l'octroi. » (Emile Zola, *L'Assommoir*, éd. cit., p. 376-377, 379, 380, 403).

le romancier³¹³. Face à la désertion du nombre de descriptions engendrées par les fenêtres, face à leur non exploitation, face enfin à la substitution d'une surface opaque au paysage dans certaines autres, force nous est de constater que la narration zolienne ne prend pas la transparence de la fenêtre comme symbole de son esthétique, mais qu'elle tend plutôt à la remettre en cause. Dans les derniers exemples étudiés, la narration semble même prendre un malin plaisir à utiliser des symboles de la transparence (vitre, goutte d'eau, brume) pour les pervertir en signes de l'opacité.

Cette analyse tend à rapprocher l'esthétique zolienne d'un état de crise de la représentation mimétique telle que nous avons pu l'évoquer précédemment pour les fenêtres de Baudelaire ou les tableaux de Manet, plutôt que d'une sereine esthétique de la transparence. La fenêtre est un motif qui fait crise chez Zola, puisque sa représentation la remet systématiquement en cause : d'abord en pervertissant sa fonction, donc sa raison d'être ; ensuite, en travestissant sa constitution, en la transformant en un objet différent. Non seulement les fenêtres zoliennes opaques cristallisent-elles une sorte d'interdit du regard vers l'extérieur, un refus de la transitivité qui pourrait fort bien être compris comme un refus de la représentation mimétique, mais elles dévoient également l'objet en le faisant passer vers le statut d'écran, qui implique une relation différente à la *mimesis*. Or, ce refus de la transitivité, le texte zolien l'illustre encore, en transformant symboliquement l'espace proxémique de toute fenêtre, prise comme technème ou même comme objet en soi, en un territoire particulièrement dangereux.

3. Funestes fenêtres, ou le regard interdit

a. Les fenêtres du mal

Dans les *Rougon-Macquart*, l'utilisation – voire même la simple proximité – d'une vitre transparente peut être considérée comme une expérience dangereuse. Les romans semblent en effet déployer une axiologie qui frappe inexorablement le porte-regard

³¹³ « D'ailleurs, [dans *La Confession*], les fenêtres sont moins là pour transporter les êtres vers l'extérieur que pour verser la lumière vers l'intérieur. Ce sont des éléments spatiaux dont la forme et le mécanisme sont souvent décrits, tandis que l'ailleurs, sur lequel ils sont censés offrir un accès, est, la plupart du temps, omis. Chez Jacques, [...] les fenêtres « hautes et larges, garnies de minces rideaux de mousseline », se contentent de « verse[r] une lumière crue » sur la chambre. [...] Les rares fois où l'on nous permet d'aller au-delà de cette prétendue échappée hors de l'immeuble, la vue se trouve bloquée par un mur. » (Soundouss El Kettani, « Première version de la tour de verre naturaliste : *La Confession de Claude* de Zola, *Cahiers naturalistes*, 2005, n°79, p. 11).

s'approchant du verre d'une fenêtre, à la fois narrativement et symboliquement. Certains critiques, tel Roger Ripoll ou Naomi Schor, ont déjà pointé la récurrence dans le cycle du motif inverse, en signalant le rôle malveillant de certains regards postés aux fenêtres³¹⁴. L'espionnage par la vitre se prête effectivement dans les *Rougon-Macquart* à toutes sortes de mauvaises actions qui peuvent aboutir à de graves conséquences : Mlle Saget épie le cabinet Lebigre et ses observations participeront à la condamnation de Florent dans *Le Ventre de Paris*³¹⁵ ; dans *Germinal*, Mme Maigrat regarde avec une discrète satisfaction s'éclipser par les toits son mari, qui la voit avant de chuter malencontreusement³¹⁶ ; dans *La Fortune des Rougon*, Félicité lorgne sans cesse l'appartement du receveur, souhaite sa mort, avant que celui-ci ne meure devant une fenêtre³¹⁷ ; une vieille dame suivra tous les gestes de Coupeau sur son toit, attendant la faute, avant qu'il ne tombe dans *L'Assommoir*³¹⁸... Ces scènes de guetteurs mal intentionnés illustrent selon R. Ripoll une fatalité associée au regard défendu dans l'œuvre zolienne. Nous ne nous attarderons pas sur ces motifs dans la mesure où la fenêtre n'y est qu'un outil indirect de la malveillance du personnage, et pourrait donc sembler absoute de toute responsabilité dans ces exemples. Si la vieille dame avait observé Coupeau depuis le bas de la rue, l'effet aurait sans doute été le même : la fenêtre n'est peut-être en ce sens qu'un accessoire du regard malveillant dans ces épisodes. Mentionnons donc seulement cette coïncidence des regards « tueurs » et de la présence des vitres ; car dans d'autres occurrences, la fenêtre ne semble plus un simple *intermédiaire* du mal ou du danger, mais son *élément constitutif*.

L'embrasement d'une fenêtre est tout d'abord un lieu définitivement connoté comme dangereux dans les *Rougon-Macquart*, et il n'est pas étonnant qu'il donne lieu à de funestes destinées. Par la fenêtre circule le mal, ou les augures du mal. Dans *La Débâcle*, comme à l'auberge de la Mule-Blanche dans *La Fortune des Rougon*, l'ouverture des croisées ne cesse d'être pénétrée par des tirs, et à ce titre celles-ci sont les premiers lieux stratégiques à condamner pour les personnages³¹⁹. Or, ces tirs sont toujours présentés comme indistincts,

³¹⁴ Roger Ripoll, « Fascination et fatalité : le regard dans l'œuvre de Zola », *Cahiers naturalistes*, n°32, 1966, p. 104-116 ; Naomi Schor, « Zola : from window to window », *op. cit.*, p. 38-51.

³¹⁵ Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. cit., p. 855-857.

³¹⁶ Emile Zola, *Germinal*, éd. cit., p. 1451-1452.

³¹⁷ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 220.

³¹⁸ Emile Zola, *L'Assommoir*, éd. cit., p. 480-483.

³¹⁹ « Quand ils n'eurent plus d'ennemis devant eux, ils criblèrent de balles la façade de la Mule-Blanche. Les volets partaient en éclats ; une fenêtre, laissée entrouverte, fut arrachée, avec un bruit retentissant de verre cassé. » (Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 220). Dans *La Débâcle*, roman de guerre, le motif est omniprésent : « [Weiss s'était] ingénié à protéger les meubles autant que possible contre les balles, en garnissant les fenêtres de matelas. », « Des bourgeois, des ouvriers, des gens en paletot et en bourgeron, tiraient rageusement par les fenêtres. », « On se contenta de pousser les meubles contre la porte et les fenêtres, pour les

anonymes, comme si la fenêtre n'était pas le vecteur d'un ennemi extérieur précis, mais un lieu cristallisant une volonté mortifère. Il en est de même des fenêtres de la maison Hennebeau dans *Germinal*, où les bourgeois ont peur d'être vus d'être attaqués à coups de pierres de regarder, si bien que les domestiques les barricadent, sans que pour autant ce danger soit nettement identifiable ou réductible à un coupable précis. Dans ce cas comme dans les précédents, regarder la fenêtre, c'est regarder le mal sans savoir d'où il vient³²⁰. Dans *La Débâcle*, c'est aussi par la fenêtre que surgit Goliath, personnage en permanence connoté comme une allégorie du mal, diabolique, à la fois suborneur de Silvine et traître ayant vendu des informations aux Prussiens contre ses anciens amis. Or ce diable de Goliath, qui ne cesse de disparaître, prévient la jeune femme de sa venue par sa fenêtre pour commettre sa dernière abomination : se servir de sa position auprès des Allemands pour lui enlever l'enfant de la honte qu'il lui a fait à son corps défendant, en la menaçant d'exécuter tous ses proches³²¹. Ailleurs dans le cycle, la nature, autre force anonyme, peut « fabriquer » des armes pour agresser les personnages par la fenêtre : ainsi les grêlons deviennent-ils des « balles obliques » qui brisent les vitres et attaquent l'intérieur d'une ferme le jour de la mort du père Mouche dans *La Terre*³²². Dans *La Joie de vivre*, la victoire finale de la mer qui « tue » et emporte le village de pêcheurs malgré la digue de Lazare, est signifiée par l'invasion des vagues qui brisent les vitres puis envahissent la maison de Houtelard³²³.

barricader le plus solidement possible. Ce fut ensuite dans les trois petites pièces du premier étage et dans le grenier qu'ils organisèrent la défense, approuvant les préparatifs déjà faits par Weiss, les matelas garnissant les persiennes [...]. », « Par moment, dans la fumée, on distinguait une femme, avec un fusil, tirant d'une des fenêtres. », « « Attention ! cria le caporal, voilà une persienne qui tombe ! » La violence des balles venait d'arracher une persienne de ses gonds. Mais Weiss se précipita, poussa une armoire contre la fenêtre. », « [...] les coups de feu partaient des fenêtres entrouvertes du rez-de-chaussée. », « Et en effet, un coup de feu plongeant [était] parti d'une fenêtre [...]. » (Emile Zola, *La Débâcle*, éd. cit., p. 567, 578, 632, 633, 635, 700, 882).

³²⁰ « Chut ! dit M. Hennebeau contrarié, en regardant les fenêtres, d'où l'on voyait la route. Le pays n'a pas besoin de savoir que nous recevons, ce matin. », « M. Hennebeau était debout à la fenêtre, lorsque Hippolyte entra fermer les volets, de peur que les vitres ne fussent cassées à coups de pierre. » (Emile Zola, *Germinal*, éd. cit., p. 1309, 1439).

³²¹ « Tu laisseras ouverte la fenêtre de ta chambre, qui donne sur le verger... Si lundi soir, à sept heures, je ne trouve pas ouverte la fenêtre, je fais, le lendemain, arrêter tout ton monde, et je reviens prendre le petit... », « [...] Goliath rôda autour de la ferme, avant de se risquer [...], il poussa entièrement la fenêtre, allongea la tête, en appelant doucement [...]. Et il enjamba l'appui, il entra, avec l'idée de se fourrer dans le lit [...]. » (Emile Zola, *La Débâcle*, éd. cit., p. 826, 830).

³²² « [Les] grêlons [éclairaient la nuit] de rayures pâles, innombrables, comme s'il fût tombé des jets de verre. Le bruit devenait assourdissant, une mitraille, un train lancé à toute vapeur sur un pont en métal, roulant sans fin. Le vent soufflait en furie, les balles obliques sabraient tout, s'amassaient, couvraient le sol d'une couche blanche. [...] La violence de l'ouragan augmentait encore, toutes les vitres de la fenêtre furent brisées ; et la force acquise était telle, qu'un grêlon alla casser une cruche, pendant que d'autres roulaient jusqu'au matelas du mort. », (Emile Zola, *La Terre*, éd. cit., p. 459-460).

³²³ « Bonneville cessait de rire, des femmes emportaient des enfants en larmes. La gueuse les reprenait, c'était une stupeur résignée, la ruine attendue et subie, dans ce voisinage si étroit de la grande mer qui les nourrissait et les tuait. [...] Des pieux cédaient déjà, les planches étaient enfoncées, les vagues énormes passaient par-dessus les murs trop bas. Rien ne résista plus, un paquet d'eau alla briser les vitres, chez Houtelard, et inonder la

Cette connotation péjorative de l'embrasement de la fenêtre ne suffit pourtant pas à émettre l'hypothèse d'une condamnation zolienne du regard transitif, dans la mesure où cette dernière représente plutôt dans ces exemples une frontière avec le mal, qui serait cantonné dans son extérieur, même s'il reste invisible.

b. *Mourir de regarder*

Le motif se trouve en revanche plus profondément exploité dans certaines scènes du cycle où aucune autre cause que le regard par la vitre ne semble déclencher le drame pour le héros. La fenêtre semble dès lors *agir contre* l'individu. L'exemple le plus criant de ce rôle quasi actantiel de la fenêtre a déjà été relevé par Naomi Schor dans *La Fortune des Rougon*, avec le meurtre du receveur particulier, dans une interprétation qu'il nous semble toutefois nécessaire de compléter³²⁴. M. Peirotte, le receveur, est emmené avec le maire et le commandant Sicardot comme otages par les insurgés. Leur périple les conduit dans une auberge de Sainte-Roure où ils sont retenus, fenêtres barricadées, alors que les troupes arrivent pour punir l'insurrection. Le sort des notables semble dès lors assuré par ce secours providentiel, lorsque intervient étonnamment la mort du receveur :

Il y eut brusquement un grand silence. A une des fenêtres de la Mule-Blanche, la tête blafarde de M. Peirotte apparut. Il parlait, il faisait des gestes.

« Rentrez, fermez les volets, crièrent les insurgés furieusement ; vous allez vous faire tuer. »

Les volets se fermèrent en toute hâte, et l'on n'entendit plus que les pas cadencés des soldats qui approchaient. [...] Quand ils n'eurent plus d'ennemis devant eux, ils criblèrent de balles la façade de la Mule-Blanche. Les volets partaient en éclats ; une fenêtre, laissée entrouverte, fut arrachée, avec un bruit retentissant de verre cassé. Des voix lamentables criaient à l'intérieur : « Les prisonniers ! les prisonniers ! » Mais la troupe n'entendait pas, elle tirait toujours. On vit, à un moment, le commandant Sicardot, exaspéré, paraître sur le seuil, parler en agitant les bras. A côté de lui, le receveur particulier, M. Peirotte, montra sa taille mince, son visage effaré. Il y eut encore une décharge. Et M. Peirotte tomba par terre, le nez en avant, comme une masse³²⁵.

Naomi Schor voit dans cette scène un meurtre symbolique opéré par Félicité Rougon, qui lance continuellement des regards de convoitise sur l'appartement du receveur particulier : la fenêtre de l'auberge ne serait finalement que l'agent et le relais de son regard tueur, lui aussi médiatisé par une fenêtre³²⁶. La narration tend elle-même à souligner cette

cuisine. Alors, ce fut une déroute, il ne restait que la mer victorieuse, balayant la plage. » (Emile Zola, *La Joie de vivre*, éd. cit., p. 986).

³²⁴ Naomi Schor, « Zola : from window to window », *op. cit.*, p. 41-42.

³²⁵ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 215, 220.

³²⁶ « The window, which fosters Félicité's ambitions, also contributes to their fulfillment, for Félicité's gaze turns out to be deadly. [...] [M. Peirotte] becomes symbolically the victim of Félicité's glance, he dies by and at a window. » (Naomi Schor, « Zola : from window to window », *op. cit.*, p. 41).

responsabilité symbolique du personnage en évoquant auparavant son souhait que le receveur meure, et en sous-entendant ensuite sa culpabilité :

Elle se retourna et d'une voix étrange :
« M. Peirotte est arrêté ? » dit-elle.

Elle sourit complaisamment ; puis une vive rougeur lui marbra la face. Elle venait, au fond d'elle, de faire ce souhait brutal : « Si les insurgés pouvaient le massacrer ! » [...] Mais Félicité, plus nerveuse, frissonnait. Il lui semblait qu'elle venait de condamner un homme à mort. Maintenant, si M. Peirotte était tué, elle le reverrait la nuit, il viendrait lui tirer les pieds. Elle ne jeta plus sur les fenêtres d'en face que des coups d'œil sournois, plein d'une horreur voluptueuse³²⁷.

Aristide, comme son père, comme sa mère, avait son cadavre. [...] En venant reprendre sa place, Félicité aperçut de l'autre côté de la rue, derrière une vitre, un cierge qui brûlait ; on veillait le corps de M. Peirotte, rapporté le matin de Sainte-Roure. Elle s'assit, en sentant, derrière elle, ce cierge lui chauffer le dos³²⁸.

Néanmoins, la scène de l'auberge nous semble également relever d'un autre code, celui de la fatalité, qui ajouterait dès lors une autre dimension à cette mort. Tout dans le déroulement de l'« accident » tend en effet à le superposer au schéma narratif et aux codes de la tragédie. Le drame échappe tout d'abord à la logique rationnelle, il est inexplicable : les soldats ont emporté la victoire, ils sont informés de la présence des otages, mais tirent pourtant encore, contre toute raison, sur l'auberge. Le texte lui-même semble insister sur cette causalité absurde : « Quand ils n'eurent plus d'ennemis devant eux, ils criblèrent de balles la façade de la Mule-Blanche. » En liant les deux faits par une relation de subordination, la phrase tend à faire de l'auberge un nouvel ennemi, une nouvelle occupation que les soldats substituent mécaniquement aux insurgés. Cette pseudo-personnification de l'auberge opère un effet burlesque rappelant l'attaque de Don Quichotte contre les moulins ; cependant, au contraire du roman comique, cette opération ridicule se solde malgré tout dans *La Fortune des Rougon* par une mort réelle. L'acte reste absurde, mais il change par cette issue fatale de dimension : le dérisoire menant à la mort n'est plus contingent, il semble plutôt relever de la causalité tragique. Un autre signe de cette dimension fatale de la mort de Peirotte est l'anonymat de la main qui châtie. Aucun soldat en particulier ne se voit attribuer le crime, les hommes étant même systématiquement désignés pendant plusieurs pages par un terme collectif les fondant en une seule et même force (« la troupe ») et par des métonymies à effet déshumanisant (« les pas cadencés des soldats », « les têtes des soldats³²⁹ »). Cet anonymat facilite l'oubli de l'auteur de l'acte et permet donc son identification à un coup du destin dont le soldat n'aurait été que l'agent. Cette absence de coupable, d'acteur dans le meurtre est soulignée par la phrase qui décrit le moment crucial : « Il y eut un tir. » La tournure

³²⁷ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 233.

³²⁸ *Ibidem*, p. 306-307.

³²⁹ *Ibid.*, p. 215.

présentative impersonnelle néglige le sujet de l'action, tout comme l'action elle-même qui devient un nom indéfini (« un tir ») : la balle semble arriver magiquement, sans qu'aucune action ne se soit produite, il y a un tir comme il y a des feuilles qui volent au vent. Elle renforce donc l'impression d'absurdité de cette mort au regard de la raison.

Un dernier élément tragique de cette scène est son déroulement, qui se superpose parfaitement à celui d'une pièce de théâtre antique. Le personnage tragique sait qu'il va être puni par le destin, et de nombreux signes se chargent de lui annoncer ; néanmoins, qu'il essaie de contrevenir à sa mort ou non en suivant des conseils de sagesse et de rédemption, le destin frappe toujours. Ce schéma est exactement celui que suit le receveur, de manière prosaïque certes, mais scrupuleuse, tout au long de ce chapitre. M. Peirotte sent la mort planer autour de lui. Il est le plus conscient du danger et le plus lâche des trois otages, qu'il met sans cesse en garde contre les insurgés³³⁰.

Cependant, comme tout personnage tragique, Peirotte est aveuglé. Le receveur ne voit pas où réside le danger et se mystifie en craignant des insurgés qui le traitent avec respect ; dans cette perspective, il accueille les troupes ennemies des insurgés comme un sauveur, en ne percevant pas qu'elles aussi le mettent en danger, car elles seules sont bien armées. Sa sortie à la fenêtre, destinée à faire signe à ses futurs assassins qu'il prend pour ses alliés, témoigne de cette mauvaise lecture des signes typique du héros tragique. Comme dans toute tragédie, le sort du personnage lui est pourtant annoncé afin de le tirer de son aveuglement. Les insurgés qu'il voyait paradoxalement comme un danger le mettent en garde et lui annoncent la véritable fin qu'il doit craindre : « Rentrez, fermez les volets, crièrent les insurgés furieusement ; vous allez vous faire tuer. » Le personnage prend enfin conscience du danger, et tente d'éviter la mort en se barricadant : « Les volets se fermèrent [...] on n'entendit plus que le pas cadencé des soldats ». Cependant face au destin, cet acte du héros tragique reste inefficace, d'où l'extraordinaire hasard de la balle qui traverse malgré tout le volet. Cette inefficacité de la réponse de Peirotte est encore un ressort tragique : le héros ne s'appartient plus, il est le jouet de la destinée ; il ne peut donc être un acteur de sa vie. Faut-il d'ailleurs voir dans le métier du personnage une annonce programmatique de ce phénomène, le « receveur particulier » étant destiné non pas à collecter des impôts, mais à subir les coups du sort et à recevoir des balles, qui en sont la matérialisation concrète ? La narration souligne cette passivité en évacuant Peirotte de toutes les actions qui précèdent sa mort : la tournure

³³⁰ « M. Peirotte, blanc comme un linge, restait silencieux ; il ouvrit une seule fois les lèvres, pour dire à Sicardot, qui continuait à déblatérer amèrement : « Plus bas donc, monsieur ! vous allez nous faire massacrer. » (*ibid.*, p. 211).

pronominale fait que les volets semblent se fermer d'eux-mêmes, et le pronom personnel indéfini « on » dilue l'écoute de l'avancée des soldats dans un anonymat général. Il n'est pas jusqu'à la mort du receveur qui lui réfute la qualité de sujet : « M. Peirotte tomba le nez en avant comme une masse. ». La comparaison, le fait que le personnage soit sujet d'une action qui n'en est pas une, d'un verbe qui souligne au contraire la perte de maîtrise sur ses mouvements et son corps, le cynisme de la chute « en avant » qui le fait enfin avancer et non reculer, mais quand il est trop tard : tout dans cette dernière phrase tend à réduire l'homme à un objet jouet du destin.

Effacement du meurtrier en une main invisible, absurdité des circonstances de la mort, présages de l'issue fatale, aveuglement du héros, inefficacité de sa lutte pour la vie, dépossession de soi : tout indique donc dans cet extrait un traitement tragique de la mort du receveur particulier. Une première conclusion de cette analyse fait donc du motif de la fenêtre le seul « agent » de la mort de Peirotte : par l'effacement de l'identité du meurtrier et la passivité du receveur, la fenêtre devient le seul ancrage, et en quelque sorte le seul actant du meurtre. Elle devient le meurtrier symbolique du personnage. Néanmoins, dans ce système, il manque un élément essentiel auquel l'interprétation de N. Schor ne permet pas véritablement de répondre : la culpabilité. Pourquoi Peirotte meurt-il ? Cette tragédie ne cache-t-elle que la réalisation des vœux de Félicité, devenue l'incarnation du destin ? L'explication d'une simple facilité d'écriture où le narrateur se ferait une Parque d'occasion permettant aux Rougon de triompher par la suite, semble également insuffisante. Dans la perspective d'une tragédie en effet, la culpabilité n'est pas extérieure aux personnages. La culpabilité *est l'hybris* du héros, il la contient en lui, dans son ascendance passée ou son comportement présent.

Si mort tragique il y a, nous ne pouvons faire l'économie d'une faute. Il est certes difficile de voir à quelle démesure ce personnage pleutre et effacé aurait pu s'adonner. Or, il est un acte de Peirotte si enthousiaste qu'il attire l'attention par son contraste avec son comportement ordinaire : l'apparition de Peirotte à la fenêtre de l'auberge, afin de voir la troupe et de lui faire signe. Cet acte est bien étonnant tant son imprudence correspond peu avec la lâcheté du notable, et l'utilisation d'une juxtaposition de courtes propositions tend à nous communiquer une certaine inconscience échevelée du personnage : « Il parlait, il faisait des gestes. » La parataxe tend à souligner l'absence de logique reliant les actes du personnage, et la seconde proposition, en ne précisant pas le sens des gestes réalisés et en les nivelant dans un pluriel, réduit la scène à une folle gesticulation. La réaction des insurgés tend à confirmer que le comportement de Peirotte à cet instant, certes peu lyrique, relève néanmoins d'une dangereuse démesure. L'expression des insurgés-augures, « vous allez vous faire tuer », ne

saurait être plus explicite. Si la locution relève du vocabulaire courant, sa construction grammaticale n'est pas anodine : elle place à la fois Peirotte comme sujet grammatical de la locution verbale, mais également comme objet d'une tournure factitive dont l'agent reste inconnu. A elle seule, cette phrase résume donc la situation tragique de Peirotte : il est coupable par cet acte de mise à la fenêtre, mais un coupable indirect (« vous allez ») ; la punition de cet acte fondateur va ensuite faire de lui un objet, l'objet d'une mort sans meurtrier (« vous faire tuer »). Par cet acte, vous enclenchez votre responsabilité dans votre propre mort, opérée par une entité inconnue : le destin se chargera de vous tuer pour condamner ce crime d'imprudance que vous avez vous-même perpétré.

La seule transgression commise par le personnage, du moins soulignée comme telle, est donc de s'être... posté à une fenêtre pour voir la troupe arriver et lui faire signe. Si la mort de Peirotte peut symboliquement être associée au triomphe des Rougon, comme celle de Silvère ou de Miette, et en particulier aux regards de Félicité vers ses croisées, la culpabilité du personnage nous semble désormais non négligeable. Pour poursuivre l'analyse de N. Schor qui met en avant le rôle essentiel de cette fenêtre, non seulement Peirotte est-il assassiné devant une fenêtre (La Mule-Blanche) et par le biais d'une fenêtre (celle de Félicité), mais il meurt également *de* la fenêtre qui a attiré ses regards vers l'extérieur, à cause d'elle. Voilà donc ce qui arrive à ceux qui regardent imprudemment par les vitres, en utilisant leur transparence. Cette interprétation pourrait sembler osée, si elle ne s'inscrivait dans une longue série de « funestes fenêtres » dispersées dans le cycle, qui semblent sanctionner de mort les personnages qui les approchent.

Dans *La Bête humaine*, Cabuche est une brute inoffensive, vivant dans les bois, qui se plaît à observer les femmes, et en particulier Séverine, en se postant à l'extérieur des maisons, devant les fenêtres³³¹. Ce goût du voyeurisme conduit le personnage à apercevoir une ombre s'enfuir de la Croix-de-Maufras puis à découvrir le corps de la jeune femme alors que Jacques vient de l'assassiner. Le regard par la fenêtre est dès lors tout d'abord narrativement fatal pour le personnage, puisqu'il est le déclencheur de sa présence sur les lieux de crime. Le coup d'œil n'est certes pas coupable du point de vue de la loi, mais dans l'économie zolienne, le regard par la fenêtre n'est jamais exempt de graves conséquences. Le voyeur est donc témoin,

³³¹ « [Jacques] eut l'étonnement de reconnaître Cabuche, dans une grande forme sombre, debout sur la route, sous la fenêtre de la pièce voisine où dormait Séverine. Et cela, sans qu'il sût pourquoi, au lieu de l'irriter, l'emplit de commisération et de tristesse : un malheureux encore, cette grande brute, plantée là, ainsi qu'une bête affolée et fidèle. » (Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1282).

mais aussi le premier présent sur les lieux du crime avant l'arrivée de Roubaud le mari et Misard le garde-barrière, ce qui le fait rapidement passer pour un suspect idéal³³².

On sait que dans ce roman, les déductions parfaitement rationnelles du juge Denizet le font paradoxalement toujours travestir la vérité, et accuser les mauvais coupables. L'accusation de Cabuche donne lieu à un travestissement identique, à des circonvolutions de pensée du magistrat, qui est persuadé qu'il est coupable, mais peine à le prouver. De ce point de vue, nous pouvons cependant nous étonner : Cabuche est considéré comme une brute, il est présent sur les lieux du crime, il a déjà fait de la prison, il a du sang sur lui. Il en faudrait de peu à n'importe quel juge pour le condamner pour un crime sexuel ou arbitraire. Néanmoins, Zola complique le raisonnement du juge en lui faisant voir la mort de Séverine comme un crime crapuleux. Cette hypothèse quelque peu farfelue entraîne la recherche d'un vol que Cabuche n'a pas commis. Alors que la déduction erronée de sa culpabilité était pourtant aisée, le personnage du juge semble, par ce manque de mobile ou de preuve d'un mobile, errer et ne pouvoir l'inculper, alors même qu'il prend l'homme pour une brute, donc une bête qui agit sans raison. Le détail de ce raisonnement paradoxal nous semble nécessaire afin de montrer comme les hypothèses toujours complexes mais bien huilées du juge dans ce roman présentent ici une complication non nécessaire qu'il nous faudra interroger. C'est alors en effet que survient un indice providentiel selon Denizet, qui permettra enfin de régler le sort du pauvre homme en le condamnant :

Non ! non ! il n'y avait qu'un assassin possible, un assassin évident, le repris de justice trouvé là, les mains rouges, le couteau à ses pieds, cette bête brute qui faisait à la justice des contes à dormir debout.

Mais, arrivé à ce point, malgré sa conviction, malgré son flair qui, disait-il, le renseignait mieux que les preuves, M. Denizet éprouva un instant d'embarras. Dans une première perquisition, faite à la mesure du prévenu, en pleine forêt de Bécourt, on n'avait absolument rien découvert. Le vol n'ayant pu être établi, il fallait trouver un autre motif au crime. Brusquement, au hasard d'un interrogatoire, Misard le mit sur la voie, en racontant qu'il avait vu, une nuit, Cabuche escalader le mur de la propriété, pour regarder, par la fenêtre de la chambre, Madame Roubaud qui se couchait. [...] Aucun doute n'était donc plus permis : seule, une passion bestiale l'avait poussé ; et tout se reconstruisait très bien [...]³³³.

Le crime de Cabuche semblait indémontrable jusqu'à ce qu'on apprenne qu'une fois, un jour, à un autre moment que celui du crime, on l'avait vu regarder... par une fenêtre. Bien

³³² « Cabuche, cette nuit-là comme les autres, avait franchi la haie du terrain, rôdant sous la fenêtre de Séverine. Il savait que Roubaud était attendu, il ne s'étonnait pas de la lumière qui filtrait par la fente d'un volet. Mais cet homme bondissant du perron, ce galop enragé de bête s'éloignant dans la campagne, venaient de le clouer sur place. [...] Qu'arrivait-il donc ? devait-il entrer ? [...] Enfin, Cabuche se décida, monta à tâtons. [II] aperçut le sang, il comprit, s'élança, avec un terrible cri qui sortait de son cœur déchiré. [II] la posa sur le lit, dont il rejeta le drap, pour la couvrir. Mais dans cette étreinte, il s'était couvert de sang, les deux mains, la poitrine. [...] Et, à cette minute, il vit que Roubaud et Misard étaient là. [...] Tous deux, stupides, regardaient Cabuche, dont les mains saignaient comme celles d'un boucher. » (*ibidem*, p. 1299-1300).

³³³ *Ibid.*, p. 1308.

que l'homme soit innocent, bien qu'il eût été fort aisé de le condamner malgré tout sur sa seule réputation d'homme des bois et sur les indices fortuits qui l'accablaient, la narration met en scène un indice inutile qui nous est pourtant présenté comme l'élément providentiel sans lequel l'instruction ne pouvait se dérouler. Tel que ce raisonnement nous est présenté dans l'esprit du juge puis lors du procès, il nous faut admettre que le personnage est condamné uniquement *parce qu'il a regardé par une fenêtre*. Le regard par la vitre joue donc ici un rôle permanent dans la condamnation à mort de Cabuche : c'est parce qu'il regarde par la fenêtre qu'il trouve le corps et devient suspect, et c'est uniquement parce qu'on l'a vu un jour regarder par cette fenêtre qu'on lui attribue un mobile pour le meurtre.

Voilà donc ce qui arrive à ceux qui regardent imprudemment par les vitres, en utilisant leur transparence. De là à voir dans le regard transitif un signe funeste enclenchant de graves conséquences pour les personnages zoliens, il n'y a qu'un pas, que d'autres exemples tout aussi frappants tendent à confirmer.

c. La fenêtre Parque, ou le regard (du) condamné

Parmi les personnages du cycle les plus importants, un certain nombre se trouve en effet en situation de mourir devant leur fenêtre. Face à la mort, certains héros des *Rougon-Macquart* sont ainsi pour des raisons diverses obsédés ou fascinés par l'idée d'avoir une fenêtre sous les yeux. A commencer par Mme Baudu, personnage secondaire sur le plan narratif dans *Au Bonheur des Dames*, mais ô combien important d'un point de vue symbolique dans ce roman que Zola définit en partie comme celui du « petit commerce écrasé par les grands magasins³³⁴ ». Or ce petit commerce s'incarne dans la famille Baudu dont Denise est parente, ce qui lui permet d'assister à toutes les étapes de l'étranglement de leur petit magasin. La mort de Mme Baudu est véritablement l'allégorie de l'anéantissement de l'ancien commerce face à la modernité victorieuse du nouveau. Cette incarnation figure d'ailleurs dans les premières intentions du romancier dès les premières pages de l'Ebauche : « Trouver une figure grande d'homme ou plutôt de femme, dans lequel je personnifierai le petit commerce agonisant. Une boutique ira agonisant, absorbée par le grand magasin³³⁵ [...] ». Si la lutte perdue d'avance est finalement incarnée par la résistance et la colère du père Baudu, puis dans une certaine mesure par le mariage manqué de son héritière

³³⁴ Emile Zola, *Au Bonheur des Dames. Dossier préparatoire*, « Plan général », Paris, BNF, ms. 10277, f° 31, cité par H. Mitterand dans l'édition citée du roman, p. 1696.

³³⁵ Emile Zola, *Au Bonheur des Dames. Dossier préparatoire*, « Ebauche », Paris, BNF, ms. 10277, cité dans *ibidem*, p. 1681.

Geneviève avec un commis qui finit par trahir la boutique qui n'est plus si intéressante, conduisant la jeune fille à la mort, la scène paroxystique de l'agonie du petit commerce est encore bien gardée pour une femme, Mme Baudu. Or, dans ce chapitre hanté par la disparition des concurrents du *Bonheur* – celle de Geneviève, l'accident de Robineau, puis celle, inexpliquée, de Mme Baudu –, la mort semble agir par l'intermédiaire des regards. La rivalité du grand magasin est sans cesse rappelée aux petits boutiquiers par sa présence juste sous leurs yeux, en face de leur commerce. Les vitres du drapier donnent sur le *Bonheur*, tout comme la fenêtre des parents Baudu, et les descriptions ne cessent d'exploiter cette opposition³³⁶. Lorsque la défaite du petit commerce sera prononcée, la vue du *Bonheur* s'agrandissant par de continuel travaux deviendra quasi obsessionnelle et destructrice pour les boutiquiers. Et comme si le destin se chargeait de les condamner à subir l'effet de ce regard performatif qui semble alimenter leur propre ruine, le chantier ne leur permet même plus de fermer l'œil la nuit :

De puissantes lampes électriques furent établies, et le branle ne cessa plus [...]. Alors les Baudu, exaspérés, durent même renoncer à fermer les yeux ; ils étaient secoués dans leur alcôve, les bruits se changeaient en cauchemars, dès que la fatigue les engourdissait. Puis, s'ils se levaient pieds nus, pour calmer leur fièvre, et s'ils venaient soulever un rideau, ils restaient effrayés devant la vision du *Bonheur des Dames* flambant au fond des ténèbres, comme une forge colossale, où se forgeait leur ruine³³⁷.

Dès lors, la déchéance de la famille semble définitivement médiatisée par l'action de cette fenêtre. Lorsque Geneviève comprend que Colomban, qui convoite le *Bonheur* par la fenêtre du magasin, va renoncer à l'épouser et à reprendre la boutique familiale, la vitre vient encore signaler sa défaite par la vision du grand magasin, à travers les yeux de Mme Baudu :

« Il vous aime, soyez plus gaie. »
 Mais la jeune fille répondait très bas, d'une voix déchirée :
 « Pourquoi mentez-vous ?... Tenez ! il ne peut s'en empêcher, il regarde là-haut... Je sais bien qu'ils me l'ont volé, comme ils nous volent tout. »
 Et elle s'était assise sur la banquette de la caisse, près de sa mère. Celle-ci avait sans doute deviné le nouveau coup reçu par la jeune fille, car ses yeux navrés allèrent d'elle à Colomban, puis se reportèrent sur le *Bonheur*. C'était vrai, il leur volait tout [...]³³⁸.

A partir de cet instant, la fenêtre a déjà symboliquement tué Mme Baudu, dont les yeux semblent se dissocier d'elle et la faire disparaître en tant que sujet conscient : « ses yeux navrés allèrent... ». Le regard par la vitre de la boutique lui sera dès lors attaché comme une

³³⁶ Tout le premier chapitre du roman met en scène cette frontalité des deux magasins, articulés par le regard de Denise et de ses frères arrivant chez leur oncle (Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, éd. cit., tout particulièrement p. 393, 402-403 et 413-414).

³³⁷ *Ibidem*, p. 597.

³³⁸ *Ibid.*, p. 610.

sorte de *leitmotiv* : « la mère, toujours malade du tourment de sa fille, continuait à regarder sans voir, les yeux noyés de grosses larmes³³⁹ ». La vie de la famille semble s'échapper par chaque regard porté vers le grand magasin, si bien que l'objet fenêtre se transforme peu à peu en un objet menaçant. Dans le chapitre de la défaite finale du petit commerce, il joue ainsi un rôle quasi actantiel dans la mort des deux femmes de la famille Baudu. Dans ses derniers moments, Geneviève doit être transportée hors de la chambre de ses parents, pourtant plus claire et chaude, à cause précisément de leur fenêtre donnant sur le *Bonheur* : « D'abord, les parents avaient couché la malade dans leur propre chambre, sur la rue ; mais la vue du *Bonheur des Dames*, en face, la bouleversait, et ils avaient dû la ramener chez elle³⁴⁰. » Le regard transitif par la fenêtre menace la santé de Geneviève, et la conduit à l'éloignement, qui ne pourra rien contre sa mort. Or, dans cette chambre, il reste les Baudu. Implicitement, le texte semble nous faire comprendre que la mère subit la même influence néfaste de la fenêtre. Aucune explication médicale ne vient en effet programmer le décès de la mère. Seul son immense chagrin nous est rapporté : « Sa tante surtout l'inquiétait, elle était restée dans une stupeur blême, depuis la mort de Geneviève ; il semblait que sa vie s'en allât un peu chaque heure ; et, lorsqu'on l'interrogeait, elle répondait d'un air étonné qu'elle ne souffrait pas, qu'elle était comme prise de sommeil³⁴¹. » Or, que fait Mme Baudu de ses journées ? Elle attend le client, près de la caisse, de cet endroit où l'on voit si bien le *Bonheur* depuis les vitres de sa boutique, où nous l'avons vu lancer de longs regards désespérés précédemment. De là à imaginer que chacun de ses regards lui ôte une parcelle de vie, telle une Peau de chagrin... C'est dans ce contexte fort étrange qu'intervient la mort inopinée et rapide de Mme Baudu. Or, cette dernière accepte et réclame même de rester dans sa chambre, d'où elle regarde encore le *Bonheur*. Compte tenu des passages précédents, il ne fait aucun doute que cette décision la condamne à l'agonie. Regarder par la fenêtre devient son obsession, et le texte met en scène cet épisode afin de connoter l'ouverture ou la fermeture des rideaux devant les vitres comme une lutte pour la vie ou la mort :

Ce fut en janvier que Mme Baudu expira, par une claire après-midi de soleil. [...] Elle était assise au milieu de son lit, les reins soutenus par des oreillers. Seuls, dans son visage blanc, les yeux vivaient encore ; et, la tête droite, elle les tournait obstinément vers le *Bonheur des Dames*, en face, à travers les petits rideaux des fenêtres. Baudu, souffrant de cette obsession, de la fixité désespérée de ces regards, voulait parfois tirer les grands rideaux. Mais, d'un geste suppliant, elle l'arrêtait, elle s'entêtait à voir, jusqu'à son dernier souffle. [...] Quand elle se sentit mourir, elle eut encore la force d'exiger de son mari qu'il ouvrît les deux fenêtres. [...] Mme Baudu demeurait les regards fixes, emplis de cette vision de monument triomphal, de ces glaces limpides,

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 737.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 749.

derrière lesquelles passait un galop de millions. Lentement, ses yeux pâlisssent, envahis de ténèbres, et lorsqu'ils s'éteignirent dans la mort, ils restèrent grands ouverts, regardant toujours, noyés de grosses larmes³⁴².

La reprise identique, terme à terme, des yeux « noyés de grosses larmes », met cette scène en parallèle avec le regard désolé de Mme Baudu depuis la boutique. Et effectivement, ici, la fenêtre semble achever le travail entrepris quelques temps auparavant. Alors, les yeux de la vieille femme semblaient déjà conquérir leur propre autonomie, mais une autonomie mécanique vidant le personnage de toute individualité. Dans cette ultime observation, c'est désormais au corps de se dissocier du regard, les yeux étant la seule parcelle manifestant de la vie : « seuls [...] les yeux vivaient encore ». Cependant, l'obsession entraîne une tension de ce regard vers l'extérieur de la fenêtre, qui le fait déjà un peu passer dans le monde immobile de la mort : « regards fixes », « fixité de ces regards ». La femme est morte à cause de ce qu'elle voyait, son corps s'en est allé pour préserver ses yeux, et maintenant ses yeux mêmes semblent aliénés dans leur mouvement par le spectacle qui les retient. Cette passivité de la dernière parcelle de vie dans le personnage est soulignée par la grammaire du texte. Sous les yeux de son mari, Mme Baudu possède ses yeux, organe inanimé, mais pas son regard, qui suppose une motivation subjective, comme le souligne l'utilisation des déterminants (« ces regards », « les regards », « ses yeux »). Mme Baudu ne regarde plus, elle est envahie passivement par ce qu'elle voit : « les regards fixes, emplis de cette vision », « ses yeux pâlisssent, envahis de ténèbres ». Dès lors, l'image offerte derrière la vitre pénètre la mourante, l'agresse, et elle devient donc la coupable désignée de son trépas. Il n'est dès lors pas étonnant que le passage ultime de la vie à la mort soit encore centré sur le regard défaillant du personnage. Regard défaillant, même plus, puisque, évoqués de l'extérieur, les yeux y sont traités comme un objet mécanique qui s'arrête de fonctionner : « ses yeux pâlisssent, envahis de ténèbres », « ils s'éteignirent ». Le regard n'était plus que des yeux envahis passivement ; depuis, l'invasion a eu raison de son réceptacle. La reprise du mot « regarder » dans le texte à un moment où Mme Baudu ne le peut plus, en tant que cadavre, semble dès lors souligner avec ironie la cause de son décès : « ils restèrent grands ouverts, regardant toujours ». Par delà la mort, le personnage semble encore aspiré par le spectacle de la fenêtre qui l'a tuée implicitement : d'abord en lui signifiant l'échec de sa vie, ensuite en lui volant ses forces, enfin en éteignant ses yeux.

Cette mort qui ne peut sembler qu'une étape fugace de l'œuvre, n'est pas à négliger. Elle est *la* mort de cette histoire que le romancier voulait très gaie, une mort à entendre sur le

³⁴² *Ibid.*, p. 755.

plan symbolique comme celle de tout un pan de l'ancienne société. Dans ce commerce qui spéculait sur l'apparence où les Baudu espèrent encore mettre des valeurs autres que le paraître, il n'est pas étonnant que le regard de la vieille vendeuse ait été sanctionné : en s'adonnant au voyeurisme, à des regards mêlant envie et rancœur, elle passe déjà dans le monde du *Bonheur*, celui où elle ne peut survivre en tant que telle. Ses yeux ne le supporteront donc pas. Dans ce roman, le regard transitif par la fenêtre est caractérisé de manière à être tenu pour responsable de la mort de Mme Baudu. La fenêtre de la maison y est un objet menaçant, qui effraie Geneviève et tue sa mère, et la mise en scène de son agonie ne peut qu'assimiler l'extinction de son regard à un meurtre par procuration réalisé par la fenêtre. Voilà donc ce qui arrive à ceux qui regardent imprudemment par les vitres, en utilisant leur transparence. L'approche d'une fenêtre se révèle une fois de plus bien funeste...

Dans *Le Docteur Pascal*, les fenêtres sont moins agressives, mais tout aussi liées au domaine de la mort. Celle de la chambre de Clotilde est ainsi directement associée au début de l'agonie du vieux docteur qui l'observe depuis son lit :

Le jour se levait enfin, un petit jour triste, dans une pâle matinée de novembre. Pascal avait fait ouvrir les volets ; et, quand il se trouva seul, *il regarda croître cette lumière, celle de la dernière journée qu'il vivrait sans doute*. La veille, il avait plu, le soleil était resté voilé, un réveil d'oiseaux, tandis que, très loin, au fond de la campagne ensommeillée, une locomotive sifflait, d'une plainte continue. Et il était seul, seul dans la grande maison morte, dont il sentait autour de lui le vide, dont il écoutait le silence. Le jour grandissait lentement, il *continuait à en suivre, sur les vitres, la tache élargie et blanchissante*³⁴³.

Le regard que porte Pascal à travers la fenêtre ne donne pas lieu à une description visuelle du paysage : comme bien souvent, les notations se limitent d'abord à des indices uniquement perceptibles par l'ouïe (« oiseaux », « sifflait », « plainte »). Le paysage sonore manifeste les dernières attaches de Pascal au monde. Cependant, rapidement, même ces bruits mêmes s'effacent : la perspective située au-delà de la fenêtre se dérobe et le vieux docteur ne peut désormais plus voir que la vitre rendue à sa surface grâce à la lumière du soleil levant (« il regarda croître cette lumière », « il continuait à en suivre, sur les vitres, la tache élargie et blanchissante »). Nous retrouvons ici le combat entre la transparence, niant la vitre au profit du paysage extérieur, et l'opacité de sa surface, la signalant comme objet propre, comme écran. Toutefois, dans cet extrait, le passage de la transitivité à l'écran lumineux se pare d'une signification symbolique : le personnage regarde, et la fenêtre lui refuse son spectacle comme la vie se refuse à lui désormais. Cette connotation symbolique unissant la lumière à la vie est ancrée dans la culture occidentale, et le texte lui-même associe explicitement la surface

³⁴³ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1174.

lumineuse à l'annonce de la mort du personnage par un système de reprise pronominale : « cette lumière, celle de la dernière journée qu'il vivrait ». Dans les pages suivantes, au fil de l'agonie, se confirme l'hiatus entre le regard de Pascal et le paysage extérieur. Pascal ne tourne plus ses regards vers la fenêtre, mais fixe obsessionnellement la pendule, afin de compter les heures qui lui restent, dans l'espoir de voir arriver Clotilde à temps :

Atterré, livide, il tenait ses yeux grands ouverts, fixés sur la pendule.

Puis, regardant toujours la pendule, de ses regards obscurcis :
« Mon ami, je mourrai à quatre heures, je ne la verrai pas. »

Ses yeux étaient retournés à la pendule, il ne quittait plus les aiguilles, donnant aux minutes une importance d'éternité³⁴⁴.

Le personnage n'était déjà plus maître de son regard puisque celui-ci ne pouvait plus voir le monde extérieur au-delà de la fenêtre. Désormais, il ne regarde même plus l'écran de la vitre, mais la pendule située à l'intérieur. Or, ce regard sur une pendule n'est presque plus un regard, mais une simple pensée : Pascal ne regarde pas l'objet-pendule, il regarde le temps, il compte et imagine le temps qui lui échappe. Ce que voit Pascal est en réalité sa propre mort, soit un abstrait, un impensable, un néant. Pourtant, la vitre est encore là, et la narration signale périodiquement sa présence à la suite des crises du personnage, selon un point de vue très flou, qui n'est pas celui de Pascal, comme pour souligner l'impossibilité du personnage à l'assumer désormais :

Maintenant le soleil se levait, Pascal roulait confusément ces lointains espoirs, dans le demi-sommeil de son mal, **lorsqu'il sentit une nouvelle crise naître au fond de sa poitrine.**

Le soleil avait fini par percer les nuées grises de la matinée, un soleil à demi voilé encore très doux, dont la nappe dorée tiédissait la vaste pièce. **Puis, comme il achevait de boire quelques gorgées de lait, il se tut. [...] C'était une crise, terrible.**

[La] première crise annoncée se produisit. Pascal n'en sortit, cette fois, que pour rester haletant, hagard, la parole sifflante et pénible. [...] Deux heures de vie seulement, encore deux heures de vie, mon Dieu ! Le soleil s'abaissait à l'horizon, un grand calme tombait du pâle ciel d'hiver ; et il écoutait, par moment, les lointaines locomotives qui sifflaient à travers la plaine rase. [...] A quatre heures moins dix, une nouvelle piqûre resta sans effet. Et quatre heures allaient sonner, lorsque la deuxième crise se déclara³⁴⁵.

Alors que Pascal fixe la pendule, la narration alterne évocation interne de son mal et notation externe mentionnant l'évolution de la lumière. Or, cette lumière que le personnage ne voit plus désormais baisse, tombe, s'éteint : elle devient la glose de son agonie, son commentaire silencieux, extérieur et froid. Finalement, cette vitre joue un rôle identique à

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 1179-1180.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 1175, 1178-1179, 1180-1181.

celui de la pendule : elle figure le temps qui s'enfuit, le néant obscur du temps écoulé vers la mort. Dès lors, pourquoi changer l'objet du regard de l'un vers l'autre, fixer la pendule tout en mentionnant toujours l'évolution de la vitre ? La pendule est certes liée à Clotilde, car elle lui appartenait ; mais surtout, elle n'est pas un sablier, elle permet l'espoir d'un répit par le retour régulier des aiguilles dont la lumière décroissante ne dispose pas. Dès lors, le choix de dissocier de la fenêtre le personnage engagé dans cette lutte contre le temps fait que celle-ci semble tout à coup avoir sa propre autonomie, sa propre conscience de la situation : son compte à rebours lumineux annonce l'échec programmé de la résistance de Pascal. A l'orée de la scène, la surface de la vitre est un témoin muet de l'approche de la mort, en dépit de l'espoir de Pascal et du lecteur. Cet œil muet, inversé, image d'un destin irrémédiable, semble dès lors commander l'issue fatale du personnage. L'association de l'agonie de Pascal à l'évolution de son regard vers la fenêtre tend ainsi à doter implicitement l'objet du rôle de Parque du récit. Pascal a voulu regarder par la fenêtre, il y a vu sa propre mort ; Pascal n'a plus regardé la fenêtre, mais celle-ci s'est chargée de lui rappeler sa mort.

Un phénomène identique, quoique plus explicite, est remarquable dans une autre importante agonie du cycle, celle de Maurice dans le dernier chapitre de *La Débâcle*. Jean ramène son ancien frère d'armes, qu'il vient de blesser mortellement pendant les combats de la Commune, dans l'appartement de ce dernier et l'installe en face de la fenêtre. Dès le début de cette agonie qui durera plusieurs jours, le personnage mourant est donc vectorisé vers la fenêtre et le paysage qu'elle offre :

[Jean] le coucha sur le petit lit de fer, en face de la fenêtre, dominant Paris, qu'il ouvrit toute large, dans un besoin de grand air et de lumière³⁴⁶.

Or, une fois alité, puis gardé par sa sœur Henriette, le jeune homme n'a qu'une seule obsession, voir Paris par sa fenêtre. Le chapitre donne ainsi lieu à une ample description de la ville selon le principe hamonien du porte-regard. Le regard transitif est, contrairement aux exemples précédents, pour une fois efficace avec cette fenêtre, puisqu'il donne lieu à une description de ce que voit le personnage au-delà de la vitre ou de l'embrasement. Cette description présente une structure répétitive qui reproduit à quatre reprises le même schéma (regard de Maurice par la fenêtre ; description de Paris ; commentaire de Maurice sur le spectacle), que nous condons en le réduisant à ses articulations :

Après avoir été refermée un instant, la fenêtre venait d'être ouverte de nouveau. Et, de son lit, la tête haute, le blessé regardait, tandis que les deux autres avaient, eux aussi, les regards perdus au loin [...].

³⁴⁶ Emile Zola, *La Débâcle*, éd. cit., p. 897.

De cette hauteur de la butte des Moulins, toute une grande moitié de Paris s'étendait sous eux... [...]
Maurice, que le délire devait reprendre, murmura avec un geste long qui embrassait l'horizon sans bornes : « Est-ce que tout brûle ? Ah ! que c'est long ! »³⁴⁷

Un silence se fit, Maurice murmura, les yeux au loin, sur la ville, par la fenêtre ouverte à l'air tiède de la nuit : « Enfin, ça continue, Paris brûle ! »
*C'était vrai, les flammes avaient reparu...*³⁴⁸

Et, le dos contre son oreiller, en face de la fenêtre qu'il avait forcé sa sœur à ouvrir, montrant la ville redevenue noire, qu'un nouveau reflet de fournaise éclairait :
« Hein ? ça recommence, Paris brûle, Paris brûle tout entier, cette fois ! »
Dès le coucher du soleil, du Grenier d'Abondance avait enflammé les quartiers lointains, en haut de la coulée de la Seine... [...]
« C'est la fin, répéta Maurice, Paris brûle ! »³⁴⁹

Il délira encore, il voulut se lever, s'accouder à la fenêtre.
« Paris brûle, rien ne restera... [...]
Jean eut toute les peines du monde à le remettre au lit, tandis qu'Henriette, en larmes, lui parlait de leur enfance, le suppliait de se clamer, au nom de leur adolescence. *Et, sur Paris immense, le reflet de braise avait encore grandi*³⁵⁰...

Le procédé ne saurait être plus systématique, et la répétition de ce modèle contribue à associer l'agonisant au spectacle qu'il regarde par la fenêtre. Maurice ne se dissocie plus de ce qu'il voit au-delà de l'embrasement, il fait corps avec l'extérieur. Cependant, le lien du regardant au regardé est encore plus profond, dans la mesure où la répétition du schéma tend à introduire un lien de causalité entre le spectacle et l'état du jeune homme. A plusieurs reprises en effet, les transitions entre la mention du regard, la description et le commentaire du personnage manifestent une action du paysage sur Maurice une fois qu'il a regardé : le regard et le mal du blessé semblent indéfectiblement liés : « [...] dans le ciel fauve. Maurice, que le délire semblait reprendre... » ; « Mais Maurice, sans quitter des yeux les quartiers qui brûlaient, là-bas, bégaya lentement, avec peine³⁵¹ » ; « « Paris brûle ! » Il s'excitait avec ses mots » ; « Il délira encore, il voulut se lever, s'accouder à la fenêtre. » Les commentaires énoncés par le jeune homme participent de l'introduction de ce sentiment de causalité, dans la mesure où tous sont à comprendre de manière syllephtique en s'appliquant à la fois à l'incendie ou à la Commune de Paris, et à sa propre mort. La perception des événements qu'il regarde par la fenêtre pourrait en effet être interprétée comme une description de la progression de son mal, tant leur évolution est proche : « Est-ce que tout brûle ? Ah que c'est long ! » ; « Enfin ça continue, Paris brûle ! » ; « Hein ? ça recommence, Paris brûle, Paris brûle tout entier, cette fois ! » ; « C'est la fin, répéta Maurice, Paris brûle ! ». Le feu de l'incendie évolue comme le

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 899-900.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 902.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 905-906.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 907.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 903.

mal dans le corps de Maurice. Le traitement donné à la description assumée par le porteur de regard semble dès lors hautement programmatique, dans la mesure où le paysage de Paris est alors précisément, lui aussi, en voie de destruction. Profitant de l'état délirant du personnage, la narration dépeint les incendies de la Commune comme une véritable apocalypse, avec un vocabulaire répétitif centré sur les isotopies du feu, comme le montre le début de la première et de la troisième séquence descriptive, par exemple :

[Les] **incendies** continuaient. En face, on apercevait les Tuileries qui **brûlaient** toujours [...], dont les **flammes**, pâlies par la pleine lumière, donnaient au ciel un grand frisson. [D']autres maisons devaient **flamber**, car des **colonnes de flammèches** montaient du carrefour de la Croix-Rouge [...]. Sur la droite [...] s'achevaient les **incendies** de la rue Saint-Honoré, tandis que, sur la gauche [...] avortaient des **feux** tardifs, mis vers le matin³⁵².

Dès le coucher du soleil, l'**incendie** du Grenier d'Abondance avait **enflammé** les quartiers lointains, en haut de la coulée de la Seine. Aux Tuileries, au Conseil d'Etat, les plafonds devaient crouler, activant le **brasier** des poutres qui se **consommaient**, car des **foyers** partiels s'étaient **rallumés**, des **flammèches** et des **étincelles** montaient par moments. Beaucoup de maisons qu'on croyait éteintes, se remettaient ainsi à **flamber**³⁵³.

Cette contagion du rouge participe d'un effacement de l'image vue par la fenêtre semblable à celui de nous avons déjà pu rencontrer dans les scènes de nuits, de tempête ou de brouillard. L'isotopie de l'incendie est en effet nécessairement associée au mal et à la destruction. Elle se soutient en outre d'un accent particulier, dans chacune des quatre descriptions du chapitre, sur l'idée de totalité. Des tournures pronominales et des hyperboles se conjuguent en effet pour donner l'impression qu'au fil des jours les flammes envahissent la totalité du paysage selon une progression continue, bien que dès le départ l'invasion semblât déjà paroxystique :

Et, s'il n'y avait plus là [...] l'impression tragique de la nuit, l'épouvante d'une *destruction totale*, la Seine roulant des **braises**, Paris **allumé aux quatre bouts**, une tristesse désespérée et morne passait sur les quartiers épargnés³⁵⁴ [...].

Tout l'est de la ville semblait en **flammes**, l'immense **brasier** de l'Hôtel de Ville *barrait l'horizon* d'un **bûcher géant**³⁵⁵.

Depuis trois jours, l'ombre ne pouvait se faire, sans que la ville parût reprendre **feu**, comme si les ténèbres eussent soufflé sur les **tisons rouges** encore, les **ravivant**, les semant *aux quatre coins de l'horizon*. Ah ! cette ville **d'enfer** qui **rougeoyait** dès le crépuscule, **allumée** pour *toute* une semaine, **éclairant** de ses **torches monstrueuses** les nuits de la semaine **sanglante** ! Et, cette nuit-là, quand les docks de la Villette **brûlèrent**, la **clarté** fut si vive sur la cité immense, qu'on put la croire réellement **incendiée par tous les bouts**, cette fois, *envahie* et *noyée* sous les **flammes**. Dans le ciel **saignant**, les quartiers **rouges**, *à l'infini*, roulaient le *flot* de leurs toitures de **braise**³⁵⁶.

³⁵² *Ibid.*, p. 899.

³⁵³ *Ibid.*, p. 905.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 899-900.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 902.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 905-906.

Et, sur Paris *immense*, le reflet de **braise** avait encore grandi, la mer de **flammes** semblait *gagner les lointains ténébreux de l'horizon*, le ciel était comme la voûte d'un **four géant, chauffé au rouge clair**³⁵⁷.

Par une coïncidence heureuse, l'effacement désormais habituel du paysage offert par la fenêtre zolienne trouve dans cette scène une justification narrative avec la multiplication des incendies de la Commune. Néanmoins, la destruction de la ville ne saurait impliquer une telle destruction de l'image, qui perd d'abord toute perspective, puis est ramenée à n'être plus qu'une surface unie gommant tous les détails de son référent. Les multiples feux se fondent sous la plume de Zola en une seule immense flamme remplissant toute la surface de la fenêtre, comme l'illustre le lexique avec redondance : « barrait l'horizon », « aux quatre bouts », « immense brasier », « bûcher géant », « aux quatre coins de l'horizon », « par tous les bouts », « envahie et noyée », « mer de flammes », « à l'infini »... Les deux dernières descriptions insistent sur cette perte de la figuration en ne distinguant plus l'espace du ciel pourtant sombre de celui de la terre embrasée. Toutes les parties de l'image s'équivalent dans un rougeoiement commun qui les fait passer à l'aide d'une gradation vers le monochrome rouge : « Dans le ciel saignant, les quartiers rouges, à l'infini, roulait le flot de leurs toitures de braise. » Mais cette monochromie des éléments rouges n'est pas stable : elle évolue vers un recouvrement total des divers éléments formels par le feu, en une seule surface unie, comme le souligne le verbe de mouvement « rouler », ou encore les verbes « grandir » et « gagner » dans la dernière citation. Le rouge envahit le rouge, dans une véritable dilution de l'espace. Ce parallèle entre l'incendie et la suppression du paysage est d'ailleurs d'autant plus évident que l'incendie est explicitement qualifié en terme d'anéantissement et de mort par le texte : « une destruction totale », « noyée sous les flammes », « ciel saignant ». Un dernier détail commun à ces quatre séquences descriptives confirme cette volonté d'effacer le spectacle vu par le personnage. Dans ce rougeoiement infini, une autre couleur envahit parfois la description : le noir des fumées du ministère des Finances. Néanmoins, loin de troubler la monochromie de l'ensemble, cette fumée – elle aussi bien colossale pour être honnête – intervient dans le cadre de la fenêtre en termes de surface et de recouvrement ponctuel du paysage :

Mais surtout, ce qu'ils ne s'expliquèrent pas d'abord, c'était une grosse fumée noire que le vent d'ouest poussait jusque sous la fenêtre. [...] [Le] ministère des Finances brûlait, sans flammes hautes, se consumait en épais tourbillons de suie, tellement le prodigieux amas de paperasses s'étouffait, sous les plafonds bas, dans ces constructions de plâtre. [...] [Une] tristesse désespérée et morne passait sur les quartiers épargnés, avec cette épaisse fumée continue, dont le nuage s'élargissait toujours. Bientôt, le soleil [...] en fut caché ; et il ne resta que ce deuil, dans le ciel fauve³⁵⁸.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 907.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 899-900.

Et, dans cette **clarté fauve des incendies**, les grosses fumées du ministère des Finances, qui **brûlait** obstinément depuis l'avant-veille, sans une **flamme**, passaient toujours en une sombre et lente nuée de deuil³⁵⁹.

Dans cet extrait, le tourbillon de fumée noire est traité en terme de recouvrement et d'envahissement continu, infini, comme les flammes auparavant. L'effacement de la tridimensionnalité du paysage est encore plus nette, dans la mesure où la monochromie noire ne correspond pas à un incendie perçu au loin, mais monte jusqu'à l'espace de la fenêtre elle-même en l'obstruant directement : « jusque sous la fenêtre ». Le nuage noir cache les lointains, bouche la fenêtre tel une tenture : « le soleil en fut caché ; il ne resta que ce deuil ». La mort du paysage est soulignée par la connotation culturelle de la couleur noire que le texte exploite en faisant de la suie une texture, un linceul mortuaire : « ce deuil », « nuée de deuil ». Le texte entrelace la mort, l'effacement de l'image, le recouvrement uniforme, comme si le néant venait envahir tout l'espace narratif, comme s'il le menaçait de disparition. La deuxième description tend d'ailleurs à signaler ce nuage de fumée comme un danger :

[Le] ministère des Finances fumait à gros tourbillons. Dix fois, il avait fallu fermer la fenêtre, sous la menace d'une nuée de papillons noirs, des vols incessants de papiers brûlés, que la violence du **feu** emportait au ciel, d'où ils retombaient en pluie fine ; et Paris entier en fut couvert, et l'on en ramassa jusqu'en Normandie, à vingt lieues. [...]

Détruire pour détruire, ensevelir la vieille humanité pourrie sous les cendres d'un monde, dans l'espoir qu'une société nouvelle repousserait heureuse et candide [...] ³⁶⁰.

L'invasion du néant, de la surface noire commande la fermeture de la fenêtre aux personnages. De ce dernier épisode ressortent plusieurs conclusions importantes pour notre étude. D'abord, la fermeture de la fenêtre face à l'invasion des « papillons noirs » concrétise la manifestation de la surface opaque de la vitre. La fenêtre était saturée par le monochrome enflammé de Paris ; celui-ci a ensuite été recouvert par un nuage noir tendant à entrer dans l'appartement. Prosaïquement et selon toute logique, le résultat de l'action consistant à fermer la fenêtre a dû conduire au recouvrement de sa surface par les cendres, et donc à son « coloriage » intégral en noir opaque. Ce phénomène de recouvrement par les ténèbres ne peut dès lors que souligner à grands traits la disparition de l'image. Ensuite, on peut encore noter dans ce phénomène d'opacification de la fenêtre la présence du lexique de l'écriture. Le nuage de papillons noirs est fait de « papiers brûlés », d'un « prodigieux amas de paperasses » du ministère. De nouveau, le passage de la transparence de la fenêtre à son opacité passe par un changement de régime vers celui du support, et en particulier du support de l'écriture, comme si le papier venait se substituer au verre, en faisant écran à la représentation. Enfin, il est

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 907.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 902.

important de remarquer que cette « attaque du papier » tend à menacer pour la première fois les personnages. Non seulement ceux-ci ne voient plus rien, mais ils doivent eux-mêmes se barricader pour ne pas être envahis par les cendres, c'est-à-dire, comme l'énonce le texte lui-même, être « ensevelis ». Effacement, recouvrement par le noir, ensevelissement, ne faudrait-il pas voir là également une syllepse, c'est-à-dire une menace de mort, d'effacement pour les personnages, recouverts ou brûlés par des papillons de papier ?

Effacement total il y a bien à ce moment même, à double titre, car Paris est détruit, mais aussi car Maurice agonise devant ce spectacle, et semble même décliner au rythme du paysage qui sera bientôt réduit au néant dans ses yeux. Nous avons précédemment montré le lien de causalité que la narration introduisait entre le spectacle de l'incendie et la progression de la mort en Maurice. La destruction de l'image dans la fenêtre, désormais réduite à un cadre monochrome noir ou embrasé, programme dès lors la mort du personnage. Maurice voulait voir par la fenêtre, il a regardé, mais ce qu'il a vu, c'est l'anéantissement, la disparition, annonçant et commandant celle de son propre regard. La fin du chapitre tend à confirmer cette hypothèse faisant de la fenêtre la Parque du personnage. Lors de l'unique description du cadavre de Maurice, la fenêtre est ainsi encore présente :

[Jean] entra, et tout de suite il vit l'inévitable fin, Maurice mort sur le petit lit, étouffé par l'**hémorragie** que Bouroche redoutait. L'adieu **rouge** du soleil glissait par la fenêtre ouverte, deux **bougies brûlaient** déjà sur la table, au chevet du lit³⁶¹.

Maurice est mort d'une hémorragie : il a donc été envahi par le sang, par le rouge qu'il avait eu sous les yeux lors de l'incendie. Le spectacle du feu l'a achevé, dans une culpabilité qui semble soulignée par la personnification du paysage, encore associé au rouge et au feu bien que l'incendie soit terminé : « l'adieu rouge du soleil ». Cette contagion de la destruction de la fenêtre est d'ailleurs soulignée par la dernière phrase qui fait pénétrer l'adieu rouge *vers* Maurice (« glissait par la fenêtre ouverte »), tout comme le feu, puisque désormais, c'est à l'intérieur que les flammes brûlent, avec les bougies. La fin du personnage caractérise donc une contamination de la destruction de l'image de la fenêtre vers celui qui voulait tant regarder au travers de son embrasure. Une fois de plus, le personnage a voulu regarder par la vitre, il n'y a vu que sa propre mort.

De la même manière, nous avons déjà évoqué la disparition de l'image de Paris derrière le rideau de la pluie alors que Jeanne l'observe tristement depuis sa fenêtre dans *Une page d'amour*, avant de perdre connaissance. Cette scène relève également des funestes

³⁶¹ *Ibid*, p. 909.

fenêtres dans la mesure où le texte semble directement condamner le personnage porte-regard qui a voulu voir au-delà de la vitre. En regardant, Jeanne ne commet pas un interdit, mais la présence de la buée sur la vitre l'empêche par un heureux hasard de voir, et la pousse à transgresser les recommandations de sa mère en ouvrant la fenêtre, ce qui contrevient à sa santé. C'est donc bien le désir de voir qui initie la transgression. Pour la jeune fille aussi, l'ouverture de la fenêtre relève de l'acte de rébellion :

On lui avait défendu d'ouvrir la fenêtre ; mais elle se sentait pleine de révolte, elle pouvait regarder dehors au moins, puisqu'on ne l'emmenait pas. Elle ouvrit, elle s'accouda comme une grande personne, comme sa mère, lorsqu'elle se mettait là et qu'elle ne parlait plus³⁶².

Nous ne revenons pas sur la progressive réduction du paysage à une surface opaque que la jeune fille ne peut percer de ses regards, déjà démontrée. Or, l'effacement de l'image correspond à une annonce de l'effacement du personnage lui-même dans la mort, comme dans la fin de *La Débâcle*. Lorsqu'on regarde la construction du chapitre, on observe la même structure d'entrelacement entre le paysage qui s'efface dans la description et le danger de mort qui pèse sur le personnage. Les retours au regard de Jeanne qui entrecourent la longue description sont ainsi systématiquement liés avec des signes de maladie naissante ou de menace pour l'enfant (ou pour sa poupée, qui en est le double évident) :

Jeanne, **étourdie** par la clameur, se **reculait**. Il lui semblait qu'un **mur** blafard s'était bâti devant elle. Mais elle adorait la pluie, elle revint s'accouder [...]. Sa poupée devait, comme elle, avoir **mal à la tête**. [...] Son pauvre corps, vide de son, **grelottait**³⁶³.

Jeanne, les manches **trempées**, eut un **accès de toux**. Mais elle ne sentait pas **le froid qui la pénétrait**, occupée maintenant de la pensée que sa mère était descendue dans Paris³⁶⁴.

Jeanne, à la fenêtre, **toussa violemment** ; mais elle se sentait vengée d'avoir **froid**, elle aurait voulu **prendre du mal**³⁶⁵.

Jeanne, affaissée à la fenêtre, avait de nouveau **balbutié** : « Maman ! Maman ! » et une **immense fatigue** la laissait **toute faible**, en face de Paris englouti. [...] Sur la barre d'appui, elle avait noué ses petits bras, et une **somnolence** la prenait, la tête appuyée, ouvrant de temps à autre ses yeux très grands, pour voir l'averse³⁶⁶.

Dans ces premières étapes de la maladie, le vocabulaire médical est toujours associé par les phrases à la présence de la fenêtre, comme si cette dernière était le vecteur de contagion du personnage. Dans un premier temps, des tournures mettant l'enfant en position d'objet passif soulignent sa faiblesse face au mal qui l'atteint de l'extérieur : « étourdie par »,

³⁶² Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 1027.

³⁶³ *Ibidem*, p. 1028.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 1029.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 1030-1031.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 1033.

« qui la pénétrait », « affaissée », « la laissait toute faible », « une somnolence la prenait ». Or l'extérieur, c'est bien cette fenêtre qui le représente, et les articulations suivantes du chapitre tendent à souligner cette homologie, en faisant du paysage le coupable de sa faiblesse :

[Paris] n'apportait plus à Jeanne qu'un besoin de sommeil, avec de vilains rêves, comme si tout son inconnu, le mal qu'elle ignorait, se fût exhalé en brouillard pour la pénétrer et la faire tousser. Chaque fois qu'elle ouvrait les yeux, des hoquets de toux la secouaient, et elle restait là quelques secondes à le regarder ; puis, en laissant retomber sa tête, elle en emportait l'image, il lui semblait qu'il s'étalait sur elle et l'écrasait³⁶⁷.

Ce passage du chapitre confirme étrangement l'impression d'une agression du paysage envers le porte-regard. La personnification de Paris fait passer la ville et non plus la maladie en position de sujet des verbes dont l'enfant est l'objet. La ville devient la responsable de la maladie, et l'enfant n'est plus qu'un jouet entre ses mains : « Elle n'apportait plus à *Jeanne* qu'un besoin de sommeil », « *la* pénétrer », « *la* faire tousser », « il s'étalait *sur elle* et l'écrasait ». Plus étonnant encore, ce n'est pas l'image de Paris qui est le vecteur de cette attaque, mais plutôt sa transformation en brouillard, son effacement devant la fenêtre (« se fût exhalé en brouillard pour la pénétrer »). L'idée d'une culpabilité du regard est confirmée par le renversement de la causalité dans la dernière phrase : ce n'est pas en effet la secousse de la toux qui fait ouvrir les yeux au personnage, mais l'inverse, ce qui peut sembler surprenant d'un point de vue médical : « Chaque fois qu'elle ouvrait les yeux, des hoquets de toux la secouaient ». Ainsi, c'est bien le fait de regarder par la fenêtre qui provoque l'agression. Car agression il y a bien dans cette scène, dans la mesure où la narration mêlée au monologue intérieur de l'enfant jalouse assimile la progression de son mal à un viol : « la pénétrer » (répété deux nombreuses fois dans le chapitre ainsi que « la prenait »), « il s'étalait sur elle et l'écrasait ». Au-delà de la dimension freudienne de cette assimilation³⁶⁸, il faut donc bien admettre que l'intrusion du paysage effacé par le brouillard, qui agresse le porte-regard, s'apparente bien à une sanction du regard porté dehors. La fin du chapitre ne fait d'ailleurs que saturer les annonces de la mort programmée du personnage, en jouant à nouveau sur l'homologie entre la fillette et sa poupée :

Jeanne **dormait**. Près d'elle, sa poupée, pliée sur la barre d'appui, les jambes dans la chambre et la tête dehors, semblait une **noyée**, avec sa chemise qui se collait à sa peau rose, ses **yeux fixes**, ses cheveux ruisselants d'eau ; et elle était maigre à faire **pleurer**, dans sa posture comique et navrante de **petite morte**. Jeanne, **endormie, toussait** ; mais elle **n'ouvrait plus les yeux**, sa **tête roulait** sur ces bras croisés, la toux **s'achevait** en un sifflement, **sans qu'elle s'éveillât**. **Il n'y avait plus rien, elle dormait dans le noir**, elle ne retirait même pas

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ Rappelons qu'à ce moment Jeanne est seule car sa mère est partie rejoindre le docteur Deberle, avec qui elle alors a une unique relation sexuelle, dans Paris, ce que Jeanne ignore mais ressent malgré tout comme un abandon et une trahison.

sa main, dont les doigts rougis laissaient couler des gouttes claires, une à une, au fond des vastes espaces qui se creusaient sous la fenêtre³⁶⁹.

Les métaphores morbides associées à la poupée (« noyée », « yeux fixes », « petite morte ») conduisent le lecteur à comprendre les nombreux termes équivoques de la description de Jeanne endormie en signes de sa transformation en cadavre : « dormait », « n'ouvrait plus les yeux », « s'achevait », « sans qu'elle s'éveillât », « sa tête roulait », jusqu'à la syllepse finale, déjà relevée pour son ambiguïté, qui lie définitivement la fin du regard à la fin de la vie : « Il n'y avait plus rien, elle dormait dans le noir ». L'enfant, qui est encore en vie, semble métaphoriquement assassinée des suites de l'agression qu'elle a subie en regardant par la fenêtre. Sur ce point, la position des corps de l'enfant et de la poupée semble intéressante. Tous deux, assimilés à des cadavres, se situent exactement à la charnière entre l'extérieur et l'intérieur de la fenêtre. Le corps de la poupée bascule sur la barre d'appui, et la main de Jeanne fait le lien entre les « vastes espaces » creusés sous la fenêtre (espace creusé de la mort) et l'intérieur qui la maintient encore au chaud, en vie. La mention des gouttes coulant de l'extérieur sur cette main souligne cette position de transition du corps de la jeune fille. Dès lors, Jeanne apparaît définitivement comme la victime de la fenêtre, qui l'a laissée sur les lieux de son crime. La découverte de la petite par Hélène alors qu'elle entre dans la chambre obscure confirme cette idée :

Elle se heurta contre un fauteuil. La porte de la salle à manger, qu'elle avait laissée entrebâillée, éclairait un coin du tapis. Elle eut un frisson, on aurait dit que la pluie tombait dans la pièce [...]. Alors, en se tournant, elle aperçut le carré pâle que la fenêtre taillait dans le gris du ciel.

« Qui donc a ouvert cette fenêtre ! cria-t-elle. Jeanne ! Jeanne ! »

Toujours pas de réponse. Une inquiétude mortelle la serrait au cœur. Elle voulut voir à cette fenêtre ; mais, en tâtant, elle sentit une chevelure, Jeanne était là³⁷⁰.

L'entrée d'Hélène dans la chambre souligne l'anéantissement du corps de Jeanne, qui disparaît dans l'obscurité de la pièce. L'unique « personnage » se manifestant dans l'espace diégétique est la fenêtre, qui semble avoir englouti l'enfant disparu, comme le souligne la violence de la personnification du « carré pâle que la fenêtre taillait dans le gris du ciel ». L'utilisation répétée du démonstratif « cette » renforce l'idée de cette constitution de l'objet-fenêtre en *persona* négative. Et ce n'est qu'en allant voir, non plus sa fille, mais la fenêtre, que la mère découvre Jeanne, comme par accident, ainsi que le souligne la présence de l'adversatif « mais » : « elle voulut voir à cette fenêtre, mais en tâtant, elle sentit une chevelure, Jeanne était là. » La construction de la phrase, faite de juxtapositions, mime la

³⁶⁹ Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 1034.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 1036.

progression de la découverte du corps de l'enfant : la métonymie de la chevelure assimile d'abord l'enfant à une chose, avant que la mère n'identifie cette « chose » comme sa fille. La réciproque est parfaite : alors que la fenêtre tend donc à se constituer en *persona*, l'enfant est réifiée telle sa poupée. La vie de Jeanne semble donc bien avoir été engloutie, absorbée par la fenêtre, qui l'a quasiment fait disparaître.

L'enfant ne mourra pas immédiatement, mais contractera ce jour-là une phthisie aiguë à laquelle elle succombera quelques chapitres plus loin, après une longue agonie. Et curieusement, la fenêtre est encore omniprésente au côté de l'enfant mourante dans ses derniers instants. Alors que Jeanne est aveuglée par la fièvre, tout son être semble paradoxalement attiré par la fenêtre qui l'a tuée :

Depuis un moment, elle tournait la tête, elle cherchait des yeux la lumière. Le docteur Bodin ouvrit la fenêtre toute large. Alors, Jeanne ne s'agita plus et resta la joue contre l'oreiller, les regards sur Paris, avec sa respiration oppressée qui ralentissait.

Pendant ces trois semaines de souffrances, bien des fois elle s'était ainsi tournée vers la ville étalée à l'horizon. [...] Et la mourante mettait ses forces suprêmes à voir encore, à suivre les fumées volantes qui montaient des faubourgs lointains. [...] Jeanne ouvrit les yeux, mais elle ne regarda pas sa mère. Ses regards, toujours, allaient là-bas, sur Paris qui s'effaçait. [...] Ses yeux pâlissaient, son visage un instant exprima une angoisse vive. Mais, bientôt, elle parut soulagée, elle ne respirait plus, la bouche ouverte.

« C'est fini », dit le docteur en lui prenant la main.
Jeanne regardait Paris de ses grands yeux vides³⁷¹.

Malgré son expérience néfaste de la fenêtre sous la pluie, l'enfant persiste dans son désir de voir par-delà l'embrasure. Mais comme précédemment, l'image se refuse à elle malgré ses efforts : « la mourante mettait ses forces suprêmes à voir encore », « Ses regards, toujours allaient là-bas, sur Paris qui s'effaçait ». Et comme précédemment, le regard transitif est sanctionné. Comme par un effet de miroir, l'effacement de Paris à la fenêtre engendre un effacement progressif des yeux de Jeanne, fenêtres de l'âme : « Ses yeux pâlissaient », jusqu'à la destruction finale, qui lie encore la morte à la fenêtre victorieuse : « Jeanne regardait Paris de ses grands yeux vides ». Nous retrouvons ici la même caractéristique que dans *Au Bonheur des Dames*, consistant à simuler l'existence d'un regard du personnage par les yeux ouverts, alors que le regard suppose une conscience impossible dans la mort. Les yeux de l'enfant semblent dès lors encore plus mécaniques, vides, l'assimilant à une poupée, qui est justement auprès d'elle. Cette réification du dernier regard met en valeur l'idée d'un épuisement des yeux par le spectacle, et donc d'une responsabilité « physique » de la fenêtre dans le décès. Comme pour Maurice, comme pour Mme Baudu, la fenêtre est un véritable artisan de la mort

³⁷¹ *Ibid.*, p. 1070-1071.

qui semble refuser tout spectacle transitif et sanctionner le regard souhaitant traverser sa pseudo-transparence.

Il est un dernier exemple de cette malédiction du regard transitif qui nous semble parfaitement éloquent par sa concision, celui de la mort de Claude, dans *L'Œuvre*. Comme nous l'avons vu précédemment, en tant que peintre, Claude fait partie de ces paradoxes des *Rougon-Macquart* qui appartiennent « spécialistes de la vision » sans jamais être les porte-regards d'une description dans le cycle. Dans une première scène le mettant en face de la fenêtre de son atelier, nous avons vu l'homme dédaigner le panorama pour observer une de ses esquisses, substituant le support opaque du papier à la transparence de la vitre ; dans une deuxième, le regard qu'il portait sur Christine au jardin correspondait à un moment où il délaissait la peinture. Claude n'est donc définitivement pas un amateur du regard transitif, ce qu'il nous faudra ultérieurement tenter d'expliquer. Il reste néanmoins deux occurrences que nous n'avons pas encore exploitées mettant le personnage face à une vitre, qui ne feront que confirmer notre hypothèse d'une fenêtre repoussoir pour le peintre. En effet, la mort de Claude nous semble causée... par un regard à la fenêtre. Le dernier regard du personnage, important s'il en est dans la mesure où il est peintre et subit à ce moment une crise esthétique et créative importante, lui ayant fait enfin choisir sa femme plutôt que sa peinture la nuit précédente, soit la vie plutôt que l'art, est en effet réservé à sa fenêtre :

Quand le petit jour parut, une salissure jaune, une tache de boue liquide sur les vitres de la fenêtre, il tressaillit, il crut avoir entendu une voix haute l'appeler du fond de l'atelier. Ses pensées étaient revenues toutes, débordantes, torturantes, creusant son visage, contractant ses mâchoires dans son dégoût humain, deux plis amers qui faisaient de son masque la face ravagée d'un vieillard³⁷².

Alors que Claude dormait avec Christine après leur réconciliation, la première chose que voit Claude au réveil est le soleil à travers la fenêtre. Dans la mesure où le personnage n'est jamais associé aux fenêtres pourtant omniprésentes dans ses différents ateliers, on peut s'étonner de ce détail. Néanmoins, la désignation succincte de l'image offerte par la vitre frappe une fois de plus par son refus de transitivité : la surface de la vitre est mentionnée, médiatisant donc le spectacle, et cette dernière ne semble pas s'ouvrir sur un extérieur, mais devenir le support de toile d'une peinture. Le soleil n'est pas le soleil, il est une « salissure jaune, une tache de boue liquide sur les vitres » que le lecteur identifie ensuite, indirectement, à un soleil. Bref, il est « dé-figuré » aux yeux du personnage. Ce soleil n'est pas au-delà de la vitre, il est une tache de peinture sur un support, comme c'est le cas pour toute peinture figurative. Le spectacle de la fenêtre est faux, il n'y a rien à y voir. Or quelle est la réaction de

³⁷² Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 351.

Claude ? La description de son visage montre que ce « spectacle » a une action sur lui, manifestement négative. Ensuite, il imaginera entendre un appel dans son atelier, et nous ne le verrons plus. Puis Christine le découvrira pendu dans l'atelier. Compte tenu des épisodes déjà étudiés, il nous semble difficile de ne pas voir un lien entre cette étrange mention inopinée d'une fenêtre dans un roman qui ne les goûte guère, et le suicide du personnage. La quatrième et dernière scène mettant Claude en présence d'une fenêtre dans le roman semble confirmer par anticipation cette interprétation de sa mort :

Après le dîner, comme elle revenait de porter des assiettes à la cuisine, elle ne le trouva plus devant la table. Il avait ouvert une fenêtre qui donnait sur un terrain vague, il était là, tellement penché, qu'elle ne le voyait pas. Puis, terrifiée, elle se précipita, elle le tira violemment par son veston.

« Claude ! Claude ! que fais-tu ? »

Il s'était retourné, d'une pâleur de linge, les yeux fous.

« Je regarde. »

Mais elle ferma la fenêtre de ses mains tremblantes, et elle en garda une telle angoisse, qu'elle ne dormait plus la nuit³⁷³.

La fenêtre est un danger de mort pour Claude. Celle de la cuisine montre significativement « un terrain vague », une surface plane, du rien. Nous retrouvons encore dans cette scène un spectacle transitif qui se refuse au personnage. A ce moment, Claude semble définitivement attiré par la transitivité de la fenêtre qu'il néglige habituellement, tellement attiré qu'il veut passer au travers (« tellement penché qu'elle ne le voyait pas »). Mais la transitivité, le passage par la fenêtre est explicitement connoté comme un danger de mort, puisque le personnage est déjà « pâle », manque de chuter, et puisque Christine, sa seule attache au monde, qui veut le garder en vie, veille désormais à fermer cette ouverture. La réponse donnée par Claude à sa femme est intéressante sur ce point : il « regarde ». La concision de la phrase vient souligner la tournure verbale intransitive du verbe « regarder », plutôt exceptionnelle, qui mime l'opacité du cadre de la fenêtre face au monde extérieur. Claude ne regarde pas *quelque chose*, il *regarde*. Et effectivement, nous savons qu'il ne peut pas regarder quelque chose, puisqu'il n'y a rien derrière la fenêtre, si ce n'est du néant, un terrain vague. Néanmoins la solennité de la phrase montre que le personnage est définitivement fasciné par ce spectacle qui se dérobe pourtant à lui. Le danger de passer à travers est ici à entendre d'un point de vue symbolique, et il résume toutes les scènes que nous avons vues dans cette partie : passer par la fenêtre, c'est mourir, mais regarder au dehors, c'est déjà transgresser la frontière entre dedans et dehors.

³⁷³ *Ibidem*, p. 307-308.

La transitivity est dangereuse car elle fascine celui qui regarde, alors qu'en réalité pour Claude, comme pour Jeanne, comme pour Maurice, il n'y a rien à y voir, que du néant. Elle est dès lors un leurre et celui qui cède à ce fantasme se met en danger. Jusque-là, Claude ne regardait pas par les fenêtres, et survivait cahin-caha. Cette scène de transgression, semblant faire prendre conscience au peintre qu'il n'y a rien à voir, commande donc sa mort. Il n'est dès lors pas étonnant que son dernier regard se porte sur une fenêtre où l'image derrière la vitre n'est désormais plus qu'une tache, et une tache négative, mauvaise, une « salissure ». Claude meurt de comprendre que la transitivity n'existe pas, de ce que la fenêtre n'est pas transparente, mais définitivement tachée.

Conclusion : de l'intérêt des signes de mauvais augure, ou la mise en garde contre la transparence

Cette revue des funestes fenêtres du cycle ne doit pas nous étonner. Au regard de notre analyse des croisées refusant tout spectacle dans les *Rougon-Macquart*, par suppression du paysage ou meurtre du voyeur, certains éléments du cycle peuvent en effet être en effet réinterprétés comme des avertissements ou des motifs apotropaïques dispensés face au danger de la transparence. Dans *Le Rêve*, Zola semble en effet nous avertir de la dangerosité des fenêtres par l'intermédiaire de l'épisode d'une légende, celle de la malédiction de la famille Hautecœur et de ses « Mortes heureuses », jeunes femmes frappées par la mort en plein bonheur. La légende, *legenda*, qui doit être lue, présente un exemple, un *exemplum*, un avertissement. Le sort de Laurette d'Hautecœur aurait donc dû nous servir de leçon :

Laurette, fille de Raoul Ier, le soir de ses fiançailles avec son cousin Richard, qui habitait le château, s'étant mise à sa fenêtre, l'aperçut à la sienne, de la tour de David à la tour de Charlemagne ; et elle crut qu'il l'appelait, et comme un rayon de lune jetait entre eux un pont de clarté, elle marcha vers lui ; mais, au milieu, dans sa hâte, un faux pas la fit sortir du rayon, elle tomba et se brisa au pied des tours, si bien que, depuis ce temps, chaque nuit, lorsque la lune est pure, elle marche dans l'air, autour du château, que baigne de blancheur le muet frôlement de sa robe immense³⁷⁴.

Voilà ce qui arrive à l'inconscient qui croit et agit en fonction de ce qu'il voit : la sanction de mort. Le spectacle observé par Laurette n'est qu'une chimère comme le souligne le modalisateur (« elle crut ») et le lexique de l'immatérialité (« pont de clarté », « rayon ») contrastant avec la rude matérialité de la conséquence, qui compare la jeune femme à un objet cassé (« elle tomba et se brisa »). Pauvre Laurette qui ignorait que dans ce cycle les fenêtres ouvertes ou transparentes sont toujours des menaces pour les personnages. La dangerosité que

³⁷⁴ Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 865-866.

représente toute ouverture d'une fenêtre dans un logement prend ici une valeur métatextuelle : pour Laurette, passer par la fenêtre, c'est réaliser son désir de fusion avec le monde, en la personne de Raoul ; or la tentation de rejoindre le monde implique le franchissement de la barrière, le basculement ; de même, le regard transitif aspire à faire corps avec le réel : faut-il dès lors comprendre dans ce motif récurrent des funestes fenêtres un discours sur la représentation du réel ? Ce regard transitif est aussi celui de l'écrivain réaliste qui veut peindre le monde, faire corps avec lui. Mais comme les personnages de Zola, l'écrivain qui aspire à ce regard ne voit que sa propre mort : sa mort en tant que sujet, qui se nie pour atteindre une hypothétique objectivité. Le néant de la fenêtre stigmatise à la fois la chimère du désir de réalité, impossible à atteindre, mais aussi son action néfaste sur le sujet regardant, en le niant comme être intersubjectif.

Quel merveilleux emblème allégorique encore que le trophée de chasse, l'animal destiné au blason ! Dans *La Curée*, roman qui présente pourtant avec sa serre les débuts de l'architecture de verre et qui met en scène plusieurs descriptions de type porte-regard, ce sont les dépouilles qui regardent par la fenêtre, tenant ainsi le rôle, dans la chambre de Renée, d'un augure funeste :

Et, aux deux côtés du lit, il y avait deux grandes peaux d'ours noir, garnies de velours rose, aux ongles ardents, et dont les têtes, tournées vers la fenêtre, regardaient fixement le ciel vide de leurs yeux de verre³⁷⁵.

En quelques mots, nous retrouvons ici toute la mortification causée par le regard transitif sur un personnage : le spectacle absent (« ciel vide ») et la mort symbolique du voyeur (« fixement » ; métonymie de l'être morcelé : « les têtes [...] regardaient »). Le dernier groupe nominal lie à lui seul cette analogie de la mort du regard et de la transparence de la fenêtre. Les « yeux de verre », qui rappellent la « maison de verre » tant commentée, sont à la fois les yeux morts, le regard interdit, empêché et remplacé par un objet inerte, et les yeux vides, vidés, opaques et non transparents, qui reflètent la surface vide de la fenêtre³⁷⁶. Notons que le caractère allégorique de cette image est d'autant plus marqué par la place que le romancier lui assigne dans la page, à la clôture d'un long paragraphe descriptif. Derrière les « yeux de verre » de la phrase ne se trouve que le blanc du papier, soulignant la mort du

³⁷⁵ Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 477.

³⁷⁶ Notons que dans un court récit destiné à démontrer la supériorité du regard du peintre sur celui du daguerréotypeur dans *Le Réalisme*, Champfleury utilise la même expression pour désigner l'objectif de la machine, produisant des images dépourvues de vie, dans une même acception péjorative : « Les objets ne se renversent pas dans l'œil du blond de la même manière que dans l'œil du brun. [...] Tandis que dix daguerréotypes étant braqués sur le même objet, les dix yeux de verre de la machine rendront dix fois le même objet sans la moindre variation de forme et de coloration. » (Champfleury, « L'aventurier Challes », « IV – De la réalité dans l'art », *Le Réalisme*, éd. cit., p. 93).

regard. L'utilisation du mot « verre » se révèle fort intéressante, car celui-ci appartient aux termes qu'on a érigés en notions métatextuelles chez Zola. Or, ici, l'interprétation théorique des yeux de verre souligne non pas la transparence de la représentation, mais son aveuglement, son impossible regard vers le monde extérieur. D'où, peut-être, la récurrence dans le cycle de verres défectueux, non transparents, qui figureraient apotropaïquement une sorte de sauvegarde contre le regard transitif : verre dépoli du cabinet Lebigre dans *Le Ventre de Paris* et verre déformé et déformant chez les Maigrat de *Germinal*, encore trop clairs pour éviter le pire, mais aussi le verre le plus étudié et détaillé du cycle : celui des verres colorés en tout genre des vitraux du *Rêve*. Ce dernier motif n'est en effet pas sans importance, puisque ce roman de l'artisanat consacre certes de nombreuses pages à la broderie, mais aussi au vitrail, pour lesquelles Zola s'est aussi documenté³⁷⁷. Un passage du roman développe même une étonnante théorie sur le statut du verre dans l'art du vitrail. Dans cet extrait, Félicien explique son art à Angélique, et légitime son choix de négliger le verre transparent :

[Il] y avait encore là, dans des caisses, des verres de toutes les couleurs, qu'il devait faire fabriquer pour lui, les bleus, les jaunes, les verts, les rouges, pâles, jaspés, fumeux, sombres, nacrés, intenses. [...] [Elle] exigea qu'il lui expliquât son travail : comment il se contentait, à l'exemple des maîtres anciens, d'employer des verres colorés dans la pâte, qu'il ombrail simplement de noir [...] ; et ses idées sur l'art du verrier, qui avait décliné dès qu'on s'était mis à peindre sur le verre, à l'émailler, en dessinant mieux ; et son opinion finale qu'une verrière devait être uniquement une mosaïque transparente, les tons les plus vifs disposés dans l'ordre le plus harmonieux, tout un bouquet délicat et éclatant de couleurs³⁷⁸.

Si la broderie constitue une métaphore littéraire usuelle depuis le Moyen-Âge, ne faut-il pas voir dans cette étonnante revendication sur la qualité du travail du vitrail un discours implicite sur le roman réaliste, chez un écrivain qui a tant utilisé de verre et de teinte pour parler de son art ? Le principe de fabrication choisi par Félicien n'est pas sans rappeler la lettre à Valabrègue et ses écrans colorés. Le jeune homme refuse le verre simplement transparent mais préfère le verre teinté dans la masse, et ce, même s'il ne permet pas un dessin exact. L'artisan voit même le dessin sur verre transparent comme le « déclin » de son art. L'exactitude de la représentation importe donc peu, c'est la vitre elle-même qui est l'image dans un vitrail, comme le signale le quasi-oxymore de la « mosaïque transparente ». La mosaïque est en effet tout sauf transparente, elle est un amas de pierre qui vient se coller sur un support lui-même hermétique et opaque. La proximité des enjeux entre l'art de Félicien et l'écran naturaliste doit nous faire interroger le choix de l'objet vitrail. Le vitrail tel que le conçoit Félicien est une masse de lumière, de couleurs, translucides certes, mais non

³⁷⁷ Emile Zola, *Le Rêve. Dossier préparatoire*, « Les vitraux », Paris, BNF, ms. 10324, f°271-278.

³⁷⁸ Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 930.

transparents. En effet, si l'image est située derrière le verre de la fenêtre, elle n'est située pas au-delà de celui du vitrail : l'image *est* le vitrail. Dès lors, le vitrail est une barrière contre l'extérieur dont il ne recueille que la lumière, ce que confirme son rôle dans l'architecture religieuse qui fait de l'église un lieu coupé du monde temporel ; le vitrail est comme une négation du verre transparent.

Bien que nous soyons peu encline aux extrapolations biographiques, cette interprétation du vitrail comme clôture sur le monde extérieur ne peut que nous renvoyer à l'utilisation des ouvertures que l'écrivain fit lui-même à Médan, en créant une atmosphère intérieure sombre par l'utilisation de vitraux, obturant toute vision sur le monde extérieur et donnant une impression de cloître³⁷⁹. Le romancier y tenait d'ailleurs tant qu'il a veillé lui-même à l'exécution de leur décor, en des termes assez proches des conceptions de Félicien³⁸⁰. Dans son évocation de la maison de Médan, Evelyne Bloch-Dano ne peut d'ailleurs s'empêcher de relier la théorie zolienne des écrans au regard de l'aménagement intérieur voulu par le romancier : « Comment ne pas songer [...] à cette théorie de l'écran qu'il a développée dès 1864 dans une lettre à son ami Antony Valabrègue [...]. A Médan, la métaphore visuelle de la fenêtre prend donc un sens presque littéral³⁸¹. »

Notre analyse ne nie pas l'importante présence du verre transparent dans le monde que Zola représente dans ses romans, qui ne peut s'abstraire du renouveau architectural de son époque où la verrière tient une place si importante. Néanmoins, selon nous, la fenêtre comme la verrière transparente sont loin de constituer des modèles pour le romancier, et encore moins des métaphores de son écriture. Le verre omniprésent du *Bonheur des Dames* ne laisse pas tant passer la vision, ne cessant de se refléter lui-même et perdant ainsi toute perspective, ainsi que l'a fort bien montré Adeline Wrona³⁸², dans une analyse semblable qui pourrait être également être menée sur celui des Halles du *Ventre de Paris*, plus labyrinthiques que percées

³⁷⁹ « Quand on pénètre à l'intérieur, on est surpris par la pénombre que créent les vitraux et les boiseries. Pour peu, on baisserait la voix, comme dans une église [...]. », « [Les] immenses baies [du cabinet] de travail sont recouvertes à l'époque d'un vitrail gris et jaune du XVII^e siècle [...] », « [La salle de billard] se trouve d'abord isolée de la réalité, protégée de l'extérieur par une anti-chambre et par ces vitraux-œuvres d'art. Un vitrail ne se contemple que du dedans. Nous voici à nouveau dans cet intérieur de tendresse où l'écrivain [...] peut se « cloîtrer ». La maison sera, à l'image du Paradou, un refuge [...]. », (Evelyne Bloch-Dano, *Chez les Zola. Le roman d'une maison*, Paris, Payot et Rivages, 2006 [1999], p. 52, 78 et 56).

³⁸⁰ « Je tiens absolument à ce que tout, les animaux, les arbres, les feuillages, les fleurs jusqu'aux petits oiseaux et aux papillons, soient découpés par des plombs. C'est uniquement cela qui donnera du caractère à l'ensemble. Ce que vous pouvez peindre sur le fond, ce sont des insectes, mouches, abeilles, demoiselles, quatre ou cinq par fenêtre » (Emile Zola, cité par Evelyne Bloch-Dano, *ibidem*, p. 56).

³⁸¹ *Ibid.*, p. 60-61.

³⁸² Nous renvoyons aux nombreux exemples cités par cet auteur de la fantasmagorie des parois de la maison de verre qu'est le grand magasin d'Octave, où les vitrines tour à tour éblouissent, se reflètent ou sont masquées par des tentures (Adeline Wrona, « "Vitreaux naturalistes" : les imageries de la transparence », *op. cit.*, p. 139-146).

à jour³⁸³ ; et face à lui, se trouve la réponse du vitrail de Félicien qui ne laisse voir que l'image qu'il crée de toutes pièces. Parfois, c'est le symbole même de l'architecture transparente du XIX^e siècle qui semble dévoyé par les romans. Ainsi, la serre de Renée donne certes lieu à des descriptions, mais ces descriptions se concentrent surtout sur l'intérieur végétal du lieu, à un point tel qu'A. Wrona en vient (enfin) à s'interroger sur la pertinence de la transparence zolienne en raison du traitement de ce motif :

Et d'une manière plus générale, on peut se demander si les surfaces vitrées, dans *Les Rougon-Macquart*, jouent réellement la carte de la transparence. La serre de *La Curée* a pour principale caractéristique de ménager une atmosphère singulièrement brumeuse, obscurcie à la fois par l'épaisseur du rideau végétal, par la présence de sculptures massives (le sphinx qui assiste aux ébats incestueux), et par l'exhalaison de toutes sortes d'haleines et de vapeurs mystérieuses. C'est un lieu toujours obscur, opacifié par une « débauche de feuilles et de tiges », chambre noire propice aux visions et aux « cauchemars », aux apparitions équivoques, au brouillage des différences entre règne humain et règne animal, entre genre masculin et genre féminin, entre végétal et minéral³⁸⁴.

La remise en cause de la valeur de la transparence de la serre semble même aller plus loin chez Zola. Peut-être faut-il y voir un lien avec le rôle symbolique que ce motif joue dans l'émergence de l'architecture de verre, car la serre devient paradoxalement l'objet d'une négation, elle aussi ô combien symbolique, de toute transivité de ce lieu vers le monde extérieur :

C'était au fond de cette cage de verre, toute bouillante des flammes de l'été, perdue dans le froid clair de décembre, qu'ils goûtaient l'inceste, comme le fruit criminel d'une terre trop chauffée, avec la peur sourde de leur couche terrifiante³⁸⁵.

³⁸³ Dans l'un comme l'autre exemple, notons que dans les passages évoquant spécifiquement l'aspect architectural de ces bâtiments, les formules de Zola ne mettent jamais en avant la nouveauté du verre, comme certaines formules critiques tendent à le faire croire, mais celle du fer, de la charpente, dans une symbolique bien différente : « C'était comme une nef de gare, entourée par les rampes des deux étages, coupée des escaliers suspendus, traversée de ponts volants. Les escaliers de fer, à double révolution, développaient des courbes hardies [...] ; les ponts de fer, jetés sur le vide, filaient droit, très haut ; et tout ce fer mettait là, sous la lumière blanche des vitrages, une architecture légère, une dentelle compliquée où passait le jour [...]. Du reste, le fer régnait partout, le jeune architecte avait eu l'honnêteté et le courage de ne pas le déguiser sous une couche de badigeon, imitant la pierre ou le bois. » ; « C'est une curieuse rencontre, disait-il, ce bout d'église encadré sous cette avenue de fonte... Ceci tuera cela, le fer tuera la pierre, et les temps sont proches... Est-ce que vous croyez au hasard, vous, Florent ? Je m'imagine que le besoin de l'alignement n'a pas seul mis de cette façon une rosace de Saint-Eustache au beau milieu des Halles centrales. Voyez-vous, il y a là tout un manifeste : c'est l'art moderne, le réalisme, le naturalisme, comme vous voudrez l'appeler, qui a grandi en face de l'art ancien... » (Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. cit., p. 799 ; *Au Bonheur des Dames*, éd. cit., p. 626). L'écrivain privilégie généralement dans ses articles et sa correspondance des formules désignant les bâtiments comme des « dentelles de fer », des « constructions audacieuses de fer et de fonte » (pour un aperçu de cette question de la nouvelle architecture et Zola, avec de nombreuses citations, voir Atsuko Nakaï, « Architecture et littérature. L'influence réciproque entre Emile Zola et Frantz Jourdain », *Doshisha Studies in Language and Culture*, n° 2, 4, 2000, p. 547-583).

³⁸⁴ Adeline Wrona, « “Vitreaux naturalistes” : les imageries de la transparence », *op. cit.*, p. 145.

³⁸⁵ Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 488.

Comment ne pas rapprocher cette « cage de verre » de la serre de Renée de la « maison de verre » évoquée quelques années plus tard ? L'image de la cage offre un appui à notre précédente interprétation de la maison comme refuge contre le monde extérieur. La cage est une prison, un lieu séparé du reste du monde par des barrières, que sont ici, paradoxalement, des parois de verre. Dès lors, la vitre de la verrière n'est plus une transition vers l'extérieur, mais une surface propre qui sépare le personnage du dehors. La construction la plus symbolique de la transparence, du syndrome d'exposition du XIX^e siècle que Philippe Hamon a parfaitement démontré dans son ouvrage du même nom³⁸⁶, devient donc sous la plume de Zola son parfait contrepoint, une sorte de refuge à l'abri des regards (« au fond », « perdue »), où les vitres se font surface et protègent les personnages du monde extérieur. Ultime pied de nez zolien au motif de la transparence, que nous pourrions également repérer dans l'immeuble de *Pot-Bouille*, où certaines fenêtres ne sont que des murs peints, impénétrables aux regards :

Octave alla droit à la fenêtre, d'où tombait une clarté verdâtre. La cour s'enfonçait, triste et propre, avec son pavé régulier, sa fontaine dont le robinet de cuivre luisait. Et toujours pas un être, pas un bruit ; rien que des fenêtres uniformes, sans une cage d'oiseau, sans un pot de fleurs, étalant la monotonie de leurs rideaux blancs. Pour cacher le grand mur nu de la maison de gauche, qui fermait le carré de la cour, on y avait répété les fenêtres, de fausses fenêtres peintes, aux persiennes éternellement closes, derrière lesquelles semblait se continuer la vie murée des appartements voisins³⁸⁷.

Dans cette vraie fausse description, il n'y a encore rien à voir par-delà la fenêtre de la chambre d'Octave, d'emblée connotée péjorativement par sa « clarté verdâtre ». Le texte, selon une technique déjà observée, décrit la vue par le manque, ici souligné par une anaphore (« rien que », « sans une cage d'oiseau, sans un pot de fleurs », « nu »). Le seul élément frappant l'attention du spectateur sont des fenêtres qui semblent lui renvoyer son propre regard. Or, ces fenêtres sont opaques, non seulement parce qu'elles sont closes (« aux persiennes éternellement fermées »), mais aussi parce qu'elles sont fausses, et parce que leur présence ne vise pas à montrer, mais justement à recouvrir une autre surface opaque (celle du mur) et à la dissimuler (« pour cacher », « peintes », « vie murée »). Ici la notion de trompe-l'œil prend tout son sens : choisir de peindre en trompe-l'œil une fenêtre et non un chat ou une échelle, c'est certes tromper le regard en lui faisant croire en la présence d'un objet qui est absent, mais c'est aussi lui faire espérer une transitivity sur un ailleurs que la surface opaque ne peut lui présenter. Cette impossible transitivity n'est-elle pas dès lors celle de la

³⁸⁶ Sur la serre de *La Curée* comme emblème de l'esthétique réaliste de la transparence, voir Philippe Hamon, *Expositions, op. cit.*, p. 73 et 83.

³⁸⁷ Emile Zola, *Pot-Bouille*, éd. cit., p. 7.

plupart des fenêtres zoliennes ? La fenêtre en trompe-l'œil vient ici faire écho au trompe-l'œil de toute fenêtre en régime zolien, dans une mise en abyme de l'échec qu'elle engendre pour de nombreux personnages-voyeurs, tel Octave dans cette scène de description avortée, que l'on ne reprendra quasiment plus à ce jeu de porte-regard dans tout le cycle, comme si cette étrange vision l'avait prévenu d'un danger.

Dans tous ces détails symboliques, la légende de Laurette, le mauvais augure des ours aux yeux de verre, les amulettes des verres troublés, du vitrail, de la serre autarcique, des fenêtres en trompe-l'œil, nous retrouvons notre interprétation de la lettre à Valabrègue, voulant que la fenêtre se fasse l'écran de la subjectivité colorée de l'artiste plutôt qu'une simple vitre sur le monde. Nous retrouvons là également l'interprétation baudelairienne de la fenêtre, qui souligne l'extranéité entre le sujet et le monde qu'il observe, mais s'en moque dans la mesure où il n'est que le *medium* d'une quête intérieure : « Es-tu sûr que la légende soit la vraie ? – Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis. » Notre lecture du traitement de la fenêtre dans les *Rougon-Macquart* tend donc finalement à rapprocher Zola des artistes utilisant ce motif hautement symbolique de la représentation depuis Vasari et Alberti pour mettre cette notion en crise. L'esthétique de la transparence nous semble donc en tout point contradictoire avec l'actualisation du thème de la fenêtre dans le cycle. De cette exploration ressort au contraire une esthétique de l'écran, concevant la représentation comme un processus optique de support à la projection, tel que Philippe Ortel a pu l'étudier chez d'autres écrivains du XIX^e siècle.

III. La fenêtre comme support intransitif : pour une révolution copernicienne du regard zolien

1. Le regard renversé : l'expression d'une crise de la représentation au XIX^e siècle

a. Le détournement du regard dans l'art du XIX^e siècle

[L]'extrême proximité des maisons aux fenêtres opposées sur une même cour y fait de chaque croisée le cadre où une cuisinière rêvasse en regardant à terre, où plus loin une jeune fille se laisse peigner les cheveux par une vieille figure, à peine distincte dans l'ombre, de sorcière ; ainsi chaque cour fait pour le voisin de la maison, en supprimant le bruit par son intervalle, en laissant voir les gestes silencieux par un rectangle placé sous verre par la clôture des fenêtres, une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés.

Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, Le Côté de Guermantes*.

Faire d'une fenêtre non plus un vecteur mais un support peut sembler un phénomène totalement anodin, mais celui-ci illustre en réalité une attitude paradoxale, consistant à renverser la tendance naturelle du regard et à remettre en cause des siècles de perspective albertienne. Il implique que le personnage ne regarde plus derrière la fenêtre en oubliant la médiation de cette dernière, mais qu'il regarde devant, *sur* la fenêtre, ce qui vient s'y inscrire. Ce principe peut sembler farfelu, car en tout point contradictoire avec la fonction de l'objet-fenêtre, mais il semble néanmoins à l'œuvre chez de nombreux artistes du XIX^e siècle, et ce de manière progressive. Il prend en vérité son origine dans une volonté des artistes de décentrer le regard, de déconcerter le spectateur. De nombreux impressionnistes se plairont ainsi à contrecarrer notre regard en interposant et bouchant leurs perspectives à l'aide de balcons (Caillebotte, *Le Balcon*, 1880 ; fig. 3), barrières, rambardes (*Au théâtre* de Degas, 1880 ; fig. 4) et autres rideaux d'arbres (Camille Pissarro, *Bords de l'Oise près de Pontoise, temps gris*, 1878, *La Côte des Bœufs à Pontoise*, 1877 ; Alfred Sisley, *Sentier sur les roches*, 1881 ; Claude Monet, *Les Bords de la Seine (le printemps à travers les branches)*, 1878 ; fig. 5-8). Jean Clay évoque ainsi un phénomène qui n'est pas sans faire penser à l'interdiction du regard transitif que nous avons précédemment repérée chez Zola, d'abord chez Caillebotte : « Dans *Le Balcon*, on croirait que le regard, au moment de traverser la grille pour observer l'animation de la rue, s'est immobilisé sur la ferronnerie et son motif floral³⁸⁸ », ensuite dans les paysages de bords de Seine de Monet ou Pissarro : « Au premier plan, un

³⁸⁸ Jean Clay, *Comprendre l'impressionnisme*, Paris, Editions du Chêne, 1984, p. 64.

écran tamise et occulte partiellement la vue³⁸⁹. » Ce refus de la perspective, c'est-à-dire de la maîtrise du regard du spectateur sur le tableau, contribue à créer avec l'impressionnisme une rupture entre la peinture et la *mimesis*, menant progressivement l'art vers l'abstraction. Certes, les impressionnistes semblent bien tardifs pour témoigner d'un mouvement ayant pu influencer la description zolienne, mais bien avant ces principes picturaux des années 1880, il y a déjà Baudelaire, il y a déjà Manet, dont les liens avec Zola ne sont plus à démontrer.

Baudelaire et Manet sont les initiateurs d'une véritable remise en cause de la fenêtre albertienne de la représentation, que nous pourrions nommer une révolution copernicienne du regard. Révolution copernicienne au sens propre, c'est-à-dire renversant, retournant le point de vue habituel, le décentrant en pratique, afin d'en montrer les limites théoriques et épistémologiques. Le poème de Baudelaire qui nous a servi de point de départ dans ce chapitre illustre parfaitement la première étape de ce renversement du point de vue. Le poète des « Fenêtres » regarde vers l'extérieur, certes, mais son regard ne s'ouvre pas au monde, comme le souligne l'antithèse inaugurale du poème : « Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. » Dirigé vers l'extérieur depuis la vitre du poète, le regard bascule, se renverse, se mue, attiré par les chambres éclairées des immeubles voisins, en un regard restreint dirigé vers l'intérieur, que le poète voit comme une métaphore de sa propre intériorité psychique : c'est lui-même, son esprit, que Baudelaire regarde, et son regard vers la fenêtre n'a fait que rebondir vers lui. Certes, dans le poème, il y a un bien un « à-voir » derrière la fenêtre fermée : la petite vieille qui ne sort jamais. Néanmoins, la vision du poète est fort différente d'un regard albertien : au lieu de recevoir le monde passivement et de le maîtriser ensuite par son intellect, l'œil du poète projette activement son fantasme (la « légende ») sur le point restreint de la fenêtre voisine, devenue un simple support. Dès lors, peu importe le monde situé au-delà : la petite vieille aperçue par la fenêtre n'est que le support de la légende du poète, qui seule compte. Le renversement de la transitivité du regard, de l'extérieur vers l'intérieur, se charge donc chez Baudelaire en 1863 d'une signification métatextuelle propre, déclarant la supériorité de l'imagination et de la subjectivité sur la représentation du réel. Chez cet ennemi à la fois haineux et fasciné de la photographie, il semble en outre évident que le système de doubles fenêtres mettant en communication deux lieux clos et sombres (les chambres) mais baignés d'une lumière (la chandelle de la vieille, le génie du poète) s'inspire

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 94.

de la chambre photographique et de la *camera obscura*, métaphore fréquente du cerveau en ce temps³⁹⁰, pour déclarer la supériorité de l'imagination du poète sur le réel.

Cette question du regard réversible est alors au centre même de la peinture de Manet. Le scandale provoqué par *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia* provient en grande partie de l'utilisation que l'artiste fait du regard de ses héroïnes³⁹¹. Certes, ces jeunes femmes sont nues, certes, leur environnement ne peut en aucun cas les légitimer par un quelconque glaci mythologique ou biblique, mais surtout, elles nous regardent, nous, spectateurs. Comme l'a bien démontré M. Fried, le personnage chez Manet n'est plus absorbé dans la scène de genre à laquelle il appartient³⁹², et il ne présente pas non plus ce regard fixe mais perdu au loin du portrait académique. Or, ce phénomène relève selon l'historien de l'art d'un choix délibéré de l'artiste, dans la mesure où les motifs de ses compositions offriraient paradoxalement toutes les conditions pour représenter des scènes aux personnages absorbés. Les figures de Manet seraient dès lors « machiavéliquement » inscrites par le peintre dans des scènes propices à l'absorbement afin de souligner son propre refus de recourir à ce procédé :

[Il] semble même [que Manet] ait mis au point une stratégie visant à nier, à éviter même, les effets spécifiques de ce type de représentation ; il y usait en quelque sorte de motifs *virtuellement susceptibles* de produire les effets spécifiques des représentations de personnages absorbés lorsqu'ils étaient traités différemment – citons pour mention les personnages « en conversation » du *Déjeuner sur l'herbe* ; les anges endeuillés du *Christ mort et les anges* ; la bonne offrant un bouquet de fleurs à sa maîtresse dans l'*Olympia* ; Zola, assis, tenant un livre ouvert dans le *Portrait d'Emile Zola* [...] – mais tels qu'ils sont agencés, il est clair qu'ils ne produisent pas ce type d'effet³⁹³.

Mais voilà, dans son *Portrait* (fig. 9), Zola ne lit pas son livre, les amis du *Bain* suspendent le fil de leur conversation et Olympia ignore magistralement le bouquet que lui tend sa bonne, pour se tourner vers le spectateur (fig. 1, 2). Dans *Le Déjeuner* ou *Olympia*, le personnage de Manet ne fait pas semblant : il est nu, et il sait que nous le regardons comme tel, ce qu'accroît le choix d'une composition quasi systématiquement frontale dans les

³⁹⁰ Nous ne faisons ici qu'évoquer cette métaphore ô combien problématique et cruciale pour notre étude, sur laquelle nous serons amenée à revenir dans notre troisième chapitre.

³⁹¹ Ainsi lit-on sous la plume de Marius Chaumelin en 1869 : « Le premier aspect [...] est peu agréable, nous devons le reconnaître ; les personnages [...] ne sont rien moins que beaux, les faces ont quelque chose de morne, de maussade, comme celle de gens qui posent et, de fait, tous ces gens-là ont l'air de nous dire : regardez-moi ! Ils ne pensent pas à autre chose. » (Marius Chaumelin, « Salon de 1869 », dans *L'Art contemporain* [Paris, 1873, p. 236], cité par M. Fried dans *Le modernisme de Manet, op. cit.*, p. 165).

³⁹² « Aussi doit-on prêter attention à l'un des traits distinguant [Manet] des peintres de son temps : au fait qu'il tendit ostensiblement, dès le départ et presque instinctivement, à refuser en bloc toute représentation de personnages absorbés (et *a fortiori* toute intensification des motifs de l'absorbement) comme à récuser qu'il s'agisse là d'un vrai moyen pour la peinture [...]. » (Michael Fried, *Le modernisme de Manet, op. cit.*, p. 143-144).

³⁹³ *Ibidem*, p. 145 [M. F. souligne].

tableaux réalisés par le peintre à partir des années 1860³⁹⁴. La composition frontale est selon Meyer Schapiro l'équivalent pictural de l'instauration d'un discours, d'une relation entre un « je » et un « tu » qui englobe le spectateur³⁹⁵ : elle implique donc obligatoirement le public dans le jeu de regards suscité par le non-absorbement du personnage. D'où le scandale, car le spectateur se voit retourner son regard impudique par un tableau qui le « dévisage³⁹⁶ ». C'est le regard de ce dernier qui devient obscène et qui crée la nudité du personnage. Le phénomène s'expliquerait en outre selon Fried par une antithèse entre le caractère frontal du regard et son absence d'expression, souvent pointée par la critique, qui place le spectateur dans une situation inconfortable et paradoxale puisque le « vide et l'inexpressivité du regard projeté hors champ mettent le spectateur à distance et l'installent dans une position d'aliénation alors même qu'ils semblent le solliciter³⁹⁷ ». Cette lecture explique en partie les réactions violentes suscitées par les œuvres de Manet chez ses contemporains. Un commentaire d'Alfred Sensier à propos d'Olympia nous semble parfaitement illustrer ce renvoi agressif de son propre regard par le tableau, à propos d'*Olympia* : « Insurrection armée dans le camp des bourgeois : c'est un verre d'eau glacée que chaque visiteur reçoit au visage lorsqu'il voit s'épanouir la BELLE courtisane³⁹⁸. »

Si M. Fried voit dans l'agressivité de la réception d'*Olympia* la réponse à la violence contenue dans le tableau lui-même³⁹⁹, nous serions plutôt tenté d'y voir, en amont, la présence d'une relation inverse. Le motif du jet du verre d'eau souligne à la fois la violence et l'impassibilité du regard du personnage, mais il s'adapte en outre à l'idée d'un « retour à l'envoyeur » du coup porté : l'acte de jeter un verre d'eau est généralement compris comme un geste de défense et non d'attaque, comme une réponse envers une première agression, un

³⁹⁴ « Les goûts de Manet l'orientèrent en fait dès le départ vers ces compositions frontales dans lesquelles les personnages, quatre tout au plus, font face au spectateur. Dressant la liste des tableaux de ce genre qui furent réalisés entre les années 1850 et le séjour madrilène de septembre 1865, on devrait mentionner [suit une liste de vingt-cinq œuvres, parmi lesquelles *Le Vieux Musicien*, *Lola de Valence*, *Mlle Victorine en costume d'espada*, le *Portrait de Victorine Meurent*, *Le Déjeuner sur l'herbe*, *Olympia*, ou encore *Le Christ mort et les anges*] – en un mot, presque toutes les œuvres importantes qu'il produisit alors » (*ibid.*).

³⁹⁵ « Le profil est détaché du spectateur ; il appartient au corps en action (ou saisi dans un état transitif) et s'inscrit dans l'espace que d'autres profils partagent à la surface de l'image. A l'instar de la troisième personne grammaticale, il est, pour ainsi dire, le représentant de l'impersonnalité du « il » ou du « elle » comme du verbe que ces pronoms gouvernent ; au contraire, on attribuera des intentions au visage frontalement présenté, au regard qu'il jette virtuellement vers le spectateur ; il correspond par conséquent au « je » du discours, comme au « tu » enveloppé par ce dernier à titre complémentaire. », (Meyer Schapiro, *Words and Pictures, Approaches to Semiotics II*, La Haye-Paris, 1973, p. 38-39, cité dans M. Fried, *Le Modernisme de Manet, op. cit.*, p. 207 et 372, n. 200).

³⁹⁶ M. Fried utilise à multiples reprises cette expression dans *Le modernisme de Manet*, par exemple aux pages 153 et 169.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 207.

³⁹⁸ Jean Ravenel [Alfred Sensier], « Salon de 1865 », dans *L'Epoque*, juin 1865, cité par Michael Fried dans *Le Modernisme de Manet, op. cit.*, p. 198.

³⁹⁹ *Ibidem*.

premier choc : ici, le viol initial perpétré par le regard du spectateur. La violence des réactions du public face au tableau ne serait dès lors qu'une réaction consécutive à cet échange de regards initial. Cette hypothèse semble confortée par la lecture très personnelle mais aussi fort stimulante que le critique américain propose de *L'Exécution de Maximilien*, réalisé par Manet entre 1867 et 1869 (fig. 10). M. Fried voit dans l'étrange composition faisant tirer le peloton d'exécution à bout portant sur les victimes une allégorie de la relation instaurée par l'artiste avec ses spectateurs : métaphore labile qui ferait tour à tour du peloton une image de « l'agression spectaculaire suscitée par les peintures de Manet » sur le public, ou des « violences » du public et du jury à l'égard du peintre⁴⁰⁰. Quelle que soit la pertinence de ces deux attributions, celles-ci montrent néanmoins la nature hautement dangereuse du regard dans l'œuvre de Manet, que celle-ci fusille le spectateur ou qu'elle soit une simple paroi renvoyant au public son regard intrusif. Le regard du spectateur, chez Manet comme chez Baudelaire, est donc comme renvoyé symétriquement dans le sens inverse, afin que l'on s'interroge sur lui, afin qu'on mette en crise la notion même du regarder.

b. *Le regard de l'extérieur dans Les Rougon-Macquart, ou le passage de l'œuvre dans le régime merveilleux de l'écran optique*

Ces regards coperniciens, qui renversent la direction usuelle de la vue, qui mettent en branle son système bien rodé, les *Rougon-Macquart* n'en sont pas exempts. Nous reprenons finalement là un des plus anciens constats de la critique zolienne sur les regards mis en scène par le romancier, bien avant l'émergence de l'esthétique de la transparence. La critique thématique de la fin des années 1950 et des années 1960 a en effet constaté à plusieurs reprises la récurrence dans l'œuvre du motif du personnage regardant une fenêtre depuis l'extérieur, d'abord John C. Lapp avec sa notion de « *watcher betrayed* », puis Roger Ripoll dans son étude de la dimension fatale du regard chez Zola⁴⁰¹. Ces deux précoces études ciblées sur le regard porté à l'extérieur d'une fenêtre semblent d'ailleurs confirmer, par défaut, notre idée de la quantité peu remarquable des fenêtres fonctionnant « à l'endroit » dans le cycle zolien. Cependant, quelques années plus tard, la théorie du porte-regard reprendra implicitement ces premières analyses en en faisant un appui de l'importance du

⁴⁰⁰ Sur cette analyse de *L'Exécution de Maximilien*, consulter M. Fried, p. 216-232 et plus particulièrement p. 225-229.

⁴⁰¹ John C. Lapp « The Watcher Betrayed and the Fatal Woman », *PMLA*, n°74, 1959, p. 276-284 ; John C. Lapp, *Les racines du naturalisme. Zola avant les Rougon-Macquart*, Paris, Bordas, 1972 [1964], p. 21-22, 60-64 ; Roger Ripoll, « Fascination et fatalité : le regard dans l'œuvre de Zola », *op. cit.*

« technème fenêtre » dans la lisibilité du texte naturaliste, en utilisant le regard depuis l'extérieur ou l'intérieur comme deux pôles équivalents destinés à distribuer des descriptions d'intérieurs ou de paysages⁴⁰². Dans *Le Personnel du roman*, Philippe Hamon représente ainsi ce qu'il nomme « l'espace cybernétique » du récit naturaliste selon un schéma fondé sur trois pôles : autour d'un pôle A pivot, représenté par la fenêtre ou la porte, sont articulés le pôle B de l'intérieur clos et le pôle C du lieu ouvert (paysage, rue...) ⁴⁰³. La notion d'intérieur ou d'extérieur de la fenêtre est donc ignorée au profit de deux vecteurs directionnels repartit depuis un pôle A univoque. Les descriptions depuis l'intérieur ou l'extérieur de la fenêtre ne seraient donc qu'une affaire d'articulation mécanique entre la place du spectateur et celle du spectacle, suscitant des inventaires équivalents des pôles B et C, comme le souligne admirablement le parallélisme syntaxique utilisé par l'auteur : « Si le personnage est situé en B, il peut se diriger vers la fenêtre et s'y accouder ; s'il est situé en C, il peut regarder ce qui se passe en B⁴⁰⁴. » Selon nous, cet amalgame entre observation de l'extérieur par une fenêtre et observation d'une fenêtre depuis l'extérieur est cependant difficilement tenable⁴⁰⁵.

Lorsque Jean Borie s'intéresse au début des années 1970 aux fenêtres zoliennes dans le cadre de son étude psychanalytique du mythe zolien de la maison comme espace à la fois protecteur et aliénant, il conçoit certes la fenêtre comme une ouverture, mais ne peut bien évidemment négliger son rôle de frontière⁴⁰⁶. L'auteur souligne donc d'emblée la radicale différence entre les deux points de vue adoptés de part et d'autre de la vitre d'une fenêtre, qui ne sont pas seulement affaire de pivotement du regard, et qu'il distinguera en deux parties distinctes dans son analyse : « Encore devons-nous remarquer que la fenêtre peut cristalliser et fixer l'attention de deux points de vue opposés : pour le célibataire enfermé, elle s'ouvre sur le spectacle du monde ; pour l'exilé des rues, elle se ferme sur le mystère des chambres⁴⁰⁷. » Cette première distinction ne saurait nous étonner, en ce que l'acte de regarder ne consiste pas simplement en une opération mécanique ou technique. Tout regard depuis

⁴⁰² Dans « Zola, romancier de la transparence », les exemples utilisés par Philippe Hamon mélangent sans distinction regard depuis l'intérieur et regard depuis l'extérieur (*op. cit.*, p. 388) ; même confusion dans *Le Personnel du roman*, où ces scènes d'extérieur ne font pour l'auteur qu'inverser le mouvement de « la posture-type qui sert [...] à introduire tant descriptions de paysages ». Le critique renvoie à l'article de R. Ripoll tout en maintenant l'idée d'un rôle foncièrement herméneutique de ces scènes, même s'il leur reconnaît une part de mystère qui ne ferait d'ailleurs que renforcer la volonté de décryptage assumée par le personnage (Ph. Hamon, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 294-295).

⁴⁰³ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 71-72.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 72.

⁴⁰⁵ Notons cependant qu'en 1989, la remarque suivante surprise au détour de son étude des liens entre architecture et littérature, *Expositions*, semble manifester par défaut un glissement du critique vers une position plus nuancée sur ce point : « [Une] façade ne peut jamais, même dans les « Crystal Palaces » les plus transparents, laisser entièrement voir l'intérieur [...]. » (Philippe Hamon, *Expositions*, *op. cit.*, p. 29).

⁴⁰⁶ Sur ce point, consulter Jean Borie, *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, *op. cit.*, p. 281-298.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 281-282.

l'extérieur se différencie en effet des autres points de vue car il est spécifiquement et systématiquement connoté de voyeurisme et d'interdit : il est un regard qui ne doit pas être, un regard qui ne fonctionne pas correctement, un « mal-regard ». Roger Ripoll, qui est l'un des premiers à reprendre en 1966 le constat initial de J. C. Lapp sur la fréquence des scènes d'observation extérieures des fenêtres, insiste d'ailleurs sur le lien de celles-ci avec l'interdit⁴⁰⁸. Pour le critique, plus que le regard de l'extérieur, c'est d'ailleurs tout regard en soi qui est caractérisé par la fatalité chez Zola : souvent malveillant, généralement interdit et rarement récompensé par le spectacle qui s'offre à lui, « par lui-même, le regard est transgression⁴⁰⁹ ». Cette caractérisation conditionnerait selon lui une accoutance particulière pour les scènes de « spectacle défendu [...] reparaissant dans l'œuvre avec une fréquence remarquable⁴¹⁰ ». Dès lors, les multiples exemples de voyeurs épiant une fenêtre de l'extérieur ne seraient qu'une actualisation narrative de l'interdit associé à l'idée même de regarder chez le romancier.

Naomi Schor, qui s'inspire également des remarques de J. C. Lapp, souligne elle aussi dès 1968 cette dichotomie radicale entre le regard *vers* l'extérieur et le regard *de* l'extérieur, où elle identifie quant à elle une organisation thématique et actantielle : l'auteur répartirait ses personnages selon l'orientation de leur regard, entre la passivité de l'amant trahi regardant depuis l'extérieur et la domination stratégique et politique du traître espionnant depuis l'intérieur, entre voyeur trahi (*watcher betrayed*) et observateur traître (*watcher betraying*) :

A window can either be looked into from the outside or looked out of from the inside. In Zola his duality becomes significant, for the observer's perspective determines the nature of the spectacle perceived. [...] The observer from without is the passive victim of sexual betrayal, while the observer from within is the active agent of political betrayal : the watcher betrayed is replaced by the watcher betraying⁴¹¹.

Cependant, au-delà de ces considérations thématiques et narratives, le regard vers l'extérieur, comme nous l'avons vu chez Baudelaire, se distingue en ce qu'il nie la transitivité de la fenêtre, et ce, non seulement dans un sens esthétique la faisant passer du régime de la transparence perspectiviste à la projection optique, mais aussi tout simplement d'un point de vue « technique ». En effet, lorsqu'on regarde par une fenêtre – régime zolien excepté –, la proximité de son cadre fait qu'on ne la voit pas au profit de ce qu'elle montre ; en revanche,

⁴⁰⁸ Mentionnons sur ce point, en dépit de toute la méfiance que cette approche nous inspire, que l'analyse de R. Ripoll rencontre sur ce point l'analyse psychocritique de Jean Borie, qui associe les scènes de regards depuis l'extérieur des fenêtres chez Zola à la découverte de la scène originelle par l'enfant dans le scénario oedipien (*ibid.*, p. 284-286).

⁴⁰⁹ Roger Ripoll, « Fascination et fatalité : le regard dans l'œuvre de Zola », *op. cit.*, p. 108.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ Naomi Schor, « Zola : from window to window », *op. cit.*, p. 39-40, 46.

lorsqu'on regarde depuis l'extérieur d'une fenêtre, il est rare qu'on soit situé immédiatement devant la vitre, en raison de l'interdit précédemment évoqué, mais aussi parce que toutes les fenêtres ne sont pas accessibles directement de l'extérieur : le voyeur voit donc en même temps le spectacle de l'intérieur de l'habitat et la fenêtre, voire même toute la façade qui lui offre ce spectacle. D'emblée, le regard inversé ne peut donc être considéré selon nous comme un signe de transparence, dans la mesure où il ne nie pas ses conditions de possibilité et son support.

Vision de la fenêtre *et* de l'intérieur de l'habitat, et encore... Le regard inversé présente effectivement de curieuses caractéristiques dans les romans de Zola, qui confirment une fois de plus la complexité de sa relation à la transitivité de la représentation. Le propos fondateur de J. C. Lapp sur le « voyeur trompé » semble éclairant de ce point de vue. Dans son ouvrage de 1964 relisant les *Rougon-Macquart* à la lumière des textes de jeunesse du romancier, le critique s'appuie en particulier sur deux scènes similaires, montrant un amant éconduit découvrant de l'extérieur, par le biais d'une fenêtre éclairée, la femme qu'il aime dans les bras d'un autre homme.

Dans *La Confession de Claude*, le héros observe depuis la fenêtre de son ancienne fiancée (Marie) l'ombre de Laurence, la courtisane qu'il aime passionnément, aux bras de son meilleur ami et voisin, Laurent. La découverte est rendue possible par un improbable jeu de lumière indirecte : la fenêtre de Laurent, située deux étages plus bas sur le même mur que celle où se poste Claude, projette sur le mur d'en face un carré de lumière où s'agitent des ombres plus ou moins reconnaissables. Dans *Nana*, le comte Muffat, informé par la courtisane de l'adultère de sa femme avec Fauchery, se rend devant l'appartement du journaliste. N'osant entrer, il reste à observer sa fenêtre, espérant surprendre des ombres compromettantes. La ressemblance des deux scènes qui est pointée par le critique, à la fois dans la thématique de l'amant trompé, mais aussi dans le vocabulaire utilisé⁴¹², nous intéresse au plus au point dans la mesure où celles-ci comportent néanmoins une cruciale différence : le statut de l'image observée. En effet, dans *La Confession de Claude*, les ombres observées par le héros sont *explicitement* de l'ordre de la projection, puisque la lumière de l'appartement voisin vient s'apposer sur le support-écran du mur situé en face. Dans son article consacré au rôle de l'observateur dans *La Confession de Claude*, Soundouss El Kettani parle ainsi dans cet extrait d'une « muraille-écran » où s'agiteraient des formes pré-cinématographiques que l'observateur ne pourrait comprendre dans la mesure où elles appartiendraient à « un univers

⁴¹² Pour le détail de cette démonstration, consulter J. C. Lapp, *Les racines du naturalisme, op. cit.*, p. 61-64.

visuel qui dépasse la compétence interprétative du héros parce qu'il anticipe sur un art et une technique qui sont encore à inventer en 1865⁴¹³ ». Bien que l'idée d'un inconscient pré-cinématographique que le personnage ne pourrait déchiffrer nous semble un peu hasardeuse, il est cependant manifeste que le spectacle vu par Claude relève d'une influence de ces techniques qu'on appelle « arts de l'hallucination » dans un intéressant colloque de 1998⁴¹⁴ :

Puis, brusquement, le carré se peuplait : une ombre passait, deux ombres se mêlaient, démesurées, d'une telle étrangeté que je ne pouvais saisir les formes ni expliquer les mouvements. Mon esprit cherchait avec désespoir le sens de ces taches sombres qui s'allongeaient, s'élargissaient, laissant deviner parfois une tête ou un bras. La tête et le bras se déformaient aussitôt, se fondaient. Je n'apercevais plus qu'une sorte de flot d'encre oscillant, se répandant de tous côtés, barbouillant la muraille. Je voulais comprendre, et j'arrivais à distinguer des silhouettes monstrueuses d'animaux, des profils étranges. Je me perdais dans le cauchemar de cette vision, je suivais avec terreur ces masses qui dansaient sans bruit, je frémissais à la pensée de ce que j'allais découvrir, je pleurais de rage en voyant que tout cela n'avait aucun sens et que je ne saurais rien. Et, tout à coup, le flot d'encre, dans un dernier saut, dans une dernière grimace, coulait le long du mur, le long des ténèbres. Le carré de lumière jaune restait de nouveau désert, morne. Les ombres avaient passé sans rien me révéler⁴¹⁵.

Je me suis accoudé à la barre de bois et j'ai regardé le carré jaune, en face. Les taches allaient et venaient avec rapidité, s'effaçant pour grandir encore. Jamais les ombres n'avaient été aussi lestes, aussi ironiques ; elles paraissaient se plaire à une danse railleuse, à une débauche de formes inexplicables, voulant achever ma raison. C'était un pêle-mêle inexprimable, un amas de têtes, de cous, d'épaules, qui roulait sur lui-même, comme haché, secoué à coups de fléau. Puis, soudain, à l'instant où je souriais amèrement, ne cherchant plus à comprendre, il s'est fait une paix suprême dans ces masses sombres et agiles ; les taches ont eu un dernier saut, deux profils se sont dessinés, énormes, énergiques, se détachant avec netteté et vigueur. On eût dit que, lassés de me tourmenter, les ombres avaient voulu se révéler enfin ; elles étaient là, noires, puissantes, d'une vérité et d'une insolence superbes⁴¹⁶.

Le spectacle n'est pas directement celui de l'extérieur d'une fenêtre, mais une véritable projection semblable à celle d'une lanterne magique, où encore d'une chambre photographique, comme pourrait d'ailleurs l'attester la récurrence du verbe « révéler ». Ce biais du regard indirect et de la projection lumineuse permet donc de justifier le manque de transitivité de la fenêtre, mais aussi l'irréalité des ombres entraperçues : Claude en aurait peut-être vu davantage sans ce système quelque peu alambiqué, et l'image aurait peut-être été moins fantastique... Dès lors, que dire lorsque la caution de la « muraille-écran » a disparu ? La reprise quasi identique du motif dans *Nana* nous intéresse au plus haut point, dans la mesure où elle supprime le système de projection lumineuse et d'ombres portées sur un support au profit d'un regard direct. Bien que le regard vers la fenêtre soit désormais direct et potentiellement transitif, la nature du spectacle n'est cependant pas modifiée :

⁴¹³ Soundouss El Kettani, « Première version de la tour de verre naturaliste : *La Confession de Claude* de Zola », *op. cit.*, p. 18.

⁴¹⁴ *Les arts de l'hallucination*, actes du colloque de Turin de juin 1998, dir. Donata Pesenti Campagnoni et Paolo Tortonese, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, « Page ouverte », 2001. Nous pensons en particulier aux lanternes magiques, kaléidoscopes et autres dioramas...

⁴¹⁵ Emile Zola, *La Confession de Claude* [1865], dans *Œuvres complètes*, tome 1, éd. cit., p. 82.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 99.

L'appartement se trouvait à l'entresol, de petites fenêtres carrées, à demi cachées derrière l'enseigne colossale d'une boutique. Vers la gauche, la dernière fenêtre était coupée par une bande de vive clarté, un rayon de lampe qui passait entre les rideaux entrouverts. Et il resta les yeux fixés sur ce rai lumineux, absorbé, attendant quelque chose. [...] Le rai lumineux barrait toujours la fenêtre. Cette fois, il allait partir, quand une ombre passa. Ce fut si rapide, qu'il crut s'être trompé. Mais, coup sur coup, d'autres taches coururent, toute une agitation eut lieu dans la chambre. [...] Des profils de bras et de jambes fuyaient ; une main énorme voyageait avec une silhouette de pot à eau. Il ne distinguait rien nettement ; pourtant, il lui semblait reconnaître un chignon de femme. Et il discuta : on aurait dit la coiffure de Sabine, seulement la nuque paraissait trop forte. A cette heure, il ne savait plus [...]. A deux nouvelles reprises, les ombres coururent, répétant les mêmes gestes, promenant le même profil d'un pot à eau gigantesque ; et deux fois le calme se rétablit, la lampe jeta sa lueur discrète de veilleuse. Ces ombres augmentaient [son] doute. [...] Tout d'un coup, le rai de lumière s'effaça. [...] Evidemment, ils venaient d'éteindre la lampe, ils allaient dormir. [...] [Cette] fenêtre noire, à présent, ne l'intéressait plus. [...] La fenêtre restait morte ; par moments, il se demandait s'il n'avait pas rêvé que des ombres dansaient là, sur ces vitres⁴¹⁷.

Malgré le caractère direct et transitif de cette scène de voyeurisme, le spectacle de la fenêtre observé depuis l'extérieur est paradoxalement aussi limité dans cet extrait que dans *La Confession de Claude*, voire même davantage, dans la mesure où le « carré lumineux » est étroit (« petites fenêtres »), masqué à l'extérieur par l'enseigne de la boutique qu'on nous dit complaisamment être « colossale », mais aussi à l'intérieur par « des rideaux entrouverts ». Le carré devient donc simple « rai lumineux », et les ombres fugacement observées sont tout aussi peu fiables et réelles que dans le premier extrait. On constate une même connotation fantastique que dans *La Confession de Claude* avec un agrandissement systématique des objets (« énorme », « gigantesque »), un morcellement des corps qui s'animent en alliant métonymie et personnification (« des profils de bras et de jambes fuyaient », « une main énorme voyageait », « des taches coururent », « les ombres dansaient »), que complètent des modalisateurs accentuant le doute du personnage sur la nature de ce qu'il voit (« il crut s'être trompé », « il ne distinguait rien nettement », « il lui semblait reconnaître », « on aurait dit », « paraissait », « il ne savait plus »). Pourtant, si dans *La Confession* l'irréalité du théâtre d'ombres était justifiée par le dispositif de projection lumineuse mentionné, rien ne vient ici expliquer un traitement identique. Selon nous, l'homologie entre les deux scènes avoue en réalité une conception générale de la fenêtre chez Zola comme objet intransitif, quelles que soient les conditions de vision, ainsi que nous avons pu le rencontrer précédemment dans des situations beaucoup plus propices à l'observation.

La parenté entre la fenêtre vue depuis l'extérieur et le théâtre d'ombres est confirmée par l'existence dans le cycle de deux scènes de « vraies » ombres portées, plaçant des personnages qui s'agitent entre un mur et une bougie, comme dans un vrai spectacle d'ombres chinoises. Dans *La Fortune des Rougon*, les bourgeois de Plassans se répartissent

⁴¹⁷ Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1278-1280. Nous nous permettons de corriger l'expression : « les ombres augmentaient sans doute » reproduite dans l'édition de la Pléiade comme dans la plupart des éditions de poche par la version beaucoup plus pertinente donnée par les *Œuvres complètes* du Cercle du Livre Précieux.

peureusement des armes dans un hangar pour résister contre vingt républicains. La lumière d'un rat de cave, seule tolérée par les personnages de peur d'être vus, vient alors dessiner comiquement les silhouettes ridicules de leurs manigances, silhouettes dont ils seraient d'ailleurs capables d'avoir peur. Dans *La Terre*, pendant la scène de la veillée, les ombres des tricoteuses viennent souligner l'horreur des légendes et des rumeurs que se racontent les paysans, puis le schématisme irréal et propagandiste de l'histoire allégorique du paysan Jacques Bonhomme, lue par Jean à l'assemblée. Dans les deux cas, le traitement volontairement caricatural trouve sa parfaite légitimation dans l'évocation du théâtre d'ombres. Or, celui-ci présente étrangement les mêmes caractéristiques que la vision de Muffat :

Un rat de cave, posé sur une pièce de bois, éclairait cette scène d'une étrange lueur de veilleuse qui vacillait. Quand Rougon eut retiré les couvercles des trois caisses, ce fut un spectacle d'un sinistre grotesque. Au-dessus des fusils, dont les canons luisaient, bleuâtres et comme phosphorescents, des cous s'allongeaient, des têtes se penchaient avec une sorte d'horreur secrète, tandis que, sur les murs, la clarté jaune du rat de cave dessinait l'ombre de nez énormes et de mèches de cheveux roidies. [...] Les ombres, sur les murs, prirent des attitudes bizarres de conscrits embarrassés, écartant leurs dix doigts⁴¹⁸.

Chaque voisin apportait la chandelle à son tour ; de grandes ombres dansaient le long des murailles nues, noires de poussière, jusqu'aux toiles d'araignées des charpentes [...]. De la nuit des charpentes, descendait le cri-cri mélancolique d'un grillon, tandis que, le long des murailles, les doigts rapides des femmes, activant les aiguilles de leur tricot, semblaient faire courir des pattes d'araignées géantes, au milieu de tout ce noir. [...] On moucha la chandelle une dernière fois [...], le grillon chantait plus fort, dans les grandes ombres mouvantes des poutres [...]⁴¹⁹.

Même teneur fantastique, mêmes hyperboles, même dissociation entre l'ombre et l'objet qui la crée (les aiguilles sont des araignées, les cheveux sont raidis, les poutres sont mouvantes). Il semble dès lors évident que la fenêtre de Fauchery s'est transformée pour Muffat en un support d'ombres venues non pas de l'intérieur, mais de l'extérieur, comme dans les théâtres du hangar de Plassans et de la plaine de la Beauce. Si la vue directe et transitive de *Nana* reprend étonnamment le théâtre d'ombres projetées de la *Confession*, c'est que toute fenêtre vue de l'extérieur en régime zolien semble conçue comme le support opaque d'une projection. La fenêtre observée du dehors offre en effet un renversement du regard habituel qui permet de légitimer plus facilement la transformation du spectacle en une projection, dans la mesure où la vitre éclairée se fait surface et donc support non transparent⁴²⁰. Le théâtre d'ombres de Muffat n'est donc que la manifestation décomplexée du

⁴¹⁸ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 223-224.

⁴¹⁹ Emile Zola, *La Terre*, éd. cit., p. 421, 427 et 436.

⁴²⁰ Le texte montre d'ailleurs à plusieurs reprises cet intérêt pour la fenêtre comme surface lumineuse, en mentionnant les carrés ou les traits lumineux qu'elle-même projette dans l'espace de la ville, verticalement ou horizontalement. Ainsi des fenêtres du bal du Grand-Balcon dans *L'Assommoir*, qui « éclair[ent] d'une nappe d'incendie les boulevards extérieurs » (Emile Zola, *L'Assommoir*, éd. cit., p. 375), des fenêtres de l'hôtel Saccard

statut de support que représente toute fenêtre dans le cycle. La dernière phrase de l'extrait apporte sur ce point une confirmation explicite : « par moments, il se demandait s'il n'avait pas rêvé que des ombres dansaient là, sur ces vitres ». Muffat remet en cause ce qu'il a vu et lui attribue un éventuel statut de projection onirique ou hallucinatoire⁴²¹, ce qui associe d'emblée la fenêtre au support de sa folie délirante de jaloux. Mais surtout, le basculement dans le monde de l'écran semble confirmé par la description finale de sa vision, qui danse non pas *derrière*, mais *sur* les vitres. Le personnage semble lui-même conscient de la dichotomie que symbolise la frontière de la vitre : derrière signifierait une transitivité sur un réel qui existe bel et bien, dessus caractérise une projection subjective de sa propre conscience. Or, c'est bien cette danse délirante des ombres *sur* la vitre qui est seule évoquée dans la description du spectacle, et donc seule offerte au lecteur... Ce phénomène n'est pas inédit dans les *Rougon-Macquart*. J. C. Lapp mentionne ainsi d'autres exemples, comme le spectacle du café Lebigre guetté par Mlle Saget, dans une description qui n'est pas sans rappeler les deux extraits précédents, et que nous complétons par une reprise ultérieure quasi identique tirée du même roman :

Mlle Saget, un soir, reconnut de sa lucarne *l'ombre* de Quenu *sur* les vitres dépolies de la grande fenêtre du cabinet donnant sur la rue Pirouette. Elle avait trouvé là un poste d'observation excellent, en face de cette sorte de *transparent laiteux*, où se dessinaient les *silhouettes* de ces messieurs, avec *des nez subits, des mâchoires tendues qui jaillissaient, des bras énormes qui s'allongeaient brusquement, sans qu'on aperçut les corps*.

Mais, dès huit heures, elle n'avait plus d'yeux que pour la fenêtre, aux vitres dépolies, où se dessinaient les ombres noires des consommateurs du cabinet. Elle y constata la scission de Charvet et de Clémence, en ne retrouvant plus *sur le transparent laiteux leurs silhouettes sèches*. Pas un événement ne se passait là, sans qu'elle finît par le deviner, à certaines *révélations brusques de ces bras et de ces têtes qui surgissaient silencieusement*. Elle devint très forte, interpréta les *nez allongés, les doigts écartés, les bouches fendues, les épaules dédaigneuses* [...]. Elle aperçut *l'ombre* du pistolet de Gavard, un *profil énorme* de revolver, tout noir dans la pâleur des vitres, la gueule tendue. Le pistolet allait et venait, *se multipliait*⁴²².

Nous retrouvons les mêmes formes fantastiques exagérées (« bras énormes qui s'allongeaient brusquement », « mâchoires tendues qui jaillissaient », « profil énorme », « se multipliait »), le même morcellement métonymique des corps semblant doter les membres d'une vie autonome, la même monochromie, mais aussi le même renversement

dans *La Curée*, qui jettent « sur le pavé de la cour régulier et net comme un damier, des lueurs vives d'incendie » (Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 333), de l'appartement de Mme Bron dans *Nana* dont « un rayon de gaz, glissé de la fenêtre [...] jaunissait un bout de pavé moussu », mais surtout de la fenêtre de la loge de Nana, qui rappellent la *Confession* en s'ouvrant sur « une muraille lépreuse, contre laquelle, dans le noir de la nuit, les vitres jetaient des carrés jaunes » (Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1262 et 1207).

⁴²¹ Le mot est d'ailleurs utilisé pendant la description : « Cependant, envahi peu à peu par un engourdissement, glissant à une mollesse, dans cette longue attente que la fixité de son regard hallucinait. » (*ibidem*, p. 1279).

⁴²² Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. cit., p. 752 et 857.

support/surface, la vitre ne laissant pas passer l'ombre, mais l'ombre se dessinant *sur* la vitre, avec un lexique graphique (« sur » « où se dessinaient », « profil ») ou optique (« révélations », « surgissaient », « jaillissaient », « subits », « brusquement », « brusques »). Le critique cite également l'exemple moins développé du coup d'œil jeté par Renée aux immeubles parisiens lors de son escapade nocturne avec Maxime dans *La Curée*, mettant en quelque sorte en abyme, par avance, la scène vécue par Muffat⁴²³ :

Aux fenêtres des cabinets de Bréban, elle aperçut des ombres de femmes sur la blancheur des rideaux. Et Maxime lui conta une histoire très risquée, d'un mari trompé qui avait ainsi surpris, sur un rideau, l'ombre de sa femme en flagrant délit avec l'ombre d'un amant⁴²⁴.

On remarquera l'humour du texte de Zola qui fait commettre par sa construction grammaticale un adultère avec une ombre (« en flagrant délit avec l'ombre d'un amant »). Néanmoins, cette tournure participe aussi une fois de plus du divorce entre le spectacle offert par la fenêtre et quelque réalité qui l'aurait fait naître.

Les exemples d'un tel traitement ne manquent pas. Il semble même que le théâtre d'ombre soit systématiquement le lot de toutes les scènes de voyeurisme des *Rougon-Macquart*, comme s'il était mystérieusement impossible, rideaux ouverts ou fermés, de percer le verre des fenêtres depuis l'extérieur. Qui a déjà observé par une nuit obscure la fenêtre éclairée d'un voisin remarquera pourtant que la netteté du spectacle ne fait généralement pas défaut dans ces conditions. Ainsi, dans « Les Fenêtres » de Baudelaire, en dépit d'un rejet évident pour la vision transitive, le poète perçoit malgré la vitre une image, qu'il interprète certes subjectivement, mais qui possède néanmoins une certaine réalité : une vieille femme est penchée devant sa bougie. Chez Zola, cette information n'existe pas même, toute vision étant systématiquement transformée en... ombre. Ainsi de Pierre Rougon observant la silhouette surnaturelle de sa femme depuis la rue de la Banne dans *La Fortune des Rougon*⁴²⁵ ; de

⁴²³ J. C. Lapp mentionne enfin le meurtre de Grandmorin dans le train passant sous les yeux de Jacques dans *La Bête humaine*. Cet exemple s'intègre plus difficilement à notre démonstration dans la mesure où dans le cas du wagon, c'est surtout la fugacité de la vision qui cause son incertitude. Bien que d'abord plus ou moins nette dans l'esprit du personnage, l'image se mue bientôt en raison de la vitesse en un cauchemar dont il doute : « Et Jacques très distinctement, à ce quart précis de seconde, aperçut, par les glaces flambantes d'un coupé, un homme qui en tenait un autre renversé sur la banquette et qui lui plantait un couteau dans la gorge, tandis qu'une masse, peut-être une troisième personne, peut-être un écroulement de bagages, pesait de tout son poids sur les jambes convulsives de l'assassiné. [...] Avait-il bien vu ? et il hésitait maintenant, il n'osait plus affirmer la réalité de cette vision [...] La masse brune devait être une couverture de voyage, tombée en travers du corps de la victime. Pourtant il avait cru d'abord distinguer, sous un déroulement d'épais cheveux, un fin profil pâle. Un instant, le profil, évoqué, reparut ; puis il s'effaça définitivement. Ce n'était sans doute qu'une imagination. [...] Il finissait par admettre une hallucination [...] » (Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1047).

⁴²⁴ Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 446.

⁴²⁵ « Il avançait plus rapidement, filant le long des maisons de la rue de la Banne, lorsqu'un *spectacle étrange*, qu'il aperçut en levant la tête, le cloua net sur le pavé. Une des fenêtres du salon jaune était vivement éclairée, et,

Maxime devant la fenêtre du cabinet de toilette de Renée dans *La Curée*, guettant un rival⁴²⁶ ; du docteur Deberle, écarté par Hélène de son appartement pendant l'agonie de sa fille dans *Une page d'amour*⁴²⁷ ; d'Etienne veillant sur le retour de Catherine dans la maison de Chaval dans *Germinal*⁴²⁸... Même Laurette, la morte heureuse de la légende des Hautecoeur, qui s'était tuée en voulant marcher sur un rayon de lune par une fenêtre, est condamnée à « passer comme une ombre derrière les fenêtres béantes, ouvertes sur le vide⁴²⁹ ». Le lien entre les deux phénomènes est même explicitement évoqué dans une brève note descriptive de l'*excipit* de *L'Œuvre*, lorsque Sandoz et Bongrand observent le passage d'un train depuis le cimetière d'un genre nouveau où Claude est enterré :

La pente gazonnée montait, et des lignes géométriques se détachaient en noir sur le gris du ciel, les poteaux télégraphiques reliés par les minces fils, une guérite de surveillant, la plaque d'un signal, la seule tache rouge et vibrante. Quand le train roula, avec son fracas de tonnerre, on distingua nettement, comme sur un transparent d'ombres chinoises, les découpures des wagons, jusqu'aux gens assis dans les trous clairs des fenêtres. Et la ligne redevint nette, un simple trait à l'encre coupant l'horizon⁴³⁰ [...].

La comparaison au théâtre d'ombres semble naturellement suscitée par l'intervention des fenêtres du train dans la description, et elle est associée au dispositif graphique de l'inscription sur un support, comme le montre l'accent sur un vocabulaire du dessin distinguant plusieurs plans superposés (« se détachait en noir sur le gris du ciel », « lignes géométriques », « découpures », « trait à l'encre coupant l'horizon »). Un éminent personnage du cycle semble enfin poursuivi par cette technique, en la personne de l'empereur. Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, Eugène médite devant l'ombre de Napoléon III apparaissant sur la fenêtre du château de Compiègne :

Et il s'oublia un instant à regarder sur la façade, à gauche, une fenêtre vivement éclairée ; les autres fenêtres s'éteignaient, elle troua bientôt seule de son flamboiement la masse endormie du château. L'empereur veillait. Brusquement, il crut voir son ombre, une tête énorme, traversée par des bouts de moustaches ; puis, deux autres ombres passèrent, l'une très grêle, l'autre forte, si large, qu'elle bouchait toute la clarté. Il reconnut

dans sa lueur, *une forme noire qu'il reconnut pour être sa femme*, se penchait, agitait les bras de façon désespérée. » (Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 222).

⁴²⁶ « Et, instinctivement, il leva les yeux, il regarda, à travers les vitres de la serre, cette fenêtre du cabinet de toilette où il avait vu de la lumière. « Mais, il y a un homme chez toi, dit-il tout à coup. – Non, non, ce n'est pas vrai, balbutia-t-elle, suppliante, affolée. – Allons donc, ma chère, je vois *l'ombre*. [...] Tu ne me feras pas croire que c'est Céleste qui porte un paletot, continua-t-il. *Si les vitres de la serre n'étaient pas si épaisses, je reconnaîtrais peut-être le monsieur.* » » (Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 515-516).

⁴²⁷ « [II] vint rôder autour de la maison, dont la grande masse carrée paraissait un épaississement des ténèbres. Mais les vitres de la salle à manger luisaient encore. Il fit le tour, la fenêtre de la cuisine jetait aussi une clarté vive. Alors, il attendit, étonné, peu à peu inquiet. *Des ombres passaient sur les rideaux*, une agitation semblait emplir l'appartement. » (Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 1059).

⁴²⁸ « La maison demeurerait noire et silencieuse, il vit seulement s'éclairer une fenêtre du premier étage, et, comme cette fenêtre s'ouvrait et *qu'il reconnaissait l'ombre mince* qui se penchait sur la route, il s'avança. » (Emile Zola, *Germinal*, éd. cit., p. 1490).

⁴²⁹ Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 866.

⁴³⁰ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 361.

nettement, dans cette dernière, la colossale silhouette d'un agent de la police secrète avec lequel sa Majesté s'enfermait pendant des heures, par goût ; et l'ombre grêle ayant passé de nouveau, il supposa qu'elle pouvait bien être une ombre de femme. Tout disparut, la fenêtre reprit son éclat tranquille, la fixité de son regard de flamme, perdu dans les profondeurs mystérieuses du parc⁴³¹.

Nous reconnaissons une fois de plus, de manière certes atténuée mais toujours perceptible, le morcellement des corps, l'agrandissement des formes et l'évocation fantastique typique du théâtre d'ombres (« une tête énorme », « bouts de moustaches », « colossale silhouette », « mystérieuses », « tout disparut »). L'autonomie du support est renforcée dans cette scène par la personnification de la vitre en un œil lumineux (« la fenêtre reprit son éclat tranquille, la fixité de son regard de flamme »). La métaphore du regard confirme l'idée d'une imperméabilité de la surface de la fenêtre, qui semble renvoyer son regard au personnage, telle une figure impénétrable de Manet. Des années après, dans *La Débâcle*, l'ombre de Napoléon III est à nouveau un objet d'attention récurrent. D'abord cherchée en vain par Maurice lors de son arrêt à Courcelles, elle est enfin observée par le personnage au Chesne-Populeux sur la fenêtre éclairée de la maison du notaire. A peine détaillée, la vision fantomatique de l'ombre de l'empereur devient un *leitmotiv* du chapitre, inquiétant le personnage sur l'avenir des opérations militaires :

[Un] spectacle, comme il tournait la tête, acheva de l'angoisser : la fenêtre du coin, chez le notaire, était toujours éclairée ; et l'ombre de l'empereur, à des intervalles égaux, s'y dessinait nettement, en un profil sombre. [...] Et, sur les minces rideaux bourgeois de la fenêtre, il revoyait passer régulièrement l'ombre de l'empereur [...]. En songeant à ces choses, désespéré et frémillant, Maurice suivait l'ombre, sur la mousseline légère de la bonne Mme Desroches, l'ombre fiévreuse, piétinante, que semblait pousser l'impitoyable voix, venue de Paris⁴³².

Dans le cas particulier de Napoléon III, la personnification de l'ombre vient souligner l'analogie elle et l'homme qui, malade, vaincu et menacé, n'est plus que l'ombre de lui-même. La silhouette noire montre d'ailleurs dans son illusion beaucoup plus de vigueur que le personnage de chair et d'os continuellement las, comme le souligne l'emploi adjectival peu usité de la forme participiale – donc active – du verbe piétiner, renforcé par l'accumulation de qualificatifs mimant le mouvement d'exaspération : « l'ombre fiévreuse, piétinante ». L'ombre se dissocie du personnage, mais semble également échanger les rôles : l'homme n'est plus qu'une ombre, et son ombre, elle, devient plus vivante que jamais. Le roman ne cessera d'ailleurs de thématiser cette réification de l'empereur, en évoquant des rumeurs qui le disent remplacé par un « mannequin », par un sosie, ou le décrivent comme une poupée fardée. Le théâtre d'ombres offert par la fenêtre ne saurait donc mieux définir le personnage,

⁴³¹ Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, éd. cit., p. 176.

⁴³² Emile Zola, *La Débâcle*, éd. cit., p. 496-498.

qui n'est plus qu'un fantoche, un guignol tout juste bon à donner l'illusion du pouvoir, critique sans doute déjà implicite dans la scène de *Son Excellence Eugène Rougon*⁴³³. C'est pourtant paradoxalement dans ce même roman de la déroute de Sedan que se trouve une des seuls contre-exemples pouvant – à notre connaissance – s'opposer à l'idée d'une transformation systématique des visions extérieures des fenêtres en théâtres d'ombres. Alors qu'il cherche à savoir si l'empereur a déposé les armes, Delaherche se poste avec Maurice près de la sous-préfecture de Sedan où stationne l'empereur, en compagnie d'autres badauds. La séquence met en scène l'attente des personnages et suscite ainsi le désir de découvrir l'image du chef d'état derrière la vitre :

Près de Delaherche, qui se haussait pour voir les fenêtres du rez-de-chaussée, une vieille femme [...] mâchonnait entre ses dents :

« Un empereur... je voudrais pourtant bien en voir un... oui, pour voir... »

Brusquement, Delaherche s'exclama, en saisissant le bras de Maurice :

« Tenez, c'est lui... Là, regardez, à la fenêtre de gauche... Oh ! je ne me trompe pas, je l'ai vu hier de très près, je le reconnais bien... il a soulevé le rideau, oui, cette figure pâle, contre la vitre. »

La vieille femme, qui avait entendu, restait béante. C'était, en effet, contre la vitre, une apparition de face cadavéreuse, les yeux déteints, les traits décomposés, les moustaches blêmes, dans cette angoisse dernière. Et la vieille, stupéfaite, tourna tout de suite le dos, s'en alla, avec un geste d'immense dédain.

« Ça, un empereur ! en voilà une bête⁴³⁴ ! »

L'image située derrière la vitre de la fenêtre n'est pas une ombre apposée sur une surface alors que le personnage de l'empereur est pourtant la fréquente victime de ce phénomène dans le cycle, ce qui fait presque passer la scène pour une anomalie. Le rôle de la vieille femme semble donner quelques éclaircissements sur ce cas particulier. Celle-ci incarne la tension dramatique de l'épisode, signalant malgré son air maussade une certaine emphase dans l'attente de la vision. Elle connote ainsi par avance l'image de la fenêtre comme l'apparition d'un être exceptionnel, dans la lignée des monarques absolus, élus de Dieu. Ce suspens programme donc un contrepoint avec l'image réelle de Napoléon III, qui ne peut raisonnablement apparaître auprès de la vieille dans la splendeur monarchique attendue. Dès lors, la réaction de la femme ne peut être qu'un lourd rejet : perdant son aura, l'empereur ne peut plus légitimer son pouvoir et ses privilèges sur elle. Zola met en scène cette apparition dans le cadre d'un discours politique, et l'on comprend que le théâtre d'ombres n'aurait pas permis un tel démenti de l'absurdité du pouvoir impérial par la réalité des faits. Néanmoins, si l'image n'est pas ombre projetée, la caractérisation du visage de l'empereur n'en est

⁴³³ Dans *Le Personnel du roman*, Ph. Hamon note le manque de consistance à la fois psychologique et physique de Napoléon III dans le cycle, en le comparant à l'étymologique *persona*, le masque de l'acteur de théâtre, notamment dans *Son Excellence Eugène Rougon*. Le critique relève notamment les détails du maquillage, de l'ombre, de l'homme politique qui ne tire plus les ficelles à l'appui de cette théorie (Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 63-64).

⁴³⁴ Emile Zola, *La Débâcle*, éd. cit., p. 562-563.

cependant pas très éloignée. Dans cette vision de l'extérieur de la fenêtre, nous retrouvons en un morcellement du corps identique aux extraits précédents (« figure », « yeux », « face », « moustaches »). Mais surtout, le corps de Napoléon III semble comme effacé, fantomatique, vidé non seulement de sa substance, mais aussi de sa carnation et de sa forme : la figure est « pâle », les yeux « déteints », la face « cadavéreuse », les traits « décomposés »... L'accumulation des préfixes privatifs « dé- » stigmatise la dilution d'une forme et d'une couleur préexistant à cette image. Car ce n'est pas simplement la maladie et le désespoir que livre cette description, c'est la disparition pure et simple de l'homme, dans la mesure où même ses moustaches, élément peu sujet à la maladie, deviennent non pas seulement « blêmes », mais « blêmies », c'est-à-dire « en voie de blémissement », d'extinction. L'utilisation du terme « apparition » finit d'associer cette scène à une image factice, fantastique, qui tient plus des ombres précédentes que d'une observation réaliste⁴³⁵.

Or, dans cet exemple encore, on ne peut qu'être frappé par l'étrange relation entretenue par la vitre et le personnage observé, puisque ce n'est pas véritablement *derrière* elle que l'empereur se montre : par deux fois, le texte souligne que Napoléon se trouve « *contre* la vitre », comme plaqué en deux dimensions, projeté de l'intérieur, réduit en une image, une illustration délavée collée sur un support. L'association de l'homme à une simple image en deux dimensions est d'ailleurs récurrente dans le cycle, dans la mesure où certains romans se plaisent, ainsi que le remarque Philippe Hamon⁴³⁶, à évoquer ironiquement des

⁴³⁵ Les deux seuls autres « contre-exemples » mettant en scène, à notre connaissance, un visage observé derrière une vitre, entretiennent un rapport identique avec un univers irréel et fantomatique mais aussi avec la mort, qui semble remettre en cause l'existence de cette image. Ainsi assiste-t-on dans *La Bête humaine* à la fugitive apparition du visage de tante Phasie, mourante, lors de l'accident de la Lison : « Un instant, à la fenêtre de la chambre, derrière les vitres, apparut tante Phasie, que la curiosité avait jetée bas de son matelas, et qui s'était traînée, pour voir. Ses grands yeux caves de malade regardait cette foule inconnue, ces passants du monde en marche, qu'elle ne reverrait jamais, apportés par la tempête et remportés par elle. » (Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1187-1188). Le regard mort, la notion d'« apparition » et la maladie relie cette vision à celle de Napoléon III. Il est sur ce point remarquable qu'une fois décédée, Phasie reposera dans son lit, « la tête à demi tournée, les yeux grands ouverts », « comme si elle eût regardé se broyer et mourir tout ce monde qu'elle ne connaissait pas » (*ibidem*, p. 1271), faisant bien de la scène précédente une préfiguration de son regard d'outre-tombe. La dernière occurrence ne figure quant à elle guère un contre-exemple, dans la mesure où l'image n'est certes pas une ombre, mais s'y apparente beaucoup : dans *Germinal*, le visage de Mme Maigrat observe son mari tomber du toit puis être mutilé par les femmes lors du soulèvement du coron : « Depuis qu'il était là, il apercevait à une fenêtre de sa maison, sur la façade en retour, la chétive silhouette de sa femme, pâle et brouillée derrière les vitres [...]. Il était mort. Sa femme, en haut, pâle et brouillée derrière les vitres, regardait toujours. [...] Des gouttes de sang pleuvaient, cette chair lamentable pendait, comme un déchet de viande à l'étal d'un boucher. En haut, à la fenêtre, Mme Maigrat ne bougeait toujours pas ; mais, sous la dernière lueur du couchant, les défauts brouillés des vitres déformaient sa face blanche, qui semblait rire. Battue, trahie à chaque heure, [...] peut-être riait-elle, quand la bande des femmes galopa, avec la bête mauvaise, la bête écrasée, au bout d'un bâton. » (Emile Zola, *Germinal*, éd. cit., p. 1451-1453). La pâleur, l'immobilité, le brouillage réduisant le corps à une silhouette, mais aussi le lien avec le monde des morts, l'épouse devenant ici une Erinye irréelle, rapprochent en effet à la fois cette scène de la vision fantomatique de Napoléon III et des épisodes plus traditionnels de théâtre d'ombres.

⁴³⁶ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 64.

représentations factices de l'empereur comme des médailles⁴³⁷ ou encore des images d'Epinal⁴³⁸. Les objets choisis présentent la caractéristique d'être de peu de valeur et fabriqué en série, ce qui stigmatise l'absence de consistance, voire même d'essence du régime comme de l'homme. La réduction de la vision de l'empereur à la fenêtre en un placard délavé collé contre une vitre dans *La Débâcle* n'est dès lors plus si surprenante. La remarque finale de la vieille femme souligne encore cette réification de l'empereur sur un nouveau mode, en annihilant sa subjectivité dans la tournure emphatique : « Ça, un empereur ! ». L'empereur n'est plus que « ça », une pauvre chose, qui peut dès lors bien être réduite à une affiche déteinte. Cette exception aux nombreuses ombres projetées à l'extérieur des fenêtres zoliennes entretient donc malgré tout de grandes similitudes avec les scènes précédentes : un identique dédain de la profondeur et du détail, mais aussi une inversion des plans, montrant une remontée de l'image sur la vitre désormais devenue support.

Dans tous ces exemples de voyeurisme depuis l'extérieur, la fenêtre passe donc dans le régime représentationnel totalement différent de l'écran et de la projection, en tout point incompatible avec l'esthétique de la transparence. Ce constat est en un sens aussi celui de l'analyse très différente menée par Jean Borie, pour qui les fenêtres des chambres vues depuis l'extérieur deviennent bel et bien des écrans, mais ceux de la projection des fantasmes de l'inconscient :

Parce qu'il constitue le noyau infrangible des rêves, l'œdipe est le sujet profond de toutes les décorations de la chambre, il se projette sur toutes les surfaces. La silhouette des parents enlacés, imprimée sur la fenêtre de la chambre, suspend à jamais à cette croisée l'écriteau « Occupé » ou « Réservé »⁴³⁹.

Bien que nous ne partagions pas la généralité de cette assertion sur la nature des spectacles observés depuis l'extérieur par les personnages zoliens, celle-ci part néanmoins du

⁴³⁷ La question de la valeur du portrait, et donc implicitement de l'homme, est d'ailleurs filée avec une grande ironie burlesque par le texte zolien : « [Gilquin] donna des détails sur les *cent vingt mille* médailles commémoratives *distribuées aux collégiens, aux enfants des écoles primaires et des salles d'asile, aux sous-officiers et aux soldats* de l'armée de Paris. Il en avait une, il la montra. C'était une médaille *de la grandeur d'une pièce de dix sous*, portant d'un côté les profils de l'empereur et de l'impératrice, de l'autre celui du prince impérial, avec la date du baptême : 14 juin 1856. « Voulez-vous me la céder ? demanda M. Charbonnel. Gilquin consentit. Mais, comme le bonhomme, embarrassé pour le prix, lui donnait une pièce de vingt sous, il *refusa grandement*, il dit que *cela ne devait valoir que dix sous*. Cependant, Mme Charbonnel regardait les profils du couple impérial. Elle s'attendrissait. « Ils ont l'air *bien bon*, disait-elle. Ils sont là-dessus, l'un contre l'autre, *comme de braves gens*... Voyez donc, monsieur Charbonnel, *on dirait deux têtes sur le même traversin*, quand on regarde la pièce de cette façon » (Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, éd. cit., p. 89).

⁴³⁸ Dans *Germinal*, la dépréciation du portrait intervient par une description très péjorative de la vulgarité esthétique de l'image, illustrant l'idée du prince « malandrin » n'aimant que le clinquant du pouvoir qu'il usurpe, chère à Victor Hugo : « Collées sur les murs, des enluminures violentes, les portraits de l'Empereur et de l'Impératrice donnés par la compagnie, des soldats et des saints, bariolés d'or, tranchaient crûment dans la nudité claire de la pièce [...] » (Emile Zola, *Germinal*, éd. cit., p. 1149).

⁴³⁹ Jean Borie, *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, op. cit., p. 286.

même constat que les visions de ces fenêtres se connotent toujours par leur caractère monstrueux, déformé, inquiétant, que nous avons analysé comme l'expression de formes fantastiques et illusives provoquant le doute de l'hallucination chez leur spectateur. Quelle que soit l'interprétation de ces visions fantomatiques, toutes se rejoignent néanmoins sur un point : celui de la complète intransitivité du support de la représentation. Qu'elle exprime l'inconscient du voyeur ou qu'elle soit l'illustration d'une esthétique de l'écran optique, l'image inscrite sur ces fenêtres appartient à un monde impénétrable ; elle se fait à la fois hermétique, coupée du reste du monde, et rigoureusement dépendante de la subjectivité du sujet regardant. Dès lors, ce motif zolien du regard inversé participe bien de la remise en cause du regard transitif perspectiviste, et il s'oppose en cela aux principes mêmes de l'esthétique de la transparence réaliste.

2. La fenêtre comme support pictural, ou la négation de l'illusion tridimensionnelle

a. Remise en cause de l'espace tridimensionnel et émergence du support dans l'art du XIX^e siècle

Comme nous venons de le voir, l'utilisation zolienne du regard inversé du voyeur n'est pas sans s'inspirer du traitement pictural des portraits de Manet ou de l'esprit de Baudelaire. Cependant, le retournement du point de vue ne fait pas que déstabiliser, détourner, contrecarrer le regard transitif du spectateur dans les romans de Zola, ils l'interdisent et le font passer dans un autre régime de vision. En cela, la posture de l'écrivain semble de nouveau tributaire du peintre qu'il admirait tant, qui pousse encore plus loin la transgression du regard albertien dans ses œuvres. Ce que nous avons précédemment appelé « la révolution copernicienne » du regard dans la peinture de Manet va au-delà de l'empêchement, ou du détournement de l'œil du spectateur que pratiquent les grilles des balcons impressionnistes ou les regards hautains d'Olympia. L'inversion du code de lecture perspectiviste se montre chez lui plus radicale encore, au point de constituer une véritable remise en cause de l'illusion mimétique et tridimensionnelle du tableau.

Manet refuse de faire de la toile l'illusion d'une fenêtre ouverte sur le monde derrière laquelle se tiendrait un « à voir » pour le spectateur, et annihile la profondeur du tableau. Le choix pour les personnages non absorbés et pour les compositions frontales, au péril parfois de la vraisemblance du tableau (voir l'étrange disposition des personnages de *Sur la plage de*

Boulogne ; fig. 11), contribue à cette négation de l'espace tridimensionnel, tout comme l'utilisation de contours très nets et de contrastes de couleurs et de lumières délibérément osés. Tous ces éléments empêchent l'entrée progressive du spectateur dans le monde du tableau, ce dernier étant relégué à l'extérieur de la peinture par le choc visuel. Mais cette frontalité et ces contrastes brutaux se joignent surtout à une absence totale de profondeur de champ, pour créer une impression de platitude, de figure collée sur un support, et donner ainsi aux figures peintes une certaine irréalité, comme le remarque Michael Fried pour *Olympia* (fig. 2) :

On remarquera au passage combien l'accentuation du contraste entre aires adjacentes provoque, autant que l'absence des demi-teintes, le sentiment que les deux personnages de l'*Olympia* sont plats : les silhouettes découpées par les doigts et les mains de la bonne semblent fines comme du papier⁴⁴⁰.

Ce refus de profondeur s'oppose certes au mimétisme de la tradition picturale, mais il va également plus loin que le grillage impressionniste masquant plus ou moins un paysage situé *derrière* un premier plan de ferronneries ou d'arbres. *Derrière* les rideaux d'arbres de Monet ou Pissarro, le paysage de la campagne parisienne se devine aisément (fig. 5-8). Chez les Impressionnistes, le paysage n'est certes pas directement accessible ou visible, mais il existe néanmoins, et ses échappées fugaces ne font que renforcer son effet réel en le rapprochant de notre expérience prosaïque du regarder. Chez Manet, et ce dès les années 1860, le regard perspectiviste du spectateur n'est pas seulement déstabilisé, mais véritablement nié par l'absence de profondeur du tableau. *Derrière* l'obstacle, il n'y a *rien à voir*. Si ce n'est la toile tendue du tableau... Ce détail peut aujourd'hui sembler anodin, mais il remet en cause des siècles de représentation picturale, car toute la peinture repose depuis la Renaissance sur cette idée que l'obstacle de la toile devient transparent et s'ouvre sans contrainte sur un « à voir » sans limites reconstruit facticement par et pour l'œil du spectateur, comme le résume si joliment Erwin Panofsky :

Au Moyen-Âge, une peinture (qu'il s'agisse de fresque murale, d'enluminure, de tableau ou même de vitrail) était conçue comme une surface matérielle impénétrable sur laquelle personnages et objets étaient dépeints. Avec les pères du Trecento, notamment Giotto et Duccio, l'on commence déjà à penser l'œuvre de peinture, selon la doctrine qu'allait formuler Leone Battista Alberti vers 1435, comme une fenêtre imaginaire, transparente, *à travers laquelle* nous dirigeons notre regard vers une section de l'espace⁴⁴¹.

Chez Manet, les figures ne sont pas situées *derrière* l'obstacle : elles se superposent à lui, se collent entre lui et la prétendue « fenêtre » de la toile. Par conséquent, en refusant l'idée

⁴⁴⁰ Michael Fried, *Le Modernisme de Manet*, op. cit., p. 195.

⁴⁴¹ Erwin Panofsky, *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, trad. M. et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard-NRF, « Bibliothèque des Sciences humaines », p. 105, 1969 [1955].

d'un « à voir » derrière la toile, Manet rabat le regard sur la « surface matérielle impénétrable » du tableau, sur sa platitude et son caractère factice. Le tableau se fait *support* de figures, *support* d'une couche de peinture, et ne peut plus assumer son rôle de fenêtre mimétique. Dans un contexte pictural qui n'est pas encore prêt pour l'abstraction, les tableaux de Manet mettent en place des stratagèmes afin de supprimer toute profondeur perspectiviste à ces toiles : le peintre utilise des référents réels comme prétextes lui permettant de justifier la platitude et l'écrasement de la figuration dans ses tableaux, comme l'explique lumineusement Jean Clay :

Dans certains tableaux de Manet, le support (bidimensionnel) est relayé, représenté par un écran qui tasse la scène à l'avant-plan. La réduction perspective du corps d'Olympia, très correcte, vient buter sur la verticalité d'un rideau placé « trop près ». Le mur de *Maximilien* taille un couperet dans la continuité spatiale. Il clôt la scène, il réduit le grand événement à ce peu de lieu. Que le mur soit le relais figural du support, j'en vois la preuve dans ses proportions ; précisément la moitié de la hauteur totale du tableau, comme si l'artiste, n'en prit-il pas conscience, avait éprouvé le besoin de lier structurellement le *fond* matériel de l'œuvre et le *fond* du drame historique⁴⁴².

Pour aller plus loin encore, le mur couvrant la moitié du tableau de *L'Exécution de Maximilien* (fig. 10) représente un prétexte qui se nie lui-même. Justification réaliste du caractère bidimensionnel et de l'omniprésence du fond dans l'œuvre, il n'en est cependant pas le véritable « fond » référentiel, puisqu'il masque les corps de personnages cachés derrière lui, dont seules les têtes, qui dépassent, assistent à l'événement. Ainsi caractérisé, le mur empêche donc de voir la profondeur du tableau plus qu'il ne vient l'habiller. Ce fond, qui n'en est pas un, ne fait que souligner l'opacité d'une représentation qui n'est que la couverture peinte d'une toile vierge. L'élément « dénonciateur » du procédé fallacieux est par ailleurs lourd de sens : les indices d'une profondeur inaccessible cachée par le mur sont des têtes de voyeurs, images de nous-mêmes, spectateurs. Derrière le mur de peinture, il n'y a que nous, en train de regarder la toile, en situation de communication, et non « plongés » dans un réel illusoire.

Mur dans *L'Exécution de Maximilien*, mais aussi rideau et paravent chez *Olympia* (fig. 2), sous-bois du *Déjeuner sur l'herbe* (fig. 1), barrière de *l'Episode d'un combat de taureaux* (fig. 12), mur recouvert de gravures et paravent du *Portrait d'Emile Zola* (fig. 9), papier peint omniprésent du *Portrait de Stéphane Mallarmé* (fig. 13) ou de *La Dame aux éventails* (fig. 14)... Les exemples d'obstacle mis en travers du regard du spectateur dans les tableaux de Manet sont si nombreux et parfois même si redondants sur une même toile qu'il

⁴⁴² Jean Clay, « Onguents, fards, pollens », dans *Bonjour Monsieur Manet*, catalogue de l'exposition du 8 juin au 3 octobre 1983 du Musée d'art moderne de Paris, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 1983, p. 14.

est impossible de ne pas y voir une volonté de remise en cause de l'espace tridimensionnel par le peintre.

Un tableau comme *Le Chemin de fer* (fig. 15), datant de 1873, en est la parfaite illustration. Dans cette toile, le peintre utilise l'élément de la grille, bientôt popularisé par l'art impressionniste, mais lui applique un traitement pour le moins radical. Les deux personnages situés au premier plan de la composition jouent tout d'abord avec le regard du spectateur. La jeune femme délaisse toute posture d'absorbement proposée par le livre ou le chien qu'elle tient dans ses mains. Sa position frontale et son absence d'expressivité renvoient au spectateur, telle Olympia ou la baigneuse du *Déjeuner*, son regard intrusif, qui ne fait donc que rebondir sur la surface de la toile. L'enfant, quant à elle, tourne le dos et se refuse donc à notre contemplation. Sa position pourrait toutefois lui conférer un rôle d'admoniteur, ce personnage destiné à guider le regard vers la perspective du tableau ; mais comme dans les autres toiles, la déception du spectateur est parfaitement orchestrée par Manet. Le cadrage en plan serré fait du corps de l'enfant et de sa compagne un masque de l'arrière-plan plutôt qu'un relais du regard vers la profondeur du tableau. Ensuite, le regard bute sur la présence de la grille, dont le bras tendu de l'enfant souligne le caractère d'obstacle impénétrable. Ce dispositif pourrait simplement viser à déstabiliser le spectateur afin de mettre en valeur les bribes de paysage situées derrière la grille, à la manière d'un Caillebotte par exemple. Or, derrière cette grille, quel pan de la réalité s'offre à nous ? Un nuage de fumée, monochrome, vaporeux, certes, mais totalement occultant, comme le mur de *Maximilien*. L'espace du tableau semble ainsi réduit à une surface bidimensionnelle, les deux personnages s'écrasant contre la grille et le rideau de vapeur. Pour le spectateur, ces fumées dont il ne perçoit pas l'origine – sans doute une locomotive – semblent contingentes et forment une complète contradiction avec la posture contemplative de l'enfant. Le personnage fixe un spectacle qui nous est interdit, alors même que notre regard est systématiquement rabattu sur l'obstacle de la grille, mis en évidence par un contraste du noir et du blanc. Cette grille concentre métaphoriquement tout le dispositif du tableau qui se résume dans l'idée de nier par tous les moyens le regard du spectateur. Notons enfin à l'appui de cette interprétation la pointe ironique finale représentée par le titre de la toile. Le nom d'un tableau, du moins au XIX^e siècle, se présente comme un premier guide de lecture pour le regard du public en énonçant par avance le motif « à voir » ou « à lire » dans la composition. Or, dans cette œuvre qui refuse qu'un tableau soit « lu » et maîtrisé par l'œil du spectateur, le titre renvoie paradoxalement à la seule chose absente du tableau, le chemin de fer : ce fameux spectacle que l'enfant doit contempler et qui nous est pour toujours refusé.

Dans le cadre de cette démonstration de la radicale remise en cause de l'espace tridimensionnel dans la peinture de Manet, il nous a semblé intéressant d'étudier l'interprétation que cet artiste problématique donne du motif de la fenêtre. Or, il est un thème pictural qui connaît un réel succès au XIX^e siècle auquel le peintre a étonnamment souscrit, celui du balcon. Étonnamment, car l'effective transitivité de l'objet « balcon », dont la fonction consiste bien uniquement à être l'adjuvant d'un regard vers le monde extérieur, semble en tout point s'opposer à la conception de la représentation de l'artiste. Néanmoins, en tant que tel, ce motif cristallise des préoccupations picturales théoriques que les peintres du XIX^e siècle ont tenu à illustrer. Il semble donc que l'acte de peindre « son » balcon chez Manet vaille comme l'occasion d'exprimer sa conception de la représentation, bref, devienne une sorte de manifeste implicite, qui nous intéresse au plus haut point dans la mesure où il pourrait bien nous éclairer sur certains « tics » de la description zolienne.

Vers 1864, *Le Balcon (Variation sur la couleur chair et le vert)* de Whistler (fig. 16), proche des peintres impressionnistes, renouvelle le motif de la fenêtre albertienne sans en transgresser cependant le principe. Les figures du premier plan se détournent du paysage ou le regardent en tournant le dos au spectateur selon une composition japonisante, sans toutefois occulter le spectacle du paysage offert par le balcon, qui devient un adjuvant de la perspective du tableau, un admoniteur. Plus de quinze ans après, vers 1880, *Le Balcon* de Caillebotte occulte par le premier plan de sa grille la profondeur du tableau, rabattue sur la surface de la toile (fig. 3). Néanmoins, cette transgression manifeste des règles perspectivistes ne reste qu'une provocation, un jeu avec la norme : derrière la grille du premier plan, le spectateur perçoit des bribes d'un monde extérieur qui lui échappe certes, mais reste présent : fuite d'une voiture à cheval, ligne d'un trottoir ou de fenêtres... *Le Balcon* de Manet, réalisé en 1868-1869, va quant à lui au-delà de la simple provocation (fig. 17).

Nous ne développerons pas une fois de plus les diverses techniques utilisées par Manet pour renvoyer au spectateur son regard dans cette toile, dans un traitement absolument identique aux œuvres précédemment étudiées. Le tableau a par ailleurs particulièrement déplu à la critique contemporaine de l'artiste en raison du caractère « illisible » de son sujet, les personnages semblant collés les uns à côté des autres sans le moindre lien, et dans des attitudes contradictoires⁴⁴³. La particularité de ce tableau réside surtout dans le fait que le peintre renverse la perspective attendue en inversant le sens du tableau, à la manière des regards inversés des personnages zoliens. Le monde transitif qui s'offre au regard des

⁴⁴³ Michael Fried, *Le modernisme de Manet, op. cit.*, p. 163. Pour une analyse détaillée de la réception de cette œuvre, voir en particulier les pages 163 à 166.

personnages nous est interdit. Le balcon n'est plus un intermédiaire du regard vers l'extérieur, mais devient objet du regard lui-même... Si ce n'est que sur le balcon, l'œil du spectateur rebondit sur le regard vide de la femme au parapluie. Le dispositif du balcon tendrait même à faire du spectateur l'objet observé par le groupe, et donc à lui faire éprouver le malaise que lui-même inspire aux figures peintes, par son voyeurisme. Manet ou la révolution copernicienne du regard... Cependant, la gêne suscitée par le groupe de personnages ne trouve pas de repos dans l'arrière-plan : l'intérieur du bâtiment pourrait représenter une fuite perspectiviste que le peintre refuse au public, en figurant la pièce située derrière les personnages par le néant d'une surface noire. L'opacité du fond ôte cette fois encore chez Manet toute profondeur à la toile, et les personnages semblent dès lors écrasés entre le support de cette surface noire et la rambarde du balcon. Le manifeste est clair. En niant et en retournant contre lui-même le regard du spectateur, en effaçant l'espace de la représentation pour le rabattre sur la surface plane de la toile, Manet dénonce l'illusion transitive de la peinture et finit donc par remettre en cause le mimétisme propre à la représentation picturale de son temps : le tableau n'est plus qu'un agencement d'aplats colorés sur une surface bidimensionnelle, prêt à entrer dans l'histoire de l'art contemporain.

La lecture du *Balcon* de Manet par cet autre père de la modernité picturale qu'est Matisse confirme l'enjeu crucial représenté par ce tableau. Matisse met au centre de son admiration pour le peintre la composition spatiale de ce dernier ; et sa fameuse *Porte-fenêtre à Collioure* (fig. 18), sommet de tiraillement entre mimétisme de la représentation et présentation de la surface peinte, s'impose comme un commentaire éclairé du *Balcon* de son prédécesseur, et de sa composition novatrice⁴⁴⁴ :

Il serait difficile de trouver une peinture de Matisse dont le schéma général soit plus proche d'une peinture de Manet que *Porte-fenêtre à Collioure*, dont l'organisation s'apparente à celle de *Le balcon*, ce chef-d'œuvre que Matisse a pu voir très tôt, nous l'avons souligné, au Musée du Luxembourg. Même zone noire centrale, flanquée de part et d'autre d'éléments verticaux – persiennes⁴⁴⁵.

Le peintre reprend la même structure spatiale et plate d'espaces colorés représentant une porte-fenêtre, mais en la vidant des personnages que Manet avait peints, le tableau

⁴⁴⁴ Matisse avait même dans un premier temps représenté le balcon de la porte-fenêtre, supprimé dans les dernières séances, mais qui reste perceptible sur certaines illustrations de l'œuvre (Dominique Fourcade, « Matisse et Manet ? », dans *Bonjour Monsieur Manet*, op. cit., p. 26 et 32, n. 10). L'importance de cette toile dans l'œuvre de Matisse est souvent commentée dans les catalogues consacrés à l'artiste. Notons en outre l'exhaustivité du catalogue *Manet (1832-1883)* dirigé par Françoise Cachin (exposition du Grand Palais à Paris du 22 avril au 1^{er} août 1983, Paris, éditions de la RMN, 1983), qui relève les différentes lectures de cette œuvre par d'autres artistes. On trouvera notamment une autre version du *Balcon* par Magritte, où les personnages peints seront figurés sous la forme de... cercueils, debout ou assis, dans une comique référence aux maîtres qu'il faut savoir enterrer (p. 302-307)...

⁴⁴⁵ Dominique Fourcade, « Matisse et Manet ? », op. cit., p. 27.

devenant une œuvre abstraite et géométrique que seul le titre parvient à nous faire identifier comme une fenêtre. Un des attraits de Manet aux yeux de Matisse était en effet son utilisation particulière des aplats de couleur noire, avec laquelle il entretenait selon D. Fourcade une relation ambiguë faite de fascination, de rivalité et de dépassement :

[La] grande zone noire centrale, murale, frontale – intérieur mis au plan –, ce grand pan de noir que Matisse n'aurait sans doute pas osé s'il n'avait fréquenté la peinture de Manet, est peint de façon aussi peu lumineuse, aussi peu « lumière » que possible – il est peint de la façon la plus « plate », d'une touche neutralisée à l'extrême, fort éloignée de la manière et du propos de Manet. [...] [Mais, pour] nous en tenir aux noirs, il est évident que Matisse a vu – et transcrit dans son propre travail – la qualité lumineuse (formidablement lumineuse) de l'utilisation que Manet en faisait. Matisse aimait à citer le mot de Pissarro : « Manet est plus fort que nous, il a fait de la lumière avec du noir⁴⁴⁶ ».

Le choix de ce tableau par Matisse n'est pas sans signification. Son balcon sans personnage ne montre rien que le noir, tout comme celui de Manet finalement, où les personnages, vus de l'extérieur, se postent devant et non derrière la fenêtre ; tous deux ne donnent à voir que ce fond opaque, insignifiant, sur lequel les figures de Manet sont comme épinglées. Par ce noir commun, les deux peintres nous montrent qu'il n'y a rien voir au balcon, si ce n'est de larges étendues de couleurs. En poussant à l'extrême la construction du tableau de Manet, et en en faisant un tableau non figuratif, Matisse montre que ce portrait n'est en fait qu'une toile abstraite déguisée, à laquelle on a ajouté des personnages ; et, par là même, que la figuration n'est pas un critère de modernité. Cette interprétation très libre et en même temps très fidèle à l'innovation des toiles de Manet montre bien que la figuration de ses œuvres ne contrecarre en rien sa remise en cause de la représentation.

Les regards inversés des fenêtres zoliennes nous semblent directement influencés par cette remise en cause de la perspective et de la représentation chez Manet. Le refus de la profondeur, la déstabilisation et le blocage du regard albertien par le support de la surface plane de la toile s'accompagnent chez le peintre des prémises d'une remise en cause de la représentation mimétique ; de même, les fenêtres observées depuis l'extérieur par les voyeurs de Zola subissent un renversement irréel, qui les transforment en surfaces *sur lesquelles* (et non au travers desquelles) se projettent des formes fantastiques bien peu mimétiques. Ce lien entre les deux œuvres semble particulièrement manifeste dans une autre série de fenêtres zoliennes, qui apparaissent comme directement marquées par l'influence compositionnelle des tableaux de Manet. Le rôle de support que joue la fenêtre dans les romans de Zola s'actualise en effet parfois explicitement, le personnage venant « boucher », s'intercaler entre

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 27. La citation de Pissarro reprise à son compte par Matisse est tirée du recueil *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 203, n. 65.

l'observateur et la fenêtre, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur d'un bâtiment. Dans ces descriptions ou ces simples mentions à tonalité descriptive, l'objet-fenêtre s'assimile au « fond factice » de Manet : la fenêtre ou la porte-fenêtre sert de cadre et de support à un personnage qui semble collé devant, s'interposant devant la vitre et masquant ainsi toute profondeur.

b. De l'instrument du regardeur à l'objet regardé : la fenêtre comme support pictural du personnage

Comme nous avons pu le voir, les fenêtres de Zola sont souvent loin d'être « ouvertes sur la création », du moins si l'on comprend ce dernier mot comme le synonyme d'une réalité extérieure, d'une nature à observer. Au-delà des différents moyens qu'il utilise pour dévoyer le paysage offert par ces ouvertures, le romancier les emploie également à contre-emploi : dans ces exemples, ce n'est pas un balcon qui vient obturer la transparence de la vitre à la manière des toiles impressionnistes, mais le personnage lui-même, qui s'interpose au regard en se plaçant « devant » la fenêtre et qui la réduit ainsi à un « fond » support de son propre corps. Tous ces dispositifs ne donnent certes pas lieu à une description, mais ils se révèlent assez nombreux, et parfois assez développés pour qu'on s'interroge sur la nature de l'image qu'il nous propose, dans la mesure où ils font entrer la figuration zolienne dans une esthétique différente de la transivité réaliste traditionnelle.

- Les interstices de l'embrasure et du balcon

La mention de personnages conversant dans l'embrasure des fenêtres est récurrente dans le cycle. Il s'agit là d'un *topos* fréquent au XIX^e siècle, celui d'un monde interlope, à la lisière de l'intérieur et de l'extérieur – comme l'a montré Roland Barthes chez Balzac dans *S/Z*⁴⁴⁷ –, et par là propice aux conciliabules discrets ou aux réflexions stratégiques. C'est pourquoi ce motif revient avec insistance dans les chapitres mettant en scène les luttes d'influences de la « bande à Rougon » dans *Son Excellence Eugène Rougon*, les observations distanciées du salon jaune de Pascal et d'Eugène dans *La Fortune des Rougon*, les tractations financières de Saccard dans *La Curée* puis *L'Argent*, et celles d'Octave chez Mme Desforges dans *Au Bonheur des Dames*⁴⁴⁸. Le monde interlope de l'embrasure, typique de l'hypocrisie

⁴⁴⁷ Sur ce point, consulter R. Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 25-32.

⁴⁴⁸ Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, éd. cit., p. 458-464.

politique, commerciale et bourgeoise, trouve d'ailleurs une exemplification ironique dans le fameux « scandale de la fenêtre » développé sur tout un chapitre de *Pot-Bouille* : c'est en effet là que Berthe Josserand « emprisonnera » progressivement de ses charmes Auguste Vabre lors d'une soirée mondaine, devant, à côté, puis derrière un lourd rideau, le prenant ainsi au piège de la bienséance, que seul un mariage pourra ensuite réparer⁴⁴⁹. Dans ce cas comme dans les autres, la station devant la fenêtre impose une rupture entre le personnage et le monde qui l'entoure, une distance propice soit à la manigance, soit à la duperie. Tout dans le « scandale de la fenêtre » renvoie ainsi à l'idée de facticité : stratégie mensongèrement « érotique » de Berthe, absence de sentiments véritables des personnages, fausses convenances de la société qui réprime cette scène pourtant bien anodine, fausseté du sacrement du mariage, que confirme la liaison entamée par la jeune femme avec Octave quelques temps après... Dans ces exemples, la fenêtre est bien utilisée comme un support et non comme un vecteur, dans la mesure où les personnages ignorent sa fonction transitive et l'utilisent comme un prétexte à leur dialogue. Néanmoins, leur rendement descriptif reste mineur dans la mesure où cet « utilitarisme » de la fenêtre reste un simple *leitmotiv* connotant les personnages plus ou moins stratégiques ou hypocrites du cycle.

A ces interpositions personnage/fenêtre s'ajoute le point de vue inverse, présentant un personnage vu depuis l'extérieur *devant* sa fenêtre, s'interposant entre elle et l'observateur-narrateur. Ce dispositif est généralement très furtif dans les textes, mais il se révèle néanmoins intéressant, en ce qu'il participe d'un renversement du regard typique des tableaux de Manet. Ces personnages sont en effet généralement dépeints alors qu'ils sont eux-mêmes en position de voyeurisme face à un spectacle. Sans toujours les développer, le cycle évoque ainsi systématiquement les têtes penchées aux fenêtres dès qu'un événement à valeur plus ou moins collective se déroule dans l'espace public. Ainsi *La Fortune des Rougon*, roman historique propice aux spectacles collectifs, multiplie-t-il ces scènes : le tout Plassans se retrouve d'abord aux fenêtres pour voir l'abattage de l'arbre de la liberté⁴⁵⁰ ; Félicité puis quelques bourgeois enhardies sont ensuite mentionnées, à plusieurs reprises, en train d'observer discrètement le défilé des insurgés dans la ville⁴⁵¹ ; enfin, la ville entière sort sur son balcon

⁴⁴⁹ Emile Zola, *Pot-Bouille*, éd. cit., p. 85-96.

⁴⁵⁰ « La société du salon jaune s'était mise aux fenêtres. Quand le peuplier craqua sourdement et s'abattit dans l'ombre avec la raideur tragique d'un héros frappé à mort, Félicité crut devoir agiter un mouchoir blanc. » (Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 91).

⁴⁵¹ « Quand il fut sur le trottoir, Macquart, levant les yeux, aperçut Félicité accoudée à une fenêtre du salon jaune et regardant curieusement le défilé des insurgés, comme s'il se fût agi d'un régiment traversant la ville, musique en tête. [...] Il suivit la colonne d'une voie sourde : « Oui, oui, regarde-nous passer. Nous verrons si demain tu te mettras à ton balcon. », « Cinq ou six persiennes seulement s'ouvrirent ; quelque vieux rentier se montrait, en chemise, une bougie à la main, se penchant pour mieux voir ; puis, dès que le bonhomme distinguait la grande

lors de l'arrivée du préfet M. de Blériot, qui félicite Rougon de son « action » pour la sauvegarde de Plassans. Ce dernier extrait joue particulièrement sur ce procédé, en multipliant les « plans de coupe » sur les différents balcons de la place de la sous-préfecture, par l'intermédiaire du regard de Félicité, elle-même penchée à sa fenêtre, dans une sorte de description par champ/contrechamp :

Cependant, malgré le froid vif, tout le monde se trouvait aux fenêtres. Félicité, se penchant à la sienne, au risque de tomber, était toute pâle de joie. [...] Elle embrassa le cher enfant [Aristide], le mit à sa droite. Le marquis de Carnavant [...] s'accouda à sa gauche, sur la rampe de la fenêtre.

[...] Et, jetant un coup d'œil sur les fenêtres où les têtes s'entassaient :

« Qu'ils doivent rager ! Regarde donc la femme de M. Peirotte, elle mord son mouchoir. Et là-bas, les filles du notaire, et Mme Massicot, et la famille Brunet, quelles figures, hein ? comme leur nez s'allonge⁴⁵² !

Les notations descriptives insistent sur l'absence de tridimensionnalité de la scène, alors même que tous les personnages sont répartis dans le cube formé par la place de la sous-préfecture. Le premier plan, sur la façade des Rougon, insiste sur l'absence de profondeur, les personnages étant tous *posés devant* l'ouverture de la fenêtre, autant que faire se peut (« se penchant à [sa fenêtre], au risque de tomber », « sur la rampe de la fenêtre »). L'effet de platitude est renforcé par la disposition des trois personnages qui « bouchent » l'ouverture et sont rangés latéralement, sur un même plan (« le mit à sa droite », « s'accouda à sa gauche »). Les autres balcons, à peine ébauchés, semblent tout autant, malgré le peu de détails, « faire masse », comme le souligne l'étonnante métonymie des « fenêtres où les têtes s'entassaient ». Les corps sont réifiés par l'amputation de la métonymie et par l'idée d'accumulation signalée par leur nombre : ils forment donc bien une surface, celle de la deuxième façade du « tas » qu'ils forment et qui semble collée devant la fenêtre. Le discours final de la commère, qui détaille ces têtes « entassées », se révèle quant à lui tout à fait intéressant dans son style télégraphique qui mime la rapidité des coups d'œil. La juxtaposition de groupes nominaux élude les actions des personnages observés, qui semblent figés dans leur posture par le regard de Félicité, comme sur une image fixe. La structure accumulative soulignée par la répétition de la conjonction « et » renforce cette impression de vitesse du regard réduisant les personnages à un simple aperçu. Seulement nommés et accompagnés d'un détail qui devient leur unique attribut (mouchoir mordu, nez qui s'allonge), comme dans la légende d'une illustration, intercalés entre quelques notations les répartissant dans l'espace sur les façades

filles rouges qui paraissaient traîner derrière elle cette foule de démons noirs, il refermait précipitamment sa fenêtre, terrifié par cette apparition diabolique. », « Aux fenêtres, les curieuses enhardies, des bonnes femmes coiffées de foulards, regardaient mangés ces terribles insurgés [...] » (*ibidem*, p. 152, 153, 156).

⁴⁵² *Ibid.*, p. 292-293.

(« regarde », « là-bas »), les personnages sont comme confondus avec leur position spatiale (leur fenêtre) et réduits à n'en être que la décoration.

Sans toutefois prendre une telle ampleur, tous les événements collectifs présentés dans le cycle partageront cette caractéristique de mentionner des têtes penchées aux fenêtres. Ainsi des convois des enterrements, comme ceux de Maman Coupeau dans *L'Assommoir*⁴⁵³, de Jeanne dans *Une page d'amour*⁴⁵⁴, ou encore de Claude dans *L'Œuvre*⁴⁵⁵. Ainsi des défilés de soldats, partant à la guerre à la fin de *Nana* en criant « A Berlin⁴⁵⁶ ! », ou fuyant Sedan dans *La Débâcle*⁴⁵⁷. Ainsi des moments de communion collective comme la « libération » de Plassans dans *La Fortune des Rougon*, déjà citée, le baptême du prince impérial⁴⁵⁸ puis la visite du ministre à Niort dans *Son Excellence Eugène Rougon*⁴⁵⁹, ou encore la procession de la Vierge dans *Le Rêve*⁴⁶⁰. Ainsi également des moments de réprobation collective, de la rumeur et du qu'en-dira-t-on : la mention des têtes de femmes aux fenêtres du coron sur le passage d'Etienne vient à deux reprises formuler la condamnation du peuple envers l'échec de son action à la fin de *Germinal*⁴⁶¹ et les habitants de Plassans jugent la moralité de la liaison du bon docteur et Clotilde en observant chacune de leur sortie en ville dans *Le Docteur Pascal*⁴⁶².

Tous ces exemples qui présentent la foule comme un actant collectif sont par définition peu détaillés, mais ils montrent néanmoins certains traits caractéristiques : les

⁴⁵³ « Le corbillard révolutionnait le quartier. La tripière appelait les garçons de l'écurie, le petit horloger était sorti sur le trottoir, les voisins se penchaient aux fenêtres. » (Emile Zola, *L'Assommoir*, éd. cit., p. 666-667).

⁴⁵⁴ « Quelques personnes s'étaient mises aux fenêtres, des exclamations apitoyées montèrent dans le silence de la rue. » (Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 1079).

⁴⁵⁵ « Et, parmi les gens qui attendaient, [Sandoz] n'aperçut encore que des voisins, augmentés de quelques curieux ; tandis que des têtes s'allongeaient aux fenêtres, chuchotantes, excitées par le drame. » (Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 353).

⁴⁵⁶ « La nuit grandissait, les becs de gaz dans le lointain s'allumaient un à un. Cependant, aux fenêtres, on distinguait des curieux, tandis que, sous les arbres, le flot humain s'enflait de minute en minute, dans une coulée énorme, de la Madeleine à la Bastille. » (Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1474).

⁴⁵⁷ « [Dès] qu'ils entrèrent dans la rue Maqua, ils aperçurent de loin plusieurs têtes, penchées à une des fenêtres monumentales de la fabrique. Puis, ils reconnurent Delaherche et sa femme Gilberte, accoudés, ayant, derrière eux, debout, la haute figure sévère de Mme Delaherche. [...] Ce fut, chez les Delaherche, une surprise presque joyeuse. Leur visage, pâli de pitié, s'éclaira, tandis que des gestes, heureux de la rencontre, leur échappaient. [...] Déjà, la colonne s'engageait dans la rue du Ménil, la façade de la fabrique disparut, avec les trois têtes qui se penchaient, tandis qu'une main agitait un mouchoir. » (Emile Zola, *La Débâcle*, éd. cit., p. 777-778).

⁴⁵⁸ Nous reviendrons plus loin sur cette scène qui se développe sur tout le chapitre IV (Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, éd. cit., p. 85-109).

⁴⁵⁹ « Et à toutes les fenêtres, sur toutes les portes, les Niortais saluaient sans un cri, cherchant son Excellence, très surpris de voir la redingote bourgeoise du ministre à côté de l'habit brodé d'or du préfet. » (*ibidem*, p. 257).

⁴⁶⁰ Nous reviendrons plus loin sur ce long épisode qui est détaillé sur la quasi intégralité du chapitre VIII (Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 912 et sq.).

⁴⁶¹ Emile Zola, *Germinal*, éd. cit., p. 1515 et 1518.

⁴⁶² « Quand le docteur, de bon matin, battait les rues, entrait chez les bijoutiers, les lingères, les modistes, des yeux se braquaient aux fenêtres, ses moindres emplettes étaient épiées [...]. », « D'abord, l'émotion fut énorme, les boutiquiers se mettaient sur leurs portes, des femmes se penchaient aux fenêtres [...]. » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1074, 1076 ; notons l'imparfait itératif dans ces deux extraits).

personnages y sont anonymes, et surtout ils sont uniquement mentionnés en tant qu'ils regardent quelque chose. Ce que peint Zola, ce sont les voyeurs, les badauds en chacun d'eux, quel que soit le spectacle, par un retournement copernicien du point de vue. Le monde et la personnalité du spectateur importe peu dans ces exemples, et parfois même le spectacle observé : seul compte le geste, qui renvoie au lecteur sa propre intrusion dans la diégèse par un retournement qui nous devient habituel. Preuve en est lorsque l'actant est singulier et non anonyme. En effet, dans ce cas, les personnages « individuels » postés devant leur fenêtre seront soit des *exempla* du badaud ou de la commère, le voyeurisme étant consubstantiel à leur nature (le *leitmotiv* de Félicité penchée à sa fenêtre, bien sûr⁴⁶³ ; Mlle Saget qui est d'abord ironiquement présentée comme ouvrant ses volets, donc subissant le regard des autres⁴⁶⁴ ; mais aussi la vieille observant la chute de Coupeau dans *L'Assommoir*⁴⁶⁵) ; soit ils ne seront justement pas là pour observer, mais pour se donner en spectacle : dans ce cas, ils sont d'emblée qualifiés comme objets du regard, supplantant par leur propre spectacle celui que la fenêtre aurait pu offrir vers l'intérieur du bâtiment, et ils utilisent celle-ci comme le décor de leur comportement artificiel. Ainsi de Louise théâtralisant sa colère contre Lazare à la fenêtre de sa nouvelle chambre, devant tout un public abasourdi par son comportement, constitué de Pauline, du petit Paul et de Chanteau, puis de Lazare, de l'abbé et du docteur, voire mêmes des animaux, dans le dernier chapitre de *La Joie de vivre*⁴⁶⁶ ; de Nana mettant à profit ses talents d'actrice pour jouer exagérer son inquiétude quant à l'état de santé du petit Georges, qui a voulu se suicider pour elle, et ainsi humilier Muffat qui lui apporte des nouvelles⁴⁶⁷ ; de Chouteau ivre faisant l'article pour débaucher ses compagnons d'armes dans

⁴⁶³ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 152, 240, 292.

⁴⁶⁴ « Cependant, la fenêtre du pignon s'était ouverte, une petite vieille se penchait, regardait le ciel, puis les Halles, au loin. "Tiens ! mademoiselle Saget est matinale", dit Claude qui avait levé la tête. [...] "J'ai eu une tante, dans cette maison-là. C'est une boîte à cancons..." » (Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. cit., p. 619).

⁴⁶⁵ « Dans la rue de la Nation, large, déserte, leurs paroles, lancées à toute volée, avaient seulement fait mettre à sa fenêtre une petite vieille ; et cette vieille restait là, accoudée, se donnant la distraction d'une grosse émotion, à regarder cet homme, sur la toiture d'en face, comme si elle espérait le voir tomber d'une minute à l'autre. [...] En face, la petite vieille n'avait pas quitté sa fenêtre, regardant l'homme, attendant. « Qu'est-ce qu'elle a donc à espionner, cette bique ! dit Mme Boche. Une fichue mine ! » [...] Cependant, en face, la petite vieille, comme satisfaite, fermait tranquillement sa fenêtre. » (Emile Zola, *L'Assommoir*, éd. cit., p. 480-483).

⁴⁶⁶ « Mais, comme elle allait rentrer dans la maison, une voix cria, du premier étage : « Pauline ! » C'était Louise qui s'accoudait à la fenêtre de l'ancienne chambre de Mme Chanteau, occupée maintenant par le ménage. A moitié peignée, vêtue d'une camisole, elle continua d'une voix aigre [...]. », « Mais l'enfant, sur la couverture, remuait. [...] La mère, toujours à la fenêtre, regarda un instant, puis disparut dans la chambre. », « Sans doute [Lazare] allait dire la cause de son retard, lorsque la fenêtre du premier étage, restée entrouverte, fut fermée rageusement. », « L'abbé Horteur eut un large sourire, et le docteur Cazenove lui-même s'amusa de la réflexion, lorsque la fenêtre du premier étage se rouvrit brusquement, avec un bruit furieux de l'espagnolette. Louise ne parut pas, elle se contenta de crier d'une voix sèche, dans l'entrebâillement des vitres [...]. » (Emile Zola, *La Joie de vivre*, éd. cit., p. 1109, 1111, 1117, 1121).

⁴⁶⁷ « Au bout de trois quarts d'heure, quand il revint, [Muffat] aperçut Nana penchée anxieusement à une fenêtre ; et il lui cria du trottoir que le petit n'était pas mort, et qu'on espérait même le sauver. Alors, elle sauta

*La Débâcle*⁴⁶⁸ ; mais surtout du « bal des actrices » de *Pot-Bouille*, fameux *leitmotiv* montrant les échanges de répliques entre les domestiques par les fenêtres donnant sur la cour de l'immeuble, comme une véritable farce de théâtre, avec comique de geste et de parole⁴⁶⁹.

Quel que soit son traitement dans ces différents exemples, l'interposition d'un tiers entre une fenêtre vue depuis l'extérieur et le personnage voyeur place à la fois concrètement et symboliquement l'observation constitutive de la fonction utilitaire de la fenêtre au second plan : dans un cas la vision est supplantée par une focalisation sur la pathologie même de l'acte de voyeurisme, dans l'autre, elle est niée et remplacée par un personnage qui la supplante par son propre corps, dans une mise en scène toujours connotée comme artificielle. La fonction transitive de la fenêtre est bien consubstantiellement niée par ce type de scène, même lorsque le motif est peu exploité, car celui-ci détourne sans cesse le sens du regard, comme pour interroger celui du spectateur-lecteur. La fonction de détournement du regard à l'œuvre dans ce motif semble parfaitement illustrée par un extrait de la fin de *La Conquête de Plassans*, lorsque le voisinage observe la maison en feu des Mouret :

Cependant, quelques voisins s'étaient montrés aux fenêtres. [...] Les croisées des Mouret éclatèrent, les flammes parurent au premier étage. [...] Il s'était formé là, au bord du ruisseau, un salon en plein air. Les fauteuils se trouvaient rangés en demi-cercle, comme pour permettre d'assister à l'aise au spectacle. [...] En effet, l'incendie devenait superbe. Des fusées d'étincelles montaient dans de larges flammes bleues ; des trous d'un rouge ardent se creusaient au fond de chaque fenêtre béante, tandis que la fumée roulait doucement, s'en allait en un gros nuage violâtre, pareille à la fumée des feux de Bengale, pendant les feux d'artifice. [...]

« Regardez donc la troisième fenêtre, au second étage, s'écria tout à coup M. Maffre émerveillé ; on voit très bien, à gauche, un lit qui brûle. Les rideaux sont jaunes, ils flambent comme du papier. » [...] Depuis le commencement de l'incendie, les Paloque, accoudés à la fenêtre de leur salle à manger, regardaient. Ils étaient juste au-dessus du salon improvisé sur le trottoir. La femme du juge finit par descendre pour offrir gracieusement l'hospitalité aux dames Rastoin, ainsi qu'aux personnes qui les entouraient.

« On voit bien de nos fenêtres, je vous assure », dit-elle⁴⁷⁰.

Cet épisode met en scène le retournement du regard propre aux fenêtres vues de l'extérieur chez Zola, tout en en thématissant l'absurdité. Les personnages ont opéré le premier retournement, en transformant l'espace extérieur et public de la rue en un intérieur de salon, « profitant » ainsi de l'incendie qui leur avait fait sortir leurs meubles. Les voisins recréent

tout de suite à une grande joie ; elle chantait, dansait, trouvait l'existence belle. » (Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1447).

⁴⁶⁸ « Ils reconnurent Chouteau, dans l'auberge, accoudé à une des fenêtres du rez-de-chaussée. Très ivre, il continua entre deux hoquets [...]. D'un geste vacillant, par-dessus son épaule, il appelait quelqu'un, resté au fond de la salle. [...] Ce fut Loubet qui parut à son tour, tenant dans chaque main une bouteille pleine, qu'il agitait en rigolant. » (Emile Zola, *La Débâcle*, éd. cit., p. 695).

⁴⁶⁹ Les extraits sont trop nombreux et développés pour être cités intégralement. Nous renvoyons en particulier, dans l'édition citée de *Pot-Bouille* aux pages 9, 106, 266-267, et 384-386.

⁴⁷⁰ Emile Zola, *La Conquête de Plassans*, éd. cit., p. 1205, 1206, 1208-9, 1210. Le thème de la fenêtre qui « vomit » des nappes colorées est utilisée épisodiquement par Zola dans les incendies de *La Débâcle* (« fumée noire » de la maison d'Henriette et du palais de la Légion d'honneur, « flammes rouges » des maisons du quartier de la rue de Lille et de la rue du Bac, « fumée rousse » et « longues flammèches bleues » des Tuileries ; Emile Zola, *La Débâcle*, éd. cit., p. 631, 880-881, 883, 892).

donc un « chez eux » dans la rue, d'où ils observent la maison des Mouret comme depuis leurs fenêtres. Afin de souligner ce parallèle, l'extrait prend soin de mentionner plusieurs autres badauds restés leurs fenêtres (« quelques voisins s'étaient montrés aux fenêtres », « les Paloque, accoudés à la fenêtre »). Tout est donc prêt pour guider le regard du lecteur vers un « à-voir » : public, sièges, curiosité. Pouvoir-voir, savoir-voir et vouloir-voir se conjuguent habilement pour assurer l'existence d'un à-voir (« assister à l'aise au spectacle », « on voit bien de nos fenêtres », « feux d'artifice »). Or, que regarde notre troupe de spectateurs placés devant leurs fenêtres ? Des fenêtres, qui leur renvoient leur regard malsain. Et derrière l'ouverture de ces fenêtres, qui ne peuvent plus faire obstacle de leur surface vitrée, car celle-ci a explosé (« les croisées [...] éclatèrent ») : rien, le néant, la destruction, la surface à la fois unie, opaque et immatérielle du feu et des fumées : « des trous d'un rouge ardent se creusaient au fond de chaque fenêtre béante », « gros nuage violâtre », « les rideaux sont jaunes, ils flambent comme du papier ». A l'exception du détail unique du lit qui brûle, le spectacle observé par les voyeurs est réduit à des surfaces colorées qui ne renvoient plus à aucun référent, et peuvent seulement susciter une émotion esthétique non rationnelle, ce que souligne d'ailleurs le texte par un lexique du commentaire esthétique : « rouge ardent », « bleues », « violâtre », « jaune », « spectacle », « superbe », « fusées », « feux d'artifice ». Alors que le décor du spectacle observé se transforme en un fond coloré indistinct à la manière de Manet, les seuls autres éléments susceptibles d'être observés restent donc les badauds et leur salon incongru, renvoyant le lecteur à sa propre position de voyeur.

Tout en illustrant parfaitement la révolution copernicienne du regard à l'œuvre chez Zola (le dehors (rue) est devenu dedans (salon) ; les badauds sont postés devant leurs fenêtres et donc deviennent objet de notre propre voyeurisme ; leurs fenêtres observent des fenêtres qui, elles, n'observent plus personne car elles ont explosé), l'exemple de *La Conquête de Plassans* montre que la fonction de ce motif va au-delà d'un simple décentrement du regard. Le renversement change aussi la nature du spectacle observé, qui n'appartient plus totalement au régime de la représentation réaliste : l'intérieur derrière la vitre reste pour toujours opaque et intransitif puisque réduit à néant par le feu, ou plutôt fondu en une surface colorée sans référent. L'interdiction voire la destruction du regard transitif s'accompagne donc d'une remise en cause de l'idée même de spectacle transitif du réel, au profit d'une « image » artificielle, de la construction colorée de surfaces planes identifiables, après coup, à un élément du réel (le trou rouge *est* le feu). Dès lors, la fenêtre soumise au retournement du regard se définit véritablement comme un support, une toile recevant des impressions, que ce soit les touches du pigment du peintre ou les traces lumineuses de la lanterne magique. Or,

effectivement, de nombreuses scènes de personnages placés devant la fenêtre transforme la description zolienne en *ekphrasis* d'un tableau absent.

- *La fenêtre devenue tableau*

Le simple fait de placer un personnage devant une fenêtre semble enclencher dans le texte zolien une interrogation de l'idée de la notion du regarder. Passant d'ouverture sur le monde à support d'un personnage, la fenêtre s'apparente dans ces extraits à une mise en abyme de l'idée d'exposition, d'où son insistance sur la mise en scène de soi et de le voyeurisme. Cependant, le dernier extrait, retournant le voyeurisme transitif recherché par les voisins de Mouret en émotion purement esthétique, renvoie à une problématique plus profonde : refuser de montrer ce qui se passe par la fenêtre, renvoyer au voyeur son regard, et remplacer le spectacle par une surface unie et colorée, c'est en un sens reproduire la mise à plat du sujet sur la surface du tableau tel que Manet a pu le faire dans son art. Il existerait dès lors un lien véritable entre la peinture bidimensionnelle de Manet et le traitement de ce motif chez Zola, qui pourrait signaler son passage dans le régime intransitif de l'écran-support. Cette hypothèse semble en tout point confirmée par un certain nombre de scènes où le personnage interposé devant la fenêtre est davantage exploité par la description, ou directement inséré dans une réflexion sur l'art. Le lien étroit, l'attraction systématique du dispositif de la fenêtre pour l'art pictural chez Zola entraîne d'abord le roman sur le terrain de la critique d'art : le romancier associe tant le personnage placé dans l'embrasement à un tableau qu'il devient le lieu d'un discours esthétique sur l'art académique ou réaliste et sa réception par la société. Un roman qui semble cristalliser cette critique picturale ironique des fenêtres nous servira de fil conducteur dans cette étude : *Son Excellence Eugène Rougon*.

L'épisode politique du cycle semble à première vue le plus éloigné de notre recherche, étant donné l'absence totale de moments dévolus à la contemplation dans ce roman. La « bande à Rougon » est une troupe absolument dépourvue de goût pour l'art ou pour les belles choses. Sa mouvance conservatrice la porte même, avec une grande ironie de la part du critique d'art Zola, à goûter les facilités académiques et à interdire les œuvres novatrices – pour des raisons morales et politiques, bien sûr, et non par opinion esthétique. Tout ce que son regard recherche dans une observation, c'est l'information qui donnera le pouvoir : pouvoir politique, en devinant les alliances entre les différents clans ou en surveillant les moindres humeurs de l'empereur ; pouvoir sexuel, dans la confrontation entre les « deux forces » du roman, Clorinde et Rougon. Ce défaut conduit toutefois souvent les personnages dans les

embrasures des fenêtres, mais sur ce point encore, le roman s'avère déceptif, puisqu'à quelques exceptions près, comme le baptême du prince où accoure tout Paris dans les rues et aux fenêtres, la description est totalement absente de ce roman, au profit d'un accent sur une intrigue virevoltante et sur un goût du dialogue résolument théâtral. Ces traits, poussés à l'extrême, ont d'ailleurs été signalés à Zola par Mallarmé dans l'unique reproche que contient sa pertinente analyse du roman qu'il adresse à l'écrivain en 1876⁴⁷¹. Ce style « de l'événement » inclinerait donc peu à choisir ce roman comme un sujet de notre analyse, si ce monde handicapé de la description ne devenait l'étrange théâtre d'une réflexion sur le rapport entre le réel, le monde dépeint et le rôle qu'y joue le cadre... des fenêtres. Le premier chapitre du roman est sur ce point exemplaire. Ce long *incipit* présente les divers membres de la bande lors d'une réunion de l'Assemblée où tous apprennent la « démission » d'Eugène par l'empereur. Par une inexplicable logique, à la fin du chapitre, les amis de Rougon, qui le traquent et attendent une confirmation de la rumeur, se trouvent « juxtaposés » – « confrontés » serait un peu fort – au monde de l'art, sans la moindre explication narrative :

Et bien que la salle des Pas perdus fût alors interdite au public, [M. Kahn] les fit tous entrer, il les mena dans l'embrasure d'une des grandes portes-fenêtres qui ouvrent sur le jardin. [...]

Et il y eut là une nouvelle attente, pendant dix bonnes minutes. Les députés sortaient d'un air nonchalant, par les deux grands tambours de drap vert qui masquaient les portes. Certains s'attardaient à allumer un cigare. D'autres, en petits groupes, stationnaient, riant, échangeant des poignées de main. Cependant, Mme Correur était allée contempler le groupe du Laocoon. Et, tandis que les Charbonnel pliaient le cou en arrière pour voir une mouette que la fantaisie bourgeoise du peintre avait peinte sur le cadre d'une fresque, comme envolée du tableau, la belle Clorinde, debout devant la grande Minerve de bronze, s'intéressait à ses bras et à sa gorge de déesse géante. Dans l'embrasure de la porte fenêtre, le colonel Jobelin et M. Kahn causaient vivement, à voix basse⁴⁷².

Nous retrouvons le motif de l'embrasure zolienne propice aux manigances politiques. Néanmoins, l'utilisation du cadre de la fenêtre semble ici excéder le simple outil narratif et psychologique, pour développer un discours implicite sur la représentation esthétique. L'ironie du texte prend ainsi un malin plaisir à intercaler les œuvres d'art observées par les personnages et sa propre description, cadrée par les portes et les fenêtres, entraînant ainsi une inévitable et pathétique concurrence. Tous les personnages sont ainsi associés dans le premier paragraphe à l'espace-cadre de l'embrasure (« il les mena dans l'embrasure d'une des grandes

⁴⁷¹ « Dans l'attrayante évolution que subit le roman, ce fils du siècle, *Son Excellence*... marque encore un point, formidable : là où le genre avoisine l'histoire, se superpose complètement à elle et en garde pour lui tout le côté anecdotique et momentané, hasardeux [sic]. [...] (Un point qui me reste à élucider, et dont nous causerons quand j'aurai le plaisir de vous voir, c'est pourquoi vous donnez maintenant à de certains dialogues par exemple (une fois avenue Marbeuf, et d'autres dans la rencontre un peu fréquente, à chaque coin de Paris, de la bande) une allure toute de comédie, comme avec des jeux de scènes, etc. : n'est-ce pas bien littéraire et fait exprès ? » (Stéphane Mallarmé, lettre à Emile Zola du 18 mars 1876, *Correspondance*, tome 2, éd. H. Mondor et L. J. Austin, Paris, Gallimard, 1985 [1959], p. 106-108).

⁴⁷² Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, éd. cit., p. 33.

portes-fenêtres qui ouvrent sur le jardin »), dont on mentionne une transitivité sur le jardin qui ne sera jamais exploitée. Au contraire, dès l'ouverture du second paragraphe, les personnages semblent entrer dans un autre régime. Notons tout d'abord l'immobilité et le silence de la scène, puisque tous les personnages attendent, observent ou écoutent. Le seul mouvement pourrait venir de la porte à tambour, mais ici encore, la description semble se vider de toute action : les députés prennent la pose, comme l'indique les verbes « stationnaient », « s'attardaient », et ils apparaissent en sortant de battants de portes qui les encadrent. Remarquons en outre que le caractère potentiellement transitif de la porte est immédiatement nié par la mention des panneaux de « drap vert » des battants qui se referment systématiquement derrière les personnages, et qui associent donc une fois de plus la superficie de la porte à un « fond », à un support uni. Le caractère itératif de l'imparfait et l'impersonnel des pluriels indéfinis (« les députés sortaient », « certains », « d'autres ») tendent en outre à immobiliser les figures dans le temps, comme en une image unique, conceptuelle, *du* député, rémanente et atemporelle. A ce premier cadre situé à l'orée du paragraphe répond à la fin de celui-ci un autre groupe cadré, celui de la porte-fenêtre où sont situés Kahn et Jobelin, disposés à la manière d'un portrait en pied : « Dans l'embrasure de la porte fenêtrée, le colonel Jobelin et M. Kahn causaient vivement, à voix basse. » La porte-fenêtre leur tient tout d'abord lieu de cadre, et l'antéposition de ce complément de lieu dans la phrase mime l'ordonnement d'une composition picturale où les figures viennent s'inscrire sur un fond préexistant. L'antithèse « causaient vivement, à voix basse » – qui se résout dans l'idée que la vivacité de l'échange est marquée par l'expressivité des gestes et des mimiques –, signale ensuite que le geste supplante le son dans l'analyse du signifié, nous plaçant résolument dans la représentation muette qu'est la peinture. Enfin, on note une contradiction interne à l'antithèse précédente, entre l'utilisation de l'imparfait à valeur imprécise « causaient » et l'adverbe « vivement ». Cette alliance paradoxale atténue tout effet de mouvement dans la scène : au contraire, l'imparfait semble figer l'image au moment le plus expressif, le plus intense, à la manière des tableaux historiques de David.

Or, entre ces deux vues cadrées de personnages plus ou moins figés en deux images distinctes, elles-mêmes encadrées par les blancs du début et de la fin du paragraphe, que présente-t-on au lecteur ? Une succession de mentions décrivant des personnages en train d'observer des œuvres d'art... Les « vraies » œuvres d'art sont donc textuellement encadrées par des vues cadrées d'autres personnages et par les blancs typographiques. L'effet est d'autant plus surprenant que nulle part ailleurs le roman n'a fait mention de la présence en cet endroit des œuvres d'art, dont l'une est pourtant très célèbre : ni au début du chapitre, ni à

l'entrée des personnages dans la pièce, alors que le texte a pourtant pris soin de mentionner un unique détail descriptif... celui de la porte-fenêtre. L'effet tend à démystifier l'apparition des œuvres, qui sont chacune associées à un personnage différent et cernées par les deux cadres précédemment évoqués. Cette juxtaposition sans distinction des œuvres et des personnages diégétiques encadrés les met au même niveau. Le procédé tend à poser une équivalence entre œuvres et personnages, et leur succession au fil des lignes donne l'illusion au lecteur qu'il se promène dans une étrange galerie. Certes, le voyage dans le musée de *Son Excellence* est fort court, mais il se révèle néanmoins particulièrement riche, car il cristallise en quelques lignes des problématiques esthétiques essentielles qui engagent à lire cet épisode comme un discours sur l'art.

Le choix de la première œuvre, celle du groupe statuaire du *Laocoon*, semble sur ce point tout à fait emblématique. Sommet de l'histoire de l'art européen, cette œuvre renvoie aussi au XIX^e siècle au débat critique qu'elle a suscité, et notamment au célèbre ouvrage éponyme publié par Lessing en 1766. Dans ce texte, l'auteur traite de la fameuse formule de *l'ut pictura poesis* d'Horace, et du chiasme attribué par Plutarque à Simonide de Cos, faisant de la peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante. Ces deux mentions anciennes ont influencé jusqu'alors les discours esthétiques pour faire de la peinture et de la littérature des « arts sœurs » qui doivent prendre modèle l'un sur l'autre. La critique de Lessing s'inscrit dans une réaction face aux dérives de l'analogie des deux arts, celles de la peinture historico-allégorique et surtout celles de la poésie descriptive, qu'il abhorre comme inepte et ennuyeuse⁴⁷³. Le texte vise ainsi à détruire des siècles d'obédience à *l'ut pictura poesis* : en mettant en avant le critère de distinction entre art temporel et art spatial, Lessing distingue un privilège de la narration et de l'action pour la poésie, et un primat de la description pour la peinture. Or le *Laocoon*, groupe de sculptures antiques redécouvert à la Renaissance, représente l'exemple central de la théorie de Lessing. L'épisode figuré par le *Laocoon* étant avant sa mise au jour uniquement connu par une description de l'*Enéide* de Virgile, l'œuvre entretient un lien privilégié avec l'écrit et a suscité de nombreuses comparaisons trans-artistiques. Le débat suscité par le groupe statuaire repose sur le paradoxe suivant : dans le *Laocoon*, le héros représenté souffre atrocement, mais ne crie pas ; tout au

⁴⁷³ « [La phrase de Simonide] a donné naissance, dans la poésie au genre descriptif, dans la peinture à la manie de l'allégorie, parce qu'on a voulu faire une peinture parlante sans savoir précisément ce qu'elle peut et doit peindre, et faire de la peinture un poème muet avant d'avoir examiné dans quelle mesure elle peut exprimer les idées générales sans s'éloigner de sa destination naturelle et sans devenir une écriture arbitraire. Lutter contre ce faux goût et contre ces jugements mal fondés, tel est le principal objet des considérations qui suivent. » (Gothold Ephraïm Lessing, *Laocoon*, « Avant-propos », éd. Jolanta Bialostocka et Robert Klein, Paris, Hermann, « Miroirs de l'art », 1964, p. 49-51).

plus esquisse-t-il un gémissement, alors même que le poète insistait sur son hurlement déchirant⁴⁷⁴. Lessing tente de comprendre la raison de cette discordance entre le Laocoon stoïque sculpté et le Laocoon hurlant de Virgile. Après que Lessing a souligné plus ou moins heureusement l'importance d'une quête de la beauté dans l'esthétique grecque, subordonnant l'expression des sentiments à l'ordre physique, réservant par conséquent la colère grimaçante et le désespoir à la poésie, où elles ne déforment pas les corps⁴⁷⁵, le cri du *Laocoon* devient l'instrument de la volonté d'opposition entre les arts qui soutient le livre entier. Le son, événement temporel, ne saurait être pour Lessing un motif applicable à l'art spatial qu'est la peinture ; en outre, la rapidité du moment que le cri suppose, et que l'image fige, consterne son sens esthétique, l'imagination étant bloquée par l'exhibition d'un instant ultime⁴⁷⁶. L'auteur en déduit un rapport différent de la peinture et de la poésie avec le temps. L'art pictural présentant un « unique instant [qui] acquiert par l'art une durée immuable, il ne doit pas exprimer ce qui ne se conçoit que comme transitoire⁴⁷⁷ », tel le cri de Laocoon⁴⁷⁸. La poésie, par son caractère temporel, aurait ainsi le primat des mouvements en action, mais aussi des sons, dans la mesure où son matériau sonore lui permet des effets d'assonance⁴⁷⁹.

Bien que la démonstration de Lessing souffre d'un parti pris évident pour la supériorité de l'art poétique, son ouvrage représente encore à la fin du XIX^e siècle un jalon essentiel dans l'autonomie des arts et la prise en compte de leur spécificité par la critique, spécificité que le critique d'art Zola ne cessera d'illustrer en subordonnant le sujet de l'œuvre

⁴⁷⁴ Lessing reprend ainsi l'interprétation de Winckelmann : « Cette âme se manifeste, malgré les pires souffrances, sur le visage du Laocoon, et non seulement là. La douleur, perceptible dans tous les muscles et tendons, que, sans considérer le visage et les autres parties, l'on croirait presque sentir soi-même rien qu'en regardant l'abdomen douloureusement contracté, cette douleur, dis-je, ne s'exprime cependant pas avec violence ni sur le visage ni dans l'attitude. Ce Laocoon ne pousse pas le cri terrible que Virgile met dans la bouche du sien ; l'ouverture de la bouche ne le permettrait pas ; c'est bien plutôt un gémissement étouffé et plein d'angoisse, tel que le décrit Sadolet. » (*ibidem*, ch. I, p. 53).

⁴⁷⁵ « Si l'on applique cette loi au Laocoon, on voit apparaître clairement la raison que je cherche. L'artiste voulait représenter la beauté la plus grande compatible avec la douleur physique. Celle-ci, dans toute sa violence déformatrice, ne pouvait s'allier avec celle-là. L'artiste était donc obligé de l'amoindrir, de modérer le cri du gémissement, non pas parce que le cri indique une âme basse, mais parce qu'il donne au visage un aspect repoussant. Imaginez Laocoon la bouche béante et jugez. Faites-le crier et vous verrez. » (*ibid.*, ch. II, p. 63-64).

⁴⁷⁶ « [L'] artiste ne peut jamais saisir qu'un seul instant de la nature toujours changeante [...]. Or, dans le cours d'une passion, l'instant du paroxysme est celui qui jouit le moins de ce privilège. Au-delà, il n'y plus rien, et présenter aux yeux le degré extrême, c'est lier les ailes à l'imagination. Ne pouvant s'élever au-dessus de l'impression sensible, elle doit se rabattre sur des images plus faibles et craindre de se limiter à ce qui lui apparaît dans la plénitude du visible. Si Laocoon gémit, l'imagination peut l'entendre crier ; mais s'il crie, elle ne peut ni s'élever d'un degré ni descendre d'un degré de cette image sans le voir dans un état plus supportable, donc moins intéressant. Ou elle l'entend seulement gémir, ou elle le voit déjà mort. » (*ibid.*, ch. III, p. 67-68).

⁴⁷⁷ *Ibid.*, ch. III, p. 68-69.

⁴⁷⁸ « La peinture, en raison des caractères ou des moyens d'imitation qui lui sont propres et qu'elle ne peut combiner que dans l'espace, doit complètement renoncer au temps ; les actions progressives, en tant que telles, ne peuvent donc donner matière peinture, et celle-ci doit se contenter d'actions simultanées, ou de corps qui, par leurs attitudes, suggèrent une action continue. » (*ibid.*, ch. XV, p. 109).

⁴⁷⁹ *Ibid.*, ch. XIII, p. 102-103.

à la « tache » dans le tableau. La concurrence entre les arts inhérente à l'évocation du *Laocoon* ne saurait donc être sans signification au moment même où le romancier juxtapose ses propres « tableaux » de personnages à des œuvres d'art réelles. Remarquons ainsi que le texte ne s'attache jamais à décrire les œuvres en question ; tout juste tire-t-il quelques éléments alimentant sa présentation des « contemplateurs esthètes » : le *Laocoon* intervient ici seulement en tant que symbole de la critique d'art, nous engageant à lire en ces termes la scène qui lui est attachée. Or il est tout à fait frappant de constater que le romancier impose, dans cette scène où les personnages se situent devant le *Laocoon*, une temporalité qui n'est pas celle de la poésie, mais celle de la peinture : en figeant les actions des députés et de la bande en des instants à la fois immobiles, silencieux et s'étendant dans une durée indéterminée, le romancier applique à son œuvre des restrictions que Lessing attribuait uniquement à la peinture⁴⁸⁰. En réconciliant les deux sœurs tout en suivant les préceptes du *Laocoon*, l'auteur semble donc bien vouloir faire de ses personnages des figures peintes.

La deuxième œuvre partiellement évoquée étonne plus encore : « les Charbonnel pliaient le cou en arrière pour voir une mouette que la fantaisie bourgeoise du peintre avait peinte sur le cadre d'une fresque, comme envolée du tableau. » Le seul détail de la peinture isolé par le texte se révèle être un autre exemple mettant en jeu un problème majeur de la représentation picturale. Certes, il pourrait s'agir là d'une simple pointe ironique destinée à la bourgeoisie qui ne peut apprécier que l'anecdotique dans l'art. Néanmoins, lorsque les Charbonnel sont émerveillés par une mouette dessinée en trompe-l'œil sur l'encadrement d'une fresque, ils connaissent le sentiment étrange que celui-ci provoque lorsqu'il insère une partie peinte (la mouette) dans la vie réelle (à qui appartient le cadre) et montre par là même qu'elle n'est que pure convention. Le cadre est un élément essentiel du tableau, dans la mesure où il est le signal d'un « à-voir » pour le spectateur. Pour ce faire, ainsi que l'explique fort bien Louis Marin, il énonce une frontière infranchissable entre le monde réel et son simulacre, celui de la représentation picturale :

Parergon nécessaire, supplément constitutif, le cadre autonomise l'œuvre dans l'espace visible [...] [II] transforme le jeu varié de la diversité sensible, matériau des synthèses perceptives de reconnaissance des choses qui les articulent par différences, en une opposition où la représentation s'identifie comme telle par exclusion du champ du regard de tout autre objet. Par le cadre, le tableau n'est pas simplement donné à voir parmi d'autres choses : il devient objet de contemplation. [...] Là, on voyait, on regardait le monde, la nature ; ici, on contemple l'œuvre d'art et elle seulement⁴⁸¹.

⁴⁸⁰ Notons en particulier le saut temporel introduit par l'utilisation du plus-que-parfait lors de l'évocation du groupe statuaire : « Cependant, Mme Correur était allée contempler le groupe du Laocoon ». Le mouvement du personnage vers l'œuvre est banni, la femme nous est présentée dans un déjà-là, arrivée déjà auprès du *Laocoon*.

⁴⁸¹ Louis Marin, « Le cadre de la représentation », dans *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil, 1994 [1988], p. 346-347. On trouvera une semblable analyse dans les travaux de Meyer Schapiro : « L'image encadrée

Cette frontière entre monde de la représentation et monde représenté est brisée par la mouette peinte sur le cadre en trompe-l'œil, provoquant la stupéfaction du spectateur bourgeois que souligne la position corporelle comique du couple Charbonnel. En faisant sortir l'illusion du monde borné qui lui permettait d'être comprise comme telle, le peintre instaure une confusion entre les deux mondes et donc un doute sur la réalité même du réel dans lequel s'inscrit le spectateur. Zola souligne cette impression d'illusion en désignant le trompe-l'œil par le trope même de l'illusion, signalée comme telle par le « comme » d'une comparaison, dans une phrase qui ne le nécessitait pas pour être correctement interprétée : « une mouette, *comme* envolée du tableau ». Si une mouette peinte sort du tableau et acquiert ainsi un semblant de réalité, le monde réel des spectateurs ne devient-il pas un peu lui-même une image factice et peinte ? Le choix de la mouette semble sur ce point intéressant, en ce qu'il semble se faire l'exégèse inversée d'une fameuse légende illustrant la perfection mimétique de la représentation picturale chez les Anciens. Dans une fable antique fort célèbre, Zeuxis peignait ainsi des raisins si vrais que les oiseaux y venaient picorer leur pitance. L'oiseau heurtant la toile finit par dénoncer le caractère factice de la représentation, mais aussi, par défaut, le parfait mimétisme de l'image. Dans notre roman, pourtant lui aussi réaliste, l'oiseau qui dénonce l'illusion n'est plus lui-même qu'un leurre, une image bidimensionnelle comme le tableau : l'image factice dénonce elle-même ses conditions de manipulation du regard. Simulacre dans un monde de simulacre aussi bien diégétique – puisque tout n'est qu'apparence dans ce monde politique qui nous est présenté dans le roman – qu'énonciatif, la mouette retourne donc son rôle et, au lieu de nous faire croire à son envol dans la pièce, vient ainsi pointer la seule réalité qui existe, celle de l'œuvre matérielle qui se présente devant nous.

Mais cette œuvre, quelle est-elle ? Le mur peint à fresque placé devant les Charbonnel, ou le roman que nous tenons entre nos mains ? Ce jeu sur l'entrée du simulacre dans le réel et sur le lien que tisse le cadre avec ces deux mondes s'impose en effet comme la symétrique mise en abyme du procédé que Zola développe dans tout ce passage, puisque celui-ci fait accéder le réel diégétique (la bande à Rougon) au statut d'œuvre plastique, d'*artefact*. Les Charbonnel – comme l'ensemble de la bande à Rougon dans cette scène – sont encadrés, statufiés, et ils sont donc tout aussi trompeurs que cette mouette venant dénoncer l'illusion permise par le cadre du tableau. La mouette s'échappant du tableau pour en dénoncer le caractère factice n'est que la mise en abyme des personnages eux-mêmes devenus œuvres

a l'air présentée d'une manière plus solennelle ; elle semble être complète et exister dans un monde à soi. », « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », dans *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990 [première édition française 1982], p. 13.

d'art pour souligner leur fausseté intrinsèque de figures romanesques. Tout n'est que simulacre dans un roman, et tout élément de la diégèse ne peut donc être qu'un trompe-l'œil, comme vient le souligner cette mouette « méta-trompe-l'œil », si l'on nous accorde cette expression barbare. Car comme l'énonce Louis Marin lorsqu'il décompose d'une manière si explicite le mécanisme ambivalent du trompe-l'œil, utiliser ainsi ces simulacres, c'est suspendre provisoirement toute transparence de la *mimesis* :

Considérons un instant un moment ces natures mortes [aux trompe-l'œil] où une mouche s'est posée, où une goutte d'eau coule, limpide comme une larme. Où donc s'est-elle posée ? Où donc coule-t-elle ? sur la corolle de la fleur, sur le flanc du flacon, *représentés* ? Etrange hésitation car, pour mon regard naïf et attentif, qui se borne seulement à voir, à voir ce qu'il voit, à s'abandonner entre vision et voyance, la voici posée non sur le pétale mais sur la surface de la toile, la voici qui glisse non sur le cristal de la carafe, mais sur le plan diaphane de la *tavola* que par ailleurs la « perspective » ouvre sur toute la profondeur de la représentation et que le peintre peuple des figures de son récit ou de sa leçon morale ou religieuse. La chose en trompe-l'œil dévoile dans la représentation le secret même de la représentation, le secret de sa loi, en la retournant contre elle. Elle nous fait voir, un instant, entre savoir et vision, prospect et aspect, dans un suspens fasciné du regard, la transparence de l'écran, la surface du miroir, la vitre de la fenêtre. [...] Notre fascination ne dure qu'un moment, notre stupéfaction est éphémère. Oui, il est vrai que nous ne chassons pas la mouche de la main, que nous n'essuyons pas la goutte d'eau sur la toile⁴⁸².

Les Charbonnel n'attrapent pas non plus la mouette, mais le pourraient-ils, de toute façon ? Et le lecteur, lui, croit-il encore au monde des Charbonnel, qui vient de lui mettre sous les yeux sa propre inconsistance ? Etonnante coïncidence de sens qui mène le roman zolien à se dénoncer comme factice...

La dernière œuvre présentée dans cette galerie ne saurait dès lors nous étonner : « la belle Clorinde, debout devant la grande Minerve de bronze, s'intéressait à ses bras et à sa gorge de déesse géante. » La Minerve sculptée qu'observe Clorinde, c'est évidemment elle-même, non seulement parce qu'elle sera toujours figurée dans le roman comme une déesse, une géante, et dans des termes souvent empruntés au vocabulaire de la statuaire, mais aussi parce que Minerve, déesse de la guerre et de l'intelligence politique, ne saurait mieux convenir comme allégorie du rôle qu'elle jouera dans l'intrigue. L'analogie est renforcée par la structure de la phrase : le groupe détaché permet d'antéposer la mention de la statue au verbe et donc de le juxtaposer au sujet regardant, pour enclencher la comparaison, qui est ensuite favorisée par un choix de construction identique (un article défini et un adjectif bref antéposé au nom propre), soulignant l'homologie entre les deux « femmes » devenues tout aussi irréelles l'une que l'autre : « la belle Clorinde » ; « la grande Minerve ». Le tour grammatical est d'ailleurs si ambigu que la mention du regard porté sur « ses bras » et « sa gorge de déesse géante » reste équivoque, pouvant tout aussi bien désigner ceux de la statue

⁴⁸² Louis Marin, « Représentation et simulacre », dans *De la représentation, op. cit.*, p. 309-310.

que ceux de l'observatrice. Cette confusion placée dans le monde de la statuaire, où la femme devient statue, se ferait dès lors encore une fois l'exégèse inversée d'une grande légende mettant en scène réalité et représentation, celle de Pygmalion.

La confrontation inattendue du monde du roman avec ces œuvres d'art constitue donc une sorte de trompe-l'œil à l'échelle du roman : en remettant en cause les frontières entre les « vraies » œuvres et les personnages « réels », en abolissant les frontières de la représentation, les frontières entre les arts, le récit souligne sa présence en tant qu'œuvre d'art fabriquée. Cet exemple montre clairement que l'utilisation d'une fenêtre comme support de la vision d'un personnage excède le simple rôle d'accessoire de la description. Le contact du personnage à décrire avec la surface d'une fenêtre où il vient s'encadrer enclenche dans le récit zolien un passage dans le monde des arts de l'image, dont la galerie esthétique de *Son Excellence* se révèle un évident témoin. D'autres exemples fenêtres-supports s'inspirent encore plus nettement de l'espace bidimensionnel du tableau. Le personnage, en se plaçant devant son embrasure change immédiatement de régime : il « fait tableau », se fige, s'aplatit et s'insère dans le cadre d'une représentation picturale, pourtant bien plus contraignante pour l'auteur que l'espace fictif de la littérature.

L'utilisation de la fenêtre comme élément structurel d'une scène d'intérieur est un motif courant de la peinture de genre, notamment chez les bourgeois artisans de Vermeer ou dans les portraits de Van Eyck (fig. 19 et 20). L'association de ce motif à l'art pictural est d'ailleurs si naturelle au romancier qu'il en fait le sujet de la petite toile exécutée par le vieux maître Bongrand, personnage de *L'Œuvre* souvent identifiée au réaliste Courbet :

[Bongrand] s'était remis au travail, debout devant un chevalet où se trouvait une petite toile, deux femmes, la mère et la fille, cousant dans l'embrasure d'une fenêtre ensoleillée. Derrière lui, les jeunes gens regardaient.

« C'est exquis », finit par murmurer Claude.

Bongrand haussa les épaules, sans se retourner.

« Bah, une petite bêtise. Il faut bien s'occuper, n'est-ce pas ?... J'ai fait ça sur nature, chez des amies, et je nettoie un peu⁴⁸³ ».

Si le maître du réalisme ne peut s'empêcher, sur le vif, de mettre sur toile deux femmes installées devant une fenêtre, pourquoi l'écrivain n'en ferait-il pas tout autant ? Cependant, dans ces scènes de genre, la composition place rarement la fenêtre dans une directe frontalité face au spectateur, qui causerait un problème de répartition de la lumière dans l'espace en cas de soleil (fig. 19), ou de confusion avec le paysage d'arrière-plan dans le cas inverse (fig. 20). Tous les photographes amateurs s'étant lancés dans une aventure

⁴⁸³ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 180.

semblable auront ainsi risqué le contre-jour. Rien ne permet donc de comprendre « l'embrasure » de la fenêtre chez Bongrand comme un support frontal sur lequel seraient appliqués les personnages féminins. Manet lui-même, spécialiste de la composition frontale, « bouchera » généralement ses fonds par des paravents, des murs, ou contournera le problème en peignant la fenêtre depuis l'extérieur. Pourtant, comme en littérature, tout est permis au descripteur, Zola multiplie à loisir les images de personnages non pas situés « dans l'embrasure », notation spatiale à la compréhension incertaine, mais bien « devant la fenêtre ». Le romancier semble bien conscient de ce problème de contre-jour, puisqu'il l'exploite même à son compte dans de rares cas. Généralement, ce motif est plutôt associé à des portraits d'hommes, où est exploité le contraste entre la surface lumineuse de la fenêtre et la silhouette sombre placée devant⁴⁸⁴, prenant selon les cadrages et selon la caractérisation souhaitée par le narrateur, une stature plus ou moins imposante⁴⁸⁵. Dans *Le Rêve*, la vision de Félicien encadré dans une porte-fenêtre renforce l'aspect surnaturel et héroïque que la jeune fille lui prête :

Cela lui parut naturel, lorsque Félicien arriva, enjambant la balustrade du balcon. Sur le ciel blanc, sa taille haute se détachait. Il n'entra pas, il resta dans le cadre lumineux de la fenêtre.

Alors, Félicien, obéissant, se retira. [...] A la fenêtre pourtant, il se retourna, la regarda longuement encore, comme s'il voulait emporter en lui quelque chose d'elle⁴⁸⁶.

⁴⁸⁴ Ainsi de Jésus-Christ dans le bureau du notaire au moment crucial du partage dans *La Terre*. Le dispositif permet ici de solenniser cette scène cruciale pour la suite du roman, sachant que ce personnage ne connote pas d'emblée cette idée : « Hyacinthe seul restait debout, devant la fenêtre, dont il bouchait le jour, de ses larges épaules. » (Emile Zola, *La Terre*, éd. cit., p. 382).

⁴⁸⁵ Dans *Au Bonheur des Dames*, la présence de l'embrasure de deux fenêtres fait immédiatement prendre la pause à trois personnages du salon de Mme Desforges, et le contraste de leur corps avec le contre-jour extérieur sert à les caractériser en fonction de leur position sociale : « [M.] de Boves et Vallagnosc causaient devant une des fenêtres, les yeux perdus au loin sur le jardin [...]. Le soleil venait de se coucher derrière les arbres du jardin, le jour tombait, une ombre fine noyait peu à peu la vaste pièce. C'était l'heure attendrie du crépuscule, cette minute de discrète volupté, dans les appartements parisiens, entre la clarté de la rue qui se meurt et les lampes qu'on allume encore à l'office. M. de Boves et Vallagnosc, toujours debout devant une fenêtre, jetaient sur le tapis une nappe d'ombre ; tandis que, immobile dans le dernier coup de lumière qui venait de l'autre fenêtre, M. Marty, entré discrètement depuis quelques minutes, mettait son profil pauvre, une redingote étriquée et propre un visage blêmi par le professorat [...]. » (Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, p. 458, 462). Cette scène semble inverser le dispositif du théâtre d'ombres précédemment étudié. Cependant, l'inscription dans le cadre de la fenêtre impose aux personnages un passage dans le monde immobile de l'image en deux dimensions (« causaient », « toujours debout », « immobile »). Le texte évoque la luminosité (« soleil [...] couch[é] », « ombre fine », « crépuscule », « clarté », « lampes qu'on allume »), mais l'ensemble tend vers une indistinction qui semble fondre tous les détails de la pièce en une surface indistincte : « noyait peu à peu la pièce », « clarté qui se meurt ». Cette fonte du lieu est en effet nécessaire au double effet de projection recherché par le contraste lumineux des fenêtres, qui s'opposent tout en devant se détacher nettement du reste de la pièce : les ombres de M. de Boves et de Vallagnosc peuvent ainsi rivaliser avec celle du fonctionnaire Marty, les unes semblant s'agrandir et outrepasser la limite des corps en projetant sur le tapis « une nappe d'ombre », l'autre semblant aplatie sur la surface de la fenêtre, collée en décalcomanie : « mettait son profil pauvre ».

⁴⁸⁶ Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 905, 911.

Félicien est explicitement signalé comme encadré par l'ouverture (« dans le cadre lumineux »), il est dans une position frontale, reste immobile (« il n'entra pas », « il resta », « il la regarda longuement encore »), et son corps placé dans l'ombre forme un contraste surnaturel avec un ciel de lune étonnamment « blanc ». Le texte contraint également la scène à la bidimensionalité, avec l'attention accrue qui est portée au fond dans ces si courtes phrases. A l'aide d'une antéposition, la syntaxe de la deuxième phrase semble mimer la fabrication d'une image en évoquant d'abord le support, puis l'inscription du dessin sur ce fond : « Sur le ciel blanc, sa taille haute se détachait. » L'utilisation de l'expression « se détachait », généralement utilisée en peinture, donne une importance au ciel qui se fait fond coloré, prend ainsi une unité de surface, devient donc solidaire du corps de Félicien, dans un nouvel espace bidimensionnel. Son corps ne devrait pas, en effet, être collé au ciel dans l'espace tridimensionnel de la diégèse, non seulement parce qu'ils ne sont pas situés l'un au contact de l'autre, mais surtout parce que le « ciel » est une donnée immatérielle. Il est donc inutile de préciser qu'un corps est « détaché » du ciel dans la mesure où il ne peut raisonnablement pas lui être attaché. En revanche, si nous passons dans le monde bidimensionnel de la représentation picturale, les figures sont en effet toutes solidaires les unes des autres car inscrites sur une même surface. L'artiste se doit de suggérer l'illusion de leur séparation par la perspective ou par le contraste des teintes. Dans notre cas, c'est le contraste lumineux, bien qu'hasardeux, entre l'ombre du corps et le ciel de lune qui vient constituer le corps de Félicien en élément autonome, « se détachant » du fond. Cette phrase qui nous paraît si naturelle dans une première lecture ne peut en réalité se comprendre que par le truchement d'une vision réduite à la bidimensionalité du dessin.

Même remarque pour la phrase suivante, qui semble dénoncer tout l'artifice de cette vision : « il resta dans le cadre lumineux ». Le groupe nominal du « cadre lumineux » est particulièrement troublant, dans la mesure où il réunit deux éléments une fois de plus disparates dans l'espace : le cadre est le chambranle de la porte-fenêtre, et la lumière est la surface de ciel visible depuis l'intérieur de la pièce. Le « cadre » n'est donc pas « lumineux », il laisse voir une surface lumineuse qui lui est étrangère. Bien évidemment, le groupe nominal est ici à comprendre comme une sorte de métaphore du carré lumineux que le cadre de la fenêtre découpe dans l'espace du ciel. Néanmoins, la seule connexion entre le terme de cadre et les limites d'une surface qu'il contiendrait est l'acception métonymique du cadre désignant la toile du peintre. Une telle expression réunissant l'entourage de la vision et la surface claire en un même groupe nominal renvoie inévitablement au truchement de la toile et à son espace bidimensionnel. Or, dans cette phrase à nouveau, le personnage est comme intégré à ces deux

éléments : « il resta dans le cadre lumineux. » La superposition en une même surface des trois éléments distincts : cadre, fond, personnage, tend donc définitivement à assimiler la vision de Félicien à une gravure en deux dimensions, qui s'adapte parfaitement bien avec la mystique d'Angélique entretenue dans le roman par la lecture de la *Légende dorée*.

Bien que le phénomène du contre-jour soit pris en compte par Zola, il ne contrevient en aucun cas à l'inscription l'image sur le support de la fenêtre. Non seulement il ne n'empêche pas le personnage de se figer en une figure immobile en deux dimensions, mais il montre surtout, par l'importance du contraste entre celle-ci et l'arrière-plan lumineux, que la description zolienne prend en compte l'existence du fond, de ce support de l'image généralement nié que Manet force le spectateur à reconnaître comme relais de la toile, et qui ne devrait pourtant pas intervenir dans l'espace tridimensionnel de la fiction littéraire. D'autres exemples de ce dispositif de fenêtre-support, baignant quant à eux dans une lumière naturelle diffuse, confirment néanmoins cette réduction des personnages en figures de tableau dès qu'ils prennent la pose malgré eux dans une embrasure. Deux courtes scènes du cycle réalisent ainsi pour le lecteur la toile peinte par Bongrand dans *L'Œuvre*, en lui donnant une composition frontale :

Pauvre mère ! l'avait-elle assez étourdie de ses jeux violents, de ses crises folles de tapage ! Aussi loin que [Christine] pouvait remonter, elle la trouvait *devant la même fenêtre*, petite, fluette, peignant sans bruit ses éventails, avec des yeux doux, tout ce qu'elle tenait d'elle aujourd'hui⁴⁸⁷.

Devant une des fenêtres, la tante Elisabeth tricotait avec de longues aiguilles de bois ; et, dans le silence de la pièce, on n'entendait que le tic-tac des aiguilles⁴⁸⁸.

La fenêtre, toujours mentionnée, vient encadrer les personnages et participe de leur constitution en tableau : elle perd son statut d'objet transitif et devient un fond, un substitut de la toile bornée du peintre. Ces deux brefs extraits insistent sur le passage des personnages dans un autre monde, celui, en deux dimensions, de la peinture. Dans les deux scènes règnent en effet le silence et le calme (« sans bruit », « silence »), la quasi immobilité des actes minutieux (« peignant », « tricotait »). Elles sont en outre inscrites dans une atemporalité, dans une rémanence perpétuelle d'un présent pourtant révolu : le participe présent et l'imparfait diluent les actions dans une durée indéterminée (« peignant », « tricotait »), alors que les indications temporelles semblent appartenir à une temporalité autre que la chronologie rationnelle, dans un temps quasi mythologique : l'image de Christine est un souvenir situé « aussi loin qu'elle pouvait remonter », lié à une époque immémoriale, qui ne

⁴⁸⁷ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 96.

⁴⁸⁸ Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 500.

subit ni altération ni changement (« la même fenêtre ») ; dans la vision de Renée, le « tic-tac des aiguilles » à tricoter semble quant à lui ironiquement se substituer à celui de l'horloge, et donc en subvertir la marche. Ces différentes caractéristiques liées au silence, à l'immobilité et à une temporalité particulière place ces deux scènes dans la lignée des vues de Vermeer et leur prête des contraintes qui sont uniquement celles de l'art pictural, dans une vision de la peinture par ailleurs très redevable des théories émises par Lessing dans son *Laocoon*. Les figures semblent poser dans un hors-temps, dans un hors-monde de la peinture, qui correspond bien à leur existence diégétique : la mère de Christine est vue en souvenir par la jeune femme longtemps après sa mort et la tante de Renée vit dans cette sorte de cloître monacal qu'est l'hôtel Béraud du Châtel, volontairement présenté dans le roman comme une antithèse de la vie superficielle et trépidante de la belle Mme Saccard, image de la modernité du dix-neuvième siècle haussmannien. Le passage du personnage situé devant la fenêtre dans un autre monde est encore actualisé, sur un mode cette fois, dans une scène de *Pot-Bouille*, roman il est vrai peu propice à la contemplation esthétique :

[Valérie] avait renvoyé la bonne, dont la vue paraissait l'agacer ; puis, elle était allée à la fenêtre, pour aspirer fortement l'air froid du dehors, la bouche grande ouverte par de longs bâillements nerveux. Après un silence, ils causèrent. Ça l'avait prise vers quatorze ans, le docteur Juillerat était fatigué de la droguer ; tantôt ça la tenait dans les bras, tantôt dans les reins. Enfin, elle s'accoutumait ; autant ça qu'autre chose, puisque personne ne se portait bien, décidément. Et, pendant qu'elle parlait, les membres las, il s'excitait à la regarder, il la trouvait provocante au milieu de son désordre, avec son teint de plomb, son visage tiré par la crise comme par toute une nuit d'amour. Derrière le flot noir de ses cheveux dénoués, qui coulait sur ses épaules, il croyait voir la tête pauvre et sans barbe du mari. Alors, les mains tendues, du geste brutal dont il aurait empoigné une fille, il voulut la prendre.

« Eh bien, quoi donc ? dit-elle d'une voix pleine de surprise. »

A son tour, elle le regardait, les yeux si froids, la chair si calme, qu'il se sentit glacé et laissa retomber ses mains, avec une lenteur gauche, comprenant le ridicule de son geste⁴⁸⁹.

L'utilisation du plus-que-parfait au lieu du passé simple pour les actions menant Valérie à la fenêtre (« elle avait renvoyé », « elle était allée ») tend d'emblée à la placer dans un temps moins précis et moins contemporain du regard d'Octave, comme si le personnage était saisi dans un toujours-déjà-là. Progressivement, le personnage s'alanguit dans une durée indéterminée et se constitue en tableau : dans le « silence », immobile, Valérie « aspire fortement », donc lentement, et bâille. La description semble l'immobiliser dans un moment à la fois ponctuel et éternel, ce qui est la contradiction propre à l'instant de l'image picturale : le personnage est ainsi saisi « bouche grande ouverte », dans une posture maxillaire si inconfortable qu'elle est généralement brève, mais qui se transforme par le truchement du bâillement à la fois lent et perpétuel (« par de longs bâillements ») en une vision permanente,

⁴⁸⁹ Emile Zola, *Pot-Bouille*, éd. cit., p. 73-74.

comme fixée dans une durée suspensive. Ainsi Valérie s'approche-t-elle au plus près du portrait qu'on aurait pu faire d'elle dans ce moment de fatigue. La discussion que les deux personnages entament ne rompt en rien le caractère pictural de la scène. En effet, tout l'humour de l'épisode joue de la dissociation entre les préoccupations implicites et le comportement explicite des deux protagonistes. Le discours de Valérie, rapporté au style indirect libre, ne vient pas couper la description ; de plus, il se présente comme un monologue qu'Octave n'interrompt pas, ou alors par des relances si insignifiantes qu'elles ne méritent pas même d'être rapportées par la narration. Valérie parle seule, car elle reprend une litanie des ennuis de santé propre à tous les foyers bourgeois du roman. L'utilisation de l'imparfait itératif dans le discours indirect libre renforce cet aspect de logorrhée sans intérêt ni dialogue possible. Ces paroles sont donc rapportées uniquement pour justifier leur flux sans intérêt, justifiant qu'Octave ne les écoute pas : il n'y a donc toujours pas de bruit dans cette scène, un simple ronflement d'arrière-plan dont le héros se moque éperdument. Or, si Octave s'en moque, c'est qu'il n'est pas dans la situation de converser, mais de contempler : encadrée par la fenêtre, immobile, presque inaudible, devenue un tableau, Valérie n'est pas là pour être écoutée mais pour être contemplée. C'est bien ainsi que la narration présente la suite de l'épisode ; à l'aide d'une subordination temporelle, le texte dissocie le monde vécu par Valérie – la conversation mondaine – et celui d'Octave – la contemplation d'un tableau –, qui se superposent mais ne communiquent pas : « Et, pendant qu'elle parlait, il s'excitait à la regarder, il la trouvait provocante au milieu de son désordre, avec son teint de plomb, son visage tiré par la crise comme par toute une nuit d'amour. » La description n'intervient que lorsque le personnage s'est définitivement placé dans un temps différent de la narration, celui de l'image.

Néanmoins, ce regard reste celui d'Octave, c'est-à-dire celui d'un petit bourgeois bien de son temps. En devenant une image, Valérie suscite le désir d'Octave, comme si le tableau ajoutait à l'érotisme de la scène, comme si l'art masquait et justifiait la pornographie. Les détails saisis par la description sont en effet tous liés au fantasme érotique. Le désir transforme l'immobilité de l'image en une posture lascive, offrant la femme au spectateur, et il se concentre sur l'idée particulièrement érotique du relâchement et de la libération du corps, à la fois métaphore de l'acte sexuel et du fantasme bourgeois suscité par le dérèglement de l'ordre établi (ici les codes de la bourgeoisie, ailleurs l'infirmière ou la maîtresse d'école...) : « provocante », « membres las », « désordre », « flot noir », « cheveux dénoués », « coulait sur ses épaules », « visage tiré [...] comme par toute une nuit d'amour ». Cette allusion associant regard esthétique et pornographie déguisée n'est pas anodine, puisqu'elle reprend ici

un argument central utilisé par Zola dans ses Salons. Le romancier qui défend Olympia ou la baigneuse de Manet a ainsi dénoncé l'hypocrisie du scandale suscité par ces femmes nues, alors que les nudités mythologiques de toiles comme la *Vénus* de Cabanel pouvaient satisfaire la concupiscence des bourgeois – et de Napoléon III qui en fit d'ailleurs l'acquisition –, avec la simple justification d'être tirées de scènes mythologiques (fig. 21) :

Sa peinture ne fut pas précisément une peinture de boudoir, elle garda je ne sais quel air triste et rechigné, quel aspect froid et morne, qui témoigne de son origine antique ; mais elle eut des coquetteries, des souplesses mièvres qui la mirent à la portée des belles dames et des beaux messieurs.

Toute la personnalité de M. Cabanel est là. Prenez une Vénus antique, un corps de femme quelconque dessiné d'après les règles sacrées, et, légèrement, avec une houpe, maquillez ce corps de fard et de poudre de riz ; vous aurez là l'idéal de M. Cabanel. Cet heureux artiste a résolu le difficile problème de rester sérieux et de plaire. Aux gens graves, il dit : « Je suis élève du sage M. Picot, j'ai pâli sur les œuvres des maîtres, à Rome ; voyez mon dessin, il est sobre et correct. » Aux gens d'esprit léger il dit : « Je sais sourire, je ne suis pas raide et guindé comme mes anciens collègues de Rome ; j'ai la grâce et la volupté, les couleurs tendres et les lignes harmonieuses. »

Dès lors, la foule est conquise. Les femmes se pâment et les hommes gardent une attitude respectueuse.

Voyez au Champ-de-Mars la *Naissance de Vénus*. La déesse, noyée dans un fleuve de lait, a l'air d'une délicieuse lorette, non pas en chair et en os – cela serait indécent –, mais en une sorte de pâte d'amande blanche et rose.

Il y a des gens qui trouvent cette adorable poupée bien dessinée, bien modelée, et qui la déclarent fille plus ou moins bâtarde de la Vénus de Milo : voilà les jugements des personnes graves. Il y a des gens qui s'émerveillent sur le sourire de la poupée, sur ses membres délicats, sur son attitude voluptueuse : voilà le jugement des personnes légères. Et tout est pour le mieux dans le meilleur des tableaux du monde⁴⁹⁰.

Au-delà du parti esthétique, Zola et Manet se moquent des motifs faisant subitement goûter l'art pictural à la bourgeoisie affairée de l'époque, stratagème ultime permettant de déguiser un simple voyeurisme pornographique derrière l'étiquette de l'art. Dans ce roman si critique de l'hypocrisie bourgeoise, le sensuel Octave ne pouvait donc réagir autrement devant une femme devenue tableau... Tout l'humour et l'ironie du dispositif vient de la réunion des deux mondes, des deux temporalités à la fin de l'extrait : en bon amateur pornographique, Octave tente de réaliser le désir sexuel suscité en lui non pas par Valérie, mais par *l'image de Valérie*, si offerte puisque réduite à une représentation figée. Seulement, en agissant vers le tableau tel l'oiseau de Zeuxis picorant le raisin peint, Octave brise la frontière entre l'œuvre et le monde du salon et rend toute sa réalité à Valérie, qui ne saurait supporter une telle

⁴⁹⁰ Emile Zola, « Nos peintres au Champ-de-Mars [1867], dans *Ecrits sur l'art*, éd. J.-P. Leduc-Adine, Paris, Gallimard, « Tel », 1991, p. 182-183. Cette ambiguïté du regard du spectateur est également mentionnée par le critique dans les sujets bibliques et les portraits privés réalisés par Cabanel : « [Dans *Thamar et Absalon*, que Cabanel expose au salon de 1878, cette] fois, nous avons la Bible accommodée à la sauce académique, une bible de salon dans un style comme il faut. [La] femme, nue jusqu'à mi-corps, se lamente à genoux. On se demande premièrement ce qui a poussé le peintre à choisir ce sujet. Je comprends qu'il ait cherché un prétexte à peindre un torse de femme nue, bien que cette nudité ait peu de raison d'être. » (Emile Zola, « L'école française de peinture en 1878 », dans *Ecrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 372) ; « Avec cela Cabanel sait donner aux dames « un air distingué ». Avec lui elles peuvent se décoller tant qu'elles veulent ; elles ne cessent pas d'être chastes, car il transforme le corps en rêve ; il le peint en œufs brouillés avec une légère trace de carmin. Ce ne sont plus des femmes, ce sont des êtres déssexualisés, inabordables, inviolables, comme qui dirait une ombre de la nature. » (*ibidem*, p. 372-373).

inconvenance. Le texte met en scène ce « viol » de la frontière entre les deux mondes avec la grande violence du lexique choisi (« mains tendues », « geste brutal », « empoigné », « une fille », « voulut la prendre »), mais aussi avec la rupture temporelle instaurée par le passage du texte au passé simple, mise en exergue par apposition de l'adverbe « alors ». La relation d'exclusion entre les deux Valérie qui nous ont été présentées est ensuite développée : la seconde description matérialise concrètement la « douche froide » imposée aux pulsions d'Octave, en s'opposant en tout point au désir et au relâchement suscités précédemment par la première description fantasmatique : « yeux si froids », « chair si calme », « glacé ». Il est d'ailleurs intéressant de noter que la concupiscence du petit bourgeois est stoppée net au moment où la jeune femme le regarde droit dans les yeux, ce qui le fait immédiatement se sentir « ridicule », « gauche ». L'accent de la phrase sur la réciprocité, sur ce renvoi du regard inattendu pour le spectateur-voyeur (« A son tour, elle le regardait ») n'est d'ailleurs pas sans faire penser aux regards d'Olympia et de la baigneuse du *Déjeuner*, qui choquaient tant les spectateurs en retournant et dénonçant par là même leur propre regard libidineux. Dans le monde de *Pot-Bouille* comme dans la peinture académique du Salon, l'inconvenance ne peut exister que lorsqu'elle est justifiée par le fard d'une pause artistique, hors de la réalité mondaine.

Un exemple du cycle développe sur tout un chapitre cette métamorphose picturale du personnage posté devant une fenêtre. Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, roman dont nous avons précédemment présenté les relations ambiguës avec l'art, le personnage de Clorinde est ainsi explicitement transformé en tableau vivant, ou plutôt en son exact opposé. Le narrateur mentionne plusieurs reprises la popularité de la jeune femme, en fait le sujet de nombreuses représentations picturales ou photographiques et insiste en sur le fait qu'elle est en permanence l'objet de tous les regards. Tout la prédispose donc à endosser le rôle d'une œuvre d'art, idée à laquelle la scène de « galerie » improvisée que nous avons précédemment étudiée, a préparé le lecteur. Or, son intronisation en tant que sujet peint est théâtralisée dans l'épisode de l'élaboration de son portrait en costume de Diane chasseresse par le peintre Luigi.

Certes, cette irruption du portrait de Clorinde peut s'apparenter à un simple stratagème de légitimation de la description. Philippe Hamon a notamment montré combien la place des artistes était précieuse à Zola pour « caser » ses descriptions de manière naturelle, en les faisant véritablement prendre la po/ause. Le porte-regard zolien devant faire avec des contraintes de statisme, de lumière suffisante, de bon point de vue, de goût de l'observation, le milieu artistique apporte une certaine facilité pour les déjouer : rien n'est plus facile que de

justifier une description lorsque le personnage ou le paysage décrit posent devant un œil d'artiste. En cela, le personnage de Claude Lantier serait par exemple une bénédiction pour les portraits zoliens :

[La délégation au personnage] entraîne en particulier une tendance à rationaliser son environnement selon les modes et les termes de la création artistique elle-même, à découper le réel comme une succession soit de « tableaux », soit de « scènes » dont le personnage n'est plus que le régisseur utilitaire. Une des manières les plus simples, les plus « économiques » de placer également le « portrait » d'un personnage, sera d'ailleurs de faire faire le portrait du personnage, dans le roman, par un artiste peintre. Ici la technique *d'énonciation* (Zola décrivant le portrait d'un personnage) est prise en charge par une scène *d'énoncé* (un peintre peignant un personnage) qui lui est directement homologable. [...] Le portrait, émanation directe du fichier « Personnages » des Ebauches, devient alors, dans l'immobilité vraisemblable de la « pose », une « fixation » de fiche descriptive⁴⁹¹.

Dans *Son Excellence Eugène Rougon*, ce système semble toutefois quelque peu gauchi : la description n'est pas prise en charge par le peintre Luigi, mais par Rougon lui-même, spectateur de la scène dans une sorte de mise en abyme de la place du lecteur, qui observe Clorinde prenant la pause ; de plus, l'œuvre réalisée semble bien différente de la jeune femme observée ; enfin, les personnages commentent l'image du corps de Clorinde en feignant de critiquer sa représentation dessinée par Luigi. Il semble donc que loin de faciliter l'insertion d'un portrait, cette scène mette plutôt en place une rivalité entre deux images de Clorinde : l'image peinte et l'image vue par Rougon ; si ce n'est que cette image vue par Rougon semble tout aussi artificielle que celle de Luigi, dans la mesure où elle aussi nous est présentée comme un tableau, d'inspiration michelangelesque. Cette aventure, filée sur tout un chapitre, étouffe définitivement les frontières entre monde diégétique et représentation picturale, le roman substituant à la peinture ses propres tableaux.

Toute la scène repose en effet sur la coexistence entre deux représentations bidimensionnelles de Clorinde : d'abord le dessin réalisé par Luigi qui justifie en apparence la description de la jeune femme, selon le principe énoncé par Philippe Hamon mais qui n'est paradoxalement jamais actualisée pour le lecteur dans le texte ; ensuite, la description d'une Clorinde michelangelesque, nature, aux beautés franches, observée par Rougon, en tout point antithétique avec l'image de Luigi, mais qui se présente néanmoins selon toutes les caractéristiques du tableau peint. La vraie Clorinde est en effet aussi un tableau, malgré tout : d'ailleurs, comment ne serait-elle pas tableau puisqu'elle se déplace en permanence avec son cadre ? On ne peut en effet dénombrer les occurrences du roman où le narrateur place son personnage dans l'embrasement d'une porte ou d'une fenêtre, l'encadrant ainsi

⁴⁹¹ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 84.

perpétuellement⁴⁹². Cette rivalité entre les deux Clorinde n'est donc pas celle des deux sœurs de Lessing, la description ne profitant pas de cette occasion pour démontrer sa supériorité sur la peinture : bien au contraire, la Clorinde vue par Rougon tend à supplanter le dessin de Luigi pour lui substituer un modèle tout aussi pictural, mais d'une esthétique différente, celle que Zola défend dans ses critiques d'art. Dans ce chapitre, la superposition du personnage à l'espace de la fenêtre relaie donc le support de la toile présente dans la diégèse et rivalise avec elle ; toutefois cette concurrence reste strictement circonscrite dans le modèle et le cadre d'une représentation bidimensionnelle, et non sur un dialogue entre les deux arts sœurs.

Le cadre propice à la naissance de l'image est tout d'abord posé, avec la mention devenue obligatoire de l'adjuvant qu'est la fenêtre. Ce détail de la baie vitrée est un véritable *leitmotiv* du chapitre, disposé de manière à mimer l'élaboration progressive d'un dessin sur une toile vierge. Le texte insiste d'abord, d'une manière totalement superflue d'un point de vue narratif, sur la présence de ce cadre encore vide, contraignant l'espace de la (bien nommée) « galerie » de Clorinde afin que les personnages fissent tous face à cette baie vitrée toujours vierge :

Sa fille Clorinde recevait dans une *galerie*, une sorte d'atelier de peintre, donnant sur l'avenue *par de larges baies vitrées*⁴⁹³.

La *galerie*, très vaste, n'avait en réalité de libre *qu'un espace restreint devant une des deux baies, sorte de vide carré* transformé en petit salon par deux canapés et trois fauteuils dépareillés⁴⁹⁴.

La dernière phrase sous-tend cette analogie de l'espace de la galerie et des fenêtre à celui d'une galerie de peinture en utilisant la périphrase d'une « sorte de vide carré », qui n'est pas non plus sans faire pendant à la toile vide qu'est la baie vitrée. Par la suite, la fenêtre accueille le corps de la jeune femme, et comme si celle-ci ne pouvait se détacher du cadre de sa représentation, chaque étape de la description fait alors plus ou moins explicitement allusion à la présence de la fenêtre autour d'elle :

Lui, difficile d'ordinaire à décontenancer, resta un instant sur le seuil, timidement. [...] Et, *dans la lumière crue d'une des baies, en face d'un jeune homme qui la dessinait au fusain sur une toile blanche*, Clorinde, debout au milieu d'une table, posait en Diane chasseresse, les cuisses nues, les bras nus, la gorge nue, toute nue, l'air tranquille. Sur un canapé, trois messieurs très sérieux fumaient de gros cigares *en la regardant*, les jambes croisées, *sans rien dire*⁴⁹⁵.

⁴⁹² Pour un rapide et lacunaire inventaire, se reporter aux pages 66-67, 110-111, 120, 154, 181... de l'édition citée.

⁴⁹³ Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, éd. cit., p. 59.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 64.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 62.

Ces messieurs restèrent à leur place, immobiles, comme *cloués*. [...] Clorinde, dans ses regards brouillés, s'élargissait toujours, *lui bouchait toute la baie, de sa taille de statue géante*⁴⁹⁶.

*Sous le jour tombant des hautes baies vitrées, les épaules de Clorinde se moirèrent d'un reflet d'or. Et, lentement, le ciel pâlisait*⁴⁹⁷.

L'aveuglement de la jeune femme face sur sa nudité lorsqu'elle pose, que le narrateur prend soin de souligner par défaut en évoquant la gêne qu'elle éprouve lorsqu'elle ne pose plus, l'assimile d'emblée aux figures désincarnées de la peinture conventionnelle :

Clorinde, debout au milieu d'une table, posait en Diane chasseresse, les cuisses nues, les bras nus, la gorge nue, toute nue, l'air tranquille. Sur un canapé, trois messieurs très sérieux fumaient de gros cigares en la regardant, les jambes croisées, sans rien dire⁴⁹⁸.

Clorinde, très sérieuse, avait repris la pose⁴⁹⁹.

Sous la gaze, on voyait la tache rose des genoux. Cependant, elle avait oublié qu'elle était nue. [...] Mais, tout d'un coup, [...] elle se regarda, devint très rouge. Et, vivement, elle alla prendre un lambeau de dentelle noire, dans lequel elle s'enveloppa⁵⁰⁰.

Cependant, elle se tenait debout sur la table, toujours enveloppé du morceau de dentelle noire. Puis, quand elle eut retrouvé la pose, elle se découvrit d'un seul geste. Elle redevenait un marbre, elle n'avait plus de pudeur⁵⁰¹.

Nous retrouvons la question de la nudité classique que nous avons précédemment évoquée, et qui n'est alors pas étrangère à Zola. Par son impassibilité devant sa tenue, Clorinde devient à son tour une Diane hypocrite, mais pas celle de la peinture académique de Luigi-Cabanel, puisque la puissance de son corps choque le bourgeois Rougon, qui ne peut comprendre qu'un corps réel soit directement porté sur la toile. Par la description, le narrateur fait donc un peu son *Olympia*, c'est-à-dire la peinture d'une femme réelle, mais qui reste une image bidimensionnelle. L'impudeur de Clorinde n'est en effet pas celle des modèles de l'époque, puisqu'elle est fluctuante : un modèle professionnel ne témoignerait aucune pudeur, telle Nana lorsqu'elle est sur scène, et un modèle occasionnel ne se départirait jamais totalement de sa gêne, telle Christine devant Claude. La pudeur intermittente de Clorinde souligne son passage réitéré dans une autre réalité, lors de cette scène. Lorsqu'elle pose, grâce à la description et non à Luigi, Clorinde n'est plus une femme, elle se constitue en objet et devient une image peinte légitime dans son contexte mythologique, qui peut donc être nue. Lorsque la description cesse, lorsque Clorinde bouge, parle, elle redevient de chair et d'os, et

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 66-67.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 78.

ne peut donc plus supporter sa nudité. Le personnage de Clorinde se présente d'ailleurs lui-même comme un « à-voir », corps à voir qui ne peut être légitimé, nous l'avons vu, dans la société bourgeoise à laquelle ces personnages appartiennent, que par le prétexte d'une représentation artistique. Le jeu entre elle et Rougon qui inaugure la description initiale d'ailleurs la transformation de la femme en œuvre : celle-ci lui demande un véritable commentaire de critique d'art sur son anatomie, d'où, sans doute, la mystérieuse « gêne » qu'éprouve Rougon face à cette épreuve :

« Ne m'avez-vous pas prié de passer pour me montrer quelque chose ? » demanda-t-il.

Elle ne répondit pas tout de suite, très grave, toute à la pose. Il dut insister.

« Qu'est-ce donc, ce que vous vouliez me montrer ?

– Moi ! » dit-elle.

Elle dit cela d'une voix souveraine, sans un geste, campée sur la table, dans sa pose de déesse. Rougon battit des paupières, se recula d'un pas, la regarda lentement. Et elle était vraiment superbe, avec son profil pur, son cou délié, qu'une ligne tombante attachait à ses épaules. Elle avait surtout cette beauté royale, la beauté du buste. Ses bras ronds, ses jambes rondes, gardaient un luisant de marbre. Sa hanche gauche, légèrement avancée, la ployait un peu, la main droite en l'air, découvrant de l'aisselle au talon la longue ligne puissante et souple, creusée à la taille, renflée à la cuisse. Elle s'appuyait de l'autre main sur son arc, de l'air tranquillement fort de la chasseresse antique, insoucieuse de sa nudité, dédaigneuse de l'amour des hommes, froide, hautaine, immortelle.

« Très joli, très joli », murmura Rougon, ne sachant que dire.

La vérité était qu'il la trouvait gênante, avec son immobilité de statue. Elle semblait si victorieuse, si certaine d'être classiquement belle, que, s'il avait osé, il l'aurait critiqué comme un marbre dont certaines puissances blessaient ses yeux bourgeois ; il aurait préféré une taille plus mince, des hanches moins larges, une poitrine placée moins bas. Puis, une envie brutale lui vint de la prendre au mollet. Il dut s'éloigner davantage, pour ne pas céder à cette envie.

« Vous avez assez vu ? demanda Clorinde, toujours sérieuse et convaincue. Attendez, voici autre chose. »

Et, brusquement, elle ne fut plus Diane. Elle laissa tomber son arc, elle fut Vénus. Les mains rejetées derrière la tête, nouées dans son chignon, le buste renversé à demi, haussant les pointes des seins, elle souriait, ouvrait à demi les lèvres, égarait son regard, la face comme noyée tout d'un coup dans du soleil. Elle paraissait plus petite, avec les membres plus gras, toute dorée d'un frisson de désir dont il lui semblait voir passer les moires chaudes sur sa peau de satin. Elle était pelotonnée, s'offrant, se faisant désirable, d'une air d'amante soumise qui veut être prise entière dans un embrassement⁵⁰².

C'est bien de cette comédie du corps transformé en œuvre d'art dont témoigne l'attitude de Rougon, qui prend du recul, dans la pose hypocrite de l'esthète. Le mouvement contemplatif du personnage comme le compliment qu'il bredouille sont volontairement inadaptés : un corps nu et voluptueusement provocant n'est pas, ne peut raisonnablement pas être « très joli ». Le mot s'appliquerait davantage à une représentation soignée, sucrée qu'à la Clorinde que nous voyons par le regard du ministre. En formulant cette louange, le spectateur bourgeois décontenancé par Clorinde brouille volontairement l'objet de sa critique à l'attention de la jeune femme, pour déssexualiser son regard et se disculper de tout désir, en utilisant un terme destiné à un objet décoratif plutôt qu'à un corps dénudé. Clorinde est donc réduite à une représentation décorative afin de dédouaner l'érotisme latent de l'observation de

⁵⁰² *Ibid.*, p. 64-65.

son corps. Cet objet décoratif et sucré, c'est le tableau que Luigi peint alors devant eux : or nous n'y avons pour le moment pas accès, tout comme Rougon. La déférence esthétique d'Eugène, qui ne peut donc être suscitée par l'œuvre du peintre, trouve donc sa source dans son propre regard sur la jeune femme, traité de manière hautement picturale. La description s'inscrit d'emblée en faux face à la toile diégétique de l'Italien en introduisant dès ce premier passage sa propre image peinte de la jeune femme, qu'elle a conditionnée par la présence de la fenêtre-support et par l'attitude ambiguë et objectale de la jeune femme. La Clorinde qui prend la pose de Diane devient pour le lecteur le sujet d'un autre tableau que celui de la diégèse. La scène reprend ainsi tous les clichés de l'art pictural et statuaire : « son profil pur », « son cou délié, qu'une ligne tombante attachait à ses épaules », « un luisant de marbre », « la longue ligne puissante et souple, creusée à la taille, renflée à la cuisse », « immobilité de statue », « classiquement belle », « puissances », « comme un marbre », « moires ». La forme précède même le membre qui l'exprime dans cette description : les hanches, les trapèzes disparaissent au profit d'une représentation schématique où tout n'est que lignes plus ou moins accentuées dans le corps de Clorinde, comme si celles-ci n'étaient pas commandées par ses membres, mais par une main qui les aurait dessinées. Cette transformation d'une femme réelle en un modèle pictural est d'autant plus remarquable qu'elle fait échec au tableau-prétexte de la diégèse :

« *Clorinda, Clorinda* », murmura Luigi, en tapant de petits coups d'appui-main sur son chevalet.

Elle remuait tellement, qu'il ne pouvait plus travailler. Il avait lâché le fusain, pour étaler de minces couleurs sur la toile. [...]

« *Clorinda !* » répéta-t-il d'un ton de colère. [...]

Et elle se campa de nouveau dans sa pose olympienne. Elle redevint un beau marbre⁵⁰³.

Luigi donna des coups secs d'appui-main, en répétant sur un ton fâché :

« *Clorinda ! Clorinda !* »

– Tiens, c'est vrai, le portrait ! » dit-elle en riant.

Elle échappa à Rougon, alla se pencher derrière le peintre, d'un air souple de caresse. Oh ! que c'était joli, ce qu'il avait fait ! Cela venait très bien. Mais, réellement, elle était un peu fatiguée ; et elle demandait une heure de repos. D'ailleurs, il pouvait faire le costume, elle n'avait pas besoin de poser pour le costume. Luigi jetait des regards luisants sur Rougon, continuait à murmurer des paroles maussades. Alors, très vite, elle lui parla en italien, les sourcils froncés, sans cesser de sourire. Et il se tut, il promena de nouveau son pinceau, maigrement.

« Je ne mens pas, j'ai la jambe gauche toute engourdie⁵⁰⁴. »

Luigi, qui ne les quittait pas du regard, ferma violemment sa boîte à couleur.

« Je m'en vais », dit-il⁵⁰⁵.

Le peintre, depuis un instant, [mordait] ses moustaches d'impatience. [...] Cependant, elle se tenait debout sur la table, toujours enveloppé du morceau de dentelle noire. Puis, quand elle eut retrouvé la pose, elle se découvrit d'un seul geste. Elle redevenait un marbre, elle n'avait plus de pudeur⁵⁰⁶.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 74.

La Clorinde réelle, bouge, parle et ne permet pas à Luigi de réaliser proprement son portrait, comme le souligne non seulement la scansion des « *Clorinda !* » rythmant le texte par les rappels à l'ordre du peintre, mais surtout l'absence d'une seule mention de son travail dans le récit. Le texte fait en permanence allusion à ce qu'il n'a pas encore fait, à ce qu'il arrête de faire, à ce qu'il attend de faire, mais jamais ne le montre en train de travailler, ni ne présente l'élaboration du tableau (« sur une toile blanche⁵⁰⁷ », « il ne pouvait plus travailler », « il avait lâché le fusain », « Luigi [...] ferma violemment sa boîte à couleurs. « Je m'en vais », dit-il », « Le peintre, depuis un instant, [mordait] ses moustaches d'impatience »). De ce point de vue, la description du dessin enfin visible du peintre, closant le chapitre avec les commentaires des « amateurs » de Clorinde, apparaît comme empreinte d'ironie, non seulement vis-à-vis du résultat esthétique, mais aussi du regard porté sur lui par les personnages :

« Parrain, tu ne regardes pas mon portrait ? » cria Clorinde.

[...] [M. de Plouguern] s'était avancé derrière Luigi, clignant des yeux en connaisseur.

« Délicieux ! », murmura-t-il.

Rougon approcha, Clorinde elle-même sauta de la table, pour voir. Et tous trois se pâmèrent. La peinture était très propre. Le peintre avait déjà couvert la toile entière d'un léger frottis rose, blanc, jaune, qui gardait des pâleurs d'aquarelle. Et la figure souriait d'un air joli de poupée, avec ses lèvres arquées, ses sourcils recourbés, ses joues frottées de vermillon tendre. C'était une Diane à mettre sur une boîte de pastilles.

« Oh ! voyez donc là, près de l'œil, cette petite lentille, dit Clorinde en tapant des mains d'admiration. Ce Luigi, il n'oublie rien ! »

Rougon, que les tableaux ennuyaient d'ordinaire, était charmé. Il comprenait l'art, en ce moment. Il porta ce jugement, d'un ton très convaincu :

« C'est admirablement dessiné.

– Et la couleur est excellente, reprit M. de Plouguern. Ces épaules sont de la chair... Très agréables, les seins. Celui de gauche surtout est d'une fraîcheur de rose... Hein, quels bras ! Cette mignonne vous a des bras étonnants ! J'aime beaucoup le renflement au-dessus de la saignée ; c'est d'un modelé parfait⁵⁰⁸. »

Le portrait ainsi présenté ne peut tout d'abord que contraster avec la description que le narrateur nous a proposée de « sa » Clorinde : une image bidimensionnelle et fortement influencé par le vocabulaire pictural, certes, mais tirée du réel, alors que celle de Luigi est passée par le filtre de la peinture académique. Le texte mentionne ainsi le « frottis » – terme soulignant la couche superficielle – de couleurs pastel et enfantines appliquées sur toute la toile (« pâleurs d'aquarelle », « rose, blanc, jaune »). Ces uniques mentions « techniques » viennent comme la métaphore de cet affadissement du vrai, le peintre ayant vidé sa Diane de toute sa chair, en en faisant une image d'Épinal : « Et la figure souriait d'un air joli de poupée, avec ses lèvres arquées, ses sourcils recourbés, ses joues frottées de vermillon tendre. C'était une Diane à mettre sur une boîte de pastilles. ». Les termes employés par Zola soulignent

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 80-81.

malicieusement cette absence de chair et de vie : tous se réfèrent à des objets inanimés ou factices – faux-cils, maquillage, jouet, boîte utilitaire –, que la syntaxe relaie en privilégiant des tournures passives réifiantes qui évacuent la vie, et donc le réel du portrait : « lèvres arquées », « sourcils recourbés », « joues frottées de vermillon ». Ces termes relèvent tous du faux, du maquillage, de l'apparence, déclinant ainsi le « frottis » général imposé au tableau.

A ce moment, la description évacue le référent réel du portrait pour ne plus évoquer que le personnage mythologique : jamais son lien à Clorinde n'est souligné, comme si le dessin se distinguait, s'autonomisait de la femme réelle, et donc de la description précédente vue au travers des yeux de Rougon. Paradoxalement, l'observation du vocabulaire descriptif montre une disproportion des termes techniques entre les deux images données de Clorinde. La description de l'œuvre de Luigi ne ressemble guère à une *ekphrasis*, le narrateur dédaignant toute notion d'ombre, de ligne, de courbe, de texture... au profit d'un lexique du maquillage, certes coloré, mais très lointain du pigment naturel d'un tableau. Le texte semble même désarticuler la poupée Diane sous nos yeux, et non son image en deux dimensions, puisqu'il évoque les parties de son corps comme des objets désordonnés, désincarnés, et non comme leur forme dessinée (« figure », « lèvres », « sourcils », « joues », « œil », « lentille », « épaules », « seins », « bras »). Au contraire, lorsque Rougon observait Clorinde poser devant la baie vitrée, ce vocabulaire technique de lignes, d'ombres et de courbes foisonnait au point de négliger même la mention des membres qui leur donnaient naissance. La confrontation organisée par Zola juxtapose donc les deux tableaux de la jeune femme en les distinguant radicalement, et revendique la supériorité de son tableau-description trop « puissant » sur le dessin de Luigi : non seulement celui-ci est incapable de lui donner vie, car trop artificiel, mais il n'acquiert pas non plus le statut d'œuvre d'art digne d'être décrit en termes esthétiques.

En revanche, le regard porté par les personnages sur la toile se révèle tout autre. La narration le dispense avec une grande ironie, puisque les qualités relevées par les « amateurs » sont évidemment celles qui sont absentes du tableau et que le narrateur vient de nous dépeindre. On remarque ainsi dans les propos de M. de Plouguern un accent mis sur la vie et la chair de la figure, alors même que le dessin est dépourvu de toute sève. Le commentaire du « parrain » pointe aussi directement les membres de la jeune femme, et non leur transcription graphique et formelle sur le tableau, dans un mouvement symétrique de la description de Clorinde par le narrateur : « Ces épaules sont de la chair... Très agréables, les seins. », « Hein, quels bras ! Cette mignonne vous a des bras étonnants ! ». L'intention est évidemment très ironique puisque ce procédé est l'exact miroir de la stratégie hypocrite du

spectateur bourgeois. Le goût de tous ces hommes pour la « réalité » de chairs qui sont pourtant absentes de la toile de Luigi telle qu'on nous l'a décrite dénonce l'illusion du prétexte que représente pour eux ce tableau, comme toute œuvre d'art : ce n'est pas la figure qu'ils commentent, mais le corps de Clorinde, dans un discours que la bienséance bourgeoise ne leur a pas permis d'exprimer lors de la séance de pose, mais que la présence du dessin peut légitimer par une critique d'art factice. Zola stigmatise leur hypocrisie en faisant du portrait de Luigi un écran à fantasme, un prétexte libidineux. Leur enthousiasme malsain – eux qui ne comprennent pas l'art, « d'habitude », dit-on – est une réponse à la gêne de Rougon lors de la pose. Le tableau n'est plus qu'un mensonge utilitaire venant faire contrepoint à la description, qui a présenté la véritable œuvre d'art. Dans cette scène, le personnage de fiction qu'est Clorinde devient ainsi une image pour la narration, mais aussi une image factice pour son entourage diégétique, image qui prend néanmoins dans les discours hypocrites les propriétés de son modèle « réel » aux yeux de ce monde pervers. La confusion entre réel et représentation se joue par conséquent sur plusieurs niveaux, dans une continuation de la réflexion du roman entier sur la notion de trompe-l'œil, en dénonçant cette vérité finale : même charnue, même michelangelesque, Clorinde elle aussi n'est finalement qu'un objet du regard plaqué sur une baie vitrée, qu'un personnage aussi vide que la « Diane à mettre sur une boîte de pastilles ».

Dans ces nombreux exemples, la station d'un personnage devant le cadre d'une fenêtre le fait immédiatement passer dans un autre monde, celui de la peinture. La proximité d'une baie vitrée instaure immédiatement une analogie entre elle et le support de la toile, constitue le personnage en sujet de tableau, en accentuant sans cesse son lien avec une représentation factice. On ne saurait dès lors envisager ces fenêtres comme le truchement d'une transitivity vers le monde extérieur... Derrière le personnage, il n'y a que l'opacité de la toile qui le porte.

- *Les « balcons » de Zola : un manifeste pour l'esthétique bidimensionnelle de Manet ?*

Un dernier indice de la constitution des fenêtres en supports picturaux dans les *Rougon-Macquart* réside dans le traitement des personnages décrits sur leur balcon, aplatis entre le dangereux vide qu'ils ont devant eux et l'intérieur d'un appartement qui nous est interdit par la barrière de leur propre corps. Nous ne nous attarderons pas sur ces exemples dans la mesure où les descriptions développées y sont peu fréquentes. Néanmoins, ce dispositif plutôt insolite mérite notre attention à plusieurs égards. Il cristallise en effet toutes les influences remettant en cause dans la seconde moitié du XIX^e siècle la perspective

traditionnelle du regard albertien que nous avons précédemment évoquées pour la peinture : subversion du rôle traditionnel de la fenêtre, puisque celle-ci devient objet de vision et non instrument de vision ; inversion du rapport regardé/regardant, puisque le personnage observé est lui-même être surpris en position de spectateur dont le point de vue est ignoré ; aplatissement bidimensionnel nécessairement commandé par la structure du balcon, s'opposant à la profondeur perspectiviste traditionnelle et renvoyant le tableau à son support. Enfin et surtout, ce motif entretient une parenté directe avec le tableau de Manet que nous avons perçu avec Matisse comme un manifeste de l'esthétique bidimensionnelle du peintre et comme un premier pas vers l'abstraction, donc vers la remise en cause de l'idée même de représentation mimétique et transitive.

Tout comme Caillebotte et Manet, Zola érige au rang d'élément visible cet ouvrage généralement ignoré qu'est le balcon, mais aussi le simple garde-corps d'une fenêtre. Nous avons ainsi déjà évoqué la récurrence des têtes mentionnées aux fenêtres dans toutes les manifestations collectives des *Rougon-Macquart*. Alors que les descriptions nocturnes de fenêtres fermées sur un intérieur éclairé utilisent l'obscurité pour se muer systématiquement en un étrange théâtre d'ombres, la configuration spatiale du personnage placé devant de sa fenêtre ne peut échapper à un traitement descriptif même minimal, dans la mesure où le celui-ci se situe au-devant de la barrière infranchissable de la vitre. Or, plus encore que dans les intérieurs que nous venons d'évoquer, l'exiguïté de l'espace dévolu au personnage sur ces balcons suscite immédiatement un passage de la description dans le monde bidimensionnel de la peinture, et plus encore de la peinture de surface telle que Manet et certains peintes impressionnistes la pratiquent alors, en utilisant d'ailleurs des « sujets » tout à fait semblables. Du point de vue de la composition, la première évocation des futurs otages de *La Fortune des Rougon*, alors qu'ils sont retranchés dans la mairie, pourrait ainsi être tout droit sortie du Salon des Refusés :

Le bâtiment de l'Hôtel-de-Ville, fraîchement restauré, faisait, au bord du ciel clair, une grande tache d'une blancheur crue sur laquelle le balcon détachait en minces lignes noires ses arabesques de fer forgé. On distinguait nettement plusieurs personnes sur ce balcon, le maire, le commandant Sicardot, trois ou quatre conseillers municipaux, et d'autres fonctionnaires⁵⁰⁹.

Le lexique de ces deux phrases descriptives les place d'emblée dans le domaine pictural, avec une attention particulière sur aux lignes et aux aplats de couleur (« clair », « grande tache », « blancheur crue », « minces lignes noires », « arabesques »). Les objets sont avant tout des formes plates avant d'avoir une réalité concrète. Le motif du balcon

⁵⁰⁹ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 153.

ouvragé comme le vocabulaire issu des Salons zoliens placent cette description dans l'influence des peintres refusés. La succession des groupes descriptifs est elle aussi significativement picturale, notamment dans la première phrase qui montre une syntaxe volontairement complexe et imbriquée. Elle suit en effet une logique de superposition progressive des plans qui mime celle des couches de peinture sur la toile. Le texte mentionne d'abord la grande surface blanche de la façade, qui, fondue par sa teinte avec l'aplat du ciel, devient un redoublement du support de la toile (« une grande tache d'une blancheur crue », « au bord du ciel clair »). Le motif suivant est clairement montré comme s'adjoignant à cette première surface grâce à une subordonnée relative (« sur laquelle le balcon se détachait »). Cette deuxième couche, celle de la grille, prend d'ailleurs une importance démesurée en faisant l'objet de tous les détails de cette courte pause descriptive. Les expansions sont nombreuses, et le balcon semble même prendre une autonomie exceptionnelle en étant à la fois sujet et objet de sa propre description : « le balcon détachait en minces lignes noires ses arabesques de fer forgé ». Le luxe de détails et l'autarcie grammaticale du balcon le constituent étonnamment en objet principal de la scène, en lieu et la place des personnages qui s'y tiennent. Les otages ne sont ainsi évoqués que dans la phrase suivante, comme dernière couche de la description, intercalée entre la surface blanche et l'omniprésence de la grille en fer forgé. De plus, le traitement de ces figures se révèle plus que minimal, le texte se bornant à peine à nommer les personnages, certains étant même réduits à des indéfinis anonymes (« plusieurs personnes », « trois ou quatre conseillers municipaux », « d'autres fonctionnaires »). L'introduction du passage, « on distinguait nettement », avoue l'ironie qui commande ce procédé, tant la vision des personnages est volontairement floue au contraire de l'évocation de la fine découpe du balcon ! Cette scène montre une esthétique proche des toiles impressionnistes qui utilisent la surface des grilles pour souligner la superficie de la toile au détriment de la perspective, et qui traitent les figures et les objets dans une complète indifférenciation, tous n'étant que taches de couleur.

Plus loin, lorsque les otages seront conduits à l'auberge d'Orchères, nous retrouvons, de manière plus ténue, un procédé identique consistant à antéposer la surface de la fenêtre dans la phrase avant de nommer la figure humaine, réifiée par une métonymie en une simple tête coupée : « A une des fenêtres de la Mule-Blanche, la tête blafarde de M. Peirotte apparut. Il parlait, il faisait des gestes⁵¹⁰. » De manière plus anecdotique encore, la vision de la femme du concierge de *Pot-Bouille* devant sa fenêtre pratique à l'aide de la syntaxe une même

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 215.

stratégie de nivellement : « Mme Gourd, devant la fenêtre ouverte de la loge, entre deux pots de fleurs, prenait le frais, allongée au fond de son grand fauteuil⁵¹¹. » Le personnage, que son nom prédispose parfaitement à l'entrée dans le monde figé du tableau, est immobilisé, passif, réduit au rang des objets qui l'entourent⁵¹². La syntaxe de la phrase, en multipliant les incises, souligne d'ailleurs comme en miroir cette insertion de la femme-fauteuil au milieu des pots, en faisant s'intercaler le complément de lieu désignant les pots entre le thème (« Mme Gourd ») et son prédicat (« prenait le frais allongée dans son fauteuil). Remarquons que les incises intercalées suggèrent toutes un cadre délimitant la vision de la femme-objet ; d'abord la fenêtre, l'entourant et l'aplatissant contre un fond, puis les pots de fleurs, redoublant latéralement la limite du cadre, enfin le fauteuil « contenant » le personnage. Délimitation du champ visuel, passage dans un monde immobile et silencieux, réification de l'humain, tout indique donc la transformation de cette pauvre Mme Gourd en une image bidimensionnelle, qui aurait tout à fait pu faire partie des motifs d'un Manet.

Ce motif et l'esthétique picturale de Manet sont systématiquement associés chez Zola, au point que la scène de balcon la plus exploitée du cycle apparaît comme une référence directe au *Balcon* réalisé par le peintre en 1868-1869, dans sa composition comme dans son style. La procession du Miracle de Beaumont-L'Eglise, dans *Le Rêve*, appartient à ces moments de liesse collective qui favorise l'évocation des personnages penchés à leurs fenêtres. D'emblée, le décor incline cependant à donner à cette scène un traitement particulier : la place de l'église se transforme pour l'occasion en une véritable tenture géante, en une superposition de tissus divers, dans une évocation hyperbolique qui semble bien peu vraisemblable :

Et les habitants, sur le parcours, rivalisaient de zèle, *pavoisaient les fenêtres, tendaient les murs de leurs plus riches étoffes* [...]. [Les] trois *morceaux brodés*, alors, prenaient leur place [sur la façade]. [...] L'antique logis semblait revenu au temps lointain de sa jeunesse, avec ses *broderies* d'or et de soie rayonnantes [...]. En face des Hubert, l'orfèvre *tendait sa boutique de draperies bleu ciel*, bordées d'une frange d'argent ; tandis que le cirier, à côté, utilisait les *rideaux* de son alcôve, des *rideaux de cotonnade rouge*, saignant au plein jour. Et c'était, à chaque maison, d'autres couleurs, *une prodigalité d'étoffes, tout ce qu'on avait, jusqu'à des descentes*

⁵¹¹ Emile Zola, *Pot-Bouille*, éd. cit., p. 252.

⁵¹² Sur cette immobilisation du personnage penché à la fenêtre, voir également le jeu sur les très longues stations des Hubert observant Angélique de leurs fenêtres, utilisées comme pauses descriptives dans l'*incipit* du *Rêve* : « Cependant, le long des façades endormies, une persienne qui se rabattit en claquant, lui fit lever les yeux. C'était, à sa droite, au premier étage de la maison qui touchait à la cathédrale. Une femme, très belle, une brune forte, d'environ quarante ans, venait de se pencher là ; et, malgré la gelée terrible, elle laissa une minute son bras nu dehors, ayant vu remuer l'enfant. Une surprise apitoyée attrista son calme visage. Puis, dans un frisson, elle referma la fenêtre. [...] Cette fois, c'était le volet de la fenêtre carrée du rez-de-chaussée : un homme à son tour se penchait, le visage tourmenté, au nez en bec d'aigle, au front bossu, couronné de cheveux épais et blancs déjà, malgré ses quarante-cinq ans à peine ; et lui aussi s'oublia une minute à l'examiner, avec un pli douloureux de sa grande bouche tendre. Ensuite, elle le vit qui demeurait debout, derrière les petites vitres verdâtres. Il se tourna, il eut un geste, sa femme reparut, très belle. Tous les deux, côte à côte, ne bougeait plus, ne la quittaient plus du regard, l'air profondément triste. » (Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 817-818)

de lit, battant dans les souffles las de la chaude journée. *La rue en était vêtue*, d'une gaieté éclatante et frissonnante, changée en galerie de gala, ouverte sous le ciel⁵¹³.

L'accumulation des multiples étoffes recouvrant les murs et les fenêtres se mue dans la métaphore finale en une seule et même étoffe recouvrant les lieux (« la rue en était vêtue »), créant l'impression liminaire d'une surface unie. Or, c'est à la suite de l'évocation de cette immense surface textile que vient s'inscrire la description des Hubert à leur balcon, comme la toile accueille le dessin. L'entrée en description est fortement mise en scène par le récit, puisque l'arrivée des personnages coïncide avec le début de la procession :

Dès quatre heures, la grosse cloche de la tour du nord [...] se mit à sonner ; et ce fut au même instant qu'Angélique et Hubertine reparurent, habillées. Celle-ci était en robe de toile écru, garnie d'une modeste dentelle de fil, mais la taille si jeune, dans sa rondeur puissante, qu'elle semblait être la sœur aînée de sa fille adoptive. Angélique, elle, avait mis sa robe de foulard blanc, et rien autre, pas un bijou aux oreilles ni aux poignets, rien que ses mains nues, son col nu, rien que le satin de sa peau sortant de l'étoffe légère, comme un épanouissement de fleur. Un peigne invisible, planté à la hâte, retenait mal les boucles de ses cheveux en révolte, d'un blond de soleil. Elle était ingénue et fière, d'une simplicité candide, belle comme un astre. [...] Et les Hubert s'installaient à la fenêtre du rez-de-chaussée large ouverte, les deux femmes accoudées sur la barre d'appui, l'homme debout derrière elles. C'étaient leurs places accoutumées, ils étaient au bon endroit pour bien voir, les premiers à regarder la procession venir du fond de l'église, sans perdre un cierge du défilé⁵¹⁴.

Il serait bien évidemment absurde de chercher ici une réplique exacte de la toile de Manet, tant le milieu décrit par Zola diffère socialement de celui peint dans le *Balcon* (fig. 17). Néanmoins certains détails semblent si proches de la composition du peintre qu'ils tendent à montrer une référence directement au tableau, comme si le romancier s'essayait à son propre « balcon ». La théâtralisation du seuil de la description est tout d'abord manifeste dans la volonté de lier, par une improbable juxtaposition redoublée par la coordination semi-causale du « et », le signal sonore de la cloche et l'entrée en scène des personnages. Comme les trois coups du théâtre, les quatre coups de la cloche annoncent l'arrivée du spectacle, et font office, dans ce début paragraphe accompagné par le silence de l'alinéa, de cadre pictural séparant l'image du récit et signalant un « à-voir » au spectateur. Après la toile-support recouvrant la ville, après le cadre textuel et sonore, arrive l'image. Le choix du verbe « reparurent » nie le mouvement progressif des personnages qui arrivent, et insiste ainsi sur une synchronie typique de l'image, à la fois instantanée et figée dans un hors-temps.

Une fois ce contexte pictural mis en place, la parenté des figures et de la composition du *Rêve* avec celles du *Balcon* semble évidente. La robe claire d'Hubertine, la robe de foulard blanc d'Angélique semblent fort proches des costumes portés par les deux spectatrices du balcon de Manet. La robe claire, la beauté tout en rondeur et en maturité associe Hubertine à

⁵¹³ *Ibidem*, p. 912-913.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 914-915.

la femme assise à gauche. La robe blanche, la jeunesse, la pâleur et la finesse des traits, l'absence de parure, renvoie Angélique au personnage debout sur la droite. L'attention portée à la différence d'âge peu visible des deux femmes dans le texte (« elle semblait être la sœur aînée ») rencontre d'ailleurs une des remarques formulées à l'égard du tableau de Manet lors de sa réception, les critiques retenant comme un des facteurs d'illisibilité de la composition le rapport d'âge incertain entre les personnages, ne permettant pas de comprendre s'il agissait d'un groupe d'amis, d'une mère et de sa fille, ou autres... La coiffure d'Angélique, quoique exceptionnellement retenue dans le roman, diffère de celle de la jeune femme chez Manet, qui est brune, mais aussi plus lisse et plus coquette. Il est néanmoins remarquable de constater que cette différence même se résolve malgré tout implicitement dans les images utilisées par Zola. La fleur coiffant la jeune femme du tableau semble en effet reparaître au détour d'une comparaison : « son col nu, rien que le satin de sa peau sortant de l'étoffe légère, comme un épanouissement de fleur ». Non seulement la fleur est associée au personnage, mais elle participe en outre d'un regard en mouvement sur Angélique, qui part des mains, pour monter vers le cou, puis reprendre son élan ascensionnel (« sortant de », « épanouissement »), la fleur semblant la couronner, comme sur le tableau.

La position des personnages semble également calquée sur la composition du peintre, les « deux femmes accoudées sur la barre d'appui » se rapprochant des deux spectatrices de Manet, l'une étant accoudée, l'autre repliant ses bras juste au-dessus de la rambarde, alors qu'Hubert, « debout derrière elles », mime en tout point la position du spectateur du *Balcon*. Il est d'ailleurs symptomatique que dans cette phrase de la description dialoguant avec un tableau dont les personnages sont très anonymes, Zola répartisse ses personnages en les désignant de manière indéfinie, comme s'ils avaient perdu leur identité diégétique propre (« les deux femmes », « l'homme »).

Un dernier parallèle entre les deux représentations est encore indiqué par les critiques contemporains de Manet, qui reprochent à la composition sa confusion narrative. Les spectateurs ne comprennent tout d'abord pas le lien entre les trois personnages, la première femme étant assise en position de spectatrice attentiste, ce que souligne la position de son bras et la présence de l'éventail, la seconde étant debout et paraissant sur le départ comme l'indique sa tenue d'un parapluie ou d'une ombrelle, et l'homme attendant quelque chose de précis comme le souligne sa raideur. A cela s'ajoutent les regards divergents des personnages qui n'indiquent pas un spectacle unique vecteur de leur attention. Le regard que la jeune fille lance mollement vers le spectateur, un des fameux regards que Manet utilise pour déranger la contemplation voyeuriste du public, suscite également l'incompréhension. Le public ne

parvient pas à interpréter l'expression et l'intention de la figure, qui dirige vers lui son regard tout en restant très éthérée et inexpressive. Or, ces caractéristiques ne sont pas absentes de la scène de Zola. A la suite de la description, un détail renvoie la famille Hubert aux contradictions de la scène du *Balcon*. Les personnages se sont installés pour assister à la procession, et ne bougent pas pendant ce temps ; mais dès que le cortège est passé devant chez eux et continue dans la ville, Angélique est pressée de partir pour trouver une place dans l'église avant l'entrée de la foule, et elle supplie sa mère pour qu'elles puissent s'y rendre :

Le premier mouvement d'Hubertine fut de refuser. Puis, elle éprouvait elle-même un si grand désir d'avoir une certitude, qu'elle consentit. [...] Mais il fallait patienter. Angélique, qui était montée mettre un chapeau, ne tenait pas en place. Elle revenait à chaque minute devant la fenêtre, interrogeait le bout de la rue, levait les yeux comme pour interroger l'espace lui-même, et elle parlait tout haut, elle suivait la procession, pas à pas⁵¹⁵.

Nous retrouvons dans le texte de Zola le même antagonisme entre les deux personnages, l'une étant statique, l'autre semblant continuellement sur le départ. La tension entre le mouvement, l'impatience d'Angélique et l'aspect indéterminé et itératif de l'imparfait reprend également la contradiction entre l'immobilité passive de la figure et l'impression de départ suggérée par le parapluie (« elle revenait à chaque minute devant la fenêtre »). Enfin, nous ne pouvons que remarquer le dernier détail de l'extrait, s'attachant au regard d'Angélique. L'accent porté sur son étrange attitude ne peut que faire penser à celle de la jeune femme au parapluie mentionnée par la critique : comme elle, Angélique dirige son regard vers un point sans toutefois rencontrer l'objet de ses vœux, les yeux à la fois vectorisés et perdus dans le vide, dans une antithèse que souligne l'image même choisie par Zola « [elle] levait les yeux comme pour interroger l'espace lui-même », c'est-à-dire le néant. L'influence du tableau de Manet semble manifeste dans cette description, et elle ne peut que nous interroger sur les raisons du choix de Zola pour cette œuvre⁵¹⁶. Comme nous l'avons précédemment montré, c'est en grande partie à des compositions comme celle du *Balcon* que Manet doit sa place de précurseur dans la remise en cause de la représentation mimétique traditionnelle, le choix de retourner précisément le motif de la fenêtre dans ce tableau étant de plus souvent considéré comme un manifeste esthétique. Il est par conséquent troublant de constater qu'alors que les scènes de balcon suscitent une entrée du texte zolien dans le domaine de l'image picturale, le romancier choisisse de rendre un hommage à ce tableau subvertissant la fenêtre perspectiviste de la représentation mimétique.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 920.

⁵¹⁶ La constitution de la scène du balcon en une image fixe et autonome est d'ailleurs concrètement réalisée dans le roman, dans l'esprit du père de Félicien, qui a d'Angélique ce fugace souvenir : « Il se souvenait d'elle : la jeune fille remarquée à sa fenêtre, le jour de la procession [...] » (*ibid.*, p. 945).

Quelle que soit l'influence de Manet sur ces descriptions, on est obligé d'admettre que, dans les scènes intérieures comme extérieures, la station des personnages dans le cadre d'une embrasure engendre chez Zola un passage dans le monde plat, figé et bidimensionnel du tableau dont la fenêtre serait un support parfaitement visible, opaque et intransitif. Un dernier signe de cette paradoxale remontée du support dans les descriptions zoliennes nous est donné par un détail qui paraîtra peut-être infime au lecteur, mais qui nous semble particulièrement significatif de la parenté des problématiques posées par Manet et Zola. Ce détail visuel est véritablement noyé dans la seule description digne de ce nom de *Son Excellence Eugène Rougon* – roman dont nous avons déjà souligné le rapport paradoxal avec l'art –, celle du cortège du baptême du prince impérial. Développée sur un chapitre entier, cette manifestation collective est l'occasion d'évoquer des têtes penchées aux fenêtres observées depuis la rue, dans une sorte de *leitmotiv* atomisant les corps de la foule sur les façades, dont nous ne livrons que quelques exemples à titre d'illustration :

Des gens qu'on ne voyait pas, regardaient dans des lunettes, du haut de leurs terrasses, quai de Tournelle⁵¹⁷.

[Du] fond des ruelles sombres bâillant sur la rivière, la rue Colombe, la rue Saint-Landry, la rue Glatigny, des bonnets de femme se penchaient, avec leurs brides envolées par le vent⁵¹⁸.

[Aux] fenêtres, les gens se haussèrent, se bousculèrent, avec des visages ravis, des bras tendus montrant quelque chose, à gauche, du côté de la rue de Rivoli⁵¹⁹.

Comme dans le cas de la procession du *Rêve*, la couverture des fenêtres par des tissus de pavoisement est également mentionnée, telle cette rue d'Arcole « pavoisée de drapeaux, tendue aux fenêtres d'étoffes riches, qui battaient mollement, le long des maisons noires⁵²⁰ » ou encore « les fenêtres pavoisées de la place⁵²¹ ». Les vêtements mêmes de la foule omniprésente tendent à se confondre en une immense surface textile :

[Des] ombrelles voyantes, tendues comme des miroirs, mettaient des rondeurs d'astre, au milieu de ce bariolage des jupes et des paletots⁵²².

Les métonymies qui évoquent les vêtements à la place des personnes suppriment la dimension verticale des êtres au profit d'une impression de masse indistincte, que confirme l'étrange description des ombrelles. Le traitement de cet objet est en effet tout à fait

⁵¹⁷ Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, éd. cit., p. 86.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 86-87.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 101.

⁵²² *Ibid.*, p. 86.

oxymorique dans cette phrase : l'ombrelle, objet incurvé, est ici décrite comme à la fois « tendue comme un miroir », donc plane, et comme ayant « une rondeur d'astre ». La contradiction ne peut être résolue qu'en concevant l'objet « ombrelle » selon sa forme géométrique en deux dimensions, circulaire *et* plate, car vue du dessus. La configuration du décor place donc le lecteur dans un système descriptif identique à celui du *Rêve*, où la rue tendue de tissus devient une surface lisse prête à recueillir l'inscription des personnages « aplatis » dans l'espace restreint de leur balcon. Dans ce contexte qui fait passer l'immeuble et la fenêtre au rang de support, le traitement pictural des façades et des fenêtres devient une évidence :

A l'autre bout, tout là-bas, le pont Louis-Philippe s'animait d'un grouillement de points noirs ; pendant que les croisées les plus lointaines, les petites raies jaunes et grises du cap des maisons, à la pointe de l'île, s'éclairaient par instants de la tache claire d'une robe⁵²³.

La métaphore des « points noirs » des passants situés sur le pont enclenche une perception picturale de la scène en réduisant les hommes à une simple forme abstraite. Le lexique de tout le passage abuse d'ailleurs de ces connotations formelles, afin de faciliter l'analogie entre les deux (« points noirs », « petites raies jaunes et grises », « tache claire »). Il n'est donc pas étonnant que l'évocation des fenêtres présente un fonctionnement identique à celui des balcons précédemment évoqués. Ici encore, l'ordre de perception imprimé par la syntaxe mime l'acte de l'inscription progressive d'une forme sur un support. Au lieu de signaler la présence d'un badaud arrivant ou se tenant devant une croisée, l'objet-fenêtre est mis en position de sujet grammatical, comme étant toujours déjà là, précédant les personnages qu'il accueille ensuite en tant qu'objets (alors qu'il sont les agents logiques de l'action), à l'aide d'une tournure pronominale qui fait de lui le créateur spontané de cette apparition : « les croisées les plus lointaines [...] s'éclairaient par instants de la tache claire d'une robe ». Non seulement les personnages en robe sont réifiés par la syntaxe, mais ils sont également désincarnés et réunis en un singulier anonyme et synchronique (« par instants [...] une robe »), abstraits par la métonymie par la mention de la « tache ». Celle-ci représente le lexique pictural de l'époque ; mais surtout, une tache ne saurait être tridimensionnelle : le terme ne peut suggérer qu'une surface totalement plane. Les corps, passifs, anonymes, aplatis et abstraits ne sont dès lors plus que des touches de couleur venant s'inclure dans le cadre et la surface de la fenêtre, qui n'est plus un décor, mais le support d'une apparition clairement connotée comme une image bidimensionnelle.

⁵²³ *Ibid.*

Une fois ce contexte pictural posé, nous pouvons évoquer cet infime détail qui nous semble témoigner de l'indéfectible lien de ces descriptions de fenêtres avec la peinture de Manet. Comme nous l'avons déjà démontré, une des caractéristiques de la remise en cause de la représentation mimétique chez ce peintre consiste à ne pas nier l'existence matérielle du « fond », de la surface de la toile, à lui laisser une place visible et même essentielle dans la composition au lieu d'en faire une fenêtre mensongère ouverte sur le monde perspectiviste. Dans *Le Balcon*, cette remontée du support est présente non seulement dans l'absence de profondeur due au garde-corps et au mur, mais surtout à l'arrière-plan de la composition, noyant dans une obscurité indistincte l'appartement sur lequel ouvre la fenêtre. Cette impossibilité de pénétrer plus avant dans l'immeuble se moque de notre perception habituelle des tableaux qui cherche à reconstruire le monde dépeint grâce à la perspective. Elle réfute malicieusement le regard inquisiteur et voyeur que le motif de la fenêtre suscite pourtant depuis des années, et invite à une nouvelle perception de la toile, qui ne serait plus une lecture⁵²⁴, mais une contemplation esthétique pure – celle du petit pan de mur jaune de Bergotte chez Proust. La transformation de ce « fond » en une surface monochrome unie dans l'abstraite *Porte-fenêtre à Collioure* de Matisse en est une confirmation. La mise en exergue de la surface du fond implique un regard totalement neuf sur ce qu'est une image, un bouleversement radical des habitudes d'appréhension du *medium* pictural. C'est pour cette raison que l'infime détail descriptif que nous souhaitons évoquer nous semble crucial malgré sa modestie. Une des descriptions des fenêtres observant le cortège nous semble en effet relever de cette nouvelle appréhension de l'image picturale instaurée par Manet :

En face, les vieilles maisons du quai Napoléon, dans les vides noirs de leurs fenêtres grandes ouvertes, entassaient des visages [...] ⁵²⁵.

La phrase montre la même technique d'inscription par couche, mentionnant d'abord l'espace de la fenêtre, puis la figure clairement décrite comme se superposant dessus (« entassaient des visages »). L'intérêt manifeste de cette citation reste bien évidemment l'évocation des « vides noirs [des] fenêtres ». Dans le monde tridimensionnel réel, mais aussi dans la peinture traditionnelle qui s'en inspire depuis la Renaissance, ce « vide noir » n'existe pas : il est un néant, un espace qui n'est qu'un vecteur transitoire vers une profondeur. Faire de cette fenêtre « un vide noir », c'est donc tout d'abord lui accorder une attention, et par là même une existence qui n'est alors pas évidente dans la perception ; c'est ensuite en faire une

⁵²⁴ Nous avons vu comme la lisibilité de cette toile posait problème au public, ce qui nous semble volontaire ou du moins corollaire de la vision de la peinture de Manet, qui fait passer l'idée d'un discours au second plan.

⁵²⁵ *Ibid.*

superficie, dans la mesure où la couleur confère une unité : en devenant étendue colorée, son espace ne se conçoit plus par la négative ; c'est enfin la traiter comme une surface en attente, mais ayant une essence propre malgré tout, ce que les peintres nomment la réserve de la toile, ce fond que les toiles de Manet signalent par de grands aplats colorés. L'évocation de « vides noirs » précédant celle de l'entassement, donc de l'inscription des figures humaines dans le cadre d'une fenêtre serait la description vraisemblable d'un tableau de Manet. Un pendant de ce regard pictural du romancier est repris quelques pages plus loin dans la description, et là encore, il se trouve lié au motif de la fenêtre :

Aux fenêtres, des mouchoirs volaient, des corps se penchaient, le visage allumé, avec le trou noir de la bouche grande ouverte. Et, tout là-bas, les fenêtres de l'île Saint-Louis, étroites comme de minces traits de fusain, s'animaient d'un pétilllement de lueurs blanches, d'une vie qu'on ne distinguait pas nettement⁵²⁶.

La description montre une claire appétence pour le vocabulaire pictural, que souligne la récurrence des adjectifs de couleur et la comparaison aux traits de fusain. Les fenêtres sont une fois de plus en position initiale des phrases, prêtes à accueillir les figures. Dans cette description somme toute classique pour nous désormais, un complément du nom étonne cependant, presque enfantin dans sa formulation : « avec le trou noir de la bouche grande ouverte ». Ce détail donne corps, comme les « vides noirs » précédents, à un néant, à une surface qui n'a aucune existence dans le monde réel, si ce n'est lorsqu'elle est transcrite dans la bidimensionnalité d'un tableau. L'attention portée par Zola à ce détail est d'autant plus significative que ce « trou noir » est vraisemblablement invisible à l'œil nu dans une scène de foule, qu'il nécessite de figer la bouche en question dans un hors-temps qui ne peut être que celui d'une image picturale (physiquement, une telle posture maxillaire est intenable...), qui ne serait d'ailleurs pas sans rappeler, tout comme le chaos suggéré par le désordre de détails dans la phrase, les toiles carnavalesques d'un James Ensor (fig. 22).

Les fenêtres ne font pas l'objet d'une attention particulière dans ce chapitre de *Son Excellence Eugène Rougon*, mais leur évocation scande toute la description, et à chaque occurrence, nous rencontrons une tendance à les transformer systématiquement en un support pictural bidimensionnel omniprésent, au détriment même des figures. Ce phénomène est d'autant plus évident qu'il rencontre dans ce chapitre un autre *leitmotiv* : celui d'une réclame géante figurant une redingote. Certes, cette publicité vaut d'abord comme un écho à Napoléon, pour commenter le déclin de son héritage politique dans le faste creux de son descendant. Néanmoins, en s'intercalant entre chaque description de la rue, celle-ci montre

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 98.

tant de point commun avec les fenêtres-supports que nous venons d'évoquer qu'elle semble aussi lui répondre :

Mais ce qu'on apercevait de toute part, des quais, des ponts, des fenêtres, c'était, à l'horizon, sur la muraille nue d'une maison à six étages, dans l'île Saint-Louis, une redingote grise géante, peinte à fresque, de profil, avec sa manche repliée au coude, comme si le vêtement eut gardé l'attitude et le gonflement d'un corps, à cette heure disparu. Cette réclame monumentale prenait, dans le soleil, au-dessus de la fourmilière des promeneurs, une extraordinaire importance⁵²⁷.

Face aux fenêtres précédemment transformées en tableaux, le paysage se fait concrètement tableau : la façade sur laquelle les fenêtres ont toutes vue est littéralement transformée en support d'une image, et d'une image qui leur ressemble beaucoup : elle aussi accueille un vêtement vide, plat, faisant l'économie d'une figure humaine. Le rapport du paysage à la peinture est encore plus explicite dans les deux derniers extraits mentionnant la redingote :

Au loin, au-dessus du pont, se dressait, comme fond à ce tableau, la réclame monumentale peinte sur le mur d'une maison à six étages de l'île Saint-Louis, la redingote grise géante, vide de corps, que le soleil battait d'un rayonnement d'apothéose⁵²⁸.

Et, dans le léger brouillard qui montait de la Seine, là-bas, à la pointe de l'île Saint-Louis, on ne distinguait plus, au milieu du gris brouillé des façades, que la redingote géante, la réclame monumentale, accrochant, à quelque clou de l'horizon, la défroque bourgeoise d'un titan, dont la foudre aurait mangé les membres⁵²⁹.

Les deux extraits manifestent une contamination de l'image de la réclame dans le monde de la diégèse, ou plutôt une restriction du paysage diégétique à la dimension de l'image. Le dessin géant devient dans la comparaison du premier extrait un « fond » au « tableau » de Paris dépeint précédemment. Un fond uni, plat, gris, déniait toute perspective, qui bloquerait donc l'image de la ville et se rappellerait sans cesse au regard du spectateur, comme dans les balcons zoliens et comme dans les toiles de Manet. La dernière citation, située à la clôture du chapitre, accentue la confusion entre les deux *media*. La métaphore de la redingote accrochée « à quelque clou » de l'horizon est sur ce point particulièrement intéressante. L'analogie, dans cette phrase, consiste tout d'abord à extraire l'image du vêtement de son *medium* pour lui conférer la réalité d'une véritable redingote qui pourrait être accrochée. Mais à l'inverse et comme pour mieux renverser ce procédé, l'idée d'un clou planté sur l'horizon pour accrocher le vêtement nie toute perspective, réduit le paysage à un mur, comme le mur accueillant la peinture publicitaire, et le transforme ainsi en un fond plat

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 109.

support d'une image. La confusion entre image et monde diégétique est parfaite, et d'autant plus vraisemblable que la phrase précédente a noyé l'ensemble du paysage dans un brouillard indistinct qui reprend exactement la tonalité grise de la publicité (« dans le léger brouillard, [...] on ne distinguait plus, au milieu du gris des façades, que la redingote »). Le paysage semble absorbé par la muraille portant la redingote qui lui ôte toute sa profondeur et toute sa réalité, tout comme les fenêtres ont transformé en tableaux plats les êtres qui s'y tenaient.

Cette longue exploration des personnages zoliens situés dans les embrasures de fenêtres tend à conforter l'absence de transitivité précédemment repérée dans ce motif pourtant si propice à la contemplation du monde. Aux regards transitifs défectueux ou dangereux, aux fenêtres opaques obstruées par les moyens les plus divers, qui remettent les uns comme les autres en question l'utilisation du technème fenêtre par les porte-regards de la description zolienne, s'ajoute donc une tendance à nier l'ouverture des fenêtres sur un ailleurs en les transformant en support dès qu'un personnage se tient dans leur cadre, quitte à dénaturer la vraisemblance du texte : écran recueillant des projections d'ombres dans les scènes de voyeurisme nocturne, toiles picturales, voire même tableaux mettant en crise la représentation mimétique influencés par Manet. Définitivement, le recensement de l'exploitation des fenêtres dans les *Rougon-Macquart* montre une incohérence totale vis-à-vis de l'idée d'un outil réaliste offrant sa transparence au recensement du monde par l'écrivain. Bien au contraire, et sans doute en raison même de ce caractère symbolique de la fenêtre comme ouverture sur le monde, ce motif apparaît comme extraordinairement défectueux voire même contre-productif chez Zola : loin d'assurer un effet de réel en légitimant les descriptions, il participe de leur échec ou d'une inflation de leur caractère factice.

L'utilisation de la fenêtre comme cadre et support de dessin bidimensionnel est particulièrement symptomatique de ce renversement de l'esthétique de la transparence. Au lieu que la fenêtre fasse oublier le caractère factice d'une description, en légitimant la pause et le regard porté, celle-ci dénonce son artificialité en se muant en support de dessin, donc d'une autre représentation artificielle. L'accentuation du plat, la remontée du fond et du support, que Zola puise dans l'œuvre de Manet et qu'il utilise dans certaines de ces fenêtres-tableaux est déjà en soi une négation de la représentation réaliste. En faisant émerger l'opacité du support, ils s'opposent au « complexe d'Asmodée », cette idée d'une herméneutique généralisée du monde romanesque réaliste dont l'esthétique de la transparence réaliste serait l'illustration. Comme l'énonce en effet Georges Didi-Huberman en parlant de l'art pictural, la remontée du support interdit tout commentaire, toute analyse, donnant sa matérialité comme un être-là

indépassable : « le pan tend à enliser l’herméneutique [...] lorsque [l’œuvre] s’avance, lorsqu’elle fait front⁵³⁰ ». Que dire dès lors quand ce support n’a en outre aucune raison d’exister puisque le *medium* utilisé n’est pas pictural...

3. La fenêtre comme support de la projection mentale : une entrée dans le monde de l’image subjective et non réelle

Une fois entérinée la constitution de la fenêtre opaque en un support, le passage dans une esthétique de l’écran optique devient une évidence. Il est donc naturel de trouver dans notre corpus de fenêtres zoliennes un dernier ensemble mettant en scène le phénomène de la projection d’images sur un écran, instaurant définitivement une rupture avec l’idée d’une fenêtre comme vecteur de la représentation mimétique du monde. La coupure avec l’esthétique de la transparence semblait radicale dans les pages qui précèdent ; néanmoins, dans ces exemples, les images produites dans le cadre des baies, bien que médiatisées par le biais de l’ombre portée ou du traitement pictural, gardaient malgré tout un lien avec l’objet diégétique représenté, et n’attaquaient que peu la vraisemblance de la représentation. Les ombres observées par Muffat étaient certes fantastiques et démesurées, mais elles appartenaient bien à des corps présents dans la diégèse et restaient conformes à la perception commune, qui fait qu’une ombre est souvent déformée. Les fenêtres-tableaux médiatisaient les personnages en les transformant en images bidimensionnelles et fixes, mais restaient malgré tout en lien avec la diégèse, dans la mesure où des personnages étaient bien placés à ce moment du récit devant les croisées.

Les fenêtres zoliennes vont cependant beaucoup plus loin dans la remise en cause de la transparence mimétique, et cela ne doit pas nous étonner. Dans la mesure où l’on considère désormais la représentation sous le sceau de l’écran optique, l’image ainsi produite est une projection sur un support qui n’implique en rien un lien métonymique avec le monde où se situe ce même support. La projection par une lanterne magique du dessin coloré d’un animal sur un mur n’implique pas une contiguïté entre cet animal et le monde dans lequel le mur se situe – ce qui n’est pas le cas pour les métaphores transitives comme la *camera obscura* ou la fenêtre perspectiviste, qui font apparaître un motif directement issu du monde du spectateur.

⁵³⁰ Georges Didi-Huberman, *Devant l’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art*, Paris, Minuit, 1990, p. 318, cité par Boris Lyon-Caen dans « L’écriture de l’insignifiance. Notes pour un chantier dix-neuviémiste », dans *Les lieux du réalisme, op. cit.*, p. 361-372.

Que la nature de la projection soit lumineuse, picturale ou autre, elle prend non plus sa source dans le monde, mais dans la subjectivité de celui qui projette. Dès lors, la présence d'une image projetée sur un support n'implique en aucun cas l'appartenance ou même le lien de cette image avec le monde où elle se projette. Cette précision est lourde de conséquence pour une esthétique telle que celle du roman naturaliste, dans la mesure où elle implique un hiatus possible entre le monde et la représentation. Toute image, aussi peu réelle qu'elle semble, peut désormais intervenir sur le support. Et c'est bien le cas de nos fenêtres, qui, au-delà du théâtre d'ombres, au-delà de la peinture, peuvent devenir dans les *Rougon-Macquart* le berceau d'images renvoyant à des éléments absents de la réalité diégétique. Au lieu de laisser passer le regard, la fenêtre devient un écran opaque sur lequel se projette la psyché des personnages voyeurs, que celle-ci soit rationnelle, ou non.

La fenêtre peut devenir le support des images mentales des personnages selon deux modalités différentes : d'une part, pour le versant rationnel, la projection d'un souvenir, donc d'une image qui a eu une réalité à un moment dans le monde diégétique mais qui ne l'a plus au moment du regard ; d'autre part, pour le versant irrationnel, la projection d'une hallucination, c'est-à-dire d'une image incompatible de tout temps avec ce même monde. Bien que l'hallucination semble à première vue davantage attaquer la vraisemblance du récit, ces deux modalités portent une même atteinte à la représentation mimétique dans la mesure où elles fixent pour le lecteur, sur un élément se trouvant dans la réalité diégétique, l'image d'une chose qui elle ne s'y trouve pas. Or, pour le lecteur, dans une description, comment discerner la réalité entre une image mentale et l'image « réelle » d'une chose présente dans la diégèse, au même endroit ? L'une comme l'autre ne sont faites que de mots et reconstruites abstraitement lors de la lecture. Dès lors, la possibilité même de projeter dans l'espace diégétique une image mentale et de la décrire comme si elle pouvait y être présente jette l'opprobre sur toutes les autres descriptions, et donc sur l'illusion référentielle du roman réaliste. Il n'est donc pas étonnant que les souvenirs et les hallucinations reçoivent un traitement identique dans le roman zolien, et soient suscités d'égale manière par la présence du support devant le regard du personnage, puisque les deux relèvent du même élan projectif. Nous les traiterons donc dans un même point.

Lorsqu'on s'intéresse aux différentes mentions des fenêtres chez Zola, on constate que leur opacité entraîne bien souvent leur utilisation comme support du rêve, du délire ou de la réminiscence d'un personnage. Les « voyeurs trompés » précédemment évoqués, regardant une fenêtre depuis l'extérieur, apportent un témoignage saisissant de ce passage de l'observation de la fenêtre à la projection d'une image mentale sur son support. La plupart des

scènes de théâtre d'ombres ne sont en effet qu'une étape de transition vers une projection des fantasmes mêmes du voyeur, qui nous est décrite dans un même élan, sans doute parce que le truchement fantastique des ombres facilite l'entrée dans l'imagination subjective du voyeur. L'homme commence donc par regarder la fenêtre, les ombres déformées mettent en branle son imagination puis l'entraînent progressivement à supplanter ce spectacle défaillant par une histoire qu'il reconstruit ou se remémore. Le procédé est quasiment systématique dans les scènes de fenêtres à ombres chinoises, comme en témoigne celle où Eugène observe les croisées de l'empereur depuis le parc du château de Compiègne dans *Son Excellence Eugène Rougon* :

[La] fenêtre reprit son éclat tranquille, la fixité de son regard de flamme, perdu dans les profondeurs mystérieuses du parc. [...] Cependant, peu à peu, Rougon souriait ; il se rappelait invinciblement une anecdote, l'empereur en tablier bleu, coiffé d'un bonnet de police fait d'un morceau de journal, collant du papier à trois francs le rouleau dans une pièce de Trianon, pour y loger une maîtresse ; et il se l'imaginait, à cette heure, dans la solitude de son cabinet, au milieu du solennel silence, découpant des images qu'il collait à l'aide d'un petit pinceau, très proprement⁵³¹.

La vision défaillante du personnage, obturée par la fenêtre, devrait logiquement interrompre son geste voyeuriste. Au lieu de cela, Eugène reste dans une posture d'observateur mais il projette ses propres images sur la fenêtre : d'abord le souvenir du papier peint, puis une hypothèse fantasmée de ce qui se passe derrière la fenêtre. Car il s'agit bien ici d'images visuelles, ou du moins tout est-il pour qu'elles le semblent. Le souvenir et le mirage sont présentés comme des moments figés, des arrêts sur image, grâce à leur construction syntaxique : le souvenir et le fantasme sont introduits grâce à des propositions participiales permettant d'évacuer toute action, tout mouvement et toute temporalité à la scène (il se rappelait [...] l'empereur [...], coiffé ..., collant ... », « il se l'imaginait [...] découpant des images »). L'inflation des expansions descriptives dans les deux projections, s'arrêtant aux détails inutiles et visuels à effet de réel (« tablier bleu », « bonnet de police en papier journal », « à trois francs le rouleau », « petit pinceau ») leur confère également une précision photographique les assimilant dans la perception du lecteur à une image présente dans la diégèse. Le système est en tout point identique mais plus manifeste à la fin d'une autre scène de théâtre d'ombres, l'épisode de *Nana* où Muffat est à la recherche de sa femme adultère :

Cependant, il demeurait, envahi peu à peu par un engourdissement, glissant à une mollesse, dans cette longue attente que la fixité de son regard hallucinait. [...] Puis, comme malgré tout, il ne détournait pas les yeux de cette fenêtre, sa colère se fondit en imagination de moraliste : il se voyait député, il parlait à une assemblée, tonnait contre la débauche, annonçait des catastrophes⁵³² [...].

⁵³¹ Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, éd. cit., p. 176.

⁵³² Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1279-1280.

Le lexique identifie lui-même le caractère irréel de la vision de Muffat (« engourdissement », « hallucinait », « imagination »), mais le texte semble surtout insister sur la continuité entre ce délire fantaisiste et la vision « réelle » de la fenêtre par le personnage. Le fantasme est d'abord introduit par une expression ambiguë, « il se voyait », en jouant sur le propre et le figuré du verbe. Ensuite, la narration présente cette « image » comme contemporaine du regard sur la fenêtre : une même phrase regroupe en effet en les juxtaposant – donc en les accolant sur un même niveau hiérarchique – l'action de regarder la fenêtre (« il ne détournait pas les yeux de la fenêtre ») et celle de la vision hallucinatoire (« il se voyait député »). La succession des groupes tend dès lors à présenter la vision comme une conséquence du regard porté sur la fenêtre.

Certes, dans ces deux exemples, les ombres projetées ont peut-être influencé ce rôle de support à l'hallucination. Néanmoins, même en l'absence de tout spectacle, la simple présence d'une fenêtre est capable de causer l'enclenchement de l'activité imageante du personnage qui lui fait face dans les *Rougon-Macquart*. La Denise Baudu d'*Au Bonheur des Dames* est particulièrement coutumière du fait, elle qui projette systématiquement ses peurs ou ses souvenirs sur ses fenêtres dès qu'elle se trouve seule :

Accoudée à la fenêtre, [Denise] eut la brusque vision de Valognes, de la rue déserte, au pavé moussu, qu'elle voyait de sa chambre d'enfant [...]. Alors, sans motif, une crise de larmes la força *de quitter la fenêtre*⁵³³.

Alors, la lettre glissée entre les genoux, le cœur battant, Denise resta *les yeux fixés sur la lumière aveuglante d'une des fenêtres*. [...] Et tout le passé revivait, se déroulait dans la clarté de la fenêtre : les sévérités des premiers temps, cette promenade si douce sous les ombrages noirs des Tuileries, enfin les désirs dont il l'effleurait depuis l'heure où elle était rentrée. La lettre glissa jusqu'à terre, *Denise regardait toujours la fenêtre, dont le soleil l'éblouissait*⁵³⁴.

Au jour, [Denise] se calma, une grande tristesse résignée la tenait *les yeux ouverts, tournés vers la fenêtre dont les vitres s'éclairaient*. [...] Mouret, maintenant, se dressait devant elle, avec sa tête passionnée, aux yeux caressants⁵³⁵.

Les projections de Denise sont semblables à une succession d'images figées, notamment dans les deux premiers extraits qui présentent des énumérations substantivées, jouant à nouveau sur l'aspect photographique des petits détails visuels instantanés (« rue déserte », « pavé moussu », « ombrages noirs », « tête passionnée », « yeux caressants »), dans une insistance sur l'immédiateté que confirme l'utilisation de l'expression « vision brusque ». Le texte procède ainsi à une présentification de l'image, qui suggère sa réalité pour le personnage. Le dernier extrait renforce cette illusion de présence dans l'espace diégétique

⁵³³ Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, éd. cit., p. 606-607.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 647-648.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 748.

grâce à la distorsion temporelle suscitée par l'adverbe de discours « maintenant », mis en valeur par les virgules (« Mouret, *maintenant*, se dressait devant elle, avec sa tête passionnée, aux yeux caressants »). Le terme, normalement interdit dans un énoncé coupé de la situation d'énonciation, équivaut à l'utilisation d'un présent de narration et nous renvoie ainsi à un présent immanent qui serait celui de la perception de Denise. Il renforce le lien entre l'image et le monde de la jeune femme, et donc sa présence concrète au sein du monde diégétique. L'utilisation du déterminant possessif pour décrire l'image de Mouret relève d'un procédé identique (« avec *sa* tête passionnée »). Il suggère l'idée que Denise n'imagine pas Mouret, mais le reconnaît, ce qui renforce l'impression que l'image se trouve bien devant elle, en dehors de son cerveau qui l'interprète ensuite. L'effet recherché est celui de l'hypotypose, qu'avoue en partie l'expression du « passé [qui] revivait » devant la jeune femme, hypotypose qui confère dès lors à l'image projetée une présence concrète devant les yeux du personnage.

Dans ces trois exemples, la fenêtre est systématiquement mentionnée *avant* l'arrivée de la vision pour en faire sa condition de possibilité. Les deux premiers extraits lui donnent un rôle d'encadrement de l'image mentale, subordonnant ainsi la projection à la présence de la fenêtre comme support. Ce lien de consécution est clairement souligné dans le deuxième extrait qui initie la description de l'image par la conjonction de coordination « et » (« *Et* tout le passé revivait »). Le trait stylistique est certes coutumier de Zola, mais il instaure ici un lien de causalité évident entre la présence de la fenêtre et la naissance de l'image mentale, que le romancier utilisera à plusieurs reprises dans le cycle dans des circonstances identiques, par exemple lorsque Gervaise revoit son passé sur une fenêtre défraîchie de l'hôtel Boncœur à la fin de *L'Assommoir*⁵³⁶, ou, à plusieurs reprises, lorsque l'abbé Mouret revit son enfance et sa rencontre avec Albine devant la fenêtre de sa chambre. Cette scène de *La Faute de l'abbé Mouret* est d'ailleurs développée à l'échelle d'un chapitre entier, où l'alternance entre la vue *de* la fenêtre et la vue *sur* la fenêtre devient un véritable principe de composition. Ce long moment d'introspection du héros est particulièrement significatif du rôle ambigu joué par les fenêtres dans l'écriture zolienne. Le jeune homme, qui vient de rencontrer Albine, se remémore son enfance et les crises mystiques de dévotion à la Vierge qu'il a alors connues. Le début de la séquence joue sur une opposition entre le spectacle offert par la fenêtre, qui rencontre de nombreux obstacles à la description, et le spectacle du passé que le prêtre lui substitue :

⁵³⁶ « Brusquement, en levant les yeux, la blanchisseuse aperçut devant elle l'ancien hôtel Boncœur. [...] Elle restait debout, regardant la fenêtre du premier, où une persienne arrachée pendait, et elle se rappelait sa jeunesse avec Lantier, leurs premiers attrapages, la façon dégoûtante dont il l'avait lâchée. » (Emile Zola, *L'Assommoir*, éd. cit., p. 766).

[L'abbé Mouret] revint appuyer son front *contre une vitre, regardant la nuit, sans voir*. [...] [Suit un court monologue intérieur et récit rétrospectif] Et, sans transition, avec une brusquerie qui l'étonna lui-même, il aperçut au fond de sa mémoire la figure ronde d'un de ses anciens amis, un paysan, enfant de chœur à huit ans, dont la pension au séminaire était payée par une dame qui le protégeait⁵³⁷. [Suit un long récit rétrospectif]

Dans ce début de chapitre (dont nous ne garderons tout au long de cette analyse que les articulations pour le confort de la démonstration), le paysage des Artaud est d'abord négligé par le récit. On reconnaît ici les symptômes habituels du refus de description du porte-regard situé à la fenêtre : l'obscurité rend la vue difficile, et le personnage n'est guère enclin à la contemplation, préférant voir ses souvenirs. Le texte manifeste donc d'emblée une concurrence entre l'image mentale et le paysage, qui sont comme situés sur un même plan du regarder. Alors que le héros fait face au paysage nocturne, il ne le voit pas : « regardant la nuit, sans voir ». La métaphore réduisant le décor à « la nuit » lui donne une inconsistance abstraite le renvoyant à un noir profond, à un néant qui remet en cause sa présence ou du moins sa visibilité dans la diégèse. L'expression du « regarder sans voir » est elle aussi intéressante car elle présente un fameux « tic » descriptif zolien, que Philippe Hamon analyse comme un déclencheur de description. Selon lui, contrairement à son sens littéral, le personnage qui « voit sans voir », ou qui « s'oublie » devant un décor est un opérateur de vision : le porte-regard s'immobilise dans sa contemplation, permettant ainsi au narrateur d'exploiter cette pause pour décrire le paysage qui lui fait face :

Qui dit description dit interruption du temps de l'aventure, par un paradigme lexical (liste d'objets, de parties d'un même tout) plus ou moins déployé qui réclame un certain temps de lecture. [...] D'où parfois, la nécessité d'explications à la limite du vraisemblable pour justifier l'intrusion d'une description [...].

« Mobile » dans un lieu ouvert ou « fixé » à une fenêtre, le personnage pourra alors « rêver », « s'absorber », « regarder distraitement – ou attentivement », être « fasciné » ou « hypnotisé » par un spectacle, ou « regarder machinalement », « laisser errer ses regards », « s'oublier », en attendant [la] reprise de l'échéance narrative, et assumer, ce faisant, par ses regards ou son monologue intérieur, un commentaire sur le décor de l'action. La narration « oublie » le personnage, la locution « à perte de vue » ou l'adverbe « machinalement », signalant métaphoriquement le lieu d'une perte, d'une dépossession. D'où l'expression, destinée à introduire indifféremment n'importe quelle description, et qui revient perpétuellement sous la plume de Zola : « X s'oublia/s'oubliait à contempler, etc. » (l'imparfait insistant souvent sur le côté duratif de la parenthèse qui s'ouvre), expression accompagnée au besoin de l'oxymoron « regarder sans voir »⁵³⁸.

Force est de constater que dans le cas de l'abbé Mouret – qui est loin d'être unique –, le déclencheur descriptif du « regarder sans voir » n'est guère opérant, puisqu'il justifie au contraire dans cet exemple l'absence de description au profit de l'introduction d'un récit

⁵³⁷ Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., p. 1305-1306.

⁵³⁸ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 74, 76.

rétrospectif⁵³⁹. Plus encore, ces souvenirs prennent bientôt la forme d'une image concurrente qui vient s'interposer entre le monde extérieur et les yeux du personnage : « Et, sans transition, avec une brusquerie qui l'étonna lui-même, il aperçut au fond de sa mémoire la figure ronde d'un de ses anciens amis. » La défaite du paysage face à l'image mentale est mise en avant par le choix du verbe « apercevoir », assez incongru pour évoquer une réminiscence. Celui-ci donne un aspect résolument concret à la vision qui surgit chez l'abbé, d'autant qu'il est complété par un complément de lieu métaphorique donnant presque l'illusion que l'image était bien rangée quelque part, dans un lieu ayant une existence concrète, lui aussi (« il aperçut *au fond de sa mémoire* »). L'insertion de l'image mentale utilise des techniques tout à fait identiques aux précédents exemples consistant à donner l'illusion de son existence matérielle dans le monde réel et à la subordonner à la présence de la fenêtre : tournure privilégiant le substantif au verbe annihilant tout mouvement (« un de ses anciens amis, un paysan, enfant de chœur »), aspect contingent et instantané des détails à effet de réel (« la figure ronde d'un de ses anciens amis », « brusquerie »), antéposition de la coordination « et », renforcé par le groupe « sans transition », instaurant une continuité entre la fenêtre et l'esprit du personnage. La suite du chapitre perturbe cette relation antagoniste entre le paysage et les images mentales de Serge :

La lune se levait, derrière les Garrigues. *L'abbé Mouret, que la fièvre brûlait davantage, ouvrit la fenêtre, s'accouda, pour recevoir au visage la fraîcheur de la nuit.* [...] [Suit un court monologue intérieur] Et il revécut la journée.

En face de lui, la vaste plaine s'étendait, plus tragique sous la pâleur oblique de la lune. [...] [Suit une description du paysage nocturne] Au loin, l'abbé Mouret suivait des yeux le chemin des Olivettes, un mince ruban pâle qui s'allongeait comme le lacet flottant d'un corset. Il entendait Frère Archangias, relevant les jupes des gamines qu'il fouettait au sang, crachant au visage des filles, puant lui-même l'odeur d'un bouc qui ne serait jamais satisfait. Il voyait la Rosalie rire en dessous, de son air de bête lubrique, pendant que le père Bambousse lui jetait des mottes de terre dans les reins. *Et là encore,* croyait-il, il était bien portant, à peine chauffé à la nuque *par la belle matinée*⁵⁴⁰.

Dans cette deuxième séquence du chapitre, la brève évocation du monde extérieur (le lever de lune) stoppe le récit rétrospectif assumé par le prêtre. Le paysage se rappelle au bon souvenir du porte-regard, qui l'entend en ouvrant la fenêtre, laissant supposer la prochaine introduction d'une description. Remarquons d'emblée que le but affiché de cette ouverture de la croisée n'est pourtant pas la recherche d'une meilleure visibilité, mais d'un effet thérapeutique. En cherchant de l'air pour se « rafraîchir les idées », l'abbé montre néanmoins une volonté de retour à la réalité qui pourrait enclencher une séquence descriptive. C'est

⁵³⁹ Même remarque, par exemple, pour l'utilisation de cette expression dans *La Joie de vivre*, montrant Lazare « s'oubliant devant la fenêtre, sans rien voir », sans qu'aucune description ne suive (Emile Zola, *La Joie de vivre*, éd. cit., p. 933).

⁵⁴⁰ Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., p. 1307-1308.

pourtant encore un monologue intérieur du prêtre qui suit cette nouvelle évocation de la fenêtre. La description du paysage arrive enfin au paragraphe suivant, mais celle-ci n'est pas sans poser de problème, tant elle semble s'affranchir des frontières séparant le réel de l'hallucination. Nous ne l'insérons ni ne l'étudions dans le cadre de cette partie ; néanmoins, soulignons sa tonalité irréaliste à la faveur des ombres et de la sexualisation de la terre observée par le prêtre désorienté⁵⁴¹. La description, vue sous le regard subjectif d'un personnage fiévreux et délirant, peut certes tout à fait présenter cette coloration irrationnelle. Néanmoins, plusieurs détails tendent à montrer qu'entre cette coloration fantastique et une contamination progressive de la vue par une image hallucinatoire, il n'y a qu'un pas.

La pause descriptive est tout d'abord précédée, en clôture du premier paragraphe, par l'expression : « Et il revécut la journée ». Précédée du fréquent « et » liant fenêtre et souvenir, cette phrase pose comme horizon d'attente la mise en place d'une rétrospection, qui ne vient pas. Le paysage est directement plaqué à la suite de cette phrase, sans la moindre mention d'un récit de la journée du personnage. Cette incohérence place d'emblée le lecteur dans une confusion : le paysage est-il un souvenir ou une perception présente ? La mention de la lumière nocturne dément l'identification d'un souvenir, mais sa tonalité surnaturelle pourrait quant à elle la soutenir. Or, peu à peu, le paysage perçu se trouve envahi par des éléments qui lui sont étrangers mais qui sont pourtant clairement présentés sous le sceau de la perception physique : « Il *entendait* Frère Archangias, relevant les jupes des gamines qu'il fouettait au sang, crachant au visage des filles, puant lui-même l'odeur d'un bouc qui ne serait jamais satisfait. Il *voyait* la Rosalie rire en dessous, de son air de bête lubrique... » Les deux verbes de perception, l'attention aux détails visuels et la tournure « averbale » des propositions participiales puis de la proposition infinitive, donnent à ces deux images une présence incontestable dans le champ visuel du personnage. Or, ni Rosalie, ni Bambousse, ni Archangias ne se situent dans le paysage nocturne qui fait face à la fenêtre. Sans la moindre transition, le décor surnaturel et érotique de la campagne des Artaud a laissé place à la projection d'un souvenir du quotidien du prêtre, ce que confirme implicitement la phrase suivante en associant cette vision à un temps incompatible avec le présent diégétique : « Et là encore [...] il était bien portant, à peine chauffé à la nuque par la belle matinée ». Le lecteur comprend alors que ce qu'il prenait pour un élément de la description du monde extérieur se révèle en fait un souvenir plus ou moins hallucinatoire. La contamination des images mentales

⁵⁴¹ A titre d'exemple : « chaos des grandes roches », « mares de terre sanglantes », « pareilles à des vêtements de femme rejetés », « chairs noyées de ténèbres », « vautrement de passion », « débraillée, déhanchée, tordue, les membres écartés », « gros soupirs tièdes », « dormeuse en sueur », « forte Cybèle tombée sur l'échine, la gorge en avant, le ventre sous la lune, saoule des ardeurs du soleil, et rêvant encore de fécondation » (*ibidem*).

dans le monde diégétique est plus que jamais manifeste dans ce chapitre. La suite du texte montre que cette confusion n'est pas sans conséquence, puisqu'elle donne naissance à une hallucination explicite du personnage :

Les tempes en sueur, *il alla ouvrir l'autre fenêtre, cherchant un air plus vif.* [Suit une courte description du village, émaillée de quelques phrases de monologue intérieur.] [Une] des larges fenêtres [de l'église] luisait, les vitres pareilles à des plaques d'acier. [...] [Une] terreur étrange le retint : il crut tout d'un coup, les yeux fixés sur les vitres allumées par la lune, voir l'église s'éclairer intérieurement d'un éclat de fournaise, d'une splendeur de fête infernale, où tournaient le mois de mai, les plantes, les bêtes, les filles des Artaud, qui prenaient furieusement des arbres entre leurs bras nus⁵⁴².

L'irréalité de la vision est suffisamment explicite dans cet extrait, comme le montre l'aspect décousu des détails accumulés dans l'énumération (« le mois de mai, les plantes, les bêtes, les filles »), et la métaphore filée de l'enfer (« fournaise », « fête infernale », « les filles [...] qui prenaient furieusement des arbres entre leurs bras nus »). La réaction du personnage souligne ce passage dans l'irrationalité : la peur que ressent Serge montre qu'il ne contrôle plus ses pensées, qu'elles ne restent plus dans le cadre étroit de son cerveau. Signe de cette concurrence et de cette confusion maximale entre perception du réel et image mentale, le texte superpose à la première fenêtre une deuxième pour mettre en scène l'hallucination. La fenêtre ouvrant sur le paysage des Artaud présente au regard de l'abbé une autre fenêtre, celle de l'église, qui elle, devient le support de l'image hallucinatoire projetée en dehors du sujet regardant. La vitre est en effet indissociable de l'image délirante dont elle semble une condition de possibilité, un acteur complice. Une incise vient même l'intercaler entre le sujet projetant et le verbe de perception, pour mimer sa fonction d'intermédiaire : « il crut tout d'un coup, les yeux fixés sur les vitres, voir... ». L'unité du support et de l'image est renforcée par un parallèle évident de la scène avec les arts optiques. La comparaison des vitres à des « plaques d'acier » renvoie au support de la plaque d'argent qui accueille la projection lumineuse des daguerréotypes, projection qui intervient d'ailleurs dès la phrase suivante : les « vitres allumées par la lune » sont ainsi mentionnées juste avant l'irruption de l'image mentale. La fenêtre de l'église s'impose donc comme le support d'une image tout aussi concrète pour le personnage que le paysage qui l'entoure. La fin du chapitre, après un bref retour à la description, consacre en effet la victoire des images intérieures :

Puis, en se penchant, au-dessous de lui, il aperçut la basse-cour de Désirée [...]. [Suit une courte description]

Brusquement, l'abbé Mouret se souvint. [...] *Alors*, la sensation d'une respiration sur son cou fut si nette, qu'il se tourna, pour *voir* enfin qui le prenait ainsi à la nuque. Et il se rappela Albine bondissant hors du Paradou, avec la porte qui claquait sur l'apparition d'un jardin enchanté ; *il se la rappela galopant* le long de

⁵⁴² *Ibid.*, p. 1309.

l'interminable muraille, suivant le cabriolet à la course, jetant des feuilles de bouleau au vent comme autant de baisers ; *il se la rappela encore*, au crépuscule, qui riait des jurons du frère Archangias, les jupes fuyantes au ras du chemin, pareilles à une petite fumée de poussière roulée par l'air du soir. [...] Et il avait d'elle une mémoire si précise, qu'il revoyait une égratignure, à l'un de ses poignets souples, rose sur la peau blanche⁵⁴³.

Nous n'analyserons pas une fois de plus les procédés d'actualisation de l'image mentale d'Albine dans cette scène, qui sont en tout point identiques aux exemples précédents. Le parallèle avec l'image photographique semble toutefois accentué par la syntaxe qui présente une anaphore du même verbe introducteur pour chaque proposition participiale (« *Et il se rappela Albine bondissant* », « *il se la rappela galopant* », « *il se la rappela encore* ») et par un accent sur l'idée d'exactitude (« une mémoire si précise qu'il revoyait une égratignure »). Tout le chapitre aboutit donc à la création de multiples images mentales sur les fenêtres observées par l'abbé, aussi précises et concrètes que des photographies. Celles-ci introduisent une rivalité fondamentale avec le monde extérieur de la diégèse dont elles sapent la vraisemblance, au point de créer une sensation de folie au sein du personnage. Les derniers paragraphes du chapitre entérineront cette confusion dans un monologue intérieur de Serge qui mélange tous les espaces délimités par la fenêtre : espace intérieur et extérieur du bâtiment, espace intérieur de l'imagination et espace extérieur de la réalité :

Debout au milieu de la chambre, *les deux fenêtres ouvertes*, il resta grelottant, pris d'une peur qui lui faisait cacher la tête entre les mains. La journée entière aboutissait donc à cette évocation d'une fille blonde, au visage un peu long, aux yeux bleus ? Et la journée entière entrait par les deux fenêtres ouvertes. [Description du paysage] Il fermait ses sens, il essayait de les anéantir. Mais, devant lui, Albine reparut comme une grande fleur, poussée et embellie sur ce terreau⁵⁴⁴. [Description de l'image d'Albine]

Dans le chaos de son esprit, l'abbé mélange perception et représentation, dans un discours parfaitement irrationnel. Si l'on suit le « raisonnement » du monologue, le souvenir de la journée mène en effet à la création de l'image d'Albine. La répétition anaphorique du même sujet, commandant deux verbes de sens proche mais pris pour l'un au sens figuré, pour l'autre au sens propre (« La journée aboutissait/entrait ») tend à faire comprendre que ce n'est pas seulement le paysage qui entre par la fenêtre, mais aussi l'évocation de la fille blonde, ou plutôt l'un et l'autre qui n'ont plus désormais de différence de nature, ce que confirme le relais pris immédiatement par la description d'une nouvelle hallucination figurant la jeune femme.

Dans ce long chapitre, la transitivité intermittente de la fenêtre engendre donc tout d'abord une concurrence entre l'image perçue et l'image projetée par le personnage, avant de

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 1309-1310.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 1310-1311.

les mêler dans un chaos où l'une ne se distingue plus de l'autre. Certes, la crise délirante constitutive du personnage de l'abbé légitime pour le lecteur cette confusion des barrières entre réel et imagination. Cependant, des personnages bien plus rationnels du cycle subissent la même attraction hallucinatoire des fenêtres⁵⁴⁵. Ainsi en est-il du ministre Rougon, dont les « visions » se révèlent tout aussi irrationnelles que celles de son neveu. La scène montrant Clorinde posant en Diane chasseresse sous les yeux d'Eugène devant une baie vitrée entraîne ainsi, nous l'avons vu, une transformation de la jeune femme en un tableau de Michel-Ange ; mais pas seulement : le long regard fixe porté par Eugène sur le corps inscrit dans le cadre lumineux entraîne également une activité hallucinatoire du personnage :

Rougon, le dos renversé, regardait Clorinde, peu à peu songeur, envahi par une rêverie, dans laquelle la jeune fille grandissait démesurément. [...] Un instant, il eut l'intuition très nette de ces épaules nues, capables d'ébranler un monde. Clorinde, dans ses regards brouillés, s'élargissait toujours, lui bouchait toute la baie, de sa taille de statue géante. Mais il battit des paupières, il la retrouva, bien moins grosse que lui, sur la table⁵⁴⁶.

L'obsession amoureuse que suscite Clorinde chez le ministre devient par la suite telle qu'un cadre de fenêtre vide situé dans l'espace pourtant monacal de son bureau suffit à susciter pour lui l'illusion de la présence de la jeune femme :

Lorsque Rougon fut seul, il se rassit à son bureau, machinalement. Il reprit son travail interrompu, écrivit pendant quelques minutes, en consultant avec une grande attention les pièces éparées devant lui. Puis, il resta la plume aux doigts, la face grave, regardant dans le jardin, par la fenêtre ouverte, sans voir. Ce qu'il retrouvait, à cette fenêtre, c'était la mince silhouette de Clorinde, qui se balançait, se nouait, se déroulait, avec la volupté molle d'une couleuvre bleuâtre. Elle rampait, elle rentrait ; et, au milieu du cabinet, elle se tenait debout sur la queue vivante de sa robe, les hanches vibrantes, tandis que ses bras s'allongeaient jusqu'à lui, par un glissement sans fin d'anneaux souples. Peu à peu, des bouts de sa personne envahissaient la pièce, se vautraient partout, sur le tapis, sur les fauteuils, le long des tentures, silencieusement, passionnément⁵⁴⁷.

⁵⁴⁵ Une analyse identique pourrait être menée pour le début d'un des chapitres descriptifs d'*Une page d'amour*, lorsque Hélène, à sa fenêtre, face à un Paris nocturne, ne peut s'empêcher de voir l'image du docteur Deberle réapparaître devant elle. Le caractère visuel de l'hallucination est manifeste et il utilise des procédés identiques aux autres exemples que nous avons analysés. Nuançons toutefois sa portée, dans la mesure où le personnage, perturbé par sa vision, se cache les yeux pendant la scène, pour ne plus voir, en vain... Bien qu'Hélène ne regarde pas concrètement la fenêtre, cet extrait nous semble malgré tout illustrer un phénomène identique de suscitation hallucinatoire du cadre de la fenêtre : « Alors, violemment, [Hélène] ouvrit une fenêtre, elle s'accouda en face de Paris. [...] Mais Hélène, les coudes frémissants sur la barre d'appui, ne voyait rien, n'entendait rien que son cœur battant à grands coups contre sa gorge, qu'il soulevait. [...] Et, d'un mouvement instinctif, elle posa la face dans ses mains jointes, appuyant les doigts sur ses paupières closes, comme pour augmenter la nuit où elle se plongeait. [...] Bientôt, elle oublia tout. La scène de l'aveu, malgré elle, renaissait. Sur le fond d'un noir d'encre, Henri apparaissait avec une netteté singulière, si vivant, qu'elle distinguait les petits battements nerveux de ses lèvres. Il s'approchait, il se penchait. Alors, follement, elle se rejetait en arrière. [...] Puis, lorsque d'un suprême effort elle avait chassé la vision, elle la voyait se former plus lointaine, lentement grossie [...] Cependant, elle voulait réfléchir, elle s'efforçait encore d'échapper à l'image d'Henri. » (Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 902-903) La mention d'un « fond noir d'encre » sur lequel l'image d'Henri vient s'inscrire, nous renvoie une fois de plus à l'aspect bidimensionnel des images supportées par les fenêtres zoliennes.

⁵⁴⁶ Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, éd. cit., p. 66-67.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 120-121.

Dans cet épisode, la fenêtre n'est pas une vitre au travers de laquelle le romancier nous décrit ce qu'il voit ; au contraire, elle est une paroi cadrée sur laquelle il peint la vision hallucinatoire du personnage. Ce phénomène de déni de la transparence se décompose parfaitement dans la vision de Rougon. Le texte précise que Rougon regarde « dans le jardin, par la fenêtre ouverte, sans voir », en nous donnant l'illusion que la fenêtre est un intermédiaire, non un support de la vision. Tout bon roman zolien devrait alors embrayer, selon la théorie du porte-regard, sur une description du jardin. Sauf que la fenêtre n'est pas un intermédiaire, mais un support, et que ce n'est pas derrière, mais devant elle qu'il faut chercher l'objet de la vision.

Une fois de plus, le « pseudo-déclencheur » de description du « regarder sans voir » n'introduit pas la séquence descriptive qu'on aurait attendu de lui sur ce qui fait face au porte-regard. Clorinde, en bonne image qu'elle est tout au long de ce roman, s'ajoute au support, devant lui, en surface. Le fait que la jeune femme vienne de sortir du bureau d'Eugène ajoute en outre une dimension optique à cette image irréaliste, le corps posé sur la surface illuminée ayant comme laissé une trace fantomatique de son passage, en rémanence. L'hallucination projetée par Eugène sur la surface, transformant le souvenir de la femme vénérable en un serpent fantastique (« bleuâtre »), semble enfin une parfaite illustration du refus de transitivité des fenêtres zoliennes : à rebours du regard transitif qui s'ouvre vers la profondeur du monde extérieur, la projection de l'image mentale irréaliste de Clorinde bute en effet sur la surface impénétrable de la vitre au point de rebondir et d'envahir tout l'espace intérieur de la pièce. Définitivement, la surface de la vitre ne représente pas une ouverture vers le monde extérieur ; elle circonscrit plutôt un espace intime dans lequel le personnage projette les images plus ou moins rationnelles qui hantent son esprit⁵⁴⁸.

⁵⁴⁸ Une analyse pourrait également être menée sur le rôle des fenêtres comme support de l'activité imaginaire chez les personnages zoliens, leur observation étant souvent source de fiction et de mensonge. Ainsi en est-il des contes à dormir debout que tout Plassans raconte pour se persuader de la folie de François Mouret : « M. de Condamin poussait même les choses un peu loin, mettant toute sa hâblerie à inventer des histoires saugrenues qui ahurissaient la famille Rastoil. [...] Un jour, il [raconta] qu'il avait aperçu Mouret à une des fenêtres de la rue, tout nu, coiffé seulement d'un bonnet de femme, faisant des révérences dans le vide. » (Emile Zola, *La Conquête de Plassans*, éd. cit., p. 1127) ou encore des fictions échafaudées par Mlle Saget lorsque son regard herméneutique est mis en échec par certaines fenêtres trop opaques : « Puis, devant elle, [...] elle avait la place, trois pans de maisons, percées de leurs fenêtres, dans lesquelles elle cherchait à entrer du regard ; elle semblait se hausser, aller le long des étages, ainsi qu'à des trous de verre, jusqu'aux œils-de-bœuf des mansardes ; elle dévisageait les rideaux, *reconstruisait* un drame sur la simple apparition d'une tête entre deux persiennes, avait fini par savoir l'histoire des locataires de toutes ces maisons, rien qu'à en regarder les façades. [...] Derrière les persiennes flexibles, à bandes rouges, elle *lisait* les bons petits déjeuners, les soupers fins, les noces à tout casser. *Et elle mentait, même* ; c'était là [au restaurant Baratte] que Florent et Gavard venaient faire des bombances avec ces deux salopes de Méhudin ; au dessert, il se passait des choses abominables. » (Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. cit., p. 819-820).

Conclusion : le magasin pittoresque des illusions

Au terme de cette analyse, le motif de la fenêtre accomplit selon nous la dernière étape de ce que nous avons appelé sa « révolution copernicienne ». Erigée de tout temps depuis la Renaissance en passant par Rousseau ou les premiers réalistes comme le symbole métadiscursif de la transparence mimétique de la représentation dans l'œuvre d'art, la fenêtre devient chez Zola, à l'instar de Baudelaire ou Manet, l'objet d'une remise en cause et d'un traitement paradoxal influencé par l'émergence des techniques optiques qui envahissent le champ de la création d'images. Loin de refléter le monde de verre des architectures métalliques de la seconde moitié du siècle qui se laisse pénétrer de toute part par les regards, la vitre s'opacifie dans les *Rougon-Macquart* au point de refuser tout spectacle, de se constituer une autonomie, une existence propre d'écran coupé du monde extérieur, prêt à accueillir les images les plus subjectives et les plus folles.

Il n'est pas jusqu'au temple même de la modernité architecturale, le magasin du *Bonheur des Dames*, qui ne subisse cette remise en cause de la transparence. La notion même de magasin a souvent été érigée comme une métaphore désignant l'aspiration taxinomique du réalisme en général et de Zola en particulier, « qui veut « exposer » exhaustivement les articulations discrètes d'un monde conçu comme un « magasin » de documents⁵⁴⁹ ». La présence dans le cycle zolien du *Bonheur*, alliant transparence du verre et volonté taxinomique du grand magasin, serait dès lors un signe emblématique de l'allégeance zolienne à la volonté de tout voir sans obstacle exprimée par les théories de l'esthétique de la transparence⁵⁵⁰. Nous avons auparavant dit comme l'appellation de « maison de verre » naturaliste n'était pas sans poser de problèmes d'interprétation. La « maison de verre » d'Octave Mouret, loin d'offrir une vision sans entrave son intérieur, illustre bien cette incapacité du récit zolien à envisager une transitivity parfaite des regards. Les moments privilégiés passés par Denise et Deloche à la fenêtre de l'atelier des confections sont ainsi le lieu d'un retournement complet de la transitivity du regard. Leur position les prédispose en effet à un regard herméneutique efficace, puisque la fenêtre domine les toits et donne sur le

⁵⁴⁹ Philippe Hamon, *Expositions, op. cit.*, p. 52.

⁵⁵⁰ « *Au Bonheur des dames* de Zola, grand texte descriptif de magasin, pourrait être le texte emblématique d'un style descriptif et d'une époque, magasin de « détail » et de « nouveautés », à tous les sens du terme. » (Philippe Hamon, *Du descriptif, op. cit.*, p. 207-208). Pour une analyse du *Bonheur* comme métaphore métadiscursive de la taxinomie et de la transitivity littéraire, consulter Philippe Hamon, *Expositions, op. cit.*, p. 73, 111 et 116-117. Paradoxalement, les descriptions du magasin alors citées par l'auteur montre davantage la structure architecturale que ce qu'elle expose, et davantage le désordre de l'accumulation que la taxinomie. Voir de manière plus générale, dans le même ouvrage, la passionnante analyse des textes considérés comme « expositions » au XIX^e siècle, p. 95-122.

toit vitré donnant accès à l'observation du magasin dans son intégralité. Or, malgré cette configuration avantageuse, la « maison de verre » se fait opaque, néglige l'inventaire du *Bonheur*, et donne naissance à la projection de souvenirs et d'images hallucinatoires :

[B]ientôt, la fenêtre les attirait, ils s'y accoudaient, s'y oubliaient dans des bavardages rieurs, des souvenirs sans fin sur le pays de leur enfance. Au-dessous d'eux, s'étendait l'immense vitrage de la galerie centrale, un lac de verre borné par les toitures lointaines, comme par des côtes rocheuses. Et ils ne voyaient au-delà que du ciel, une nappe de ciel, qui reflétait, dans l'eau dormante des vitres, le vol de ses nuages et le bleu tendre de l'azur. [...] Et leurs voix défaillaient, ils demeuraient les yeux fixés et perdus sur le lac ensoleillé des vitres. Un mirage se levait pour eux de cette eau aveuglante, ils voyaient des pâturages à l'infini, le Cotentin trempé par les haleines de l'océan, baigné d'une vapeur lumineuse, qui fondait l'horizon dans un gris délicat d'aquarelle⁵⁵¹.

Entourés par les vitres, les personnages semblent paradoxalement totalement isolés du monde. Dans une nouvelle analogie implicite avec les arts optiques, le magasin de verre devient le théâtre d'une création lumineuse peignant un paysage irréel. Le toit de verre se fait d'abord plaque de sels d'argent impénétrable (métaphore filée des eaux insondables : « lac de verre », « eau dormante des vitres », « lac [...] des vitres », « eau ») et réfléchissante (« nappe de ciel », « reflétait »). Une fois constituée, la plaque subit l'illumination propre à la projection (« lac ensoleillé », « eau aveuglante »). Dès lors, l'image se crée comme spontanément sur le support, à la manière de l'image latente photographique, comme le souligne la tournure pronominale lui conférant un caractère « magique » : « un mirage se levait [...] de cette eau aveuglante ». Placé sous le sceau de la perception visuelle (« ils voyaient », « lumineuse », « gris »), figée par les participes passés (« trempé », « baigné ») et associée par le lexique à l'art pictural (« dans un gris délicat d'aquarelle »), l'image hallucinatoire a définitivement évacuée la perception et l'existence du monde réel pour les deux personnages. Comment le magasin de verre, ce symbole même de l'esthétique de la transparence, à la fois opérateur d'un classement taxinomique du réel propre à la fiche naturaliste et d'une transitivité sans obstacle sur le monde, peut-il devenir ainsi son exact opposé ? L'opacité des vitres du *Bonheur des dames* et leur rôle dans la création d'images irréelles parasitant l'illusion réaliste semblent une incongruité indépassable face aux thèses d'un naturalisme réductible à une esthétique de la transparence. Force nous est donc de constater que le traitement romanesque du motif de la fenêtre dans les romans de Zola ne semble guère s'accorder avec les principes érigés par cette théorie.

⁵⁵¹ Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, éd. cit., p. 717-718.

Conclusion générale : Contempler les « cassures » sur la surface de la vitre : une nécessaire redéfinition de la représentation mimétique chez Zola

Cette promenade au fil des fenêtres des *Rougon-Macquart* nous semble révéler des brèches dans la surface parfaitement lisse et transparente de l'esthétique de la transparence zolienne. L'examen des textes théoriques du romancier a montré que l'idée d'un Zola revendiquant une œuvre digne d'une « maison de verre », d'une « fenêtre ouverte » ou d'une « vitre transparente » est loin d'être l'évidence que ces expressions isolées peuvent sembler évoquer. Souvent citées par le romancier, ces métaphores ont incontestablement une valeur symbolique et un rôle métadiscursif pour un écrivain fasciné par la transcription du réel. Néanmoins, leur utilisation témoigne d'une ambiguïté, d'une succession de modalisations qui perturbe leur clarté et en vient à suggérer une impression de flou et de brouillage en tout point opposée à l'idée qu'elles devaient démontrer. Métaphorique, la fenêtre l'est sans doute, mais peut-être pas dans le sens que l'on croit. Le parasitage des métaphores dioptriques dans la théorie zolienne entérine leur rôle symbolique d'un discours sur l'art, mais la reconnaissance de ce modèle préexistant ne vaut pas pour une validation de son esthétique. Bien au contraire, en se frottant de manière confuse à la question de la transparence, la théorie zolienne manifeste le peu de certitude que cette question lui inspire. L'appui sur des formules théoriques dioptriques tirées de leur contexte semble donc peu digne de confiance pour élaborer la théorie d'un Zola revendiquant la transparence de son œuvre.

L'examen du traitement romanesque du motif de la fenêtre confirme cette ambiguïté, qui en fait à la fois un modèle et un repoussoir. Modèle, car son omniprésence dans le cycle et son voisinage systématique avec les personnages en fait un lieu stratégique du système descriptif, donc de la représentation du monde ; repoussoir, en ce que ce poste descriptif stratégique ne fait pas toujours l'objet d'une actualisation dans le récit, loin de là. Contrairement à ce que certaines théories ont pu énoncer, le motif de la fenêtre est loin de représenter « le » technème par excellence de la description naturaliste. Les fenêtres donnant lieu à une exposition mathématique du monde, à l'aide d'un porte-regard, sont, nous l'avons vu, loin d'être majoritaires dans le cycle, et parmi ces dernières, beaucoup ne donnent souvent lieu qu'à des séquences descriptives peu consistantes, à peine développées ou envahies par les autres instances de discours (narration, monologue intérieur, dialogue). Or, comme en contrepoint de cette exploitation en mode mineur de la fenêtre transitive, notre panorama a pu

décèler dans les *Rougon-Macquart* les indices d'une stratégie inverse d'abolition du technème fenêtre, consistant à mettre en place le dispositif descriptif tout en l'empêchant de se déployer.

Obscurité, brouillard, pluie, végétation, rideaux, volets, tout semble s'acharner à occulter le spectacle que la fenêtre offre au regard du personnage, annihilant la première condition de l'esthétique de la transparence, le pouvoir-voir. Le vouloir-voir, condition essentielle s'il en est, n'opère pas non plus toujours correctement dans l'œuvre : lorsque le personnage se situe devant une croisée, les spécialistes eux-mêmes de l'observation, tel Pascal le scientifique ou Claude le peintre, semblent la dédaigner, et peut-être à raison dans la mesure où le texte entérine également une axiologie négative du regard par la fenêtre. Les croisées semblent en effet fréquemment jouer dans le cycle un rôle de Parque, frappant beaucoup de porte-regards d'une fin prématurée, accompagnant leur agonie ou causant leur perte.

Compte tenu du rôle éminemment symbolique de la fenêtre dans la figuration conceptuelle de la représentation artistique, on peut raisonnablement se demander si cette connotation négative du regard porté au travers d'une fenêtre ne manifeste pas un malaise de la fiction zolienne face à l'idée même de représentation mimétique dans le roman, qui s'inscrirait ainsi aux côtés des premières remises en cause de la transparence présentes chez Manet ou Baudelaire. Car le refus de la transitivité des fenêtres zoliennes ne signifie pas pour autant absence de description. Les baies qui ne s'ouvrent pas sur le monde extérieur acquièrent dans le même temps sous le regard du personnage une surface propre, une existence qui fait passer la description dans un tout autre régime, celui de l'écran. Ainsi la fenêtre zolienne devient-elle le support d'une esthétique en tout point opposée à la transparence mimétique, consistant à projeter sur sa surface plane une image résolument bidimensionnelle, que ce soit l'inscription d'une figure peinte, la projection d'une ombre, ou encore celle d'une image mentale. Les fenêtres de Zola participeraient donc étonnamment de cette influence de la pensée de l'écran, née des bouleversements instaurés par les progrès de l'optique au XIX^e siècle, récemment décrite par Philippe Ortel et Anne-Marie Christin. Le déploiement et la cristallisation de cette remise en question de la transparence au profit d'une pensée de l'écran sur un motif aussi emblématique et célèbre que la fenêtre ne peuvent raisonnablement être considérés comme dépourvus de sens.

En condamnant ses fenêtres, le cycle réaliste zolien s'engage en effet dans une aporie qui ne saurait être sans conséquences plus larges sur sa conception de la représentation. Car même sans l'ampleur manifeste que nous avons constatée dans *Les Rougon-Macquart*, l'obturation, ne serait-ce que de quelques fenêtres, par des images bidimensionnelles

artificielles porte le discrédit sur l'ensemble des vues prises en charge par le roman. Ainsi peut-on s'interroger sur le statut des paysages décrits qui se situent *effectivement* derrière certaines fenêtres zoliennes. Sont-ils vraiment l'objet d'une transparence, ou, en renversant le système, ne sont-ils pas plaqués sur ce qui s'offre comme le substitut parfait d'un tableau ? Zola joue aisément des frontières entre la représentation et le réel, et rien n'indique que ce soit la transparence de la fenêtre de Roubaud ou de Florent qui ait guidé sa présence dans la description. Lorsque les fenêtres ne sont plus des ouvertures sur un ailleurs, qui vient garantir que les descriptions effectivement perçues au travers d'une vitre ne sont pas elles aussi des images factices dont on n'aurait pas perçu le caractère artificiel ?

Un dernier échantillon des vitres zoliennes semble illustrer cette tentation plus générale des *Rougon-Macquart* à faire de toute description un objet artificiel. Selon Philippe Hamon, la « vitrine du magasin, qui sépare le consommateur de l'objet exposé de son désir, [est] un des objets emblématiques du texte du XIX^e siècle⁵⁵² ». Pourtant, comme en écho à notre propos, le cycle mentionne à de nombreuses reprises le curieux devenir de vitrines qui ne jouent plus leur rôle d'exposition au regard transitif. Les magasins ou les hôtels en perdition obturent leurs vitres par des volets éternellement clos, qui changent immédiatement de statut et se transforment en supports, devenant définitivement impénétrables. Or, ce qui vient s'inscrire sur ces nouveaux supports dans *Les Rougon-Macquart*, que ce soit les pancartes d'offres de location couvrant les fenêtres du quartier aux abois d'*Au Bonheur des Dames*⁵⁵³, les affiches du cabinet de lecture interlope situé dans le bien nommé passage des Panoramas de *Nana*⁵⁵⁴, des magasins en faillite⁵⁵⁵ ou même de l'hôtel Boncœur déjà support des souvenirs de Gervaise dans *L'Assommoir*⁵⁵⁶, c'est toujours le papier et l'écriture. Quelle incroyable mise en abyme des incertitudes de la description zolienne ! La vitre qui ne fait plus son office de transitivité, qui n'expose plus le monde, est obturée, mais n'en garde pas moins une fonction représentative. L'ouverture vasarienne sur le monde est récusée au profit d'une

⁵⁵² Philippe Hamon, *Expositions, op. cit.*, p. 30.

⁵⁵³ « Alors, les yeux levés sur les maisons, [Denise] se mit à examiner les fenêtres. Des écriteaux défilaient. Elle les voyait confusément, sans cesse reprise par le branle intérieur qui l'agitait tout entière. [...] Mais de l'autre côté de la rue, un écriteau jaune l'arrêta : *Chambre garnie à louer*. C'était le premier qui ne lui faisait pas peur [...] » (Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, éd. cit., p. 561-562)

⁵⁵⁴ « Chaque fois que des filles en cheveux, des hommes au linge sale, sortaient et le dévisageaient, [Muffat] revenait se planter devant le cabinet de lecture, où, entre deux affiches collées sur une vitre, il retrouvait le même spectacle, un petit vieux, raidi et seul à l'immense table, dans la tache verte d'une lampe, lisant un journal vert avec des mains vertes. » (Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1261)

⁵⁵⁵ « En haut, du côté de la rue de la Goutte-d'Or, il y avait des boutiques sombres, aux carreaux sales, des cordonniers, des tonneliers, une épicerie borgne, un marchand de vin en faillite, dont les volets fermés depuis des semaines se couvraient d'affiches. » (Emile Zola, *L'Assommoir*, éd. cit., p. 466)

⁵⁵⁶ « Brusquement, en levant les yeux, la blanchisseuse aperçut devant elle l'ancien hôtel Boncœur. La petite maison, après avoir été un café suspect, que la police avait fermé, se trouvait abandonnée, les volets couverts d'affiches [...] » (*ibidem*, p. 766).

forme de représentation : l'écriture, son abstraction, et son artificialité et sa dimension de projection subjective.

Un épisode du pathétique combat de l'ancien et du nouveau commerce dans *Au Bonheur des Dames* présente comme un apologue de ce bouleversement de la représentation. La victoire du magasin de Mouret, souvent analysée comme le triomphe de la clarté du verre sur l'obscurité des petites boutiques du vieux Paris, déploie en effet un autre discours par l'intermédiaire des vitrines. La mort du vieux commerce, symbolisée par la fermeture du *Vieil Elbeuf*, est en effet consacrée par l'obturation des fenêtres de la boutique par des volets éternellement clos. La vitrine, qui était sombre, qui ne montrait plus rien, est définitivement fermée, et elle se transforme en support d'affiches publicitaires. Or ces réclames vantent le succès du magasin de Mouret, dans une véritable mise en abyme du roman, puisqu'elles substituent à la vitrine du vieux magasin une représentation gravée du magasin qui l'a condamné :

Sur l'autre trottoir, depuis l'entrée de Baudu dans une maison de retraite, le *Vieil Elbeuf* était fermé, muré ainsi qu'une tombe, derrière les volets qu'on n'enlevait plus ; peu à peu, les roues de fiacres les éclaboussaient, des affiches les noyaient, les collaient ensemble, flot montant de la publicité, qui semblait la dernière pelletée de terre jetée sur le vieux commerce ; et, au milieu de cette devanture morte, salie des crachats de la rue, bariolée des guenilles du vacarme parisien, s'étalait, comme un drapeau planté sur un empire conquis, une immense affiche jaune, toute fraîche, annonçant en lettres de deux pieds la grande mise en vente du *Bonheur des Dames*⁵⁵⁷.

Or, cette affiche du *Bonheur des Dames* qui participe d'une barrière plus qu'hermétique condamnant la vitrine du *Vieil Elbeuf* (« volets », « boue », puis plusieurs couches d'« affiches » faisant des volets une surface unie : « les collaient ensemble ») se mue également en une mise en abyme de blason, puisqu'elles contiennent une représentation gravée dépeignant le magasin de Mouret. L'image bidimensionnelle du *Bonheur* bouche la vitre, mais aussi supplante par une forme manifestement artificielle (car gravée) le magasin « réel ». Le traitement démesuré que Zola apporte immédiatement à cette affiche quelques lignes plus loin figure comme un signal de son caractère métatextuel pour le récit zolien :

Maintenant, tel que le montrait la gravure des réclames, il s'était engraissé, pareil à l'ogre des contes, dont les épaules menacent de faire craquer les nuages. D'abord, au premier plan de cette gravure, la rue du Dix-Décembre, les rues de la Michodière et Monsigny, emplies de petites figures noires, s'élargissaient démesurément, comme pour donner passage à la clientèle du monde entier. Puis, c'étaient les bâtiments eux-mêmes, d'une immensité exagérée, *vus à vol d'oiseau* avec leurs corps de toitures qui *dessinaient* les galeries couvertes, leurs cours vitrées où l'on devinait les halls, tout l'infini de ce lac de verre et de zinc luisant au soleil. *Au-delà*, Paris s'étendait, mais un Paris rapetissé, mangé par le monstre : les maisons, d'une humilité de chaumières dans le voisinage, s'éparpillaient *ensuite* en une poussière de cheminées indistinctes ; les monuments semblaient fondre, *à gauche deux traits* pour Notre-Dame, *à droite un accent circonflexe* pour les Invalides, *au fond* le Panthéon, honteux et perdu, moins gros qu'une lentille. L'horizon tombait en poudre, n'était plus qu'un

⁵⁵⁷ Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, éd. cit., p. 762-763.

cadre dédaigné, jusqu'aux hauteurs de Châtillon, jusqu'à la vaste campagne, dont les lointains noyés indiquaient l'esclavage⁵⁵⁸.

Alors que le réel diégétique disposait d'une vitrine propice à la description mais qu'il a choisi de condamner, alors que le *Bonheur des Dames* est situé immédiatement à côté de cette affiche et que le succès du magasin sera évoqué dès le paragraphe suivant, le récit fait le choix de développer plus que de raison une immense description de l'image du magasin gravée sur l'affiche, dans un style volontairement et même caricaturalement ekphrastique. Le texte rappelle à plusieurs reprises au lecteur que c'est bien la gravure du *Bonheur* et non le *Bonheur* lui-même qui est décrit. Afin de souligner ce trait, l'organisation du texte, à la limite de la parodie d'un exercice scolaire, souligne ses articulations en différents plans, de manière mécanique (« D'abord, au premier plan », « Puis » « Au-delà », « ensuite », « à gauche », « à droite », « au fond »). Comme si l'accent sur l'artificialité de l'image n'était pas suffisant, la description est saturée de termes relevant du dessin : « figures noires », « vus à vol d'oiseau », « dessinaient », « deux traits », « accent circonflexe », « cadre ». A la faveur de la progression de la description vers l'arrière-plan, ces termes techniques se révèlent d'ailleurs de plus en plus géométriques, abstraits, bref, impossibles à confondre avec le vrai *Bonheur*. L'apparition dans ce contexte d'une *ekphrasis* de l'affiche doit être interrogée. Le détail de cette description entretient un rapport ambigu avec l'hypotypose : s'il accentue une présence, et encore – dans la mesure où il est organisé de manière très rationnelle –, c'est celle de l'affiche et non du magasin. Pour forger une notion barbare, l'effet de réel des détails du dessin crée un anti-effet de réel sur l'objet même de sa représentation, le magasin. La narration privilégie à la représentation du réel une représentation plus ou moins fidèle de la représentation du réel, et choisit de la coller sur une vitrine. L'ironie ne saurait être plus grande. La morale de cet apologue pourrait être que ce que Zola nous montre à la place du réel, c'est la fabrication du réel par l'image et la lettre, autrement dit, c'est son art, c'est lui-même. La fenêtre perspective est malade, et la civilisation du signe l'enterre définitivement.

Ne faudrait-il par dès lors pas prendre au sérieux le jeu d'enfants rapportés par les souvenirs de Claude et Sandoz dans *L'Œuvre*, personnages d'artistes éminemment emblématiques du cycle, eux aussi ? Les deux amis se rappellent en effet avec bonheur « les pierres jetées dans les vitres, où le grand chic était d'obtenir, avec les cassures, des cartes de géographie connues⁵⁵⁹ ». Non seulement ces deux hérauts de la création esthétique réaliste s'en prennent, violentent cet emblème de la transparence qu'est la vitre, mais leur

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 763.

⁵⁵⁹ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 37.

« agression » ne vise en aucun cas à la traverser, afin d'atteindre une parfaite transitivity entre monde intérieur et monde extérieur ! Le but de l'attaque de la fenêtre est d'y faire des « cassures », qui viennent non seulement souligner l'existence de sa paroi, de sa surface, de son obstacle jusque-là invisible, mais surtout en faire le support d'une œuvre artistique non mimétique, celle d'une cartographie, donc d'un dessin abstrait né des fêlures devenues de simples lignes, à la manière d'un tableau d'avant-garde. Derrière cette scène anecdotique énoncée par des tenants de la création mimétique dans le cycle, souhaitant toujours toucher de plus près la nature qui s'enfuit sous leurs doigts, ne faudrait-il pas voir le signe du propre malaise de l'écriture zolienne face à l'idée de représentation transitive du réel, incapable d'envisager une transparence qui la nierait comme œuvre d'art, et lui préférant la mise en scène de sa propre nature d'*artefact* fait de signes sur un support de papier ?

L'exemple du traitement du motif de la fenêtre dans les *Rougon-Macquart* indique selon nous une crise sans précédent de la représentation réaliste. Comment continuer à vouloir représenter le réel lorsqu'on préfère l'illusion de sa copie ? Les fenêtres condamnées, bouchées, supports de la toile ou du papier, ne sont que les signes d'un récit qui place entre lui et le réel qu'il représente toujours plus d'obstacles, toujours plus de médiations. En cela, elles signalent une aporie de l'esthétique zolienne qui dépasse largement le cadre de ce simple motif, dont il nous faut désormais examiner l'ampleur et les modalités, afin de le mieux comprendre.

Chapitre 2. La faillite du mimétique : de la haine au travail de sape organisé

Le sort des fenêtres zoliennes participe d'un phénomène plus général dans le cycle des *Rougon-Macquart*, que nous pourrions nommer la faillite du mimétique. Obturer une fenêtre romanesque au XIX^e siècle, c'est, nous l'avons vu, opérer un acte éminemment symbolique, consistant à enterrer un symbole séculaire de la représentation mimétique depuis la Renaissance. Or, ce caractère de transgression symbolique semble d'autant plus évident que ce phénomène n'est pas isolé dans l'œuvre, en touchant tous les relais métaphoriques et spéculaires de la représentation mimétique. Dans les *Rougon-Macquart*, la transparence dévoyée de la fenêtre n'est qu'un exemple parmi d'autres d'un travail de sape touchant tout moyen de production d'une image supposée fidèle ou objective du monde. Miroirs, reflets de l'eau, quêtes scientifiques ou judiciaires de la vérité, œuvres d'art réalistes, tous ces champs un temps utilisés comme un moyen d'exprimer le projet esthétique d'une peinture réaliste du monde semblent contaminés à l'égal des fenêtres précédemment évoquées : systématiquement, ces objets relais d'une transparence sur le monde deviennent dans les *Rougon-Macquart* des passerelles vers l'illusion, le mensonge, vers un autre monde, sans quoi ils sont menacés d'être détruits. En émettant l'hypothèse d'une valeur métadiscursive commune à ces différents motifs dont le traitement de la fenêtre serait un premier indice, nous rencontrons une remarque qui était la source d'un article publié par Philip Walker en 1969, « The mirror, the window, and the eye in Zola's fiction » :

The window, the mirror, the eye – all those things which intervene between the observer and the object observed, which obstruct light, frame, filter, bend, transform it or interpret the data it transmits – are, indeed, among the most central, recurrent, and characteristic motifs of its art¹.

Le critique, dès cette époque, met en évidence de manière inédite et malheureusement peu reprise par la suite, le lien qui unit le motif de l'œil, de la lunette, du miroir et de la fenêtre chez Zola, non pas en tant que facilitateurs de vision, mais surtout en tant qu'obstacles sur le monde :

[The] closed window, the pane of glass, the mirror, the lens, not to mention the eye itself, no matter how transparent or translucent, are screens, barriers, media which subtract from the images projected through, or reflected by them, something of their immediacy and substantiality, while adding to them new, extraneous qualities².

¹ Philip Walker, « The mirror, the window, and the eye in Zola's fiction », *Yale French studies*, n°42, 1969, p. 52.

² *Ibidem*, p. 58.

Les quelques exemples brièvement évoqués par l'auteur dans cet article suggèrent l'idée d'un traitement en accord avec celui que nous avons précédemment repéré dans les fenêtres du cycle et se révèlent par conséquent d'un grand intérêt : si cette parenté s'avérait juste, elle témoignerait qu'au-delà d'une simple cristallisation contingente sur le motif certes symbolique mais unique de la fenêtre, il existe au sein des *Rougon-Macquart* une volonté plus large de remettre en question tous les objets facilitant ou incarnant la possibilité d'une représentation mimétique du monde. Si cette remise en cause systématique est avérée, elle montre que le traitement des fenêtres n'est pas du tout anodin dans le projet zolien, et qu'il n'est qu'un exemple parmi d'autres d'une véritable crise de la notion de représentation chez l'écrivain naturaliste.

I. De l'autre côté du miroir : le refus du reflet

Le miroir et son reflet ont toujours entretenu un lien ambigu avec la représentation. L'image inversée qu'ils offrent du monde leur confère une inquiétante étrangeté qui les associe à la fois aux mondes les plus irréels, que Lewis Carroll a parfaitement exploités, mais aussi à la constitution de notre propre réalité, comme l'a montré Lacan : c'est en me reconnaissant comme objet de mon propre regard que je me constitue en tant que personne. Le reflet atteste pour mon regard de ma présence au réel – pensons au caractère fantastique du personnage sans reflet, comme le narrateur du *Horla* – tout en se déroband toujours à la véritable existence. Ce statut hybride qui le fait appartenir à ce que Clément Rosset définit comme des « doubles de proximité » au côté de l'ombre et de l'écho, doubles à la fois réels et irréels dont il est bien difficile de déterminer l'essence :

Quant au statut « ontologique » du double de proximité, on peut immédiatement remarquer qu'il est aussi ambigu que celui de l'objet privé de son double. Si le double est le garant de la matérialité de l'objet qu'il duplique, il est en revanche parfaitement privé lui-même de matérialité et ne constitue que l'« impression fugitive » d'un corps accompagnateur de corps. Un corps se laisse palper, saint Thomas ne s'y est pas trompé. Or, s'il est loisible de voir ou d'entendre une ombre, un reflet ou un écho, il est impossible de jamais les toucher. Semblables au vif-argent, ils s'enfuient avant qu'on ait eu le temps de les saisir et se montrent rebelles à toute appréhension. Ils sont des trompe-l'œil et des trompe-l'oreille. Ils ne sont ni des êtres ni des non-êtres mais se situent entre l'existence et la non-existence [...]³.

³ Clément Rosset, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2004, p. 19.

Le miroir, bien qu'ambigu par nature, a cependant toujours été associé à l'idée d'une représentation mimétique du réel. C'est par le biais d'un jeu de miroirs que la *camera oscura* de la Renaissance permet les premières représentations fidèles de la nature. De même, la métaphore du miroir a connu des faveurs célèbres pour illustrer la volonté réaliste des artistes du XIX^e siècle. En 1823 dans *De l'imitation*, Quatremère de Quincy déplore ainsi que les peintres réalistes reproduisent la nature « comme dans un miroir » pour en obtenir une « simple empreinte⁴ ». Les écrivains réalistes eux-mêmes l'utilisent pour évoquer leurs œuvres, tel Stendhal qui définit, par la voix de son narrateur, dans une formule du *Rouge et le Noir* restée célèbre, le roman comme un miroir promené le long d'une route⁵, ou encore Flaubert dans une célèbre lettre à Louise Colet : « Soyons des miroirs grossissants de la réalité externe⁶. »

Dans les *Rougon-Macquart*, le parti entre réalisme du reflet et inquiétante altérité de l'image semble cependant irrémédiablement entériné. A plusieurs reprises, Philippe Hamon mentionne le miroir comme une variante du technème descriptif de la fenêtre permettant de dispenser des autoportraits de personnages s'observant dans une glace : « Variante encore de la fenêtre, mais objet-meuble inclus dans le lieu B [espace intime du personnage], le miroir, qui introduit l'auto-description du personnage par ses propres regards, relance aussi les descriptions, le personnage créant ainsi son propre portrait⁷. » Ainsi, le miroir serait selon lui profondément associé au corps du personnage qui vient s'« arrêter » dans son cadre afin d'en permettre la description⁸, devenant ainsi ce que Robert Lethbridge décrit quant à lui comme un « dispositif naturaliste qui permet à l'invisible romancier de rendre visible le monde et les êtres⁹ ». Les porte-regards des *Rougon-Macquart* semblent cependant peu friands de cette technique d'autoportrait. Bien que les glaces abondent dans les romans du cycle, les stations des personnages devant leur propre reflet ne donnent que rarement lieu à une description

⁴ Quatremère de Quincy, *De l'imitation*, première partie, paragraphe X [Paris, Treutell et Würtz, 1823], Bruxelles, éd. des archives d'architecture moderne, 1980, p. 88 et 93, cité dans Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie, op. cit.*, p. 163.

⁵ « Hé, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former. » (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, deuxième partie, chapitre 19, éd. Victor del Litto, Paris, Librairie générale française, « Livre de Poche », 1983, p. 381).

⁶ Gustave Flaubert, lettre du 6 novembre 1853 à Louise Colet, *Correspondance*, t. II, éd. J. Bruneau, Paris, Gallimard-NRF, « Pléiade », 1980, p. 463.

⁷ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman, op. cit.*, p. 72 [Ph. H. souligne].

⁸ « [Le corps littéraire est] volontiers décrit comme un corps saisi par un miroir (Renée, Nana, la plupart des héroïnes de Zola sont presque toutes, à un certain moment de leur destin, arrêtées ainsi dans le cadre d'un miroir pour une scène d'introspection [...]). » (Philippe Hamon, *Imageries, op. cit.*, p. 196.

⁹ Robert Lethbridge, « Le miroir et ses textes », *Cahiers naturalistes*, n°67, 1993, p. 164.

physique, à deux notables expressions près, le portrait de Roubaud dans *La Bête humaine* et celui de Saccard dans *L'Argent*¹⁰. Ces deux descriptions semblent d'ailleurs se répondre l'une l'autre dans une même subordination à la technique descriptive mise en exergue par Ph. Hamon : situées à l'*incipit* du roman, toutes deux montrent le personnage seul, en position d'attente non loin d'une fenêtre (Roubaud attend le retour de Séverine ; Saccard attend au restaurant) ; illustrant le *corpus* très restreint des descriptions de fenêtre qui « fonctionnent », elles présentent le spectacle offert par la vitre (la gare ; la place de la Bourse) ; l'attente se prolongeant, l'*incipit* se termine enfin par la rencontre du personnage avec son propre reflet, permettant ainsi l'introduction d'un portrait physique assez exhaustif. La ressemblance de ces deux exemples de technique du porte-regard est frappante, d'autant que ces deux débuts de roman se suivent dans le cycle à peine à un an d'intervalle :

Dans son attente désœuvrée, en passant devant la glace, il s'arrêta, se regarda. Il ne vieillissait point, la quarantaine approchait, sans que le roux ardent de ses cheveux frisés eût pâli. Sa barbe, qu'il portait entière, *restait drue*, elle aussi, d'un blond de soleil. Et, de taille moyenne, mais d'une extraordinaire *vigueur*, il se plaisait à sa personne, satisfait de sa tête un peu plate, au front bas, à la nuque épaisse, de sa face ronde et sanguine, éclairée de deux gros yeux vifs. Ses sourcils se rejoignaient, embroussaillant son front de la barre des jaloux. Comme il avait épousé une femme plus jeune que lui de quinze années, ces coups d'œil fréquents, donnés aux glaces, le rassuraient¹¹.

Maintenant, il attendait ses asperges, absent de la salle où l'agitation croissait sans cesse, envahi par des souvenirs. Dans une large glace, en face, il venait d'apercevoir son image ; et elle l'avait surpris. **L'âge ne mordait pas sur sa petite personne, ses cinquante ans n'en paraissaient guère que trente-huit**, il gardait une maigreur, une **vivacité de jeune homme**. Même, avec les années, son visage noir et creusé de marionnette, au nez pointu, aux minces yeux luisants, s'était comme arrangé, avait pris le charme de cette **jeunesse persistante**, si souple, si active, **les cheveux touffus encore, sans un fil blanc**¹².

Même mention introductive de l'attente, même rencontre fortuite avec la présence du miroir, même justification de l'arrêt du personnage par une observation des effets de l'âge sur son image, même absence de signes de vieillesse : ces deux cas de « ventilation des fiches de l'auteur » font presque figure de cas d'école de la technique évoquée par Ph. Hamon. Néanmoins, ces deux exploitations systématiques, mécaniques et vraisemblablement utilitaires du reflet se trouvent très isolées dans le *corpus* des scènes de miroir du cycle. Bien au contraire, tout semble s'évertuer à contrecarrer la fonction mimétique des glaces dans les *Rougon-Macquart*. Plusieurs critiques, qui nous étaièrent dans cette partie de notre étude,

¹⁰ C'est pourquoi nous ne souscrivons guère à la thèse de Ph. Hamon selon laquelle « l'espace proche du personnage, le milieu dans lequel il vit ou qu'il traverse, contient très souvent un miroir, ou une armoire à glace, dans laquelle se « pose » le portrait du personnage-regardeur » (Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 152).

¹¹ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1000.

¹² Emile Zola, *L'Argent*, éd. cit., p. 15-16.

comme Guy Gauthier¹³ et Philip Walker¹⁴ ou plus récemment Alain Buisine¹⁵ et Robert Lethbridge¹⁶, ont déjà évoqué le lien de certains miroirs zoliens avec l'irréel, le fantasme, le fantastique ou encore l'illusion. Pour rassembler et prolonger les remarques de ces auteurs, nous formulons l'hypothèse qu'à l'exception des deux extraits précités, les miroirs zoliens peuvent tous se rejoindre dans un identique rejet de leur fonction mimétique. Le lien que beaucoup de ces objets entretiennent avec l'univers fantastique ne serait en réalité qu'une conséquence parmi d'autres de ce phénomène transcendant, tout comme leur caractérisation péjorative lorsque des personnages y cherchent désespérément une image d'eux-mêmes, ou encore la tendance de la narration à présenter l'annihilation voire la subversion de leur reflet.

1. Un impossible vecteur du monde

a. Un caractérisant négatif : le masque du néant

- La galerie des glaces des Rougon-Macquart : l'accessoire indispensable de l'hypocrisie et de la vacuité

Le motif du miroir semble tout d'abord participer à la caractérisation du « personnel » du cycle, généralement dans un sens péjoratif. Tel le cerf de la fable de La Fontaine dédiée au moraliste La Rochefoucauld, de nombreux personnages sont présentés comme fascinés ou obsédés par leur propre image dans *Les Rougon-Macquart*. Pour cette raison, ces derniers ne cessent de s'observer dans les glaces qu'ils croisent, sans que ces scènes donnent pour autant naissance à des descriptions. Dans ces extraits, l'intérêt du miroir ne réside pas dans l'objet du regard mais dans l'acte même de regarder, répété parfois au point de créer un *leitmotiv*, afin de formuler une critique implicite du comportement du personnage. Tous les êtres associés aux miroirs dans le cycle sont en effet présentés par ce biais comme des êtres superficiels, orgueilleux de leur apparence, généralement en contradiction avec leur essence.

Dans cette galerie moraliste digne de La Bruyère, plusieurs « types » récurrents prennent place, entretenant des relations avec leur image diverses, mais toujours coupables. Mentionnons ainsi tout d'abord les hommes qui ambitionnent le pouvoir. Souvent creux,

¹³ Guy Gauthier, « Zola et les images », *Europe*, n°468-469, Paris, juin-septembre 1968, p. 400-416.

¹⁴ Philip Walker, « The mirror, the window, and the eye in Zola's fiction », *op. cit.*, p. 52-67.

¹⁵ Alain Buisine, « Les chambres noires du roman », *Cahiers naturalistes*, n°66, Paris, 1992, p. 243-267.

¹⁶ Robert Lethbridge, « Le miroir et ses textes », *op. cit.*

ceux-ci se façonnent néanmoins une apparence d'autorité dans le miroir : Pierre Rougon, personnage pleutre et insignifiant, se rêve notable en se rasant le matin devant sa glace dans *La Fortune des Rougon*¹⁷ ; le sous-préfet Péqueur des Saulaies de *La Conquête de Plassans* prend quant à lui le temps de vérifier la correction de sa mise devant son miroir avant d'alerter publiquement les secours de l'incendie qui se déploie chez Mouret, la communication primant sur la sauvegarde des vies¹⁸ ; M. Charles, l'ancien tenancier de maison close de *La Terre*, recompose sa face de notable calme, respectable et honnête après s'être échauffé contre une bonne volage au nom de la morale, dans une scène d'une grande ironie¹⁹ ; Aristide Saccard, vérifie dans son reflet que le temps ne l'atteint pas, son physique vigoureux soutenant son argumentaire financier trompeur dans *L'Argent*²⁰ ; enfin, dans une variante plus répréhensible, Roubaud, personnage qui se révélera faible et amoral dans la suite du roman, vérifie à plusieurs reprises son apparence d'homme vigoureux et maître de sa femme, avant la menacer puis de se préparer à tuer son « rival » Grandmorin dans *La Bête humaine*²¹. Dans tous ces exemples, le miroir est un auxiliaire qui permet aux hommes de dissimuler leur essence afin de leur permettre de réaliser leurs ambitions les plus coupables, qu'elles soit politiques, financières ou criminelles. Même remarque pour les séducteurs libidineux qui se composent une apparence aimable dont ils ne cessent de vérifier l'aspect dans les glaces qu'ils rencontrent, tels le jeune Octave Mouret et son compère Trublot, lorsqu'ils se préparent ou se remettent de leurs aventures féminines dans *Pot-Bouille*²². Dans *Nana*, l'acteur Prullière soigne ses entrées et ses sorties des loges devant des miroirs afin de séduire les femmes²³, et

¹⁷ « Lorsqu'il se rasait, le dimanche, devant un petit miroir de cinq sous pendu à l'espagnolette d'une fenêtre, il se disait que, en habit et en cravate blanche, il ferait, chez M. le Sous-Préfet, meilleure figure que tel ou tel fonctionnaire de Plassans. » (Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 72).

¹⁸ « Le sous-préfet s'empressa de remettre son pantalon ; il appela son domestique, lança le concierge à la recherche des pompiers et des autorités. Puis, avant de se rendre sur le lieu du sinistre, il acheva de s'habiller, s'assurant devant une glace de la correction de sa moustache. » (Emile Zola, *La Conquête de Plassans*, éd. cit., p. 1204-1205).

¹⁹ « M. Charles demeurait frémissant. Il était allé se regarder dans la glace, d'un mouvement inquiet ; et il revenait, satisfait de lui. » (Emile Zola, *La Terre*, éd. cit., p. 522).

²⁰ « Lorsqu'il fut seul, Saccard, instinctivement, se rapprocha de la glace, releva ses cheveux, où pas un fil blanc n'apparaissait encore. » (Emile Zola, *L'Argent*, éd. cit., p. 121).

²¹ « Comme il avait épousé une femme plus jeune que lui de quinze années, ces coups d'œil fréquents, donnés aux glaces, le rassuraient. » ; « Et, comme il passait de nouveau devant la glace, il s'aperçut, les sourcils hérissés, le front coupé d'une ligne dure. » ; « Il était très calme. Il refit le nœud de sa cravate devant la glace, mit son chapeau, puis s'en alla. » (Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1000, 1001, 1021).

²² « Et, lorsque Octave, très échauffé, eut regagné sa chambre froide, il se contempla un instant dans la glace : ma foi ! il risquerait le coup ! » ; « Un monsieur, debout devant une petite glace, renouait sa cravate blanche, encore en manches de chemise. [...] C'était Trublot. [...] « Vous couchez donc avec la cuisinière ! » » ; « Une dernière fois, [Trublot] donna un coup d'œil à la glace, alla cacher la clef de la chambre à l'endroit convenu [...] et descendit le premier, accompagné d'Octave. » (Emile Zola, *Pot-Bouille*, éd. cit., p. 57-58, 101-102, 107).

²³ « Prullière [se leva] pour jeter dans la glace un coup d'œil de bel homme adoré des loges. » (Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1198).

le comte Muffat tente d'y cacher ses pulsions²⁴. Dans ces deux « types », que l'objet de ses vœux soit le pouvoir ou le sexe, le miroir intervient comme un agent du mensonge permettant au personnage généralement négatif de se composer une apparence trompeuse, en parfaite distorsion avec sa nature profonde : l'image du réel offerte par le miroir n'est qu'une illusion.

Le miroir vient également caractériser la vacuité de certains personnages, en particulier pour déprécier les femmes superficielles et mondaines qui s'observent vaniteusement et ne peuvent s'intéresser à autre chose que leur propre apparence. Ainsi, *Une page d'amour* nous présente l'écervelée Juliette Deberle comme une femme trop préoccupée par le reflet de sa coiffure pour écouter ce qu'on lui dit, mais réussissant malgré tout à parler pour ne rien dire, tant sa discussion est aussi vaine que son reflet, discussion portant d'ailleurs dans ce cas sur un sujet lui-même sans profondeur, le théâtre de vaudeville²⁵. De même, dans une scène de *Pot-Bouille*, la futile et insensible Berthe Josserand semble uniquement préoccupée par l'arrangement de sa coiffure alors que se prépare son mariage, certes espéré, mais seulement comme la réussite d'une manipulation, car en vérité dénué du moindre sentiment²⁶. Dans *Au Bonheur des Dames*, la fière et hautaine Mme Desforges examine avec jalousie son reflet afin de se démontrer sa supériorité sur Denise, sans comprendre que le lien qui unit celle-ci à Mouret, contrairement à elle, ne relève pas de l'apparence²⁷. Dans ce roman qui se prête d'ailleurs aux essayages devant les miroirs, les enfants même perdent leur innocence en faisant des manières devant leur reflet dans le magasin, les petites filles se faisant déjà presque courtisanes aux dires du narrateur²⁸.

Le phénomène ne touche cependant pas que les figures féminines de la bourgeoisie, mais souligne également la fatuité de jeunes coquets, dans une critique encore plus acerbe. Les scènes mettant en avant ces hommes allient en effet préoccupation de l'apparence et mention d'une inactivité chronique : le reflet, antinomique de la vie réelle, vampiriserait ainsi

²⁴ « Le comte poussait jusqu'à l'angle des deux galeries, orné d'un haut panneau de glace ; et là, en s'apercevant, la mine grave, l'allure correcte, il éprouvait une honte mêlée de peur. » (*ibidem*, p. 1262).

²⁵ « « Tu étais hier au Vaudeville ? demanda Pauline. – Oh ! prodigieux ! » s'écria machinalement Juliette, debout devant une glace, en train de ramener une boucle rebelle. » (Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 819).

²⁶ « Quant à Berthe, qui étudiait sa couronne devant la glace, elle n'avait rien entendu. » (Emile Zola, *Pot-Bouille*, éd. cit., p. 142).

²⁷ « Pendant que Denise était allée chercher des manteaux de voyage, Mme Desforges, qui regardait autour d'elle, s'aperçut dans une glace ; et elle restait à se contempler. Elle vieillissait donc, qu'on la trompait pour la première fille venue ? La glace reflétait le rayon entier, avec sa turbulence ; mais elle ne voyait que sa face pâle [...]. Ses regards, continuellement, retournaient à la glace, en face d'elle. Maintenant, elle s'y regardait près de Denise, elle établissait des comparaisons. Était-ce possible qu'on lui eût préféré cette créature insignifiante ? », « Henriette s'examinait devant la glace. De nouveau, elle éclata en paroles dures. "C'est une plaisanterie, mademoiselle. Il va plus mal qu'auparavant. Regardez comme il me bride la poitrine. J'ai l'air d'une nourrice." » (Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, éd. cit., p. 633-634, 694).

²⁸ « Parfois, une fillette déjà grande personne, neuf ou dix ans, ayant aux épaules un paletot de drap, l'étudiait devant une glace, se tournait, la mine absorbée, les yeux luisant du besoin de plaire. » (*ibidem*, p. 727).

la substance de celui qui se regarde trop. Ainsi, le jeune Ernest Delhomme dans *La Terre*, présenté comme « un blond mince et fainéant » a de manière emblématique pour seul trait descriptif de posséder « toujours un miroir au fond de sa poche²⁹ », comme par un lien de cause à effet. Cette coquetterie synonyme de profonde nullité, d'artificialité de l'existence, suit également le personnage de Maxime Saccard tout au long de ses apparitions dans le cycle. Ce jeune homme est sans doute un des personnages les plus négatifs de l'œuvre, cristallisant vanité, égoïsme, paresse, insensibilité, soit une absence de vie telle que Zola ne peut la concevoir. Plus narcissique que véritablement efféminé, Maxime se passionne pour la mode, les apparences et les commérages dans *La Curée* ; blasé, dépourvu de sens moral, il se laisse sans le moindre scrupule aller à sa relation avec Renée pour qui il ne ressent cependant rien, se laisse marier avec Louise de Mareuil par pur opportunisme financier, la trouvant amusante et la sachant condamnée, donc peu encombrante. Dans la suite du cycle, il deviendra un avare gérant ses rentes, incapable d'aider son père ou de faire preuve de générosité auprès de Mme Caroline dans *L'Argent* et indifférent au sort de son demi-frère Victor. Sa fin, présentée dans *Le Docteur Pascal*, semble illustrer l'ensemble de sa vie : faible physiquement, tel qu'il a toujours été, obsédé par la peur de la maladie et de l'inconfort, il vit reclus et se méfie de tous ; uniquement préoccupé de son sort, il joue sur les sentiments de Clotilde, sœur qu'il a jusque-là ignorée, pour qu'elle devienne sa garde-malade, avant de la chasser en pensant qu'elle veut le tuer pour récupérer son argent. Cette trajectoire plus que péjorative constitue Maxime comme l'antinomie de la vie même. Or, dès son plus jeune âge dans *La Curée*, et encore plus tard, dans *L'Argent*, le garçon est associé à une unique passion : son reflet qu'il examine sans cesse dans les miroirs :

[Il] possédait un petit miroir qu'il tirait de sa poche, pendant les classes, qu'il posait entre les pages de son livre, et dans lequel il se regardait des heures entières, s'examinant les yeux, les gencives, se faisant des mines, s'apprenant des coquetteries³⁰.

Comme [Mme Caroline] ne répondait point, la gorge serrée, frappée au cœur, [Maxime] se leva, donna un coup d'œil à une glace, avec la tranquille aisance d'un joli homme, certain de sa correction dans la vie³¹.

Le regard vaniteux de Maxime est corrélatif dans le cycle d'un manque de santé, de virilité (pas de vie sexuelle, si ce n'est dans le dérèglement moral passager avec Renée ou des domestiques), d'activité (paresse et vie de rente), de postérité (refus d'avoir des enfants), d'humanité (indifférence envers sa famille et ses « compagnes ») et de moralité (envers son

²⁹ Emile Zola, *La Terre*, éd. cit., p. 409.

³⁰ Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 407.

³¹ Emile Zola, *L'Argent*, éd. cit., p. 220.

père, envers Renée), bref, toutes les caractéristiques qui connotent la vraie vie selon l'évangile zolien. Un des personnages les plus insignifiants, les moins humains du cycle, est donc symboliquement associé aux reflets des miroirs, comme si ceux-ci ne pouvaient être que l'apanage du vide et du faux. Cette association ainsi que la critique morale du motif sont clairement saturées lorsque le romancier utilise le discours de l'allégorie dans *La Curée*. Parmi les multiples mises en abyme de l'amour incestueux des deux héros, le tableau vivant joué par Maxime et Renée lors du dernier dîner chez les Saccard se pose en un commentaire moral de la vanité de ce monde. Consacré à la métamorphose de Narcisse, ce spectacle muet vient évidemment illustrer l'absence de vie de ce monde superficiel symbolisé par le miroir, d'autant que dans un sommet d'artificialité, Zola s'amuse à préciser que dans la mise en scène d'Hupel de la Noue, le reflet de Narcisse-Maxime n'est plus celui d'une source vive, car celui-ci a été remplacé par une glace :

Le beau Narcisse, couché sur le bord d'un ruisseau, qui descendait du lointain de la scène, *se regardait dans le clair miroir* ; et l'on avait poussé la vérité jusqu'à mettre une lame de vraie glace au fond du ruisseau³².

[On] le plaisanta sur son rôle de fleur, sur sa passion des miroirs [...]³³.

La présentation du dispositif du miroir illustre, avec son ironie appuyée, toute l'antithèse qui soutient ce passage : « on a poussé la vérité » au point de mettre une « lame de vraie glace » ! L'accent porté sur le lexique de l'authenticité alors même que cette notion est en tout point absente de la scène est presque comique : le spectacle est une imitation ; l'acteur Maxime est un personnage faux aussi dans la vie ; le tableau vivant porte sur le thème même de l'illusion du reflet ; le miroir à la place de la source est une trahison et non un signe de fidélité au texte ovidien ; il ne constitue pas non plus un effet de réel, un miroir au fond d'un ruisseau n'étant pas plus crédible que de l'eau ; et enfin, on est en droit de se demander ce qu'est une lame de « fausse » glace, d'autant plus quand celle de *La Curée* est mentionnée comme « vraie » ? Cette allégorie soutient en outre l'idée d'une caractérisation négative de la relation de Maxime au reflet du miroir : le reflet de Narcisse engendre la déshumanisation et la mort par épuisement de la vie, chez lui (la mort de Narcisse est immobile et auto-générée, semblable à la lente débilitation du corps de Maxime à la fin du cycle) comme chez les autres (calcification d'Echo, jouée par Renée, qui subira le même sort que la nymphe, morte, détraquée et folle de l'indifférence des hommes). On ne saurait trouver illustration plus complète de la nature dangereuse et vaine de l'objet miroir dans le cycle zolien.

³² Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 552.

³³ *Ibidem*, p. 555.

Le regard au miroir dénonçant la vanité et la superficialité de tout reflet trouve enfin son modèle dans une des héroïnes du cycle, Renée, pour qui il devient un véritable *leitmotiv*. Le choix de Renée ne semble d'ailleurs pas anodin, puisqu'elle constitue en quelque sorte un pendant victimaire de Maxime. A l'égal de Maxime, la jeune femme ne devient-elle pas elle aussi une allégorie de l'illusion, en personnifiant la nymphe Echo, privée de parole propre puis de vie lorsqu'elle se transforme en rocher et devenant finalement la version sonore du reflet du miroir ? On peut d'ailleurs se demander si ce n'est pas la recherche de sa propre image, c'est-à-dire d'un être vide uniquement attiré par son reflet, qui conduit Maxime à s'engager dans cette liaison passionnelle peu compatible avec son tempérament. La première rencontre des deux futurs amants semble en cela symptomatique, puisqu'elle se place dans le cadre indirect d'une relation triangulaire avec un miroir :

« J'aurais voulu être là pour vous recevoir. Mais imaginez-vous que Worms m'a apporté ce costume ce matin... Je l'essaie et je le trouve assez réussi. Il a beaucoup de chic, n'est-ce pas ? »
 Elle s'était plantée devant une glace. Maxime allait et venait derrière elle, pour la voir sur toutes les faces. [...] Puis, elle resta devant la glace, se contemplant toujours, se perdant dans une subite rêverie. Elle finit par poser un doigt sur ses lèvres, d'un air d'impatience méditative. [...]
 « Il manque quelque chose... [...] »
 Il s'éloigna, se rapprocha, cligna des yeux, en murmurant :
 « Non, non, il ne manque rien, c'est très joli, très joli. Je trouve plutôt qu'il y a quelque chose de trop. [...] Moi, voyez-vous, j'échancrerais comme ça cette dentelle, et je mettrais un collier avec une grosse croix. »
 [...] Elle écarta la chemisette, disparut pendant deux minutes et revint avec le collier et la croix. Et, se replaçant devant la glace d'un air de triomphe :
 « Oh ! complet, tout à fait complet », murmura-t-elle... [...]
 Telle fut la première entrevue de Maxime et de Renée³⁴.

Le premier regard de Maxime n'est pas pour Renée, mais pour son reflet et sa parure, donc pour une image factice et sans vie de la même nature que celle qu'il vénère lorsqu'il se regarde dans son propre miroir. La narration semble même avouer cette mise en scène factice qu'elle conclut solennellement par l'utilisation du terme significatif d'« entrevue » : échange médiatisé de regards et d'images vus dans la glace qui aurait du mal à passer pour une canonique scène de première « rencontre », effectivement... Car c'est sans doute le vide propre à la personnalité de Renée, régulièrement associée dans le roman à une poupée qui se vide du son qui lui donnait l'apparence de la vie, qui permet à Maxime d'y projeter son propre désir narcissique. La vie de Renée est elle aussi entièrement guidée par l'apparence et le reflet. Comme l'énonce Maryse Adam-Maillet dans un article de 1995, pour Renée, « les miroirs succèdent sans relâche aux miroirs, mais sur le mode d'une apparente discontinuité narrative et psychologique. La quête anxieuse de Renée devant les glaces mime la recherche éperdue d'une conscience moderne engagée ici dans une impasse : privée de transcendance,

³⁴ Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 405-407.

d'appui, elle ne saurait s'éprouver qu'en s'effondrant dans le vide du solipsisme. [...] Sa formule pourrait être : je suis celle qui n'est pas³⁵. » Cette dialectique de l'essence et de l'apparence hante le personnage de Renée : celle qui semble dépourvue d'essence s'accroche en effet désespérément aux apparences que lui renvoie son reflet. En dehors des deux scènes dramatiques de *La Curée* où le miroir joue un rôle essentiel dans la narration et l'évolution du personnage – celle du Café Riche commandant l'inceste et celle de la prise de conscience finale de l'héroïne, sur lesquelles nous reviendrons –, l'intégralité du roman est scandé par les coups d'œil insignifiants et succincts mais réitérés que Renée adresse à son reflet. Ceux-ci ne sont jamais l'occasion de descriptions de la jeune femme pourtant séduite par son apparence, mais semblent uniquement mentionnés pour la connoter psychologiquement :

Sur le premier palier, une immense glace tenait tout le mur. [...] Renée montait, et, à chaque marche, elle grandissait dans la glace ; elle se demandait, avec ce doute des actrices les plus applaudies, si elle était vraiment délicieuse, comme on le lui disait³⁶.

Renée tressaillit. Elle n'avait pas senti l'air vif qui glaçait ses épaules. En passant devant son miroir, elle s'arrêta, se regarda d'un mouvement machinal. Elle eut un sourire involontaire, et descendit³⁷.

Quand elle fut dans les salons et que son mari l'eut quittée pour le baron Gouraud, elle éprouva un moment d'embarras. Mais les glaces, où elle se voyait adorable, la rassurèrent vite³⁸ [...].

La pensée des petits frisons de la veille lui vint. Elle regarda machinalement dans la glace ses cheveux que Céleste avait noués en grosses nattes³⁹.

Le recours au miroir est très paradoxal chez Renée, qui y trouve un soutien, une assurance dans les moments stratégiques où elle doute ou éprouve un malaise : retour peu enthousiaste à l'hôtel Saccard alors que son mari se prépare pour un grand dîner d'affaires où elle sera un objet de luxe supplémentaire ; entrée en scène inquiète lors de ce même dîner ; appréhension lors de sa première aux Tuileries ; malaise au retour de la soirée passée avec Maxime au Café Riche. Le personnage trouve un réconfort dans son apparence, qui dément l'inquiétude qu'elle ressent : son image adorable et rayonnante contredit sa nature fébrile, et le personnage décide que cette apparence est plus fiable, plus vraie que ce qu'elle ressent, dans une prémisse schizoïde qui ne fait qu'annoncer la crise finale. On comprend que dans cette dénonciation zolienne de la superficialité de Renée, se cache ici encore une dénonciation de l'illusion que le miroir véhicule, puisqu'il engage la jeune femme à croire que les apparences sont plus vraies que les essences.

³⁵ Maryse Adam-Maillet, « Renée, poupée dans *La Curée* », *Cahiers naturalistes*, n°69, 1995, p. 49.

³⁶ Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 333.

³⁷ *Ibidem*, p. 335.

³⁸ *Ibid.*, p. 439.

³⁹ *Ibid.*, p. 460.

- *Le miroir machine à fantômes : illusion et aliénation du désir*

La dualité entre l'absence et la présence de l'image dans le reflet associe enfin ce motif au monde du fantôme. La scène des amants au miroir liant Maxime et Renée illustre parfaitement le fonctionnement triangulaire du désir amoureux évoqué par René Girard, où l'amant s'aime au travers de la médiation du désir que lui porte l'être aimé⁴⁰, et se retrouve donc souvent associée au sein d'autres couples des *Rougon-Macquart*. Elle est certes utilisée dans des histoires d'amour très positives du cycle : Miette et Silvère communiquent par leur reflet dans le puits mitoyen de l'enclos des Fouque dans *La Fortune des Rougon*⁴¹ ; c'est l'image de leur couple uni dans un reflet qui entraîne le premier baiser d'Hélène Grandjean et du docteur Deberle dans *Une page d'amour*⁴² ; Clotilde et Pascal ressentent eux aussi le besoin de s'observer ensemble dans une grande psyché dans le dernier roman du cycle⁴³. Toutefois, dans ces trois exemples, la présence du reflet illustrant le désir caractérise des relations qui ne sont pas elles-mêmes exemptes d'illusion, dans la mesure où celles-ci, aussi sincères et pures qu'elles soient, ne se résoudreont pas dans une vie de couple concrète : Miette et Silvère seront tués encore chastes, Hélène et Henri étoufferont par devoir et par remords leur amour naissant au profit de deux relations stables mais mensongères, le docteur avec sa femme, Hélène avec le tranquille M. Rambaud ; Clotilde et Pascal seront rapidement séparés par l'appel au secours de Maxime puis par la mort du docteur. Bien qu'associé à des personnages positifs, le miroir souligne dès lors dans la vie de ces couples l'illusion du désir qui les mène l'un vers l'autre, et qui n'aura malheureusement aucune suite. Le reflet de leur amour renvoyé par le miroir ne saurait être chez Zola qu'un présage funeste.

Dans les *Rougon-Macquart*, la dimension fantasmagorique du miroir n'est en effet généralement traitée que sur un mode déceptif. Ainsi, dans une variante du narcissisme asexué

⁴⁰ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

⁴¹ « A partir de ce jour, les jeunes gens ne manquèrent pas une fois de se trouver au rendez-vous. L'eau dormante, ces glaces blanches où ils contemplaient leur image, donnaient à leurs entrevues un charme infini qui suffit longtemps à leur imagination joueuse d'enfants. Ils n'avaient aucun désir de se voir face à face, cela leur semblait bien plus amusant de prendre un puits pour miroir et de confier à son écho leur bonjour matinal. » (Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 181).

⁴² « Henri avait pris le manteau de fourrure, le tenait élargi, pour aider Hélène. Quand elle eut glissé ses deux bras, il remonta lui-même le collet, l'habillant ainsi avec un sourire, devant une immense glace qui couvrait un mur de l'antichambre. Ils étaient seuls, ils se voyaient dans la glace. Alors, tout d'un coup, sans se tourner, empaquetée dans sa fourrure, elle se renversa entre ses bras. Depuis trois mois, ils n'avaient échangé que des poignées de main amicales ; ils ne voulaient plus s'aimer. Lui, cessa de sourire ; sa figure changeait, ardente et gonflée. Il la serra follement, il la baisa au cou et elle plia la tête en arrière pour lui rendre son baiser. » (Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 986-987).

⁴³ « D'une étreinte, il la saisit, il la mena devant la grande psyché, où elle se vit toute. [...] Un instant encore, elle s'admira dans la glace, innocemment vaniteuse de la fleur blonde de sa peau, sous les gouttes nacrées des perles. » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1113).

de Maxime, de nombreux personnages du cycle, généralement négatifs, se montrent enfin obsédés par leur propre corps et tissent une relation érotique onaniste avec leur propre reflet. L'opportuniste député La Rouquette de *Son Excellence Eugène Rougon*, se jette des regards libidineux dans les miroirs des salons de l'Assemblée, qu'il associe à ceux des anciennes alcôves⁴⁴ ; la trop ambitieuse et conspiratrice Clorinde Balbi, qui use de ses charmes pour mener à bien ses intrigues sans le moindre sentiment, observe sa nudité avec convoitise dans le même roman⁴⁵ ; l'hypocondriaque Rose Campardon de *Pot-Bouille*, qui préfère fermer les yeux sur l'adultère de son mari pour conserver le confort douillet et tranquille de sa vie hypocrite, ne cesse de s'examiner dans sa glace, tant pour se chercher des symptômes que pour se ravir de son propre corps, devenu le substitut de son mari⁴⁶. Mais c'est bien évidemment Nana qui figure entre tous cette passion onaniste. Son personnage de courtisane, entièrement centré sur la satisfaction de ses désirs futiles, ne pouvait que la destiner au contact des miroirs zoliens. L'héroïne allie en effet la vanité et la vacuité des bourgeoises superficielles précédemment évoquées, et un goût pervers immodéré pour son propre corps. Le *leitmotiv* apparaît dès l'enfance de Nana dans *L'Assommoir*, où l'adolescente découvre son propre corps à l'aide d'un petit miroir, grâce auquel elle bâtit également ses premières armes de séduction à l'intention des hommes :

Ce qui la rendait surtout friande, c'était une vilaine habitude qu'elle avait prise de sortir un petit bout de sa langue entre ses quenottes blanches. Sans doute, en se regardant dans les glaces, elle s'était trouvée gentille ainsi. Alors, tout le long de la journée, pour faire la belle, elle tirait la langue. [...] Dès le matin, elle s'habillait, elle restait des heures en chemise devant le morceau de glace accroché au-dessus de la commode⁴⁷ [...].

Dans son roman éponyme, qui poursuit le *leitmotiv* des coups d'œil au miroir, Nana réunit à elle seule toutes les utilisations négatives précédemment évoquées de cet objet. Il est tout d'abord un outil permettant à la jeune femme de se faire autre, de se composer une apparence illusoire destinée à piéger les hommes :

⁴⁴ « [M. de la Rouquette] s'était renversé sur la banquette capitonnée, se mirant d'un regard oblique dans les glaces, jouissant du vert tendre des murs, de cette buvette fraîche, qui avait des airs de bosquets Pompadour, installé à quelque carrefour de forêt princière, pour des rendez-vous amoureux. » (Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, éd. cit., p. 354-355).

⁴⁵ « Dans l'abandon où elle laissait sa personne, elle était ainsi prise parfois d'un accès d'idolâtrie pour son corps. Alors, elle inventait des raffinements, nue devant sa glace, se faisant frotter les membres d'onguents, de baumes, d'huiles aromatiques, connus d'elle seule, achetés à Constantinople, chez le parfumeur du sérail, disait-elle, par un diplomate italien de ses amis. » (*ibidem*, p. 301).

⁴⁶ « Attentive devant la glace, [Rose] roulait en petits frisons ses cheveux d'or. Tous les jours, pendant des heures, c'étaient ainsi des soins de toilette excessifs, une continue préoccupation à s'étudier les grains de la peau, à se parer, pour s'allonger ensuite dans une chaise longue, dans un luxe et une beauté d'idole sans sexe. [...] Mais elle était toute à sa glace, elle l'écoutait mal. « Voyez donc cette rougeur, là, derrière l'oreille... Est-ce que c'est un bouton ? » Il dut lui examiner la nuque [...]. » (Emile Zola, *Pot-Bouille*, éd. cit., p. 177).

⁴⁷ Emile Zola, *L'Assommoir*, éd. cit., p. 709-710.

Nana retourna dans son cabinet de toilette, où Francis se présenta presque aussitôt pour la coiffer définitivement. Elle ne s'habillait que le soir. Assise devant la glace, baissant la tête sous les mains agiles du coiffeur, elle restait muette et rêveuse⁴⁸ [...].

Le reflet lui permet ensuite de se rassurer par son apparence, dans des situations difficiles :

Elle ne se rassit pas, elle marchait, fiévreuse, allant de la glace de la cheminée à un miroir de Venise, pendu au-dessus d'un coffret italien ; et, à chaque fois, elle donnait un coup d'œil, essayait un sourire, tandis que Georges, sans force sur un canapé, tremblait, à l'idée de la scène qui se préparait⁴⁹.

Quand Georges osa entrer dans le salon, la jeune femme, debout devant la glace, se regardait⁵⁰.

Une glace l'arrêta, elle s'oublia comme autrefois, dans le spectacle de sa nudité. Mais la vue de sa gorge, de ses hanches et de ses cuisses, redoublait sa peur. Elle finit par se tâter les os de la face, longuement, avec les deux mains.

« On est laid, quand on est mort », dit-elle d'une voix lente.

Et elle se serrait les joues, elle s'agrandissait les yeux, s'enfonçait la mâchoire pour voir comment elle serait⁵¹.

Dans le dernier extrait, qui montre sur un mode tragique un des uniques moments d'introspection du personnage, la peur de la mort ne peut encore s'exprimer que dans celle de la dégradation de l'apparence : les distorsions que la courtisane imprime à son corps n'ont pour but que de ressentir la satisfaction et le soulagement de le voir reprendre sa forme initiale. Enfin et surtout, le corps de Nana est le seul objet qu'elle semblera véritablement désirer tout au long de sa vie :

Un des plaisirs de Nana était de *se* déshabiller en face de *son* armoire à glace, où elle *se* voyait en pied. Elle faisait tomber jusqu'à *sa* chemise ; puis, toute nue, elle *s'*oubliait, elle *se* regardait longuement. C'était une passion de *son* corps, un ravissement du *satin* de *sa* peau et de la ligne *souple* de *sa* taille, qui la tenait *sérieuse*, attentive, absorbée dans un amour *d'elle-même*⁵².

On ne peut que constater la multiplicité des tournures réfléchies et des déterminants possessifs dans cet extrait, dont les sonorités sifflantes semblent même contaminer toute la dernière phrase, montrant une tendance manifeste à l'allitération. Nana est à la fois sujet et objet de son regard et de son toucher, reflétant ainsi la parfaite circularité autarcique de son existence. Vanité de l'onanisme, vanité du reflet qui n'est qu'illusion d'une altérité aimable pour la spectatrice d'elle-même, Nana devient elle aussi un emblème de la négativité associée à l'objet-miroir dans le cycle, à l'égal de Maxime et Renée qui montrent un onanisme quasi

⁴⁸ Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1142.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 1354.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1355.

⁵¹ *Ibid.*, p. 1410.

⁵² *Ibid.*, p. 1269.

identique dans la mesure où ils entretiennent une relation de reflet l'un par rapport à l'autre. Et, comme pour la critique de l'inconsistance de ces deux personnages, secondée par le recours à l'allégorie (le reflet de Narcisse pour Maxime, l'écho de la nymphe pour Renée), la vacuité autoréférentielle de Nana s'incarne à la fin de sa vie dans son dernier spectacle, où elle incarne le mythe de Mélusine :

[Elle] apparaissait au fond de la grotte de cristal ! [...] Hein ? dans la grotte de cristal, quel chic avec sa riche nature ! Elle ne disait pas un mot, même les auteurs lui avaient coupé une réplique, parce que ça gênait ; non, rien du tout, c'était plus grand, et elle vous retournait son public, rien qu'à se montrer. [...] Vous savez qu'elle avait simplement, par-dessus son maillot, une ceinture d'or qui lui cachait à peine le derrière et le devant. Autour d'elle, la grotte, toute en glace, faisait une clarté ; des cascades de diamants se déroulaient, des colliers de perles blanches ruisselaient parmi les stalactites de la voûte ; et, dans cette transparence, dans cette eau de source, traversée d'un large rayon électrique, elle semblait un soleil, avec sa peau et ses cheveux de flamme. Paris la verrait toujours comme ça, allumée au milieu du cristal, en l'air, ainsi qu'un bon Dieu⁵³.

Consacrée comme un objet, sans voix, sans mouvement, sans le moindre signe de vie, reflétée passivement par le décor, devenue donc pur reflet, inexistante, Nana ne pouvait dès lors plus que mourir, car elle n'est plus qu'une illusion d'être humain.

Dans tous ces exemples de fantasmes, l'attraction du personnage pour son propre corps répond systématiquement à sa radicale indifférence pour le monde extérieur, pour toute altérité. Celui-ci se crée un monde autonome englobant son corps comme sujet et objet de toutes ses pensées, niant toute réalité au monde extérieur. Dès lors, le miroir devient un agent évident de cette rupture entre le sujet et le monde, et son entrée dans l'irréalité la plus complète. L'objet-meuble du miroir représente donc souvent dans le cycle un symptôme de négativité et facticité du personnage qui l'utilise. L'image produite dans ces glaces des *Rougon-Macquart* se caractérise par son aspect mensonger, menaçant et vide ; elle ne saurait donc être utilisée comme un technème réaliste comme un autre.

b. De l'art du maquillage : miroir et perte de la valeur esthétique

Jamais le miroir zolien ne renvoie une image vraie mais il participe au contraire toujours de sa mystification. On constate d'ailleurs la fréquente association dans le cycle des glaces avec un autre symbole de la dissimulation : le maquillage. Non seulement le miroir trompe comme le fard, mais il en est aussi l'auxiliaire essentiel, car on ne peut se maquiller sans miroir. *Nana*, roman de l'illusion et des êtres reflets par excellence, insiste sur les scènes

⁵³ *Ibid.*, p. 1475-1476.

de maquillage de l'héroïne, mais aussi des autres acteurs⁵⁴, celui-ci servant à la fois à se constituer comme autre pour le mensonge de la scène, mais aussi comme autre pour le regard des hommes à séduire. Lors de l'entrée de Muffat dans la loge de Nana au théâtre des Variétés, le miroir est immédiatement décrit comme un élément essentiel de la pièce alors même que personne ne s'y reflète. Il est alors mentionné dans sa contiguïté avec les instruments de maquillage, et devient la métaphore du métier faussaire et voyeuriste de la mauvaise actrice :

Une grande psyché faisait face à une toilette de marbre blanc, garnie d'une débandade de flacons et de boîtes de cristal, pour les huiles, les essences et les poudres⁵⁵ [...].

Paradoxalement, dans le monde frivole de Nana, le maquillage est présenté comme une activité sérieuse, qui exige de la jeune femme une attention et une concentration qu'on lui remarque très rarement⁵⁶. Autant son métier d'actrice ne semble exiger aucun soin ni aucun travail de sa part, la préparation de son corps à l'aide du miroir et du fard se révèle quant à elle d'un professionnalisme qui lui fait tout oublier. La jeune femme ne peut en effet ni parler ni réagir à ce qui se passe dans la loge emplies de monde pendant sa préparation :

Nana ne pouvait toujours répondre. Après s'être passé du *cold-cream* avec la main sur les bras et sur la figure, elle étalait le blanc gras, à l'aide d'un coin de serviette. Un instant, elle cessa de se regarder dans la glace, elle sourit en glissant un regard vers le prince, sans lâcher le blanc gras. [...] Cette fois, Nana ne se retourna point. Elle avait pris la patte-de-lièvre, elle la promenait légèrement, très attentive, si cambrée au-dessus de la toilette, que la rondeur blanche de son pantalon saillait et se tendait [...]. Puis, elle devint subitement sérieuse ; il s'agissait de mettre le rouge. De nouveau, le visage près de la glace, elle trempait son doigt dans un pot, elle appliquait le rouge sous les yeux, l'étalait doucement, jusqu'à la tempe. Ces messieurs se taisaient, respectueux⁵⁷.

Dans cet extrait, la transformation de Nana se présente comme un mélange de spectacle et de rituel, qui se substitue à la pièce de théâtre qui va suivre. Son activité montre en effet une division de l'espace entre la scène de la psyché et le public où se tiennent les hommes ; elle nécessite une ignorance feinte du public pour qui l'acteur joue mais ne doit pas sembler le savoir afin de ne pas compromettre la vraisemblance du personnage, si bien que

⁵⁴ « Dans le foyer des artistes, Simonne, en petite blanchisseuse, était debout devant la console surmontée d'une glace, entre les deux portes d'angle, s'ouvrant en pas coupé sur le couloir des loges. Toute seule, elle s'étudiait et se passait un doigt sous les yeux, pour corriger son maquillage ; tandis que des becs de gaz, aux deux côtés de la glace, la chauffaient d'un coup de lumière crue. « Est-ce qu'il est arrivé ? demanda Prullière [...]. – Qui ça ? dit Simonne sans se déranger, riant à la glace, pour voir ses lèvres. » (*ibid.*, p. 1195)

⁵⁵ *Ibid.*, p. 1207.

⁵⁶ Le renversement de valeur entre l'essence et l'apparence à l'œuvre dans le monde de *Nana* explique sans doute fort logiquement que l'activité frivole consistant à fabriquer un masque couvrant son essence prenne au contraire une tournure particulièrement essentielle et profonde pour le personnage, car le masque est finalement *son essence*.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 1212-1213.

Nana ne répond ni ne regarde ses interlocuteurs, à l'exception de regards en coulisse (« ne pouvait pas répondre », « ne se retourna pas », « glissant un regard »). Les liens logiques montrent que le maquillage s'organise en outre en différentes étapes qui l'assimilent à la progression d'une intrigue (« Après », « un instant », « cette fois », « puis », « subitement », « de nouveau »...), avec des rebondissements et même un *climax* où l'attention du public est à son comble : « Elle devint subitement sérieuse ; il s'agissait de mettre le rouge. » La tension des personnages et la couleur symbolique du rouge assimile ce moment à un risque de mort digne d'une pièce classique, qui explique la réaction émue et respectueuse du public, comme au sortir de la performance d'une grande tragédienne, que souligne la concision de la phrase : « Ces messieurs se taisaient, respectueux. ». Tout est mis en scène dans cette loge pour nous faire comprendre que le véritable spectacle se situe là, que ce maquillage au miroir constitue la « véritable » pièce de théâtre. La séance de préparation prend d'ailleurs une telle importance qu'il s'opère progressivement un renversement de hiérarchie entre la coulisse et le spectacle. La préparation de Nana fait en effet attendre la reprise de la pièce après l'entracte. Toute la pièce semble se subordonner à ce qui normalement ne devrait en être qu'un préparatif :

« Madame, puis-je frapper ? On s'impatiente dans la salle.
 – Tout à l'heure », répondit tranquillement Nana.

Elle avait trempé le pinceau dans un pot de noir ; puis, le nez sur la glace, fermant l'œil gauche, elle le passa délicatement entre les cils. Muffat, derrière elle, regardait. Il la voyait dans la glace, avec ses épaules rondes et sa gorge noyée d'une ombre rose. Et il ne pouvait, malgré son effort, se détourner de ce visage que l'œil fermé rendait si provocant, troué de fossettes, comme pâmé de désirs. Lorsqu'elle ferma l'œil droit et qu'elle passa le pinceau, il comprit qu'il lui appartenait. [...] Le comte Muffat se sentait plus troublé encore, séduit par la perversion des poudres et des fards, pris du désir déréglé de cette jeunesse peinte, la bouche trop rouge dans la face trop blanche, les yeux agrandis, cerclés de noir, brûlants, et comme meurtris d'amour. [...]

« Voilà ! » dit la jeune femme, en se donnant un dernier coup d'œil dans la glace⁵⁸.

La dernière parole lancée par Nana au miroir avant de monter sur scène signale la fin de cette représentation parasite : son « voilà ! » s'apparente à la satisfaction de l'œuvre accomplie, comme si la véritable performance d'artiste se situait dans ce maquillage, et non dans l'entrée en scène, qui devient annexe. L'œuvre de Nana *est* ce maquillage, c'est là qu'elle devient souveraine, comme le souligne son comportement. La jeune femme commande aux trois coups, et montre le calme et la sérénité de celle qui est dépositaire du pouvoir (« « Tout à l'heure », répondit tranquillement Nana »). Et en effet, c'est au moment de ce maquillage que la jeune femme exerce son art et son vrai métier, plus que sur scène, comme le montre la réaction du comte Muffat, qui est comme ensorcelé par ce spectacle qui

⁵⁸ *Ibid.*, p. 1214-1215.

supplante désormais la pièce (« Et il ne pouvait, malgré son effort, se détourner de ce visage »). Or ce spectacle qui fait attendre et se substitue à la pièce, c'est un spectacle en négatif : car la scène de maquillage, c'est la mise en scène du faux, du factice qui remplace l'habituel souci de vraisemblance du théâtre et suscite par cette transgression le plaisir pervers du spectateur, dans une anti-*catharsis*, comme se l'avoue le comte lui-même, « séduit par la perversion des poudres et des fards, pris du désir déréglé de cette jeunesse peinte, la bouche trop rouge dans la face trop blanche ». L'objet du spectacle n'est en effet pas le même : susciter le désir, c'est jouer sur l'absence et la présence de l'objet regardé, ce qui s'accommode bien plus facilement de la facticité que de la réalité, comme nous l'avons précédemment remarqué.

La longue insistance du roman sur le maquillage de Nana au miroir vient renforcer la peinture de l'illusion que symbolise l'héroïne : non seulement son usage du miroir souligne sa vanité et sa vacuité, mais il participe également à l'élaboration de ce que le monde décadent du second Empire recherche en elle : la satisfaction de désirs à l'aide des trucages de l'illusion. La concurrence instaurée dans ce chapitre entre la pièce de *La Blonde Vénus*, certes superficielle, et les préparatifs de l'actrice, renforce l'acidité de la critique zolienne. Le maquillage au miroir offre finalement une version dégradée de ce qu'est la pièce elle-même, un art totalement déconnecté de la vérité et uniquement fondé sur les plus viles pulsions du public. Dans une évidente mise en abyme de ce qu'est une représentation, le reflet insignifiant et faux du miroir de Nana ne fait que symboliser un art dévalué et méprisable aux yeux du romancier. Nous sommes donc loin d'un miroir susceptible de refléter le monde réel qui entoure l'artiste : bien au contraire, dans *Nana*, il est le signe du néant et d'une impossibilité à montrer le monde tel qu'il est.

Cette utilisation du miroir comme référent négatif de l'art se retrouve dans d'autres romans du cycle, selon des modalités plus ou moins comiques. Notons tout d'abord que le peintre par excellence de la réalité du monde dans les *Rougon-Macquart*, Claude Lantier, ne possède pas de miroir chez lui, tout comme il n'aimait guère déjà regarder par les fenêtres⁵⁹. Au contraire, dans *L'Œuvre*, le peintre du compromis, du trucage avec la réalité qu'il rend aimable au public, l'opportuniste et traître Fagerolles, lui, ne paraît pas se défier des miroirs. Bien au contraire, et avec une grande malice, le récit lui fait présenter un tableau au Salon qui semble tout droit sorti de *Nana* :

⁵⁹ « [Christine] ne dit rien, elle prit son chapeau, chercha du regard une glace ; puis, n'en trouvant pas, elle se décida à nouer les brides au petit bonheur de ses doigts. » (Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 30)

[Puis], rien autre, rien que le tableau de Fagerolles, une actrice devant sa glace, faisant sa figure. Il ne l'avait pas cité d'abord, il en parla ensuite avec des rires indignés. Ce Fagerolles, quel truqueur ! Maintenant qu'il avait raté son prix, il ne craignait plus d'exposer, il lâchait décidément l'Ecole, mais il fallait voir avec quelle adresse, pour quel compromis, une peinture qui jouait l'audace du vrai, sans une seule qualité originale ! Et ça aurait du succès, les bourgeois aimaient trop qu'on les chatouillât, en ayant l'air de les bousculer⁶⁰.

Le sujet du tableau, saturé de métaphores de l'illusion (maquillage, miroir, actrice), vient faire écho à la dénonciation esthétique de Claude : Fagerolles est celui qui donne une illusion de réalité tout en suscitant le désir du public par les facilités et les mensonges picturaux les plus éhontés : il donne une impression de vrai par l'entrée dans l'intimité de l'actrice, mais en choisit une image purement destinée à la concupiscence d'un public identique aux hommes situés dans la loge de Nana ou dans la galerie de Clorinde. La critique ponctuelle de ce tableau fictif semble éclairer l'ensemble de l'œuvre zolienne, dans la mesure où elle tisse de nombreuses relations avec le cycle et sa réception. En effet, comment ne pas penser, avec ce tableau, à la scène de maquillage décrite dans *Nana*, elle-même saturée d'indices d'artificialité et de critique sociale, mais aussi au tableau que Manet intitule *Nana*, montrant une « artiste » surprise devant sa toilette (fig. 23), sans doute lui-même inspiré de la jeune fille déjà évoquée dans *L'Assommoir* ? Ce jeu de miroirs entre les œuvres reflète le thème du tableau et donne une portée plus générale à la critique de Claude. Sur un plan esthétique, le sujet racoleur mettant en scène le faux (miroir, maquillage, actrice, cocotte, désir) reflète l'artificialité perverse de la peinture de Fagerolles ; mais, grâce au réseau de références métaleptiques qui lui est implicitement associé, il se charge en outre de toute la critique de l'esthétique académique – et de la société hypocrite qui la soutient – que Zola et Manet y mettent quand ils le traitent dans leurs œuvres (*Nana* et *Nana*)⁶¹. Le miroir, pourtant utilisé comme un auxiliaire de la représentation par des peintres aussi « vrais » que Vélasquez, ne saurait donc être, paradoxalement, chez Zola, que l'emblème d'un faussaire et traître de la cause réaliste. Dans certains passages du cycle, l'image offerte par le miroir cristallise une telle fausseté qu'elle en devient plus mensongère que les représentations peintes. C'est ainsi que le romancier s'amuse à filer la métaphore picturale pour dépeindre les séances d'essayage de Renée chez le couturier Worms :

[Lorsque] *le grand Worms* recevait enfin Renée, Maxime pénétrait avec elle dans le *cabinet*. Il s'était permis de parler deux ou trois fois, *pendant que le maître s'absorbait dans le spectacle de sa cliente, comme les pontifes du beau veulent que Léonard de Vinci l'ait fait devant la Joconde*. *Le maître* avait daigné sourire de la justesse de ses observations. Il faisait mettre Renée debout devant une glace, qui montait du parquet au plafond,

⁶⁰ *Ibidem*, p. 165.

⁶¹ Manet usera également dans ce tableau du regard provocateur adressé directement par le personnage au spectateur : la Nana de Manet ne se maquille pas ; surprise dans sa loge, elle fixe avec un mélange d'ingénuité et de surprise le spectateur qui pénètre dans son intimité, et lui fait sentir la transgression de sa présence.

se recueillait, avec un froncement de sourcils, pendant que la jeune femme, émue, retenait son haleine, *pour ne pas bouger*. Et, au bout de quelques minutes, le *maître*, comme *pris et secoué par l'inspiration*, *peignait à grands traits saccadés le chef-d'œuvre qu'il venait de concevoir*, s'écriait en phrases sèches :

« Robe Montespan en faille cendrée..., la traîne dessinant, devant, une basque arrondie..., gros nœuds de satin gris la relevant sur les hanches..., enfin tablier bouillonné de tulle gris perle, les bouillonnés séparés par des bandes de satin gris. »

Il *se recueillait* encore, paraissait *descendre tout au fond de son génie*, et, avec une *grimace triomphante de pythonisse* sur son trépied, il *achevait* :

« Nous poserons dans les cheveux, sur cette tête rieuse, le papillon rêveur de Psyché aux ailes d'azur changeant. »

Mais, d'autres fois, *l'inspiration était rétive*. *L'illustre Worms l'appelait vainement*, concentrait ses facultés en pure perte. Il torturait ses sourcils, devenait livide, prenait entre ses mains sa pauvre tête, qu'il branlait avec désespoir, et vaincu, se jetant dans un fauteuil :

« Non, murmurait-il d'une voix dolente, non, pas aujourd'hui..., ce n'est pas possible... Ces dames sont indiscretes. *La source est tarie*⁶². »

L'humour féroce de ce passage pourrait nous attarder longtemps, tant le romancier se plaît à multiplier les signes de son ironie dévastatrice à l'égard du grand couturier. Le dispositif de la scène nous interpelle tout particulièrement, dans la mesure où il reproduit les conditions exactes de la création d'une œuvre picturale. Tout en effet se conjugue pour signaler au lecteur la parenté entre la présence de Renée devant la glace et la constitution d'un tableau : la glace du couturier, « qui monte du parquet au plafond », encadre parfaitement le modèle ; celle-ci retient « son haleine, pour ne pas bouger », comme si elle posait ou devenait une image ; la syntaxe la réifie, en fait l'objet passif de tournures factitives, commandée et manipulé par l'artiste (« il *la faisait mettre* ») ; enfin, le vocabulaire entretient une confusion évidente entre la haute-couture et la peinture (« maître », « peignait », « traits », « Joconde », « chef-d'œuvre »).

La satire de la mondanité et de l'orgueil du couturier l'institue en effet en peintre de la Renaissance, non seulement par la comparaison à Léonard (« comme les pontifes du beau veulent que Léonard de Vinci l'ait fait devant la Joconde »), par l'anachronisme du titre de « maître » qu'il se fait donner, mais aussi dans des références plus discrètes aux principes artistiques de cette époque. Ainsi, dans une mise en scène à la théâtralité grotesque, l'artiste « conçoit » mentalement l'œuvre avant de créer, dans une référence évidente à la célèbre citation de Léonard selon laquelle la peinture est « *cosa mentale* » : « [il] se recueillait, avec un froncement de sourcils [...]. Et, au bout de quelques minutes, le maître, comme pris et secoué par l'inspiration, peignait à grands traits saccadés le chef-d'œuvre qu'il venait de concevoir ». Worms jongle aussi entre les moyens d'expression, rappelant la remise au jour par Alberti de l'*ut pictura poesis* d'Horace et de la théorie des arts sœurs, comme le souligne

⁶² Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 412-413.

la juxtaposition métaphorique de la parole et de la peinture : [le maître], comme pris et secoué par l'inspiration, *peignait à grands traits, s'écriait en phrases sèches* ».

C'est enfin dans un goût immodéré pour les références à l'Antiquité que Worms se fait la caricature d'un peintre humaniste du *Quattrocento*. Cette antiquité de pacotille est d'abord sensible dans la pompeuse antéposition des adjectifs associés au nom du créateur, qui leur donne un aspect d'épithète homérique : « le grand Worms », « l'illustre Worms », si antiphrastiques lorsqu'on pense à la traduction du nom propre tiré de l'anglais (*worm* désignant le ver de terre). La narration ne fait en cela qu'imiter la parlure véritablement ampoulée du couturier lui-même, qui manie à ravir les expansions du nom peu utiles et vieilles : « Nous poserons dans les cheveux, sur cette tête rieuse, *le papillon rêveur de Psyché aux ailes d'azur changeant*. » La création du couturier singe également la théorie antique de l'inspiration extérieure de l'artiste par les muses ou diverses autres divinités. La référence à la Pythie, oracle dépossédé d'elle-même par la folie et les drogues, fait de l'artiste le porte-parole involontaire de paroles divines qui lui sont extérieures, qu'il ne comprend ni maîtrise et qui doivent être interprétées (« avec une grimace triomphante de pythonisse sur son trépied »). L'inspiration est d'ailleurs personnifiée et des tournures passives rendent la possession qu'elle exerce sur le créateur, qui n'est que l'agent des divinités et ne se fait jamais auteur de sa création : « l'inspiration était rétive », « [il] l'appelait vainement », « pris et secoué par l'inspiration », « la source était tarie ». L'activité du créateur est alors montrée comme une épreuve, une expérience physique difficile, qui le rapproche non seulement de la Pythie épuisée par les bribes de mots qu'elle a énoncés, mais aussi d'un devin possédé par un esprit, d'où la fatigue du personnage et le caractère haché, violent et elliptique de ses actes : « secoué », « traits saccadés », « phrases sèches », « torturait », « livide », « désespoir », « vaincu », « voix dolente ». Les tournures nominales et les points de suspension qui peuplent la création de la robe tentent de mimer cette irruption difficile et brusque du génie : « Robe Montespan en faille cendrée..., la traîne dessinant, devant, une basque arrondie..., gros nœuds de satin gris la relevant sur les hanches... ».

La constitution de Worms en artiste de la Renaissance faisant de Renée une nouvelle Joconde dans le cadre du miroir relève bien évidemment de la caricature burlesque, que Zola ne se prive pas d'accentuer, en jouant sur le décalage entre le dispositif et le résultat. Car, au-delà de la satire mondaine, c'est aussi toute une conception de la création déconnectée de la réalité que Zola pointe ici. L'hyperbole généralisée associée aux moindres gestes du couturier, signale bien évidemment l'ironie du passage au lecteur. Néanmoins, l'acte créateur lui-même présente des indices de prosaïsme qui semblent d'avance lui dénier toute valeur artistique.

Dans l'expression « pris et secoué par l'inspiration », le participe « secoué », joue sur la syllepse pour rabaisser la scène à un prosaïsme le plus éloigné possible des théories platoniciennes de la création, faisant de l'inspiration une femme maltraitant le pauvre créateur. Ainsi Zola souligne-t-il l'anachronisme et l'irréalité d'une telle conception considérant l'art comme une sphère transcendante et déconnectée non seulement de la vie, mais aussi du corps de l'artiste. De même, l'idée d'un réceptacle abstrait et éthéré qui serait source de l'imagination est elle aussi ridiculisée par la remotivation du cliché dans son sens propre de lieu concret, d'endroit à l'accès difficile : « il paraissait descendre *tout au fond* de son génie ».

Mais c'est bien évidemment le résultat du moment créateur qui donne tout son sel à cette burlesque comparaison aux ateliers de la Renaissance. Tout d'abord, avant même de juger la qualité de la création, son résultat ne peut être que déceptif : toute cette mise en scène aboutit à... une robe, un vêtement, un objet trivial de consommation⁶³. Le domaine artisanal de la couture est par avance antinomique de la *cosa mentale* de Léonard, la mode connotant un univers de l'apparence et de la superficialité. Mais surtout, le discours elliptique du couturier s'oppose en tout point à l'image que le lecteur aurait pu attendre d'une *ekphrasis* de Renée dans ce miroir. Jamais la jeune femme n'est décrite, ni même, paradoxalement, la robe en projet. En effet, dans le détail de la création, rien ne permet de véritablement concevoir le vêtement imaginé, puisque celui-ci juxtapose sans le moindre lien les accessoires et les détails sans évoquer le cadre qui leur donnera une cohérence : « Robe Montespan en faille cendrée..., la traîne dessinant, devant, une basque arrondie..., gros nœuds de satin gris la relevant sur les hanches..., enfin tablier bouillonné de tulle gris perle, les bouillonnés séparés par des bandes de satin gris. » La seule indication générale permettant de donner sens à l'ensemble des détails est un terme technique qui ne fait pas image pour tous les lecteurs : « Robe Montespan ». Il est accompagné de termes plus ou moins spécialisés qui associent la robe à un ouvrage technique plutôt qu'à une œuvre d'art dont on attendrait les lignes et les couleurs plutôt qu'un mode d'emploi : « faille cendrée », « basque », « tablier bouillonné ». Le style télégraphique, qui servait l'aspect « pythique » de l'élan créateur, nuit également à la mise en avant du résultat, en bloquant toute imagination du lecteur par ses lacunes et par son absence de tout ce qui n'est pas strictement efficace pour la conception d'un vêtement, mais nécessaire à l'imagination d'une robe. Notons enfin que la présence des termes techniques du textile, mais aussi de ce qui semble être un modèle déjà institué de robe depuis plusieurs

⁶³ Quelles que soient les opinions actuelles sur la nature artistique ou non artistique de la haute couture, le problème ne se posait pas en ces termes au XIX^e siècle.

années (à la « Montespain ») vient imposer un démenti formel à toute idée de création : toute la mise en scène de l'inspiration n'aboutit finalement qu'à un produit de l'artisanat voire de l'industrie, selon un modèle déjà utilisé et seulement décliné différemment par le couturier.

L'« œuvre » de Worms n'est finalement qu'un produit de consommation, reproductible à l'infini, contrairement à l'œuvre d'art. Le tableau de Renée en son miroir, qui ne nous sera jamais présenté autrement, se révèle donc n'être qu'un simple *artefact* à la limite de l'objet industriel que pourrait vendre Octave dans son *Bonheur*, bien loin des aspirations renaissantes du couturier. Dans une telle scène qui le confronte encore à l'art, le miroir reste l'agent d'une création trompeuse, superficielle, facile et factice, qui s'avère incapable de refléter correctement le monde qui l'entoure. Le ressentiment associé à cet objet pousse ainsi le roman zolien dans une position paradoxale : le miroir renvoyant le reflet du réel participe à une copie trompeuse et dépréciée dont l'art pictural de la Renaissance, pourtant bien moins fidèle, serait un modèle inatteignable. Les jugements de valeur formulés dans les derniers extraits que nous avons étudiés ne retiennent en aucun cas la fidélité du mimétisme comme un critère esthétique pertinent. Ce paradoxe semble poussé à l'extrême dans l'usage très particulier des glaces que fait une autre demi-mondaine du cycle, l'ancien modèle Irma Bécot, connaissant au fil de *L'Œuvre* une grande fortune grâce à l'art qu'elle applique à son apparence :

[Claude] s'étonnait, car il la reconnaissait à peine. En quatre ans, elle était devenue autre, la tête faite avec un art de cabotine, le front diminué par la frisure des cheveux, la face tirée en longueur, grâce à un effort de sa volonté sans doute, rousse ardente de blonde pâle qu'elle était, si bien qu'une courtisane du Titien semblait maintenant s'être levée du petit voyou de jadis. Ainsi qu'elle le disait parfois, dans ses heures d'abandon : ça, c'était sa tête pour les jobards⁶⁴.

Ce passage se présente selon le même principe que la scène chez Worms, consistant à renverser les hiérarchies du bon goût pour montrer le règne incontesté de l'apparence dans la société du second Empire. Si les peintres de la Renaissance ont transfiguré sur leurs toiles des modèles issus de couches plus ou moins populaires, les gamines des rues du XIX^e siècle réinvestissent le style renaissant pour légitimer, moraliser, esthétiser auprès de l'amateur bourgeois le commerce de leur corps. L'art italien idéalisait le réel, la courtisane réalise l'idéal... L'aspect burlesque de la critique zolienne est d'autant plus appuyé qu'Irma n'est pas Nana : elle figure un ancien garçon manqué, que la vulgarité n'effraie pas, comme le souligne un accent du texte sur les familiarités : « cabotine », « voyou », « jobards », ou l'agrammaticalité de la redondance orale des sujets : « ça, c'était ». Le Titien dévoyé par Irma

⁶⁴ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 176.

pour le commerce de son corps n'est donc en aucun cas perçue comme un art parallèle. Il est une activité purement factice et dénuée de sincérité, comme le souligne le lexique de l'altérité, qui montre que sa nature (son physique) est en réalité le produit d'un travail, d'une élaboration : « devenue autre », « tête faite » « front diminué », « face tirée », « effort », « sa tête pour » (présentée par conséquent comme une « fausse » tête). Cette illusion fabriquée par Irma ne saurait d'ailleurs être perçue comme magique ou poétique : le propos final de la jeune femme, d'un cynisme éclatant, assimile son « œuvre » à une vulgaire « arnaque » commerciale pour les riches crédules : « ça, c'était sa tête pour les jobards ». Que le client soit sincèrement trompé ou qu'il goûte consciemment le faux exécuté par la séductrice, le Titien ainsi présenté n'est voué qu'à la satisfaction de bas instincts, financiers pour Irma, sexuels pour les hommes qui légitiment volontairement ou non par ce « toc » idéal leurs pulsions adultères. On ne saurait être plus loin de l'idéalisation de la femme présentée dans la peinture renaissante : la réalité du XIX^e siècle récupère la notion d'idéal pour justifier son caractère factice et exploiter son aura dans une visée purement triviale.

L'intérêt de cette scène repose d'ailleurs également sur le milieu auquel Irma appartenait auparavant : celui des peintres de l'avant-garde, dont l'appartement de la cocotte témoigne encore, avec son choix de tableaux de Courbet et de Delacroix. C'est paradoxalement au contact des peintres de l'école du Plein air qu'Irma s'est forgé une identité artistique, qu'elle a appris l'art de l'imitation ; cependant, ce contact avec les peintres du réel se transforme chez la courtisane en exploitation mercantile de l'illusion. Or, quelle est l'arme utilisée par Irma pour opérer la magie de son art ? Un miroir, bien évidemment... Après un déjeuner copieux passé à partager les souvenirs de sa bohème révolue en compagnie de ses anciens amis Claude et Jory, la nature se rappelle rapidement au bon souvenir de la jeune femme, comme lui fait remarquer perfidement Jory. Nous assistons dès lors à la recréation du Titien d'Irma devant la glace :

« Seulement, ma chère, tu fais craquer ton Titien. » [...]

On était revenu au salon, elle s'arrêta devant une glace, fâchée de se voir si rouge. [...] Elle rabattait ses cheveux sur son front, elle semblait effacer de la main le sang de ses joues, rallongeait l'ovale de sa figure, se refaisait sa tête de courtisane fauve, d'un charme intelligent d'œuvre d'art ; et, se tournant, elle lui jeta pour toute réponse :

« Regarde ! le revoilà, mon Titien⁶⁵ ! »

Le miroir est l'intercesseur d'une scène de mystification présentée comme la parfaite antinomie de la réalité. L'ajustement du visage d'Irma développe la métaphore de l'œuvre d'art, mais dans ce qu'elle a d'artificiel par rapport à la nature. Chaque action de la jeune

⁶⁵ *Ibidem*, p. 178-179.

femme représente un moyen de dévoyer sa nature physique : d'abord le masque, le maquillage (« elle rabattait les cheveux sur son front »), ensuite l'embaumement, enlevant les traces de vie trop animales (« elle semblait effacer de la main le sang de ses joues »), enfin, une fois la vie absente, la transformation en objet artisanal qu'on modèle et façonne, dans une prescience de la chirurgie plastique, réduisant la nature par essence difforme en une forme rationnelle, géométrique, donc idéale (« rallongeait l'ovale de sa figure »). Le talent d'Irma n'est donc pas qu'une satire de l'utilisation perverse et hypocrite de l'art par la bourgeoisie du second Empire, il est aussi une critique esthétique stigmatisant l'absence de vie de l'imitation qu'elle propose, puisqu'en se faisant Titien de bazar pour le goût de son époque, la jeune femme masque son visage, se prive de sa nature et des effets de la vie sur son corps qu'elle a nié pour en faire un objet. Dans cette scène, le miroir représente donc encore un repoussoir du monde réel : celle qui a vécu au sein des peintres amoureux du réel utilise leur méthode en s'observant dans un miroir, mais le reflet que celui-ci contribue à créer ne saurait être plus en distorsion avec la réalité. Titien lui-même, quel que soit son parti d'idéalisation, serait nécessairement plus sincère que la copie triviale et industrielle de son art réalisée grâce au reflet mimétique du miroir.

c. *Quand le reflet dénonce son mensonge : l'allégorie du miroir brisé*

La négativité associée à la reproduction du reflet engendre un certain nombre de scènes récurrentes dans les *Rougon-Macquart*, montrant une agression de la fonction mimétique des miroirs. Aux côtes de certaines mentions anecdotiques, comme le miroir brisé lors du départ de Clotilde pour Paris, annonçant l'avenir compromis de son amour dans *Le Docteur Pascal*⁶⁶ ou la glace de l'armoire fendue lors de la lutte des deux sœurs Méhudin, insérant la scission des deux camps du *Ventre de Paris* à l'intérieur de la cellule familiale⁶⁷, certains attentats envers les glaces du cycle sont à mettre en rapport avec la tromperie ou l'illusion. Ainsi, Chouteau, le traître de l'escouade de Jean et Maurice poussant ses camarades à la sédition, désertant puis combattant de la Commune par pur désir de profiter des retombées de la destruction et de l'anarchie dans Paris dans *La Débâcle*, se plaît à tirer sur les

⁶⁶ « Dans la chambre, les derniers chiffons étaient débandés, et ils ramassèrent, en morceaux, un petit miroir à la main, tombé d'une chaise. Était-ce donc un signe de mort prochaine, comme le disaient les femmes du faubourg ? » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1149).

⁶⁷ « Alors, la Normande, à toute volée, donna un soufflet à Claire, qui pâlit affreusement et qui sauta sur elle, lui enfonçant les ongles dans le cou. Elles luttèrent un instant, s'arrachant les cheveux, cherchant à s'étrangler. La cadette, avec une force surhumaine, toute frêle qu'elle était, poussa l'aînée si violemment, qu'elles allèrent l'une et l'autre tomber dans l'armoire, dont la glace se fendit. » (Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. cit., p. 877).

miroirs du palais de la Légion d'honneur, à la fois par ennui et par goût de la destruction, symbolisant ainsi l'absence de valeurs et la vacuité de l'existence du personnage⁶⁸. De même, la santé déclinante de la petite entreprise de M. Charles, dans *La Terre*, est symbolisée par le laisser-aller de la maison close chartraine, où une glace se trouve même fendue : le mensonge de la famille qui se fait passer à la campagne pour une institution de vertu devant les paysans et devant leur propre petite-fille se fissure, car les enfants qui ont repris l'affaire ne sont pas assez hypocrites, et ne tiennent pas leur commerce avec l'autorité morale qu'affichaient les parents⁶⁹. Il faudra que l'angélique Elodie, issue de la troisième génération, perpétue la moralité de la profession, pour restaurer le *standing* de la maison. Lorsque Lisa, emblème de l'hypocrisie bien-pensante des Gras du *Ventre de Paris*, prête à mentir et trahir son beau-frère pour conserver les illusions de sa vie confortable, découvre les plans révolutionnaires de Florent et imagine l'anarchie qui en découlerait, le premier élément cristallisant sa terreur est la vision des glaces de sa charcuterie brisées par les émeutiers⁷⁰. Ce fantasme inquiet de la belle charcutière met en abyme la signification profonde de ses actes : en brisant ses glaces, les révoltés détruisent l'illusion sur laquelle repose toute sa vie, celle d'une vie fondée sur le confort, l'apparence, l'individualisme, une vie impliquant des yeux fermés sur les pauvres des Halles et les petits arrangements des riches avec la morale, afin de préserver ce qu'elle croit être son bonheur. De manière plus tragique, les glaces qui « allongent à l'infini » la table du repas de mariage de Gervaise et Coupeau dans *L'Assommoir* sont quant à elles « pleines de chiures de mouches », comme pour souligner l'impossibilité du couple à se hisser au-dessus de sa condition, comme l'attestera la fin du roman⁷¹. Multiplier le rien ne donne aucun

⁶⁸ « Une histoire lui revint, qu'on lui avait contée : ce Chouteau installé au palais de la Légion d'honneur, vivant là en compagnie d'une maîtresse dans une bombance continuelle, s'allongeant avec ses bottes au milieu des grands lits somptueux, cassant les glaces à coups de revolver, pour rire. » (Emile Zola, *La Débâcle*, éd. cit., p. 881).

⁶⁹ « Certes, leur fille Estelle avait de la poigne et de la tête ; mais, décidément, leur gendre Vaucogne, ce mollasson d'Achille, ne la secondait pas. Il passait ses journées à fumer des pipes, il laissait tout salir, tout casser : ainsi les rideaux des chambres avaient des taches, la glace du petit salon rouge était fêlée. » (Emile Zola, *La Terre*, éd. cit., p. 600).

⁷⁰ « Une dernière note l'épouvanta plus encore que les autres. C'était une demi-feuille, sur laquelle Florent avait dessiné la forme des insignes qui distingueraient les chefs et les lieutenants ; à côté se trouvaient également les guidons des compagnies. Même des légendes au crayon disaient la couleur des guidons pour les vingt arrondissements. Les insignes des chefs étaient des écharpes rouges, ceux des lieutenants, des brassards, également rouges. Ce fut, pour Lisa, la réalisation immédiate de l'émeute ; elle vit ces hommes, avec toutes ces étoffes rouges, passer devant sa charcuterie, envoyer des balles dans les glaces et dans les marbres, voler les saucisses et les andouilles de l'étalage. » (Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. cit., p. 813-814).

⁷¹ « Le reflet des arbres, dans ce coin humide, verdissait la salle enfumée, faisait danser des ombres de feuilles au-dessus de la nappe, mouillée d'une odeur vague de moisi. Il y avait deux glaces, pleines de chiures de mouches, une à chaque bout, qui allongeaient la table à l'infini, couverte de sa vaisselle épaisse, tournant au jaune, où le gras des eaux de l'évier restait en noir dans les égratignures des couteaux. » (Emile Zola, *L'Assommoir*, éd. cit., p. 452).

produit, et l'ambition des personnages à ce stade du roman est d'emblée ramenée à une illusion qui ne sera jamais concrétisée.

Ces exemples font cependant pâle figure au côté du miroir le plus glorieux du cycle des *Rougon-Macquart*, aux sources mêmes de la légendaire destinée de la famille : la glace de la mairie de Plassans, autour de laquelle tourne une partie de l'intrigue politique de *La Fortune des Rougon*. La mairie est le pathétique enjeu des habitants de Plassans qui reproduisent en miniature dans ce théâtre local l'affrontement qui secoue le pays entier lors du coup d'Etat du Deux-Décembre. Alors que les insurgés des campagnes alentour viennent de passer dans la vieille ville en prenant comme otages ses représentants officiels, Antoine Macquart, républicain de comptoir, décide de profiter de la vacance du pouvoir pour s'emparer avec quelques compagnons de la mairie, afin d'en tirer de futurs avantages personnels. Comptant sur un étouffement prochain de la révolte par la garde et rassuré par le départ de la bande insurrectionnelle, Pierre Rougon se prépare avec quelques notables à « reprendre » la mairie à Antoine, afin de se poser aux yeux de tous comme le sauveur de la ville.

Dans un camp comme dans l'autre, l'attitude est exempte de sincérité et de crédibilité : les convictions idéologiques de Macquart et de Rougon sont nulles, et leurs actes sont uniquement motivés par leur ambition personnelle ; de même, leur bravoure est inexistante puisque Antoine profite du vide de la mairie pour l'occuper sans avoir à lutter, et Pierre décide de se lancer à la reconquête du lieu seulement lorsqu'il sait que le danger des insurgés est écarté et que la mairie n'est occupée que d'une poignée d'hommes. Enfin, l'un comme l'autre comptent exploiter l'ignorance provisoire dans laquelle est plongée la ville pour réécrire l'Histoire en leur faveur : Antoine espère se faire passer pour un héros révolutionnaire ayant bouté le pouvoir en place de Plassans, Pierre compte s'arranger avec la chronologie des événements de la nuit pour donner l'illusion que son assaut pathétique de la mairie relevait d'un véritable combat contre les républicains insurgés. Dans cet épisode fondateur du destin politique de la famille Rougon, il n'est donc aucun camp qui soit exempté du mensonge, de l'hypocrisie et de la médiocrité, ce qui connote d'emblée le bref combat pour la mairie qui les oppose d'une dimension péjorative et fallacieuse, que Zola présente avec une grande ironie :

Alors, brusquement, les deux battants de la porte, poussés avec violence, claquèrent contre les murs, et un flot d'hommes armés, au milieu desquels marchait Rougon, très rouge, les yeux hors des orbites, envahirent le cabinet en brandissant des fusils.

« Ah ! les canailles, ils ont des armes ! » hurla Macquart.

Il voulut prendre une paire de pistolets posés sur le bureau ; mais il avait déjà cinq hommes à la gorge qui le maintenaient. Les quatre rédacteurs de la proclamation luttèrent un instant. Il y eut des poussées, des trépignements sourds, des bruits de chute⁷².

Là se résume le combat pour la ville de Plassans : une altercation de quelques minutes que Zola tend le plus possible à dissocier d'un combat, puisque la lutte est d'emblée stoppée par l'inégalité des forces en présence (Macquart a deux fois moins d'hommes que Rougon, et ils ne disposent pas tous d'armes à feu) et puisque le chef de l'un des deux camps est immédiatement mis hors d'état de nuire. La dernière phrase résume à elle seule l'inconsistance de l'action : « Il y eut des poussées, des trépignements sourds, des bruits de chute. » La tournure impersonnelle plonge dans un « tas » anonyme les combattants, quel que soit leur camp, comme si le parti à prendre importait peu. Cet anonymat ridiculise les actions qui sont toutes nivelées dans un même pluriel connotant leur insignifiance, que renforce le lexique choisi, relevant plus de la cour d'école que de la guerre : « trépignements », « poussées », « chute ». La prise de la mairie de Plassans se réduirait donc à un non événement difficilement exploitable, même par des affabulateurs experts comme Pierre et Antoine, si un rebondissement imprévu ne venait conclure le « combat » :

Les combattants étaient singulièrement embarrassés par leurs fusils, qui ne leur servaient à rien, et qu'ils ne voulaient pas lâcher. Dans la lutte, celui de Rougon, qu'un insurgé cherchait à lui arracher, partit tout seul, avec une détonation épouvantable, en emplissant le cabinet de fumée ; la balle alla briser une superbe glace, montant de la cheminée au plafond, et qui avait la réputation d'être l'une des plus belles glaces de la ville. Ce coup de feu, tiré on ne savait pourquoi, assourdit tout le monde et mit fin à la bataille⁷³.

Le dernier « fait d'arme » de la prise de la mairie met encore en avant l'inaction des personnages pour contrecarrer toute impression d'héroïsme. Les « combattants » sont systématiquement placés soit en position d'objet, soit comme sujets de tournures passives. Cette impuissance générale est soulignée par défaut par l'émergence d'un autre acteur : le fusil de Rougon. Les objets-armes s'animent en effet pour se substituer aux hommes défaillants, et deviennent les sujets logiques de toutes les tournures passives impliquant les personnages : « les combattants étaient [...] embarrassés par leurs fusils », « [ils] ne leur servaient à rien », « ce coup de feu [...] assourdit tout le monde et mit fin au combat »). Cette déresponsabilisation des hommes permet à l'action finale, le bris de la glace, d'apparaître comme un événement spontané et contingent ; grâce à des tournures sylleptiques, l'arme de Pierre subit une personnification qui lui donne toute l'autonomie d'action dont le personnage est privé : « celui de Rougon [...] *partit tout seul* », « la balle *alla* briser une superbe glace ».

⁷² Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 226-227.

⁷³ *Ibidem*, p. 227.

Le choix du motif du miroir est dès lors particulièrement significatif : étant une trace de combat sans combat, étant signe des apparences plus que de la vérité dans le cycle, il constitue un parfait faux témoin pour la suite de l'intrigue. Le détail de la glace cassée est d'ailleurs explicitement présenté comme l'élément déclencheur de la fin du combat : dans une lutte qui n'était qu'un simulacre, un semblant de preuve de combat exploitable suffit largement aux belligérants qui n'ont pas le moindre cœur à l'action. Et effectivement, l'« affaire » de la glace va devenir dans les pages qui suivent le théâtre d'une remarquable mascarade instituant pour tout le cycle à venir la baudruche Rougon dans un rôle de chef totalement dénué de fondement. L'épisode de la glace cassée subit ainsi dans la suite du roman une série d'embellissements qui la feront enfler à un point tel qu'elle deviendra l'emblème même de la vacuité dérisoire du pouvoir des Rougon. Dès la fin des « hostilités », la bande à Rougon elle-même interprète de manière nettement hyperbolique les événements :

Et ils rappelèrent tout ce qu'il avait fait pour la cause de l'ordre : [...] et surtout cette nuit mémorable, cette nuit de prudence et d'héroïsme, dans laquelle [Rougon] s'était illustré à jamais⁷⁴.

La structure anaphorique de la phrase suggère d'emblée le processus de gonflement des faits enclenché par les personnages imbus d'eux-mêmes et qui ne fait alors que commencer ; et la nature oxymorique du mélange de « prudence » et d'« héroïsme » vient s'assurer que le lecteur ne s'associe pas à cet enthousiasme infondé. Ce premier embellissement de la réalité n'est en effet que la prémisse d'un travestissement complet de l'événement. Une fois rentré chez lui, Rougon rapporte sa version des faits à sa femme. Bien que le discours ne soit pas rapporté, l'autosatisfaction du héros et les réactions ébahies de sa femme, qui n'a pourtant certainement aucune illusion sur le courage de son mari, ne laisse pas de doute sur l'enjolivement des faits :

Et Pierre, dans l'effusion de sa victoire, vida son cœur. Il n'omit pas un détail. [...] Félicité, penchée, buvait ses paroles. Elle lui fit recommencer certaines parties du récit, disant qu'elle n'avait pas entendu ; en effet, la joie faisait un tel vacarme dans sa tête que, par moment, elle devait comme sourde, l'esprit perdu en pleine jouissance. Quand Pierre raconta l'affaire de la mairie, elle fut prise de rires, elle changea trois fois de fauteuil, roulant les meubles, ne pouvant tenir en place⁷⁵.

Ces différentes versions peu à peu ornées par la fierté de Pierre Rougon ne sont finalement que des répétitions pour ce qui va devenir une véritable mise en scène du mensonge. Une fois rentrée au salon jaune, la bande à Rougon se livre en effet à une entreprise de mystification dont le narrateur accentue la facticité en la présentant comme un

⁷⁴ *Ibid.*, p. 230.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 232.

spectacle. La rumeur fait affluer le monde chez Pierre et Félicité, constituant un substitut de public ; mais la troupe n'étant pas au complet, les acteurs n'entrent pas encore dans leur rôle et ne révèlent pas un mot sur leur aventure, faisant attendre les spectateurs pour ménager l'effet de leur histoire :

[Les] habitués arrivaient à la file, le salon s'emplissait. Personne ne connaissait encore, dans leurs détails, les événements de la nuit, et tous accouraient, les yeux hors de la tête, le sourire aux lèvres, poussés par les rumeurs qui commençaient à courir la ville. [...] Pendant une heure, ce furent des poignées de mains expressives, des félicitations vagues, des chuchotements admiratifs, une joie contenue, sans cause certaine, et qui ne demandait qu'un mot pour devenir de l'enthousiasme⁷⁶.

Une fois tous les protagonistes présents, l'ambiance du salon s'apparente à celle d'une loge avant les trois coups du spectacle ; arrive enfin le moment de commencer la représentation :

Le conciliabule terminé, ces messieurs revinrent se mêler aux groupes qui emplissaient le salon. Ils durent enfin satisfaire la curiosité générale. Il leur fallut détailler par le menu les événements de la matinée. Rougon fut magnifique. Il amplifia encore, orna et dramatisa le récit qu'il avait conté à sa femme. La distribution des fusils et des cartouches fit haleter tout le monde. Mais ce fut la marche dans les rues désertes et la prise de la mairie qui foudroyèrent ces bourgeois de stupeur. [...] [Rougon] mimait l'action. Ce gros homme, dans l'admiration de ses propres exploits, retrouvait des souplesses d'écolier, il revenait, se répétait, au milieu des paroles croisées, des cris de surprise, des conversations particulières qui s'établissaient brusquement pour la discussion d'un détail ; et il allait ainsi en s'agrandissant, emporté par un souffle épique⁷⁷.

Le lecteur connaît les faits et a assisté à deux répétitions de ce récit précédemment, ce qui lui ôte toute la curiosité dont fait preuve l'auditoire du salon. Le décalage ainsi instauré entre le récepteur de Plassans et le destinataire du roman place celui-ci en dehors de la diégèse, en position de critique de la mise en scène qui s'offre devant le public de Plassans. Afin de garantir cette distance critique, le narrateur entrecoupe chaque moment du récit par une mention des réactions de l'auditoire, plaçant d'emblée Rougon dans la peau d'un acteur cherchant à produire des effets. Le récit de la bataille, devenu spectacle, devient ainsi une force autonome et agissante, sujet des verbes dont les spectateurs sont les objets : « la distribution des fusils [...] fit haleter tout le monde », « la marche [...] et la prise de la mairie [...] foudroyèrent ces bourgeois ». La performance d'acteur de Rougon est également mise en avant, avec un accent sur les gestes et le ton, exagérés, et une syntaxe saccadée tentant de mimer la vivacité que celui-ci s'emploie à donner à son récit (« Rougon mimait l'action. », « [Il] retrouvait des souplesses d'écolier, il revenait, se répétait, au milieu des paroles croisées, des cris de surprise »). Le soulignement de la forme donnée au récit par son orateur

⁷⁶ *Ibid.*, p. 233-234.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 236-237.

le place d'emblée dans la sphère de la représentation et le caractérise ainsi comme factice et mensonger.

Au-delà de l'emphase propre que la théâtralisation apporte au récit de la « bataille », cette nouvelle version manifeste encore un accroissement dans l'exagération des faits, que la narration place sous le signe de l'hyperbole. Pierre « amplifi[e] encore, orn[e] et dramatis[e] le récit qu'il avait conté à sa femme », récit à Félicité qui était déjà, nous l'avons vu, passé plusieurs fois par le filtre de l'embellissement. Le mouvement d'expansion du mensonge continue, et la fin du texte montre qu'il n'est pas encore clos : « et il allait ainsi en s'agrandissant, emporté par un souffle épique ». La conjonction de coordination superfétatoire donne une impression de relance de l'emphase, que soutiennent le gérondif donnant l'illusion d'un mouvement qui se perpétue encore au moment présent, et la tournure pronominale, qui simule son autogénération. La syntaxe actualise ainsi la métaphore du « souffle épique » en la prenant au sens propre : le récit de Rougon ne cesse de grossir au fil de ses paroles mais il ne fait que se gonfler d'air, de vent, d'illusion. L'adjectif « épique », qui souligne ironiquement la distorsion entre la triste aventure des bourgeois et l'épopée qu'elle devient dans leur récit, ne fait cependant qu'annoncer le clou du mensonge : l'épisode de la glace brisée. Le motif en lui-même thématise, nous l'avons vu, la fausseté de l'événement ; sa transformation en un objet de discours consacrerait définitivement son lien au mensonge et à l'illusion :

Mais lorsque, pour garder comme dénouement, comme bouquet, l'épisode homérique de la glace cassée, Rougon voulut dire ce qui s'était passé en bas dans la cour, lors de l'arrestation du poste, Roudier l'accusa de nuire au récit en changeant l'ordre des événements⁷⁸.

Dès sa première mention comme sommet du spectacle, l'affaire de la glace est présentée par des termes métadiscursifs qui la constituent en une « ficelle » oratoire plus ou moins préparée et non en un fait avéré, ce qui accentue son manque d'authenticité. La phrase multiplie en effet les termes réservés à l'analyse narrative ou au commentaire littéraire : « dénouement », « bouquet », « épisode homérique », « récit », « ordre des événements ». De même, l'origine du différend entre Roudier et Rougon relève du débat littéraire sur la *dispositio* : Roudier privilégie une structure linéaire des événements, alors que Rougon aménage la chronologie pour terminer par l'événement le plus marquant de son récit (« Roudier l'accusa de nuire au récit en changeant l'ordre des événements »). En présentant ce désaccord au sein de l'énonciation même du récit de la glace brisée, le roman pointe son caractère de discours construit, de légende organisée par son auteur. Or, plus la construction

⁷⁸ *Ibid.*, p. 237.

se voit, plus l'énonciateur se présente, et plus la vraisemblance du récit s'amenuise ; ce n'est pas un tenant du réalisme tel que Zola qui peut ignorer ce phénomène...

Avant même d'être contée, l'histoire du miroir brisé est donc d'emblée connotée avant tout comme un objet de langage, une construction, ce qui contrecarre toute créance du lecteur. La suite du texte décline longuement ce thème de la joute oratoire, dans une ironie évidente qui montre qu'à défaut de vrai combat, c'est sur le terrain de la parole mensongère que les personnages vont s'affronter. Roudier remporte la première manche avec sa remarque sur la linéarité du récit, et en profite donc pour raconter la prémisse de la cour, bien évidemment non pas par réel souci de vraisemblance, mais parce que cet épisode le met au centre de l'action. Cette digression de Roudier représente toutefois l'image du mauvais menteur, puisque celui-ci reste trop proche de la triste réalité, et nécessite l'aide de Félicité pour dynamiser son récit en l'agrémentant de détails « piquants » pour l'auditoire⁷⁹. Rougon, lui, use à la perfection de l'illusion oratoire pour faire de son épisode de la glace un moment d'une grande efficacité communicationnelle. Le traitement opéré par le narrateur afin de souligner l'irréalité de cette glace brisée est d'une grande originalité, puisque après la distance de la critique théâtrale, après l'utilisation d'un vocabulaire littéraire pour présenter l'histoire

⁷⁹ « Et ils se disputèrent un instant avec quelque aigreur. Puis Roudier, voyant l'occasion bonne pour lui, s'écria d'une voix prompte : « Eh bien, soit ! Mais vous n'y étiez pas... Laissez-moi dire... » Alors *il expliqua longuement* comment les insurgés s'étaient réveillés et comment on les avait mis en joue pour les réduire à l'impuissance. *Il ajouta que le sang n'avait pas coulé, heureusement. Cette dernière phrase désappointa l'auditoire qui comptait sur son cadavre. « Mais vous avez tiré, je crois, interrompit Félicité, voyant que le drame était pauvre. – Oui, oui, trois coups de feu, reprit l'ancien bonnetier. C'est le charcutier Dubruel, M. Liévin et M. Massicot qui ont déchargé leurs armes avec une vivacité coupable. »* Et, comme il y eut quelques murmures : « *Coupable, je maintiens le mot,* reprit-il. **La guerre a déjà de bien cruelles nécessités, sans qu'on y verse du sang inutile. J'aurais voulu vous voir à ma place... D'ailleurs, ces messieurs m'ont juré que ce n'était pas leur faute ; ils ne s'expliquent pas comment leurs fusils sont partis... Et pourtant il y a eu une balle perdue qui, après avoir ricoché, est allée faire un bleu sur la joue d'un insurgé...** » Ce bleu, cette blessure inespérée satisfait l'auditoire. Sur quelle joue le bleu se trouvait-il, et comment une balle, même perdue, peut-elle frapper une joue sans la trouser ? Cela donna sujet à de longs commentaires. » (*ibid.*, p. 237). Roudier accumule les bévues en étant trop proche de la réalité qui n'a rien de dramatique ; il laisse également transparaître son manque de courage en se félicitant de l'absence de violence (voir les expressions de sa maladresse en italique). Félicité, qui fait figure de critique littéraire, ne s'intéresse pas au fond de l'histoire mais remarque tout de suite que le manque de danger nuit à l'intérêt de l'intrigue, ce que souligne son vocabulaire technique (« le drame était pauvre »). Elle veille donc par son intervention à redynamiser le récit, sauvant ainsi Roudier. Le bonnetier progresse ensuite en se montrant un bien meilleur orateur : il ne compte plus uniquement sur la simple présentation des faits, mais parvient à gloser sur le rien et à en tirer de l'émotion : un effet de réel atteste les tirs, avec la mention du nombre de coups de feu et des noms des tireurs, proprement inutile. Attentif désormais aux réactions de l'auditoire qui « murmure », il parvient à tourner à son avantage une de ses propres maladresses, usant d'une syllepse : la « vivacité coupable » qui stigmatise d'abord la maladresse due à la lâcheté des bourgeois et déçoit l'auditoire, devient dans la reprise du mot le commentaire moral et politique d'un homme stoïque qui reproche la témérité d'hommes qui ont voulu risquer leur vie pour la bonne cause, ce qu'il accentue par la phrase suivante dédiée aux drames de la guerre, conjuguée au présent de vérité générale, digne d'un député de province à l'Assemblée. Le clou de cette digression répète en mode mineur celui de la glace : le « bleu » de la balle qui a ricoché, mensonge absolument inepte, se caractérise comme le miroir par son caractère antithétique de marque inoffensive mais témoignant d'une violence (bleu), mais aussi par son aspect indirect, médiatisé (ricochet).

comme un récit fabriqué, celui-ci se livre à une véritable explication de texte des effets oratoires de Rougon :

« En haut, continua Rougon de sa voix la plus forte, sans laisser à l'agitation le temps de se calmer, en haut, nous avions fort à faire. La lutte a été rude... »

Et il décrivit l'arrestation de son frère et des quatre autres insurgés, très largement, sans nommer Macquart, qu'il appelait « le chef ». Les mots : « Le cabinet de M. le maire, le fauteuil, le bureau de M. le maire », revenaient à chaque instant dans sa bouche et donnaient, pour les auditeurs, une grandeur merveilleuse à cette terrible scène. Ce n'était plus chez le portier, mais chez le premier magistrat de la ville qu'on se battait. Roudier était enfoncé. Rougon arriva enfin à l'épisode qu'il préparait depuis le commencement, et qui devait décidément le poser en héros.

« Alors, dit-il, un insurgé se précipite sur moi. J'écarte le fauteuil de M. le maire, je prends mon homme à la gorge. Et je le serre, vous pensez ! Mais mon fusil me gênait. Je ne voulais pas le lâcher, on ne lâche jamais son fusil. Je le tenais, comme cela, sous le bras gauche. Brusquement, le coup part... »

Tout l'auditoire était pendu aux lèvres de Rougon. Granoux, qui allongeait les lèvres, avec une démangeaison féroce de parler, s'écria :

« Non, non, ce n'est pas cela... Vous n'avez pu voir, mon ami ; vous vous battiez comme un lion... Mais moi qui aidais à garrotter un des prisonniers, j'ai tout vu... L'homme a voulu vous assassiner ; c'est lui qui a fait partir le coup de fusil ; j'ai parfaitement aperçu ses doigts noirs qu'il glissait sous votre bras...

– Vous croyez ? » dit Rougon devenu blême.

Il ne savait pas qu'il eût couru un pareil danger, et le récit de l'ancien marchand d'amandes le glaçait d'effroi... Granoux ne mentait pas d'ordinaire ; seulement, un jour de bataille, il est bien permis de voir les choses dramatiquement.

« Quand je vous le dis, l'homme a voulu vous assassiner, répéta-t-il, avec conviction.

– C'est donc cela, dit Rougon, d'une voix éteinte, que j'ai entendu la balle siffler à mon oreille. »

Il y eut une violente émotion ; l'auditoire parut frappé de respect devant ce héros. Il avait entendu siffler une balle à son oreille ! Certes, aucun des bourgeois qui étaient là n'aurait pu en dire autant. Félicité crut devoir se jeter dans les bras de son mari, pour mettre l'attendrissement de l'assemblée à son comble. Mais Rougon se dégagea tout d'un coup et termina son récit par cette phrase héroïque qui est restée célèbre à Plassans :

« Le coup part, j'entends siffler la balle à mon oreille, et, paf ! la balle va casser la glace de M. le maire. »

Ce fut une consternation. Une si belle glace ! incroyable, vraiment ! Le malheur arrivé à la glace balança dans la sympathie de ces messieurs l'héroïsme de Rougon. Cette glace devenait une personne, et l'on parla d'elle pendant un quart d'heure avec des exclamations, des apitoiements, des effusions de regret, comme si elle eût été blessée au cœur. C'était le bouquet tel que Pierre l'avait ménagé, le dénouement de cette odyssée prodigieuse⁸⁰.

Le discours de Rougon se présente comme une réécriture héroï-comique de l'aventure de la mairie. En tant que narrateur, le bourgeois, aidé de son fidèle Granoux, utilise habilement tous les ressorts du registre épique pour donner une nouvelle dimension à son récit pourtant déjà tant arrangé... Le personnage commence par noyer son rôle individuel dans le collectif d'un « nous », qui assimile le groupe des bourgeois individualistes à un camp uni, une force immanente, à la manière des armées épiques. Cette entrée dans le monde de *L'Illiade* justifie par la suite l'utilisation d'un champ lexical de la guerre en complète déconnexion avec la nature des faits, repris dans les commentaires ironiques du narrateur ou dans les paroles qu'il rapporte au discours indirect libre (« lutte », « chef », « se battait », « insurgé », « fusil », « coup », « battiez », « garrotter », « prisonniers », « bataille », « balle », « blessée »). Le personnage met ensuite l'accent sur les verbes d'action, afin de se poser en un véritable héros

⁸⁰ *Ibid.*, p. 238-239.

mythique, dont la seule fonction est d'agir : « se précipite », « j'écarte », « je le serre », « je le tenais », « vous vous battiez ». Cette mise en avant des actes héroïques est soutenue par un présent de narration qui plonge l'auditoire au cœur de la scène, par des phrases courtes qui miment le danger et la rapidité des événements, et par un « je » du héros-narrateur placé en position de sujet pour souligner sa domination de l'ennemi mis en position passive de COD : « *J'écarte le fauteuil de M. le maire, je prends mon homme à la gorge. Et je le serre* ». La dimension épique, déjà manifeste, ne serait cependant pas complète sans l'utilisation d'hyperboles : les personnages sont explicitement associés à des « héros » (« héros », « héroïsme », « héroïque »), terme qu'il faut entendre au sens premier de demi-dieu, comme le souligne l'intertexte homérique et la comparaison de Granoux : « vous vous battiez comme un lion ». Cette comparaison, ainsi que le détail du fusil qui gêne Rougon, sous-entend que le « héros » courageux préférerait se battre à mains nues, à l'égal d'Hercule contre le lion de Némée. L'héroïsme épique de Rougon se soutient également de l'habile intervention de Granoux caractérisant les ennemis de manière surnaturelle, dimension qui n'est pas absente des épopées antiques : les insurgés deviennent des forces démoniaques aux « doigts noirs », qui, elles, ne se battent pas à mains nues mais se « glissent » pour « assassiner », avec lâcheté et perfidie. L'insurgé non responsable est transformé en une véritable figure du Mal, que souligne la tournure emphatique et accusatrice du marchand d'amandes : « L'homme a voulu vous assassiner ; c'est lui qui a fait partir le coup de fusil ».

Cette réécriture de l'histoire est cependant soigneusement balisée par la mise en scène de la narration : annoncée par la référence intertextuelle à un « épisode homérique », la scène se conclut par une identique allusion au poète grec : « le dénouement de cette odyssée prodigieuse », dont on nous dit qu'elle est « restée célèbre à Plassans », dans un redoublement de la tradition orale véhiculant les légendes dans l'Antiquité. Soigneusement encadrée par ces deux mentions, la mise en scène de Rougon est elle-même mise en scène par le narrateur afin de souligner son caractère monté et factice. Le déroulement du récit de Rougon est miné de l'intérieur par un redoublement permanent de l'énonciation par l'instance narratrice, qui assume un décodage ironique et un décalage permanent entre le discours et l'objet de ce discours : Rougon. Le premier brouillage consiste bien évidemment dans l'antéposition de la « véritable » prise de la mairie avant le récit, qui oppose une complète contradiction avec les propos de Rougon. Le passage use ensuite d'une focalisation mouvante permettant ainsi de voir toutes les lâchetés, toutes les contradictions entre les différents points de vue. Par ce montage complexe des différents discours, le texte montre le récit comme un récit, lui ôtant ainsi toute adhésion du lecteur.

Le premier élément mettant en évidence le « gonflement » de cette scène est paradoxalement la réussite de Rougon. L'efficacité oratoire de Pierre scelle le mensonge de sa parole usant de nombreuses habiletés rhétoriques. Ainsi, dès le début, c'est lui qui prend initiative de la parole alors que le public commente encore le récit de Roudier : « En haut, continua Rougon de sa voix la plus forte, sans laisser à l'agitation le temps de se calmer, en haut, nous avons fort à faire. ». Rougon s'inscrit ainsi dans la « continuité » de la parole de Roudier, et de son succès, tout en en stoppant les effets. La répétition anaphorique de ses premiers mots, coupée par une incise soulignant sa posture d'orateur (« de sa voix la plus forte »), montre la dimension phatique de ce début de discours, visant à faire taire l'auditoire et à capter son attention. La réussite de cette entrée en matière est considérable. Rougon gagne son pari. Si le public ne l'avait écouté, ce début au milieu d'un brouhaha aurait mis en péril toute la suite de son discours ; en captant son attention alors qu'il était en pleine discussion, l'orateur s'assure une domination sur les gens auquel il vient d'imposer volontairement le silence. Tout son récit montre sa maîtrise du discours : points de suspension dispensés au bon moment pour ménager le suspens de sa parole, présents de narration impliquant le destinataire dans le récit, dynamisation de l'action par la ponctuation et par des adverbes de rapidité (« *Alors*, un insurgé se précipite sur moi », « *Brusquement*, le coup part... »). L'organisation du récit est également pensée selon un plan arrêté dès le début (« épisode qu'il préparait depuis le commencement », « le bouquet tel que Pierre l'avait ménagé », « dénouement ») où les deux protagonistes prennent soin de souligner les moments cruciaux par des répétitions (« l'homme a voulu vous assassiner [...] Quand je vous le dis, l'homme a voulu vous assassiner », « le coup part [...] le coup part »). La qualité de conviction de Rougon est également assez remarquable, l'orateur prenant le soin d'interpeller son auditoire pour le mettre dans son camp (« Et je le serre, *vous pensez !* ») ou encore d'ajouter des effets de réel en distillant de petits détails totalement inutiles à l'économie de son récit, permettant d'en attester la véracité (« Je le tenais, comme cela, *sous le bras gauche* »). L'intervention de Granoux sert elle aussi habilement la vraisemblance des faits : en tenant le rôle de tiers témoin de l'action qui ajoute ses propres corrections, ce dernier atteste par défaut la vérité de tout le reste : « j'ai tout vu », « j'ai parfaitement aperçu », « quand je vous le dis ». La parole de Rougon dans cette scène se révèle donc étonnamment un vrai modèle d'art oratoire.

Cependant, la réussite de ce personnage d'ordinaire insignifiant se retourne contre sa propre crédibilité. La première fonction de ce brio rhétorique consiste en effet à faire de la parole le véritable combat de cette histoire, soulignant par défaut l'absence de combat dans les faits, et donc le mensonge monté de toute pièce par la famille. L'enjeu du pouvoir n'est pas

dans les actes, mais dans les discours : si la bataille de la mairie n'existe que dans les mots de Rougon, la parole se fait une bataille, un enjeu pour conquérir l'auditoire, signifiant la future approbation des bourgeois et donc la prise du pouvoir à Plassans. Les « préparatifs » du récit assimilent ainsi Rougon à un général préparant sa stratégie avant le combat. Le récit est certes émaillé de références à la guerre par l'intermédiaire du style épique, mais le lexique de la violence se révèle également présent dans les phrases décrivant le discours lui-même : « Roudier était *enfoncé* », « l'auditoire était *pendu* aux lèvres de Rougon », « démangeaison *féroce* de parler », « *violente* émotion ». L'intervention de Granoux dans le récit se fait elle aussi sur le mode de l'antagonisme, témoignant d'une lutte pour la prise de parole : « Non, non, ce n'est pas cela... ». La parole est donc une guerre où le public est le peuple à conquérir ; et ici, il s'avoue rapidement vaincu, comme le montrent les tournures passives et les collectifs anonymes signalant sa faiblesse : « l'auditoire était *pendu* aux lèvres de Rougon », « l'auditoire fut *frappé* ». La franche réussite de ce combat pour les mots vient donc paradoxalement souligner avec cynisme le néant sur lequel se fonde le discours. Les personnages déplacent sur le terrain de la mise en scène de la parole et du mensonge la victoire qu'ils ont été incapables de mener. Plus la mise en scène est brillante, plus elle se signale comme mise en scène et donc comme signe de l'illusion du récit.

Afin d'« enfoncer » à son tour le récit de Rougon en le décrédibilisant aux yeux du lecteur, le narrateur lui juxtapose une exégèse critique des ficelles des personnages. La première perturbation vient du traitement théâtral donné à la scène, qui ressemble à une mauvaise comédie de boulevard. Ainsi les bourgeois, désignés par les termes collectif d'« assemblée », « auditoire », « auditeurs » sont-ils là pour écouter, et donc assimilés à un public. Sans que la répartition spatiale de la pièce soit évoquée, le lecteur imagine une nette séparation du salon entre la zone des spectateurs et celle de la scène, où se situe la bande à Rougon. La reprise anaphorique des premiers mots de Pierre rappelle quant à elle les trois coups visant à faire taire le public pour déclencher le spectacle. Quelques indices semblent faire directement allusion au déroulement d'une pièce, l'adverbe « dramatiquement » renvoyant directement par son étymologie au théâtre, et ceux de « scène » et de « mensonge » à l'illusion qu'il suppose. La place de la parole dans l'extrait nous renvoie enfin directement au genre théâtral, avec une inflation du discours direct, les apartés entre Rougon et Granoux étant seuls rapportés au discours indirect libre, comme pour souligner leur nature de communication indirecte. La langue de Rougon se montre d'ailleurs très orale, avec une syntaxe simple ; beaucoup de points de suspension, des interrogations, des exclamations et même une onomatopée (« paf ! ») soulignent son caractère vivant. Cette théâtralisation

convoque à elle seule une suspicion vis-à-vis de la sincérité de la parole des personnages ; néanmoins, le roman accentue cette dimension en exagérant les effets de la pièce des Rougon, qui devient une farce vaudevillesque. Le superlatif précisant que Rougon parle « de sa voix la plus forte » l'apparente au mauvais comédien qui surjoue son texte. Le caractère sérieux du récit contraste quant à lui avec la dimension ridicule du jeu des acteurs, dénonçant l'échec de leur mise en scène qui expérimente tous les comiques : comique verbal avec les onomatopées (« paf ! »), comique de caractère du personnage fanfaron, comique de situation, avec un instant burlesque d'arroseur arrosé lorsque Pierre finit par croire ses propres mensonges en prenant peur du danger qu'il a pu encourir (« Vous croyez ? » dit Rougon devenu blême. Il ne savait pas qu'il eût couru un pareil danger, et le récit de l'ancien marchand d'amandes le glaçait d'effroi... »), et enfin comique gestuel lorsque le héros mime son embarras avec le fusil (« comme cela, sous le bras gauche »). L'intervention de Félicité ajoute quant à elle une touche tirée des plus mauvais mélodrames, que les modalisateurs présentent comme une entrée en scène larmoyante mais calculée : « Félicité *crut devoir* se jeter dans les bras de son mari, pour mettre l'attendrissement de l'assemblée à son comble. Mais Rougon se dégagait tout d'un coup ». Le traitement théâtral participe donc de l'hyperbole généralisée de la scène afin d'en stigmatiser la fausseté évidente.

Cependant, la dénonciation de l'illusion ne s'arrête pas là. Car c'est enfin le mensonge constitutif de l'agencement des mots lui-même que le narrateur s'emploie à dénoncer, en commentant tel un critique littéraire tout le discours de Rougon. Un certain nombre d'antiphrases vient opposer un discours parasite aux affirmations de l'ancien marchand d'huile, avec un grand art du contrepoint : la prise de la mairie est ainsi qualifiée par le narrateur de « terrible scène » ou d'« odyssee prodigieuse » ; le discours de Granoux sur la tentative d'assassinat est indirectement présenté comme une affabulation par la litote précisant qu'il « ne mentait pas d'ordinaire » (mensonge confirmé par le malheureux oxymore utilisé par le marchand lui-même, qui a « parfaitement aperçu » la scène). Le narrateur ne cesse de jouer de la disproportion entre fait et commentaire du fait. Il opère un décryptage systématique des arrangements verbaux que Rougon applique aux faits. En utilisant souvent l'autonymie qu'il souligne par un important champ lexical de l'analyse littéraire (en italique), par les deux-points à visée explicative et par l'emploi de guillemets citant le texte, le narrateur réfléchit sur les mots, la grammaire et les figures de Rougon, les confronte aux faits pour dénoncer la manipulation de la vérité : « Et il *décrivit* l'arrestation de son frère et des quatre autres insurgés, très largement, sans *nommer* Macquart, qu'il *appelait* « le chef ». Les *mots* : « Le cabinet de M. le maire, le fauteuil, le bureau de M. le maire », *revenaient à chaque*

instant dans sa bouche et donnaient, pour les auditeurs, une grandeur merveilleuse à cette terrible *scène*. Ce n'était plus chez le portier, mais chez le premier magistrat de la ville qu'on se battait. » Le commentateur met en évidence le fait stylistique et éclaire l'effet recherché par l'orateur : Rougon ne nomme pas son frère pour pouvoir le présenter comme un ennemi inconnu, donc plus terrifiant ; c'est pour cette raison qu'il le nomme « le chef », mais aussi pour donner l'illusion qu'il a vaincu le général d'une armée, armée composée, comme le rappelle perfidement le commentaire, de « quatre » insurgés. La répétition qui produit un effet éblouissant sur l'auditoire, est pointée comme volontaire : les meubles de « de M. le Maire », ainsi désignés, sont à la fois la métonymie et l'allégorie du pouvoir, qui ajoutent du prestige à la lutte des bourgeois : ceux-ci se battent non plus pour des meubles, mais pour la vie de l'homme qui y siège, le maire, ce qui est plus périlleux ; de même, ce maire représentant le pouvoir local, les bourgeois défendent symboliquement l'honneur du trône, de la France... Par ce simple commentaire, la parole de Rougon est montrée comme éludant les faits selon son intérêt, usant d'hyperboles pour exagérer les faits (« grandeur merveilleuse ») mais aussi d'analogies plus ou moins pertinentes pour les dramatiser (métonymie et allégorie de la mairie).

C'est donc dans ce contexte d'exégèse critique qu'arrive le moment qui nous intéresse au plus haut point : l'exploitation par le discours mensonger du symbole de la glace de la mairie. Le narrateur présente comme une « phrase héroïque » ce clou du récit de Rougon, phrase destinée selon lui à entrer dans l'histoire locale, avant de la citer de manière directe, pour que le lecteur seul en fasse désormais l'analyse : « Le coup part, j'entends siffler la balle à mon oreille, et, paf ! la balle va casser la glace de M. le maire. » Syntaxe minimale, vocabulaire plus que courant (« coup », « balle », « glace », « casser »), absence de figure de style ou d'image, tournure orale fleurant bon le commérage de province (onomatopée « paf ! », « la glace de M. le maire »), prosaïsme de l'objet concerné : tout signale cette phrase pourtant amenée comme le pinacle d'un grand moment de rhétorique comme l'expression de la nullité langagière la plus crasse. La phrase qui restera dans les mémoires de la ville ne ressemble guère à un « *Veni, vidi, vici* » méditerranéen, et la platitude voire la vulgarité de son style avoue d'elle-même le mensonge de l'extrait : la phrase est autant « héroïque » que la prise de Plassans qu'on nous a fait passer pour une épopée. Il est dès lors évident que le miroir brisé vient illustrer visuellement l'illusion omniprésente dans l'extrait, dans les paroles et dans l'attitude des personnages.

La glace est un signe d'apparence trompeuse dans le cycle, et un attribut du pouvoir dans la mairie de Plassans : elle symbolise le caractère factice de l'autorité des personnages de

la ville, qui sont tous aussi vides les uns que les autres. En détruisant définitivement et involontairement la fonction mimétique de la glace, Rougon ne s'oppose pas à elle, il ne fait que substituer un mensonge à un autre, tout comme l'autorité qu'il compte substituer à celle du fantoche Peirotte. Un miroir brisé ne cesse pas de réfléchir pour autant, il réfléchit de manière discontinue et discordante, dans une parfaite harmonie avec l'utilisation qu'en a Rougon. En tant qu'objet de discours, dans le récit de Rougon, le miroir brisé véhicule exactement le même sentiment d'illusion, puisqu'il devient paradoxalement une preuve matérielle attestant la vérité d'un mensonge éhonté que la narration a surreprésenté comme factice. La réaction de l'auditoire est à la hauteur de cette apologie de la confusion entre illusion et réalité. Le narrateur commente de nouveau la scène en stigmatisant l'effet de personnification qui assimile le miroir à une victime des combats : « Ce fut une consternation. Une si belle glace ! incroyable, vraiment ! Le malheur arrivé à la glace balança dans la sympathie de ces messieurs l'héroïsme de Rougon. Cette glace devenait une personne, et l'on parla d'elle pendant un quart d'heure avec des exclamations, des apitoiements, des effusions de regret, comme si elle eût été blessée au cœur. » Le texte insiste sur la commisération générale du public (« malheur », « sympathie », « apitoiements », « effusions de regret ») qu'il mime à l'aide d'exclamations, d'une énumération et de pluriels. Il insiste sur la passivité de l'objet personnifié (« malheur arrivé à la glace », « elle eût été blessée au cœur »), ce qui l'associe à une véritable victime. L'émotion généralisée est à nouveau un signe d'hypocrisie, puisque le public attendait impatientement du drame dans ce récit. Dans cette scène, les spectateurs feignent donc l'émotion à la fin de la mise en scène théâtrale d'un récit mensonger au sujet... d'une simple glace, elle-même symbole de fausseté. Le lecteur se trouve donc placé dans une mise en abyme vertigineuse du mensonge dans cet extrait, faisant du miroir le symbole de l'illusion généralisée qui fonde le pouvoir des Rougon.

Cet emblème est d'autant plus frappant qu'il revient par la suite à plusieurs reprises dans le roman. La glace devient en effet l'élément essentiel de la construction d'une légende autour des Rougon. Comme lors d'un récit de miracle, elle devient le stigmate de l'épopée et de la valeur de Rougon, le signe attestant de la vérité de son histoire, dans un dévoiement complet du principe de relique. Dès le moment même de la « représentation », la légende est répétée par les bourgeois qui se la rappellent entre eux, et viennent questionner les membres de la bande à Rougon détentrice de la « vérité officielle », qui se drapent dans leur dignité d'apôtres ayant vécu l'histoire de leur vivant et en particulier l'unique élément vérifiable sur

lequel elle repose, le bris de la glace⁸¹. La rumeur répand ensuite la légende dans la ville à la manière d'un récit mythologique et il devient l'enjeu d'un débat sur sa vraisemblance⁸². Dans cette confrontation des croyants et des athées qui miment les controverses religieuses et le fanatisme, le miroir de la mairie devient effectivement une relique attestant de la véracité de la légende :

Il n'y eut que quelques esprits envieux de la ville neuve [...] qui élevèrent certains doutes. [...] « Mais la glace, la glace ! répétaient les fanatiques. Vous ne pouvez pas nier que la glace de M. le maire soit cassée. Allez donc la voir. »

Et, en effet, jusqu'à la nuit, il y eut une procession d'individus qui, sous mille prétextes, pénétrèrent dans le cabinet, dont Rougon laissait, d'ailleurs, la porte grande ouverte ; ils se plantaient devant la glace, dans laquelle la balle avait fait un trou rond, d'où partaient de larges cassures ; puis tous murmuraient la même phrase :

« Fichtre ! la balle avait une fière force ! »

Et ils s'en allaient, convaincus⁸³.

La glace brisée est devenue une preuve sur laquelle repose toute la construction de langage fabriquée par Rougon. Or, que montre la cassure au spectateur ? Un trou, le rien, le néant, dénonçant le caractère apocryphe de la relique. Le passage soutient en effet l'analogie avec la religion en faisant du miroir un objet saint qui génère le pèlerinage de toute la ville. Le symbole du faux est donc sanctifié comme une relique, c'est-à-dire un symbole du vrai. Les codes du vrai et du faux sont donc inversés dans cet univers hypocrite, à un point tel que Rougon lui-même en vient à croire en la sincérité de son mensonge lorsqu'on se met à douter de lui :

« Les Rougon, c'est connu, c'est des pas grand-chose. »

Cette insulte alla frapper Félicité au coeur. L'ingratitude de ce peuple la navrait, car elle finissait elle-même par croire à la mission des Rougon. [...]

« C'est comme leur glace, [...] ; ont-ils fait assez de bruit avec cette malheureuse glace cassée ! Vous savez que ce Rougon est capable d'avoir tiré un coup de fusil dedans, pour faire croire à une bataille. »

Pierre retint un cri de douleur. On ne croyait même plus à sa glace. Bientôt on irait jusqu'à prétendre qu'il n'avait pas entendu siffler une balle à son oreille. La légende des Rougon s'effacerait, il ne resterait rien de leur gloire⁸⁴.

⁸¹ « Un grand murmure de voix remplit le salon jaune. On refaisait entre soi le récit qu'on venait d'entendre, et, de temps à autre, un monsieur se détachait d'un groupe pour aller demander aux trois héros la version exacte de quelque fait contesté. Les héros rectifiaient le fait avec une minutie scrupuleuse ; ils sentaient qu'ils parlaient pour l'histoire. », « Granoux crevait d'importance ; lui seul avait vu l'insurgé presser la détente et casser la glace ; cela le grandissait, le faisait éclater dans sa peau. » (*ibid.*, p. 239).

⁸² « Les plus sceptiques disaient : « Allons donc ! » Cependant certains détails étaient précis. Plassans finit par être convaincu qu'un épouvantable malheur avait passé sur lui pendant son sommeil, sans le toucher. [...] Qui donc avait détourné la foudre ? Cela tenait du prodige. On parlait de sauveurs inconnus, d'une petite bande d'hommes qui avaient coupé la tête de l'hydre, mais sans détails, comme d'une chose à peine croyable, lorsque les habitués du salon jaune se répandirent dans les rues, semant les nouvelles, refaisant devant chaque porte le même récit. Ce fut une traînée de poudre. En quelques minutes, d'un bout à l'autre de la ville, l'histoire courut. Le nom de Rougon vola de bouche en bouche, avec des exclamations de surprise dans la ville neuve, des cris d'éloge dans le vieux quartier. [...] [Les] conservateurs de toute espèce bénissaient ces héros modestes dont les ténèbres avaient caché les exploits. » (*ibid.*, p. 240-241)

⁸³ *Ibid.*, p. 241.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 256.

Le mensonge a supplanté la vraie histoire auprès de son propre auteur, qui dans un moment de schizophrénie envisage avec peine qu'on ne croie pas à un phénomène qu'on l'a vu inventer devant nous quelques temps auparavant : le détail de la balle qui siffle à son oreille, qu'il semble tenir désormais pour une vérité indiscutable. Le passage joue d'ailleurs sur cette adhésion du menteur à son propre mensonge avec l'utilisation des déterminants possessifs. Dans le discours de l'avocat agnostique comme dans la pensée de Rougon, le miroir n'est plus « la glace de M. le maire », mais la glace des Rougon : « leur glace », « sa glace ». L'usage du possessif par l'avocat est en soi une remise en cause de la relique : cette glace est « celle » des Rougon, elle leur appartient, elle est leur invention, leur interprétation, qu'il ne partage pas. Or, Rougon lui-même utilise le possessif. Par cet emploi, le personnage exprime plutôt son affect : cette glace est sienne, elle lui appartient comme un enfant qu'il aurait engendré et en qui il a confiance ; néanmoins, en avouant cette paternité envers la glace, il s'en fait le créateur et donc l'inventeur. Le mythomane est donc attaché à l'illusion qu'il a créée au point qu'il ne peut plus douter de son existence. La conclusion du roman consacre cette inversion entre réel et illusion, puisqu'elle montre Rougon poussé à l'effusion de sang afin de fonder par de véritables morts son mensonge initial. Une fois qu'il aura marché dans le sang de quelques morts sans avoir pour autant le moins du monde agi, la glace brisée de la mairie sera restaurée comme vérité officielle indiscutable, et ce, pour tout le cycle romanesque à venir. La glace n'est donc pas seulement mensongère, elle est meurtrière : afin de pérenniser son statut de preuve, elle nécessitait un contact métonymique et syllogistique avec le drame : Rougon marche dans le sang, la glace est celle de Rougon, elle a donc désormais approché le sang et devient pour toujours une preuve de la bataille de la mairie⁸⁵. Le mensonge incarné par le miroir brisé est institué comme vérité tangible et fondement de la société de Plassans, répétant en cela en miniature l'imposture du Second Empire dénoncée par Zola dans tout le cycle.

Dans ce long exemple de la glace de la mairie de Plassans, ô combien important dans la fondation de la légende des *Rougon-Macquart*, le miroir incarne le fondement même de la reproduction mensongère de la réalité. Son reflet discontinu est l'occasion d'une mise en scène langagière et théâtrale qui l'érige cyniquement en héraut de la vérité, afin de dénoncer

⁸⁵ « Il regarda son soulier. Le talon était plein de sang. Pendant qu'il mettait une autre paire de chaussures, Félicité reprit : « Eh bien, tant mieux ! c'est fini... On ne dira plus que tu tires des coups de fusil dans les glaces. » [...] Ce fut ainsi que ce grotesque, ce bourgeois ventru, mou et blême, devint, en une nuit, un terrible monsieur dont personne n'osa plus rire. Il avait mis un pied dans le sang. Le peuple du vieux quartier resta muet d'effroi devant les morts. Mais, vers dix heures, quand les gens comme il faut de la ville neuve arrivèrent, la place s'emplit de conversations sourdes, d'exclamations étouffées. On parlait de l'autre attaque, de cette prise de la mairie, dans laquelle une glace seule avait été blessée ; et cette fois, on ne plaisantait plus Rougon, on le nommait avec un respect effrayé : c'était vraiment un héros, un sauveur. » (*ibid.*, p. 287-289).

l'omnipotence de l'illusion dans le monde de Plassans. Définitivement, l'objet ne semble pas être un technème idéal de la représentation réaliste chez Zola.

2. L'autre dans le miroir : de la négation du reflet à la projection d'images autonomes

Le rejet de la fonction mimétique du miroir dans les *Rougon-Macquart* perçue comme factice et illusoire entraîne mécaniquement cet objet duel vers une valorisation de son autre dimension, celle de l'accès à l'altérité, et donc à l'étrange, à la manière d'Alice. Illustrant la dialectique propre au reflet qui est à la fois signe du même et de l'inversion, de nombreux miroirs « rescapés » du cycle subvertissent ainsi leur apparence mimétique pour devenir un moyen d'accès aux spectacles les plus irréels. Ce traitement particulier du miroir s'apparente au phénomène que nous avons pu mettre en évidence pour les fenêtres zoliennes : s'oubliant comme technème, comme outil transitif dispensant un accès au réel, le miroir se replie sur lui-même, sur sa surface, et se fait support de la subjectivité d'un personnage. La dialectique propre au miroir rencontre dès lors celle de la représentation zolienne. Pour créer l'illusion du réel, tous deux doivent se nier en tant que dispositifs. Si l'illusion est parfaite, le dispositif est invisible et non reconnu ; s'il se manifeste, il présente son image comme une illusion. Comme la fenêtre, le miroir doit donc nier sa propre surface pour offrir une parfaite reproduction mimétique du monde, acte que le roman zolien n'accepte manifestement pas. Or, sans doute parce qu'il contient dans sa nature même un principe d'intransitivité (il renvoie un reflet du réel, il ne le laisse pas passer en son travers), celui-ci se mue facilement en un écran accueillant les projections subjectives des personnages, subvertissant ainsi sa subordination dangereuse à la *mimesis*.

a. La destruction de la surface réfléchissante, ou l'acte de naissance du miroir-support

Avant de nous intéresser à ces miroirs-écrans, il nous semble pertinent de nous arrêter un instant sur un passage du cycle qui est comme l'illustration même du parti pris par Zola dans cette dialectique propre à la surface du miroir. Il est en effet une glace particulièrement importante dans la vie de Renée Saccard, celle du cabinet du Café Riche. Dans *La Curée*, la jeune femme termine dans ce lieu une soirée où elle a voulu s'encanailler comme un homme en compagnie de Maxime : là s'initie bientôt leur relation incestueuse. La pièce est longuement décrite afin de souligner son caractère d'endroit propice aux rencontres intimes,

pour annoncer l'événement à venir. Le confort douillet et précieux du cabinet est l'image même des personnages qui l'utilisent : de riches bourgeois en compagnie de demi-mondaines clinquantes et vulgaires à la fois. Dans ce mélange d'apparence et de vulgarité, il n'est pas étonnant que l'un des éléments essentiels de la pièce soit un immense miroir, à la fois utile aux réajustements des apparences à l'issue de la soirée, et emblématique de l'artificialité des amours qui s'y nouent et des classes sociales qui s'y mirent. Cependant, l'objet subit dans le roman un traitement très particulier, que le roman thématise à plusieurs reprises dans le chapitre :

Mais la curiosité du cabinet était la glace, une belle glace trapue que les diamants de ces dames avaient criblée de noms, de dates, de vers estropiés, de pensées prodigieuses et d'aveux étonnants. Renée crut apercevoir une saleté et n'eut pas le courage de satisfaire sa curiosité. [...] Pendant qu'elle levait le front, comme pour étudier la corniche, grave et le binocle à la main, elle jouissait profondément de ce mobilier équivoque, qu'elle sentait autour d'elle ; de cette glace claire et cynique, dont la pureté, à peine ridée par ces pattes de mouche ordurières, avait servi à rajuster tant de faux chignons⁸⁶ [...].

Dans cet extrait, le clair miroir est de nouveau associé à la duplicité des apparences. Tout le passage est construit sur le mode de l'antithèse que symbolise le miroir et son reflet : la glace est « belle » mais « trapue », ce qui sous-entend une certaine disharmonie ; elle est « claire » et « pure » mais « cynique », au sens propre comme au figuré, puisqu'elle est limpide mais troublée par les « pattes de mouche » (ce qui préfigure métaphoriquement la glace du mariage de Gervaise), puisqu'elle est signe de richesse mais couverte d'injures. Elle suscite également des sentiments ambigus mêlant attirance (« curiosité », « jouissait [...] de cette glace ») et la répulsion (« n'eut pas le courage »). C'est d'ailleurs cette antithèse même qui éveille le désir de Renée, phénomène résumé par l'emploi de l'adjectif « équivoque ». *Æquivocus*, à double voix, à double parole, sert aussi bien à désigner l'homologie entre deux sons (l'identité, l'unicité) que le manque de clarté (la dissemblance, la duplicité) dans une ambiguïté souvent associée au domaine du fantasme sexuel. Etre attirée par l'équivoque de la glace et du cabinet comme l'est Renée, c'est déjà s'abandonner au désir qui goûte particulièrement les apparences et l'illusion, comme nous l'avons vu précédemment.

Dans ce monde équivoque que la glace reflète parfaitement par son aspect duel, le romancier introduit selon nous un renversement dialectique du vrai et du faux. Le miroir clair est apparemment « sali » par les « pattes de mouche » qui troublent son reflet. Le reflet représenterait donc l'innocence, la franchise, et les inscriptions un attentat envers cette pureté mimétique. Cependant, nous savons que le reflet du miroir est généralement loin d'être présenté comme pur par Zola. De même, par cet acte détruisant le reflet, la glace passe dans

⁸⁶ Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 448-449.

un autre régime : grâce à l'inscription, sa surface plane d'ordinaire invisible remonte au premier plan ; elle se fait écran et devient un support... de l'écriture, phénomène qui est rarement présenté comme négatif dans le cycle, nous l'avons vu. La caractérisation axiologique du reflet et du *graffiti* n'est donc peut-être pas telle que la narration semble l'énoncer sous les yeux de Renée. Si l'on examine de plus près les parties en présence, la polarité de leur connotation semble en effet pouvoir être inversée. Le reflet « clair » du miroir n'est pas véritablement attaché à la « pureté », mais au contraire à la fausseté de l'apparence, comme le souligne une discrète antithèse masquée par des incisives : « cette glace [...] dont la pureté [...] avait servi à rajuster tant de faux chignons ». La « pureté » de la glace est factice : elle renvoie une image trompeuse qui permet à des filles peu sincères de « s'arranger », de se fabriquer une apparence convenable, à l'aide de postiches (« faux chignons »), attitude qui connote d'ailleurs en elle-même l'utilitarisme et le manque de vérité dans la relation amoureuse qui a sans doute précédé le « rajustement ». La clarté du reflet de la glace ne saurait être en réalité plus trouble.

Au contraire, l'écriture qui contrecarre le reflet, qui le mine et contrevient donc à sa reproduction mimétique, est paradoxalement rattachée par le texte à l'idée de vérité. Son attaque du reflet peu sincère consiste déjà en soi en une attaque des fausses apparences ; mais elle substitue surtout au miroir un discours qui est par son abstraction beaucoup moins mimétique, certes, mais aussi beaucoup moins factice. Ces *graffiti* sont des « noms », des « dates », des « pensées », des « vers », des « aveux étonnants ». Bien que la phrase ne soit sans doute pas exempte d'une certaine ironie quant à la qualité de ces écrits, tous se manifestent néanmoins par leur aspect sincère et véridique : au-delà des « aveux » associant explicitement le miroir à un confessionnal⁸⁷, inscrire son nom et une date sur un monument, c'est, comme l'a bien montré Flaubert avec aigreur en déplorant le geste du touriste devant n'importe quel monument célèbre, attester sa présence, se signaler comme celui qui a été là. Le *graffiti* est la relique d'une ancienne présence, il ne saurait donc en aucun cas mentir et produit au contraire un certain effet de réel. Le « vers », sans doute licencieux et de piètre qualité, renvoie quant à lui à un écrit expressif, non utilitaire, qui ne s'embarrasse donc pas des notions de sincérité ou de mensonge. Les insanités des écrits qui rendent la glace « cynique » sont elles-mêmes une preuve de ce lien à la vérité : le cynisme n'est ici pas péjoratif, il est le signe d'un discours qui ne s'embarrasse pas des conventions sociales,

⁸⁷ Cette fonction a implicitement marqué le personnage, qui se souviendra du miroir en ces termes quelques temps après : « Jamais elle ne parlait de l'origine de la dette, de cette Sylvia qui confiait ses amours aux glaces des cabinets particuliers. » (*ibidem*, p. 499).

conventions qui supposeraient en effet dans ce cabinet de mentir pour cacher sa fonction et celle de la glace. Par leur présence et par leur discours provocant, les *graffiti* sont ici une parole de vérité qui dit « clairement » ce qui se passe dans le cabinet, et quelles sont véritablement les personnes qui le fréquentent. Ces écrits sont donc le véritable reflet de ce qui se passe au Café Riche, que le miroir parfaitement clair, lui, ne refléterait pas. Tous à leur manière, ils sont des aveux bien plus sincères que la glace qui les porte, et en ce sens, il est véritablement significatif qu'ils doivent la détruire en tant qu'objet mimétique, par la gravure, pour exister. La suite du chapitre confirme ce renversement des valeurs attachées à l'agresseur (écriture) et sa victime (miroir), dans l'utilisation qu'en fait Renée :

[Elle] alla regarder la glace, vers laquelle ses yeux vagues se tournaient depuis un instant. Elle se haussa sur la pointe des pieds, appuya ses mains au bord de la cheminée, pour lire ces signatures, ces mots risqués qui l'avaient effarouchée, avant le souper. Elle épelait les syllabes avec quelque difficulté, riait, lisait toujours, comme un collégien qui tourne les pages d'un Piron dans son pupitre.

« “ Ernest et Clara”, disait-elle, et il y a un cœur dessous qui ressemble à un entonnoir... Ah ! voici qui est mieux : « “ J'aime les hommes, parce que j'aime les truffes.” Signé “Laure”. Dis donc, Maxime, est-ce que c'est la d'Aurigny qui a écrit cela ?... Puis voici les armes d'une de ces dames, je crois : une poule fumant une grosse pipe... Toujours des noms, le calendrier des saintes et des saints : Victor, Amélie, Alexandre, Edouard, Marguerite, Paquita, Louise, Renée... Tiens, il y en a une qui se nomme comme moi... »

Maxime voyait dans la glace sa tête ardente. [...]

« Ah ! voici ton nom, Maxime, s'écria Renée... Ecoute... “J'aime...” »
Mais il s'était assis sur le coin du divan [...] ; il la détourna de la glace⁸⁸.

Les comparaisons utilisées dans cet extrait renvoient le lecteur à une expérience naïve et sincère de l'écriture. L'expérience naïve de l'enfant qui apprend à lire et pour qui le signifiant ne saurait se séparer du signifié (« épelait les syllabes avec quelque difficulté »), se conjugue avec les symboles – certes comiques, mais opérants malgré tout – de l'authenticité où la forme est exactement l'expression du sens et de l'essence de celui qui l'utilise, comme les signatures (« signatures », « signé »), les blasons (« armes »), les noms propres. Le discours de Renée insiste sur cette authenticité des écrits en multipliant les tournures présentatives qui nous mettent au contact d'eux, au contraire du reflet qui nous éloignait du référent : « il y a », « voici », « c'est », « puis voici », « Tiens, il y en a », « Ah ! voici ». La référence au calendrier des saints, au-delà la pointe ironique faisant allusion aux activités peu licites qui se produisent dans le cabinet, nous renvoie à nouveau à cette valeur testimoniale du nom, le saint étant celui en qui l'on croit, celui dont l'existence réelle vient attester métonymiquement la légitimité de la foi qu'il représente. Ainsi le miroir aux écritures, en changeant de régime, en détruisant son caractère mimétique pour devenir support de la parole, retrouve-t-il paradoxalement sa fonction de révélateur de la vérité.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 455-456.

Car ce que voit Renée dans ces *graffiti*, c'est une vérité, un reflet d'elle-même que les glaces ne seront jamais en mesure de lui montrer. N'appartenant pas à la classe sociale des « filles » signant sur le miroir, le personnage ne peut en aucun cas se reconnaître comme l'une d'entre elles, ce qui explique son attitude enjouée. Les *graffiti* voient cependant plus clair en elle qu'elle-même, et prédisent déjà des actes qu'elle n'imaginait sans doute pas commettre en pénétrant dans le cabinet. En repérant son nom parmi les écritures cyniques (« Renée... Tiens il y en a une qui se nomme comme moi »), la jeune femme ne rencontre pas une copie dégradée d'elle-même, mais un reflet de sa nature profonde qui la mènera dans quelques instants à faire partie de ces femmes qui peuvent témoigner de leurs amours coupables sur la surface du miroir. Renée ne saurait désigner personne d'autre que Renée dans les paroles franches précédemment décrites. La preuve en est que lorsque cette dernière repère le nom de « Maxime », ce prénom ne saurait mentir et ne peut en aucun cas désigner un autre Maxime que celui qui l'accompagne, comme le démontre la gêne de celui-ci, qui accepte mal l'aveu de ses amours passées et interrompt la lecture de Renée, trop franche à son goût : « [Voici ton nom, Maxime, s'écria Renée... Ecoute... « J'aime... » Mais il s'était assis [...] ; il la détourna de la glace ». L'articulation par l'adversatif « mais » montre que la tentative d'approche de Maxime, qui les mènera à s'abandonner l'un à l'autre quelques minutes plus tard, n'est pas tant due à un désir subit inspiré par Renée qu'à une volonté de stopper sa lecture de vérités trop embarrassantes. L'acte adultère est donc comme une réponse à la parole trop lucide des écritures, mais aussi la réalisation de leur parole de vérité. « Maxime » était bien Maxime, et Renée sera dès lors bien « Renée ». L'issue de l'aventure des deux personnages confirme cette dialectique entre miroir et vérité, lorsque la belle Mme Saccard éprouve la honte de son adultère devant le garçon du Café Riche :

La jeune femme, en se retournant, aperçut Charles, qui regardait autour de lui, flairant. Il finit par apercevoir le ruban bleu de Renée, froissé, oublié sur un coin du divan. Et il s'empressa de le lui apporter, de son air poli. Alors elle sentit toute sa honte. Debout devant la glace, les mains maladroites, elle essaya de renouer le ruban. [...] Et, comme elle allait quitter la glace, elle se haussa légèrement, pour retrouver les mots que l'étreinte de Maxime lui avait empêché de lire. Il y avait, montant vers le plafond, et d'une grosse écriture abominable, cette déclaration signée Sylvia : « J'aime Maxime. » Elle pinça les lèvres et rabattit son capuchon un peu plus bas⁸⁹.

Le regard du garçon montre à Renée qu'il n'est pas dupe de ce qui s'est passé dans le cabinet, qu'elle ne ménage pas les apparences, pour une fois. Ce moment d'introspection pourrait naturellement la conduire à se regarder en face dans le miroir et à prendre conscience de ce qu'elle vient de faire : bien au contraire, la pulsion qui la mène immédiatement vers la

⁸⁹ *Ibid.*, p. 458.

glace n'est en rien empreinte de cette intention. Le miroir est là pour l'aider à se « rajuster », à se recomposer une apparence digne, donc à mentir sur ce qui s'est réellement passé : « Debout devant la glace, [...] elle essaya de renouer le ruban ». La scène n'est pas anodine en effet, car la symbolique du ruban est lourdement chargée d'érotisme dans la culture occidentale. S'il apparaît comme un fréquent emblème allégorique à la Renaissance, comme dans les hiéroglyphes d'Horapollon figurant en 1574 l'Amour par un lacis de rubans noués et dénoués⁹⁰ (fig. 24), il sert également de substitut métaphorique ambivalent cristallisant l'expression des pouvoirs comme des entraves de la relation érotique dans de nombreuses œuvres littéraires⁹¹. Renouer son ruban, c'est pour Renée admettre la teneur érotique de ses actes mais aussi verrouiller ses désirs et tenter de garder le maintien de son rang en retrouvant sa froideur passée. Le reflet mimétique du miroir ne présente pas le moins du monde un problème de conscience pour Renée, il se fait un auxiliaire de son adultère.

Le rôle de révélateur des vérités intimes associé au miroir est donc encore travesti et transféré sur les inscriptions qui altèrent le reflet de la glace. Elles renvoient véritablement Renée à sa propre image. La lecture de l'inscription concernant Maxime fait office d'aveu pour la jeune femme : inscrite au discours direct et lue par l'héroïne, elle permet à Renée de se superposer et donc de s'identifier au « je » de l'énonciatrice, avouant ainsi les sentiments qu'elle éprouve elle-même pour son beau-fils (« J'aime Maxime »). Cette identification souligne également au personnage sa déchéance : l'aspect grossier de l'écriture (« grosse », « abominable ») entretient une relation de contiguïté avec son auteur, une demi-mondaine assez vulgaire que Renée méprise, qui est sa rivale à la fois auprès de Saccard mais aussi, manifestement, auprès de Maxime ; Renée, qui peut désormais s'identifier au « je » de Sylvia, voit donc enfin sa ressemblance avec ces femmes qui lui semblaient si loin d'elle auparavant. L'écrit lui renvoie l'image de sa débauche, ce qu'elle n'est pas prête à admettre, comme le montre sa réaction de honte, immédiatement juxtaposée à la lecture de l'inscription (« Elle

⁹⁰ Une reproduction de cet emblème allégorique occupe l'exergue de l'ouvrage de Giorgio Agamben, *Stanze, Parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. d'Y. Hersant, Paris, Payot et Rivages, « Rivages poche-Petite Bibliothèque », 1998 [1981].

⁹¹ Pensons au jeu des rubans aux couleurs de M. de Nemours noués sur une canne par l'héroïne de *La Princesse de Clèves* de Mme de Lafayette, comme l'a déjà remarqué Jean Rousset (*Forme et signification, op. cit.*, p. 27), ou encore au symbole d'une « passion réprimée », d'une « union frappé de l'interdit », ayant fonction « de condenser des tentations, de susciter des fantasmes, de concentrer les interdictions, d'inciter au plaisir parce qu'il résume toute une atmosphère ingénument équivoque » incarné par celui de la comtesse, volé par Chérubin, dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais (Pierre Testud, « Echange et change dans *Le Mariage de Figaro* ou le cher ruban de Chérubin », *La Licorne*, n°7, 1983, p. 47 ; Christiane Mervaud, « Le ruban de nuit de la Comtesse », *Revue d'histoire littéraire de la France*, tome 84, n°5, septembre-octobre 1984, p. 732 et 731. Sur la symbolique du ruban dans *Le Mariage de Figaro*, voir également l'article de Michel Delon, « “Un morveux sans conséquence” : responsabilité et irresponsabilité dans *Le Mariage de Figaro* », dans *Analyses et réflexions sur Le Mariage de Figaro*, Paris, Ellipses, 1985, p. 97-103).

pinça les lèvres, et rabattit son capuchon un peu plus bas. »). Renée pourrait elle aussi, désormais, signer de son nom le miroir, idée qu'elle ne peut accepter ; néanmoins, la chose n'est pas nécessaire : dans leur grande clairvoyance, les *graffiti* avaient déjà inscrit son prénom parmi ceux des autres femmes.

Ce détour par le miroir aux écritures de *La Curée* nous semblait nécessaire à la bonne compréhension des reflets fantastiques que certains critiques ont pu repérer dans les *Rougon-Macquart*. Il permet de tisser un lien entre la caractérisation très négative des reflets mimétiques dans le cycle et la présence d'autres reflets, surnaturels, en tout point différents. Le miroir ne présente pas dans les *Rougon-Macquart* un accès au réel : sa représentation est factice, et ne saurait donc prétendre à la vraisemblance. Pour cette raison, les personnages qui utilisent délibérément le miroir dans sa fonction utilitaire et mimétique le font toujours dans un but trouble, pour masquer leur vraie nature ou mystifier la réalité, comme Maxime, Nana, ou la bande à Rougon. En revanche, si le miroir n'est pas un accès au monde extérieur, il reste néanmoins une surface propice à accueillir des images. Cette fonction d'écran est incompatible avec le rôle mimétique précédemment évoqué, puisque l'émergence du support nécessaire à l'écran implique la reconnaissance du miroir en tant qu'objet factice, réduisant à néant sa reproduction illusoire du réel. Ce n'est donc qu'au prix de la destruction de la fonction mimétique que le miroir se fait écran, ce qu'illustre parfaitement la scène de *La Curée*. La transformation du miroir en support engendre un traitement tout à fait différent de l'objet par le récit : les gravures inscrites sur la glace du Café Riche anéantissent, font oublier les images mimétiques mais trompeuses de son reflet et lui substituent un discours certes imagé et incomplet, mais beaucoup plus sincère, élaboré par projection d'un sujet sur sa surface. Ainsi s'expliquent les autres miroirs du cycle, dans une grande cohérence de la caractérisation : transformés en écrans, non inféodés à la transcription du réel, ils acquièrent leur autonomie et accueillent désormais sans mal les images de la subjectivité d'une conscience.

b. *Le miroir frontière de l'irréel : dissociation schizophrénique et projection hallucinatoire*

En 1968, Guy Gauthier met en évidence la prédilection de certains miroirs zoliens pour un monde en distorsion avec la réalité. Etudiant notamment un exemple de *La Curée* mettant en scène Renée dans sa chambre, le critique pointe l'autonomie du reflet dans le cadre de la glace, entraînant le récit dans l'irréalité la plus totale : « Un jour, l'image reflétée par le miroir se met à vivre d'une vie propre, échappant à son modèle. D'autres images surgissent, le

passé et le futur apparaissent, les puissances surgies de l'enfer se manifestent⁹². » Sans entraîner obligatoirement une plongée dans la folie ou dans le fantastique, on constate en effet dans les *Rougon-Macquart* une tendance à introduire une relation de schizophrénie entre l'homme et son image : les reflets offerts par les miroirs s'y montrent souvent déconnectés des êtres censés les produire. Cette expérience schizophrénique fait que le personnage ne se reconnaît pas, qu'il ressent une altérité qui le trouble profondément et qu'il conjure comme il le peut. Cette distorsion engendrée par l'image n'est cependant pas aléatoire. Elle procède généralement d'une projection subjective du personnage lui-même, de son inconscient, ou de la narration qui commente l'action en cours ou programme celle à venir. Ainsi, lorsque Serge subit une rechute au Paradou qui affecte profondément Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret*, la jeune femme, peu encline à s'observer d'habitude, projette l'image de sa détresse dans les reflets qu'elle croise. La succession des phrases ne laisse aucune ambiguïté sur le lien de causalité entre l'humeur du personnage et l'image générée dans le miroir : « Elle-même dépérissait, l'haleine courte, ne sachant plus lui souffler de la vie. Quand elle passait devant la glace, elle se voyait noire, elle se croyait laide⁹³. » Dans *L'Assommoir*, le trio composé de Valérie, Goujet et Gervaise, déambulant dans les rues le jour de la fête organisée par l'héroïne, ne se reconnaît pas dans une vitrine alors que ces derniers ne sont pourtant pas déguisés, mais simplement un peu endimanchés :

Le forgeron, qui avait sa redingote, tenait Gervaise à son bras gauche et Virginie à son bras droit : il faisait le panier à deux anses, disait-il ; et le mot leur parut si drôle, qu'ils s'arrêtèrent, les jambes cassées par le rire. Ils se regardèrent dans la glace du charcutier, ils rirent plus fort. À côté de Goujet tout noir, les deux femmes semblaient deux cocottes mouchetées, la couturière avec sa toilette de mousseline semée de bouquets roses, la blanchisseuse en robe de percale blanche à pois bleus, les poignets nus, une petite cravate de soie grise nouée autour du cou⁹⁴.

Les femmes en tenue du dimanche sont devenues des cocottes, Goujet est, de manière assez fantastique, réduit à un être « tout noir » (image de sérieux ? de mort ? de démonie ? de religion ?), seulement parce qu'il est en habit : au-delà de l'hiatus signalé entre les ouvriers qui se pensent « identitairement » en tenue de travail et le reste de la société, les personnages ne parviennent pas à faire un avec ce reflet d'eux-mêmes, comme si leur image devait nécessairement être plus péjorative. Les tenues ne les embellissent pas, elles créent une image d'eux qui leur est étrangère et qui ne se départit pas d'une certaine inquiétude. Cette image ne peut donc pas leur appartenir. Le reflet projeté sur le miroir programme ainsi la déchéance

⁹² Guy Gauthier, « Zola et les images », *op. cit.*, p. 413.

⁹³ Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., p. 1322.

⁹⁴ Emile Zola, *L'Assommoir*, éd. cit., p. 569-570.

sociale de l'héroïne qui s'annonce depuis quelques dizaines de pages, mais qui n'est pas encore effective. De la même façon, à la fin de l'*incipit* de *La Bête humaine*, alors même que Séverine va rentrer dans l'appartement, et bien que Roubaud ait déjà fait son autoportrait au miroir quelques pages plus haut, le personnage est de nouveau arrêté, le temps d'une phrase à peine, par son reflet : « Et, comme il passait de nouveau devant la glace, il s'aperçut, les sourcils hérissés, le front coupé d'une ligne dure⁹⁵. » La syntaxe mime l'arrêt du personnage pour souligner son étonnement face au spectacle que lui offre le miroir, comme s'il y repérait un élément étranger à lui-même. Or, ce qu'il voit dans son reflet, ce sont les signes de la fureur jalouse, encore non motivée. L'image projetée sur la glace par Roubaud, c'est celle de sa propre folie meurtrière, qui programme d'emblée le funeste projet que le personnage concevra pour le président Grandmorin quelques paragraphes plus loin. Dans *Germinal*, M. Hennebeau subit explicitement l'expérience de l'altérité de son reflet : venant de comprendre dans la chambre défaite de son neveu Négrel l'adultère pourtant flagrant que ce dernier entretient sous son propre toit avec sa femme, au moment même où la révolte des mineurs gronde sous ses fenêtres, le directeur de la Compagnie subit une profonde crise psychique. Tout son monde s'écroule, tout ce en quoi il croyait se révèle n'avoir été qu'une illusion. Et c'est un regard au miroir de la chambre qui révèle cette profonde rupture identitaire du personnage, qui ne parvient plus à coïncider avec ce qu'il croit être son image :

Il resta un instant encore, haletant, à s'essuyer le front, à calmer les bonds de son cœur. Debout devant une glace, il contemplait son visage, si décomposé, qu'il ne le reconnaissait pas. Puis, quand il l'eut regardé s'apaiser peu à peu, par un effort de volonté suprême, il descendit⁹⁶.

L'altérité du reflet exprime ici le sentiment de trahison ressenti par le personnage, pour qui tout semble désormais relever d'un mensonge auquel il a bêtement cru. Le célèbre autoportrait de Nana en son miroir, observé de manière oblique par Muffat, n'est pas exempt de cette dimension fantasmatique. La description méthodique du corps de la jeune femme semble tout d'abord faire de ce miroir observé par deux voyeurs différents un excellent technème dispensant un portrait sous tous les angles de l'héroïne, dont le corps est si central dans le roman :

Alors il leva les yeux. Nana s'était absorbée dans son ravissement d'elle-même. Elle pliait le cou, regardant avec attention dans la glace un petit signe brun qu'elle avait au-dessus de la hanche droite ; et elle le touchait du bout du doigt, elle le faisait saillir en se renversant davantage, le trouvant sans doute drôle et joli, à cette place. Puis, elle étudia d'autres parties de son corps, amusée, reprise de ses curiosités vicieuses d'enfant. Ça la surprenait toujours de se voir ; elle avait l'air étonné et séduit d'une jeune fille qui découvre sa puberté.

⁹⁵ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1001.

⁹⁶ Emile Zola, *Germinal*, éd. cit., p. 1432-1433.

Lentement, elle ouvrit les bras pour développer son torse de Vénus, grasse, elle ploya la taille, s'examinant de dos et de face, s'arrêtant au profil de sa gorge, aux rondeurs fuyantes de ses cuisses. Et elle finit par se plaire au singulier jeu de se balancer, à droite, à gauche, les genoux écartés, la taille roulant sur les reins, avec le frémissement continu d'une almée dansant la danse du ventre⁹⁷.

Remarquons d'emblée que cette introduction « réaliste » du corps de Nana ne relève cependant guère de la description : le texte détaille en effet de nombreuses parties de son corps (cou, hanche droite, bras, torse, taille, gorge, cuisses, genoux, reins), mais qu'il caractérise très peu. L'acte de regarder et l'attention que l'héroïne se porte est davantage que la suggestion de son corps l'enjeu de cette scène qui relève plus de l'énumération anatomique que de l'hypotypose. Si la description du reflet mimétique du miroir se révèle peu convaincante, c'est parce que l'objet n'est sans doute pas là pour tenir ce rôle. La situation bascule en effet rapidement, et la proximité du miroir n'engendre plus l'observation passive de Muffat, mais la projection par le comte d'un fantasme sur la surface du miroir, qui tourne à l'hallucination.

Les lignes suivantes dispensent une description détaillée de la beauté du corps de Nana, parfaitement caractérisée cette fois. Cependant, celle-ci est non seulement progressivement envahie par des comparaisons peu réalistes associant Nana à une figure non humaine (les cheveux sont des « poils de lionne », la gorge est celle « d'une guerrière », sans doute amazone⁹⁸), mais surtout introduite par l'évocation des images délirantes née dans l'esprit terrifié du comte :

Muffat la contemplait. Elle lui faisait peur. [...] Dans cette minute de vision nette, il se méprisait. [...] Il eut un instant conscience des accidents du mal, il vit la désorganisation apportée par ce ferment, lui empoisonné, sa famille détruite, un coin de société qui craquait et s'effondrait. Et, ne pouvant détourner les yeux, il la regardait fixement, il tâchait de s'emplir du dégoût de sa nudité⁹⁹.

Muffat vient en effet de lire la critique journalistique de Fauchery comparant Nana à la « Mouche d'or » se nourrissant de la pourriture qu'elle propage dans la société du second Empire. Profondément choqué par cet article qui réveille en lui une culpabilité sincère de catholique, l'homme est empli de fantasmes destructeurs soulignant sa propre déchéance morale. Peu à peu, le voyeur projette sur le reflet de Nana ces images qui le hantent, dans ce

⁹⁷ Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1270.

⁹⁸ « Nana ne bougea plus. Un bras derrière la nuque, une main prise dans l'autre, elle renversait la tête, les coudes écartés. Il voyait en raccourci ses yeux demi-clos, sa bouche entrouverte, son visage noyé d'un rire amoureux ; et, par-dérrière, son chignon de cheveux jaunes dénoué lui couvrait le dos d'un poil de lionne. Ployée et le flanc tendu, elle montrait les reins solides, la gorge dure d'une guerrière, aux muscles forts sous le grain satiné de la peau. Une ligne fine, à peine ondulée par l'épaule et la hanche, filait d'un de ses coudes à son pied. Muffat suivait ce profil si tendre, ces fuites de chair blonde se noyant dans des lueurs dorées, ces rondeurs ou la flamme des bougies mettait des reflets de soie. » (*ibidem*, p. 1271).

⁹⁹ *Ibid.*, p. 1270-1271.

qui est paradoxalement présenté au lecteur comme un moment de lucidité, de « vision nette », alors que le personnage transforme le miroir en réceptacle d'une image hallucinatoire en tout point déconnectée la jeune femme qui se tient devant lui. L'image de Nana dans la glace semble en effet prendre une autonomie ; elle est douée de ses propres mouvements, se métamorphose en être démoniaque, et s'impose même au voyeur lorsqu'il fait tout pour ne plus la voir :

Il songeait à son ancienne horreur de la femme, au monstre de l'Écriture, lubrique, sentant le fauve. Nana était toute velue, un duvet de rousse faisait de son corps un velours ; tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait de la bête. C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gâtait le monde. Muffat regardait toujours, obsédé, possédé, au point qu'ayant fermé les paupières pour ne plus voir, l'animal reparut au fond des ténèbres, grandi, terrible, exagérant sa posture. Maintenant, il serait là, devant ses yeux, dans sa chair, à jamais¹⁰⁰.

L'entrée dans l'autre monde que permet le miroir n'est d'ailleurs pas réservée à l'esprit perturbé de Muffat. Comme nous l'avons précédemment remarqué lorsque nous évoquons le rapport onaniste de Nana à son reflet en étudiant le début de l'extrait, tous les verbes dont Nana est sujet ont Nana pour objet, ce que ne dément pas la fin de la scène :

Mais Nana *se pelotonnait sur elle-même*. Un frisson de tendresse semblait avoir passé dans ses membres. Les yeux mouillés, elle *se* faisait petite, comme pour *se* mieux sentir. Puis, elle dénoua les mains, les abaissa le long d'elle par un glissement, jusqu'aux seins, qu'elle écrasa d'une étreinte nerveuse. Et rengorgée, *se* fondant dans une caresse de tout son corps, elle *se* frotta les joues à droite, à gauche, contre ses épaules, avec câlinerie. Sa bouche goulue soufflait *sur elle* le désir. Elle allongea les lèvres, elle *se* baisa longuement près de l'aisselle, en riant à l'autre Nana, qui, elle aussi, *se* baisait dans la glace¹⁰¹.

On constate toujours l'abondance des possessifs et des tournures verbales réflexives, parfois redoublées dans des pronoms personnels (« elle-même »). Lorsque ces tournures ne sont pas utilisées, Nana reste malgré tout le sujet et l'objet de tous les verbes, par une fragmentation métonymique de son corps : lorsqu'elle ne « se » pelotonne pas tout entière, c'est qu'elle agit sur une partie de son corps, par exemple elle dénoue « les mains », qui ne peuvent être que les siennes. L'omniprésence grammaticale de Nana devient telle que les tournures réfléchies peuvent se combiner avec celle d'un COD métonymique de son corps (« elle *se* frotta *les joues* »), voire même avec d'autres compléments la désignant toujours de manière plus ou moins explicite :

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 1271.

¹⁰¹ *Ibid.*

or, ici, c'est le reflet de Nana qui est sa destination, démontrant par là même son extranéité à la jeune femme.

Comme le voyait avec justesse Guy Gauthier, « les miroirs zoliens permettaient encore [à l'époque de Zola] de libérer les forces psychiques incontrôlées [...] ¹⁰² ». Pour Nana comme pour Muffat, l'expérience du miroir est un moyen de projeter sur une surface accueillante les images irrationnelles qui peuplent leur subjectivité : le délire de sa culpabilité dans l'hallucination du comte, l'existence d'un double de soi à aimer pour l'égotiste courtisane. La scène développant le plus ce rôle de support des projections les plus irréelles que Zola réserve au miroir est cependant sans aucun doute celle qui consacre la folie de Renée à la fin de *La Curée*. Comme un discret commentaire ironique, le miroir que la jeune femme a toujours utilisé pour ménager les apparences, semble se rebeller, conquérir son autonomie et lui renvoyer des images sur lesquelles plus personne n'a de prise, ni elle, ni qui que ce soit appartenant au monde diégétique :

Elle s'aperçut dans la haute glace de l'armoire. Elle s'approcha, étonnée de se voir, oubliant son mari, oubliant Maxime, toute *préoccupée par l'étrange femme qu'elle avait devant elle*. La folie montait. *Ses cheveux jaunes, relevés sur ses tempes et sur la nuque, lui parurent une nudité, une obscénité. La ride de son front se creusait si profondément, qu'elle mettait une barre sombre au-dessus des yeux*, la meurtrissure mince et bleuâtre d'un coup de fouet. Qui donc l'avait marquée ainsi ? Son mari n'avait pas levé la main, pourtant. Et *ses lèvres l'étonnaient* par leur pâleur, *ses yeux de myope lui semblaient morts*. Comme elle était vieille ! *Elle pencha le front*, et quand elle se vit dans son maillot, dans sa légère blouse de gaze, *elle se contempla*, les cils baissés, avec des rougeurs subites. Qui l'avait mise nue ? que faisait-elle dans ce débraillé de fille qui se découvre jusqu'au ventre ? Elle ne savait plus. *Elle regardait ses cuisses* que le maillot arrondissait, *ses hanches* dont elle suivait les lignes souples sous la gaze, son buste largement ouvert ; et *elle avait honte d'elle*, et un mépris de sa chair *l'emplissait d'une colère* sourde contre ceux qui la laissaient ainsi, avec de simples cercles d'or aux chevilles et aux poignets pour lui cacher la peau ¹⁰³.

La glace renvoie à Renée une image qu'elle ne maîtrise plus, qui ne lui appartient plus. Inconsciemment, la jeune femme projette sur son image les marques de la chute morale que le miroir du Café Riche ne lui offrait que dans ses écritures... Bien que l'hallucination ne soit pas encore véritablement enclenchée, la vision qu'a Renée est en effet déjà irréaliste, puisqu'elle se croit physiquement meurtrie (« mettait une barre sombre », « meurtrissure mince et bleuâtre », « marquée », « pâleur », « yeux [...] morts », « rougeurs subites »), alors même qu'elle n'a jamais été plus rayonnante que dans ce bal costumé. Métaphoriquement, les marques qu'elle croit voir sur son corps sans y accorder totalement foi sont la métaphore du coup moral que l'humiliation qu'elle vient de subir et l'indifférence de Saccard et Maxime lui ont porté. Cette première illusion est donc bien projetée par Renée elle-même, pour exprimer son sentiment de victime bafouée. Cependant, ne parvenant pas à admettre consciemment

¹⁰² Guy Gauthier, « Zola et les images », *op. cit.*, p. 413.

¹⁰³ Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 572.

cette situation, la jeune femme subit cette image comme un dédoublement d'elle-même qui lui est désormais totalement étranger et qu'elle ne reconnaît pas.

Il est dès lors intéressant de comparer ce dédoublement au miroir à celui de Nana. Renée étant à la fois sujet et objet d'elle-même, nous retrouvons des tournures qui nous étaient familières. Néanmoins, le passage de *La Curée* privilégie nettement la technique consistant à dédoubler la femme par une métonymie en un objet et un sujet plutôt que celle utilisant des tournures pronominales réfléchies, nombreuses mais beaucoup moins omniprésentes que dans *Nana*. Le choix de la tournure réfléchie souligne en effet une relation de soi à soi au sein d'une même unité alors que la tournure métonymique la morcelle de part et d'autre du verbe, comme dans une externalisation d'une partie de son être : elle se vit / elle vit ses cuisses. Le romancier souligne ainsi l'incomplétude que ressent Renée : si elle et Nana se dédoublent en deux personnes, Nana aime, désire, veut rejoindre et toucher son double alors que Renée ne peut l'accepter. Cette idée est confirmée par les différences qu'on peut observer dans les tournures mettant en scène les sujets et les objets. Dans *Nana*, le pronom personnel était généralement sujet alors qu'une partie de son corps était objet : Nana tenait sous sa coupe une partie de son corps qu'elle faisait objet de son désir (« elle se frotta les joues... »). Au contraire, dans la scène de *La Curée*, le pronom personnel se trouve souvent en position d'objet alors qu'une partie du corps de Renée vue dans le miroir assume la position rectrice de sujet : « Ses cheveux jaunes [...] *lui* parurent une nudité », « La ride de son front [...] mettait une barre sombre au-dessus des yeux », « ses lèvres l'étonnaient », « ses yeux de myope *lui* semblaient morts ». Renée en tant que personne est mise en position de faiblesse, comme si les parties de son corps qu'elle ne reconnaît pas exerçaient une action sur elle, affaiblissait son sentiment d'identité.

Autant Nana maîtrisait-elle la projection, autant Renée la subit-elle comme une disjonction de sa personnalité et de son intégrité psychique. Cette manière de vivre l'extranéité de l'image comme une atteinte à sa personne est confirmée par l'utilisation de déterminants non possessifs ou de relatives, mettant le corps du reflet à distance de celui de Renée comme s'il ne lui appartenait pas. Certaines phrases pourraient ainsi parfaitement s'appliquer à une autre personne qu'elle-même : « l'étrange femme *qu'elle avait devant elle* », « elle mettait une barre sombre au-dessus *des* yeux », « Elle pencha *le* front », « dans *ce* débraillé *de* fille *qui se découvre jusqu'au ventre* » (plus loin nous trouverons même la synthèse suivante avec l'extériorisation du démonstratif : « *cette* étrange femme [...] *qu'elle*

*avait devant elle*¹⁰⁴»). La dernière relative utilise une forme proverbiale qui donne l'impression que Renée juge quelqu'un d'autre qu'elle ne connaît pas, par l'aspect moralisant et généralisant du présent et du démonstratif (« ce débraillé de fille qui se découvre »). La tournure passive de la première relative montre quant à elle toute la distance entre la projection de Nana et celle de Renée : le reflet, présenté comme quelqu'un « d'étranger » est l'altérité même, une autre personne, donc quelqu'un d'autonome ; cette personne asservit à la fois l'esprit de Renée (« *préoccupée par l'étrange femme* ») et sa position dans l'espace puisqu'elle se place à côté d'elle, dans un espace contigu, et non en fonction d'elle comme un « vrai » reflet (« l'étrange femme qu'elle avait *devant* elle »). Elle ne lui appartient donc pas et lui impose même une relation de domination. La défaite de Renée par rapport à cette image d'elle-même est enfin confirmée par les nombreuses interrogations rapportées au discours indirect libre, montrant la jeune femme en quête d'un responsable extérieur à cette situation qu'elle ne comprend pas, cherchant donc encore une réponse en dehors d'elle-même tant cette notion d'identité lui échappe désormais : « Qui donc l'avait marquée ainsi ? », « Qui l'avait mise nue ? que faisait-elle dans ce débraillé de fille [...] ? ». Ce contexte d'extranéité à soi est la définition même de la folie : bien que d'apparence plus discrète, elle présente déjà une entrée dans l'hallucination. La scène irréaliste qui suit n'en est donc que la conséquence très prévisible de cette prémisse. Le miroir n'étant plus pour Renée une surface mimétique, il peut désormais accueillir les projections subjectives du personnage, entretenant un lien de plus en plus lâche avec la réalité. Il engendre ainsi d'abord des images du passé, soit une image qui a autrefois appartenu au réel, tout comme les fenêtres-supports que nous avons précédemment rencontrées :

Alors, *cherchant, avec l'idée fixe d'une intelligence qui se noie, ce qu'elle faisait là, toute nue, devant cette glace, elle se revit à sept ans, dans l'ombre grave de l'hôtel Béraud*. Elle se souvint d'un jour où la tante Elisabeth les avait habillées, elle et Christine, de robes de laine grise à petits carreaux rouges. [...] *Sa vie se déroulait devant elle. Elle assistait à son long effarement, à ce tapage de l'or et de la chair qui était monté en elle [...]. Et elle entendait le tic-tac régulier des aiguilles de la tante, tandis qu'elle regardait fixement dans la glace pour lire cet avenir de paix qui lui avait échappé*. Mais elle ne voyait que ses cuisses roses, ses hanches roses, cette étrange femme de soie rose qu'elle avait devant elle, et dont la peau de fine étoffe, aux mailles serrées, semblait faite pour des amours de pantins et de poupées¹⁰⁵.

La syntaxe lie de façon manifeste le regard porté sur la surface devenue opaque de la glace et le surgissement des images qui semblent défilier sur le support, soit en associant glace et souvenir par un lien de subordination (« *cherchant [...] ce qu'elle faisait là [...] devant cette glace, elle se revit à sept ans* », « *elle entendait le tic-tac régulier des aiguilles de la tante,*

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 573-574.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 572-574.

tandis qu'elle regardait fixement dans la glace »), soit en localisant métaphoriquement le souvenir, comme un objet présent dans l'espace de Renée (« sa vie se déroulait *devant elle* », « elle *assistait* à son long effarement »). Le miroir devient une image à interroger, un écran pré-cinématographique qui montre à Renée sa vie, et où elle cherche des réponses. Il est d'ailleurs intéressant de constater que l'impossibilité technique du moment à concevoir des images en mouvement projetée sur un cadre fixe entraîne le romancier à utiliser la métaphore semblable, mais plus abstraite, du livre où le lecteur projette sa propre existence : « elle regardait fixement dans la glace pour lire cet avenir de paix qui lui avait échappé. » Cependant, comme dans toute expérience de lecture, l'image fabriquée n'est pas totalement malléable par le lecteur, ce qui montre bien que Renée n'est plus du tout maître d'elle-même (« Mais elle ne voyait que [...] cette étrange femme de soie rose »). Après le souvenir plus ou moins rationnel, totalement dépossédée d'elle-même, Renée en arrive donc à projeter une hallucination proprement dite :

Et, dans l'ombre bleuâtre de la glace, elle crut voir se lever les figures de Saccard et de Maxime. Saccard, noirâtre, ricanant, avait une couleur de fer, un rire de tenaille, sur ses jambes grêles. [...] [II] lui apparaissait grandi par cet effort surhumain [...]. Elle se le rappelait sautant les obstacles [...]. Puis la tête blonde et jolie de Maxime apparaissait derrière l'épaule rude de son père [...]. Et Renée, en regardant les deux apparitions sortir des ombres légères de la glace, recula d'un pas, vit que Saccard l'avait jetée comme un enjeu, comme une mise de fonds, et que Maxime s'était trouvé là, pour ramasser ce louis tombé de la poche du spéculateur¹⁰⁶.

Les souvenirs sont ici mêlés à des images totalement inédites et fabriquées de toutes pièces par l'esprit de Renée, certes allégoriques de son destin, mais ayant malgré tout un véritable statut d'image visuelle pour le personnage. Dans ce passage, le miroir devient clairement le support nécessaire à la création d'images subjectives. Comme l'a déjà pointé Alain Buisine en 1992 dans son article « Les chambres noires du roman », Zola utilise ici une évidente métaphore photographique faisant de la surface argentée de la glace la plaque sensible où Renée imprime ses images :

Est-il vraiment besoin de souligner qu'une telle apparition des Saccard père et fils est d'autant plus photographique qu'elle remonte justement du fond d'un miroir ? A l'origine les daguerréotypes fascinaient d'autant plus qu'ils n'étaient autres que des plaques de verre argentées conservant le reflet évanescant du modèle¹⁰⁷.

La fabrication de l'hallucination par Renée renvoie directement à la production de l'image photographique, avec une constitution progressive et immatérielle de l'image latente (« ombre bleuâtre », « noirâtre », « couleur de fer », « apparitions », « ombres légères »), mais

¹⁰⁶ Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 572-574.

¹⁰⁷ Alain Buisine, « Les chambres noires du roman », *op. cit.*, p. 247.

aussi un caractère spontané et magique de son apparition sur le support, que soulignent la tournure pronominale et les propositions infinitives : « elle crut voir se lever les figures », « en regardant les deux apparitions sortir des ombres légères de la glace »). Nous restons en revanche très réservée sur la nature de l'image produite et ne partageons pas l'idée de l'auteur selon laquelle la chambre produirait une « quasiphotographie [...] à laquelle il ne manque que le support du papier » ou encore « un ignoble portrait de famille¹⁰⁸ ». Si la référence à l'opération photographique ne fait aucun doute, l'accent mis sur la magie du processus comme de son résultat ne présente en aucun cas Saccard et Maxime comme des images au réalisme photographique. Au contraire, nous partageons la remarque énoncée dès 1968 par G. Gauthier, pour qui, dans cette scène comme dans quelques autres, « [nous] sommes loin de la reproduction photographique du réel. Derrière cette vie autonome des images, un monde fantastique apparaît qui n'est rien d'autre que notre propre univers intérieur. C'est que les images de Zola viennent de derrière le miroir, de notre propre inconnu¹⁰⁹ ». L'image de Saccard produite par la glace ne ressemble en rien à une photographie réaliste : elle l'apparente à un démon obscur, bruyant et mouvant, en permanente métamorphose : « Saccard, noirâtre, ricanant, avait une couleur de fer, un rire de tenaille. » Le suffixe péjoratif -âtre implique un état intermédiaire allant vers le noir, le participe présent encore sensible dans l'adjectif « ricanant », garde une dimension verbale d'action en cours, et les deux images qui suivent, suggérant déjà en soi une transformation du personnage, sont toutes deux hésitantes, le fer n'étant pas une couleur, et le rire ne se référant guère à un outil. Une hyperbole évoque ensuite une transformation physique démesurée du petit Saccard : « [II] lui apparaissait grandi par cet effort surhumain [...]. » Le choix du participe « grandi » suggère encore le mouvement, tout comme le souvenir qui suit : « Elle se le rappelait sautant les obstacles [...]. » La vision de Renée est donc très distincte d'un « ignoble portrait de famille », non seulement parce que l'image est en tout point surnaturelle, et parce qu'elle semble vaciller, hésiter, évoluer devant la jeune femme au fur et à mesure que sa terreur grandit.

Le caractère proprement magique ou hallucinatoire des images qui sont projetées par l'héroïne est confirmé par la fin de la scène. Après avoir tenté d'échapper aux figures de la glace, étant presque au stade de la rupture psychique, Renée voit le support accueillir la figuration de l'infigurable même, puisqu'elle y projette un avenir impossible à dépeindre : sa propre mort et sa destruction psychique : « Quand elle rouvrit les yeux, elle s'approcha de la

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 247-248.

¹⁰⁹ Guy Gauthier, « Zola et les images », *op. cit.*, p. 414.

glace, se regarda encore, s'examina de près. Elle était finie. Elle se vit morte. Toute sa face lui disait que le craquement cérébral s'achevait¹¹⁰. » Jamais un miroir n'aura montré autant de choses dans les *Rougon-Macquart*, et pourtant, aucune des images produites ne relèvent du reflet. La fonction imageante du miroir dans les romans zoliens ne se conçoit donc qu'en dehors de la représentation mimétique du monde, comme support de la subjectivité des personnages, que celle-ci soit rationnelle ou non.

On trouve un traitement identique du miroir dans *Le Docteur Pascal*, mais sur un mode beaucoup plus apaisé et moins dysphorique. Le couple de Clotilde et Pascal est associé dans l'œuvre à la psyché trônant dans la chambre de la jeune femme. Le besoin de s'observer dans le miroir alimente ainsi, nous l'avons vu, leur désir. C'est cependant en dehors de toute fonction réflexive que l'objet prend une véritable importance dans le roman. Le choix lexical du romancier pour une « psyché » semble sur ce point programmatique, puisque le miroir développe une relation particulière avec l'esprit et les sentiments de Clotilde, personnage fantasque, propice aux imaginations les plus débridées :

Un soir, elle jura qu'elle avait vu, dans la psyché, une dame très jolie, qui se déshabillait, et qui n'était sûrement pas elle ; puis, reprise par son besoin de chimère, elle fit tout haut le rêve qu'elle apparaîtrait de la sorte, cent ans plus tard, à une amoureuse de l'autre siècle, un soir de nuit heureuse¹¹¹.

Dans son tempérament attiré par l'irrationnel, Clotilde n'envisage pas un seul instant la psyché comme un intermédiaire du réel. Elle réfute toute interprétation logique au profit de la croyance, thème qui sera largement développé dans le roman, et c'est dans ce cadre qu'elle peut présenter la distorsion entre l'image reflétée et le monde réel comme une hypothèse valide : « une dame [...] qui n'était sûrement pas elle ». Plus encore, c'est cette distorsion que le personnage appelle de ses vœux : n'étant ni surprise ni déçue d'apercevoir une autre femme dans le miroir à sa place, elle ne souhaite pas récupérer son reflet mais espère que le sien aussi servira d'apparition, de reflet non mimétique, pour une autre femme. Le miroir n'est en rien pensé comme une surface rebondissante mais comme le lieu d'un échange, d'une transmission : il relève donc une fois de plus du modèle du support, plutôt que du reflet. Toutes ces remarques resteraient de l'ordre du souhait, si elles ne préfiguraient la dernière apparition de la psyché dans le roman. Le vœu formulé par Clotilde d'une image absorbée par la psyché et magiquement reparue dans un autre temps se réalise devant la jeune femme alors qu'elle veille le corps de son amour défunt. C'est devant elle-même qu'elle réapparaît en

¹¹⁰ Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 576.

¹¹¹ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1068-1069.

amoureuse, supplantant le reflet de la terrible chambre en deuil par le souvenir rayonnant de son couple passé, dans une apparition encore calquée sur le processus photographique :

Le silence devenait tel, si absolu, si large, que Clotilde détacha un instant les yeux du visage de Pascal, pour regarder dans la chambre. Elle n'y vit que des ombres vagues : la lampe éclairait de biais la glace de la grande psyché, pareille à une plaque d'argent mat ; et les deux cierges mettaient seulement, sous le haut plafond, deux taches fauves. [...] Et, de tous les meubles, à présent, lui venaient des souvenirs. Leurs deux images lui semblèrent renaître, du fond argenté et pâle de la grande psyché : elles s'avançaient, indécises, presque confondues, avec un flottant sourire comme aux jours ravis, où il l'amenait là, pour la parer de quelque bijou, un cadeau qu'il cachait depuis le matin, dans sa folie du don¹¹².

La surface de la psyché n'est pas réfléchissante, elle n'est pas une barrière mais un réceptacle profond capable d'absorber les images, et elle se réfère en cela à la matrice photographique, que soulignent les multiples références à son dispositif technique : la « plaque d'argent mat », « au fond argenté et pâle », qui renvoie directement à la plaque de sels d'argent, est illuminée par une source lumineuse (« la lampe éclairait de biais la grande psyché »), dans le contexte obscur de la chambre en deuil. L'apparition progressive de l'image renvoie quant à elle à au processus de la révélation : « leurs deux images semblèrent renaître ». Les qualificatifs soulignent par ailleurs l'évanescence des images, souvent associée aux photographies de l'époque en raison de la longueur de pose nécessaire à la fixation des figures : « flottant sourire », « indécises, presque confondues ». Comme dans *La Curée*, cette métaphore photographique ne souligne en rien la dimension mimétique de l'image, mais associe la magie de son processus à la projection subjective du personnage, la vision de Clotilde étant clairement tournée vers monde du souvenir et du fantasme (« de tous les meubles lui venaient des souvenirs »). Le miroir-matrice photographique semble ainsi dévoyer sa fonction initiale : devenu réceptacle, il ne se fait plus barrière contre laquelle le monde vient buter, mais, à la manière du miroir traversé par Alice, passage vers un autre monde. Les images de Pascal et Clotilde ont été emprisonnées en lui, avant qu'il ne les fasse reparaître magiquement, au moment même où le couple est confronté au passage dans un autre monde, celui de la mort. Métaphoriquement, le docteur semble être passé, en mourant, de l'autre côté du miroir, où le réel n'a plus de prise sur lui.

¹¹² *Ibidem*, p. 1190-1191.

3. Le reflet dans l'eau : un impensable zolien ?

La remise en cause de la fonction mimétique du miroir dans les *Rougon-Macquart* pourrait relever d'un phénomène ponctuel engendré par le caractère artificiel de l'objet et l'usage social dont il relève. Tel un moraliste classique, le romancier ne viserait peut-être par cette entreprise de dénégation du technème qu'à opposer être et paraître, authenticité et superficialité, dans une critique visant le comportement moral et politique d'une société reposant sur le socle vide de l'apparence et de la convention. La destruction de la surface réfléchissante et sa transformation en support d'images irréelles projetées par les personnages tend à montrer que cette remise en cause de l'objet répond en réalité à une problématique beaucoup plus profonde, envisageant le miroir et son reflet sur un plan quasi « technique ». Redoublant parfaitement le réel qui est pourtant réel *parce qu'*essentiel et donc unique, le miroir et son reflet présentent chez Zola un problème, une anomalie interrogeant directement le concept de représentation mimétique. Il serait donc plutôt, à l'égal de la fenêtre condamnée, que le symbole d'une problématique beaucoup plus vaste du romancier, réfléchissant à travers lui à la question de la reproduction du monde réel dans son art. Un dernier exemple tend à confirmer cette idée d'une dévalorisation générale de l'idée de reproduction, touchant tout technème pouvant faciliter la tâche d'une représentation mimétique du monde, celui de l'eau. En croisant notre analyse avec les schèmes symboliques mis en évidence depuis longtemps dans les travaux de Gaston Bachelard, on constate en effet un traitement particulier de la surface de l'eau dans le cycle des *Rougon-Macquart*, qui semble s'efforcer de lui dénier toute capacité à devenir un reflet du monde réel.

- *Une symbolique bachelardienne des surfaces miroitantes : l'idéalisation poétique de la nature*

Dans *L'Eau et les rêves*, un des quatre ouvrages consacré à ce qu'il nomme « l'imagination de la matière », Bachelard identifie plusieurs types d'images littéraires liées à l'eau¹¹³. Les plus superficielles seraient les eaux « claires », « printanières », miroitantes et souvent peu profondes, qui n'usent pas de la matière elle-même mais d'une de ses propriétés, le reflet. A rebours de cette imagination euphorique de la matière, se situeraient les eaux profondes, qui feraient entièrement appel à la matière aquatique, et seraient particulièrement

¹¹³ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1974 [1942].

liées à la mort dans notre imaginaire. Cette distinction entre l'eau et sa surface miroitante chez Bachelard n'est pas sans intérêt si l'on examine le traitement que lui réserve Zola, en particulier dans un roman où celle-ci joue un rôle non négligeable, *La Fortune des Rougon*. Il n'est pas rare que la présence d'une eau stagnante ou courante soit l'objet d'une comparaison à un miroir dans les *Rougon-Macquart*. Néanmoins, bien qu'il y ait là un technème idéal pour le romancier naturaliste et ses descriptions à placer, cette référence n'est généralement pas exploitée et se borne souvent à souligner la réflexion aveuglante de la lumière du soleil dans le paysage¹¹⁴. Le premier roman du cycle s'attarde en revanche plus longuement sur le dispositif des reflets dans l'eau, dans les chapitres qui content les amours naissantes de Silvère et Miette, dans une intertextualité volontaire du récit zolien avec l'idylle grecque de Longus, *Daphnis et Chloé*¹¹⁵. Dans le texte de Longus, les scènes de bains dans des eaux miroitantes sont des éléments essentiels dans la naissance du sentiment amoureux propre à l'idylle, motif que Zola reprend donc naturellement en les transposant dans la campagne Plassans, arrosée par le cours de la Viorne. Or, le traitement appliqué par Zola à son intertexte n'est pas sans

¹¹⁴ Ainsi, lors d'une promenade de Renée au bois de Boulogne dans *La Curée* : « Puis, en arrivant au carrefour, devant le lac, c'était un éblouissement ; le soleil oblique faisait de la rondeur de l'eau un grand miroir d'argent poli, reflétant la face éclatante de l'astre. » (Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 593) ; dans la description que Florent donne de la Guyane dans *Le Ventre de Paris* : « Au-delà, les forêts recommençaient. D'autres fois, c'était de vastes plaines grasses, des lieues couvertes d'une végétation drue, bleuies de loin en loin du miroir clair d'un petit lac. » (Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. cit., p. 691) ; lors des séances d'observation de la Seine par Claude dans *L'Œuvre* : « [La] Seine pailletée luisait, coupée des barres minces de ses ponts, les cinq arches du pont d'Arcole, puis le pont au Change, puis le Pont-Neuf, de plus en plus fins, montrant chacun, au delà de son ombre, un vif coup de lumière, une eau de satin bleu, blanchissant dans un reflet de miroir [...]. » (Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 102) ; ou encore lors de la promenade nocturne de Denise et Deloche dans *Au Bonheur des Dames* : « En face d'eux, c'était comme un mur de ténèbres, une masse d'ombre, si compacte, qu'ils ne distinguaient pas même la trace pâle du sentier. Cependant, ils allaient avec douceur, sans crainte. Puis, leurs yeux s'accoutumèrent, ils virent à droite les troncs des peupliers, pareils à des colonnes sombres portant des dômes de leurs branches, criblés d'étoiles ; tandis que, sur la droite, l'eau par moments avait dans le noir un luisant de miroir d'étain. » (Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, éd. cit., p. 529).

¹¹⁵ Traduit par Amyot en 1599 et porté à nouveau dans l'actualité par la traduction de Courier en 1810, ce roman est devenu particulièrement populaire aux XVIII^e et XIX^e siècles en ce qu'il insère l'idylle amoureuse dans un contexte de retour à la pureté originelle de la nature. Il ne faut donc pas voir dans l'utilisation de ce récit un geste surprenant de la part d'un Zola pour qui il devait appartenir aux « classiques » rencontrés au collège. Le romancier évoque ainsi ce texte dès 1866 : « Quant à *Daphnis et Chloé*, c'est moins un roman qu'une pastorale, moins une œuvre qu'un épisode. Cet épisode est d'une grâce indicible, et pourtant au milieu de ce récit d'amour délicieusement conté apparaissent encore ces terribles pirates qui étaient les marionnettes nécessaires et fatales de tout le roman grec. L'aventure se passe dans un monde si poétique, et la peinture des mœurs du temps y fait si complètement défaut, qu'on en est réduit aux hypothèses sur la date où l'ouvrage fut écrit et qu'on hésite entre une période de sept siècles. [...] Je sais, il y a eu des œuvres exceptionnelles [en Grèce], *Daphnis et Chloé* entre autres. » (Emile Zola, *Deux définitions du roman* [1866], *Œuvres complètes*, tome X, éd. cit., p. 276-277). *La Fortune des Rougon* multiplie d'ailleurs comme un *leitmotiv* les emprunts au lexique de l'idylle pour en souligner l'intertexte : « Mais, au fond de ces *amours naïves*, [...] [avec] l'âge, avec la science, une passion chaude, une fougue méridionale, devait naître de cette *idylle*. » ; « Les jeunes gens [...] avaient vécu une de ces *naïves idylles* qui naissent au milieu de la classe ouvrière, parmi ces déshérités, ces simples d'esprit, chez lesquels on retrouve encore parfois les *amours primitives des anciens contes grecs*. » ; « Leur *idylle* traversa les pluies glacées de décembre et les brûlantes sollicitations de juillet, sans glisser à la honte des amours communes ; elle garda son *charme* exquis de *conte grec*, son ardente pureté, tous ces balbutiements *naïfs* de la chair qui désire et qui ignore. » (Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 165-166, 170, 208).

paraître troublant lorsqu'il s'attache aux surfaces limpides des eaux, conduisant le romancier à trahir son intertexte et lui donner une toute autre signification.

Selon le philosophe, les eaux peu profondes et miroitantes sont les vecteurs d'une idéalisation propice à la projection du sentiment amoureux : « L'être qui sort de l'eau est un reflet qui peu à peu se matérialise : il est une *image* avant d'être un *être*, il est un désir avant d'être une image¹¹⁶. » Ce phénomène s'illustrerait en particulier dans le mythe de Narcisse, et Bachelard insiste sur le statut privilégié du reflet dans l'eau pour évoquer cette idéalisation de l'amour naissant et du désir, au contraire du simple miroir, dans une analyse qui n'est d'ailleurs pas sans faire écho au choix de Zola de remplacer l'eau par une triviale lame de glace dans le tableau vivant de Narcisse joué par les peu « bucoliques » Maxime et Renée de *La Curée* :

L'eau sert à *naturaliser* notre image, à rendre un peu d'innocence et de naturel à l'orgueil de notre intime contemplation. Les miroirs sont des objets trop civilisés, trop maniables, trop géométriques [...]. Le miroir de la fontaine est donc l'occasion d'une *imagination ouverte*. Le reflet un peu vague, un peu pâli, suggère une idéalisation. [...] Narcisse va donc à la fontaine secrète, au fond des bois. Là seulement, il sent qu'il est *naturellement* doublé ; il tend les bras, il plonge les mains vers sa propre image, il parle à sa propre voix. Echo n'est pas une nymphe lointaine. Elle vit au creux de la fontaine. Echo est sans cesse avec Narcisse. Elle est lui. Elle a sa voix. Elle a son visage. Il ne l'entend pas dans un grand cri. Déjà il l'entend dans un murmure de sa voix séduisante, de sa voix de séducteur. Devant les eaux, Narcisse a la révélation de son identité et de sa dualité, la révélation de ses doubles puissances viriles et féminines, la révélation surtout de sa réalité et de son idéalité¹¹⁷.

Dans l'idylle antique élue par Zola, la naissance des sentiments de Daphnis et de Chloé est intimement liée à l'image « superficielle » des eaux claires telles que les décrit G. Bachelard, et en semble même la parfaite exemplification. Etant tombé dans un piège de chasseur avec une de ses chèvres, Daphnis est tiré de ce mauvais pas par Chloé et un bouvier. Résolu à ne pas inquiéter ses parents adoptifs par son corps maculé, il décide de se baigner à la source qui jouxte la caverne des nymphes qui protégeront les jeunes gens tout au long du roman. Chloé, jusque-là sa bonne camarade, l'aide à se laver. Cependant, cette expérience commune devant l'eau miroitante bouleverse la nature de leur relation :

Venant donc avec Chloé à la caverne des Nymphes, il lui donna sa panetière et son sayon à garder, et se mit au bord de la fontaine à laver ses cheveux et son corps.

Ses cheveux étaient noirs comme ébène, tombant sur son col bruni par le hâle ; on eût dit que c'était leur ombre qui en obscurcissait la teinte. Chloé le regardait, et lors elle s'avisait que Daphnis était beau ; et comme elle ne l'avait point jusque-là trouvé beau, elle s'imagina que le bain lui donnait cette beauté. [...] Et de là en avant Chloé n'eut plus autre chose en l'idée que de revoir Daphnis se baigner. [...] Enfin, elle voulut qu'il se baignât encore, et pendant qu'il se baignait elle le voyait tout nu, et le voyant elle ne se pouvait tenir de le

¹¹⁶ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 49 [G. B. souligne].

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 32-34 [G. B. souligne].

toucher ; puis le soir, retournant au logis, elle pensait à Daphnis nu, et ce penser là était commencement d'amour. Bientôt elle n'eut plus souci ni souvenir de rien que de Daphnis, et de rien ne parlait que de lui¹¹⁸.

La contemplation du corps ne pouvait se faire que dans une source dans un roman idyllique comme *Daphnis et Chloé* : l'amour de la jeune fille est ainsi assimilé à la fois à celui d'Echo, puisqu'elle assiste passive à l'idéalisation de la réalité¹¹⁹, mais aussi à celui de Narcisse, puisque c'est un peu elle-même qu'elle admire dans le corps du jeune homme qui lui est proche comme un frère, comme une autre elle-même. La scène n'est d'ailleurs pas dépourvue d'un certain onanisme :

Elle lui lava le dos et les épaules, et en le lavant sa peau lui sembla si douce, que plus d'une fois, *sans qu'il en vît rien*, elle se toucha *elle-même*, doutant à part soi qui des deux avait le corps le plus délicat¹²⁰.

La redondance des tournures pronominales et le caractère coupable de l'acte, qui doit passer inaperçu, ne laissent aucun doute sur ce point : en *Daphnis*, c'est un peu elle-même que Chloé désire. La réalisation du corps de Daphnis se fait par la médiation du reflet, c'est-à-dire de l'idéalisation par l'eau d'un désir, puisque Chloé ne se rend compte du potentiel sensuel de Daphnis qu'en voyant son reflet. Nous sommes donc dans ce que René Girard nomme le désir triangulaire¹²¹, désir de soi à travers l'autre, ou d'un idéal au travers d'une image¹²². Daphnis existe d'ailleurs peu avant cette scène : c'est lorsque Chloé admire son bain qu'on nous le décrit pour la première fois, qu'il cesse d'être une simple virtualité portant un nom. Car l'eau miroitante n'est pas pour Bachelard qu'un simple outil du narcissisme amoureux, elle est aussi un mode particulier de préhension du réel. L'eau ne fait pas de distinction dans ce qu'elle reflète, et devient un œil observateur et démonstrateur à la fois du monde et de la Nature. Celui qui se mire dans la source se trouve ainsi en position de méditer sur le monde qui l'entoure :

Mais Narcisse à la fontaine n'est pas seulement livré à la contemplation de soi-même. Sa propre image est le centre du monde. Avec Narcisse, pour Narcisse, c'est toute la forêt qui se mire, tout le ciel qui vient prendre conscience de sa grandiose image. [...] Le lac est un grand œil tranquille. Le lac prend toute la lumière

¹¹⁸ Longus, *Daphnis et Chloé ou Les Pastorales*, trad. J. Amyot et P.-L. Courier, éd. F. Graziani, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1995, p. 25-27.

¹¹⁹ Voir aussi l'exemple donné par Bachelard, chez Edgar Allan Poe : « [L']image reflétée est [...] soumise à une idéalisation systématique : le mirage corrige le réel ; il en fait tomber les bavures et les misères. L'eau donne au monde ainsi créé une solennité platonicienne. » (Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 69).

¹²⁰ Longus, *Daphnis et Chloé*, éd. cit., p. 26.

¹²¹ Consulter sur ce point René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 23-78.

¹²² On peut également soupçonner une valeur métatextuelle à cet épisode. Longus ne met-il pas son monde diégétique en abyme dans ce corps qui a besoin d'un reflet pour exister, tout comme l'art littéraire et poétique nécessite la langue et ses images pour exister ? Nous avons là une métaphore de l'impossible réel en littérature : il n'existe que comme reflet, tout comme le désir, puisque derrière les images du texte, il n'y a que des mots.

et en fait un monde. Par lui, déjà, le monde est contemplé, le monde est représenté. Lui aussi peut dire : le monde est ma représentation. [...] L'œil véritable de la terre, c'est l'eau¹²³.

Cette préhension du monde dans les eaux printanières est donc selon Bachelard celle d'une nature pure, joyeuse, correspondant bien au monde primitif dépeint dans l'idylle :

A tous ces jeux des eaux claires, des eaux printanières, toutes miroitantes d'images, il faut joindre une composante de la poésie des deux : c'est la *fraîcheur*. [...] [La] fraîcheur est péjorative dans le règne des images de l'air. Un vent frais, déjà, jette un froid. Il refroidit un enthousiasme. Chaque adjectif a ainsi son substantif privilégié que l'imagination matérielle retient bien vite. La *fraîcheur* est ainsi un adjectif de l'eau. L'eau est à certains égards, la fraîcheur substantifiée. Elle marque un climat poétique. [...] Fraîche et claire est aussi la chanson de la rivière. Le bruit des eaux prend en effet tout naturellement les métaphores de la fraîcheur et de la clarté. Les eaux riantes, les ruisseaux ironiques, les cascades à la gaieté bruyante se retrouvent dans les paysages littéraires les plus variés. Ces rires, ces gazouillis sont, semblent-il, le langage puéril de la Nature. Dans le ruisseau parle la Nature enfant¹²⁴.

La scène du bain de Longus illustre donc parfaitement les propriétés des eaux miroitantes de G. Bachelard : fraîches, joyeuses, celles-ci permettent à Chloé de prendre conscience de l'existence au monde du corps de Daphnis grâce à son image, suscitant ainsi la projection de ses premiers désirs et émois amoureux. Le lien des jeux dans l'eau avec la naissance du sentiment amoureux est repris dans la réécriture zolienne de l'idylle. Dans la perspective du romancier, ce motif présente en effet de nombreux avantages, puisqu'il permet théoriquement d'utiliser l'eau comme un œil sur le monde légitimant la description tout en pouvant suggérer une idéalisation poétique de la vision des enfants s'éveillant à l'amour. Cependant, comme nous l'avons vu précédemment en étudiant les miroirs zoliens ou encore la relecture du mythe de Narcisse dans *La Curée*, le reflet, même naturalisé par l'eau, ne saurait se départir chez Zola d'un aspect négatif et funeste, peu compatible avec le caractère « riant » des jeux aquatiques de Longus.

- *L'impossible reflet : le détournement des eaux miroitantes dans La Fortune des Rougon*

La scène de bain de Miette et Silvère reprend tous les codes de l'idylle mais elle en subvertit la finalité, pour recouvrir l'eau miroitante d'une toute autre valeur symbolique, celle d'un élément lié à la mort. Il est vrai que les amours de Miette et de Silvère ont un dénouement tragique, leur union ne se célébrant que dans le trépas, occasionné par la répression du soulèvement des insurgés républicains, ce qui engage le roman à multiplier les

¹²³ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 36, 41, 45.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 45-47 [G. B. souligne].

signes avant-coureurs de leur funeste destinée alors même qu'il reprend des scènes tirées de l'idylle de Longus. Cependant, la scène des bains dans la Viorne accentue ce phénomène, puisqu'elle métamorphose progressivement l'eau riante et désirante de la rivière en un cercueil aspirant les personnages vers la mort. C'est certainement dans cet épisode du bain que la transposition du mythe vers la tragédie est la plus nette, en ce qu'elle évoque un instinct impensable dans le conte grec, celui d'une pulsion de mort liée à la sexualité. La première rencontre des enfants avec les joies du bain se place ainsi d'emblée non sous les auspices des eaux superficielles et miroitantes, mais au contraire selon la symbolique de la matière aquatique même pour G. Bachelard. L'eau se chargerait en effet selon le philosophe d'une valeur plus profonde, qu'il explique comme celle de la matière elle-même et non de sa surface, celle de la profondeur de la mort : « [L'eau] est le véritable support matériel de la mort, [...] pour l'imagination matérielle marquée par l'eau, la mort est l'hydre universelle¹²⁵ ». La première évocation de la Viorne, qui s'imprègne d'une grande sensualité, associe ainsi de manière systématique le lexique du désir propre au bain idyllique à celui du deuil :

Les *creux* de la Viorne, surtout, étaient pour eux pleins d'une *ombre fiévreuse*. Quand la fatigue les ramenait au bord du torrent, ils *perdaient leurs belles gaietés* de gamins. Sous les *saules*, des *ténèbres grises* flottaient, pareilles aux *crêpes* musqués d'une toilette de *femme*. Les enfants sentaient ces *crêpes*, comme *parfumés* et *tièdes encore des épaules voluptueuses* de la *nuit*, les *caresser* aux tempes, les *envelopper* d'une *langueur* invincible. [...] Puis, quand ils étaient dans l'île, ils se couchaient à plat ventre sur une langue de sable, les yeux au niveau de la surface de l'eau, dont ils regardaient au loin, dans la nuit claire, frémir les écailles d'argent. Alors Miette déclarait qu'elle était en bateau, l'île marchait pour sûr ; elle la sentait bien qui *l'emportait* ; ce *vertige* que leur donnait le grand ruissellement dont leur yeux s'emplissaient les amusait un instant, les tenait là sur le bord, chantant à demi-voix, ainsi que les bateliers dont les rames battent l'eau¹²⁶.

Face à la personnification des eaux noires et enveloppantes, les enfants se trouvent systématiquement dans une position passive (« les caresser », « les envelopper » « qui l'emportait », « les tenait là »...) qui les figure en victimes des enchantements de l'eau. Pour eux, Eros (souligné) n'a jamais été aussi proche de Thanatos (italique), les deux dimensions étant parfois même réunies en un seul groupe nominal (« ombre fiévreuse »), voire même dans un unique terme très ambivalent (« langueur », « vertige »). Zola transpose ainsi le décor des jeux de *Daphnis et Chloé* dans un monde où l'élément aquatique prend une toute autre signification, celui de l'imaginaire de la mort évoqué par G. Bachelard. Dans son ouvrage, l'auteur identifie ce qu'il nomme un « complexe de Caron » associé à la symbolique profonde de l'eau, qui serait redevable à la tradition funéraire rêvant le départ des morts sous la forme

¹²⁵ *Ibid.*, p. 90 [G. B. souligné].

¹²⁶ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 200.

du passage d'un gué à l'autre ou d'un voyage maritime – sans doute consécutif à la peur de la non maîtrise des mers, donc à son image de l'inconnu, mais aussi parce qu'on a souvent attribué à l'eau une figure maternelle, symbole de vie, devenant le conjurateur du décès¹²⁷. Ce traitement mythique du passage dans l'au-delà aurait entraîné dans l'art l'émergence de la figure de Caron sur le Styx comme métaphore privilégiée de la mort. Qu'il soit d'obédience profane, antique ou chrétienne, tout voyage en bateau deviendrait ainsi un symbole de mort :

Si l'on veut bien restituer à leur niveau primitif toutes les valeurs inconscientes accumulées autour des funérailles par l'image du voyage sur l'eau, on comprendra mieux la signification du fleuve des enfers et toutes les légendes de la funèbre traversée. Des coutumes déjà rationalisées peuvent bien confier les morts à la tombe ou au bûcher, l'inconscient marqué par l'eau rêvera, par-delà la tombe, par-delà le bûcher, à un départ sur les flots. Après avoir traversé la terre, après avoir traversé le feu, l'âme arrivera au bord de l'eau. L'imagination profonde, l'imagination matérielle veut que l'eau ait sa part dans la mort ; elle a besoin de l'eau pour garder à la mort son sens de voyage. [...] [La] fonction [même] d'un simple *passer*, dès qu'elle trouve sa place dans une œuvre littéraire, est presque fatalement touchée par le symbolisme de Caron. Il a beau ne traverser qu'une simple rivière, il porte le symbole d'un au-delà¹²⁸.

A la lecture de ce texte de Bachelard, le jeu des deux amoureux prend une valeur tragique manifeste. La première évocation de la Viorne dans *La Fortune des Rougon* ne saurait en effet mieux illustrer cette théorie, puisque le premier jeu inventé par les enfants, et en particulier par Miette, consiste à se donner l'illusion que la terre ferme (une île), devient une barque (« Miette déclarait qu'elle était en bateau, l'île marchait pour sûr ; elle la sentait bien qui l'emportait »), qui plus est une barque dont elle n'est pas maîtresse mais qui « l'emporte », ainsi qu'un mort transporté par Caron. Notons d'ailleurs le choix très ambigu du verbe « emporter », euphémisme souvent utilisé pour désigner le trépas, d'autant que son sujet grammatical reste volontairement dans le vague du pronom personnel « elle », s'appliquant à l'île, à l'eau, et aussi, implicitement, à la mort. La fin de l'extrait multiplie les allusions aux cérémonies funéraires et aux rites de passage, contrevenant ainsi en tout point à l'idée d'un jeu. Nous retrouvons en effet la notion d'une frontière symbolique (« les tenait là sur le bord »), l'évocation d'un chant à peine perceptible, semblable aux échos lointains d'un thrène ou au murmure recueilli d'un enterrement (« chantant à demi-voix »), le caractère archaïque de la comparaison à la barque, ou encore l'évocation du bruit des rames, souligné par une paronomase marquant leur tempo mélancolique (ainsi que les *bateliers* dont les rames *battent l'eau* »).

¹²⁷ « Le désir de l'homme, dit [...] Jung, « c'est que les sombres eaux de la mort deviennent les eaux de la vie, que la mort et sa froide étreinte soient le giron maternel, tout comme la mer, bien qu'engloutissant le soleil, le ré-enfant dans ses profondeurs... Jamais la Vie n'a pu croire à la Mort ! » » (Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, *op. cit.*, p. 100).

¹²⁸ *Ibidem*, p. 103-104, 107.

Malgré cette forte connotation tragique, la suite du chapitre opère un rapprochement de son intertexte avec la leçon de natation, que souhaite absolument maîtriser la jeune fille. C'est alors un moment de répit au sein de la pesante atmosphère mise en place par le romancier, montrant un net retour à la joie du jeu dans l'eau de l'idylle grecque :

Ces bains de pieds firent naître dans l'esprit de Miette un caprice qui faillit gâter leurs *belles amours innocentes*. Elle voulut à toute force prendre de grands bains. [...] La partie fut toute *naïve*. [...] [T]ous deux, comme vêtus des taches sombres que les hauts feuillages laissaient tomber sur eux, entrèrent dans l'eau *gaiement*, s'appelant, *se récriant*, surpris par la *fraîcheur*. Et *les scrupules, les hontes inavouées, les pudeurs secrètes, furent oubliés*. Ils restèrent là une grande heure, *barbotant, se jetant de l'eau au visage*, Miette se fâchant, puis *éclatant de rire*, et Silvère lui donnant sa première leçon, lui enfonçant de temps à autre la tête, pour l'aguerrir. [...] Et rien de honteux ne leur venait de ces embrassements de Silvère penché pour la soutenir, de ces sauvetages éperdus de Miette se pendant au cou du jeune homme. Le froid du bain les mettait dans une *pureté de cristal*¹²⁹.

L'apprentissage de la nage est comme un contrepoint à la tonalité de la scène, qui rend les personnages à leur réalité d'enfants, comme le soulignent les isotopies de l'innocence et du jeu (italique). G. Bachelard voit en effet dans la nage une transformation des eaux, qui perdent alors de leur charge érotique et mortifère. L'eau entre en contradiction avec le corps du nageur et devient plus masculine, engageant une lutte entre l'homme et les éléments¹³⁰. Par conséquent, l'apprentissage de Miette se situe dans un contexte de lutte contre soi qui ne laisse pas de place à la symbolique de l'eau. C'est ainsi qu'il faut comprendre le soulagement que les enfants ressentent dans un premier temps. Le rythme syntaxique souligne cette pureté des actions : la structure répétitive des propositions participiales courtes met en avant les verbes d'action et la simplicité des faits, mimant la naïveté de leur situation du fait de l'activité sportive (« *barbotant, se jetant de l'eau au visage, Miette se fâchant, puis éclatant de rire, et Silvère lui donnant sa première leçon, lui enfonçant de temps à autre la tête* »). Pourtant, ce répit des sens n'est dû qu'à l'effort physique, et non à l'élément aquatique qui continue à leur souffler leur destin. Par conséquent, à peine la difficulté physique est-elle surmontée que l'eau reprend sa symbolique profonde auprès de la jeune fille désormais expérimentée :

Mais, au bout de quinze jours, l'enfant sut nager. Libre de ses mouvements, bercée par le flot, jouant avec lui, elle se laissait envahir par les souplesses molles de la rivière, par le silence du ciel, par les rêveries des berges mélancoliques¹³¹.

Le passage souligne cette rupture par l'alinéa et l'antéposition de l'adversatif « mais », qui indique la fin du calme et de la naïveté des bains enfantins. Immédiatement, les participes

¹²⁹ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 201-202.

¹³⁰ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 218-230.

¹³¹ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 202.

présents actifs des verbes précédents se muent en tournures passives qui replacent Miette en position de victime des eaux : « bercée par le flot », « elle se laissait envahir par les souplesses molles de la rivière ». A partir de cet instant, la scène du bain passe progressivement du jeu de la nage à une vision fantasmagorique de Miette, celle d'un monde fantastique qui peut faire penser aux Enfers grecs. Le regard de celle-ci ne s'impose plus comme celui d'un personnage idyllique mais comme celui d'une héroïne tragique :

Quand tous deux nageaient *sans bruit*, Miette croyait voir, aux deux bords, les feuillages *s'épaissir*, se pencher vers eux, draper leur retraite de *rideaux* énormes. Et les jours de lune, des *lueurs* se glissaient entre les troncs, des *apparitions* douces se promenaient le long des rives en *robe blanche*. Miette n'avait pas peur. Elle éprouvait une émotion indéfinissable à suivre les jeux de l'ombre. Tandis qu'elle avançait d'un mouvement ralenti, l'eau calme, dont la lune faisait un clair miroir, se froissait à son approche comme une étoffe lamée d'argent ; les ronds s'élargissaient, se perdaient dans les ténèbres des bords, sous les branches pendantes des *saules*, où l'on entendait des *clapotements mystérieux* ; et, à chaque brassée, elle trouvait ainsi des *trous* pleins de voix, des *enfoncements noirs* devant lesquels elle passait avec plus de hâte, des bouquets, des rangées d'arbres, dont les *masses sombres changeaient de forme, s'allongeaient*, avaient l'air de *la suivre* du haut de la berge. Quand elle se mettait sur le dos, les profondeurs du ciel l'attendrissaient encore. De la campagne, des horizons qu'elle ne voyait plus, elle entendait alors *monter une voix grave*, prolongée, faite de tous les *soupirs* de la nuit.

[...] Elle éprouvait, quand elle remontait le courant, une grande jouissance à sentir le flot filer plus rapide contre sa poitrine et contre ses jambes ; c'était un long chatouillement, très doux, qu'elle ne pouvait supporter sans rire nerveux. Elle *s'enfonçait* davantage, se mettait de l'eau jusqu'aux lèvres, pour que le courant passât sur ses épaules, *l'enveloppât* d'un trait, du menton aux pieds, de son baiser fuyant. Elle avait des *langueurs* qui la laissaient *immobile à la surface*, tandis que de petits flots *glissaient mollement entre son costume et sa peau*, gonflant l'étoffe ; puis elle se roulait dans les *nappes mortes*, ainsi qu'une chatte sur un tapis ; et elle allait de l'eau lumineuse, où se baignait la lune, dans l'eau noire, assombrie par les feuillages, avec des frissons, comme si elle eût quitté une plaine ensoleillée et senti le froid des branches lui tomber sur la nuque.

Maintenant, elle s'écartait pour se déshabiller, elle se cachait. Dans l'eau, elle demeurait silencieuse ; elle ne voulait plus que Silvère la touchât [...] ¹³².

L'eau subit dans cet extrait tout un réseau d'analogies complexes, qui associe tout d'abord l'eau et la végétation de ses rives à un tissu (« rideaux », « draper », « robe », « se froissait », « étoffe »). Cette première analogie conduit l'eau à se féminiser et par là à se sexualiser, l'étendue plane et tissée se faisant un lit défait pour accueillir le personnage. L'expérience de Miette dans l'eau s'apparente ainsi à une relation érotique soulignée non seulement par le vocabulaire très ambigu utilisé par le romancier (« soupirs », « jouissance », « contre sa poitrine et contre ses jambes », « chatouillement », « rire nerveux », « doux », « lèvres », « baiser fuyant », « langueurs », « glissaient mollement entre son costume et sa peau », « frissons »), mais aussi par la conclusion de l'épisode : la gêne de Miette face à sa nudité, dorénavant perçue comme coupable, rappelle ainsi celle d'Adam et Eve dans la Genèse. Après ce bain, Miette a définitivement quitté le monde naïf de l'idylle. Or, il semble que ce passage de l'innocence à la connaissance soit en tout point redoublé par le changement de perspective symbolique de l'eau.

¹³² *Ibidem*, p. 202-203.

A l'attrait de la jeune femme pour l'obscurité et le mystère répond son goût pour des « eaux différentes » : « l'eau calme, dont la lune faisait un clair miroir, se froissait à son approche comme une étoffe lamée d'argent ; les ronds s'élargissaient, se perdaient dans les ténèbres des bords », « et elle allait de l'eau lumineuse, où se baignait la lune, dans l'eau noire, assombrie par les feuillages, avec des frissons ». Si l'eau trouble, profonde et obscure est celle du désir s'éveillant dans l'enfant innocente, elle ne se limite pas à une pulsion érotique adolescente à la manière de Chloé. La révélation qu'a Miette lors du bain est surtout celle d'une pulsion de mort. Le réseau des métaphores entraîne le personnage vers un monde fortement connoté par Thanatos, associant définitivement désir et mort dans le destin du jeune couple. Le décor s'apparente ainsi au monde des Enfers (« apparitions », « lueurs », « ombre », « ténèbres », « trous », « enfoncements noirs », « masses sombres », « nuit », « nappes mortes », « eau noire », « assombrie », « froid ») et l'expérience physique de la nageuse pourrait être réinterprétée comme un abandon consenti à la mort : d'abord la tentation suicidaire, l'attrait pour la limite avec l'outre-monde (« Elle s'enfonçait davantage, se mettait de l'eau jusqu'aux lèvres »), puis l'absorption totale du corps par l'élément liquide conduisant à la noyade (« pour que le courant [...] l'enveloppât d'un trait, du menton aux pieds »), et enfin la mort laissant le corps de la noyée flottant sur l'onde (« Elle avait des langueurs qui la laissaient immobile à la surface »). La jeune fille ne nage plus, elle se laisse porter, « emporter », mais elle n'est plus dans la barque de Caron, transportée vers un au-delà : elle est *dans* la mort. Cette immersion prend un aspect profondément érotique qui fait que Miette ne lutte pas contre la mort : elle en a d'abord peur, puis un engourdissement lui fait prendre conscience qu'elle s'y sent bien. Cette scène revêt dès lors toutes les apparences de ce que G. Bachelard nomme le « complexe d'Ophélie », un instinct lié à l'eau profonde qui serait l'expression et le vecteur d'un désir de mort¹³³. Le choix du modèle d'Ophélie par le philosophe répond à un constat selon lequel toute la poésie depuis Shakespeare ne pourrait évoquer une mort par noyade consentie sans citer explicitement cette héroïne :

L'eau est une invitation à mourir ; elle est une invitation à une mort spéciale qui nous permet de rejoindre un des refuges matériels élémentaires [...]. [L'eau rêvée] se couvre naturellement d'êtres dormants, d'être qui s'abandonnent et qui flottent, d'êtres qui meurent doucement¹³⁴.

¹³³ « [L']appel des éléments matériels est parfois si fort qu'il peut nous servir à déterminer des types de suicide bien distincts. Il semble alors que la matière aide à déterminer le destin humain. » (Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 109 ; sur le complexe d'Ophélie, voir p. 109-125).

¹³⁴ *Ibidem*, p. 77, 116.

Or, bien que la référence reste implicite, il nous est impossible d'ignorer les similitudes qui unissent la scène de *La Fortune des Rougon* à celle de Shakespeare¹³⁵, auteur que l'écrivain naturaliste connaissait relativement bien¹³⁶ :

Il est un *saule* qui pousse en travers du ruisseau
 Et mire ses *feuilles* grises à la *glace de l'onde*.
 Elle en prit pour tresser de fantasques guirlandes
 D'œillets des prés, d'orties, de pâquerettes et de ces longues pourpres
 Que les bergers hardis nomment plus grossièrement
 Mais que nos froides *vierges* disent doigts d'hommes morts.
 Là, quand, aux *branches pendantes*, ses couronnes fleuries
 Elle grimpa suspendre, un jet envieux céda
 Et ses trophées champêtres tombèrent avec elle
 Dans le ruisseau en pleurs. *Sa robe s'est déployée*
 Et telle une sirène l'a portée un moment,
 Tandis qu'elle chantait des bribes de vieux cantiques
 Comme si elle n'avait pu mesurer sa détresse,
 Ou telle une créature qui était vouée de naissance
 A cet élément. Mais ce ne put être long,
 Et bientôt *ses habits, lourds de ce qu'ils buvaient*
Tirèrent la pauvre de son chant mélodieux
*Vers une mort boueuse*¹³⁷.

La similitude du cadre de la Viorne avec le ruisseau où meurt Ophélie est frappante. Un même saule est le déclencheur des deux évocations. Le roman se focalise alors sur Miette au point qu'on en oublierait la présence de Silvère : comme le personnage shakespearien, la jeune fille semble seule dans les ténèbres, avec les spectres blancs qui se promènent sur les berges – une autre réminiscence d'*Hamlet* ? On ne saurait déterminer la part de l'accident et du suicide qui anime la mort d'Ophélie ; le décès de l'héroïne n'est cependant en aucun cas violent, celle-ci ne montrant aucune résistance : elle ne se noie pas, elle se laisse emporter par la mort, comme Miette. Les deux cours d'eau sont enfin associés à la mélancolie, la syntaxe du roman insistant sur cette paix lente et triste du flottement de Miette en opposant aux phrases verbales et simples du début du texte de longues propositions juxtaposées, avec des

¹³⁵ Le rapprochement entre cette scène et le « complexe d'Ophélie » a par ailleurs déjà été évoqué dans l'ouvrage pédagogique consacré par Patricia Carles et Béatrice Desgranges à ce roman (*La Fortune des Rougon*, Paris, Nathan, « Balises », 1995, p. 82).

¹³⁶ Dans le même roman, le sang indélébile du gendarme Rengade sur les mains de Silvère peut également rappeler *Macbeth*. Il est certain que Zola avait une très bonne connaissance de l'œuvre de Shakespeare, et qu'il avait particulièrement remarqué les personnages irréels qui la parsèment comme Ophélie, ainsi que l'atteste sa correspondance : « Tout en restant réel par excellence, Shakespeare n'a pas rejeté l'idéal ; de même que dans la vie l'idéal à une large place, de même dans ses drames nous voyons toujours flotter une blanche vision : Ophélie, et sa folie poétique ; Juliette, et son amour si pur... » (Emile Zola, lettre à Jean-Baptistin Baillet du 25 juillet 1860, *Correspondance*, tome I, éd. cit, p. 207). Notons la parenté du qualificatif de la « blanche vision » attribué par Zola à Ophélie avec les « apparitions douces [...] en robe blanche » du texte de *La Fortune des Rougon*.

¹³⁷ William Shakespeare, *Hamlet*, acte IV, scène 7, vers 166-183, éd. et trad. F. Maguin, Paris, Flammarion, « GF », 1995, p. 346-349.

incises et de nombreuses allitérations de liquides¹³⁸. G. Bachelard note que dans les nombreuses métaphores littéraires du complexe d'Ophélie, l'eau mortifère subit souvent un transfert métonymique du cadavre de la jeune femme, les eaux de la mort devenant semblables à sa chevelure ondoyante¹³⁹. La métaphore filée de l'eau comme tissu féminin (« crêpes musqués d'une toilette de femme », « ces crêpes, comme parfumés et tièdes encore des épaules de la nuit », « se froissait à son approche comme une étoffe lamée d'argent »), écho du vêtement de Miette qui se gonfle, ne peut dès lors que rappeler la robe d'Ophélie, qui se gorge d'eau, certes, mais pour mieux l'entraîner vers le fond.

Ce passage du roman de l'idylle à la tragédie shakespearienne pourrait sembler assez incongru si l'on ignorait la popularité du thème d'Ophélie au XIX^e siècle, notamment grâce à la peinture. Delacroix traita cette scène à deux reprises, mais avec une dramatisation fort éloignée du calme envoûtant de la nage de Miette. En revanche, la description de Zola se rapproche beaucoup du traitement que les Préraphaélites ont donné de ce thème, et en particulier de l'*Ophelia* de Millais, qui reste encore aujourd'hui le chef-d'œuvre de cette école anglaise (fig. 25). Ce tableau présente une iconographie à la fois sensuelle et morbide qui allait bouleverser définitivement la perception de la scène de Shakespeare et serait bientôt la seule reprise¹⁴⁰. Le tableau, exécuté en 1851 et exposé en 1852 à la Royal Academy de Londres, fit le succès du mouvement, si bien qu'il fut envoyé par le pays à l'Exposition Universelle qui se déroula à Paris en 1855. Là encore, le succès fut grand, entre fascination et dégoût. Les témoignages admiratifs de Delacroix, dans son *Journal*, ou de Théophile Gautier dans ses écrits sur l'art, plus réservés, en témoignent¹⁴¹. Zola, s'il n'a pu, trop jeune, et vivant

¹³⁸ Nous ne relevons qu'une phrase à titre d'exemple : « Tandis qu'elle avançait d'un mouvement ralenti //, // l'eau calme //, // dont la lune faisait un clair miroir //, // se froissait à son approche comme une étoffe lamée d'argent // ; // les ronds s'élargissaient //, // se perdaient dans les ténèbres des bords //, // sous les branches pendantes des saules //, // où l'on entendait des clapotements mystérieux // ; // et //, // à chaque brassée //, // elle trouvait ainsi des trous pleins de voix //, // des enfoncements noirs devant lesquels elle passait avec plus de hâte //, // des bouquets //, // des rangées d'arbres //, // dont les masses sombres changeaient de forme //, // s'allongeaient //, // avaient l'air de la suivre du haut de la berge. »

¹³⁹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, op. cit., p. 114-117.

¹⁴⁰ Ce schéma iconographique de Millais imprégna tant les esprits qu'il n'est pas jusqu'à Hitchcock qui l'ait repris dans ses films : ainsi du faux suicide de Madeleine dans *Vertigo*.

¹⁴¹ « Les trois tableaux de M. Millais sont assurément les plus singuliers de l'Exposition universelle, et il est impossible, même au visiteur le plus inattentif, de ne pas s'y arrêter. [...] De loin, il faut l'avouer, l'*Ophélie* de M. Millais a un peu l'air d'une poupée qui se noie dans sa cuvette ; mais approchez, et vous serez ravi par un monde prodigieux de détails. La toile s'animerait et fourmillerait à vos yeux. Il vous semblerait être couché sur une rive et voir petit à petit se diriger mille formes de ce que vous aviez pris d'abord pour une confuse masse verte. Toujours quelque chose de neuf, quelque accident inaperçu viendrait récompenser votre attention. Dans la puérilité charmante de son naturalisme, ce tableau a quelque chose de bizarre, qui convient peut-être mieux au sujet qu'un parti pris plus raisonnable. On ne pouvait user plus de temps sur la folle Ophélie ; cependant n'allez pas croire, d'après la description, à rien de romantique ni de shakespearien, dans les sens où nous entendons ces mots : c'est de la fantaisie faite avec de la patience, et le plus méticuleux botaniste ne retrouverait pas dans ce prodigieux fouillis végétal une seule feuille, une seule nervure, un seul pétale, un seul pistil inexact ! [...] Nous

encore à Aix, assister à cette exposition, connaissait en revanche les écrits de Gautier sur l'art, qu'il accueillait d'ailleurs avec une certaine réserve. Le tableau de Millais donna lieu à de nombreuses gravures, auxquelles le romancier a certainement pu avoir accès. Comme le remarque Gautier, malgré son évidente fantaisie, le tableau de Millais n'est pas exclu de tout réalisme. Ainsi, si le traitement reste globalement onirique, le tableau montre un réel souci du détail vrai, le peintre ayant étudié sur le motif, près du Surrey. Une anecdote rapporte d'ailleurs qu'un professeur de botanique, empêché d'emmener ses élèves à la campagne, leur fit étudier le tableau et ses multiples variétés botaniques : pensées, pavots, pâquerettes, myosotis, fritillaires, jacinthes sauvages, orties, lentilles d'eau, renoncules, violettes¹⁴²... Le modèle a également posé des heures durant dans une baignoire, et une visite à la Morgue des cadavres de noyés n'est pas à exclure dans l'élaboration de la toile. Cette application à la documentation n'est pas lointaine de la méthode de travail de Zola. De surcroît, le goût du romancier, on le sait, pouvait se montrer moins intransigent qu'il n'y paraissait avec le réalisme en matière picturale, comme le montrent la décoration néogothique et éclectique de Médan ainsi que les opinions plutôt positives qu'il formulait à l'égard de la peinture symboliste de Gustave Moreau¹⁴³. Il semble donc plausible que le tableau de Millais ait fait partie du fonds culturel de l'auteur ; mais la simple lecture du bain de Miette au regard de la toile suffit à en démontrer la connaissance¹⁴⁴ (fig. 25). Le texte ne semble pas seulement reprendre le thème de la noyée charnellement abandonnée, mais surtout la composition du

pensons que MM. Millais et Hunt feront école en Angleterre. Leur système est séduisant pour des esprits exacts par son côté absolu, mais nous doutons que nos réalistes les imitent jamais : il faut pour cela trop de temps, de conscience, de volonté et d'observation. Tout en leur rendant la justice qu'ils méritent, et qu'on ne leur rendra peut-être pas généralement, à cause de leur étrangeté d'aspect et de leur originalité choquante, nous craignons qu'ils ne succombent dans cette lutte corps à corps avec la nature. » (Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe* [Paris, Michel Lévy frères, 1855], cité dans Laurence Des Cars, *Les Préraphaélites. Un modernisme à l'anglaise*, Paris, Gallimard/RMN, « Découvertes », 1999, p. 112-113).

¹⁴² Sur ce point, voir Danielle Bruckmuller-Genlot, *Les Préraphaélites, 1848-1884, de la révolte à la gloire nationale*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 121-122.

¹⁴³ « Voulez vous savoir l'impression que m'a fait ce tableau [*Le Sphinx deviné*] ? D'abord j'ai été choqué qu'un artiste puisse s'enfermer dans une telle interprétation de la nature. La seule explication que je trouve à cela, c'est le besoin irrésistible de réagir contre le réalisme contemporain. L'esprit humain est plein de contradictions. « Ah ! vous copiez la nature, vous vous acharnez à l'analyse exacte ! – eh bien, encaissez ! voyez comme je m'y prends, et tant mieux, si ça vous étonne. Je suis seul dans mon genre et je me glorifie de mon isolement. » Il m'a semblé que Gustave Moreau doit raisonner ainsi. Mais, malgré tout, j'ai quitté le tableau avec un sentiment d'irritation. Cependant, je suis revenu quelque temps après. J'avais été attiré par l'étrangeté de la conception et le Sphinx surtout m'intéressait. Il a une tête à lui, une tête de femme, ronde et méchante, et la bouche tordue un peu de côté pour laisser échapper un grand cri. Et je l'ai longuement contemplé et j'ai senti que le tableau me séduisait presque. » (Emile Zola, *Lettres de Paris, L'école française de peinture à l'exposition de 1878*, dans *Écrits sur l'art*, éd. cit., p. 391).

¹⁴⁴ La proximité phonétique du surnom de la jeune femme avec le patronyme du peintre n'est également pas à négliger sur cette question d'une éventuelle influence pictural, d'autant que la description de la jeune fille lors de sa première rencontre avec Silvère, dans le *Jas-Meiffren*, s'avère étonnamment calquée sur... *Les Glaneuses* de Millet. Miette/Millet/Millais, voilà une lourde coïncidence sonore... Nous remercions notre directeur M. Pierre Bazantay à qui nous devons cette remarque pertinente et perspicace.

tableau, avec un encadrement de rideaux d'arbres, une omniprésence de la végétation, l'utilisation de tons argentés... Millais est le premier peintre à allier cette présence de la mort non violente, non dramatique, dans une sorte de torpeur, avec une sensualité indéniable qui relève de l'ambiguïté de l'eau que nous avons lue chez Bachelard. Ce mélange opéré par Millais a donc pu faciliter la transposition de l'idylle grecque sur un mode tragique, morbide et languissant, permettant à l'auteur de lier les émois des enfants à leur funeste implication dans l'Histoire. En associant volontairement Miette avec Ophélie, Zola en fait une héroïne tragique qui, dès le début de son aventure, appartient déjà à la mort¹⁴⁵.

L'eau profonde, dans cette scène, éloigne donc radicalement la narration de l'idylle et l'eau du reflet miroitant qu'exploitait Longus. A peine celui-ci est-il évoqué pour mieux montrer son délaissement par le personnage qui lui préfère les eaux noires. La subversion opérée par le texte zolien au traitement symbolique des eaux dans l'idylle de Longus est plus prégnant encore dans une scène fort célèbre du roman, que nous n'évoquerons que brièvement pour l'instant, celle du puits mitoyen séparant les propriétés où vivent les deux amoureux – la maison de tante Dide et le Jas-Meiffren. Traversé par un mur mitoyen, le puits ne permet pas aux enfants de se parler directement, mais il leur offre l'occasion de se regarder indirectement grâce à leur reflet situé à la surface de l'eau. Ce dispositif très particulier se prête naturellement à la représentation du désir triangulaire déjà suggéré dans l'idylle antique au moyen du reflet. Le plaisir que ressentent les enfants dans cette rencontre médiatisée par l'image, qu'ils préfèrent à tout contact direct encore rejeté par l'inexpérience amoureuse, est analogue à celui que nous avons repéré dans la scène du bain de *Daphnis et Chloé* :

Ils ne parlaient guère que pour voir remuer leurs lèvres, tant ce jeu nouveau amusait l'enfance qui était encore en eux. [...] L'eau dormante, ces glaces blanches où ils contemplaient leur image, donnaient à leurs entrevues un charme infini qui suffit longtemps à leur imagination joueuse d'enfants. Ils n'avaient aucun désir de se voir face à face, cela leur semblait plus amusant de prendre le puits pour un miroir et de confier à son écho

¹⁴⁵ Une analyse identique pourrait être menée sur le cas d'Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret*. Les promenades d'Albine et Serge auprès des ruisseaux du Paradou ne sont pas sans rappeler les bords de la Viorne. On constate dans ce roman un même passage d'une eau miroitante à une eau profonde suscitant l'ensevelissement : « [Ils] suivirent la première rivière qui leur barra la route. C'était une eau plate, peu profonde, coulant entre deux rives de cresson sauvage. Elle s'en allait ainsi mollement, avec des détours ralentis, si propre, si nette, qu'elle reflétait comme une glace le moindre jonc de ses bords. [...] L'autre rivière était toute noire d'ombre, sous une allée de hauts feuillages, où elle passait, languissante, avec le froissement léger, les cassures blanches d'une jupe de satin, traînée par quelque dame rêveuse, au fond d'un bois ; nappe profonde, glacée, inquiétante, qu'ils eurent la chance de pouvoir traverser à l'aide d'un tronc abattu d'un bord à l'autre, s'en allant à califourchon, s'amusant à troubler du pied le miroir d'acier bruni, puis se hâtant, effrayés des yeux étranges que les moindres gouttes qui jaillissaient ouvraient dans le sommeil du courant. » (Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., p. 1370, 1374). Or, les eaux du Paradou sont pris dans un réseau de multiples associations qui rappellent l'intertexte shakespearien : la légende d'une dame morte qui s'y serait noyée, la présence d'une statue féminine couchée, et enfin le suicide d'Albine, ayant certes eu lieu par asphyxie dans une chambre de la maison, mais montrant une passivité identique à celle d'Ophélie.

leur bonjour matinal. [...] [Silvère] éprouvait, en la voyant apparaître dans l'eau, [...] la sensation vive qu'il aurait ressentie, si elle s'était jetée brusquement dans ces bras, au détour d'un sentier¹⁴⁶.

Au début de l'épisode, l'exploitation miroitante du reflet de l'eau à la manière de Longus ne semble donc faire aucun doute :

Le puits mitoyen était un grand puits *très peu profond*. De chaque côté du mur, les margelles s'arrondissaient en un large demi-cercle. L'eau se trouvait à *trois ou quatre mètres, au plus*. Cette eau dormante reflétait les deux ouvertures du puits, *deux demi-lunes que l'ombre de la muraille séparait d'une raie noire*. En se penchant, on eût cru apercevoir, dans le jour vague, *deux glaces d'une netteté et d'un éclat singuliers*. Par les matinées de soleil, lorsque l'égouttement des cordes ne troublait pas la surface de l'eau, *ces glaces, ces reflets* du ciel se découpaient, blancs sur l'eau verte, *en reproduisant avec une étrange exactitude* les feuilles d'un pied de lierre qui avait poussé le long de la muraille, au-dessus du puits. [...] Au fond du puits, il avait cru distinguer une tête de jeune fille qui le regardait en souriant [...]. Et à mesure que les rides de l'eau s'élargissaient et mouraient, il vit l'apparition se reformer. Elle oscilla longtemps dans un balancement qui donnait à ses traits une grâce vague de fantôme. Elle se *fixa*, enfin. C'était le visage souriant de Miette, avec son buste, son fichu de couleur, son corset blanc, ses bretelles bleues. Silvère s'aperçut à son tour dans *l'autre glace*. Alors, sachant tous deux qu'ils se voyaient, ils firent des signes de tête¹⁴⁷.

Nous retrouvons l'insistance sur l'isolement et le secret des amoureux, un environnement naturel positif, des objets animés ou naturalisés (le puits sera ainsi comparé quelques lignes plus loin à un « nid verdâtre »), et surtout le puits comme double idéal de la fontaine de Narcisse, puisqu'il mêle le reflet à l'écho, d'autant que le narrateur l'annonce comme « très peu profond », avec une eau à « trois ou quatre mètres, au plus ». De même, l'eau comme œil sur le monde est ici particulièrement exploité, puisque ce sont finalement deux reflets qui se regardent qui nous sont décrits. Le ciel y est aussi reproduit, soulignant ainsi la faveur de l'eau pour dépeindre un monde naturel poétique. Néanmoins, comme lors de l'épisode de la nage, cette première « rencontre » de Miette et Silvère subvertit très rapidement l'idée d'une eau miroir du monde en transformant progressivement, au risque de la contradiction et de la mise en péril de la vraisemblance, cette eau stagnante en un trou profond attirant les enfants vers un monde fantastique et hanté par la mort.

L'objet « puits » ne peut être un double de la fontaine et de la source. Son eau n'est pas une simple surface miroitante, elle est avant tout une eau profonde, venue des entrailles de la terre. En cela, le reflet du puits n'est plus neutre ou idéalisant, il participe également des forces chtoniennes de la nature. La pureté du miroir de l'eau est ainsi dès sa première évocation troublée par la « raie noire » de l'ombre du mur. Le début de l'épisode juxtapose des éléments antithétiques, venant contrecarrer toute idée d'une scène parfaitement idyllique. Notons ainsi la permanente opposition entre la lumière et l'obscurité (« demi-lunes », « éclat », « soleil », « blancs », « noire », « jour vague »), mais aussi une isotopie de la

¹⁴⁶ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 181-182.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 179-180.

reproduction mimétique affaiblie par la présence de modalisateurs ou par un lexique métaphorique de l'illusion et de l'étrange, entraînant la multiplication des tournures oxymoriques (« on eût cru apercevoir », « d'une netteté et d'un éclat *singuliers* », « reproduisant avec une étrange exactitude », « il avait cru distinguer », « il vit l'apparition », « une *grâce vague de fantôme*. Elle se fixa »). Il n'est d'ailleurs pas jusqu'à certains termes qui n'évoquent déjà des doubles sens tragiques, comme l'insistance sur l'eau « dormante » ou sur les rides de sa surface qui se « mouraient ». Le développement ultérieur de la description intensifie ce travail de sape du merveilleux idyllique, et par la même, du reflet. Ne se concentrant que sur l'intérieur du puits, celle-ci ne tient plus aucun compte des données objectives de départ, en accentuant l'idée de verticalité, de vertige, de profondeur, dans cette eau pourtant auparavant présentée comme celle d'un puits « peu profond » :

Le son étrange de leurs voix les étonna. Elles avaient pris une sourde et singulière douceur dans ce *trou* humide. Il leur semblait qu'elles *venaient de très loin*, avec ce chant léger des voix entendues le soir dans la campagne. [...] Peu leur importait le mur qui les séparait, maintenant qu'ils se voyaient là-bas, dans ces *profondeurs* discrètes. [...] *En bas*, dans un demi-jour mystérieux, des lueurs vertes couraient, qui paraissaient changer le *trou* humide en une cachette *perdue au fond* des taillis. Ils s'apercevaient ainsi dans une sorte de nid verdâtre, tapissé de mousse, au milieu de la fraîcheur de l'eau et du feuillage. Et tout *l'inconnu* de cette source *profonde*, de cette *tour creuse* sur laquelle ils se courbaient, attirés, avec de petits frissons, ajoutait à leur joie de se sourire une peur inavouée et délicieuse. Il leur prenait la folle idée de *descendre* [...], ils causeraient pendant des heures *sans qu'on s'avisât jamais de les venir chercher en cet endroit*. Puis quand ils se demandaient ce qu'il pouvait bien y avoir *là-bas*, leurs frayeurs vagues revenaient, et ils pensaient que c'était déjà assez d'y laisser *descendre* leur image, *tout au fond*, dans ces lueurs vertes qui moiraient les pierres d'étranges reflets, dans ces bruits singuliers qui *montaient des coins noirs*. Ces bruits surtout, *venus de l'invisible*, les inquiétaient ; souvent il leur semblait que des voix répondaient aux leurs ; alors ils se taisaient, et ils entendaient mille petites plaintes qu'ils ne s'expliquaient pas : travail sourd de l'humidité, soupirs de l'air, gouttes d'eau glissant sur les pierres et dont la *chute* avait la sonorité grave d'un sanglot. [...] Autour d'eux, les gaietés de la radieuse matinée chantaient, un flot de lumière chaude, toute sonore d'un bourdonnement d'insectes, battait la vieille muraille, les piliers et les margelles. Mais eux ne voyaient plus la matinale ondée de soleil, n'entendaient plus les mille bruits qui montaient du sol : ils étaient *au fond* de leur cachette verte, *sous la terre*, dans ce *trou* mystérieux et vaguement effrayant, s'oubliant à jouir de la fraîcheur et du demi-jour, avec une joie frissonnante¹⁴⁸.

Le lexique montre une métamorphose progressive du puits qui semble se creuser plus profondément au fur et à mesure que les enfants y plongent leur regard. La verticalité de ce qui devient paradoxalement une « tour creuse » devient telle qu'il semble les mettre en contact avec un autre monde, une autre réalité qui leur est totalement étrangère (« là-bas », « venaient de très loin », « venus de l'invisible »). Cet accès vers un autre monde est antinomique de l'utilisation du puits comme source de reflets : puisque le puits devient une porte vers un au-delà mystérieux situé en profondeur, la surface de l'eau n'est plus qu'un passage, et elle ne peut plus jouer le rôle d'une paroi réfléchissant le monde des deux enfants. Remarquons d'ailleurs que l'évocation des reflets disparaît progressivement dans ces pages de

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 180-183.

la description, comme si leur image avait disparu de la surface de l'eau. La symbolique de l'eau superficielle et miroitante commandée par l'intertexte de Longus mais aussi par la vraisemblance du dispositif savamment mis en place par le romancier est donc une fois de plus dévoyée pour lui substituer une vision mortifère.

Le monde sur lequel s'ouvre le puits n'a en effet rien de celui du conte idyllique. L'eau s'y montre bien sombre et mystérieuse pour un conte où elle devrait être un adjuvant à la relation amoureuse. Les qualificatifs connotant l'extranéité, l'étrangeté du monde du puits sont omniprésents et répétés plusieurs fois (« étrange », « singulière », « l'inconnu », « venaient de très loin », « mystérieux », « singuliers », « d'étranges », « venus de l'invisible », « mystérieux »). Ils participent de la création d'une atmosphère fantastique qui renforce l'angoisse de certains détails de la description, notamment l'animation des bruits et des lumières (« des lueurs vertes couraient », « chant léger », « ces lueurs vertes qui moiraient les pierres », « des voix répondaient aux leurs », « soupirs de l'air », « gouttes d'eau [...] dont la chute avait la sonorité grave d'un sanglot »). L'univers ainsi suggéré est bien évidemment celui de la mort, précédemment préparé par l'association de l'eau stagnante à une surface noire et « dormante ». De nombreux termes de la description peuvent également s'entendre comme de claires références au trépas, faisant du puits la sépulture des deux enfants : « ce trou humide », « le trou humide », « tour creuse », « coins noirs », « la sonorité grave d'un sanglot », « leur cachette [...] sous la terre », « ce trou mystérieux ». C'est ainsi qu'il faut comprendre la récurrence des termes désignant leurs sentiments, mêlant systématiquement désir et inquiétude, sentiments applicables aussi bien à l'approche de la sexualité que de la mort (« attirés, avec de petits frissons », « ajoutait à leur joie [...] une peur inavouée et délicieuse », « frayeurs vagues », « les inquiétaient », « vaguement effrayant », « avec une joie frissonnante »). On ne saurait encore que remarquer le nombre de tournures passives ou impersonnelles qui tendent à attaquer la subjectivité des deux personnages dans cette scène, comme si toute vie leur avait été ôtée au profit des eaux du puits (« Le son [...] les étonna », « Il leur semblait », « Peu leur importait », « Il leur prenait », « Ces bruits [...] les inquiétaient », « il leur semblait »...). La peur que les enfants éprouvent est comme le pressentiment d'un face à face avec la mort, d'autant plus inéluctable que leurs reflets, ainsi qu'ils le disent eux-mêmes, en sont déjà les prisonniers : « ils pensaient que c'était déjà assez d'y laisser *descendre* leur image, *tout au fond* ».

Le reflet entretient donc encore dans ce passage une relation très complexe avec le personnage réel qui le produit, puisqu'il s'en dissocie nettement tout en mettant en danger son existence. Tout au long de cette scène, plutôt qu'un reflet, l'image de Miette est d'ailleurs

perçue comme une vision dont la réalité reste douteuse (« grâce vague de fantôme », « apparition »). La fin du passage insiste ainsi encore sur cette extranéité des enfants au monde et à la vie : si la nature est accueillante à l'entour des deux amants, ces derniers, au contraire de Daphnis et de Chloé, la négligent pour lui préférer l'enfouissement sous la terre. L'énumération des éléments qui les entourent est syntaxiquement dissociée de l'évocation des personnages, isolés dans une autre phrase. Autre phrase pour un autre monde, où l'antéposition de l'adversatif « mais » fait figure de frontière infranchissable, où la répétition des négations illustre le détachement du monde réel qui n'est désormais plus le leur : « Autour d'eux, les gaietés de la radieuse matinée chantaient, un flot de lumière chaude, toute sonore d'un bourdonnement d'insectes, battait la vieille muraille, les piliers et les margelles. // Mais eux ne voyaient plus la matinale ondée de soleil, n'entendaient plus les mille bruits qui montaient du sol [...]. » Dans le monde de Silvère et Miette, qui n'est définitivement plus celui de Daphnis et Chloé, la nature ne peut aider les amours que dans la mesure où elle est signe de mort. C'est ainsi qu'il faut interpréter le détail du lierre poussant au-dessus du puits, comme une réminiscence des couples tragiques que seule la mort a réunis, tels le lierre des tombes de Tristan et Iseut ou le mûrier blanc de Pyrame et Thisbé, ayant inspiré les Roméo et Juliette de Shakespeare...

L'éclairage apporté par l'analyse bachelardienne de la symbolique de l'eau tend à confirmer le malaise évident ressenti par l'écriture zolienne face au reflet. Celui-ci semble en effet contribuer à la trahison de la réécriture idyllique entreprise par le romancier dans *La Fortune des Rougon*. Incapable de se borner à susciter le désir des personnages par leurs surfaces réfléchissantes, les eaux zoliennes nient leurs reflets et se transforment en une spirale vertigineuse attirant les personnages dans la mort, les transformant en ombres d'eux-mêmes. Dans *Les Rougon-Macquart*, l'eau miroitante n'est donc pas un œil sur le monde ; ses images sont tout aussi trompeuses que celles du miroir, à moins qu'elles ne révèlent l'entrée dans un monde fantastique et subjectif. Une dernière illustration de ce désenchantement face à la dimension mimétique du reflet nous est donnée par une scène proprement pathétique située au début de *L'Assommoir*, lorsque Gervaise découvre pour la première fois la maison où elle logera avec Coupeau. La maison est un taudis situé non loin d'une teinturerie, mais la jeune femme, qui espère avoir une meilleure destinée avec ce nouveau compagnon, voit malgré tout en elle un signe positif. En rentrant de cette promenade, l'héroïne enjambe une flaque issue du rejet des eaux de l'atelier voisin :

Et elle dut, pour sortir, sauter par-dessus une grande mare, qui avait coulé de la teinturerie. Ce jour-là, la mare était bleue, d'un azur profond de ciel d'été, où la petite lampe de nuit du concierge allumait des étoiles¹⁴⁹.

Le reflet idéalise ici le réel avec une ironie insupportable, en transformant ce qui n'est qu'un rejet industriel et un objet prosaïque en l'évocation poétique d'un ciel étoilé, annonçant par avance l'illusion que se fait l'héroïne sur sa vie future dans le quartier de la Goutte-d'Or, qui sera plus proche des flaques de caniveau que d'un idéal poétique azuré.

Conclusion : le reflet infini, ou la monstruosité du mimétique

Le traitement du miroir dans *Les Rougon-Macquart*, qu'il soit naturel ou artificiel, montre une dialectique propre entre dénégation de sa fonction réfléchissante, perçue comme le signe d'un mensonge, et métamorphose de sa surface en un support susceptible d'accueillir les images les plus irrationnelles et pulsionnelles. Cette dialectique nous semble rejoindre la problématique des fenêtres zoliennes précédemment étudiées, en témoignant d'un identique déni de leur fonction transitive et utilitaire, d'un même refus de les considérer comme des moyens d'accès vers le réel, bref, en leur ôtant toute valeur de technème réaliste. Et comme pour la fenêtre, ce rejet de l'opérateur de lisibilité réaliste engendre un dépassement par la prise en compte de la surface de l'objet : la paroi de la vitre, comme celle du miroir, devenue surface visible, annihile l'illusion d'une transivité de son image, que le roman subvertit immédiatement en en faisant un écran capable d'accueillir les fantasmagories les plus irrationnelles, en s'inspirant des arts optiques. Comme le note Philip Walker dès 1969, il semble que ces motifs censés être dédiés à la transmission d'une représentation du monde sont davantage chez Zola un moyen de s'interroger sur la perception subjective qu'en a chaque être humain, et donc sur l'impossible objectivité de sa description :

[We] are impressed not only by the multiplicity of mirrors, windows, eyes, and similar objects in Zola's fiction, but also by the important, indeed essential, functions they performs. For they are, in my opinion, the principal means whereby Zola accomplishes what he calls, in a celebrated letter to Henry Céard, his "lie" [...]. At the very least, they serve to remind us that we are dealing with an artist who is less interested in the external objects he is portraying than in their reflections and, above all, the images and visions that they provoke in the conscious mind. [...] By multiplying reflected and filtered images, Zola greatly facilitates the transition, or continual modulation, in which he is characteristically engaged between objective and subjective modes. By degrees we are led from simple distortion and dematerialization to the most extreme synthesis of the real and the illusory, the real and the ideal, the photographic and the visionary, document and symbol¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Emile Zola, *L'Assommoir*, éd. cit., p. 432.

¹⁵⁰ Philip Walker, « The mirror, the window, and the eye in Zola's fiction », *op. cit.*, p. 57-58.

En multipliant la présence des miroirs et de fenêtres dans le texte tout en les détournant de leur usage premier, le cycle tend à devenir un kaléidoscope d'images, mais d'un genre un peu particulier, faites de visions subjectives et illusionnistes, qui ne facilitent en rien la transitivity de la représentation réaliste, et la remettent en question à leur manière. Néanmoins, cette plongée dans l'univers des images reflétées dans les miroirs zoliens semble attester, plus encore peut-être que les fenêtres, d'un véritable traumatisme du romancier face à la notion même de *mimesis*.

Si le technème fenêtre se montrait contrecarré et même périodiquement associé à un objet funeste, le miroir, peut-être en ce qu'il se fait plus rare, cristallise et semble attirer toute la noirceur du personnel des *Rougon-Macquart*, qui s'y manifeste comme vain, factice et illusoire. Le reflet semble ainsi devenir un agent dangereux et maléfique témoignant d'une réelle terreur de la narration face à l'image reproduite. Un dernier exemple tend à accréditer cette thèse, celui de la mise en abyme vertigineuse des reflets que permet la rencontre de plusieurs surfaces réfléchissantes. Le motif reste peu employé dans le cycle, mais il revient avec assistance dans les épisodes mettant en scène le commerce, ce qui ne nous semble pas sans importance. Plusieurs critiques, comme Régine Borderie ou Brian Nelson¹⁵¹, ont pointé le traitement particulier des corps des mannequins et des clientes du *Bonheur des Dames*. Selon B. Nelson, celles-ci seraient dans le roman « réduites à des parties de corps déformées, mêlées aux tissus et aux objets du magasin, comme des images publicitaires modernes¹⁵² », relayant ainsi, comme les mannequins, la valeur de fétiche que prend le vêtement dans le grand magasin capitaliste. Pour R. Borderie, les « images tronquées » des corps « précipitent les personnages dans un anonymat et une indétermination qui favorisent la fragmentation¹⁵³ » des femmes mises en pièces, dans une relation relevant à la fois du désir charnel et de la perversion sadique. Or, ces deux interprétations s'appuient sur des passages identiques du roman, qui montrent le rôle essentiel joué par les miroirs dans cette réduction des personnes à des marchandises en pièces détachées. Ainsi les mannequins sans tête deviennent-ils complaisamment des êtres doués de vie grâce à la reproduction des glaces du *Bonheur* :

La gorge ronde des mannequins gonflait l'étoffe, les hanches fortes exagéraient la finesse de la taille, la tête absente était remplacée par une grande étiquette, piquée avec une épingle dans le molleton rouge du col ; tandis que les glaces, aux deux côtés de la vitrine, multipliaient sans fin, peuplaient la rue de ces belles femmes à vendre, et qui portaient des prix en gros chiffres, à la place des têtes¹⁵⁴.

¹⁵¹ Régine Borderie, « Pièces détachées : à propos du personnage dans *Au Bonheur des Dames* », dans *Les lieux du réalisme*, op. cit., p. 249-260 ; Brian Nelson, « Désir et consommation dans *Au Bonheur des dames* », dans *Cahiers naturalistes*, n° 70, 1996, pages 19-34.

¹⁵² Brian Nelson, « Désir et consommation dans *Au Bonheur des dames* », op. cit., p. 30.

¹⁵³ Régine Borderie, « Pièces détachées », op. cit., p. 252.

¹⁵⁴ Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, éd. cit., p. 392.

La tête, siège de la conscience et de la subjectivité, se voit ici remplacée par le signe même de la standardisation et donc de la déshumanisation : l'étiquette du prix. Cette substitution ne va d'ailleurs pas sans une certaine horreur, le détail du « molleton rouge du col » rappelant par sa couleur et sa position les traces d'une décapitation. Il ne fait aucun doute que ces mannequins sont assimilés à des êtres monstrueux et inhumains. Or, l'entremise de la réflexion des miroirs tend à faire passer ces êtres inanimés dans le monde des humains, tels des morts-vivants envahissant les rues de Paris : « les glaces [...] multipliaient sans fin, peuplaient les rue de ces belles femmes à vendre ». Le miroir en position de sujet est assimilé par la grammaire à l'acteur de cette transformation : c'est lui qui opère la transgression monstrueuse, faisant non seulement pulluler le monstre, mais aussi en lui rendant la vie (« peuplaient », « femmes »), et en le transportant dans le monde réel, par-delà même la barrière symbolique de la vitrine, encore peu transitive dans cet extrait (« peuplaient la rue de ces belles femmes »). Si la marchandise s'anime au point d'envahir et donc de menacer le monde des personnages sous l'action néfaste des miroirs, ceux-ci attaquent également en retour directement les corps humains, en les privant de toute unité :

Mme Desforges ne voyait de toutes parts que les grandes pancartes, aux chiffres énormes, dont les taches crues se détachaient sur les indiennes vives, les soies luisantes, les lainages sombres. Des piles de rubans écornaient les têtes, un mur de flanelle avançait un promontoire, partout les glaces reculaient les magasins, reflétaient des étalages avec des coins de public, des visages renversés, des moitiés d'épaules et de bras¹⁵⁵ [...].

Les pancartes et les étiquettes, signes précédemment associés à la déshumanisation, ne voisinent encore pas avec le reflet par hasard. La juxtaposition hétéroclite des marchandises et des prix vient en effet préparer l'énumération des reflets tronqués, opérant ainsi une déshumanisation des corps évoqués par la suite. Le texte se plaît d'ailleurs à appliquer aux clientes un traitement relevant de la torture la plus perverse. Non seulement les déterminants indéfinis pluriels viennent réifier les corps en un amas de membres détachés de toute personne (« des visages », « d'épaules », « de bras »), mais une utilisation particulière du verbe « refléter » opère surtout un glissement paradoxal dans le texte. En effet, au sens propre, l'emploi transitif du verbe « refléter » a généralement pour objet l'être réel qui se tient face à la surface réfléchissante (ex : le miroir reflète le soleil couchant), et non l'image produite par elle (ex : *le miroir reflète le reflet du soleil couchant). Cette construction montre que dans l'intellection de la tournure, l'être réel qui se tient devant le miroir prédomine sur sa reproduction, qu'il en est l'auteur, le référent et donc le maître. Or, de manière imperceptible, la construction syntaxique de Zola inverse ce processus en faisant des images reflétées les

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 627.

objets du verbe, sans le moindre doute possible : « les glaces [...] reflétaient [...] des visages renversés, des moitiés d'épaules et de bras ». Le miroir ne reflète pas une moitié d'épaule, mais une personne dont il ne voit qu'une moitié d'épaule. Cette tournure inhabituelle renforce le sentiment d'extranéité des images, la déshumanisation des corps reflétés, et elle accentue l'impression de démembrement, de torture déjà présente dans le lexique qui traite le corps comme un morceau de viande sur l'étal d'un boucher : « moitiés d'épaules », « visages renversés ». Ce qui n'est finalement qu'un phénomène de réflexion normale devient donc sous la plume de Zola une scène terrifiante transformant de simples clientes en des corps étrangers et monstrueux, confirmant bien l'aspect traumatique du reflet dans l'écriture zolienne.

Ce traitement des reflets multiples rencontre d'ailleurs certaines remarques formulées par Robert Lethbridge dans un article sur la spécularité des *Rougon-Macquart* de 1993 : au côté des miroirs qu'il considère encore comme des technèmes, l'auteur relève la récurrence des reflets infinis dans le cycle et les relie à certaines angoisses évoquées par le romancier lors de l'enquête psychologique effectuée par le Dr Toulouse :

[A] côté du dispositif naturaliste [...], il y a ces autres miroirs, comme ceux dans *L'Assommoir* « qui allongeaient la table à l'infini », ou les glaces dans le *Bonheur des dames* qui, « par un jeu calculé », reflétaient et multipliaient les mannequins « sans fin ». Au-delà d'un effet de la mise en profondeur du réel, les termes (« sans fin », « à l'infini ») sont à retenir, leurs pouvoirs associatifs étant moins riches que troublants pour un Zola qui confiait au Dr Toulouse que le mot « infini » était synonyme d'une émotion pénible et de la peur, qui fut même une hantise de ne pas finir une tâche ou un livre, de ne pas pouvoir tout dire¹⁵⁶.

L'aspect négatif du reflet reproduit à l'infini ne se limite en effet pas chez Zola au contexte propice de la reproduction industrielle et mercantile fournie par le *Bonheur*. L'agression opérée par la réflexion du miroir prend également une ampleur importante dans un univers plus inattendu mais non moins lourd de sens, celui de la charcuterie des Quenu-Gradelle dans *Le Ventre de Paris*. Les miroirs sont présentés dans le roman comme un élément constitutif de la boutique de Lisa et Quenu, stigmatisant de manière burlesque les velléités de nouveau riche et de tape-à-l'œil de la commerçante qui fait voisiner les dorures, glaces et angelots de son décor avec la trivialité des tripes qu'elle vend :

[Au] plafond, une immense glace carrée s'encadrait dans un large lambris doré et très orné, laissant pendre, au milieu, un lustre à quatre branches ; et, derrière le comptoir, tenant le panneau entier, à gauche encore, et au fond, d'autres glaces, prises entre les plaques de marbre, mettaient des lacs de clarté, des portes qui semblaient s'ouvrir sur d'autres salles, à l'infini, toutes emplies des viandes étalées¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Robert Lethbridge, « Le miroir et ses textes », *op. cit.*, p. 164. Lors d'une expérience sur les associations d'idées, Zola répond en effet au stimulus « infini » : « Sentiment pénible, peur » (Edouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique sur la supériorité intellectuelle : Emile Zola*, Paris, Flammarion, 1896, p. 240).

¹⁵⁷ Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. cit., p. 653.

Notons l'évocation de l'« infini », qui signale au lecteur de R. Lethbridge un arrière-plan connotatif sans doute moins serein qu'il n'y paraît de prime abord. L'agrandissement de la boutique par le jeu des miroirs pourrait effectivement insuffler à la description une impression de grandeur et de richesse. Cependant, cette idée est immédiatement contrecarrée par l'épithète détachée qui suit : « d'autres salles, à l'infini, toutes emplies de viandes étalées ». Le caractère vaste apporté par les reflets est immédiatement stoppé par l'idée d'une accumulation des morceaux de viandes, que la redondance entre « emplies » et « étalées » tend à montrer comme surabondante, et donc étouffante. L'aspect vertigineux du reflet se mue donc en un trop-plein étouffant, qui associe le miroir à un élément oppressant¹⁵⁸. C'est dans ce contexte étouffant que vient s'inscrire une des descriptions les plus détaillées de Lisa. La commerçante et sa quête de respectabilité imposent d'emblée une certaine gêne auprès de Florent l'ancien bagnard. Il n'est donc pas étonnant que l'angoisse ressentie en sa présence par le héros soit présentée au travers de la mise en abyme vertigineuse des reflets des miroirs de la charcuterie, dans une évocation qui mêle à la fois connotation péjorative appliquée à la charcutière et atmosphère annonciatrice de menace pour le héros :

Intimidé à mesure qu'il la regardait, inquiet par cette carrure correcte, Florent finit par l'examiner à la dérobée, dans les glaces, autour de la boutique. Elle s'y reflétait de dos, de face, de côté ; même au plafond, il la retrouvait, la tête en bas, avec son chignon serré, ses minces bandeaux, collés sur les tempes. C'était toute une foule de Lisa, montrant la largeur des épaules, l'emmanchement puissant des bras, la poitrine arrondie, si muette et si tendue, qu'elle n'éveillait aucune pensée charnelle et qu'elle ressemblait à un ventre. Il s'arrêta, se plut surtout à un de ses profils, qu'il avait dans une glace, à côté de lui, entre deux moitiés de porcs. Tout le long des marbres et des glaces, accrochés aux barres à dents de loup, des porcs et des bandes de lard à piquer pendaient ; et le profil de Lisa, avec sa forte encolure,¹⁵⁹ mettait une effigie de reine empâtée, au milieu de ce lard et de ces chairs crues¹⁵⁹.

Cet extrait réunit les deux modalités négatives associées aux reflets infinis des miroirs zoliens : morcellement et pullulement. On retrouve en effet une atteinte au corps de la jeune femme, coupé, morcelé par le cadrage des glaces et donc réduit à une simple marchandise en pièces détachées, comme dans le *Bonheur* – remarquons la même utilisation d'une accumulation de parties du corps et de déterminants indéfinis : « la tête en bas », « la largeur

¹⁵⁸ Dans d'autres exemples beaucoup moins significatifs, le banal stratagème décoratif consistant à agrandir une pièce par un jeu de miroirs n'est souvent, paradoxalement, pas associé à l'idée d'espace mais à la foule qui s'agglutine dans la pièce, dans une même idée antithétique de trop-plein oppressant, notamment dans les scènes collectives présentées dans *Nana* : « Dans le café, les consommateurs *trop nombreux* se *serraient* autour des tables de marbre ; quelques-uns buvaient debout, précipitamment ; et les larges glaces *reflétaient à l'infini* cette *cohue* de têtes, agrandissant *démesurément* l'étroite salle, avec ses trois lustres, ses banquettes de moleskine, son escalier tournant drapé de rouge. » (Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1116) ; « L'orchestre enflait les trilles de ses petites flûtes, les soupirs pâmés de ses violons ; sous les velours de Gênes, les ors et les peintures, les lustres dégageaient une chaleur vivante, une poussière de soleil ; tandis que la *foule* des invités, *multipliée* dans les glaces, semblait s'élargir, avec le murmure grandi de ses voix. » (*ibidem*, p. 1429).

¹⁵⁹ Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. cit., p. 667.

des épaules, l'emmanchement puissant des bras, la poitrine arrondie ». Cependant, ce découpage de Lisa seule devant les glaces ne contrevient étonnamment pas à la création d'un effet de trop-plein étouffant, comme l'indique le quasi-oxymore : « c'était toute une foule de Lisa », annulant l'individuel du nom propre par sa multiplication à l'infini. Les nombreuses accumulations du texte et le caractère heurté de la syntaxe soulignent une impression de panique chez le personnage qui semble retrouver la femme partout et être emprisonné par la reproduction de son image : « Elle s'y reflétait de dos, de face, de côté ; même au plafond, il la retrouvait ». Déshumanisée par l'accumulation de ses membres, multipliée jusqu'à en devenir envahissante, Lisa devient monstrueuse, ce qui explique la réaction de Florent.

Cependant, la volonté de déshumanisation opérée par l'exploitation des miroirs semble encore aller plus loin que dans le *Bonheur* : les clientes se faisaient objets, mannequins et marchandises dans le temple du commerce, leur réification par la reproduction industrielle leur faisait perdre toute l'authenticité propre à la subjectivité de l'être humain ; dans *Le Ventre de Paris*, la transgression de l'humain semble encore plus saisissante, puisque c'est par un débitage identique à celui appliqué aux morceaux de viande que le miroir reproduit à l'infini la jeune femme. Le roman ne cesse de jouer sur l'assimilation entre Lisa et sa famille et la production qui a fait leur fortune : le cochon. Tous sont bien roses et bien gras. Cependant, dans cet extrait, un cap semble franchi avec un nivellement du traitement de l'humain rabattu au rang de la charcuterie des étalages. Rappelons en effet que dans l'extrait précédent, les reflets produits par les glaces étaient uniquement dévolus aux morceaux de viande de la boutique, créant une impression d'abondance malsaine. Le relais pris par le reflet de Lisa l'inscrit donc dans l'esprit du lecteur comme un morceau de viande supplémentaire, d'autant que les parties de son corps évoquées ne dépareilleraient pas sur un étal de boucher : « poitrine », « épaules », « ventre », « emmanchement des bras », « encolure ». L'extrait file dès lors à loisir l'assimilation entre la jeune femme et la viande, par simple effet de juxtaposition : « un de ses profils, qu'il avait dans une glace, à côté de lui, entre deux moitiés de porcs », « le profil de Lisa [...] mettait une effigie de reine empâtée, au milieu de ce lard et de ces chairs crues ». Lisa démembrée par les reflets de miroirs est réifiée mais aussi débitée comme un animal mort, ce qui accentue sa monstruosité ; car dans cette opération ce n'est pas tant l'animalisation qui participe de la connotation négative que l'association à de la viande, à de la chair morte et donc consommable, brisant le dernier tabou qui fédère l'humanité dans l'inconscient collectif, par une référence à l'anthropophagie.

Le cas du reflet infini semble accentuer notre diagnostic d'une crise propre à l'idée de représentation du réel chez le romancier des *Rougon-Macquart*. Dans ces exemples, c'est

l'idée même de reproduction qui semble être une source de menace et de monstruosité. Mais cette reproduction, par essence mimétique, atteint ainsi l'essence même du projet réaliste tel qu'on le présente habituellement : comment un romancier qui prétend donner la parfaite illusion d'un accès direct et transitif vers le monde dans ses œuvres peut-il ainsi rejeter violemment tous les instruments facilitant cet accès ?

Dans sa conclusion déjà citée de *L'Illusion réaliste*, où il évoque la naturelle duplicité du « Réaliste de talent », qui, « après avoir promis et fourni au lecteur le vrai, ne lui [instille] pas moins dans ses veines le poison subtil de l'idée que tout est double, mise en scène et mise en forme », H. Mitterrand illustre son point de vue par une comparaison cinématographique où le reflet prend toute son importance, celle de la scène finale de la *Dame de Shanghai* d'Orson Welles. Le héros, incarné par Welles, se retrouve alors prisonnier d'un palais des glaces : « au milieu des images démultipliées de deux êtres, un homme et une femme qui à la fois veulent sa peau et cherchent à s'entre-tuer, [il] ne sait plus qui est qui, ni où est qui : symbole final de toutes ses erreurs de jugement et de toutes ses « illusions » antérieures¹⁶⁰ ». Comme Welles, le lecteur de Zola se trouve placé dans une situation de confusion permanente, confronté à une multiplicité d'images renvoyées par les instruments habituels de la reproduction mimétique, mais qui produisent des figures impossibles à relier avec un référent rationnel ou présent dans la diégèse. Dès lors, sur quelle pierre de touche asseoir sa confiance, nécessaire au déploiement de l'illusion référentielle ? La subversion de motifs tels que la fenêtre et le miroir n'est pas anodine. Refuser d'utiliser le cadre des fenêtres et des miroirs comme un accès mimétique sur le monde diégétique, c'est refuser les meilleurs technèmes de fiction réaliste telle que les décrit Philippe Hamon, idéaux pour la légitimation des descriptions de type « porte-regard ». C'est aussi refuser d'appliquer dans le roman des métaphores qui sont pourtant devenues dans la critique à l'époque de Zola des symboles de l'efficacité de la représentation mimétique du monde. Le traitement particulier appliqué par le romancier à ses fenêtres et ses miroirs ne peut être pris pour une coïncidence, ni s'abstraire de l'utilisation théorique qui est alors faite de ces deux motifs. Il nous renvoie au sentiment de flou et de malaise que nous repérons précédemment dans ses propres écrits critiques.

Le refus de la transparence, la subversion de la fenêtre et du reflet en supports opaques de la subjectivité, semblent dès lors particulièrement significatifs. L'apparence paradoxale de leur traitement se résout en effet si l'on tient toujours compte de leur rôle spéculaire de symbole de la représentation réaliste, tout en renversant la perspective habituellement suivie

¹⁶⁰ Henri Mitterrand, *L'Illusion réaliste*, op. cit., p. 201.

dans la critique zolienne : c'est peut-être justement parce qu'ils véhiculent traditionnellement la conception d'une reproduction transparente du monde réel dans l'œuvre d'art que ces motifs sont précisément subvertis, agressés, retournés par la fiction zolienne. En cela, ils témoigneraient d'un malaise de Zola face à l'idée même de reproduction mimétique, dans une crise de la représentation semblable à celle qui germe à la même époque chez Manet et Baudelaire, mais qui prendrait chez lui un aspect particulièrement traumatique, puisqu'elle remet en cause tout un pan sur lequel se fonde son esthétique. Du moins montrent-ils la nécessité de ne plus lire le projet zolien dans la perspective d'une volonté de transparence, que ce soit pour en mesurer l'efficacité, l'échec ou l'utopie, mais de comprendre que celui-ci répond à un tout autre cadre de référence que celui de la transitivity et de la lisibilité de l'œuvre.

II. Le sabotage du dispositif mimétique comme symptôme d'une fracture entre le sujet zolien et le monde réel

1. Le dispositif visuel zolien, ou la mise en évidence de l'irreprésentabilité du réel

a. Du technème au dispositif : un rapport différent au réel

Plutôt que comme des technèmes dévolus à la réalisation mécanique de la mise en fiction du réel, nous serions donc encline à examiner les fenêtres zoliennes et leurs variantes¹⁶¹ comme des dispositifs, tels que Philippe Ortel a pu en reposer la définition dans un récent ouvrage¹⁶². Dans un article effectuant une mise au point théorique sur cette notion régulièrement utilisée, parfois décriée, mais généralement peu systématisée¹⁶³, l'auteur distingue trois phénomènes conjointement à l'œuvre dans un dispositif, qui en posent la définition : une dimension *technique*, celle d'un agencement pratique d'éléments déployés en vue d'une fin (dispositif de la mise à feu d'une bombe visant à l'explosion) ; une dimension *pragmatique*, comprenant une situation d'échange entre plusieurs actants et instaurant par là même une relation de communication (communication médiatique de l'attentat à la bombe) ; et une dimension *symbolique*, constituée du message ou des valeurs sémantiques ou axiologiques attachées au déploiement du dispositif (message politique véhiculé par l'acte terroriste)¹⁶⁴. Cette première définition place d'emblée ce que Ph. Hamon nomme les « technèmes » de la description réaliste, comme la fenêtre ou le miroir, dans le domaine du dispositif. Agencement technique visant à séparer l'observateur du monde extérieur tout en lui en laissant le spectacle, la fenêtre met également en relation l'actant spectateur et le monde extérieur-spectacle, afin d'en transmettre une image.

¹⁶¹ Nous privilégierons souvent le terme de « fenêtre » par facilité d'écriture dans la suite de notre travail, mais il va de soi à la lecture des pages qui précèdent que sous cet exemple nous visons l'ensemble des motifs généralement perçus comme les opérateurs de visibilité du texte zolien, offrant une spécularité sur l'œuvre en tant qu'elle prétend représenter le monde réel.

¹⁶² Philippe Ortel (dir), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008.

¹⁶³ Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », dans *Discours, image, dispositif, op. cit.*, p. 33-58. Cet article répond à une analyse de Bernard Vouilloux, qui remet en cause l'utilisation de cette notion dans la critique littéraire, notamment par Philippe Ortel, Stéphane Lojkine et Arnaud Rykner, depuis son utilisation chez Michel Foucault, Gilles Deleuze ou encore Jean-François Lyotard dans les sciences humaines. Pour une version remaniée de ce propos, consulter Bernard Vouilloux, « Du dispositif », dans *Discours, image, dispositif, op. cit.*, p. 15-31. Pour une réflexion synthétique sur le concept de « dispositif » et son rapport au pouvoir à partir de son usage chez Michel Foucault, voir Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, traduction de Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque », 2007 [2006].

¹⁶⁴ Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », *op. cit.*, p. 39. L'ouvrage de G. Agamben présente une pertinente et concise analyse lexicale du terme de dispositif en lien avec son usage chez Foucault (*Qu'est-ce qu'un dispositif?*, *op. cit.*, p. 8-21).

Ph. Ortel complète cette première approche en distinguant deux « états » du dispositif, impliquant une actualisation plus ou moins importante de chacune des trois dimensions précédemment évoquées : le dispositif « employé » et le dispositif « exposé¹⁶⁵ ». Lorsque le dispositif est *employé*, c'est-à-dire utilisé dans la vie quotidienne, l'objet s'efface devant l'usage qui en est fait, subordonné à la logique du moyen voué à la réalisation d'une fin, ce que Ph. Ortel nomme un « état secondaire » du dispositif : « L'état secondaire caractérise les dispositifs fonctionnels, intégrés et hiérarchisés, orientés vers une fin extérieure à eux-mêmes et destinés à s'effacer partiellement au cours de leur usage¹⁶⁶ ». Au contraire, lorsque celui-ci est *exposé*, c'est-à-dire représenté, l'aboutissement fonctionnel du dispositif ne prime plus ; son agencement, sa configuration deviennent tout autant objets de l'attention, ce que l'auteur identifie à la dimension « primaire » du dispositif : « ne tirant plus uniquement son sens de sa production, les moyens, en lui, se trouvent partiellement dissociés de sa fin, laquelle, si elle est figurée est de toute façon placée, elle aussi, sur le plan de la représentation¹⁶⁷ ». Cette distinction n'est pas sans importance dans le développement de notre analyse des fenêtres zoliennes. Le technème hamonien s'appuie entièrement, ne serait-ce que par son nom, sur une vision « secondaire » du dispositif, qu'il transposerait au monde de la fiction, où celui-ci aurait les mêmes priorités que dans la vie réelle : la fenêtre zolienne, comme la fenêtre réelle, aurait pour but unique de livrer une image du monde derrière laquelle elle s'effacerait, à cette différence près qu'au lieu de servir directement l'observateur, elle servirait le romancier en l'autorisant à donner une image-description que le lecteur pourrait ensuite reconstituer comme sa propre vision du monde. C'est alors oublier que le dispositif *représenté* n'est pas le dispositif *employé*, et qu'en passant sur le plan de la représentation, celui-ci se donne autant si ce n'est plus comme objet à voir qu'il ne s'efface derrière son résultat, et entretient même parfois une relation antagoniste avec cette autre dimension.

Tout en précisant avec justesse que la notion de représentation elle-même relève du mécanisme du dispositif, Ph. Ortel montre combien la relation au dispositif diffère selon qu'il est utilisé dans la vie quotidienne ou représenté, c'est-à-dire exposé dans un système qui donne autant d'importance à sa nature même de dispositif qu'à son opérativité, qui met à plat et juxtapose ses différentes dimensions :

La juxtaposition [des dimensions du dispositif opérée par la représentation] produit chaque fois une relation *triangulaire* entre les éléments et le regard qui les assemble. L'usage ordinaire, au contraire, est binaire :

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 36.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁶⁷ *Ibid.*

en rendant la médiation quasi transparente, il ne mobilise en apparence que deux éléments, l'usage que prolonge son instrument, et sa production¹⁶⁸.

Cette distinction essentielle éclaire les difficultés engendrées par la notion de technème. Percevoir la fenêtre zolienne comme un technème, comme un outil dispensateur de description, d'un à-voir, c'est considérer la médiation de son agencement technique comme transparente, évidente, et donc la nier, pour n'en garder que l'opérativité, l'efficacité ; c'est alors faire l'impasse sur son caractère d'objet représenté, se mettant en scène comme tel, sous le regard d'un tiers. Or, comme nous avons pu le voir dans notre précédente analyse, de nombreuses occurrences montrent un dysfonctionnement évident de la dimension opératoire de la fenêtre chez Zola, celle-ci rabattant son spectacle sur sa propre surface, donc sur sa nature d'agencement technique. Dès lors, qu'est-ce qu'un technème qui ne fonctionne pas ? Les fenêtres de Zola gagnent donc à être pensées comme des dispositifs : une fois placées sur le plan de la représentation, le dispositif-fenêtre semble accentuer sa dimension technique au détriment de sa fonction utilitaire, refusant d'effacer sa nature de médiation. Ph. Ortel évoque d'ailleurs l'exemple de la fenêtre comme un des motifs propices à la révélation de la relation triangulaire propre à la représentation, et donc implicitement au dévoiement de la fonction proprement utilitaire de son dispositif¹⁶⁹. En mettant en crise la dimension transitive de la fenêtre, plus encore, en la transformant en écran opaque, support d'une éventuelle projection, c'est-à-dire en un dispositif en tout point opposé, Zola ne peut que renforcer son exhibition comme dispositif de l'écriture romanesque, et donc contrevenir à sa dimension d'outil de la *mimesis*. Ce qui apparaissait comme un dévoiement complet du technème se révélerait donc n'être qu'une utilisation extrême et problématique de la représentation d'un dispositif.

Dès lors, c'est bien tout le rapport au réel de l'écriture zolienne qui semble devoir être repensé. En effet, l'accent mis sur l'exposition d'un dispositif qui devrait se faire oublier, être opérant en donnant une image du réel, montre que la littérature réaliste selon Zola n'est jamais tant une écriture qui vise le réel qu'une écriture qui se montre elle-même, et dans son rapport trouble à ce que peut être « le réel ». Les reflets multiples des miroirs, les surfaces

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 47.

¹⁶⁹ « Certains objets sont naturellement faits pour le regard et portent ainsi en eux une partie de la relation triangulaire. C'est le cas d'une fenêtre, qui invite à voir ce qui se passe dehors, ou d'un signe qui appelle son déchiffrement. Il suffit alors de les re-présenter pour que la triangulation se révèle. [...] [La fenêtre] appelle le regard mais [on en] oublie généralement le cadre une fois qu'on regarde à travers. L'articulation qu'elle opère entre le dedans et le dehors n'est visible, en tant que telle, que dans les fenêtres représentées comme celle du fameux *Jeune homme à sa fenêtre* (1876) de Caillebotte, qui confie au dispositif l'essentiel de la toile, non sans quelque facilité d'ailleurs. La surexposition du dehors, dans ce tableau inspiré par les effets nouveaux de la chimie photographique, souligne la différence avec l'intérieur de l'appartement et valorise un peu plus encore la position médiatrice de la fenêtre pour le regardeur, peint de dos et devant elle. » (*ibid.*, p. 50).

opaques des vitres, les glaces couvertes d'écritures ne viendraient que surligner quasi explicitement le principe même d'une écriture qui se regarde écrire et se regarde tenter de représenter le réel. Pour conforter cette idée, il est intéressant de noter que selon Ph. Ortel, tout dispositif représenté se heurte à un conflit avec le réel, dans la mesure où, en réfléchissant sous le regard d'autrui son fonctionnement, il en dévoile les interstices, l'« envers irréprésentable » qui le menace sans cesse, et qu'un usage quotidien entièrement centré sur son opérativité nous fait oublier :

Un dispositif n'existerait pas, en effet, sans la réalité anarchique qu'il contribue à canaliser. Que seraient le barrage sans la rivière, le navire sans la mer, l'appareil photo sans la lumière, la barrière sans la foule et le phare sans la nuit ? La forme du dispositif se double d'une force qui la justifie et la menace simultanément, et c'est généralement en faisant sentir cette menace que la littérature rend le dispositif visible. [...] Cet envers irréprésentable, tout dans la vie sociale vise à le cacher et ou à le réprimer, puisqu'en fonctionnant le dispositif impose sens et ordre. La représentation, en revanche, réactive le lien avec cet envers refoulé, car en mettant l'accent sur l'organisation interne des instruments plutôt que sur leur usage, elle fait remonter au premier plan le fond chaotique qu'ils sont censés maîtriser. [...] A défaut de valoir pour son efficacité, il vaut comme signe de ce qu'il doit maîtriser, et qu'il ne maîtrise plus ; la figure à laquelle il se trouve réduit, quand on l'envisage pour lui-même, renvoie comme un index, et non plus pratiquement, au réel qu'il est normalement fait pour dominer¹⁷⁰.

De ces dernières remarques, il semble que faire le choix, pour un écrivain, de représenter un dispositif, du moins lorsqu'il est représenté en tant que tel, c'est déjà admettre que le réel est une notion irréprésentable, difficile à dominer, et qui n'apparaît dans la représentation que « par la bande », lorsqu'il dépasse toute maîtrise et organisation rationnelle et se livre dans sa pure « idiotie », au sens qu'a pu lui donner Clément Rosset.

b. Zola herméneute ou Zola opaque ? Le dispositif visuel comme témoin de l'« idiotie » du réel

La définition que donne Rosset de cette notion d'« idiotie » du réel semble parfaitement éclairer les perturbations internes aux dispositifs dioptriques zoliens. Selon le philosophe, le réel, dans sa masse brute, aurait la caractéristique de se livrer uniquement dans sa nudité brute, son unicité et son univocité :

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 52-54. Cette lecture du dispositif s'inspire et dépasse tout à la fois de la dimension autoritaire et rationalisante que lui attribue M. Foucault et à sa suite G. Agamben, qui entrevoit d'ailleurs en cela la dimension proprement littéraire de cette notion : « En donnant un généralité encore plus grande à la classe déjà très vaste des dispositifs de Foucault, j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le *panoptikon*, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente, mais aussi, le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, les téléphones portables et, pourquoi pas, le langage lui-même, peut-être le plus ancien dispositif dans lequel, [il y a] plusieurs milliers d'années déjà, un primate, probablement incapable de se rendre compte des conséquences qui l'attendaient, eut l'inconscience de se faire prendre. » (Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, op. cit., p. 30-32).

Idiôtès, idiot, signifie simple, particulier, unique ; puis, par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. Toute chose, toute personne sont ainsi idiots dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont : incapables donc, et en premier lieu, de se *réfléter*, d'apparaître dans le double du miroir. Or c'est le sort finalement de toute réalité que de ne pouvoir se dupliquer sans devenir aussitôt *autre* : l'image offerte par le miroir n'est pas superposable à la réalité qu'elle suggère¹⁷¹.

Le réel serait par conséquence rétif à toute re-présentation, à toute mise en image, que suppose pourtant la fiction littéraire, ce qui assimile le projet réaliste de représentation mimétique du monde à une évidente utopie. Face à cette évidence de l'insignifiance du réel, le philosophe observe deux attitudes antithétiques, selon que l'individu admet ou non l'idée d'une idiotie du réel :

Il y a en effet deux grandes possibilités de contact avec le réel : le contact rugueux, qui bute sur les choses et n'en tire rien d'autre que le sentiment de leur présence silencieuse, et le contact lisse, poli, en miroir, qui remplace la présence des choses par leur apparition en image¹⁷².

Ce contact « lisse », « poli », qui remplace la présence du réel par son image, pourrait servir de définition au projet réaliste tel que R. Barthes l'a mis en évidence dans *S/Z*, comme « copie » de ce qui est déjà une « copie (peinte) du réel [...], remis plus loin, différé », « comme sous l'effet d'une peur qui interdirait de le toucher directement¹⁷³ ». En effet, comme le précise Clément Rosset, doubler le réel en en produisant l'image répond à une fonction de « mise à l'écart », qui permet certes de mieux le comprendre et de l'appréhender, mais qui implique aussi que l'image serve alors « à récuser le réel, à l'éloigner¹⁷⁴ ». L'écrivain réaliste se trouve donc face à une aporie évidente qui fait que la représentation du réel est la source même de sa mise à l'écart de ce qu'est le réel. L'image du réel lui donne un sens et par là même le dévoie, car le nie comme réel insignifiant et brut.

Dans un article de 2005, Boris Lyon-Caen évoque cette question de la signifiante ou de l'insignifiance du réel dans la littérature du XIX^e siècle¹⁷⁵. En développant un rapprochement fréquemment utilisé par la critique littéraire contemporaine, l'auteur évoque tout d'abord la notion de « paradigme indiciaire » que Carlo Ginzburg avait forgé en se plaçant sur un plan épistémologique, et l'applique à la littérature du XIX^e siècle, faisant ainsi

¹⁷¹ Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Editions de Minuit, « Reprise », 2004 [1977], p. 42-43 [C. R. souligne].

¹⁷² *Ibidem*, p. 43.

¹⁷³ Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 56 [R. B. souligne].

¹⁷⁴ Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, *op. cit.*, p. 46. Sur la fonction métaphysique du double comme moyen de compréhension du réel, voir également p. 48-49.

¹⁷⁵ Boris Lyon-Caen, « L'écriture de l'insignifiance. Notes pour un chantier dix-neuviémiste », *op. cit.*, p. 361-372.

de l'œuvre une quête de sens reconstituant le réel à partir de traces et d'interprétation, qu'illustrerait parfaitement l'émergence du roman policier ou le réalisme balzacien. Dans cette interprétation du paradigme indiciaire de Ginzburg, le réalisme donnerait donc un exemple ultime de cette dénégation de l'irreprésentabilité du réel pourtant propre à toute entreprise littéraire. Cette lecture nous renvoie directement à l'esthétique de la transparence, ou encore au « complexe d'Asmodée » prêtés par Ph. Hamon à l'œuvre de Zola, dont les premiers écrits critiques feraient également figure d'exemple idéal de cette littérature qui se voile justement la face en recherchant à lever le voile, à enquêter sur une réalité qui par cette action même ne pourrait que se dérober à elle.

Précisons toutefois que cette application littéraire du propos de Carlo Ginzburg, qui n'est toutefois pas l'apanage de B. Lyon-Caen¹⁷⁶, nous semble en grande partie imparfaite dans la mesure où pour l'historien, le paradigme indiciaire n'implique en rien une adhésion à l'idée d'un monde parfaitement lisible et transparent. L'article de Ginzburg, qui n'évoque pas la question du réalisme, s'appuie pour forger son concept épistémologique sur différents exemples de pratiques de décryptage se développant au XIX^e siècle, comme les débuts des identifications judiciaires, de la psychanalyse, du roman policier, de la détermination des faux en peinture¹⁷⁷... L'auteur y voit la résurgence de pratiques de déchiffrement millénaires issues non seulement de la cynégétique (interprétation des traces passées de l'animal) et des arts divinatoires (lecture des signes du futur dans le corps animal). Or, lorsqu'on examine l'ensemble des domaines de mise en œuvre du paradigme indiciaire, il apparaît comme une évidence que celui-ci n'a aucunement parti lié avec la transparence du monde, mais qu'il intervient dans le cadre de la reconnaissance du caractère mystérieux et opaque du monde : pour qu'il y ait déchiffrement des signes, il faut bien que le monde apparaisse comme chiffré et non comme transparent¹⁷⁸. La volonté de déchiffrement des signes et la croyance en leur capacité à donner une image du monde sont donc inséparables d'une vision du réel comme chiffré et irreprésentable :

¹⁷⁶ Ph. Hamon voit ainsi dans le paradigme indiciaire du XIX^e siècle un substitut métaphorique de tout lecteur et un des modèles de l'auteur naturaliste souvent représenté à l'intérieur de la fiction sous les traits du juge d'instruction, notamment chez Zola au travers du juge Denizet dans *La Bête humaine* (Philippe Hamon, « Le juge Denizet dans *La Bête humaine* », dans *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, dirigé par Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 144.

¹⁷⁷ Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, traduction de Monique Aymard, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1989 [1980], p. 139-180.

¹⁷⁸ Ainsi sur l'évocation des origines grecques de l'observation des symptômes en médecine : « [L']insistance sur la nature indiciaire de la médecine était inspirée, selon toute probabilité, par l'opposition, énoncée par le médecin pythagoricien Alcméon ; entre les caractères immédiats de la connaissance divine et celui, conjectural, de la connaissance humaine. Cette négation de la transparence de la réalité fournissait sa légitimation implicite à un paradigme indiciaire qui opérait de fait dans des sphères d'activités très différentes. » (*ibidem*, p. 152).

[L]'existence d'une connexion profonde qui explique les phénomènes superficiels est réaffirmée au moment même où l'on affirme qu'une connaissance directe d'une telle connexion n'est pas possible. Si la réalité est opaque, des zones privilégiées existent – traces, indices – qui permettent de la déchiffrer. Cette idée [...] constitue le noyau du paradigme indiciaire¹⁷⁹ [...].

Une connaissance indirecte et une inquiète réaction par défaut qui s'opposent donc en tout point à la tranquille utopie de maîtrise du monde supposée par l'esthétique de la transparence. La lecture des symptômes d'un malade, la prédiction du message des dieux, l'inconscient sur lequel œuvre le psychanalyste, le monde obscur de la criminalité, l'identification d'une trace qui ferait l'individualité d'un génie artistique sur une toile, tous ces domaines renvoient à l'insondable, au non-normalisable, et il est fort à parier que la résurgence du paradigme indiciaire dans la culture du XIX^e siècle intervient comme une réaction et une reconnaissance implicite de l'impossible compréhension du réel tel que le définit Rosset, et que Foucault pointe comme caractéristique de l'épistémologie nouvelle qui prend place au début de ce même siècle. Faire dès lors du paradigme indiciaire qui se développe à cette époque un étai à l'identification d'une esthétique de la transparence nous semble en tout point contradictoire. Si le réalisme entre bien dans le cadre du paradigme indiciaire de Ginzburg, c'est en effet non pas parce qu'il prétend rendre le monde transparent aux yeux de tous, mais parce qu'il tente au contraire d'en interpréter uniquement des indices, des signes, en admettant par là même qu'il le ressent comme incompréhensible et irréprésentable.

Une fois posée cette idée de la présence de l'opacité, de l'énigme et de l'insignifiant au sein de tout paradigme indiciaire – idée que n'évoque malheureusement pas le critique –, reste à découvrir les traces de cette irréductibilité du réel, de son « insignifiance » dans des romans qui se présenteraient comme « lisibles ». Dans ce même article, B. Lyon-Caen quitte rapidement et heureusement l'assimilation du paradigme indiciaire à la transparence pour prendre le contre-pied de cette dernière idée de parfaite lisibilité réaliste. L'auteur examine ainsi les modalités d'une écriture dix-neuviémiste de l'« insignifiance », qui n'en resterait pas « à cet idéal de transparence et de signification, aussi bien qu'à l'étude rassurante des corps traversés et des élucidations euphoriques¹⁸⁰ ». Selon l'auteur, le XIX^e siècle serait tout autant fasciné par l'élucidation des indices du réel que par ce qui la dépasse, par ses marges, où se joue l'insignifiance : indistinction, platitude, opacité, superficialité, incongruité¹⁸¹... L'analyse de B. Lyon-Caen s'appuie notamment non seulement sur la littérature romantique,

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 177-178.

¹⁸⁰ Boris Lyon-Caen, « L'écriture de l'insignifiance. Notes pour un chantier dix-neuviémiste », *op. cit.*, p. 361.

¹⁸¹ Ainsi l'auteur retrouve-t-il indirectement le sens véritable du paradigme indiciaire, où la révélation des signes est inséparable de l'aveu du caractère énigmatique du monde.

mais aussi sur le roman réaliste pour qui l'opacité serait « une menace lourde de conséquences¹⁸² ». Toutefois, comme bien souvent en matière d'illustration de l'herméneutique réaliste et de ses marges, la démonstration de l'auteur se fonde ici en grande partie sur *La Comédie humaine* : y voisinent en effet la quête herméneutique du projet balzacien et son goût pour le mystère, les impasses et les personnages opaques :

Aussi opératoires soient-elles (globalement), les splendeurs de l'herméneutique balzacienne peuvent donc être (localement) mises à l'épreuve – souffrant d'un univers opaque, d'interprétations déficientes et d'une platitude menaçante. *La Comédie humaine* consacre une crise de la transcendance et fait apparaître l'insignifiance comme le lieu et le temps d'une défection radicale, d'une défection inquiétant le principe d'authenticité et les exigences du savoir¹⁸³.

La littérature réaliste s'inscrirait donc dans le cadre d'un paradigme indiciaire généralisé – au sens de transparence que lui donne B. Lyon-Caen –, que l'insignifiance menacerait dans ses failles, failles qui d'ailleurs seraient diversement exploitées selon les romanciers : à l'utilisation médiane car fascinée mais méfiante d'un Balzac, l'auteur oppose la vision du réel « comme insignifiance » pré-rossetienne du roman flaubertien, et le cycle des *Rougon-Macquart*, qui, lui, manifesterait encore un « fantasme de complétude¹⁸⁴ ». Cette absence de failles dans la dimension herméneutique du cycle zolien est une thèse déjà défendue par Ph. Hamon dans *Le Personnel du roman*, qui évoque d'ailleurs en contrepoint le goût pour le mystère qu'on peut trouver chez Balzac : « Il y aura très peu [...] chez Zola, de personnages partiellement énigmatiques, comme il peut en exister chez Balzac, chez Stendhal, voire chez J. Verne¹⁸⁵ ». En 1975, Ph. Hamon remarquait cependant l'existence dans le cycle de ce qu'il nommait alors un « thème zolien obsessionnel », celui de la « jeune fille-sphinx », énigmatique et opaque pour le lecteur comme pour les autres personnages¹⁸⁶. S'intéressant au même moment à ce thème du sphinx chez Zola, dans une perspective toutefois différente car très influencée par la psychanalyse, Naomi Schor nuance nettement, dans un article de 1976, l'idée d'un cycle parfaitement lisible, sans failles ou autres difficultés de décryptage¹⁸⁷. Cet article suit les premières pistes lancées par Auguste Dezalay un an plus tôt, qui pointait un goût des secrets chez Zola sans toutefois en faire le fondement d'une remise en cause de la transparence réaliste – les secrets zoliens seraient en effet « non pas cachés par l'étrangeté d'une écriture hermétique, ni masquées par une nuée d'images bizarres, mais lisibles dans le

¹⁸² *Ibidem*, p. 363.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 369.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 369-370.

¹⁸⁵ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁸⁶ Philippe Hamon, « Du savoir dans le texte », *op. cit.*, p. 493.

¹⁸⁷ Naomi Schor, « Le sourire du sphinx : Zola et l'énigme de la féminité », dans *Romantisme*, n° 13-14, 1976, p. 183-195.

langage des apparences¹⁸⁸ ». N. Schor, loin de « savoir s'arrêter en si bon chemin, sous peine d'extravaguer » – pour reprendre la formule d'A. Dezalay dans ce qu'il estime devoir être la conclusion de son analyse¹⁸⁹ –, dépasse le simple recensement des inconnues du texte zolien pour interroger le rapport trouble au savoir que celles-ci introduisent dans ces romans supposés « lisibles ». En étudiant plusieurs figures zoliennes comme Nana, qui suscite toutes les interrogations des hommes et du lecteur sans jamais laisser percer un peu de son être et de son mystère, ou Hélène et Jeanne qui, dans *Une page d'amour* illustrent les deux versants du complexe pré-oedipien, l'une refusant de savoir, comme apeurée par l'inconnu de ses propres désirs, l'autre mourant du désir de comprendre, Naomi Schor montre brillamment que des figures importantes du cycle résistent à tout modèle de lisibilité réaliste. L'auteur en arrive même à remettre en cause – sur le seul plan herméneutique certes, mais la chose est assez rare néanmoins pour la mentionner – l'idée d'un cycle parfaitement transparent tel que Ph. Hamon le construit à la même époque :

A Zola « romancier de la transparence », succède un autre, un deuxième Zola, romancier de l'obstacle, voire de l'opacité. Et tout nous porte à croire que bien que paradigmatique, la femme ne fait pas exception, n'est pas un hapax. Ce qui est donc proposé ici c'est une lecture qui mettrait en valeur les « mystères de Zola », une lecture non sécurisante, une lecture à rebours. Car quel que soit le(s) savoir(s) véhiculé(s) par les textes zoliens, Zola a toujours su faire la part de l'inconnu et de l'inconnaissable. Il y a chez lui un résidu qui échappe à toute grille¹⁹⁰ [...].

Ce contre-programme lancé par Naomi Schor s'inscrit cependant toujours dans le cadre d'une esthétique de la transparence qui serait le modèle de l'écriture zolienne, même s'il reconnaît la place de l'insondable et de l'opacité chez le romancier. C'est pourquoi il n'infléchit pas le propos général de Philippe Hamon sur la volonté de lisibilité de la fiction zolienne dans *Le Personnel du roman*, malgré les nombreuses figures insondables qu'il relève dans le cycle¹⁹¹ :

Ce personnage de la jeune fille-sphinx ne compromet pas la lisibilité générale du système, mais il signale et inquiète, comme son envers, cette lisibilité, ménageant éventuellement un suspens (et des rebondissements, ainsi préalablement justifiés) pour l'intrigue¹⁹².

Pour rassembler les propos de Ph. Ortel, C. Rosset et B. Lyon-Caen, il nous semble qu'au-delà de la présence d'ellipses narratives, de personnages énigmatiques ou d'impasses ponctuelles dans certaines branches du récit, l'idée d'une écriture de l'« insignifiance », minée

¹⁸⁸ Auguste Dezalay, « Les mystères de Zola », *op. cit.*, p. 484.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 487.

¹⁹⁰ Naomi Schor, « Le sourire du sphinx », *op. cit.*, p. 193.

¹⁹¹ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 296-310 ; voir aussi p. 170-172, 205, 245, 267-269.

¹⁹² *Ibidem*, p. 299.

par l'aporie qui consiste à vouloir représenter le monde de manière transitive, sièd plus qu'il n'y paraît au cycle des *Rougon-Macquart* et à son apparente complétude. L'utilisation paradoxale des dispositifs visuels représentés dans les romans zoliens, comme la fenêtre ou le miroir, est le signe d'une constance de la problématique zolienne à la représentation du réel. Que dire en effet d'un romancier qui représente un dispositif dioptrique en annihilant totalement sa fonction utilitaire, en mettant en scène son dysfonctionnement, comme nous avons pu le noter dans les *Rougon-Macquart* ? Les multiples représentations des « opérateurs de visibilité » dans le cycle, et surtout leur défaillance utilitaire, manifestent selon nous un malaise évident et profond de la fiction zolienne avec l'idée de transitivité ou de transparence réaliste qu'on a bien souvent voulu lui attribuer. Non seulement la prétention de reproduction parfaitement mimétique du réel en littérature est-elle vaine, comme R. Barthes l'a énoncé il y a longtemps, mais elle serait surtout *déjà perçue comme telle* par le romancier naturaliste, qui, au moment de l'écriture, aurait placé au sein de son œuvre autant de signes de son incapacité à donner un accès direct vers ce monde qu'il prétendait reproduire tel quel.

De cette analyse des motifs dioptriques dans la théorie zolienne et dans son expression la plus aboutie, le cycle des *Rougon-Macquart*, ressortirait donc la nécessité d'envisager le projet du romancier sous un autre angle : la littérature naturaliste ne prétendrait peut-être pas à ouvrir une fenêtre sur le réel, mais plutôt, tel que le dit elle-même la célèbre citation de manière ambiguë, d'exposer une fenêtre sur la « création », création non au sens de nature, mais de représentation artistique. Le roman naturaliste serait une représentation de la représentation, de ses difficultés à maîtriser un réel en perpétuelle fuite, et de la conjuration de cet échec par l'imposition, la projection d'une image parfaitement subjective et illusoire visant à le remplacer, dans la mesure où aucune image ne peut l'atteindre dans son idiotie.

Dans cette perspective inédite qui demande à repenser le projet zolien à rebours des lectures qui en sont généralement faites, soient qu'elles soutiennent l'idée d'une esthétique de la transparence, ou qu'elles n'identifient des traces d'opacité que comme des dysfonctionnements dans un système globalement herméneutique et lisible, il nous faut donc concevoir un instant l'esthétique de Zola comme une représentation déroutée par le réel, démunie devant tout moyen de le reproduire, et qui privilégierait dès lors, comme par réaction, une inflation de médiations entre l'écriture et le monde représenté, soulignant par là sa permanente facticité. Cette idée, que l'étude des dispositifs dioptriques des *Rougon-Macquart* tend à confirmer et dont la présence abondante dans le cycle suffit d'ailleurs à elle seule à cristalliser comme problématique, puisqu'un dispositif représenté consiste déjà en lui-même en une médiation difficile à oublier, peut sembler fantaisiste au regard des nombreux

préceptes des textes théoriques zoliens, même si nous avons pu voir précédemment que ceux-ci étaient moins évidents qu'il n'y paraît parfois. Néanmoins, certains éléments du cycle romanesque semblent d'eux-mêmes plaider pour une défaite assumée du projet réaliste chez le romancier.

2. La mise en scène de l'illisibilité du monde dans *Les Rougon-Macquart*

a. L'usage métaphorique de la fenêtre : un objet conçu comme un symbole d'hermétisme

- Comme une fenêtre ouverte sur... un mur

Il est un cas particulier qui semble en dire long sur la relation de l'écrivain à la question de la lisibilité, celui de l'emploi métaphorique du mot « fenêtre » dans le cycle romanesque. Si ce dispositif a pu inspirer à l'artiste des images propices pour décrire son art dans ses textes théoriques, il ne nous semble pas inintéressant d'examiner les référents auxquels il a également pu les associer dans son œuvre. L'analogie implique la reconnaissance d'une ressemblance entre deux réalités, qui constitue déjà en soi un discours subjectif sur chacune d'elles. L'utilisation d'un mot comme comparant dans un processus analogique implique en effet une grille, une interprétation, une glose du locuteur sur le sens de ce même mot, révélant les représentations intimes qu'il associe à ce comparant. Or le comparant « fenêtre » s'avère étrangement utilisé dans les romans zoliens.

Nous avons précédemment réexaminé la métaphore filée de la fenêtre utilisée par Zola pour décrire l'œuvre d'art dans sa lettre à Valabrègue, en nuancant fortement l'idéal de transparence que la critique a voulu attribuer à ce trope. L'utilisation métaphorique du mot « fenêtre » dans *Les Rougon-Macquart* quelques années après implique chez le romancier une sélection dans le champ du réel qui ne peut s'abstraire de la première sélection qu'il avait déjà opérée dans la lettre à Valabrègue. Les métaphores ultérieures, tout en véhiculant leur propre critère de ressemblance entre le dispositif de la fenêtre et certaines réalités, ne peuvent totalement se départir de l'association originelle faite par le romancier en 1864, celle de la fenêtre et de l'œuvre d'art, association d'idées que la critique attribue généralement à un point commun de transparence ou de transitivité des deux éléments, et que nous préférons identifier à une même nature de support optique. Que l'on suive l'une ou l'autre interprétation sur la relation tissée entre le comparant « fenêtre » et le comparé « œuvre d'art », il semble évident

que les fenêtres métaphoriques du cycle ne peuvent que garder en mémoire cette première sélection analogique opérée dans le texte théorique, et venir par conséquent éclairer l'une ou l'autre hypothèse, en confirmant un rapport de transparence ou d'opacité entre les deux réalités ainsi rapprochées.

Il existe à notre connaissance quatre occurrences de cette image dans les *Rougon-Macquart*. Une première mention est utilisée par l'auteur en 1874 dans *La Conquête de Plassans* pour évoquer les sentiments de Marthe alors qu'elle se plonge dans une dévotion mystique de plus en plus profonde :

Les grosses occupations de Marthe, maintenant, étaient les messes et les exercices religieux auxquels elle assistait. Elle s'y trouvait bien, dans la vaste nef de Saint-Saturnin ; elle y goûtait plus parfaitement ce repos tout physique qu'elle cherchait. Quand elle était là, elle oubliait tout ; *c'était comme une fenêtre immense ouverte sur une autre vie, une vie large, infinie*, pleine d'une émotion qui l'emplissait et lui suffisait¹⁹³.

Le texte semble un écho direct à la citation de la lettre à Valabrègue, tant d'un point de vue lexical que syntaxique, avec une structure comparative identique et un groupe participial introduit par « ouverte » (« Toute œuvre d'art *est comme une fenêtre ouverte sur la création* »). Le parallèle ne saurait être plus évident. Or, cette référence métaphorique intervient dans un moment de l'œuvre bien peu propice à l'épiphanie de la transparence... La comparaison relève tout d'abord du paradoxe, puisque cette fenêtre ouverte, signe de libération pour Marthe, consacre sur le plan concret une situation qui relève de la claustration et de l'hermétisme vis-à-vis du monde extérieur. Marthe se réfugie dans l'église Saint-Saturnin, où elle fuit sa maison, sa famille, Plassans, et tout ce qui représente son « monde ». L'opposition entre l'ancien monde de Marthe et le monde de l'église, entre l'espace profane et l'espace sacré, est soulignée tout au long du texte par plusieurs antithèses entre la lumière, le bruit, la chaleur de l'extérieur et le froid sombre et calme du lieu de culte ; et cette frontière entre les deux territoires est irrémédiablement défendue par Marthe. Ainsi, lorsque son mari François la ose plaisanter sur la fraîcheur de l'église, la réaction de son épouse pourrait sembler disproportionnée, si elle ne recouvrait en réalité un désir de garder son nouveau refuge totalement hermétique au monde extérieur et ce, avant même son « initiation » à la dévotion :

Parfois, il lui fallait attendre l'architecte ; elle s'asseyait, dans une chapelle *écartée*, se reposant de sa course trop rapide, repassant au fond de sa mémoire les mille recommandations qu'elle se promettait de faire à M. Lieutaud ; puis, ce grand silence frissonnant qui *l'enveloppait*, cette ombre religieuse des vitraux, la jetaient dans une sorte de rêverie vague et douce. [...] C'était, dès que la *double porte rembourrée* retombait mollement

¹⁹³ Emile Zola, *La Conquête de Plassans*, éd. cit., p. 1010.

derrière elle, comme une sensation de repos suprême, *d'oubli des tracasseries du monde, d'anéantissement de tout son être* dans la paix de la terre.

« C'est à Saint-Saturnin qu'il fait bon ! laissa-t-elle échapper un soir devant son mari, après une chaude journée d'orage.

– Veux-tu que nous allions y coucher ? » dit Mouret en riant.

Marthe fut blessée. Cette pensée du bien-être purement physique qu'elle éprouvait dans l'église la choqua comme une chose inconvenante¹⁹⁴.

Aux habituelles antithèses opposant le calme reposant de l'église à la vie chaude et trépidante d'une bourgeoise de Plassans (« course », « tracasseries », « chaude », « orage » ≠ « ombre », « silence », « repos », « paix », « frissonnant », « il fait bon »), cet extrait ajoute une insistance sur la notion de frontière, de barrière entre les deux mondes, allant même jusqu'à expliquer par là l'attrait de Marthe pour le lieu saint : celle-ci élit comme espace une « chapelle écartée » et aime être « enveloppée » par le silence. Mais surtout, on ne peut que s'étonner du luxe de détails donnés sur l'entrée de l'édifice, particulièrement connotée pour son hermétisme de « double porte rembourrée ». Or, la syntaxe du texte lie par une subordination temporelle la fermeture de cette lourde porte et l'oubli du monde pour Marthe, ce qui lui confère un sens indéniable de causalité : « C'était, *dès que la double porte rembourrée retombait mollement derrière elle*, comme une sensation de repos suprême, d'oubli des tracasseries du monde, d'anéantissement de tout son être ». Saint-Saturnin est ainsi figuré comme un autre monde parfaitement clos et distinct du monde extérieur, et c'est pour cette raison que la plaisanterie de Mouret, bien inoffensive, cause un si grand malaise chez elle. Peu accoutumée encore à la religion, Marthe ne peut la considérer comme un blasphème ; la transgression n'est pas tant celle de la grivoiserie consistant à apporter un lit et tout ce qu'il peut représenter dans une église, que de briser la frontière qui sépare ce monde clos de sa vie quotidienne. « Anéantissement », « oubli », le mysticisme de Marthe lorsqu'elle se réfugie dans l'église Saint-Saturnin se conçoit comme un érémitisme, comme un repli hermétique en dehors du monde, ce qui s'accorde peu avec l'idée d'une transitivité constitutive des fenêtres zoliennes et ne facilite pas l'interprétation de l'image utilisée dans le roman. La proposition juxtaposée qui précède immédiatement l'introduction de la métaphore de la fenêtre rappelle ainsi son refus de l'extérieur et de la transitivité, avec une concision qui mime bien le repli du personnage sur lui-même : « quand elle était là, elle oubliait tout ».

De plus, cette dévotion n'est pas simplement coupure du monde, mais surtout coupure du monde *réel*, ce qui rend l'interprétation de cette fenêtre encore plus délicate. La libération qui commande pour Marthe l'analogie avec la fenêtre est l'ouverture spirituelle que lui procure la dévotion. Le refus du monde extérieur, qui se matérialise par un laisser-aller

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 989-990.

généralisé de son foyer, est le corollaire d'une entrée dans un autre monde, celui de la foi et de la vie intérieure. Néanmoins, la dévotion de Marthe reste celle d'une Rougon marquée par la fêlure originelle, et par là même l'expression de sa propre psychose, que Zola associe à une « phtisie » et à la « folie lucide¹⁹⁵ » telle que la décrit en 1861 le Dr Trélat dans l'ouvrage du même nom, que le romancier a consulté avant la rédaction du roman. Zola présente clairement le mysticisme du personnage comme nourri par son attirance sexuelle pour l'abbé Faujas mais aussi comme une conséquence de sa tare héréditaire ; sa tombée dans la folie en est la conséquence inévitable, aggravée en retour par la religion. L'idée est soulignée de la main de Zola dans l'Ebauche : « Cependant, Marthe se détraque peu à peu. [...] Une folle lucide, voir Trélat. [...] *C'est un effet direct de la dévotion*¹⁹⁶. » L'ailleurs présenté par la religion catholique à la dévotion de Marthe est donc directement connoté comme l'univers propre de l'illusion, de l'évocation fantasmagorique et fantasmagorique. La syntaxe qui suit la métaphore insiste sur cette irréalité offerte par la « fenêtre » de la religion : « une fenêtre immense ouverte *sur une autre vie, une vie large, infinie, pleine d'une émotion qui l'emplissait et lui suffisait* ». La gradation emphatique mime par ses groupes croissants, par son anaphore exaltée et son vocabulaire de la plénitude l'envolée lyrique de l'âme de Marthe, mais aussi l'« envolée » de la lucidité du personnage. Rappelons d'ailleurs que les seules fenêtres qu'elle a alors sous ses yeux sont chaussées de... vitraux, éléments dont nous avons déjà analysé la grande imperméabilité chez Zola, et dont le personnage lui-même appréciait paradoxalement « l'ombre » dans l'extrait précédent.

A la lecture du contexte d'apparition de cette métaphore sous la plume de Zola, il semble évident que l'interpréter comme une ouverture transparente et transitive sur le monde ne correspondrait en rien à la situation du roman. Au contraire, si l'on comprend la « fenêtre » chez Zola comme un dispositif opaque propice à la projection d'images subjectives et symbole de la coupure radicale entre l'être et le monde extérieur, l'avènement de cette comparaison semble beaucoup plus signifiante : si la fenêtre symbolise un écran intransitif sur lequel l'homme projette son illusion subjective du monde réel, il n'est guère étonnant que celle-ci puisse être utilisée comme l'image de la folie de Marthe, qui refuse le monde réel pour s'enfermer dans son propre univers où elle projette ses illusions mystiques, aussi colorées que des figures de vitraux. La fin du roman confirme cette interprétation, en donnant une glose implicite de la métaphore initiale de la fenêtre. Alors que les symptômes physiques

¹⁹⁵ Emile Zola, *La Conquête de Plassans. Dossier préparatoire*, « Plan » et « Ebauche », Paris, BNF, ms 10280, cité par H. Mitterand dans l'édition citée du roman, p. 1668 et 1670.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 1670 [Zola souligne].

de la maladie mentale de Marthe s'accroissent plus que jamais, le personnage connaît paradoxalement un moment de lucidité qui la conduit à ouvrir les yeux sur son aveuglement passé, sur la dimension sensuelle de son attachement au prêtre, et sur l'injuste internement de son mari auquel elle a largement contribué. Marthe souhaite alors s'expliquer avec Faujas sur l'ambiguïté de ses sentiments et sur l'exploitation que ce dernier en a fait, en voyant enfin sa dévotion comme l'instrument d'une manipulation subordonnée aux volontés politiques du prêtre. Remettant en cause le bonheur que lui a apporté la religion, le personnage semble alors filer la métaphore architecturale qui l'avait jadis conduite à ressentir la foi comme une fenêtre ouverte sur une autre vie :

« J'ai prié, j'ai prié pendant des heures, la tête dans les mains, cherchant à m'anéantir au fond de chaque mot d'adoration, et je n'ai pas été soulagée, je n'ai pas senti Dieu. [...] *Votre ciel est fermé*. Vous m'avez mené jusque-là pour *me heurter contre ce mur*... J'étais bien tranquille, vous vous souvenez, quand vous êtes venu. Je vivais *dans mon coin, sans un désir, sans une curiosité*. Et c'est vous qui m'avez réveillée avec des paroles qui me retournaient le cœur. *C'est vous qui m'avez fait entrer* dans une autre jeunesse... [...] J'avais une espérance immense. [...] Je veux le reste du bonheur promis. *Ça ne peut pas être tout. Il y a autre chose, n'est-ce pas ?* [...] [*J]e ne veux pas être dupe... Il y a autre chose, dites-moi qu'il y a autre chose. [...] Il n'y a rien, il n'y a rien !* continua-t-elle avec emportement ; alors *vous m'avez trompée*... Vous m'avez promis le ciel, en bas, sur la terrasse, par ces soirées pleines d'étoiles. Moi, j'ai accepté. Je me suis vendue, je me suis livrée. *J'étais folle* [...]... Aujourd'hui, le marché ne tient plus ; *j'entends rentrer dans mon coin, retrouver ma vie calme*¹⁹⁷. »

Toutes les contradictions de la fenêtre de Marthe sont résumées dans ce sursaut de lucidité final à l'approche de la mort. Alors que tout dans sa pratique religieuse suggère la fermeture (« la tête dans les mains, cherchant l'anéantissement »), le personnage l'a vue naïvement comme un passage, une transitivity vers un ailleurs, celui d'un espoir « immense », comme la fenêtre qu'elle évoquait précédemment (« vous m'avez fait entrer »). Mais cette transitivity était un leurre, une illusion née de son cerveau détraqué et de la manipulation de Faujas, ainsi que le souligne amplement le personnage lui-même : « vous m'avez trompée », « j'étais folle », « je ne veux pas être dupe ». La fenêtre ouverte n'était donc qu'une illusion, un trompe-l'œil sur lequel le personnage avait projeté son désir irréal d'un ailleurs : le choix de cette image comme symbole d'une transitivity factice s'éclaire dès lors parfaitement, puisque effectivement chez Zola, la fenêtre ne peut être vraiment ouverte. La fenêtre de Marthe était en réalité opaque, elle ne s'ouvrait sur rien, comme le comprend désormais le personnage, en infléchissant la métaphore architecturale vers l'idée d'un monde opaque et hermétique : « votre ciel est fermé », « me heurter contre ce mur », « il n'y a rien ». Comme le répète Marthe avec frénésie, il n'y a rien au-delà de la fenêtre, qui ne peut être le symbole d'une transitivity dans le roman zolien. Le personnage le comprend trop tard, et

¹⁹⁷ Emile Zola, *La Conquête de Plassans*, éd. cit., p. 1172-1173.

n'envisage que le retour à une vie de repli sur soi, « dans son coin », « sans curiosité ». Asmodée rentre au bercail, mais trop tard, car en cherchant absolument un sens, transcendant son existence et le monde, il s'est heurté à une porte close, à un mutisme insondable, relayé par le silence du prêtre lors de la logorrhée de l'héroïne. L'intervention métaphorique de la fenêtre au début du roman ne peut dès lors prétendre à aucune mise en exergue de la transparence de ce motif : au contraire, il était le signe avant-coureur de l'illusion projetée par le personnage, collant l'hallucination de sa foi sur la surface opaque d'un monde rétif à toute signification.

Les deux occurrences suivantes ne sont que les variantes d'une même expression utilisée à deux reprises, et dans des conditions semblables, dans les chapitres V et X de *L'Œuvre*, qui présentent en écho les deux participations de Claude au Salon. Dans les deux cas, nous nous trouvons dans le contexte d'une méditation esthétique attribuée plus ou moins nettement au point de vue du peintre, alors qu'il se trouve face à l'ensemble des productions artistiques exposées. Dans les deux chapitres, Claude vient de subir un grave échec public, dans un premier temps en raison des moqueries que subit son tableau *Plein air*, dont le sujet comme l'esthétique semblent trop en avance pour la masse venue admirer les toiles académiques de l'exposition, dans le second par la relégation de son *Enfant mort* dans la salle « dépotoir » des œuvres conventionnelles les plus compassées, ajouté négligemment dans le coin supérieur d'une croûte historique monumentale. L'œuvre, à peine visible, est généralement ignorée de tous, quand elle ne suscite pas le dégoût par son seul sujet, insultant également le père en deuil qui a ainsi rendu hommage à son petit Jacques défunt. Entre les deux scènes est passé le temps de l'influence esthétique de *Plein air*, sans que le peintre n'en tire la moindre reconnaissance, puisque ses œuvres trop audacieuses, qui combattaient les tableaux noirs des générations précédentes au chapitre V, ont certes influencé la tonalité générale du Salon au chapitre X, mais dans une sorte de récupération décorative qui lui nie toute paternité. Dans les deux cas, la métaphore de la fenêtre intervient pour caractériser la « bouffée d'air » esthétique initiée par *Plein air*, dont Claude est le pionnier. L'image désigne tout d'abord le tableau de Claude lui-même ; elle est alors une fenêtre de combat, isolée face à l'académisme :

Certes, il y avait là bien des maladresses, bien des efforts puérils, mais quel joli ton général, quel coup de lumière apporté, une lumière gris d'argent, fine, diffuse, égayée de tous les reflets dansants du plein air ! *C'était comme une fenêtre brusquement ouverte dans la vieille cuisine au bitume*, dans les jus recuits de la tradition, et le soleil entrainé, et les murs riaient de cette matinée de printemps¹⁹⁸ !

¹⁹⁸ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 130.

Elle est ensuite une fenêtre signe de victoire, du moins selon l'ami Sandoz, désignant ainsi l'esthétique générale du Salon ayant assimilé l'influence de Claude, bien que de manière affadie :

[Le] coup de clarté, peu à peu introduit dans la peinture contemporaine, éclatait enfin. L'ancien Salon noir, cuisiné au bitume, avait fait place à un Salon ensoleillé, d'une gaieté de printemps. C'était l'aube, le jour nouveau qui avait pointé jadis au Salon des Refusés, et qui, à cette heure, grandissait, rajeunissant les œuvres d'une lumière fine, diffuse, décomposée en nuances infinies. Partout, ce bleuissement se retrouvait, jusque dans les portraits et dans les scènes de genre, haussées aux dimensions et au sérieux de l'histoire. Eux aussi, les vieux sujets académiques, s'en étaient allés, avec les jus recuits de la tradition, comme si la doctrine condamnée emportait son peuple d'ombres ; les imaginations devenaient rares, les cadavéreuses nudités des mythologies et du catholicisme, les légendes sans foi, les anecdotes sans vie, le bric-à-brac de l'École, usé par des générations de malins ou d'imbéciles ; et, chez les attardés des antiques recettes, même chez les maîtres vieilliss, l'influence était évidente, le coup de soleil avait passé là. *De loin, à chaque pas, on voyait un tableau trouer le mur, ouvrir une fenêtre sur le dehors*. Bientôt, les murs tomberaient, la grande nature entrerait, car la brèche était large, l'assaut avait emporté la routine, dans cette gaie bataille de témérité et de jeunesse¹⁹⁹.

La référence à la lettre à Valabrègue semble ici encore à l'œuvre, avec le caractère artistique de l'objet comparé, l'utilisation d'une structure comparative identique dans le premier exemple et l'évocation de l'entrée de la nature par la fenêtre à la suite du second. Dans les deux métaphores, la transitivité de la fenêtre est manifeste : le soleil et la nature « entrent », la fenêtre ouvre « sur le dehors », les murs « tombent ». Faut-il dès lors voir dans ces deux métaphores la conséquence d'un parti zolien pour la transitivité mimétique de l'œuvre réaliste, idéalement symbolisé par la fenêtre ? Rien n'est moins sûr. Et tout d'abord, paradoxalement, à cause de cet accent même mis sur la transitivité : les métaphores ne s'intéressent pas tant à la fenêtre en tant que telle qu'à ses conditions d'installation, et en particulier à l'opération de démolition du mur qu'elle nécessite. Plus que de véritables croisées, ces fenêtres sont avant tout des trous issus d'un acte violent : « brusquement ouverte », « éclatait », « trouer le mur », « ouvrir une fenêtre », « les murs tomberaient », « la brèche était large ». C'est avant tout l'action d'ouvrir, de démolir les murs qui intéresse la glose de la comparaison dans le texte zolien, et non la transparence d'une vitre. Dans ces deux extraits, il semble en effet manquer un terme essentiel : la vue offerte par la nouvelle ouverture. La métaphore envisage seulement l'extérieur de la fenêtre selon un mode antagoniste, notamment par l'opposition entre l'obscurité de l'intérieur et le jour extérieur, que le lexique souligne abondamment (« lumière », « lumière gris d'argent, fine, diffuse », « reflets », « plein air », « soleil », « clarté », « ensoleillé », « l'aube », « jour », « lumière fine, diffuse, décomposée en nuances infinies », « bleuissement », « coup de soleil » ≠ « bitume », « recuits » (deux fois), « noir », « cuisiné au bitume », « ombres »),

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 296-297.

« cadavéreuse »). Paradoxalement, alors que l'analogie de la fenêtre évoque une ouverture sur un nouveau monde pour Claude, c'est donc plutôt l'opposition, l'obstacle, le pivot qu'elle vient mettre en valeur dans ce roman : elle cristallise la barrière entre académisme et avant-garde, ancienne et nouvelle génération, esthétique compassée et art de la lumière ; et l'omniprésence des murs à percer souligne le nombre colossal de barrières derrière lesquelles l'académisme s'est réfugié. Percer une fenêtre, c'est donc avant tout opérer une ouverture, une démolition des barrières, une révolution esthétique. Pas de vitre dans une telle perspective : les fenêtres sont ouvertes, percées, mais leur dispositif n'est pas mis en place.

Comment comprendre dès lors l'utilisation de cette métaphore dans ce contexte, en tenant compte de son lien avec l'esthétique zolienne ? Un premier indice tient dans le point de vue assumé par la narration à ce moment du récit, celui de Claude, galvanisé par l'opposition du public dans le chapitre V, ragaillardisé par l'analyse réconfortante de Sandoz dans le chapitre X. Claude veut faire entrer la nature dans l'œuvre ; sa conception de l'art ne saurait admettre de médiation entre la vie et l'œuvre, entre le tableau et l'extérieur, dans une illusion que Zola décrit comme utopique, en faisant clairement entendre le commentaire désabusé du narrateur omniscient en alternance avec le discours indirect libre de la pensée du peintre :

Ah ! cet effort de création dans l'œuvre d'art, cet effort de sang et de larmes dont il agonisait, pour créer de la chair, souffler de la vie ! Toujours en bataille avec le réel, cette besogne impossible de faire tenir toute la nature sur une toile, épuisé à la longue dans les perpétuelles douleurs qui tendaient ses muscles, sans qu'il pût jamais accoucher de son génie. Ce dont les autres se satisfaisaient, l'à peu près du rendu, les tricheries nécessaires, le tracassaient de remords, l'indignaient comme une faiblesse lâche ; et il recommençait, et il gâtait le bien pour le mieux, trouvant que ça ne « parlait » pas, mécontent de ses bonnes femmes, ainsi que le disaient plaisamment ses camarades, tant qu'elles ne descendaient pas coucher avec lui. Que lui manquait-il donc, pour les créer vivantes ? Un rien sans doute²⁰⁰.

Pour Claude, il ne saurait donc être de vitre dans l'ouverture de la fenêtre – nous avons d'ailleurs déjà vu le rapport très difficile que ce personnage entretenait dans le roman avec les croisées et les miroirs. Claude et sa lésion de l'œil, Claude et son impuissance créatrice, à rendre ce « tout » de la nature, Claude qui supprime sa propre vie après avoir fait le vide autour de lui, face à son échec à représenter cette fameuse nature, ne peut envisager la fenêtre autrement que sans vitre, sans médiation sur le monde extérieur. La métaphore assumée par le personnage implique donc l'image d'une transitivité vouée à l'échec. Or, le contexte dans lequel celle-ci intervient semble d'emblée la brouiller et la teinter d'illusion, d'inanité. Que voit-on de ces fenêtres ouvertes, sous les yeux de Claude ? Rien, une clarté, tout au plus, aucune image. Pourtant, les images existent bel et bien dans cette scène, car on ne peut oublier

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 245.

la nature du comparé de ces fenêtres sans vitre : des toiles recouvertes de peinture, et pas toutes réalistes, puisque malgré les progrès dans la vraisemblance des sujets, le « coup de soleil » touche également « les attardés des antiques recettes » et « les maîtres vieilliss ». Parmi les claires fenêtres de Claude se trouvent donc aussi des scènes historiques et mythologiques, des portraits convenus, simplement touchés par l'éclaircissement de sa formule. Mais ceux-ci n'en sont pas pour autant plus artificiels que les nouveaux paysages impressionnistes : leur coexistence dans l'ensemble des trouées vues par Claude ne fait que les rabattre sur leur nature d'image fabriquée, qu'elle soit réaliste ou non. Bien qu'il tende à l'oublier, la fenêtre ouverte sur la nature de Claude a avant tout pour référent concret un voile opaque support de la projection subjective du peintre : on ne saurait voir de meilleure illustration des ambiguïtés métaphoriques de la fenêtre de la représentation chez Zola. Derrière l'ouverture esthétique apportée par Claude, que l'artiste se leurre à prendre pour une prise directe sur la nature, la fenêtre désignée dans ce roman reste un châssis recouvert de pigments. Si ses fenêtres trouvent la tradition, elles ne s'ouvrent pas pour autant sur l'extérieur. Ironiquement, d'ailleurs, on peut remarquer que la première « fenêtre », ce n'est pas l'ouverture sur le plein air, c'est *Plein air*, une huile sur toile : l'extérieur ne peut être là que dans la représentation picturale de l'extérieur, que souligne dérisoirement l'abstraction italique du titre de l'œuvre.

On trouve une dernière utilisation de la fenêtre comme métaphore dans le premier roman du cycle, *La Fortune des Rougon*. Cet exemple prend cependant un ancrage plus important et concret dans le texte, puisque que la fenêtre sert de comparant à une sorte de « dispositif technique » fabriqué par Miette et Silvère pour se promener en toute discrétion dans la campagne nocturne de Plassans, à l'aide de la pelisse que porte la jeune fille :

[Miette] écarta sa pelisse, qui était piquée à petits losanges et doublée d'une indienne rouge sang ; puis elle jeta un pan de ce chaud et large manteau sur les épaules de Silvère, l'enveloppant ainsi tout entier, le mettant avec elle, serré contre elle, dans le même vêtement. [...] [Ils] se mirent à marcher à petits pas, se dirigeant vers la route²⁰¹ [...].

Délaissée pendant plusieurs pages au profit d'une symbolique amoureuse mettant en scène la fusion des corps de deux amoureux sous le manteau en une seule et même forme, la perspective optique présentée par le capuchon est bientôt mise à profit par le récit, qui la compare à un point d'observation idéal :

Autour des amoureux, la campagne continuait à dormir, dans l'immense paix du froid. Ils étaient arrivés au milieu de la côte. Là, à gauche, se trouvait un monticule assez élevé, au sommet duquel la lune blanchissait les ruines d'un moulin à vent ; la tour seule restait, tout écroulée d'un côté. C'était là le but de leur promenade. *Depuis le faubourg, ils allaient devant eux, sans donner un seul coup d'œil aux champs qu'ils traversaient.*

²⁰¹ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 17.

Quand il eut baisé Miette sur les joues, Silvère leva la tête. Il aperçut le moulin. [...] Ils regardaient, à travers les plis de la pelisse, les champs qui s'étendaient aux deux bords de la route, sans éprouver cet écrasement que les larges horizons indifférents font peser sur les tendresses humaines. Il leur semblait qu'ils avaient emporté leur maison avec eux, *jouissant de la campagne comme on en jouit depuis une fenêtre*, aimant ces solitudes calmes, ces nappes de lumière dormante, ces bouts de nature, vagues sous le linceul de l'hiver et de la nuit, cette vallée entière qui, en les charmant, n'était cependant pas assez forte pour se mettre entre leurs deux cœurs serrés l'un contre l'autre²⁰².

Dans cet extrait, la métaphore de la fenêtre semble fonctionner comme un parfait substitut de technème naturaliste servant à légitimer la description de la campagne de Plassans. La pelisse cadre la vision des enfants qui avancent progressivement dans la nature puis s'arrêtent. L'association du capuchon à l'embrasure d'une fenêtre ne peut qu'inviter à la description, les promeneurs n'ayant concrètement que peu de choses à faire dans cette situation qui les enferme côte à côte dans le manteau : parler, s'embrasser ou contempler le paysage. La métaphore de la fenêtre semble donc bien avoir un rôle de caution réaliste, de légitimation de l'étendue de la description. Notons toutefois que l'extrait opère dès lors un renversement de la théorie du porte-regard hamonien, puisque la fenêtre n'est plus l'élément diégétique déclencheur du regard et du pseudo-spectacle que l'auteur met en scène pour redistribuer ses fiches ; au contraire, c'est le spectacle qui semble ici avoir besoin d'une légitimation réaliste et susciter l'évocation du technème qui n'est pas présent, comme si le pouvoir-voir et le savoir-voir du personnage ne suffisait pas. La fenêtre vient connoter le spectacle de réalité, comme si celui-ci n'en avait pas assez de lui-même ; ce n'est plus la fenêtre qui fait la description mais la description qui fait naître la fenêtre.

L'exploitation de ce dispositif métaphorique pose des problèmes d'un point de vue technique dans cet extrait. Deux descriptions distinctes sont articulées de part et d'autre de la métaphore. La première, située au début du passage, décrit rapidement le moulin en ruines qui devait être le terme du périple des enfants. Il s'agit de la première mention descriptive depuis le début de leur promenade et l'installation du « dispositif-pelisse », il y a plusieurs pages déjà. La balade, jusque-là, assumée par le regard des enfants, semblait aveugle. L'image de la campagne semble donc surgir de l'obscurité de la pelisse, du néant, telle quelle, statique, comme si l'on plaçait brusquement une image sous les yeux d'un personnage, comme si la fenêtre du capuchon montrait enfin quelque chose à leur regard. Bien que courte – pas plus d'une ou deux lignes – et donc peu exploitée par le romancier, cette phase descriptive présente néanmoins plusieurs déictiques et détails topographiques qui lui confèrent un certain réalisme (« là », « à gauche », « écroulée d'un côté », « au sommet », « monticule »). Cependant, cette furtive image du moulin prend place à un stade du récit où les jeunes gens ne

²⁰² *Ibidem*, p. 22-23.

regardent paradoxalement pas encore le paysage de l'aveu même du texte, ce qui pose un problème d'attribution de la focalisation. Alors que la description commence à peine, le récit précise en effet que jusque-là les enfants ont marché « sans donner un seul coup d'œil aux champs qu'ils traversaient ». Les phrases suivantes théâtralisent, en plusieurs étapes que miment les phrases courtes, le passage de la promenade aveugle à la contemplation du paysage, comme pour souligner par défaut l'incapacité initiale des enfants et de leur « fenêtre » à être le porte-regard de la première description : « Silvère leva la tête. Il aperçut le moulin. » Non seulement la description intervient avant la mention de la fenêtre, mais elle est niée comme objet de vision depuis le poste d'observation de la pelisse. Le dispositif semble donc intervenir à contretemps de son emploi, ce qui semble déjà en dénoncer le dysfonctionnement, si toutefois fonctionnait-il devait y avoir.

La seconde description intervient après la mention du regard des deux enfants et la comparaison du capuchon de la pelisse à la fenêtre d'une maison. Elle remplit donc parfaitement le contrat d'une description assumée par un porte-regard telle que la décrit Ph. Hamon. Précédemment, nous nous interrogeons sur les raisons ayant conduit à souligner le poste d'observation que constituait le cadre de cette capuche en introduisant cette comparaison, en y soupçonnant peut-être une nécessité de légitimer le réalisme du paysage vu par les enfants. Or, nous savons que les fenêtres zoliennes ne sont pas toujours le théâtre de spectacles mimétiques du réel, ce qui pourrait peut-être au contraire assimiler la métaphore à l'entrée de la description dans le monde de l'irréel. Et, effectivement, la vision assumée par les enfants semble en effet bien peu vraisemblable. Une même énumération lie le spectacle de la fenêtre à une description qui se distancie nettement de ce que les personnages peuvent percevoir : « jouissant de la campagne comme on en jouit par une fenêtre, aimant ces solitudes, ces nappes de lumière dormante, ces bouts de nature, vagues sous le linceul de l'hiver et de la nuit, cette vallée entière qui, en les charmant, n'était cependant pas assez forte pour se mettre entre leurs deux cœurs serrés l'un contre l'autre. ». Cette description n'en est pas une, car il serait difficile de déterminer quel genre de fenêtre laisserait passer une image aussi floue et « vague », ainsi que le texte le dit lui-même. Le référent « campagne » est ainsi décliné par l'énumération en plusieurs dérivés synonymiques étonnants, des métaphores très abstraites, décrivant pour l'une un sentiment personnifiant le paysage (« ces solitudes »), pour l'autre une abstraction formelle mêlée à une seconde personnification (« ces nappes de lumière dormante »), ou encore une généralité totalement imprécise (« ces bouts de nature, vagues »). L'ensemble est commandé par les conditions atmosphériques de la scène, que résume allégoriquement la métaphore du « linceul de l'hiver et de la nuit », tout aussi floue et

énigmatique. L'ensemble de la scène semble recouvert d'un voile informe et vaporeux, d'une toile qui ôte tout relief et tout détail à la scène, faisant de cette fenêtre métaphorique un point de vue tout aussi improbable et irréprésentable pour le lecteur que la fenêtre de Passy depuis laquelle Hélène regardait le réveil brumeux de Paris dans *Une page d'amour*.

Tout cela ne ressemble donc guère aux notations que l'on pourrait trouver dans les « fiches » de Zola, et correspond encore moins aux regards que les deux personnages pourraient porter sur lui, eux que l'exaltation rend certes muets, mais pas mélancoliques, comme le texte le précise quelques lignes plus loin²⁰³. La compétence des personnages zoliens à endosser certains discours ou certaines descriptions présentes dans les romans est un problème qui a déjà été abordé par la critique, notamment par H. Mitterand²⁰⁴. Dans cet exemple, on peut se demander dans quelle mesure ce paysage peut être perçu par les adolescents amoureux : si Silvère s'apprête à rejoindre les insurgés, son état d'esprit est celui de l'exaltation utopiste pour la république, si les deux personnages sont conditionnés pour réécrire l'idylle de Longus, leur regard sera celui de la pastorale et du merveilleux : rien ne semble donc les conduire à se figurer une campagne aussi informe, abstraite et surtout aussi lamentablement tragique. L'évocation du paysage s'avère en effet fortement connotée par la mort, non seulement par la présence de la métaphore du « linceul », mais surtout par son alliance redondante avec deux termes déjà fortement associés dans la culture occidentale à la tristesse et au deuil : la nuit et l'hiver. On peut également remarquer l'utilisation de l'adjectif « dormantes », expression fréquemment employée comme euphémisme de la mort (déjà associée à Miette et Silvère dans l'évocation des eaux morbides du puits mitoyen), d'autant que ce qualificatif orne la métaphore de la « nappe », rappelant le drap mortuaire. L'étendue informe et plane qui fait face aux personnages se mue ainsi progressivement en un immense linceul. Ce que les enfants regardent, nous dit Zola, ce n'est pas la campagne, mais leur propre mort qui les attend. C'est d'ailleurs parce qu'ils continueront à marcher dans cet environnement qu'ils rejoindront ensemble les insurgés et courront à leur perte. Ce paysage assimilé à la mort est d'ailleurs personnifié, puisqu'il devient le sujet logique d'un gérondif dont les enfants sont les objets (« en les charmant »). L'étymologie du verbe charmer comme

²⁰³ « [Ils] étaient à la seule minute présente, échangeant un serrement de mains, poussant une exclamation à la vue d'un coin de paysage [...] » (*ibid.*, p. 23).

²⁰⁴ Ainsi des discussions politiques des Maheu dans *Germinal*, qui en font selon Henri Mitterand des personnages bien peu « typiques » : « Imagine-t-on comme trait caractéristique du comportement des familles ouvrières, vers 1880, ces soirées sous la lampe, où chacun, grand-père, mari, femme, enfant, médite et discourt sur la promiscuité, le travail, la misère, et s'exalte à la pensée des révolutions futures ? Auerbach ne semble pas voir que dans la page sur la soirée au coron jouent d'autres contraintes que celles de l'énoncé référentiel, de la pure et exacte *mimesis* du réel social. » (Henri Mitterand, « Fonction narrative, fonction mimétique, fonction symbolique : Etienne Lantier », *op. cit.*, p. 84-85).

sa position de sujet renforce la personnification et la dote d'un pouvoir magique : la vallée devient une femme enjôleuse qui jette un sort à Miette et Silvère, celui d'un destin dont ils seront les jouets. L'emploi de ce verbe au participe présent introduit en outre une valeur d'action s'étalant dans le temps de manière indéterminée, et induit le sentiment d'une durée, d'un écoulement du temps, de la vie, qui semble mettre en scène la progression du destin tragique des personnages. La fin de la phrase évoquant une lutte entre les amoureux et la campagne qui aurait voulu, en vain, les séparer ne fait que confirmer cette interprétation, puisque les deux amants mourront ensemble et ne concrétiseront leur amour que dans la mort. Métamorphose de la campagne en une nappe informe et sans détail, animation du paysage en femme ensorceleuse, projection d'une tonalité tragique que les personnages ne peuvent avoir en tête : cette description qui suit immédiatement l'évocation métaphorique du dispositif de la fenêtre ne correspond guère à la vision que la vitre transparente d'une maison aurait pu offrir aux deux enfants. La caution réaliste de la fenêtre semble plus que jamais difficile à assumer par cette description, d'autant que les pages qui suivront, toujours vues par l'intermédiaire de la cape, montreront la campagne tour à tour comme un « immense amphithéâtre », « une cascade géante », « une vallée enchantée », « une apothéose colossale [dressée] dans un silence de mort », au point que la narration lui concèdera la qualité de « décor étrange²⁰⁵ ».

Si l'évocation de la fenêtre tend à préparer le lecteur à « avaler » cette très improbable description, l'idée d'une véritable caution réaliste nous semble ici très incertaine. En effet, l'évocation de la fenêtre n'est-elle pas d'emblée décrédibilisée par l'extravagance de la description qui la suit, alors même qu'une courte description beaucoup plus neutre a pris place quelques lignes plus haut, avant la mention de la fenêtre, alors que les enfants, nous disait-on, ne regardaient pas même le paysage ? Dans cette hypothèse, le dysfonctionnement du technème est manifeste, à moins de considérer sous un autre angle l'irruption de cette métaphore dans le récit. Si l'on considère le symbole de la fenêtre chez Zola non comme un signe de transparence réaliste mais comme le support opaque idéal d'une projection subjective, l'apparente incongruité de ce passage se résout. La première phrase descriptive, plutôt neutre, suit l'évocation du dispositif de la cape dans un contexte globalement peu descriptif ; la mention de la fenêtre introduit ensuite l'association de la cape à un appareil optique, si bien que la campagne elle-même s'opacifie en une surface-support plane prête à recueillir la projection de l'image – ici la préfiguration du destin des enfants.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 25.

L'utilisation métaphorique du mot « fenêtre » dans le cycle n'apporte pas une vision totalement claire de la perception qu'en a l'auteur. Nous pouvons néanmoins remarquer que les trois différents emplois de cette comparaison manifestent systématiquement un malaise du point de vue de la transitivité de la représentation : dans *La Conquête de Plassans*, la « fenêtre » symbolise l'irruption de Marthe dans l'illusion de la folie mystique et sa rupture hermétique d'avec la vie réelle ; dans *L'Œuvre*, elle désigne les trouées claires de tableaux que l'utopie de Claude croit pouvoir assimiler à l'irruption de la vie, en feignant d'abolir la surface peinte de sa toile ; dans *La Fortune des Rougon*, elle se fait le déclencheur d'une défiguration irréaliste du paysage de Plassans afin d'en faire le support allégorique de la tragédie à venir. Les trois personnages qui lui sont associés sont d'ailleurs des exclus du réel : Marthe, la mystique qui sombre dans la folie et en meurt, Claude et sa lésion de l'œil qui pousse son génie à la démence puis au suicide, Miette et Silvère, les innocents échappés de l'idylle, exaltés par l'utopie révolutionnaire et irrémédiablement placés dans le hors-monde de la mort dès leur entrée dans le roman. Dans les trois cas, la métaphore de la fenêtre n'est donc pas appelée *a priori* par la nature objective et réaliste du personnage en présence, et elle n'engendre pas *a posteriori* le retour de celui-ci dans un monde plus transparent et lisible, bien au contraire. Dès lors, il nous semble évident que les associations d'idées qui commandent les métaphores des fenêtres dans les *Rougon-Macquart* trahissent bel et bien le caractère irréductiblement intransitif de ce motif dans la représentation mentale qu'en a Zola. Compte tenu du lien à l'art que cette métaphore a toujours entretenu chez l'écrivain, y compris dans deux de ses utilisations romanesques (le vitrail chez Marthe, le tableau chez Claude), cette représentation mentale tend à soutenir l'idée d'un élargissement de notre problématique à l'interrogation général du rapport entretenu par ce dernier avec le réel.

- *Le paysage de la vitre : une image conçue sur un modèle métaphorique ?*

Fenêtre frontière, fenêtre obstacle d'un roman qui n'a jamais eu pour but d'ouvrir la vitre ? Une des métaphores que nous venons d'analyser comporte en effet pour notre hypothèse de lecture des *Rougon-Macquart* un élément important. Nous avons recensé et analysé tout un ensemble de dispositifs dioptriques qui ne fonctionnaient pas techniquement lorsqu'ils étaient représentés dans le cycle, remettant en cause leur nature de technème. Selon les cas, le dispositif pouvait être obturé, agresser le personnage qui se postait en face de lui, ou encore s'ouvrir sur un extérieur qui s'opposait, en s'effaçant, à toute perception visuelle. Or, dans le cas des métaphores de la fenêtre utilisées dans *L'Œuvre*, il y a bien une image

perçue sur le cadre de cette dernière, bien qu'elle ne soit pas vraiment évoquée : celle des tableaux, et en particulier celui de Claude. Faut-il y voir une représentation spéculaire de toute fenêtre zolienne, se dénonçant dès lors comme dispositif appliquant une image artificielle sur sa surface pour donner une illusion du réel ? Cette mise en abyme de l'intransitivité de la description zolienne nous conforterait dans l'idée de renverser la perception habituelle de la représentation réaliste chez Zola.

Ainsi, ne faut-il pas voir les fenêtres condamnées, les miroirs brouillés non pas comme des anomalies de la fiction zolienne, mais comme leur norme ? Le corpus restreint de fenêtres technèmes qui « fonctionnent » ne mériterait-il pas dès lors d'être reconsidéré ? Face au nombre conséquent de fenêtres refusant toute perception visuelle au personnage et se transformant en support d'une projection étrangère au paysage extérieur, que penser des quelques exemples restants où le placement du porte-regard devant le cadre de la fenêtre précède bien l'introduction d'une description qui semble en rapport ce que celle-ci pourrait offrir comme spectacle ? Nous avons ainsi admis dans ce corpus de nombreuses descriptions dont la tonalité « rationnelle » pourrait être facilement remise en cause, mais que nous avons conservées parce qu'elles avaient malgré tout un lien avec le paysage théoriquement ouvert par la croisée. Pensons par exemple à l'abbé Mouret contemplant de nuit le village des Artaud depuis la fenêtre de sa chambre. Nous avons précédemment vu comment celle-ci s'obturait et se muait progressivement dans ce chapitre de *La Faute de l'abbé Mouret* en support de ses souvenirs, puis d'une hallucination. Quelques passages du texte évoquent cependant bien le paysage extérieur. Néanmoins, bien que dans ces lignes le monde réel soit présent, le caractère fantastique et érotique de la description fait bientôt disparaître ce référent derrière la projection mentale dans l'espace topographique de la campagne des pulsions refoulées par le prêtre à ce moment du récit. Dès lors, les brefs passages de description transitive du paysage ne se distinguent plus nettement des projections de souvenirs et des hallucinations qui les encadrent :

En face de lui, la vaste plaine s'étendait, plus tragique sous la pâleur oblique de la lune. Les oliviers, les amandiers, les arbres maigres faisaient des taches grises au milieu du chaos des grandes roches, jusqu'à la ligne sombre des collines de l'horizon. C'étaient de larges pans d'ombres, des arêtes bossuées, des mares de terre sanglantes où les étoiles rouges semblaient se regarder, des blancheurs crayeuses pareilles à des vêtements de femme rejetés, découvrant des chairs noyées de ténèbres, assoupies dans les enfoncements des terrains. La nuit, cette campagne ardente prenait un étrange vautrement de passion. Elle dormait, débraillée, déhanchée, tordue, les membres écartés, tandis que de gros soupirs s'exhalaient d'elle, des arômes puissants de dormeuse en sueur. On eût dit quelque forte Cybèle tombée sur l'échine, la gorge en avant, le ventre sous la lune, saoule des ardeurs du soleil, et rêvant encore de fécondation²⁰⁶.

²⁰⁶ Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., p. 1307-1308.

Que voit l'abbé par cette fenêtre, et le lecteur avec lui ? Si les deux premières phrases posent en effet un cadre topographique certes assez général et flou (« chaos », « taches »), mais du moins vraisemblable, la suite du texte semble s'affranchir totalement de ce référent. La personnification et la sexualisation ne touchent pas des éléments du paysage, mais l'ensemble de la vue, au point qu'il est véritablement impossible de comprendre ou de percevoir quel est le référent exact des métaphores féminines. Que sont concrètement les réalités qui suggèrent au prêtre les « membres écartés », les « vêtements de femme rejetés », ou encore la « gorge » de Cybèle ? Les seuls comparés évoqués restent très abstraits, tels les « pans d'ombre » ou les « blancheurs crayeuses » et ceux-ci s'absentent rapidement au fil des phrases. Plutôt qu'une déformation de la vision du prêtre, il faut se rendre à l'évidence : Serge ne regarde pas le paysage, il ne voit rien de la campagne, si ce n'est des taches, des surfaces sur lesquelles il projette le délire de sa frustration sexuelle. En quoi diffère-t-elle donc des projections hallucinatoires qui suivront, si ce n'est qu'elle entretient un *certain* rapport avec l'extérieur de la fenêtre ? L'image d'apparence transitive qui encadrerait la projection des souvenirs et des fantasmes de l'abbé ne s'en distingue donc pas *constitutivement*, puisqu'elle n'ouvre en aucun cas sur le monde extérieur. Et l'on pourrait trouver de nombreux autres exemples de ce phénomène dans ce corpus restreint de fenêtres « qui fonctionnent », notamment parmi les fameux tableaux parisiens d'*Une page d'amour*, qui montrent davantage le trouble amoureux d'Hélène ou la suspicion de Jeanne que les quartiers de la capitale, ou encore lorsque Saccard projette sur un Paris des *Mille et une nuits* ses rêves de fortune et de gloire depuis la fenêtre du restaurant de Montmartre dans *La Curée*.

Si la correspondance entre ce que Serge projette comme image et le paysage situé derrière la fenêtre semble au premier abord valide mais se révèle rapidement discordante, ne peut-on pas en déduire que les rares mais parfaites descriptions restantes citées par Ph. Hamon ne seraient elles aussi que des images projetées, simplement plus en accord avec ce qui devrait se situer au-delà de la vitre ? L'utilisation métaphorique de la fenêtre dans le cycle montre que celle-ci figure une surface hermétique au réel, une frontière que seul un halluciné comme Claude croit pouvoir oublier. Dès lors, c'est bien sous le sceau de la métaphore qu'il faudrait comprendre toutes les fenêtres de Zola : l'image donnée par la vitre n'entretiendrait jamais de relation de contiguïté avec le paysage extérieur, inaccessible à la représentation, mais de simple analogie, propice à toutes les déviations possibles.

b. Le spectateur et sa fenêtre, ou la mise en abyme de l'altérité du monde

- La frontière infranchissable de l'embrasure : La Faute de l'abbé Mouret

Cette barrière insurmontable entre l'homme et le monde que symbolise la fenêtre, le romancier lui-même semble s'en amuser à deux reprises dans le cycle, dans des exemples que nous avons comptés parmi les technèmes valides, mais qui semblent néanmoins selon nous en moquer l'usage. Un premier jeu avec la transitivité de la fenêtre est perceptible dans l'épisode montrant Serge, convalescent au Paradou, apprivoiser l'idée de regarder à nouveau par la fenêtre de sa chambre, acte qui le terrorise au début de la deuxième partie de *La Faute de l'abbé Mouret*. Après plusieurs chapitres de refus, le personnage finit par oser regarder l'exubérance de la nature dans le jardin. Cependant, nous ne pouvons que nous étonner de la construction que le romancier donne à cet épisode. La fin du chapitre III met en scène les hésitations du jeune homme à céder à l'appel de l'extérieur, la fenêtre devenant le symbole de la frontière qui sépare irrémédiablement le personnage du monde qui l'entoure et qu'il considère comme une menace :

Serge, qui avait déjà eu peur de la lumière, éprouva une inquiétude, lorsqu'il se trouva assez fort pour aller s'accouder à la fenêtre. Il disait de nouveau : « Demain », chaque soir. Il se tournait vers la ruelle, frissonnant, lorsque Albine rentrait et lui criait qu'elle sentait l'aubépine, qu'elle s'était griffé les mains en se creusant un trou dans une haie pour lui en apporter toute l'odeur. Un matin, elle dut le prendre brusquement entre les bras. Elle le porta presque à la fenêtre, le soutint, le força à voir.

« Es-tu poltron ! » disait-elle avec son beau rire sonore.

Et elle agitait une de ses mains à tous les points de l'horizon, en répétant d'un air de triomphe, plein de promesses tendres :

« Le Paradou ! Le Paradou ! »

Serge, sans voix, regardait²⁰⁷.

L'extrait théâtralise la difficulté pour Serge d'assumer un regard transitif par la fenêtre. Non seulement ne *peut*-il pas voir, car il est faible et se réfugie dans son lit, mais il ne *veut* pas voir non plus, car l'extérieur et la fenêtre lui font peur et parce qu'il préfère « imaginer » le Paradou grâce à ses souvenirs²⁰⁸. L'arrivée de Serge à la fenêtre est véritablement présentée comme une action périlleuse, voire même comme un viol de son intégrité. La juxtaposition de courts groupes verbaux miment ainsi la difficulté et la réticence du personnage à avancer, et le parallélisme syntaxique, répétant anaphoriquement le pronom « le » accusant la faiblesse grammaticale de Serge, montre combien il n'est pas maître de ses

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 1327.

²⁰⁸ « Et il retombait dans le rêve caressé de ces verdure qu'il sentait près de lui, à deux pas. Pendant plusieurs semaines, il ne vécut que de ce rêve. Les premiers temps, disait-il, il avait vu le jardin plus nettement. A mesure qu'il prenait des forces, son rêve se troublait sous l'afflux du sang qui chauffait ses veines. » (*ibid.*, p. 1326).

actes : « Elle porta presque à la fenêtre, le soutint, le força à voir ». Albine force le regard de Serge, qui ne veut pas sortir de cette chambre qui est comme le prolongement de lui-même et de son esprit. En cela, le jeune homme semble mettre en abyme les fenêtres de Zola, si réticentes à échanger leur rôle de réceptacle du fantasme contre une transparence ouverte sur le monde extérieur. L'utilisation du verbe « forcer » confirme cette assimilation du personnage au dispositif même de la fenêtre, puisqu'il associe le geste d'autorité d'Albine à un viol, un « forçage », un percement de la « porte-Serge » vers l'extérieur. Le regard de Serge dans le jardin viendrait donc remettre en cause l'opacité de la fenêtre qu'il s'était jusque-là ménagée et entériner son passage dans le régime de la transitivité. La progression du chapitre engendre dès lors la stupéfaction, puisque celui-ci se clôt étonnamment sur la dernière phrase de notre citation : « Serge, sans voix, regardait. »

Que regarde Serge ? Que montre la fenêtre ? Concrètement, à la lecture du livre, rien d'autre que le blanc qui sépare le chapitre III du chapitre IV, qui semble donc effacer tout ce que le personnage a devant lui. Alors même que les lignes précédentes ont amené avec un certain suspens narratif le passage de Serge de l'autarcie subjective à la communication avec l'extérieur par son approche de la fenêtre, la construction et la typographie du roman semblent donc exactement le démentir. La syntaxe de la dernière phrase donne elle aussi un indice de ce parasitage, en se marquant par sa brièveté, comme s'il n'y avait rien à dire sur l'au-delà de la fenêtre, et surtout par la construction intransitive du verbe regarder, peu fréquente. Serge regarde, mais regarde-t-il *quelque chose* ? Rien n'est moins sûr. On pourrait attribuer cette étonnante disposition du texte à un souci de mettre en valeur la victoire de Serge sur lui-même, sans l'alourdir le texte par une énième description du Paradou, dont la deuxième partie ne manque pas. Cependant, dès les premiers mots du chapitre IV, on comprend que le choix fait par le romancier est encore plus incongru : « Une mer de verdure, en face, à droite, à gauche, partout²⁰⁹. » Suit une évocation du jardin. Nous avons donc à l'orée de ce chapitre une vision du Paradou tout à fait compatible avec celle que Serge pouvait avoir sous les yeux à la fin du chapitre précédent. Pendant presque deux pages, la focalisation reste toutefois tout à fait indéfinissable et anonyme, Serge semblant avoir totalement déserté le texte, avant que le texte finisse par faire parler le personnage sans transition, en lui faisant reprendre les derniers mots prononcés par Albine dans le chapitre précédent : « Le Paradou ! » balbutia Serge²¹⁰ [...] ». Le lecteur reconstruit donc *a posteriori* en fonction de cette reprise des

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 1327.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 1328.

mêmes mots et de la situation identique de Serge à la fenêtre l'idée qu'il s'agit de son regard, sans que rien ne permette cependant de le déterminer.

Pourquoi choisir une construction aussi étrange d'un point de vue logique ? Pourquoi dissocier l'action de regarder et son résultat, la vue ? Et pourquoi faire disparaître Serge de la description du Paradou après cette rupture, en lui niant ainsi l'autorité sur la vision ? Du fait de cette construction qui trouble le rythme de lecture, la description du Paradou semble être une image plaquée par l'auteur au milieu de son récit, pour le coup rappelant le collage d'une fiche. Zola semble se moquer du procédé même du porte-regard et de son rôle de vecteur d'une illusion transitive. La technique descriptive est mise en place mais elle est niée, car montrée comme artificielle par le blanc qu'elle contient. Ainsi celui-ci rappelle-t-il au lecteur qu'il ne fait que lire un roman divisé en chapitres, ce qui contrevient à toute l'illusion référentielle que la description à la fenêtre devait créer. L'effet est d'ailleurs d'autant plus saisissant que ce regard par la fenêtre nous a été présenté de manière dramatique comme un acte violent pour Serge, avec une tension croissant jusqu'au moment de l'observation : le lecteur, suspendu aux yeux de Serge, ne demande alors pas mieux que de voir enfin ce que le héros refusait de regarder depuis des semaines, avec le délice de goûter à un fruit défendu ; l'avènement du blanc déçoit donc une attente créée par la fin du chapitre, et coupe toute l'adhésion du lecteur à la diégèse que la mise en place du porte-regard avait opérée, pour le ramener à la basse réalité du découpage du récit, de la technique romanesque, et donc aussi des descriptions factices à placer. Ce blanc qui vient interrompre le texte brise donc la confiance du lecteur, mais il souligne aussi de manière métatextuelle ce qu'est la fenêtre en régime zolien : la frontière entre Serge et le Paradou, c'est-à-dire la ligne de partage entre tout personnage et le monde extérieur, résolument hermétique à tout regard.

- *L'incommunicabilité entre le spectacle et le spectateur : la « panne » du porte-regard dans Une page d'amour*

L'exemple précédent montre avec humour qu'il faut se méfier de ce que l'on croit voir derrière les fenêtres de Zola, car rien n'atteste ici que la description du Paradou soit ce que voit Serge par sa fenêtre. Le romancier semble pousser encore plus loin l'ironie dans un des tableaux parisiens d'*Une page d'amour*. Dans une mise en œuvre qui ressemble beaucoup à celle de *La Faute de l'abbé Mouret*, le romancier dénonce, aux yeux du lecteur attentif, le long chapitre descriptif qui clôt la première partie du roman comme une mascarade. Nous avons déjà analysé le début de ce chapitre en mettant en avant la dissimulation du paysage

offert par la fenêtre, qui semble comme évacué par la brume devant le regard d'Hélène²¹¹. La suite de cette description, qui manifeste d'autres problèmes sur lesquels nous serons amenée à revenir plus loin, finit malgré tout par évoquer des référents plus précis. Ainsi, certains monuments deviennent les repères topographiques du regard du personnage :

Hélène, d'abord, s'intéressa aux larges étendues déroulées sous ses fenêtres, à la pente du Trocadéro et au développement des quais. Il fallait qu'elle se penchât, pour apercevoir le carré nu du Champ-de-Mars, fermé au fond par la barre sombre de l'École militaire. [...] Sur la rive gauche, le dôme des Invalides ruisselait de dorures ; au-delà, les deux tours inégales de Saint-Sulpice pâlissaient à la lumière ; et, en arrière encore, à droite des aiguilles neuves de Sainte-Clotilde, le Panthéon bleuâtre, assis carrément sur une hauteur, dominait la ville²¹² [...].

Après une mise en place difficile du dispositif descriptif, un paysage parisien semble donc bien naître devant Hélène, porte-regard pour le lecteur qui suit la description au rythme de ses yeux. Pourtant, de manière très étonnante, la fin du chapitre opère un parasitage qui remet en cause le fonctionnement descriptif qu'il avait tant peiné à mettre en place. Le romancier clôt la vision d'Hélène par un court dialogue entre cette dernière et sa fille, venue la rejoindre à la fenêtre :

« Maman, tu vois, là-bas, près de la rivière, ce dôme qui est tout rose... Qu'est-ce donc ? »
C'était le dôme de l'Institut. Hélène, un instant, regarda, parut se consulter. Et doucement :
« Je ne sais pas, mon enfant. »
La petite se contenta de cette réponse, le silence recommença. Mais elle posa bientôt une autre question.
– Et là, tout près, ces beaux arbres ? reprit-elle, en montrant du doigt une échappée du jardin des Tuileries.
– Ces beaux arbres ? murmura la mère. A gauche, n'est-ce pas ?... Je ne sais pas, mon enfant.
– Ah ! dit Jeanne. »
Puis, après une courte rêverie, elle ajouta, avec une moue grave :
« Nous ne savons rien. »
Elles ne savaient rien de Paris, en effet. Depuis dix-huit mois qu'elles l'avaient sous les yeux à toute heure, elles n'en connaissaient pas une pierre. [...] Jeanne, pourtant, s'entêtait parfois.
« Ah ! tu vas me dire ! demanda-t-elle. Ces vitres toutes blanches ?... C'est trop gros, tu dois savoir. »
Elle désignait le palais de l'Industrie. Hélène hésitait.
« C'est une gare... Non, je crois que c'est un théâtre. »
Elle eut un sourire, elle baisa les cheveux de Jeanne, en répétant sa réponse habituelle :
« Je ne sais pas, mon enfant. »
Alors, elles continuèrent à regarder Paris, sans chercher à le connaître. Cela était très doux, de l'avoir là et de l'ignorer. Il restait l'infini et l'inconnu. C'était comme si elles se fussent arrêtées au seuil d'un monde dont elles avaient l'éternel spectacle, en refusant d'y descendre²¹³.

D'une manière générale, cet extrait illustre parfaitement l'analyse de la fascination zolienne pour l'énigme et l'inconnu menée par Naomi Schor. Selon cette dernière, le personnage d'Hélène se situe au-delà du manque de curiosité : elle refuse de connaître, de savoir, ce qui remet en cause non seulement son appartenance à la volonté décryptive

²¹¹ Voir *supra*, p. 114 et sq.

²¹² Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 851-852.

²¹³ *Ibidem*, p. 853-854.

ordinairement attribuée au personnage zolien mais aussi l'utilité même de sa fenêtre, qui « dénature » sa fonction de transparence utilitaire :

A l'inverse du personnage-type du roman naturaliste qui, selon Philippe Hamon, souffrirait d'un « Complexe d'Asmodée », mettrait en œuvre un code « heuristique », pour ainsi dire, Hélène instaure un code « hermétique » comme mode d'être : retirée du monde, veuve tranquille sinon joyeuse, elle s'enferme dans son appartement de Passy et ne veut rien savoir de ce qu'elle voit de sa fenêtre, car le corollaire de la dévalorisation de la curiosité, c'est la dénaturation de l'objet de verre, en l'occurrence une fenêtre avec vue imprenable sur Paris²¹⁴.

L'évolution du chapitre montre que le refus de savoir entraîne surtout une impossibilité de voir pour le personnage, la fenêtre ne livrant que difficilement son spectacle : non seulement Hélène ne veut-elle rien savoir, mais elle ne voit rien, et lorsque celle-ci voit, voit-elle vraiment quelque chose ? Il nous semble ainsi qu'il faille aller plus loin, pour élargir l'hermétisme herméneutique repéré par N. Schor chez le personnage à l'idée d'un hermétisme au sens propre de la communication romanesque, symbolisée par cette fenêtre en totale rupture avec le personnage qui lui fait face. Le dernier dialogue du chapitre semble théâtraliser cet hermétisme : ne se justifiant guère d'un point de vue narratif, celui-ci met en place une étrange scission entre ce qui est vu et ce qui est dit, et remet en cause toute la créance que le lecteur a portée aux pages précédentes. En effet, dans cet extrait, le regard naïf de l'enfant décrit la chose et ne l'identifie pas. L'Institut n'est ainsi pas l'Institut, il est « ce dôme qui est tout rose », « là-bas, près de la rivière ». Le nom manque à Jeanne, l'identification lui est impossible. Cependant, ce n'est étonnamment pas Hélène, incapable, qui vient réparer la fonction de désignation, mais le narrateur omniscient. La construction syntaxique se plaît d'ailleurs à souligner cette défection du personnage en intercalant à plusieurs reprises le renseignement donné par le narrateur entre la question de l'enfant et la réponse de la mère, ce qui entraîne une dissociation entre le savoir du personnage et celui du lecteur, en avance sur Jeanne et Hélène : « “ Qu'est-ce donc ? ” C'était le dôme de l'Institut. [...] “ Je ne sais pas, mon enfant.” ». Le lecteur ne peut dès lors que s'interroger sur les pages précédentes de la description, qui étaient assumées en focalisation interne par Hélène et énuméraient ces mêmes noms propres qu'elle ignore désormais. Le narrateur se plaît dès lors à nous montrer que ce qu'Hélène a vu n'est pas ce qu'on nous a décrit précédemment. Hélène, ignorante de Paris, aurait alors dû désigner et qualifier les objets à la manière de sa fille, et en faire une description détaillée, mais sans les nommer. Comment comprendre un tel dysfonctionnement de la focalisation ?

²¹⁴ Naomi Schor, « Le sourire du Sphinx », *op. cit.*, p. 187.

Dans une analyse de *L'Education sentimentale* recueillie dans *L'Illusion réaliste*, Henri Mitterand s'interroge sur ces problèmes de points de vue difficilement attribuables dans la description flaubertienne et forge la notion de « focalisation implicite²¹⁵ ». Selon le critique, ce type de point de vue consisterait à mêler à la focalisation zéro d'un texte une autre focalisation, qui oscillerait entre point de vue externe et interne. Elle serait un regard limité, présent dans la diégèse, mais attribuable à aucun personnage : un œil-caméra, certes, mais humain, un tiers inclus. Cependant, cette nouvelle focalisation peut en réalité être comprise comme un dysfonctionnement du principe de focalisation. Gérard Genette l'évoquait déjà implicitement lorsqu'il parlait des focalisations « flottantes », oscillant entre focalisation externe et interne, notamment « lorsque le témoin n'est pas personnifié, mais reste un observateur, impersonnel et flottant²¹⁶ ». Le théoricien s'en approche également lorsqu'il reprend, pour parler des diverses altérations du régime de focalisation, la notion de « paralipse », consistant en une restriction de champ, donnant « moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire²¹⁷ ». Cependant, selon cette idée qui s'appuie surtout sur les ressorts du suspens narratif, la focalisation reste bien telle qu'elle est : le point de vue interne reste celui du personnage, qui « oublie » juste une partie de ce qu'il sait ou de ce qu'il voit pendant un bref moment. La focalisation implicite d'H. Mitterand s'en différencie en « donnant corps » à cette autre focale, qui a dès lors sa propre existence dans la diégèse et relève donc d'une autre instance que le personnage ou le narrateur omniscient : le regard, handicapé, offre au lecteur une vision aussi limitée que celle d'un point de vue interne, mais aussi impersonnelle qu'une focalisation externe. Il est un tiers inclus par le système de la narration, un principe de construction voulu et par conséquent à interpréter, et non une légère et discrète accommodation menée dans le cadre d'un système de focalisation stable, sans conséquence, destinée à ménager le savoir du lecteur pour l'efficacité de l'intrigue.

Cette technique qu'H. Mitterand repère chez Flaubert est fréquemment utilisée par Zola, en particulier dans ses débuts de roman²¹⁸. Mais dans notre chapitre, l'identification d'une focalisation implicite se révèle elle-même difficilement envisageable. En effet, un point de vue omniscient semble regarder Hélène regarder, pour observer la trajectoire de son regard (« Hélène, d'abord, s'intéressa aux larges étendues », « Il fallait qu'elle se penchât, pour

²¹⁵ Henri Mitterand, « Flaubert : les jeux du regard », *L'Illusion réaliste*, op. cit., p. 33-48.

²¹⁶ Gérard Genette, « Discours du récit : essai de méthode », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 208.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 211.

²¹⁸ Pour une démonstration de ce procédé dans l'incipit de *La Fortune des Rougon*, tout comme dans cet extrait d'*Une page d'amour*, voir notre article « Zola, « tyran superbe » de ses lecteurs ? Les dérives sectaires de la description réaliste », dans *L'autorité en littérature*, dir. Emmanuel Bouju, Rennes, PUR, « Interférences », 2010, p. 317-329.

apercevoir ») avant de sembler se plonger à l'intérieur de la conscience de la jeune femme, ce qui correspond au fonctionnement habituel des focalisations adoptées dans la technique du porte-regard, et ne remet guère en cause la focalisation interne. Cette altération est en effet tout à fait usuelle, car, comme le remarque G. Genette, un point de vue interne « est rarement appliqué de façon tout à fait rigoureuse », rigueur qui imposerait que « le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur²¹⁹ ». Cependant, et c'est là que réside tout le trouble de cette scène, nous savons que ce qui semble alors être assumé par ce regard d'Hélène ne peut lui être attribué, puisqu'elle ne connaît pas le moindre quartier ni monument de Paris et qu'elle n'aurait donc jamais pu en avoir une telle vision.

Bien que proche d'une focalisation implicite qui met en place un foyer d'ocularisation non identifiable mais présent auprès du personnage, ce procédé pourrait plutôt être décrit comme une actualisation physique du point de vue omniscient du narrateur dans la diégèse. Elle se rapprocherait dès lors du phénomène que G. Genette conçoit comme l'antithèse de la paralipse et baptise la « paralepse », procédé consistant « à donner plus [d'information] qu'il n'est en principe autorisé dans le code de focalisation qui régit l'ensemble²²⁰ ». Selon l'auteur, ce procédé est généralement illustré de manière « discrète », en insérant quelques pensées d'un personnage à l'intérieur d'un récit en focalisation externe, ou en ajoutant dans une focalisation interne une « information incidente » dont le personnage ne peut vraisemblablement pas avoir connaissance²²¹. Le cas d'*Une page d'amour* semble cependant, comme celui relevé par H. Mitterand chez Flaubert, moins anodin, et relever d'une technique narrative propre, car c'est la quasi-totalité des informations prises en charge par le regard d'Hélène qui semble ne pas devoir lui être attribuée. Un tiers inclus est incarné dans le monde diégétique par le point de vue divin de la focalisation zéro, qui semble prendre corps, regarder Hélène à son balcon de l'extérieur avant de pénétrer dans sa conscience, mais subrepticement, pour voir avec ses yeux à elle, certes, mais à l'aide de sa propre connaissance omnisciente du paysage parisien, palliant ainsi sa méconnaissance sur ce qui lui fait face : une sorte de « focalisation omnisciente implicite », investissant en contrebande le point de vue supposé interne des personnages. Or, cette légère différence n'est pas sans conséquence sur la perception du lecteur. La focalisation implicite identifiée par H. Mitterand, limitée, donc humaine et propice à l'identification, accentue selon ce dernier la lisibilité du texte en servant de « guide, ou même de substitut au lecteur » ; elle fait de lui un « spectateur implicite, mêlé

²¹⁹ Gérard Genette, « Discours du récit », *op. cit.*, p. 209.

²²⁰ *Ibidem*, p. 211.

²²¹ *Ibid.*, p. 213.

perceptivement à l'action, sans bien entendu passer de l'autre côté du miroir²²². » Ce que nous nommons la « focalisation omnisciente implicite » ne semble pas du tout apte à faciliter cette adhésion du lecteur au spectacle fabriqué par le roman, bien au contraire : en dissociant le pouvoir-voir et le savoir-voir, la focalisation de la description entre en complète contradiction avec le porte-regard qui est censé l'assumer, battant en brèche ainsi toute « momentanée suspension volontaire de l'incrédulité²²³ » propre au lecteur et réduisant donc à néant tout l'effort de vraisemblance déployé par le technème de la fenêtre et la technique du porte-regard.

Ce dysfonctionnement pourrait être attribué à un laisser-aller involontaire du romancier qui se laisserait emporter par l'élan descriptif et par le surplus informatif de ses carnets d'enquête. L'accumulation des détails topographiques sur les vues de Passy présentes dans ces avant-textes montre effectivement une incroyable similitude avec le cheminement du regard d'Hélène et la répartition des toponymes dans la description finale²²⁴. Pourtant, plusieurs indices ne laissent guère de doute sur le caractère volontaire de ce parasitage. Notons tout d'abord que la contemplation d'Hélène n'est pas continue lors de cet épisode puisque l'héroïne, blessée à la cheville, se repose près de sa fenêtre tout en achevant la lecture d'un roman de Walter Scott, *Ivanhoé*. La construction du chapitre fait ainsi alterner moments de lecture, monologues intérieurs d'Hélène s'identifiant aux amours romanesques qu'elle a sous les yeux, et moments de repos la conduisant à regarder le paysage de Paris. Cette évocation d'*Ivanhoé* interpelle François-Marie Mourad lorsque celui-ci s'intéresse en 2003 à l'exploitation des critiques littéraires de Zola dans son œuvre romanesque. Selon l'auteur, cette scène offrirait « un des rares passages de « lecture suivie » [dans les romans zoliens] », une « expérience de lecture vue de l'intérieur », pour un Zola qui semblerait « avoir lu de près » l'œuvre de Walter Scott²²⁵. Le critique semble cependant rester perplexe quant aux raisons de cette surexploitation de la référence à *Ivanhoé*, qu'il explique d'une part par

²²² Henri Mitterand, « Flaubert : les jeux du regard », *op. cit.*, p. 47.

²²³ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* [1817], dans *Collected Works*, tome 2, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 6, cité par Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, « Points », 1998, p. 113. A. Compagnon rappelle que le texte de Coleridge désignait au départ « l'illusion poétique procurée par l'imagination romantique », avant que la formule soit associée avec succès au contrat liant l'auteur réaliste et son lecteur.

²²⁴ « A gauche, le quai et les toitures du palais de l'Industrie comme blanches de neige. L'horizon très plat et immense, pas dentelé, Montmartre faisant seule une épaule [?] à gauche. A droite, le vaste champ de Mars, avec la barre de l'Ecole militaire au fond. Ce qu'on voit le mieux, c'est le dôme des Invalides. [...] Les deux bonnets pointus de Sainte-Clotilde, un peu à gauche du dôme des Invalides. [...] Panthéon (très élevé) et les deux tours de Saint-Sulpice, derrière les Invalides. [...] Les Tuileries et le Louvre en face, avec des arbres. » (Emile Zola, *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*, éd. Henri Mitterand, Paris, Plon, « Terre Humaine-Poche », 1986, p. 41-42 (BNF, ms. 10318, f^{os} 521-525).

²²⁵ François-Marie Mourad, *Zola critique littéraire*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2003, p. 447.

l'engouement que connaissait Scott à cette époque, dont le succès aurait « frappé » Zola, d'autre part par la volonté de partager son opinion avec le lecteur, « appelé à entrer en connivence avec le narrateur, à partager ses réactions et sa critique²²⁶ ». Cette interprétation, tout à fait légitime, ne semble cependant pas suffisante pour expliquer la place dédiée à *Ivanhoé* dans *Une page d'amour*, ni les raisons ayant présidé au choix de ce roman précis.

Or, cette question semble s'éclairer si l'on examine de plus près ce que Zola retient du roman de Scott, et si l'on garde à l'esprit l'importance métatextuelle de l'enjeu descriptif de ce chapitre. La narration s'attarde en effet sur un épisode de Walter Scott qui semble étrangement mettre en abyme la situation d'incommunicabilité visuelle à laquelle se trouve confrontée Hélène à ce moment de l'intrigue : « Elle en était à cet épisode de l'attaque du château, lorsque Rebecca soigne Ivanhoé blessé et le renseigne sur la bataille qu'elle suit par une fenêtre²²⁷. » Comme Hélène, le héros de Walter Scott se trouve blessé et immobilisé. De plus, Ivanhoé se situe près d'une fenêtre qui lui reste hermétique en raison de son alitement : celui-ci nécessite dès lors l'intervention de la parole d'un tiers, Rebecca, pour pouvoir accéder au monde situé à l'extérieur. Ainsi Hélène, blessée, se place-t-elle auprès de la fenêtre sans toutefois profiter de son paysage, et c'est la parole du narrateur omniscient qui vient dépeindre celui-ci à sa place, par l'intermédiaire du dysfonctionnement de focalisation.

Si l'on s'intéresse à la lettre du chapitre d'*Ivanhoé* clairement désigné par le texte, les correspondances entre les deux scènes s'avèrent très troublantes, et semblent véritablement désigner la fenêtre comme un enjeu crucial du texte zolien. Le chapitre 29 du roman de Walter Scott est presque entièrement placé sous le régime de la fenêtre de Torquilstone par laquelle Rebecca décrit la bataille opposant les assiégeants dont la victoire sauverait Ivanhoé et les assiégés normands qui le retiennent captif. Le procédé de vision indirecte commande l'ensemble du texte, à tel point qu'elle seule apparaît dans la citation de Schiller que Scott place symboliquement en exergue de son chapitre : « Monte sur cette tour de garde, là-bas, vaillant soldat, observe la plaine, et dis comment se déroule la bataille²²⁸ ». L'épisode d'*Ivanhoé* entretient une relation de chiasme avec la description d'*Une page d'amour*. Le roman de Zola comme celui de Scott produisent un dispositif de porte-regard à la fenêtre similaire et illustrent une faillite de la vision du héros ; néanmoins, là où le regard à la fenêtre de Rebecca vient suppléer le défaut de vision en mettant en œuvre une efficace coopération du pouvoir-voir de la jeune femme et du savoir du chevalier, celui du narrateur omniscient

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 847.

²²⁸ Schiller, *La Pucelle d'Orléans*, cité dans Walter Scott, *Ivanhoé* [1819], traduction de Philippe Jaudel, dans *Ivanhoé et autres romans*, éd. Sylvère Monod et Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2007, p. 354.

parasite la vision d'Hélène qui lui reste imperméable bien que déjà peu performante par elle-même.

Le chapitre d'*Ivanhoé* peut s'apparenter à un modèle primitif pour la théorie hamonienne du porte-regard. Le texte de Scott décompose en effet avec soin tous les éléments nécessaires à la bonne délégation de la description au personnage. On constate tout d'abord un accent manifeste sur le vouloir-voir d'Ivanhoé, justifiant ainsi l'ensemble de la description à suivre. Le chapitre montre d'ailleurs une évolution de ce vouloir-voir, perpétuellement mis en tension. L'absence de vision est d'abord suppléée par des descriptions sonores des préparatifs au combat, rendant la vue d'autant plus désirable pour le chevalier, mais ce désir est mis en échec par son état physique :

« *Si seulement je pouvais me traîner*, dit-il, *jusqu'à cette fenêtre* que j'aperçois là-bas, pour voir comment la belle partie qui se joue va probablement tourner ! [...] »

– Ne te tourmente pas, noble chevalier, répondit Rébecca, les bruits viennent de cesser tout d'un coup... peut-être ne vont-ils pas se livrer bataille.

– Tu n'y connais rien, dit Wilfred avec irritation ; ce temps mort indique seulement que les hommes sont à leurs postes sur les murailles, et qu'ils attendent une attaque d'un moment à l'autre ; ce que nous avons entendu n'était que le murmure lointain de l'orage. Il va bientôt éclater dans toute sa fureur. *Si je pouvais seulement atteindre cette fenêtre*²²⁹ !

Le refrain des paroles de Wilfred d'Ivanhoé souligne la tautologie de son discours, à l'image de la circularité de son désir obsessionnel non assouvi, et entretient la convoitise du lecteur pour le spectacle que celle-ci offre. La proposition de Rébecca de se substituer aux yeux du chevalier semble briser le cercle, mais est aussitôt mise en tension avec la morale du héros, pour qui cette position à la fenêtre de la jeune femme pendant l'assaut semble trop périlleuse :

« Tu ne réussiras qu'à te faire du mal par cette tentative, noble chevalier », répondit la jeune fille qui s'était mise à son service. Constatant à quel point il était tourmenté, elle ajouta d'un ton ferme : « Je me tiendrai moi-même contre le treillis, et je vous décrirai de mon mieux ce qui se passe à l'extérieur. »

– Vous ne devez pas... je vous l'interdis ! s'écria Ivanhoé ; tous les treillis, toutes les ouvertures, seront bientôt des cibles pour les archers ; une flèche tirée au hasard²³⁰... »

Interdite comme dangereuse, la vue par la fenêtre augmente d'autant son attrait, si bien que Rébecca brave le refus du chevalier pour prendre en charge la description ; le prétexte d'un bouclier présent dans la pièce permettant d'ailleurs à celui-ci d'oublier ses momentanées préventions et de laisser Rébecca réaliser par amour son propre désir :

« Elle [Cette flèche] sera bienvenue ! » murmura Rébecca, tandis que d'un pas décidé elle gravissait les deux ou trois marches qui conduisaient à la fenêtre dont ils avaient parlé.

²²⁹ Walter Scott, *Ivanhoé*, éd. cit., p. 336.

²³⁰ *Ibidem*.

« Rébecca, chère Rébecca ! cria Ivanhoé, ce n'est pas un jeu de jeune fille, ne t'expose pas aux blessures et à la mort, ni ne me rends à jamais malheureux d'en avoir été la cause ; au moins, protège-toi avec ce vieux bouclier qui se trouve là-bas, et montre le moins possible de ta personne derrière le treillis²³¹. »

Les réticences d'Ivanhoé s'effacent donc bien rapidement, car leur unique but était d'attiser la curiosité du lecteur dont il se fait le représentant dans la fiction. Comme lui, le chevalier devient le témoin aveugle et impuissant d'une action qui le tient résolument à l'extérieur. Cette volonté de rendre le spectacle de la fenêtre désirable sera d'ailleurs manifeste dans l'évolution du chapitre : une fois Rébecca postée à la fenêtre, une fois la description enclenchée, le héros, pris par l'intérêt de la bataille, oubliera totalement ses premières craintes en encourageant les regards de la jeune femme, voire même en lui intimant fermement d'observer malgré sa peur, comme le montre le passage dans son discours de la modalité interrogative à celle de l'injonction. Ce *leitmotiv* rythme l'intégralité du texte, donnant à la demande du chevalier un ton pressant voire oppressant qui montre que le désir de voir a fait place peu à peu à un besoin :

« Et dire qu'il faut que je reste ici, allongé comme un moine cloué au lit, s'écria Ivanhoé, alors que la partie dont l'enjeu est pour moi la liberté ou la mort est jouée par d'autres mains que la mienne ! Regardez par la fenêtre à nouveau, gentille demoiselle, mais prenez garde de ne pas être prise pour cible par les archers qui se trouvent en bas. Voyez ce qui se passe et dites-moi s'ils commencent à monter à l'assaut. »

Avec un patient courage, [...] Rébecca reprit son poste au treillis, en s'abritant cependant, de façon à ne pas être visible d'en bas.

« Que vois-tu, Rébecca ? » demanda à nouveau le chevalier blessé²³².

Elle détourna la tête du treillis, comme incapable d'endurer plus longtemps un spectacle si terrifiant.

« Regarde à nouveau, Rébecca, dit Ivanhoé, ne comprenant pas pourquoi elle s'était écartée ; les archers doivent avoir en partie cessé de tirer, car ils sont maintenant en train de combattre au corps à corps. Regarde à nouveau, il y a moins de danger maintenant. »

Rébecca reprit son poste d'observation [...] ²³³.

« Hélas ! Je vois qu'il est encore plus dur de contempler la victoire que d'assister à la bataille.

– Que font-ils maintenant, jeune fille ? demanda Ivanhoé. Regarde encore là-bas – ce n'est pas le moment de défaillir à la vue du sang répandu²³⁴. »

L'accent sur le vouloir-voir dans cette scène ne fait donc aucun doute : bien qu'empêchée, la vision d'Ivanhoé reste virtuellement désirable, et actualisable grâce à Rébecca. L'auteur met dès lors toutes les caractéristiques nécessaires au dispositif du porte-regard, en mettant ainsi en abyme dans la diégèse le dispositif descriptif énoncé par Philippe Hamon chez Zola, avec un Ivanhoé narrateur omniscient utilisant le regard de son « personnel », Rébecca. Scott ne précise-t-il pas d'ailleurs que la jeune femme s'était « mise à

²³¹ *Ibid.*, p. 337.

²³² *Ibid.*, p. 339-340.

²³³ *Ibid.*, p. 341.

²³⁴ *Ibid.*, p. 342.

son service » ? L'enclenchement de la description met ensuite en valeur l'importance du pouvoir-voir : si le chevalier est défaillant, Rébecca lui prête ses yeux et offre par sa fenêtre un point de vue privilégié dont la narration se plaît à légitimer l'emploi par des détails « techniques » afin de rendre ce point de vue de la croisée vraisemblable :

Appliquant avec une merveilleuse promptitude les conseils d'Ivanhoé, et profitant de la protection que lui offrait le grand et antique bouclier qu'elle plaça contre le bas de la fenêtre, Rébecca, sans grand danger pour elle-même, put assister à une partie de ce qui se passait à l'extérieur du château, et rendre compte à Ivanhoé des préparatifs que faisaient les assaillants en vue de l'attaque. En effet, la position qu'elle occupait ainsi était particulièrement favorable à ce dessein, car placée à un angle du bâtiment principal, Rébecca pouvait voir non seulement ce qui se déroulait au-delà de l'enceinte du château, mais elle avait également vue sur le hors-d'œuvre destiné probablement à être le premier objectif de l'assaut qui se préparait. C'était une fortification extérieure de hauteur et de solidité modestes, conçue pour protéger la poterne²³⁵ [...]. [*Suit la description des infrastructures militaires assumée sur un mode indirect par Rébecca*²³⁶]

Nous avons en effet dans cet extrait un véritable « mode d'emploi » de la délégation de la description, avec un personnage qui s'efface totalement devant la tâche qui lui incombe, une fenêtre venant légitimer son regard, un descriptif justifiant la compatibilité entre la vision du personnage et la position du technème dans l'espace romanesque. Reste enfin le savoir-voir, permettant d'informer le lecteur en identifiant le référent perçu. Cette fonction semble aussi difficile à assumer pour un personnage comme Rébecca, totalement étranger et rétif aux principes de la guerre – aussi Ivanhoé lui reproche-t-il de n'y « connaître rien » dès le début du chapitre –, que pour Hélène. Néanmoins, cet écueil est une fois de plus résolu par Scott qui met en scène de manière spéculaire cette nécessité du savoir-voir. Les personnages se livrent ainsi à un véritable travail d'équipe, à une coopération où, grâce à leurs deux discours, les yeux de Rébecca donnent la caractérisation du référent qu'Ivanhoé vient identifier grâce à son savoir de la chose militaire :

« Les lisières du bois semblent couvertes d'archers, bien que peu d'entre eux soient postés en avant de l'ombre qui les plonge dans le noir.

- Sous quelle bannière ? demanda Ivanhoé.
- Sous aucun emblème de guerre que je puisse discerner, répondit Rébecca.
- Singulière nouveauté, marmonna le chevalier, que de monter à l'assaut d'un château tel que celui-ci sans déployer d'oriflamme ni de bannière ! Vois-tu qui sont ceux qui exercent un commandement ?
- Un chevalier, vêtu d'une armure noire, est le plus visible, dit la Juive ; lui seul est armé de la tête aux pieds et semble s'être chargé de diriger tous ceux qui se trouvent autour de lui.
- Quel blason porte-t-il sur son bouclier ? demanda Ivanhoé en retour.
- Quelque chose qui ressemble à une barre de fer, et un cadenas peint en bleu sur le bouclier noir.
- Une entrave et un verrou azur, dit Ivanhoé, je ne sais pas qui peut bien porter ce blason, mais je crois bien que cela pourrait être le mien en ce moment. Ne peux-tu pas voir la devise ?
- A cette distance j'ai déjà du mal à voir le blason, répondit Rébecca, mais quand le soleil se reflète tout droit sur son bouclier, il se montre tel que je vous le dis.

²³⁵ *Ibid.*, p. 337.

²³⁶ « Rébecca put constater [...] que... », « il apparaissait tout aussi manifeste [que]... », « Elle communiqua rapidement à Ivanhoé ce qu'elle avait vu » (*ibid.*).

– N’y a-t-il apparemment pas d’autres chefs ? » s’écria l’impatience poseur de questions²³⁷. »

Cette coopération entre un regard ignorant et un savoir aveugle nécessaire au bon fonctionnement de toute description de type porte-regard, dont nous ne donnons qu’un bref extrait, n’est pas sans rappeler le dialogue, ou plutôt le dialogue avorté d’Hélène et sa fille à la fin du chapitre d’*Une page d’amour*. Le chevalier vient compléter la désignation des notes purement visuelles de Rebecca, transformant une description purement informative (« Quelque chose qui ressemble à une barre de fer, et un cadenas peint en bleu sur le bouclier noir ») en un renseignement technique que sa connaissance lui permet de déchiffrer (« Une entrave et un verrou azur »). Il se substitue également aux questions que le lecteur, lui aussi aveugle, pourrait vouloir poser à la jeune femme, créant une adhésion maximale de celui-ci à l’univers fictionnel.

A rebours de cette efficace coopération se situe le dialogue de Jeanne et Hélène. Au contraire de Rebecca, la description d’Hélène semblait savoir de quoi elle parlait ; les questions de Jeanne auraient donc simplement pu inverser les rôles, en faisant d’Hélène un Ivanhoé à la fenêtre décrivant doctement la bataille, répondant aux naïves questions de l’ignorante Jeanne-Rebecca. Pourtant, au moment de faire montre de son savoir, le porte-regard qu’est Hélène s’en révèle incapable : le roman zolien, au lieu de faire communiquer le savoir-voir, le pouvoir-voir et le vouloir-voir comme dans le roman de Walter Scott dont il revendique une certaine intertextualité, les dissocie au point de rendre la description aveugle, en citant des noms sans les attribuer à des formes pendant la description (pas de pouvoir-voir), puis en évoquant des formes de monuments sans pouvoir les nommer dans le dialogue (pas de savoir-voir), avant de faire explicitement assumer cet échec par l’héroïne qui dit se plaire à ne rien connaître de Paris (pas de vouloir-voir, du moins, pas de vouloir-voir complet). Là où le système très huilé d’*Ivanhoé* provoquait une adhésion maximale du lecteur à la fiction, le roman de Zola instille au contraire le doute dans son esprit. Hélène ment-elle lorsqu’elle ne parvient pas à parler de ce qu’elle a vu pour nous quelques minutes plus tôt ? Pourquoi ? Est-ce Hélène qui voit ? Et si ce n’est elle, qui ? A ce dysfonctionnement complet de la description, en tout point symétrique du modèle du genre mis en abyme dans *Ivanhoé*, le texte zolien ajoute en outre le troisième terme du narrateur omniscient qui vient « suppléer » la défaillance du savoir-voir d’Hélène. En rétablissant l’identification des monuments parisiens au sein du dialogue de sourds des deux personnages ignorants, le narrateur omniscient ne fait que renforcer la suspicion du lecteur vis-à-vis de l’existence du monde diégétique : ce

²³⁷ *Ibid.*, p. 337-338.

personnage anonyme si informé n'est-il pas en effet celui qui a vu Paris pour lui, dénonçant toute la scène comme une mise en scène fictive, où un auteur place une marionnette aux yeux vides devant une fenêtre pour introduire sa description ?

La référence explicite de Zola à ce chapitre d'*Ivanhoé* ne saurait dès lors être anodine. Le traitement intertextuel appliqué par le romancier naturaliste nous place dans une situation plus que paradoxale. Walter Scott est en effet un auteur pourfendu par Zola pour ses intrigues farfelues, peu vraisemblables²³⁸, ses personnages inconsistants, ses œuvres fades et naïves²³⁹, « bourgeoises » en ce sens qu'elles représentent pour lui l'hypocrisie des romances « à mettre en toutes les mains » que la morale tolère et autorise, alors même qu'elles nourrissent les illusions des jeunes femmes ainsi poussées à l'adultère²⁴⁰, tout en blâmant l'immoralité des romans naturalistes. Le rejet semble tel que la seule mention du nom de Scott devient immédiatement synonyme de reproche cinglant ou d'insulte dans la critique littéraire de Zola²⁴¹, et même un objet de plaisanterie dans sa correspondance privée²⁴². Pourtant, cet

²³⁸ Le romancier s'émeut ainsi à plusieurs reprises de l'admiration que Balzac pouvait éprouver pour l'auteur britannique : « Ce que je saisis moins, c'est la profonde admiration de Balzac pour Walter Scott. A plusieurs reprises, il témoigne un enthousiasme extraordinaire. [...] Walter Scott n'est plus guère lu que par les pensionnaires. Je parle pour la France. Il est très curieux de voir le fondateur du roman naturaliste, l'auteur de *La Cousine Bette* et du *Père Goriot*, se passionner ainsi pour l'écrivain bourgeois, qui a traité l'histoire en romance. Walter Scott n'est qu'un arrangeur habile, et rien n'est moins vivant que son œuvre. » ; « je ne vois pas comment l'auteur de *La Cousine Bette* peut admettre l'auteur d'*Ivanhoé*, jusqu'à le proclamer le grand homme du siècle. » (Emile Zola, « Balzac », dans *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 49-50, 59).

²³⁹ Ainsi dès 1876, sur le succès de *Mauprat* de George Sand, Zola fait une peinture de Scott qui n'est pas sans rappeler le texte d'*Une page d'amour* : « Quel mélange heureux de terreur et de douceur ! Tout y est : le manoir sinistre où des revenants se promènent la nuit, la tour en ruine habitée par un philosophe rustique, la scène de débauche que termine la victoire de l'innocence sur le vice, l'héroïne superbe et tendre, le héros violent et noble. On sent passer dans la forêt le souffle romanesque de Walter Scott. Des clairs de lune blanchissent le perron du château. Un rossignol chante, pendant les longues conversations des amants. Le lecteur entre dans le monde charmant du rêve, des aventures impossibles, des désirs vagues qui tourmentent les cœurs [...] » (Emile Zola, « George Sand » [1876], dans *Documents littéraires* [1881], *Œuvres complètes*, tome XII, éd. cit., p. 407).

²⁴⁰ Le romancier cite ainsi explicitement *Ivanhoé* comme un exemple de livre causant les pulsions adultères des jeunes épouses les plus respectables dans son article du *Figaro* du 28 février 1881, « L'adultère dans la bourgeoisie » (*Une campagne*, *Œuvres complètes*, tome XIV, éd. cit., p. 536). L'idée n'est alors pas neuve sous la plume de Zola, qui l'évoquait plus rapidement dans une « Causerie » publiée dans *La Tribune* du 9 août 1868 (Emile Zola, « A messieurs les membres de la commission du colportage », dans *Livres d'aujourd'hui et de demain*, *Œuvres complètes*, tome X, éd. cit., p. 757) et elle sera surtout illustrée dans l'œuvre romanesque, notamment dans *Une page d'amour* où les sentiments d'Hélène se nourrissent des idylles du roman de Scott, mais aussi dans l'influence des romances sur les liaisons de la pauvre Marie Pinon dans *Pot-Bouille*.

²⁴¹ Ainsi à propos de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal dans *Les Romanciers naturalistes* : « Je ne sais ce que pense M. Taine du romanesque de cette œuvre, mais pour moi rien n'est plus compliqué comme intrigue, rien ne détonne plus avec l'idée que je me fais de l'Europe en 1820. Je me trouve là en plein Walter Scott, la rhétorique en moins. » (Emile Zola, « Stendhal », dans *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 86) ; ou encore sur *Notre-Dame-de-Paris* de Hugo : « Ce n'est pas Shakespeare, c'est Walter Scott. Bourgeois ! bourgeois ! bourgeois ! » (Emile Zola, « Victor Hugo », dans *Nos auteurs dramatiques* [1881], dans *Œuvres complètes*, tome XI, éd. cit., p. 596). Lorsqu'il évoque l'aspect mélioratif de la comparaison à Scott pour Balzac quand ce dernier critique Stendhal, Zola avoue explicitement que le nom de l'auteur britannique est plutôt pour lui presque synonyme d'insulte : « Il est vrai que Balzac revient toujours à la comparaison avec Walter Scott, ce qui aujourd'hui nous gêne un peu la louange » (Emile Zola, « Stendhal », dans *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 89).

²⁴² C'est en effet en ces termes plaisants que le romancier explique à Céard la rocambolesque manière de le retrouver dans sa villégiature bretonne de Bénodet, dans une lettre du 6 août 1883 : « Admettons maintenant que

auteur lu mais honni par Zola se révèle finalement un parfait exemple de la technique réaliste de délégation de la description au regard du personnage, alors que l'auteur naturaliste, lui, en livre un exemple parodique, défailant, confinant à l'absurde et interdisant toute adhésion à sa fiction ! Dans ce contexte, il est difficile de croire que les « ficelles » de la lisibilité de Walter Scott soient un modèle pour l'écrivain des *Rougon-Macquart*, bien au contraire. En mimant la situation d'empêchement du point de vue de la fenêtre située dans la diégèse mais en subvertissant totalement la résolution descriptive par la technique du porte-regard, la mise en abyme du roman de Walter Scott dans l'épisode d'*Une page d'amour* apparaît donc comme un aveu à peine voilé de l'aveuglement volontaire que la narration zolienne impose à son personnage.

La forme prise par la conversation de Jeanne et Hélène semble elle aussi témoigner du caractère volontaire de cette faillite de la description. Dispensé de tout intérêt narratif, ce dialogue entre la mère et la fille ne semble avoir d'autre fonction que de révéler au lecteur l'ignorance d'Hélène, et par conséquent le dysfonctionnement qui précède. Un *leitmotiv* présent dans ses réponses semble même un aveu indirect. Ainsi, la triple répétition de la réplique « Je ne sais pas, mon enfant » ne peut-elle que rappeler au lecteur la célèbre épiphore énoncée par Mère-Grand à la fin du *Petit Chaperon Rouge* de Perrault. Cet écho intertextuel peut sembler étrange à première vue, mais il s'explique aisément par une identique mise en abyme dans les deux textes de la quête du savoir face à l'inconnu²⁴³. Jeanne et ses questions rappellent le Petit Chaperon qui veut naïvement tout connaître, tout comprendre. Or, si Jeanne figure la petite fille, Hélène figure Mère-Grand, ou plutôt cette illusion qu'est Mère-Grand, ce déguisement derrière lequel se cache le grand méchant loup. Ce symbole du mensonge, de la tromperie, de la vérité cachée qui nuira à la petite curieuse, constitue une parfaite mise en abyme de la communication mise en place dans le chapitre : le chaperon-Jeanne est l'image de la curiosité du lecteur zolien qui interroge le monde diégétique, qui veut tout savoir, tentant de décrire et imaginer les choses telles qu'elles sont, et croyant donc à la vraisemblance de la fiction ; le loup-Hélène, lui, représente le mensonge descriptif zolien qui a trompé le lecteur

vous arriviez un autre jour et que vous veniez seul à Bénodet : voici mes derniers renseignements. Prenez une voiture à Quimper, et quand vous débarquerez ici, allez au bureau de la douane, où est déposée une corne, destinée à avertir, de l'autre côté de l'eau, le gardien de la propriété que j'habite. Quelqu'un soufflera dans la corne, et je vous enverrai un batelier. Est-ce assez Walter Scott ? » (*Correspondance*, tome IV : 1880-1883, éd. B. H. Bakker, C. Becker et H. Mitterand, Paris-Montréal, éditions du CNRS-Presses de l'université de Montréal, 1983, p. 410).

²⁴³ Inconnu de Paris qui sera d'ailleurs associé par la petite fille au grand méchant loup dans le quatrième tableau descriptif du roman : « Elle éprouvait cette sensation de ses peurs d'enfant, lorsqu'on la menaçait du loup et qu'elle regardait, sans l'apercevoir ; c'était dans l'ombre comme des choses qui allaient l'écraser. » (Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 1030).

en lui faisant croire que ce qu'il lisait depuis plusieurs pages était la vision de l'héroïne, puis qui, en instillant le doute, lui a rappelé le mensonge suprême qu'est toute fiction romanesque. Dans le conte de Perrault, le mensonge est roi et la naïve curiosité est mal récompensée ; dans sa mise en abyme chez Zola, derrière la description faussement attribuée au regard de la jeune femme, se cachait un loup zolien qui n'avait qu'un seul but, manger le lecteur et sa naïveté...

Les différentes mises en abyme contenues dans ce chapitre d'*Une page d'amour* montrent que le dysfonctionnement de focalisation parasitant la vraisemblance de la description est un choix assumé par le romancier. Plus que jamais, l'auteur semble dénoncer la fracture essentielle entre ses fenêtres et le paysage situé derrière elle, car si la description d'Hélène n'est pas ce qu'Hélène a vu, pourquoi correspondrait-elle véritablement à ce qui se situe au-delà de la fenêtre ? Dans ce monde où tout n'est que mensonge, les pages de texte qui succèdent à l'évocation de la fenêtre semblent plaquées artificiellement : non seulement le technème-fenêtre n'est plus opérant, mais le roman lui-même le dépeint comme tel dans une mise en abyme de l'incommunicabilité romanesque.

Les différents jeux spéculaires que nous avons pu repérer dans le cycle des *Rougon-Macquart* dénoncent à l'intérieur de la fiction un parasitage organisé de sa lisibilité. La mise en scène des dispositifs dioptriques, diégétiques ou métaphoriques, comme des barrières, des obstacles, des pièges mettant le personnage herméneute en difficulté, introduisent la vision d'un monde incompréhensible, irreprésentable, « idiot » au sens que prend le réel chez Rosset, qui ne peut en aucun cas s'accorder avec une volonté de transparence de la représentation littéraire incarnée par la figure d'Asmodée. Cette idée semble confirmée par la présence dans le cycle d'un discours axiologique souterrain donnant une toute autre vision de ce qu'est pour Zola un regard digne d'être représenté. Au-delà des motifs particulièrement symboliques de la fenêtre, du miroir et autres instruments de vision, la galerie du « personnel » des *Rougon-Macquart* contient en effet un discours implicite sur l'observation, l'interrogation et la retranscription objective du monde qui en donne une toute autre image, entrant en résistance avec l'esthétique de la transparence.

3. Asmodée au placard : la neutralisation du regard efficace

a. La promotion des éclopés de la vision : l'étonnante axiologie des porte-regards zoliens

La fenêtre et le miroir, en tant que dispositifs représentés, s'inscrivent dans une relation de communication impliquant plusieurs pôles : le lecteur (tiers observant la scène à distance), le monde extérieur, l'objet fenêtre et le personnage observateur. Nous avons précédemment remarqué que la défaillance de l'objet ou la disparition du monde extérieur entraînait chez Zola une remise en cause de l'aspect utilitaire et transitif du dispositif dioptrique. Le pôle du personnage observateur n'est pas non plus à négliger de ce point de vue, car le choix même du porte-regard peut d'emblée trahir l'échec programmé du dispositif mimétique et, de manière plus générale, de la transparence réaliste sur laquelle il repose. Un témoignage de la réserve zolienne à l'égard du mimétisme semble perceptible dans ce qu'on pourrait nommer une « axiologie des regards » à l'œuvre dans le cycle, qui ne valorise en aucun cas l'œil perçant et neutre du « décrypteur », au profit des incompetents de la vision.

Comme l'a montré Philippe Hamon dans *Texte et idéologie*²⁴⁴, il est toujours difficile d'associer le nom de Zola à la notion d'axiologie, tant le jugement de valeur moral semble aux antipodes des principes énoncés par l'auteur, comme bon nombre de ses contemporains. Au XIX^e siècle apparaît en effet une remise en question des axiologies de la littérature, que M.-M. Münch décrit comme la « promotion de l'esthétique au rang d'éthique²⁴⁵ ». De nombreux mouvements littéraires s'érigent contre toute finalité de l'œuvre autre qu'artistique, dans un renouveau de la définition kantienne de l'art comme « finalité sans fin ». Cette question de la morale du texte littéraire est également posée dans les textes théoriques des écrivains réalistes, qu'on accuse alors souvent d'immoralité en raison de leurs peintures de la misère et de la dépravation. Pour leur défense, ceux-ci parleront non d'*immoralité* des œuvres, mais de leur *amoralité* : la peinture du réel ne serait ni un plaidoyer ni une condamnation morale, mais l'objectivité. Ainsi chez Zola : « Voilà ce que nous avons vu, observé et expliqué en toute sincérité ; maintenant, c'est aux législateurs à faire naître le bien et le développer, à lutter contre le mal, l'extirper et le détruire²⁴⁶ ». Comment prétendre en effet à

²⁴⁴ Philippe Hamon, *Texte et Idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, « Quadrige », 1997 [1984].

²⁴⁵ M.-M. Münch, « La promotion de l'esthétique au rang d'éthique » dans G. Séginger (dir.), *Ethique et littérature*, Strasbourg, PUS, 2000, p. 29-35.

²⁴⁶ Emile Zola, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1229 ; « Un expérimentateur n'a pas à conclure, parce que, justement, l'expérience conclut pour lui. Cent fois, s'il le faut, il répétera l'expérience devant le public, il l'expliquera, mais il n'aura ni à s'indigner, ni à approuver personnellement : telle est la vérité,

une certaine objectivité de la peinture romanesque, si celle-ci est colorée par l'intention d'un romancier qui se doit par principe de ne pas intervenir ? Pour le romancier naturaliste, la seule modélisation opérée par un texte littéraire ne saurait donc être qu'esthétique : « Telle est toute ma querelle. On est très coupable, quand on écrit mal ; en littérature, il n'y a que ce crime qui tombe sous mes sens, je ne vois pas où l'on peut mettre la morale, lorsqu'on prétend la mettre ailleurs. Une phrase bien faite est une bonne action²⁴⁷ ». Pas de volonté de dire le bien et le mal donc : l'œuvre est un cercle qui se trouve en situation d'autonomie totale ; elle peut certes accueillir des objets susceptibles d'être évalués, mais elle ne saurait agir sur l'extérieur ou y projeter une axiologie. Néanmoins, le pouvoir modélisant ou répulsif d'un personnage, d'un destin, peut très bien s'opérer *par défaut* et insinuer une morale « involontaire ». Dans *Texte et idéologie*, Philippe Hamon remarque que les œuvres réalistes, conscientes de ce danger, procèdent à une série de brouillages évaluatifs, visant à neutraliser toute tentation axiologique du texte : remise en cause de la focalisation sur un unique « héros » porteur des marques évaluatives ; ambiguïté des énonciateurs axiologiques, nombreux et souvent contradictoires²⁴⁸ ... Zola perturbe en effet souvent la valeur morale positive d'un personnage par un traitement narratif négatif, et inversement : pensons à l'empathie suscitée par la descente aux enfers de Gervaise dans *L'Assommoir* malgré sa dépravation morale, ou par Jacques dans *La Bête humaine*, bien qu'il soit un irrépressible criminel... Les dissonances contribuent ainsi à éviter l'univocité et à désorienter les points de vue, dont l'évaluation nécessite une certaine stabilité pour s'opérer. Ces procédés n'attaquent pas tant la présence d'une idéologie ou d'une axiologie *dans* l'œuvre, que leur capacité à produire un modèle à suivre pour le lecteur *en dehors* de l'œuvre. Il y aurait donc dans le roman réaliste une configuration explicite destinée à prévenir toute tentation de jugement chez le lecteur.

Pas de marque évaluative définie et stable, donc, sur un type moral particulier de personnage. Le projet de représentation exhaustive du monde élargit d'ailleurs ce principe à toute caractérisation psychologique, sociale et physique : le réel est multiple et contingent, on y dévalorisera donc tantôt les lâches, tantôt les courageux, tantôt les forts, tantôt les faibles, tantôt les riches, tantôt les pauvres, tantôt les bruns, tantôt les roux²⁴⁹ ... Le réel ne pensant

tel est le mécanisme des phénomènes ; c'est à la société de produire toujours ou de ne plus produire ce phénomène, si le résultat en est utile ou dangereux. On ne conçoit pas, je l'ai dit ailleurs, un savant se fâchant contre l'azote, parce que l'azote est impropre à la vie [...]. » (Emile Zola, « Le Roman expérimental », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1190-1191).

²⁴⁷ Emile Zola, « La littérature obscène », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1376.

²⁴⁸ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 43-227.

²⁴⁹ De ce point de vue, H. Mitterand a cependant pu démontrer, en prenant l'exemple des cheveux des personnages de *Germinal*, qu'à l'intérieur d'une seule œuvre, certaines caractéristiques purement naturelles et physiques pouvaient cependant entrer en système pour « surdéterminer » les personnages et dénoncer par là

pas, ne jugeant pas, l'important est de gommer tout modèle et donc de faire disparaître toute idée d'un critère d'évaluation imposé par la narration. Pourtant, il est un domaine où l'évanouissement de critères axiologiques récurrents semble impossible : celui du regard. S'il est impossible de présenter le type du « bon » ou du « mauvais » spectateur zolien, les personnages connotés positivement ou négativement dans la diégèse se répartissent néanmoins de manière troublante en fonction de leur « regarder », de leur manière d'actualiser la fonction de « porte-regard ».

Dans l'économie de la description zolienne, tout personnage ne devient en effet pas automatiquement et indifféremment un « bavard volubile », un « technicien affairé » ou un « porte-regard » de la narration²⁵⁰. Si l'on observe au fil des romans l'ensemble des figures privilégiées pour cette dernière fonction, on remarque que tout élément du personnel romanesque ne semble pas pouvoir assumer le rôle de spectateur dans la diégèse. Cette remarque peut sembler une évidence, dans la mesure où, comme l'énonce Ph. Hamon dans sa théorie du porte-regard, celui-ci doit combiner à la fois pouvoir-voir, vouloir-voir, mais aussi savoir-voir : d'où le choix de figures privilégiées, qui seraient entre autres les curieux et les badauds, les nouveaux venus qui veulent apprendre à connaître un monde qui leur est étranger, les spécialistes, les espions, les déchiffreurs d'indices (prêtre, garde-malade...), les domestiques et autres « observateurs muets²⁵¹ »... De ce répertoire de figures romanesques doit être exclu en principe tout être incapable de se faire le parfait intermédiaire entre le monde et sa conscience, entre la fiche du romancier et le lecteur. Dans cet idéal d'« effacement », de « confiscation du personnage et de son regard²⁵² », le point de vue du spécialiste, comme le médecin, le « regard lucide » et « pénétrant », fait figure de modèle en ce qu'il « déchiffre les symptômes, lit les signes », pose des questions qui « percent à jour le personnage du malade, rétablit une « transparence » totale de ce dernier selon la chaîne :

même une certaine axiologie introduite par le narrateur : « Dans la nature, la distribution des traits physiques est dans une large mesure aléatoire. La présence d'un ordre, d'une règle, non seulement vide de l'intérieur le parti pris naturaliste, mais atteste la présence d'une surdétermination formelle et idéologique. [...] Autrement dit, l'appartenance à une classe est justifiée en termes de nature, de biologie, de race. « Catherine est ouvrière et elle a les cheveux roux » devient implicitement « Catherine est ouvrière parce qu'elle a les cheveux roux », à moins qu'elle n'ait les cheveux roux parce qu'elle est ouvrière... L'éclat des cheveux, signifié de dénotation, devient un signifiant de connotation. » (Henri Mitterand, « Une anthropologie mythique : le système des personnages dans *Thérèse Raquin* et *Germinal* », dans *Le discours du roman*, *op. cit.*, p. 66).

²⁵⁰ Nous reprenons les termes utilisés par Ph. Hamon dans sa typologie du personnel romanesque dédié à l'introduction des descriptions dans *Le Personnel du roman*, *op. cit.*

²⁵¹ *Ibidem*, p. 76-84.

²⁵² *Ibid.*, p. 88.

cause → effets, diagnostic → pronostic, ou : savoir → voir → prévoir²⁵³ ». Néanmoins, dans les faits, cette distribution ne semble pas respectée le moins du monde.

Les porte-regards récurrents dans les romans du cycle sont en effet essentiellement constitués de « mauvais clients », incapables d'assurer correctement la fonction qui leur est assignée. Au lieu de choisir pour introduire ses descriptions de fins observateurs intéressés par le monde extérieur, des personnages en quête d'information, des spectateurs lucides, les récits privilégient au contraire toute une bande d'« éclopés du regard », tous plus inadaptés les uns que les autres, pour diverses raisons, à « s'oublier » suffisamment pour donner un accès transitif sur le paysage qui leur est offert. Au contraire, ces candidats au regard descriptif légitimeront fort logiquement des fenêtres qui s'obturent et deviennent l'objet de projections subjectives ou hallucinatoires, des paysages qui disparaissent ou se transforment en fonction de leurs propres fantasmes : ils seront donc les parfaites cautions de la cécité ou du délire de nombreuses descriptions.

Parmi ces « porte-regards » troublants utilisés par la narration, nous trouvons ainsi des « non lucides », plus ou moins fous, dépressifs ou sujets à des hallucinations : tante Dide dans *La Fortune des Rougon* et dans une moindre mesure *Le Docteur Pascal*, Jacques dans *La Bête humaine*, Claude dans *Le Ventre de Paris* et dans *L'Œuvre*, Renée dans *La Curée*, Muffat dans *Nana*, François et Marthe Mouret dans *La Conquête de Plassans*, Serge dans *La Faute de l'abbé Mouret*. A cet ensemble, nous pouvons ajouter les visions nécessairement de plus en plus troublées d'une Gervaise dans *L'Assommoir*. Dans une version moins pathologique, nous retrouvons également les personnages entièrement livrés à leur(s) passion(s), ce cas pouvant parfois se combiner ou se transformer en folie. Ainsi des mystiques entièrement possédés par la religion, comme Marthe, Muffat, Serge mais aussi Angélique dans *Le Rêve* et épisodiquement Clotilde dans *Le Docteur Pascal* ; des artistes comme Claude ; des amants tourmentés comme Muffat, comme Hélène mais aussi Jeanne dans *Une page d'amour*, et dans une moindre mesure Roubaud dans *La Bête humaine* et Pauline dans *La Joie de vivre* ; des ambitieux comme Saccard dans *La Curée* et *L'Argent* ou Octave dans *Au Bonheur des Dames*. Ajoutons encore la catégorie des utopistes enthousiastes, entièrement plongés dans la chimère de leurs idées et généralement présentés par la narration comme capables des imaginations les plus folles : Silvère dans *La Fortune des Rougon*, Florent dans *Le Ventre de Paris*, Lazare dans *La Joie de vivre*, Etienne dans *Germinal*, Maurice dans *La Débâcle* et même, sur le plan scientifique du moins sans conteste, Pascal dans son roman éponyme. Pour

²⁵³ *Ibid.*, p. 80.

des raisons différentes, ces « porte-regards » privilégiés seront nécessairement amenés, momentanément ou définitivement, à être coupés du monde réel car préparés pour cela par la nature ou la vie que le romancier leur a attribuée. La pause contemplative et nécessairement introspective devant un paysage ne saurait dès lors être propice pour eux à une communication transparente. Ainsi serait en quelque sorte « programmé » le dysfonctionnement des dispositifs dioptriques mis en place par la fiction réaliste, car, finalement, qu'attendre d'autre qu'une vision délirante de pareils yeux, perturbés par la déraison ou la passion ? Les nombreux exemples descriptifs des pages qui précèdent suffiront à démontrer les perturbations rencontrées par le regard de ces personnages lors de leur mise en situation comme spectateurs. Remarquons en outre que, quel que soit leur rapport à la morale ou leur devenir dans la fiction, tous ces personnages du cycle sont généralement ceux connotés méliorativement, ou du moins avec empathie par la narration.

Au-delà de cette liste qui se présente comme non exhaustive, un renversement du point de vue emporte définitivement la conviction. En effet, à l'opposé, les personnages calmes, lucides, faisant preuve de sang-froid sont, à quelques exceptions près (dans *La Terre* notamment, mais la thématique paysanne pouvait difficilement présenter un personnel autre dans ce roman), totalement ignorés par les romans en tant que porteurs de description, et ce, qu'ils se trouvent en situation d'observer le monde ou non. Ce traitement en mode mineur s'accompagne en outre d'une caractérisation généralement négative du personnage, quel que soit son rôle dans le roman ou son éventuelle importance dans la généalogie familiale. Nous avons ainsi déjà noté que le personnage de Félicité, pourtant constamment postée à sa fenêtre, était profondément négligé de ce point de vue dans *La Fortune des Rougon*. Même chose pour Mlle Saget dans *Le Ventre de Paris*, dont les observations sont thématiques psychologiquement mais n'ouvrent pas sur de véritables descriptions, malgré son nom prédisposé à la transitivité (à la fois issu de la flèche, du vecteur, et du savoir...), pour Lisa dans le même roman, pour Mme Chanteau dans *La Joie de vivre* ou encore Sidonie dans *La Curée*. L'exemple le plus frappant est sans doute celui de Nana, un des personnages les plus célèbres du cycle, possédant un roman à son nom, et même présentée comme curieuse dès *L'Assommoir*. La jeune femme, qui se caractérise précisément par son indifférence et sa froideur, par son absence de passion ou de conviction, n'est presque jamais utilisée comme porte-regard de véritables descriptions dans les différents romans où elle apparaît, alors même qu'elle pourrait être le relais idéal, le parfait instrument de la dispensation d'un enregistrement neutre et réaliste du monde qui l'entoure. Cette absence de vision subjective s'ajoute dans cet exemple encore à une déconsidération narrative, le récit montrant bien peu

de compassion pour le destin de son héroïne, comme en témoigne suffisamment la fascination pour l'horreur et le dégoût déployée dans la scène de son agonie. D'une manière plus générale, on peut constater que ce type de personnage abonde dans les deux romans considérés comme les moins descriptifs du cycle : *Son Excellence Eugène Rougon* et *Pot-Bouille*. Ces deux œuvres qui présentent presque exclusivement des figures d'observateurs, froids, calculateurs, dispensés de passions véritables et parfaitement sains d'esprit – l'adultère de *Pot-Bouille* n'ayant pas le moindre rapport avec l'idée de sentiment – présentent à la fois le point commun de subir un désaveu évident de l'auteur pour le monde qu'il dépeint, avec cynisme dans le premier, avec ironie dans le second, et d'avoir été fréquemment associés au genre théâtral par la critique, genre aveugle par excellence. La dimension aveugle, entièrement centrée sur l'action et le dialogue de *Son Excellence Eugène Rougon* est ainsi pointée par l'analyse du roman que Mallarmé adresse à Zola, que nous avons déjà évoquée :

Dans l'attrayante évolution que subit le roman, ce fils du siècle, *Son Excellence*... marque encore un point, formidable : là où ce genre avoisine l'histoire, se superpose complètement à elle et en garde pour lui tout le côté anecdotique et momentané, hazardeux [sic]. [...] Un point qui me reste à élucider, et dont nous causerons quand j'aurai le plaisir de vous voir, c'est pourquoi vous donnez maintenant à de certains dialogues par exemple (une fois avenue Marbeuf, et d'autres dans la rencontre un peu fréquente, à chaque coin de Paris, de la bande) *une allure toute de comédie, comme avec des jeux de scènes, etc. : n'est-ce pas bien littéraire et fait exprès*²⁵⁴ ?

Le poète, qui s'est livré à deux lectures différentes de l'œuvre, l'une par fragments pour l'étudier, l'autre « tout d'un trait », estime que celle-ci se prête volontiers aux deux car elle relève à la fois de la lecture hachée qu'implique la vie moderne, mais aussi d'une lecture ancienne « du temps des romans faits comme des pièces de théâtre²⁵⁵ ». Cette étonnante référence au théâtre nous semble à mettre en lien avec la déflation descriptive de ce roman, auquel Mallarmé avoue d'ailleurs préférer « en tant que poète » les « magnificences plus tangibles » de *La Curée* ou de *La Faute de l'abbé Mouret*²⁵⁶, romans remarquables pour la place qu'ils accordaient à la description. Cette « allure toute de comédie » de *Son Excellence*, ces « jeux de scènes » ne sont toutefois que la conséquence visible des deux facteurs axiologiques précédemment évoqués. Caractérisés par leur opportunisme, leur utilitarisme terre à terre, les personnages du roman ont beau présenter un regard neutre et facile à instrumentaliser pour la narration, ceux-ci s'opposent au « profil » du porte-regard zolien : pour cette raison même, ils ne seront pas utilisés comme relais d'amples descriptions et feront l'objet d'une dévalorisation permanente dans le récit. Dans *Son Excellence*, la référence à la comédie serait

²⁵⁴ Stéphane Mallarmé, lettre à Emile Zola du 18 mars 1876, éd. cit., p. 106-108.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ibid.*

le signe d'un personnel romanesque trop peu fantaisiste pour laisser de la place à la description, trop « réaliste » pour donner à voir...

Marie-Ange Voisin-Fougère conforte indirectement cette hypothèse lorsqu'elle analyse la dimension ironique de la référence théâtrale dans le cycle zolien, en particulier dans *Pot-Bouille*²⁵⁷. Selon l'auteur, qui joue sur l'étymologie du mot *hypocritès*, « l'acteur », l'utilisation de la comédie est une des caractéristiques majeures de l'ironie que Zola déploie dès qu'il s'attaque à l'hypocrisie bourgeoise, et les modalités de sa mise en place s'articulent comme un contrepoint manifeste à toute idée de description. Or, les exemples relevés par Marie-Ange Voisin-Fougère comme exploitant les ressorts de cette écriture dramaturgique se trouvent souvent figurer le type du personnage lucide mais négatif négligé par la délégation de la description : l'actrice Nana, et sa vie organisée et décrite comme un balai de personnages de vaudeville ; les voisins de Mouret et leur comédie mondaine lors de l'incendie final de *La Conquête de Plassans*, Juliette Deberle et son attitude d'actrice superficielle, elle qui s'essaie d'ailleurs à la comédie avec l'aide de son prétendant Malignon dans *Une page d'amour*. L'exemple le plus emblématique de cette pratique reste néanmoins selon la critique, et pour la quasi-intégralité de son personnel, *Pot-Bouille*, roman du théâtre par excellence, avec son espace cloisonné entre cour et façade – scène et coulisses –, ses jeux de scène, son balai de portes, ses quiproquos, ses rôles convenus de bourgeois factices et hypocrites et de valets de comédie, son intrigue calquée sur le vaudeville et surtout son écriture uniquement fondée sur l'action et le dialogue²⁵⁸. L'écriture théâtrale de ce roman est explicitement commandée par l'auteur, comme le répètent à l'envi les avant-textes, réclamant du « dramatisé ». Cette consigne narratologique implique selon la critique que « Zola s'interdi[se] ici toute longue description²⁵⁹ », ce que nous regardons également comme la conséquence de l'incapacité des personnages du roman, trop matérialistes, à assumer les regards de la description zolienne. Le commentaire que donne Paul Alexis dès 1882 du roman ne saurait être plus clair sur cette imbrication de la cécité du personnage et de l'influence théâtrale sur le roman :

²⁵⁷ Pour l'analyse détaillée du rôle de l'écriture théâtrale dans l'expression de l'ironie zolienne, voir Marie-Ange Voisin-Fougère, *L'ironie naturaliste*, op. cit., p. 189-254.

²⁵⁸ Seule exception à la règle parmi ces exemples, Renée, dans *La Curée*, participe de la comédie sociale et de l'artificialité critiquée par le roman, en n'étant pas pour autant négligée comme porte-regard. L'exception s'explique sans doute par la coexistence de cette critique avec la description d'une réelle intériorité tourmentée chez ce personnage.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 195.

Et, avec cela, pas une description de plus de cinq lignes. Pas d'analyses autrement que par les faits. Tout se passe en action, sans vous laisser reprendre haleine. Pan ! Pan ! toujours des faits, des résultats accomplis. Le roman, ainsi compris, devient presque du théâtre : il se joue en quelque sorte devant le lecteur²⁶⁰.

L'analyse d'Alexis, qu'on ne peut guère dissocier du discours de Zola lui-même, n'est pas sans rappeler la description de *Son Excellence Eugène Rougon* par Mallarmé : il tisse ainsi un lien indéfectible entre le théâtre, l'absence de description et deux des mondes romanesques les plus péjorativement décrits par le romancier. La théâtralisation aveugle de l'écriture se concentre en effet avec ces deux romans sur les personnages les plus basement terre à terre de l'œuvre, que ce soient les besogneux de la politique ou les petits-bourgeois arrivistes et adultères. Si l'on suit les conditions d'apparition de la théâtralité résumées par M.-A. Voisin-Fougère, on comprend que celle-ci entre inévitablement en contradiction avec toute mise en place d'un système descriptif dans le roman²⁶¹. La caractérisation ironique du personnel serait indissociable de l'instauration d'une dramaturgie qui exclut toute utilisation du personnage comme porte-regard. Axiologie négative de l'ironie implique modalité théâtrale qui implique refus de description, à moins qu'il ne faille renverser l'équation... comme y engage l'exemple du salon jaune dans *La Fortune des Rougon*, que nous aimerions développer en ce qu'il semble parfaitement décrire la dimension axiologique à l'œuvre dans la délégation ou non délégation de la description dans l'écriture zolienne²⁶².

b. *La vision des rêveurs contre la myopie des calculateurs lucides : l'exemple de La Fortune des Rougon*

La structure de *La Fortune des Rougon* présente une alternance entre chapitres « rouges » centrés sur les victimes du coup d'Etat, figures « positives » du roman – la colonne des insurgés, Miette, Silvère, tante Dide – et chapitres « jaunes » mettant en scène les tribulations des vainqueurs, figures « négatives » représentées par l'opportunisme du salon jaune, la « bande à Rougon ». Cette construction qui est reproduite en miniature par le dernier

²⁶⁰ Paul Alexis, article paru dans *Le Réveil* du 15 avril 1882, cité par Marie-Ange Voisin-Fougère, *ibid.*, p. 194.

²⁶¹ « L'emploi ironique de la métaphore théâtrale pourrait être étudié en fonction de trois caractéristiques essentielles de la théâtralité, pour employer un terme générique. La première consiste en une écriture « dramaturgique » : elle se définit, dans un texte narratif, par le primat de l'action, du récit, sur la description, voire par un recours systématique au style direct et à des propositions narratives pouvant être assimilées à des didascalies. La seconde renvoie à un certain type de situations soit caractéristiques du genre théâtral soit reposant sur une véritable « mise en scène ». La dernière est d'ordre topographique : la théâtralité exige la partition de l'espace entre un décor et son envers, les coulisses. Cette distinction topographique resurgit au plan topologique : s'opposent cette fois apparence (décor) et dissimulation (coulisses). » (Marie-Ange Voisin-Fougère, *L'ironie naturaliste*, *op. cit.*, p. 193).

²⁶² Nous devons avouer que la théâtralité s'avère si indissociable du salon jaune dans ce roman que nous ne comprenons pas comment celui-ci peut être absent de la typologie de M.-A. Voisin-Fougère.

chapitre du roman, procédant au montage alterné de l'exécution de Silvère et du dîner triomphal donné par les Rougon, met le principe du contraste au centre du roman : le rouge contre le jaune, le peuple contre la bourgeoisie, l'utopie révolutionnaire contre la préservation du quotidien, les victimes contre les vainqueurs, l'innocence contre la culpabilité, l'honnêteté et le courage contre l'opportunisme lâche et sans principes. Ces diverses oppositions se superposent avec la répartition de partis pris axiologiques et idéologiques de la narration, qui peint avec indulgence les utopies des faibles quand elle méprise l'arrivisme des pleutres terre-à-terre. De manière plus inattendue, ce système agonistique se soutient cependant d'un dernier partage, d'ordre stylistique : aux chapitres jaunes seront dévolus l'action et le dialogue, aux chapitres rouges les pauses descriptives. Miette et Silvère, porte-regards récurrents, légitiment ainsi des descriptions toutes plus romantiques les unes que les autres. On pourrait dès lors attendre des chapitres « jaunes » l'introduction de descriptions purement mathésiques prises en charge par le regard des Rougon. Or, le salon n'offre pas ce contraste de descriptions plus objectives : il n'en montre pas du tout – à de très rares exceptions près, comme la description péjorative de son intérieur aux yeux de Félicité. Nous avons déjà croisé un indice de ce refus de description en repérant la sous-exploitation du regard de Félicité, pourtant curieuse, observatrice et perpétuellement postée à sa fenêtre ; mais les chapitres « jaunes » poussent cet interdit plus loin encore en mettant en place une théâtralité anti-descriptive des plus caricaturales, semblable à celle repérée par M.-A. Voisin-Fougère dans *Pot-Bouille*.

- *Le théâtre de boulevard du salon jaune : l'empêchement du descriptif*

Dans *La Fortune des Rougon*, le théâtre n'est pas qu'une stratégie ironique habile pour le narrateur qui peut critiquer la scène sans être présent, en respectant une apparente neutralité ; il est surtout un moyen de souligner le défaut de vision des personnages. Ainsi le roman n'imité-t-il pas seulement le théâtre, mais finit par se présenter lui-même comme un texte de comédie, en s'imposant des contraintes qui lui sont d'ordinaire étrangères. Le rapport du théâtre à la vue éclaire cette improbable restriction des libertés romanesques. Le texte théâtral est sans doute le texte le moins visuel qui soit, puisqu'il n'est qu'une trame pour la représentation qui pose la scène sous les yeux du spectateur. Il ne peut donc insister sur la description d'un objet que dans la mesure où celui-ci est absent de la scène, sous peine de redondance pour l'auditoire. Le seul lieu propice à l'instrumentalisation du regard des personnages théâtraux serait ainsi un monologue explicatif ou introspectif, ou encore un discours de serviteur, hérité des chœurs antiques. Cependant, rien de tout cela dans *La*

Fortune des Rougon, car ce n'est pas seulement la facticité du théâtre qui est ici visée, mais surtout son aveuglement. C'est pourquoi Zola utilise dans ses chapitres « jaunes » ce sous-genre le moins descriptif qu'est le vaudeville, dont les ressorts ne sont qu'action et coups de théâtre.

Dans les chapitres « jaunes », on trouve tout d'abord une scène de théâtre : tous les passages concernant les bourgeois, à l'exception de la prise de la mairie, se situent dans le salon jaune de Félicité, lieu unique typique du vaudeville bourgeois, à ce point lié aux personnages que la pièce deviendra métonymie de ses habitants, puisque tout Plassans les désigne sous le nom de « salon jaune ». L'espace clos de la scène ainsi créé, les personnages deviennent des acteurs de boulevard sans plus de difficulté ; et le texte narratif, si descriptif habituellement, ne donne plus que des indications sur l'apparence des personnages. De nombreux passages mettant en scène le salon se structurent même comme des scènes indépendantes, telle l'attente de l'arrivée de la colonne insurgée dans Plassans. Le début de la scène plante le décor, avec une succession de phrases s'apparentant à des didascalies indiquant les mimiques et les gestes :

Le salon jaune, cependant, s'agitait dans une vive **anxiété**. [...] Roudier et Granoux, affaissés dans leurs fauteuils, se jetaient des **regards lamentables**, tandis que, derrière eux, **geignait** le groupe **ahuri** des commerçants retirés. Vuillet, sans paraître trop effrayé, réfléchissait aux dispositions qu'il prendrait pour protéger sa boutique et sa personne [...]. Pierre et le commandant **marchaient** de long en large, **échangeant un mot de temps à autre**. L'ancien marchand d'huile **se raccrochait** à son ami Sicardot, pour lui emprunter un peu de son courage. Lui qui attendait la crise depuis si longtemps, il *tâchait de faire bonne contenance*, malgré **l'émotion qui l'étranglait**. Quant au marquis, plus pimpant et plus souriant que de coutume, il **causait** dans un coin avec Félicité, qui paraissait fort **gaie**²⁶³.

L'extrait ne décrit les personnages que dans la mesure où leurs pensées ont un effet sur leur physionomie, comme des didascalies : « il tâchait de faire bonne contenance, malgré l'émotion qui l'étranglait », « Vuillet, sans paraître trop effrayé, réfléchissait »... Le texte fait tout pour éviter le style « descriptif » et atteindre l'efficace de la didascalie qu'il imite – avec un privilège accordé aux groupes participiaux apposés directement aux noms propres –, et un goût pour la parataxe qui assimile l'ensemble des phrases à une liste d'indications, passant en revue chaque rôle, l'ensemble étant d'ailleurs contenu en un même et unique paragraphe, précédant le déclenchement de l'action, comme dans un texte théâtral. Une fois le décor posé, le spectacle peut commencer. L'alinéa permettant d'accéder à la phrase suivante marque cette rupture, tout comme la brièveté de cette dernière, qui semble mimer le bruit qu'elle désigne : tel les trois coups du théâtre, le début du paragraphe annonce le début de la représentation :

²⁶³ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 108.

Enfin, on sonna. Ces messieurs tressaillirent comme s'ils avaient entendu un coup de fusil. Pendant que Félicité allait ouvrir, un silence de mort régna dans le salon ; les faces, blêmes et anxieuses, se tendaient vers la porte. Le domestique du commandant parut sur le seuil, tout essoufflé, et dit brusquement à son maître :

« Monsieur, les insurgés seront ici dans une heure. »

Ce fut un coup de foudre. Tout le monde se dressa en s'exclamant ; des bras se levèrent au plafond. Pendant plusieurs minutes, il fut impossible de s'entendre. On entourait le messenger, on le pressait de questions.

« Sacré tonnerre ! cria enfin le commandant, ne braillez donc pas comme ça. Du calme, ou je ne réponds plus de rien ! »

Tous retombèrent sur leurs sièges, en poussant de gros soupirs. On put alors avoir quelques détails. Le messenger avait rencontré la colonne aux Tulettes, et s'était empressé de revenir.

« Ils sont au moins trois mille, dit-il. Ils marchent comme des soldats, par bataillons. J'ai cru voir des prisonniers au milieu d'eux.

– Des prisonniers ! crièrent les bourgeois épouvantés.

– Sans doute ! interrompit le marquis de sa voix flûtée. On m'a dit que les insurgés arrêtaient les personnes connues pour leurs opinions conservatrices²⁶⁴. »

L'espace scénique est clairement divisé : le salon et ses habitués sont sur la scène, qu'entourent des portes à rôle dramatique (côté cour et côté jardin, sans doute), avec des personnages qui la traversent de long en large. Nous avons même la représentation d'un public dans la personne du marquis (accompagné au début par Félicité, en coulisse, qui rentre en scène plus tard). Ce dernier est en effet placé « dans un coin » et il se posera ultérieurement des questions au style indirect libre sur l'action, faisant donc bien figure de spectateur à mi-temps. Le texte quant à lui se manifeste par un recours exagéré au discours direct, les personnages s'interrompant sans cesse, alors que le récit privilégiait le discours indirect dans les épisodes consacrés aux personnages « rouges ». Les « répliques » comme les « didascalies » qui les entrecoupent se concentrent plus sur les sons que sur les apparences ainsi que le montrent les nombreuses appositions au dialogue, l'importante isotopie sonore (« sonna », « tressaillirent comme s'ils avaient entendu un coup de fusil », « silence de mort », « essoufflé », « dit brusquement », « en s'exclamant », « impossible de s'entendre », « pressait de questions », « cria », « braillez », « Du calme ! », « en poussant de gros soupirs », « crièrent », « de sa voix flûtée ») et un recours récurrent aux exclamations, voire aux jurons (« Sacré tonnerre ! »). Zola s'interdit donc de faire de ses personnages des porte-regards : seuls leurs actes, leur apparence et leurs paroles importent. De même, la structure du passage se compose selon des modalités théâtrales. Un homme doit arriver pour apporter une information, selon la technique de la tragédie grecque. Celui-ci n'a pour fonction que de faire avancer l'action ; il porte d'ailleurs le nom signifiant de « messenger » tout au long du texte, tel le coureur de Marathon, ce à quoi répond le très anachronique « maître » dont le narrateur affuble Sicardot, faisant subitement du messenger un valet de comédie classique. Son arrivée est outrageusement théâtralisée, soulignée par le coup de sonnette, redoublée par la

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 108-109.

« brusquerie » prêtée à ses paroles et par l'annonce qu'il assène en une phrase courte. Tout dans cette entrée semble annoncer la parodie de tragédie, et les réactions face à la nouvelle du nombre d'insurgés confirment que la pièce verse dans le boulevard. Les bourgeois ne manifestent qu'un fouillis d'actes non délibérés, au point qu'ils ne semblent plus être que des objets du décor, ou un même décor à eux seuls, ainsi que le montrent les collectifs et les métonymies : « Tout le monde se dressa en s'exclamant ; des bras se levèrent au plafond », « Tous retombèrent sur leurs sièges, en poussant de gros soupirs ». La suite de l'épisode illustre plus encore cette idée, en incluant à la pièce la ficelle bien connue du théâtre dans le théâtre. L'annonce de l'arrivée des insurgés entraîne en effet Félicité dans ce que le texte qualifie lui-même d'aparté (« à part ») avec le marquis²⁶⁵. A la comédie précédente de la réaction bourgeoise qui se prépare à résister aux insurgés, s'ajoute alors une deuxième pièce montée par Félicité avec la connivence du marquis, destinée à ménager les intérêts de son mari, en l'empêchant de se faire arrêter sans paraître poltron, tout en se débarrassant de son rival trop courageux, Sicardot. Dans cette pièce dans la pièce, les bourgeois du salon deviennent le public d'une tirade romantique ridicule où Félicité se transforme en femme éplorée :

« Voyons, continua [Sicardot], le temps presse... Venez, Rougon. »

Félicité semblait attendre ce moment. Elle se jeta entre la porte et son mari, qui, d'ailleurs, ne s'empressait guère de suivre le terrible Sicardot.

« Je ne veux pas que tu sortes, cria-t-elle, en *feignant* un subit désespoir. Jamais je ne te laisserai me quitter. Ces gueux te tueraient. »

Le commandant s'arrêta, étonné.

« Sacrebleu ! gronda-t-il, si les femmes se mettent à pleurnicher maintenant... Venez donc, Rougon.

– Non, non, reprit la vieille femme en *affectant* une terreur de plus en plus croissante, il ne vous suivra pas ; je m'attacherai plutôt à ses vêtements. »

Le marquis, très surpris de cette *scène*, regardait curieusement Félicité. Était-ce bien cette femme qui, tout à l'heure, causait si gaiement ? Quelle *comédie* jouait-elle donc ? Cependant Pierre, depuis que sa femme le retenait, *faisait mine* de vouloir sortir à toute force.

« Je te dis que tu ne sortiras pas », répétait la vieille, qui se cramponnait à l'un de ses bras.

Et, se tournant vers le commandant :

« Comment songez-vous à résister ? Ils sont trois mille, et vous ne réunirez pas cent hommes de courage. Vous allez vous faire égorger inutilement.

– Eh ! c'est notre devoir », dit Sicardot impatienté.

Félicité éclata en sanglots.

« S'ils ne me le tuent pas, ils le feront prisonnier, poursuivit-elle, en regardant son mari fixement. Mon Dieu ! que deviendrai-je, seule, dans une ville abandonnée !

– Mais, s'écria le commandant, croyez-vous que nous n'en serons pas moins arrêtés, si nous permettons aux insurgés d'entrer tranquillement chez nous ? Je jure bien qu'au bout d'une heure, le maire et tous les fonctionnaires se trouveront prisonniers, sans compter votre mari et les habitants de ce salon. »

Le marquis crut voir un vague sourire passer sur les lèvres de Félicité, pendant qu'elle répondait d'un air épouvanté :

²⁶⁵ « L'annonce des arrestations opérées par les républicains parut frapper Félicité. Elle prit le marquis à part et lui demanda : « Que font donc ces hommes des gens qu'ils arrêtent ? – Mais, ils les emmènent à leur suite, répondit M. de Carnavant. Ils doivent les regarder comme d'excellents otages. – Ah ! » répondit la vieille femme d'une voix singulière. » (*ibid.*, p.109).

« Vous croyez ?

– Pardieu ! reprit Sicardot, les républicains ne sont pas assez bêtes pour laisser des ennemis derrière eux. Demain, Plassans sera vide de fonctionnaires et de bons citoyens. »

A ces paroles, qu'elle avait habilement provoquées, Félicité lâcha le bras de son mari. Pierre *ne fit plus mine* de sortir. Grâce à sa femme, dont la savante tactique lui échappa d'ailleurs, et dont il ne soupçonna pas un instant la secrète complicité, il venait d'entrevoir tout un plan de campagne²⁶⁶.

Les revirements de Félicité ressemblent plus à ceux d'une femme trompée qu'à ceux d'une pleureuse, ainsi que le souligne l'accélération comique des répliques : dans ce moment de représentation « au carré », l'ironie narrative s'accroît en renforçant de manière hyperbolique le caractère boulevardier et artificiel du spectacle mis en scène par Félicité. Tout dans le comportement de la machiavélique épouse renvoie à l'outrance qui caractérise non seulement le texte et la mise en scène du vaudeville, mais aussi à l'excès d'une mauvaise actrice qui surjoue et laisse ainsi voir toutes les « ficelles » de son art, dont l'illusion ne peut plus tromper personne : Félicité « crie » avec « désespoir », « se jette entre la porte et son mari », « se cramponne » à lui et « éclate en sanglots », dans un excès ridicule de violence qui contraste avec son caractère, avec la non-imminence du danger, mais aussi avec son naturel qu'en mauvaise actrice elle ne parvient pas à garder tout au long de la scène, comme le souligne l'antithèse : « Le marquis crut voir un *vague sourire* passer sur les lèvres de Félicité, pendant qu'elle répondait d'un air épouvanté²⁶⁷ ». Manque de cohérence nuisant à la crédibilité de l'actrice, que soutient le vocabulaire emprunté par le personnage au mélodrame le plus larmoyant, avec des formules lapidaires et totalisantes : « Jamais je ne te laisserai me quitter. Ces gueux te tueraient. » ou encore la surprenante utilisation d'un datif éthique, feignant un attachement affectif tel que le sujet semble s'approprier, incorporer l'objet qu'il désigne : « S'ils ne *me* le tuent pas, ils le feront prisonnier ». L'excès parodique de cette comédie dans la comédie place le lecteur dans une mise en abyme infinie de l'artificialité, que l'utilisation permanente du vocabulaire spécifique de la représentation théâtrale et de la duplicité se charge encore de souligner auprès de lui, pour évacuer toute éventuelle empathie avec ce moment d'émotion factice (« feignant », « affectant », « scène », « faisait mine », « comédie », « d'un air épouvanté », « d'un air... »).

Ce manque d'intériorité n'est pas le propre de tout type de théâtre, seulement du théâtre bourgeois qui se développe en France au milieu du XIX^e siècle. Les personnages du salon ne sont que des caricatures de théâtre, des comédiens qui en font trop, comme dans ce

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 109-111.

²⁶⁷ Quelques lignes plus loin, la performance de Félicité sera associée encore plus explicitement au théâtre par le marquis : « Pendant cet entretien, le marquis murmura quelques mots d'un air fin à l'oreille de Félicité. Il la complimentait sans doute sur son coup de théâtre. » (*ibid.*, p. 111).

type de représentation. Leur manque de conviction n'est que la mise en abyme de leur vie, puisque Zola ne fait que mettre en scène des gens qui jouent déjà la comédie dans la vie. Car le « coup de théâtre » orchestré par la vieille femme n'est pas le seul redoublement de la modalité théâtrale dans l'épisode : il ne fait qu'accentuer le caractère de l'ensemble du salon où les bourgeois sont les acteurs d'un jeu, celui de la comédie sociale. Ainsi peut-on comprendre rétrospectivement les réactions excessives de ceux-ci à l'annonce du messager : on se récrie avec grand bruit, avant de s'éclipser discrètement en démentant ainsi toutes les harangues passées sur l'extermination des ennemis. Toutes les réunions politiques du salon présentées dans les chapitres précédents, pleines de bravoure, se trouvent donc disqualifiées comme non sincères, *a posteriori*, comme tous les actes et toutes les répliques du salon.

Le traitement théâtral du salon jaune illustre l'hypocrisie des personnages, mais ce théâtre de basse gamme possède surtout la caractéristique très utile de nier, plus que tout autre type de mise en scène, toute utilisation de leur regard pour le remplacer par des manifestations extérieures comme les bruits et les mimiques. Dans les scènes du salon jaune comme dans celles de *Pot-Bouille*, il n'y a que caricature et jeux de miroirs, et non le mécanisme réaliste et discret que M.-A. Voisin-Fougère prête à l'ironie dramaturgique zolienne²⁶⁸. Cependant, semble nous dire Zola dans ce pastiche de vaudeville, l'absence de tout regard descriptif n'est pas de sa propre volonté : l'impossibilité d'endosser un regard descriptif dans le salon semble être constitutif des personnages. Le mauvais théâtre, modalité non visuelle, met en abyme des vies qui se résument à la superficialité et la matérialité du vaudeville, mais il manifeste aussi leur totale cécité, de leur incapacité à s'émouvoir d'autre chose que leur sort matériel. Il y aurait péché de vraisemblance à placer dans leurs yeux des descriptions puisque ceux-ci semblent inaptes à voir – ou du moins, à voir le monde comme Miette et Silvère. Un autre épisode du roman semble concrètement définir le lien de la critique axiologique du personnage à son regard trop « terre-à-terre », trop proche d'un réel prosaïque, en se moquant ouvertement de l'incapacité des membres du salon à assumer le regard descriptif du narrateur.

²⁶⁸ Nous ne pouvons en effet souscrire à la conclusion de l'auteur selon laquelle l'ironie de la métaphore théâtrale instaure une certaine immédiateté des faits propre à la transparence réaliste : « Le choix d'une écriture dramatique permet aussi d'agir sur la réception de l'énoncé : un énoncé qui se présente comme dramatique, acquiert une plus grande immédiateté, et une sorte d'innocence : l'auteur semble absent du texte ; semblant d'absence tout à fait propice à l'ironie » ; « [L]e choix par Zola d'une écriture dramatisée répond à un impératif théorique. Le naturalisme ayant pour postulat l'impersonnalité, le romancier naturaliste doit s'effacer derrière son œuvre, et laisser toute la place à la « hautaine leçon des faits ». [...] Choisir pour *Pot-Bouille* une écriture dramaturgique, c'est donc faire de ce roman la mise en pratique, expérimentale si l'on peut dire, d'un principe théorique. » (M.-A. Voisin-Fougère, *L'ironie naturaliste*, *op. cit.*, p. 254 et 194-195). Si l'intervention sans intervention explicite supposée par l'ironie est certes moins médiate qu'une critique explicite, elle n'en reste pas moins médiate pour autant, d'autant que la caricature systématique de l'écriture dramatique dans l'ironie zolienne entraîne de tels redoublements de l'énoncé (intertexte + mécanisme de l'ironie) qu'elle ne saurait être un instrument de retranscription simple, fidèle et spontané de la réalité.

- Du comique de description dans la « bande à Rougon »

Alors qu'elle craint le retour des républicains insurgés dans la ville après la « bataille de la mairie », la bande à Rougon décide d'aller se rendre compte par elle-même de la position de la colonne en se postant sur la terrasse de l'hôtel Valqueyras où vit le marquis de Carnavant, qui offre un point de vue privilégié sur la campagne environnant la ville.

Dans cet épisode, nous retrouvons un dispositif visuel assez proche de la fenêtre, puisque les personnages se situent sur le point fixe de la terrasse, à la frontière entre l'intérieur du marquis et l'extérieur, mais aussi entre l'intérieur de la ville ceinte et son extérieur, la campagne. Cette frontière est redoublée par l'écroulement de la muraille en cet endroit, qui permet aux bourgeois d'avoir un point de vue exceptionnel sur les environs et organise leur vision comme le cadre d'une fenêtre. Ce passage, qui fonctionne comme un véritable « traquenard » pour les apprentis porte-regards du salon, assure donc d'abord le lecteur d'une mise en place parfaitement efficace du dispositif de délégation de la description :

Le jardin se terminait par une terrasse qui dominait la plaine ; en cet endroit, un large pan des remparts s'était écroulé, l'horizon s'étendait sans bornes. Rougon avait compris que ce serait là un excellent poste d'observation. [...] Tout en causant, les membres de la commission vinrent s'accouder sur le parapet de la terrasse²⁶⁹.

Cette scène bénéficie donc de toutes les modalités nécessaires à la délégation de la description : des personnages curieux du spectacle qui s'offre à eux (vouloir-voir), un point de vue privilégié (pouvoir-voir). Reste à savoir voir. Or, lorsqu'on appartient au salon jaune, on ne *sait* résolument pas voir chez un Zola qui se moque du regard de ses propres personnages. Suit ainsi une description des plus étonnantes, que le narrateur prend immédiatement soin de parasiter en la dissociant de ses supposés « porte-regards » :

L'étrange spectacle qui se déroula devant eux les rendit muets. Au loin, dans la vallée de la Viorne, dans ce creux immense qui s'enfonçait, au couchant, entre la chaîne des Garrigues et les montagnes de la Seille, les lueurs de la lune coulaient comme un fleuve de lumière pâle. Les bouquets d'arbres, les rochers sombres faisaient, de place en place, des îlots, des langues de terre, émergeant de la mer lumineuse. Et l'on distinguait, selon les coudes de la Viorne, des bouts, des tronçons de rivière, qui se montraient, avec des reflets d'armures, dans la fine poussière d'argent qui tombait du ciel. C'était un océan, un monde, que la nuit, le froid, la peur secrète, élargissait à l'infini. Ces messieurs n'entendirent, ne virent d'abord rien. Il y avait dans le ciel un frisson de lumière et de voix lointaines qui les assourdissait et les aveuglait. Granoux, peu poète de sa nature, murmura cependant, gagné par la paix sereine de cette nuit d'hiver :

« La belle nuit, messieurs !

– Décidément, Roudier a rêvé », dit Rougon avec quelque dédain²⁷⁰.

²⁶⁹ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 249.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 249-250.

La peinture de la campagne scrutée par les bourgeois pendant leur attente apeurée prend les mêmes couleurs que celle assumée par Silvère dans les chapitres précédents. La chose est naturelle puisqu'il s'agit du même paysage ; cependant, il semble que c'est la première fois que la narration s'en aperçoit en présence des membres du salon jaune, dans un épisode « jaune », la seule fois qu'elle ouvre une brèche dans les murailles de la ville, dans une exception que souligne d'ailleurs symboliquement la violence de l'écroulement des remparts. Pour la première fois, le monde du matériel se trouve confronté à la nature, et ce spectacle auquel il est étranger « cloue » le salon et le met dans la même position que le lecteur muet, regardant et/ou écoutant le morceau de bravoure de la description et de son inflation métaphorique. Relevons ainsi rapidement, dans ces quelques lignes uniquement consacrées aux effets lumineux de la lune : « comme un fleuve de lumière pâle », « mer lumineuse », « tronçons de rivière [...] avec des reflets d'armures », « la fine poussière d'argent qui tombait du ciel », « un frisson de lumière ». Zola semble même forcer le trait avec des accumulations emphatiques dignes d'un Hugo, telle cette gradation enchaînant rythme binaire et ternaire, mimant l'accroissement infini que suggèrent les métaphores : « C'était un océan, un monde, que la nuit, le froid, la peur, élargissait à l'infini. » Cette accentuation exagérée d'un style romantique ou hugolien semble cependant mise en place pour une seule raison : procéder à un contrepoint entre les spectateurs et le spectacle, puisqu'à cette scène succède le constat navrant du narrateur : « Ces messieurs n'entendirent, ne virent d'abord rien. » Le contexte nous apprend que ce que les hommes ne voient pas, c'est le retour des insurgés qu'ils redoutent, mais cette phrase permet également de parasiter la prise en charge de la description qui précède : les bourgeois n'ont rien vu de ce qui vient de nous être décrit comme un paysage pourtant magnifique et susceptible d'être contemplé, et le narrateur se désole de leur incapacité à voir tout court, et à comprendre ce qu'il décrit. Le regard porté sur cette description est ainsi présenté comme étranger aux « porte-regards » qui étaient présents pour l'assumer, car ces derniers ne sont pas assez « poétiques » pour le faire, au contraire de Silvère ou Miette.

La conclusion de la description, déléguée à Granoux, est en ce sens exemplaire. L'intervention de ce bourgeois particulièrement benêt est annoncée comme une parole spirituelle et appropriée : « Granoux, peu poète de sa nature, murmura *cependant*, gagné par la paix sereine de cette nuit d'hiver : “La belle nuit, messieurs !” ». L'adversatif ne permet aucun doute, le propos de Granoux qu'il annonce se placera dans l'ordre de la poésie et de la contemplation esthétique. Le contraste formé entre la concision et la platitude de l'énoncé de du personnage et les longues énumérations de métaphores et d'hyperboles qui précèdent,

suffit à montrer toute l'ironie de ce passage. Cependant, la réplique de Rougon que Zola juxtapose de manière paratactique à celle de Granoux, comme en réponse à celle-ci, atténue ce ridicule. Certes, la poésie de Granoux est à discuter, mais elle a le mérite d'exister, quand aucun autre bourgeois ne la relève et semble s'en apercevoir. Rougon n'entend pas, ne prête pas la moindre attention, ignore la remarque de Granoux, non parce qu'elle est peu réussie, mais uniquement parce qu'elle est incompatible avec son mode de vision : lui ne voit rien et ne peut être touché par le paysage. Et s'il ne voit rien, ce n'est pas parce que la scène est obscure, puisque la description n'a cessé de thématiser la clarté de cette nuit. S'il ne voit rien, c'est parce qu'il n'y a pas de signe de la présence d'un insurgé dans le paysage, ce qui en annihile toute l'existence ; pour un être lucide et matérialiste comme lui, seule l'information justifie le regard, pas la contemplation. La suite du chapitre met d'ailleurs en scène cette fracture du visuel du salon jaune, en montrant tout d'abord une attention accrue des personnages à la dimension auditive de la campagne, cherchant des indices d'une quelconque approche des insurgés :

Mais le marquis tendait ses oreilles fines.

« Eh ! dit-il de sa voix nette, j'entends le tocsin. [...] Ecoutez, écoutez, interrompit le marquis. Cette fois, c'est la cloche de Saint-Maur. »

Et il leur désignait un autre point de l'horizon. En effet, une seconde cloche pleurait dans la nuit claire. Puis bientôt ce furent dix cloches, vingt cloches, dont leurs oreilles, accoutumées au large frémissement de l'ombre, entendirent les tintements désespérés. Des appels sinistres montaient de toutes parts, affaiblis, pareils à des râles d'agonisant²⁷¹.

Le texte oppose ensuite clairement le monde de ceux qui regardent et celui de ceux qui ne regardent pas. Granoux, toujours à contretemps des autres dans le roman, est le seul à contempler le paysage. Il devient ainsi le piètre représentant de la modalité visuelle dans le monde de la bande à Rougon. Il signale ainsi par défaut que leur manière d'appréhender le monde extérieur est de n'y chercher rien d'autre qu'une information stratégique, qu'une vérité à exploiter, ce qui semble incompatible avec la qualité de porte-regard pour Zola. Comme il voit le paysage, Granoux s'exclut du monde des Rougon. Les deux mondes semblent définitivement étrangers l'un à l'autre, ce qui signale bien l'incapacité, voire même l'interdiction faite par le récit zolien à ces bourgeois d'assumer un regard descriptif qui serait trop prosaïque. Devenu intrus par son seul penchant pour la vision, Granoux ne semble d'ailleurs pas du tout « en phase » avec la quête auditive d'informations de ses amis, dont la cécité semble même une condition de réussite :

Granoux écarquillait les yeux.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 250.

« Vous n'avez rien vu, là-bas ? » demanda-t-il tout à coup.
Personne ne regardait. Ces messieurs fermaient les yeux pour mieux entendre²⁷².

Lorsque Granoux signale enfin les feux qui s'allument dans la campagne à ses amis, ceux-ci essaient alors de regarder. Cependant, cette décision s'apparente à une expérience physique insupportable dont la panique entretient la souffrance. Le texte clôt dès lors la scène d'observation en opposant dans un premier temps la vision onirique des feux assumée par le narrateur omniscient et l'aveuglement physique que ces derniers provoquent dans la bande, véritablement *incapable* de voir :

Ce fut une nuit atroce. Ces messieurs la passèrent, accoudés sur le parapet de la terrasse, glacés par le terrible froid qu'il faisait, ne pouvant s'arracher au spectacle de cette plaine toute secouée par le tocsin et *la Marseillaise*, toute enflammée par l'illumination des signaux. *Ils s'emplirent les yeux* de cette mer lumineuse, piquée de flammes sanglantes ; *ils se firent sonner les oreilles, à écouter cette clameur vague ; au point que leurs sens se faussaient, qu'ils voyaient et entendaient d'effrayantes choses*²⁷³.

Lorsqu'il y a un « à-voir », les bourgeois sont donc incapables de le prendre en charge, mais paradoxalement, lorsque la nuit recouvre le paysage, ces derniers se mettent en revanche à « voir » des choses partout ! Dans un second temps, l'opposition se renverse en effet de manière ironique en soulignant le délire imaginaire des personnages qui redoutent la présence des « rouges » alors que ceux-ci sont absents du paysage ténébreux où les « porte-regards » ne peuvent matériellement plus rien voir :

Pour rien au monde ils n'auraient quitté la place ; s'ils avaient tourné le dos, ils se seraient imaginé qu'une armée était à leurs trousses. [...] Aussi, vers le matin, quand la lune fut couchée, et qu'ils n'eurent plus devant eux qu'un *abîme noir*, ils éprouvèrent des transes horribles. Ils se croyaient entourés d'ennemis *invisibles* qui rampaient dans *l'ombre*, prêts à leur sauter à la gorge. Au moindre bruit, c'étaient des hommes qui se consultaient au bas de la terrasse, avant de l'escalader. *Et rien, rien que du noir, dans lequel ils fixaient éperdument leurs regards*²⁷⁴.

Même dichotomie lorsque l'aurore paraît, où les hypothèses fantasques sont cyniquement contredites par le paysage décrit par le narrateur sur le mode du manque :

L'aube parut enfin avec des lenteurs mortelles. Ce fut encore un bien mauvais moment. Ces messieurs, au premier rayon, s'attendaient à voir une armée rangée en bataille devant la ville. [...] Le cou tendu, l'œil en arrêt, ils interrogeaient les blancheurs vagues. Et, dans l'ombre indécise, ils entrevoyaient des profils monstrueux, la plaine se changeait en lac de sang, les rochers en cadavres flottant à la surface, les bouquets d'arbres en bataillons encore menaçants et debout. Puis, lorsque les clartés croissantes *eurent effacé ces fantômes*, le jour se leva [...]. *On n'apercevait point* d'insurgés, les routes étaient libres ; mais la vallée, *toute grise*, avait aspect *désert* et morne de coupe-gorge. Les feux étaient *éteints*, les cloches sonnaient encore. Vers huit heures, Rougon distingua seulement une bande de *quelques* hommes qui *s'éloignaient* le long de la Viorne²⁷⁵.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*, p. 251.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 252.

Depuis le début de l'épisode, la narration semble inventer tous les moyens possibles et imaginables pour proscrire ses personnages de la délégation de la description : mépris pour la contemplation de la campagne hugolienne du narrateur, fermeture des yeux pour écouter les signaux du tocsin, aveuglement physique par les feux, néant de l'obscurité... Dans ce dernier extrait, tout permet enfin aux personnages de voir et assumer la description de ce qui leur fait face depuis plusieurs heures. Le jour se lève, mais il ne révèle qu'une seule chose : l'absence. Cette absence est cependant à interroger : c'est l'absence de ce qu'ils ont imaginé, de leurs « fantômes » clairement désignés comme inexistantes : plus de feux, pas d'insurgés – les seuls mentionnés sont précisément en train de disparaître, au loin –, pas de bataille. Pourtant, ce n'est plus le néant qui leur fait face, mais le même paysage qui avait inspiré au narrateur une description emphatique dans les pages précédentes. Mais dans le monde terre-à-terre des Rougon, la nature est le néant si elle n'apporte pas son information stratégique : c'est donc lorsque les conditions de contemplation sont rétablies que la vue de la terrasse n'a plus le moindre intérêt pour les personnages, qui lèvent le camp. Définitivement, dans cet épisode, le regard des bourgeois de Plassans est interdit, dévoyé, moqué par la narration qui le perçoit comme étanche à toute capacité de contemplation.

La confusion entre le point de vue du narrateur et le point de vue du personnage, commandée par le procédé du porte-regard, n'est plus permise dans ces scènes mettant en scène les Rougon, parce que ceux-ci ne voient rien, si ce n'est le réel des objets qui les concernent et qui peuvent leur apporter une information. Pour Rougon, un feu est un feu, et il doit renvoyer à la trace de la présence d'un insurgé, non à une belle lumière inondant un paysage. Le narrateur prend en charge les très rares visions poétiques des chapitres « jaunes » parce que ses personnages en sont incapables, et il se dissocie en outre par une ironie permanente de leur point de vue. Il y a donc bien un refus du regard poétique dans ces chapitres « jaunes », mais pas au profit d'un regard réaliste et herméneute, puisque celui-ci est en permanence l'objet des attaques de la narration. Ce que Zola nous montre par le traitement qu'il applique au regard de la bande à Rougon, que ce soit dans le refus de la délégation de la description ou dans l'utilisation d'une modalité théâtrale récurrente, c'est que ces personnages bourgeois et matérialistes ne savent pas regarder, qu'ils ne peuvent pas transmettre la beauté ou la laideur de ce qu'ils ont sous les yeux, parce que le regard n'est pas pour eux destiné à la sensation, mais un instrument dans un réseau d'information. C'est donc bien la transivité et la lisibilité comme concepts qui sont ainsi rejetées par la narration. Le regard supposé réaliste et transitif devient le symbole d'une impossibilité de voir, quand le regard invraisemblable de Miette et Silvère confine à la poésie et monopolise les descriptions. Nous en arrivons donc à

cette surprenante situation de l'écriture zolienne qui exploite les visions de ses héros lorsque ceux-ci ne peuvent atteindre la neutralité et la transparence, et dédaigne celles de personnages plus propices au décryptage du réel.

Si l'on suit la théorie hamonienne de la description du réel prise en charge par un personnage, on est en droit de croire que la figure herméneute et prosaïque, dont la vision investigatrice colle de près au réel, est en quelque sorte un double de l'auteur et qu'elle se charge donc des valeurs positives du récit. Pourtant, l'étude du regard descriptif nous mène à constater que le traitement de ces porte-regards tout désignés n'est utilisé par la narration que pour les disqualifier, d'autant qu'ils sont souvent des agents négatifs du roman. En revanche, les doux rêveurs incapables de retranscrire leur vie telle qu'elle est sont les seuls porte-regards véritablement exploités du texte, et ils véhiculent souvent les éléments positifs de l'intrigue. On peut dès lors discuter de la pertinence de l'adéquation objective au monde réel comme critère justifiant les porte-regards de l'écriture zolienne. En refusant ce principe, le récit formule un déni de l'idée de transparence et de transitivité qui rejoint la mise en scène de la frontière entre l'homme et le monde soulignée par les fenêtres du cycle. Ce n'est pas le regard neutre que semble chercher l'auteur dans ses héros, mais une vision subjective, une incapacité à se tourner vers le monde extérieur si ce n'est pour y projeter ses fantasmes. Or, il y a dans ce constat une interprétation dramatique pour le projet réaliste tel qu'on le conçoit habituellement.

La mise en scène du spectacle comme celui d'une expérience semée d'obstacles, difficile, périlleuse voire même impossible implique la conception d'un monde comme indéchiffrable, illisible, opaque, et donc rétif à toute mise en grille par la représentation artistique. Le discours souterrain que nous avons mis en évidence, celui d'une barrière entre le spectateur et le spectacle, donne certes sens au sabotage des dispositifs dioptriques que nous avons précédemment relevée, mais il remet surtout en cause toute tentative de compréhension du projet réaliste comme décryptage et mise en grille du monde réel : quand la fenêtre est opaque, quand Asmodée est renvoyé à ses pénates, quel réel la fiction naturaliste peut-elle bien prétendre décoder et mettre en texte pour le lecteur ? Cette hypothèse qui remet en cause toute idée de transitivité et de transparence de l'œuvre zolienne implique un bouleversement de la notion de projet réaliste, y compris dans les termes mêmes que lui donne l'écrivain. Elle implique sans aucun doute une crise profonde de l'idée de représentation, qui ne saurait être sans échos plus « visibles » dans les romans. Or, si l'on s'intéresse aux relais spéculaires que

le romancier a disséminés dans son œuvre, s'auto-représentant et donnant ainsi une image de sa création, on peut en effet lire le récit de cette crise.

III. La déroute des hérauts du naturalisme : mise en abyme et autoreprésentation de l'échec mimétique dans *Les Rougon-Macquart*

D'une manière significative, il est un discours implicite de l'œuvre qui donne une vision plus nette encore du malaise entretenu par le cycle zolien avec l'idée même de réalisme dans la création d'une œuvre d'art : celui des mises en abyme de l'artiste dans les différents romans, ou mises en abyme *énonciatives*, selon la terminologie employée par Lucien Dällenbach dans sa typologie des différents niveaux de réflexivité de l'œuvre littéraire²⁷⁶. La représentation de l'œuvre naturaliste dans le cycle nous intéresse en tant que discours sur l'œuvre, mais elle témoigne aussi déjà selon nous en elle-même d'un nouveau facteur d'opacité qui subvertit la transitivité du roman zolien, par son existence même *au sein* de la fiction. De nombreux travaux ont relevé et étudié la présence de figures qui se faisaient le relais ou le porte-parole de l'auteur dans les *Rougon-Macquart*, et ce en dépit de la volonté d'effacement de la subjectivité de l'écrivain que Zola prétendait éradiquer du roman réaliste²⁷⁷. Selon L. Dällenbach, le moment réaliste et surtout naturaliste, auquel il emprunte bon nombre de ses exemples, en particulier chez Zola, constituerait en effet une phase essentielle de l'histoire de la specularité littéraire²⁷⁸. Pour le critique, le fréquent recours à la mise en abyme chez Zola, d'apparence paradoxal dans un contexte d'illusion réaliste, s'expliquerait justement par les principes de neutralité propres à son esthétique :

²⁷⁶ Dans *Le récit spéculaire*, L. Dällenbach définit la mise en abyme au sens large comme « tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire » (Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, p. 52), avant d'en distinguer trois modalités d'intervention dans l'œuvre littéraire, selon qu'elles reflètent l'énoncé, l'énonciation ou le code (*ibidem*, p. 61). Sur la mise en abyme énonciative, consulter particulièrement dans ce même ouvrage le chapitre « La narration mise au jour », p. 100-122. Pour une application spécifiquement zolienne de la mise en abyme de l'énoncé, voir, du même auteur, « L'œuvre dans l'œuvre chez Zola », dans *Le naturalisme*, *op. cit.*, Paris, UGE, « 10-18 », 1978, p. 125-139).

²⁷⁷ Pour un rapide aperçu de cette question fréquemment traitée dans la critique zolienne depuis les années 1980, consulter les articles suivants, qui ne distinguent cependant pas tous nettement mise en abyme et intertextualité, notamment dans le cas d'une intertextualité fictive, ni les différents niveaux propre à la notion de mise en abyme : Robert Lethbridge, « Etienne « romancier » : genèse et mise en abyme », *Cahiers naturalistes*, n°59, 1985, p. 43-54 ; Philippe Hamon, « Le juge Denizet dans *La Bête humaine* », *op. cit.*, p. 137-144 ; Robert Lethbridge, « Zola et la fiction du pouvoir : *Son Excellence Eugène Rougon* », *Cahiers naturalistes*, n°59, Paris, 1985, p. 291-304 ; Corinne Kubler, « Intertextualités zoliennes », *Cahiers naturalistes*, n°63, 1989, p. 169-181 ; Henri Mitterand, « Le roman du roman : mises en abyme et anamorphoses », dans *L'illusion réaliste*, *op. cit.*, p. 137-151 ; Martine Gantrel, « Zola et ses doubles : les instances d'auto-représentation dans *Pot-Bouille* et *L'Œuvre* », *Cahiers naturalistes*, n°75, 2001, p. 87-98 ; Frank Wagner, « Nana en son miroir », *Cahiers naturalistes*, n°75, 2001, p. 71-86. Les études les plus pertinentes et les plus exhaustives sur les enjeux de la specularité dans le roman zolien restent cependant l'article de R. Lethbridge, « Le miroir et ses textes », *op. cit.*, et l'ouvrage de Chantal Pierre-Gnassounou, *Zola. Les fortunes de la fiction*, *op. cit.*

²⁷⁸ « Telle que les exemples produits dans notre deuxième ensemble d'analyses permettent de la constituer, l'histoire du procédé [de mise en abyme] paraît avoir connu quatre temps forts : le baroque, le romantisme, le naturalisme et le symbolisme, le Nouveau Roman. » (Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 152).

Ce qui apparaît très clairement, c'est que la mise en abyme est pour [le réalisme et le naturalisme] une procédure compensatoire : interdit de réflexion par les théoriciens et l'époque qui tous s'accordent à penser que, pour être crédible, la fiction doit feindre de ne dépendre de personne, l'auteur tourne la difficulté en intervenant au niveau des personnages, ce qui lui permet de se faire entendre tout en respectant le sacro-saint commandement de l'« objectivité » et de l'« impersonnalité²⁷⁹ ».

Néanmoins, comme le souligne Dällenbach, cette résolution du problème de la non intervention de l'auteur dans son œuvre, née dans le but de préserver l'illusion d'un monde diégétique incréé, introduit au sein de l'œuvre une autre source de doute, en contaminant l'intérieur de la fiction par des idées qui renvoient nécessairement à son caractère de fiction ; par là même, la mise en abyme ne saurait jamais totalement s'absoudre des dangers qu'elle a pour but de contourner :

Toute réflexion intra- ou métadiégétique est d'origine *équivoque*, pour autant qu'elle fait interférer deux sphères : celle de l'auteur qui renonce à se prononcer lui-même sur son œuvre pour transmettre la connaissance qu'il en a à un personnage qui lui sert de couverture, celle du personnage qui, de par son rôle de porte-parole, se voit promu au niveau de l'auteur – d'où l'urgence, pour le récit vraisemblable, d'atténuer le caractère transgressif de cette interversion en authentifiant comme il se doit les représentants auctoriaux²⁸⁰.

D'où l'inflation de toute une véritable « population littéraire », dont Philippe Hamon déplorait en 1983 le peu d'intérêt qu'elle suscitait dans la critique zolienne²⁸¹ – manque aujourd'hui et sans doute grâce à son exemple réparé. Celle-ci ne se limite pas à l'art romanesque : scientifique, artiste, journaliste, ou même simple gratte-papier, tout personnage en lien avec la création ou l'écriture, qu'elle soit artistique ou non, peut ainsi prétendre à illustrer une des facettes de la vie de l'écrivain, laisser supposer une projection de ses théories à travers lui et donc nous éclairer sur sa vision de l'œuvre. La mise en abyme est donc une clé permettant de comprendre le projet d'un écrivain comme Zola, mais également, en tant que clé, l'indice de la présence d'une serrure et par conséquent de la nature énigmatique et non transparente de l'œuvre. Quel que soit le contenu de la mise en abyme, il nous faut en effet insister avec Ph. Hamon sur le fait que tout personnage introduisant une spécularité dans l'œuvre opère « un redoublement de la fiction dans un texte qui [pourtant] se proclame réaliste²⁸² ». Nous sommes en effet tentée d'accentuer par l'ajout d'un adverbe l'opposition implicite dans la phrase du critique : ce procédé ne peut être que susceptible d'entacher l'illusion réaliste, puisqu'en redoublant la communication littéraire du roman à l'intérieur de la fiction, il la dénonce comme telle.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 72.

²⁸⁰ *Ibid.* [L. D. souligne]

²⁸¹ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 39.

²⁸² *Ibidem.*

Une fois cette évidence posée, la question du brouillage manifeste introduit par le procédé lui-même est souvent vite oubliée par les exégètes au profit de l'explication de ce que son contenu nous livrerait sur les « intentions » de l'auteur. La mise en abyme serait un procédé parfaitement conscient et maîtrisé, un guide de lecture qu'il utiliserait comme un manifeste en maîtrisant de bout en bout la signification. Ph. Hamon distingue ainsi plusieurs types de figures d'écrivain et de lecteurs fictifs qui, en servant de « repoussoirs génériques », permettraient à Zola de « classer » un personnage dans un univers culturel et intellectuel, d'introduire un genre dont il se distancie ou se rapproche, mais encore de se classer « dans l'histoire littéraire en se distançant des genres et des modèles rhétoriques qu'il refuse²⁸³ ». Garants des « haines » de l'auteur, ils guideraient la bonne compréhension du personnage et de l'esthétique de vérité naturaliste soutenant l'œuvre pour le lecteur et assureraient donc, par un retournement très paradoxal et malgré leur nature initiale de parasitage de la communication littéraire, un rôle d'« accroissement de la lisibilité de l'œuvre²⁸⁴ » chez Hamon, ou d'« assur[ance] de la clarté de la communication²⁸⁵ » chez Dällenbach. Ainsi le personnage de Pascal, qui par de très nombreuses fois a fait l'objet de parallèles avec l'auteur et qui pour Dällenbach constitue « le meilleur exemple » de la mise en abyme énonciative²⁸⁶, serait-il l'emblème sempiternel et évident d'une recherche exigeante de l'objectivité scientifique par le romancier.

Le brouillage inhérent au procédé serait donc finalement un mal pour un bien, qui finirait par assurer la bonne communication de l'œuvre. A cela nous répondrions volontiers qu'au contraire d'un roman, le réel ne dit rien, et qu'un accent sur ce que le roman « dit », même s'il ne fait qu'en aider et en souligner les propres éléments, reste un redoublement qui lui dénie toute transparence, comme le formule si pertinemment H. Mitterand dans *L'illusion réaliste* : « [l]e motif se dédouble, substitue à l'obligation de vérité le pur plaisir de la forme et du reflet, sinon de l'hallucination, et réoriente le réalisme fin de siècle en direction de l'étrangeté, "l'inquiétante étrangeté²⁸⁷" ». Néanmoins, au-delà de cette dimension de médiation manifeste de la mise en abyme, c'est sur le contenu de ces mises en abyme de l'écriture zolienne que nous souhaiterions revenir, dans la mesure où leur nature de procédé maîtrisé destiné à accroître et à plaider pour une œuvre réaliste, transparente, objective ou scientifique ne nous semble pas si manifeste.

²⁸³ *Ibid.*, p. 43.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 47.

²⁸⁵ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, op. cit.*, p. 152, n. 2.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 102.

²⁸⁷ Henri Mitterand, *L'illusion réaliste, op. cit.*, p. 200.

Le bref panorama des figures que nous comptons évoquer, volontairement restreint parmi les innombrables exemples relevés par la critique, ne semble en effet pas témoigner d'une posture si nette de l'écrivain face à la question de la représentation réaliste. Nous nous concentrerons uniquement sur les personnages pouvant non pas refléter le travail de tout écrivain ou de Zola en tant que personne, mais pouvant assumer un rôle de représentant de l'esthétique réaliste transitive dans l'œuvre. Il nous semble en effet hasardeux de chercher un autoportrait dans une constellation de figures ayant un lien plus ou moins prononcé avec l'écriture dans l'œuvre – la moindre proximité d'un crayon ou la moindre affabulation sur un marché devient ainsi souvent un signe suffisant pour réinterpréter l'œuvre dans certains articles. Celles-ci ne livrent que des bribes nécessairement trop incomplètes et contradictoires, trop propices à la manipulation de l'interprétation pour espérer donner une image cohérente de la représentation que l'écrivain a de son art. Concentrer notre étude sur des personnages directement confrontés par leur « métier » à la question de la retranscription de la vérité des choses et du monde nous permettra non de définir l'artiste zolien, dont l'identification personnelle à ses figures ne relève que de la conjecture dans la plupart des cas, mais à déterminer une certaine posture de la narration face à ce problème particulier qu'est la représentation mimétique du réel, entreprise plus raisonnable car plus précise et plus limitée. Précisons enfin que les figures très annexes de la mise en abyme ne nous intéresseront pas dans la mesure où leur personnage n'apparaît pas suffisamment pour être vu « en action », dans sa confrontation à sa tâche : la vie de l'écrivain de *Pot-Bouille* ressemble sans doute trait pour trait à celle d'un jeune Zola²⁸⁸, le livre « immoral » critiqué par Nana ressemble sans doute trait pour trait à celui que dont la courtisane est l'héroïne²⁸⁹, celui censuré par Eugène Rougon s'apparente clairement à une œuvre réaliste, mais aucune de ces allusions, qui ne sont que des « piques » de connivence avec le lecteur sur l'image publique et le statut d'écrivain dans la seconde moitié du XIX^e siècle, n'offre le moindre aperçu sur l'enjeu esthétique et les modalités de la représentation du réel dans l'œuvre d'art.

Dans notre galerie des hérauts potentiels de la représentation réaliste figurent tous les personnages ayant plus ou moins part au problème de l'objectivité et de la quête de la vérité dans leur fonction quotidienne. Tous ont déjà fait plus ou moins l'objet d'analyses les associant à l'écrivain naturaliste : le juge Denizet, qui doit établir la vérité des faits dans

²⁸⁸ Sur cette question, consulter l'article de Martine Gantrel, « Zola et ses doubles » (*op. cit.*), qui interprète ce personnage secondaire à la lumière de cet autre écrivain du cycle qu'est Sandoz.

²⁸⁹ Sur ce motif précis, voir l'article de Frank Wagner, « Nana en son miroir », *op. cit.*, p. 81-82.

l'affaire Grandmorin de *La Bête humaine*²⁹⁰ ; Claude Lantier, qui veut faire entrer la nature dans sa toile ; Sandoz, son équivalent en littérature, les deux étant clairement associés à l'esthétique réaliste dans *L'Œuvre* ; Pascal, qui observe objectivement sa famille pour éclairer la logique scientifique qui préside à son évolution, dans *La Fortune des Rougon*, *La Faute de l'abbé Mouret* et *Le Docteur Pascal*²⁹¹. Tous quatre ne représentent pas plus Zola que d'autres figures comme Aristide Saccard, Etienne Lantier ou Eugène Rougon²⁹² ; en revanche, ces quatre personnages sont indéniablement capables d'incarner l'écrivain réaliste tel que le conçoit l'esthétique de la transparence, car tous sont amenés à pratiquer une forme de représentation du réel et tous sont confrontés à la question de l'objectivité pour mener celle-ci à bien. Peu importe pour notre étude donc que Zola se cache derrière l'un ou l'autre de ces sujets : leur confrontation nous permettra simplement d'interroger le problème de la transparence dans l'art qu'ils ne peuvent que refléter.

1. Un herméneute piégé par l'illisibilité du réel : le juge Denizet dans *La Bête humaine*

a. Un « manifeste plus qu'un personnage » : du juge d'instruction comme romancier expérimental

Le juge Denizet est loin d'être un personnage central dans le cycle des *Rougon-Macquart*. Néanmoins, le traitement de son intervention dans l'affaire judiciaire de *La Bête humaine* a donné lieu à de nombreuses interprétations, voire circonvolutions, qu'il ne serait pas inutile de reprendre et de préciser. Comme l'ont déjà fort bien montré C. Becker, Ch. Pierre-Gnassounou et Ph. Hamon, le personnage de Denizet présente dans son activité professionnelle de nombreuses analogies avec le romancier, en particulier celui que conçoit

²⁹⁰ Philippe Hamon, « Le juge Denizet dans *La Bête humaine* », *op. cit.* Cet article qui développe en partie des thèses présentées dans *Le Personnel du roman* (*op. cit.*, p. 45-46), est également repris dans un chapitre de la monographie pédagogique consacrée par le critique à *La Bête humaine* (*La Bête humaine d'Emile Zola*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1994, p. 69-90).

²⁹¹ Sur ce point, consulter l'étude d'Henri Mitterand, « Le roman du roman : mises en abyme et anamorphoses », *op. cit.*, et les articles suivants qui s'interrogent sur une application possible à la littérature des principes scientifiques portés par le personnage de Pascal, et sont donc indirectement amenés à traiter de l'assimilation entre celui-ci et le romancier naturaliste : David Baguley, « Du naturalisme au mythe : l'alchimie du docteur Pascal », *Cahiers naturalistes*, n°48, 1974, p. 141-163 ; Axel Preiss, « Pascal, ou la biodicée médicale », *Cahiers naturalistes*, n°57, 1983, p. 116-131 ; Thierry Ozwald, « Un remède contre le mal du siècle : *Le Docteur Pascal* ou l'évangélisme thérapeutique selon Zola », *Cahiers naturalistes*, n°75, 2001, p. 121-138.

²⁹² Sur Etienne et Eugène, consulter en particulier deux articles de Robert Lethbridge, « Etienne "romancier" », et « Zola et la fiction du pouvoir », *op. cit.* Dans son ouvrage consacré aux producteurs et récepteurs de fiction dans les romans zoliens, Chantal Pierre-Gnassounou s'attarde également, parmi ce qu'elle nomme les « intrigants, producteurs amateurs » de fictions du cycle, sur la figure de Saccard (*op. cit.*, p. 29-42).

Zola dans *Le Roman expérimental*²⁹³. En effet, non seulement le métier même de juge d'instruction s'apparente à la dimension d'élucidation du réel généralement appliquée à l'esthétique naturaliste, mais la pratique qu'en a Denizet montre en outre de très grands parallèles avec l'activité de l'écrivain Zola. Les trois chapitres du roman montrant le juge au travail se plaisent à le poser comme un homme de dossier, accumulant les papiers et les documents nécessaires à la compréhension du milieu puis les classant soigneusement : « Déjà l'instruction avait fourni la matière d'un dossier énorme, plusieurs liasses de papiers, revêtues de chemises bleues²⁹⁴. » Les documents en question frappent non seulement par leur exhaustivité, mais aussi par leur aspect spécialisé et méthodique. La longue énumération anaphorique qui les présente compartimente ainsi chaque domaine de l'enquête dans des propositions juxtaposées, mettant d'emblée en avant cette rigueur, contrastant avec la confusion qui règne dans les témoignages que l'instruction se doit d'ordonner, activité qui ne peut dès lors que faire penser aux dossiers préparatoires de Zola :

Rien que sur cet homme, disparu, évanoui ainsi qu'un rêve, il y avait au dossier trois cent dix pièces, d'une confusion telle, que chaque témoignage y était démenti par un autre.

Et le dossier se compliquait encore des pièces judiciaires : le *procès-verbal* de constat rédigé par le greffier que le procureur impérial et le juge d'instruction avaient emmené sur le théâtre du crime, toute une volumineuse description de l'endroit de la voie ferrée où la victime gisait, de la position du corps, du costume, des objets trouvés dans les poches, ayant permis d'établir l'identité ; le *procès-verbal* du médecin, amené également, une pièce où, en termes scientifiques, était longuement décrite la plaie de la gorge, l'unique plaie, une affreuse entaille faite avec un instrument tranchant, un couteau sans doute ; d'autres *procès-verbaux* encore, d'autres documents sur le transport du cadavre à l'hôpital de Rouen, sur le temps qu'il y était resté, avant que sa décomposition remarquablement prompte eût forcé l'autorité à le rendre à la famille. Mais, de ce nouvel amas de paperasses, demeuraient seulement deux ou trois points importants²⁹⁵.

Le lexique utilisé dans cette description du dossier ainsi que la description de son contenu ne peuvent que rappeler le travail du romancier. On reconnaît en effet l'étape de l'exploration du milieu, avec le transport sur le « théâtre du crime », rappelant les visites à Anzin pour *Germinal*, en Beauce pour *La Terre* ou le voyage sur la ligne du Havre pour *La Bête humaine*, mais aussi la consultation des documents de spécialistes – ici les médecins légistes –, s'exprimant en « termes scientifiques ». La présence de l'isotopie de la description dans cet extrait ne saurait encore être fortuite (« description », « décrite »), d'autant que celle-ci concerne à la fois la topographie des lieux, les détails vestimentaires du président et son inscription dans le paysage, faisant immédiatement penser aux « fiches personnages » et aux

²⁹³ Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Armand Colin, « Lettres Sup », 2005 [Dunod, 1998], p. 15-16 ; Chantal Pierre-Gnassounou, *Zola. Les fortunes de la fiction*, op. cit., p. 46-49 ; Philippe Hamon, « Le juge Denizet dans *La Bête humaine* », op. cit. ; Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 45-46 ; Philippe Hamon, *La Bête humaine d'Emile Zola*, op. cit., p. 69-90.

²⁹⁴ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1082.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 1083.

« notes » présentes dans les dossiers préparatoires zoliens. A ces phases préparatoires s'ajoutent l'accent mis dans le chapitre sur la présence du greffier Laurent, métaphore parfois utilisée par le romancier pour caractériser son travail²⁹⁶, ainsi que la capacité du juge à se servir de ce que ses écrits ont consigné comme appui pour la progression de son travail, tel le romancier reprenant ses avant-textes ou ses carnets d'enquête avant de rédiger une nouvelle ébauche : « Lorsque les Lachesnaye entrèrent, M. Denizet, debout devant son bureau, relisait un des premiers interrogatoires, que son greffier venait de chercher dans le dossier²⁹⁷. » Lors du premier interrogatoire des Roubaud, le juge se livre même à une explication de texte des notes consignnant les propos tenus par le couple auprès du commissaire, évaluant leur pertinence et faisant ainsi définitivement des actes du greffier l'étape d'un *work in progress* s'approchant toujours plus près des faits, comme le souligne l'accent mis par la ponctuation sur son recours à la citation :

« Madame, vous avez dit au commissaire de surveillance, dont j'ai là le procès-verbal, que, pour vous, un homme était monté à Rouen, dans le coupé [...].
 – Je ne crois pas, Monsieur, que ma femme se soit montrée si affirmative.
 – Pardon... Comme vous émettiez la possibilité du fait, Madame a dit : « C'est certainement ce qui est arrivé »... Eh bien, Madame, je désire savoir si vous aviez des motifs particuliers pour parler ainsi. [...] Et vous, comment se fait-il que vous n'ayez pas vu l'homme, s'il est réellement monté, car il résulte de votre déposition même que vous causiez encore avec la victime, lorsqu'on a sifflé pour le départ²⁹⁸ ? »

Enquête sur le terrain, consultation de rapports de spécialistes, prise de note, classement, relecture et reprise des écrits, on le voit, la description que Zola donne du juge d'instruction ne semble guère éloignée de sa propre pratique. Mais c'est surtout dans son rapport à la vérité que Denizet se rapproche du naturaliste. Comme le rappelle Philippe Hamon en exergue de son article des *miscellanées* offertes à H. Mitterrand, le romancier lui-même a parfois explicitement associé son projet à celui du « juge d'instruction²⁹⁹ ». Une telle métaphore tisse ainsi un lien entre l'artiste naturaliste et le « paradigme indiciaire » du XIX^e siècle de C. Ginzburg, que le juge incarne parfaitement et que Ph. Hamon comprend comme une volonté d'élucidation parfaite du réel³⁰⁰. Néanmoins, le métier du juge reste pour le critique zolien un modèle ambigu, dans la mesure où il pourrait également « représenter

²⁹⁶ « Le greffier, flegmatique, se prépara de nouveau à écrire. » (*ibid.*, p. 1089) ; « Sur son ordre, le greffier lut les interrogatoires, avant de les faire signer aux témoins. » (*ibid.*, p. 1093).

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 1084.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 1095.

²⁹⁹ Zola y reprend en réalité à son compte de romancier une formule tirée de l'*Introduction à la médecine expérimentale* de Claude Bernard « Je citerai encore cette image de Claude Bernard, qui m'a beaucoup frappé : « L'expérimentateur est le juge d'instruction de la nature. » Nous autres romanciers, nous sommes les juges d'instruction des hommes et de leurs passions. » (Emile Zola, *Le Roman expérimental*, I, éd. cit., p. 1179-1180).

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 144. Nous rappelons que nous ne partageons qu'en partie cette interprétation de la notion de C. Ginzburg, qui nous semble réduire son propos (voir chapitre II, II, 1, b).

l'antithèse parfaite de ce que doit faire le romancier naturaliste (décrire objectivement, et surtout « ne pas conclure » – Flaubert –, c'est-à-dire ne pas trancher, ne pas juger, laisser les « documents humains » parler d'eux-mêmes, laisser la morale « se dégager d'elle-même » des faits)³⁰¹ ». De ce point de vue cependant, pas d'ambiguïté chez Zola nous semble-t-il, dès lors qu'on prend soin de distinguer le « juge d'instruction » et le « juge », l'un servant à instruire une enquête, à chercher et exposer les faits, le second se réservant la tâche de statuer sur un plan moral, ce à quoi Zola ne s'associe pas le moins du monde lorsqu'il évoque précisément le premier, et ce qui n'entache pas l'association de Denizet, par son métier propre de juge d'instruction, au projet naturaliste. Sur cette dimension purement « instructive » du métier de Denizet, nous pouvons remarquer que la description des dossiers précédemment citée mettait en valeur par son anaphore le terme de « procès-verbal », métaphore que Zola utilisait à propos du roman flaubertien dans *Les Romanciers naturalistes* ou du « roman expérimental » dans l'ouvrage du même nom³⁰². Comme le romancier, le juge réfléchit en outre de manière abstraite sur la nature même de son métier – ce qui n'est pas banal. Or, sa pensée ressemble beaucoup à un texte de théorie littéraire naturaliste (il se fait ainsi « de sa fonction un type d'anatomiste moral³⁰³ ») et elle utilise des métaphores scientifiques parfaitement identiques à celles que Zola pouvait employer lorsqu'il se voyait dans la préface à *Thérèse Raquin* montrant « des pièces d'anatomie nues et vivantes » et faisant « sur [ces] deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur les cadavres³⁰⁴ ».

Mais au-delà de son exercice de la profession, c'est enfin surtout par son caractère que Denizet semble un modèle de romancier naturaliste. Le texte des trois chapitres consacrés aux deux instructions du juge est littéralement constellé par le mot de « vérité », et ce, quelle que soit l'acception qu'on en donne ou l'intention du locuteur qui l'énonce, créant un bourdonnement obsessionnel de la notion auprès du lecteur³⁰⁵. La récit se plaît ainsi à répéter

³⁰¹ Philippe Hamon, *La Bête humaine d'Emile Zola, op. cit.*, p. 86-87.

³⁰² « Au contraire, les bonshommes se rapetissent et se mettent à leur rang, lorsqu'on éprouve la seule préoccupation d'écrire une œuvre vraie, pondérée, qui soit le procès-verbal fidèle d'une aventure quelconque. [...] Quant au romancier, il se tient à l'écart, surtout par un motif d'art, pour laisser à son œuvre son unité impersonnelle, son caractère de procès-verbal écrit à jamais sur le marbre. » (Emile Zola, « Flaubert », *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 98-99) ; « [U]n roman expérimental, *La Cousine Bette* par exemple, est simplement le procès-verbal de l'expérience, que le romancier répète sous les yeux du public » (Emile Zola, « Le Roman expérimental », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1179) ; « [N]ous ne faisons encore que dresser des procès-verbaux, nous autres romanciers et critiques. » (Emile Zola, « La formule critique appliquée au roman », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1297).

³⁰³ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1084.

³⁰⁴ Emile Zola, préface à *Thérèse Raquin* [1868], *Œuvres complètes*, tome I, éd. cit., p. 522 et 520.

³⁰⁵ Y compris dans l'utilisation malicieuse d'expressions figées purement phatiques comme « en vérité » dans les dialogues (Emile Zola, *La Bête humaine, op. cit.*, p. 1090).

l'« amour de la vérité³⁰⁶ » du juge, son « besoin de savoir, d'éclaircir³⁰⁷ », « voulant [...] arracher la vérité³⁰⁸ » aux suspects, souhaitant « voir la clarté se faire³⁰⁹ », dans son « besoin de trouver la vraie piste, par la gloire d'être le premier à l'avoir flairée », « comme un bon chien », « le nez au vent³¹⁰ ». L'analogie avec le chien de chasse, implicitement reprise ailleurs dans le roman par la thématique du « flair » du juge³¹¹, renvoie directement Denizet au modèle du paradigme indiciaire, qui est issu chez Ginzburg, nous l'avons vu, de la cynégétique. Il en est de même de son regard à la recherche de la moindre trace, du moindre signe physique à interpréter, qui le renvoie aux deux modèles fondateurs du paradigme que sont le chasseur et l'haruspice : « Il épiait les moindres ondes sur la face rose de Cabuche³¹² ». Cette obsession de la vérité se traduit par un discours entêtant, obstiné, entièrement centré sur la modalité interrogative, que les accumulations et les anaphores des phrases zoliennes assimilent à un harcèlement du monde :

Pendant une demi-heure, le juge, avec une obstination lente, le harcela, lui posa la même question sous tous les sens imaginables : était-il grand, était-il petit ? avait-il de la barbe, avait-il des cheveux longs ou courts ? quelle sorte de vêtements portait-il ? à quelle classe paraissait-il appartenir³¹³ ?

Vainement, il reprit ses questions, revint dix fois sur les mêmes points, par des tactiques différentes³¹⁴.

L'homme montre ainsi une obsession telle de la vérité que celle-ci reparaît dans la moindre expression anodine comme un retour du refoulé (« *Vraiment, le croyez-vous*³¹⁵ ? »). Mais cette image d'un homme en perpétuelle quête, en chasse, ne se départit pas d'un primat accordé au patient raisonnement de la logique. Le texte réaffirme plusieurs fois son intelligence malgré ses défauts³¹⁶, le montre prendre le temps de la réflexion dans son bureau³¹⁷, et sa présentation des faits, retranscrite au discours indirect libre ou au discours direct, met en avant les connecteurs logiques et le lexique de la démonstration scientifique,

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 1077.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 1104.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 1309.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 1085.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 1078.

³¹¹ « malgré son flair, qui, disait-il, le renseignait mieux que les preuves, M. Denizet éprouva un instant d'embarras. » ; « Comme il le disait, il flairait des vérités » (*ibid.*, p. 1308 et 1309).

³¹² *Ibid.*, p. 1101.

³¹³ *Ibid.*, p. 1094.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 1101.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 1086.

³¹⁶ « Lui, était d'une intelligence très vive, très déliée, honnête même » (*ibid.*, p. 1077), « D'ailleurs, il n'était pas non plus un sot. », (*ibid.*, p. 1084) ; « Absorbé, ses regards sur le juge, [...] [M. Camy-Lamotte] [...] s'étonnait [que cette magistrature] fût encore si digne dans sa pauvreté, si intelligente dans son engourdissement professionnel. » (*ibid.*, p. 1115).

³¹⁷ « Quand il fut seul, M. Denizet respira une minute. Il s'était arrêté, debout, réfléchissant. Pour lui, l'affaire devenait claire [...]. », (*ibid.*, p. 1093).

dénotant un discours rationnel et déductif, ne s'avancant pas au-delà des preuves que l'enquête lui livre – nous n'en donnons que quelques exemples :

Cependant, un *fait prouvé*, c'était la poignée de main donnée par Roubaud, de l'intérieur du wagon, au chef de gare de Barentin, monté sur le marchepied : ce chef de gare, M. Bessière, l'avait *formellement reconnu comme exact* [...]. Enfin, c'étaient d'autres *témoins* encore, le fretin, ceux qui *avaient servi à établir* l'identité des voyageurs ce soir-là à Barentin, l'homme devant s'être arrêté là : on avait *compté* les billets, on était *arrivé à connaître* tous les voyageurs, sauf un³¹⁸ [...].

De là encore toute une série d'*hypothèses*. On n'avait malheureusement pas les numéros des billets de banque ; mais la montre était *connue* [...]. Enfin, l'arme, le couteau dont l'assassin s'était servi, avait *donné lieu à des recherches considérables* [...]; mais elles étaient demeurées inutiles³¹⁹ [...].

« Voyons, pourtant, *il faut raisonner* [...] tout au moins, il y aurait des *indices* de leur hâte, je *trouverais* ailleurs des *traces* de cette âpreté à posséder et à jouir. Non, le *mobile* ne suffit point, il faudrait en *découvrir* un autre, et il n'y a rien, vous n'apporterez rien vous-mêmes... Puis, *rétablissez les faits*, ne *constatez-vous pas des impossibilités matérielles* ? Personne n'a vu Roubaud monter dans le coupé, un employé *croit même pouvoir affirmer* qu'ils sont retournés dans leur compartiment. Et, puisque'ils y étaient *pour sûr* à Barentin, *il serait nécessaire d'admettre* un va-et-vient de leur wagon à celui du président, dont les séparaient trois autres voitures, cela pendant les quelques minutes du trajet, lorsque le train était lancé à toute vitesse. **Est-ce vraisemblable ?** j'ai *questionné* des mécaniciens, des conducteurs. Tous m'ont dit qu'une grande habitude seule pouvait donner assez de sang-froid et d'énergie... [...] Non, non, décidément ! *l'hypothèse ne tient pas debout*, il faut *chercher ailleurs*³²⁰... »

Le discours très rationnel de Denizet s'apparente fortement dans ces situations à celui du critique Zola, puisque le souci primordial du juge, afin de déterminer la vérité qu'il cherche tant, se réduit surtout à la question de la vraisemblance des faits, préoccupation essentielle des textes théoriques zoliens lorsque celui-ci définit ce que doit être l'intrigue naturaliste. Dans le dernier extrait, nous retrouvons ainsi des phrases qui reviennent sans cesse dans la bouche du personnage, trois refrains applicables à la littérature qui se déploient tout au long de l'enquête pour déplorer les « impossibilités matérielles », pourfendre les histoires qui « ne tiennent pas debout » et finir par interroger l'interlocuteur non sans un voile de reproche en ces termes : « Est-ce vraisemblable³²¹? » Au regard de toutes ces caractéristiques, tout, jusqu'à la signature du « Z » présente dans son patronyme et au détail biographique d'un homme qui a dû se faire seul en raison d'origines familiales trop « étrangères » au cercle de la

³¹⁸ *Ibid.*, p. 1082-1083.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 1082-1084.

³²⁰ *Ibid.*, p. 1087.

³²¹ Outre les occurrences de la page 1087 de l'édition citée, nous pouvons ajouter : « Seulement, que d'in vraisemblances, que d'impossibilités matérielles et morales ! » (p. 1078-1079) ; « il croyait l'aventure peu vraisemblable (p. 1082), « cette bête brute qui faisait à la justice des contes à dormir debout » (p. 1308) ; « Seulement, cela ne tenait pas debout » (p. 1313) ; « Et, si nous admettons ce que vous racontez, vous auriez épousé votre femme, en ne sachant rien de ses rapports avec le président... Est-ce vraisemblable ? » (p. 1313).

magistrature³²², tend donc à faire pour Zola de ce juge d'instruction, comme l'énonce Ph. Hamon, un « manifeste plus qu'un personnage³²³ ».

Tout, si ce n'est que, comme nous le savons tous, ce juge éclairé et adepte de la vérité se trompera tout au long du roman, établissant la culpabilité d'un innocent (Cabuche) et admettant finalement grâce au hasard la culpabilité d'un « vrai » coupable, mais pas pour le bon meurtre, ni selon les justes mobiles (Roubaud commandant le meurtre Grandmorin par cupidité et non le tuant lui-même par jalousie, puis Roubaud organisant le mort de Séverine, crime auquel il est étranger).

b. Un naturaliste pas si incompetent : quand le défaut du juge fait la qualité du romancier

Le personnage de Denizet présente donc un cas complexe d'auto-représentation, ce qui laisse transparaître son intérêt fondamental pour la compréhension de ce qu'est le naturalisme zolien. Ph. Hamon s'interroge longuement sur le paradoxe entre la posture idéale de Denizet pour l'auto-représentation zolienne, parfaitement adaptée à son idée du romancier de la transparence, et l'actualisation problématique que pose son échec effectif, qui le « dévoierait » donc en tant que modèle métatextuel :

Denizet possède de nombreux traits, mais comme dévoyés par l'excès de psychologie, d'un romancier naturaliste : « analyse », « logique », « vérité », tels sont bien les termes communs à Denizet et au romancier expérimental. [...] Le malheur, c'est que les histoires et contes à dormir debout sont la vérité, et que la vérité est reçue comme un mensonge et n'emporte pas l'adhésion³²⁴.

Dans ce monde carnavalesque où tout semble inversé, où l'homme compétent chargé d'établir le vrai établit le faux et où les menteurs convaincus sont en réalité les prophètes du vrai, le critique voit ce qu'il nomme avec beaucoup de pertinence une « « dramaturgie épistémique » généralisée mettant en scène, sur le mode dévoyé ou « malheureux », tous les dysfonctionnements de la « bonne » et « transparente » communication », de « la créance au réel et [du] faire-croire persuasif qui est le but même de l'écriture naturaliste³²⁵ ». Cependant, pour résoudre le paradoxe de cette « dramaturgie épistémique » introduite par le personnage de Denizet, le critique en arrive à établir l'idée, selon un raisonnement assez acrobatique, que

³²² « Fils d'un gros éleveur normand, il avait fait son droit à Caen et n'était entré qu'assez tard dans la magistrature, où son origine paysanne, aggravée par une faillite de son père, avait rendu son avancement difficile » ; « lui, pauvre, sans protection, se trouvait réduit à tendre l'éternelle échine du solliciteur, sous la pierre sans cesse retombante de l'avancement. » (*ibid.*, p. 1077 et 1085).

³²³ Philippe Hamon, *La Bête humaine d'Emile Zola*, *op. cit.*, p. 80.

³²⁴ Philippe Hamon, « Le juge Denizet dans *La Bête humaine* », *op. cit.*, p. 143. Voir aussi, du même auteur, *La Bête humaine d'Emile Zola*, *op. cit.*, p. 87-88.

³²⁵ *Ibidem* et *ibidem*, p. 143 et 88.

celui-ci représenterait un « repoussoir interne » de l'esthétique zolienne à l'intérieur de la fiction :

[Ces personnages secondaires permettent] de mettre en relief certains mécanismes d'autocommentaire indirect du texte naturaliste sur lui-même à travers des sortes de « repoussoirs internes » (le texte se désigne en mettant en scène ses contraires), mécanismes peu perceptibles à première lecture, et mécanismes sans doute globalement contraires aux présumés les plus explicites de l'esthétique officielle (transparence, sérieux, objectivité, vérifiabilité documentaire, référentialité extratextuelle) du naturalisme³²⁶.

Ainsi donc, notre juge assoiffé de vérité se révélerait en réalité une mine déposée par l'esthétique de la transparence pour nous mettre en garde contre ses plus mauvais représentants. Pour surprenante qu'elle semble à première vue, la thèse défendue par Ph. Hamon s'appuie néanmoins sur un certain nombre de points qui pourraient faire de Denizet un contre-modèle de l'esthétique naturaliste, ou du moins un cas problématique. Le critique s'appuie tout d'abord sur les avant-textes du roman. La fiche du personnage montre l'intention plus intertextuelle que dramaturgique de Zola lors de la création de Denizet. Ce que cherche le romancier, c'est avant tout, dit-il, « répondre par un type vrai au type consacré du juge d'instruction perspicace, merveilleux de flair », un « type qui serait l'ironie du fameux juge d'instruction qu'il y a dans *Crime et châtiment* et dans tant d'autres romans », n'admettant pas la vérité « parce qu'elle est trop simple³²⁷ ». De là l'idée chez Ph. Hamon que ce personnage se présenterait comme un danger pour l'énonciation « sérieuse » et « non ambiguë » que doit être le texte naturaliste qui ne peut se permettre une ironie risquant de suspendre la croyance du lecteur dans la fiction. Dès lors, Denizet ne pourrait incarner pour Zola un représentant crédible de son esthétique³²⁸. Ensuite, le juge qui échoue ne pourrait être qu'un contre-modèle dans la mesure où ses erreurs introduisent du suspens dans l'intrigue, et donc un ressort rocambolesque que Zola honnissait et disait précisément vouloir éviter dans le dossier préparatoire³²⁹ :

En un sens le mauvais juge qui construit du « faux » (de la fiction) au lieu d'aller tout de suite au vrai (au réel) est donc un promoteur de suspens, un fabricant de leurres, de retardements, de délais, de fausses pistes, donc une sorte de feuilletoniste égaré au milieu de la grande circulation transparente du texte naturaliste³³⁰.

³²⁶ *Ibid.*, p. 137-138.

³²⁷ Emile Zola, *La Bête humaine. Dossier préparatoire*, Paris, BNF, ms n°10274, f° 563, 383, 358.

³²⁸ Philippe Hamon, « Le juge Denizet dans *La Bête humaine* », *op. cit.*, p. 140 ; *La Bête humaine d'Emile Zola, op. cit.*, p. 80-83.

³²⁹ « Je ne suis pas encore persuadé de l'intérêt du mystère [...] l'intérêt du mystère, qui est une ficelle de feuilletoniste, ne vaut pas l'intérêt du drame direct. » (Emile Zola, *La Bête humaine. Dossier préparatoire, op. cit.*, f°397).

³³⁰ Philippe Hamon, « Le juge Denizet dans *La Bête humaine* », *op. cit.*, p. 141 ; voir aussi *La Bête humaine d'Emile Zola, op. cit.*, p. 83-84.

Ce danger n'en est toutefois pas réellement un dans *La Bête humaine*, puisqu'il est totalement neutralisé par la fiction et son système d'ironie permanente sur les découvertes du juge, par la présence d'un autre juge qui connaît mais cache la vérité par intérêt (Camy-Lamotte) mais aussi par la construction du roman qui fait que le lecteur sait depuis le début qui a fait quoi, et pourquoi. Peu de risque donc que le personnage brouillât réellement le déroulement limpide de la narration, mais celui-ci, par son erreur, pourrait effectivement, peut-être, se montrer trop « arabesquien » pour représenter la ligne droite et claire d'une communication transparente. En lien avec le premier argument du recours à l'intertextualité ironique s'ajouterait enfin le rejet zolien pour le roman psychologique, fondé sur la contradiction entre le traitement psychologique du crime et la théorie zolienne du déterminisme, et sur le ressentiment du romancier face aux nombreuses critiques stigmatisant le manque de profondeur de ses personnages³³¹. Ainsi, le personnage ironique de Denizet représenterait une sorte de pied-de-nez en montrant un homme manquant la vérité par sa trop grande confiance en sa capacité à analyser la psychologie, et viserait indirectement le roman russe de Dostoïevski, considéré comme un modèle du genre de ce point de vue. Il ne saurait donc être un porte-parole du romancier.

Il est évident à la lecture du roman que le juge Denizet prête parfaitement le flanc aux critiques. Celui-ci montre une croyance indéfectible, trop indéfectible, en sa capacité d'élucidation, notamment en ce qui concerne sa perspicacité psychologique, qui l'amène à « construire » la vérité plutôt qu'à se laisser imprégner par elle. Le texte lui prête une bouche de « comédien³³² » le liant à l'illusion et surtout mentionne à plusieurs reprises son entêtement dans l'erreur, ne supportant pas la contradiction de son raisonnement, et son goût pour la logique, quitte à ce qu'elle soit complexe, au détriment d'une vérité trop simple :

La finesse le *perdait* le plus souvent, il était *trop* perspicace, il *rusait trop* avec la vérité simple et bonne [...]³³³.

Et, dans son idée fixe du crime, c'était le juge qui perdait pied, par *trop de finesse professionnelle*, compliquant, allant *au-delà de la vérité simple*³³⁴.

Cet homme était le coupable, tout devenait licite contre lui, *il n'avait plus que le droit d'avouer* son crime³³⁵.

³³¹ *Ibidem et ibidem*, p. 141-143 et 84-85.

³³² Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1084.

³³³ *Ibidem*, p. 1084.

³³⁴ *Ibid.*, p. 1102.

³³⁵ *Ibid.*, p. 1099.

Le refus d'accueillir toute autre interprétation des faits que la sienne est sensible dans l'incongruité de l'expression du prévenu qui « *n'avait plus le droit* que d'avouer » : pour exprimer une simple hypothèse (il ne pouvait plus qu'avouer), la formule choisie par l'auteur, qui met l'accent sur la privation du droit, prend tout son sel dans le contexte de temple moral et légal que devrait être le bureau d'un juge. S'il s'est montré attentif avant d'établir sa lecture de l'affaire, une fois sa conviction faite, Denizet n'est en effet plus à l'écoute du monde extérieur. Enfermé dans son propre raisonnement, le personnage entre dans une position agonistique qui fait de toute intervention extérieure un ennemi potentiel de la vérité qu'il est prêt à pourfendre, comme le souligne l'isotopie du combat, ainsi que les répétitions et exclamations au discours indirect libre soulignant le manque de maîtrise du personnage :

De nouveau, M. Denizet eut un *mouvement d'impatience*. Il n'était plus du tout sur cette piste, et quiconque y demeurait devenait son *adversaire*, lui semblait *s'attaquer* à la *sûreté* de son intelligence³³⁶.

Cet homme borné, incapable de lutter de ruse, d'une force invincible quand il disait *non, toujours non, le jetait* peu à peu *hors de lui* ; car il ne l'admettait que coupable, chaque dénégation nouvelle l'outrait davantage, comme un entêtement dans la *sauvagerie* et le mensonge³³⁷.

Non ! non ! il n'y avait qu'un *assassin possible, un assassin évident* [...] ³³⁸.

Un bien piètre représentant de la condition de romancier naturaliste donc ? Pas si sûr... Car finalement, les défauts propres à Denizet, qui font peut-être de lui un « mauvais juge » ou plutôt un mauvais herméneute, sont précisément et paradoxalement des caractéristiques qui le rapprochent de l'écrivain. Le texte insiste à de nombreuses reprises sur le fait que la version de Denizet n'est pas la vérité, mais *sa* vérité, c'est-à-dire une construction parfaitement vraisemblable mais subjective, qui pourrait très bien être vraie, mais qui, dans ce cas précis, ne l'est pas. Finalement, l'erreur de Denizet n'est pas tant une erreur qu'une construction factice ayant toutes les apparences du vrai, et le texte lui-même insiste sur cette idée que la « vérité » de Denizet est avant tout une construction, une œuvre bâtie, ayant nécessité une mise en forme, dans cette double affaire où « tout se reconstruisait très bien³³⁹ » et qu'il apporte « après l'avoir reconstituée patiemment³⁴⁰ ». Autant dire que la « patiente reconstitution » de Denizet assimile de manière évidente son instruction à la rédaction d'une œuvre littéraire, supposant la subjectivité d'un auteur et la maturation de son élaboration.

³³⁶ *Ibid.*, p. 1086-1087.

³³⁷ *Ibid.*, p. 1102.

³³⁸ *Ibid.*, p. 1308.

³³⁹ *Ibid.*, p. 1308.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 1314.

L'association de la construction « denizétienne » avec la création romanesque ne saurait d'ailleurs être suggérée plus lourdement par le lexique utilisé par Zola pour la qualifier :

[Le juge s'emportait] dès qu'on touchait à *son chef-d'œuvre, cet édifice de logique, si bien construit, comme il le déclarait lui-même d'un air d'orgueil, que, si l'on en déplaçait une seule pièce, tout croulait*³⁴¹.

[On] ne tarissait pas d'éloges, dans le monde judiciaire, sur la façon dont il venait de mener à bien cette affaire compliquée et obscure : *un chef-d'œuvre de fine analyse, disait-on, une reconstitution logique de la vérité, une création véritable, en un mot*³⁴².

Bien évidemment, le vocabulaire littéraire vient insinuer le scepticisme quant à la véracité de la version des faits établie par le juge, mais les chapitres insistent beaucoup trop sur l'aspect littéraire de Denizet pour que l'analogie ne soit pas plus profondément ancrée. En effet, le récit présente le raisonnement du juge comme une véritable création, avec un temps de maturation où le désespoir de la stérilité angoisse le créateur puis une illumination semblable à l'appel de l'inspiration :

Rien ne s'éclairait, la grande clarté centrale, la cause première, illuminant tout, manquait. [...] Ce fut pour lui un coup de foudre, d'un bloc l'acte d'accusation classique se formula dans sa tête³⁴³.

Dès lors, l'histoire entière se reconstruisit dans son crâne, avec une certitude de raisonnement, une force d'évidence, qui donna à son échafaudage d'accusation une solidité [...] indestructible [...]³⁴⁴.

Une fois la création lancée, c'est en des termes qui semblent tout droit calqués sur les conseils qu'Aristote énonce quant à l'agencement et la vraisemblance de la fable dans sa *Poétique*³⁴⁵, que Denizet revient sur elle :

Il en reçut le coup de foudre, tout s'illumina, le passé se reliait au présent, les faits qu'il rattachait l'encharmaient par leur logique³⁴⁶.

« Tout s'enchaîne, je ne me souviens pas d'une affaire où malgré les complications, le crime ait suivi une marche plus logique, plus aisée à déterminer d'avance³⁴⁷. »

³⁴¹ *Ibid.*, p. 1318.

³⁴² *Ibid.*, p. 1307.

³⁴³ *Ibid.*, p. 1079.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 1311.

³⁴⁵ « Forme un tout ce qui a un commencement, un milieu et une fin. Est commencement ce qui de soi ne suit pas par nécessité une autre chose, et après quoi existe ou apparaît naturellement une autre chose. Au contraire, est fin ce qui de soi vient naturellement après autre chose, par nécessité ou dans la plupart des cas, et après quoi il n'y a rien. Est milieu ce qui de soi succède à autre chose, et après quoi vient autre chose. Ainsi les histoires bien agencées ne doivent ni commencer au hasard ni finir au hasard, mais ce conformer aux principes que l'on vient d'énoncer. » (Aristote, *Poétique*, VII, 1450b, 25-30, éd. et trad. M. Magnien, Paris, Librairie Générale Française, « Livre de Poche – Classiques », 1990, p. 96).

³⁴⁶ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1310.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 1316.

C'est enfin par l'affirmation de la « patte » de la subjectivité de l'auteur que l'instruction de Denizet se fait œuvre d'art, réaffirmée dans l'étonnante expression du narrateur qui en fait « *sa vérité à lui*, cette création de *son* intelligence³⁴⁸ ». La redondance agrammaticale et presque enfantine des tournures possessives permet de réinterpréter la relation de Denizet à la question de la vérité. C'est parce qu'il est un auteur que le juge n'établit pas la vérité, mais *sa* vérité, car sans cela, il n'en serait plus l'auteur, mais le simple vecteur ; c'est parce qu'il est un auteur qu'il est obsédé par la question de la vraisemblance, car son but n'est pas tant le vrai que le « faire-vrai » imposé à tout romancier depuis Aristote (« le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité³⁴⁹ ») ; c'est donc parce qu'il est un auteur que la vraisemblance supplante chez lui la vérité, car la vérité invraisemblable ne *fait* pas vraie, et a moins d'intérêt pour un romancier qu'une fiction vraisemblable : comme dans le monde romanesque, la vérité n'existe pas dans le monde de Denizet, la vraisemblance en tient lieu, comme le rappelle le narrateur par une antilogie ironique : « la vérité elle-même aurait semblé moins vraie, entachée de plus de fantaisie et d'illogisme³⁵⁰ ». Au-delà du paradoxe évident de la proposition, notons que l'humour zolien pousse l'ironie jusqu'à évoquer le manque de logique de la vérité au moment où il utilise lui-même un procédé rhétorique reposant sur l'illogisme...

Le narrateur comme les personnages usent d'ailleurs à plusieurs reprises, pour désigner la « vérité » mise en évidence par le juge, de l'étonnante expression de « système³⁵¹ » ; or, si le juge a « son système » qui devient « la vérité », ce terme est également appliqué par le narrateur et Denizet lui-même aux versions des accusés taxées de mensonge – à tort ou à raison³⁵². Le texte joue ici sur la syllepse en mêlant le sens premier de la notion de système qui insiste sur l'organisation des éléments intellectuels, sur leur capacité à former un tout cohérent, un et logique, et le sens figuré présent dans l'expression du « système de défense », entièrement organisé en fonction de sa fin, pouvant donc masquer derrière un échafaudage d'organisation une contre-vérité et devenir même un synonyme de montage mensonger. Que les accusés ou Denizet disent vrai ou faux importe donc peu : les différentes versions sont des systèmes équivalents qui sont jugés selon leur plus ou moins

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 1116.

³⁴⁹ Aristote, *Poétique*, IX, 1451a, 35, éd. cit., p. 98.

³⁵⁰ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit, p. 1311.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 1087, 1104 et 1116.

³⁵² « Une surprise arrêta net M. Denizet, qui s'attendait à un système de complète dénégation » ; « Croyez-moi, [Roubaud,] changez de système, la vérité seule vous sauverait. » (*ibid.*, p. 1100 et 1314).

grande cohérence, selon leur plus ou moins grande habileté dans le « faire-croire », et ainsi elles prendront ou non, en fonction de cette efficacité, le nom de « vérité ».

Ce premier point nous semble faire clairement avancer la résolution du paradoxe Denizet. Comme le montre Philippe Hamon, le juge d'instruction de *La Bête humaine* ne peut en aucun cas être un modèle de l'herméneute accompli et de la parfaite communication transparente de la réalité. Néanmoins, il semble un peu hâtif d'en faire pour autant un repoussoir du romancier naturaliste, dans la mesure où les éléments de son « opacité » sont précisément ceux qui le rattachent indéfectiblement à la pratique littéraire. Le personnage pourrait cependant encore représenter une sorte de « naturaliste-traître » : un écrivain serait un mauvais naturaliste, qui ne ferait que suivre une quête du vrai pour mieux la travestir volontairement, dans lequel Zola ne pourrait en aucun se reconnaître et dont il ferait un des « repoussoirs » de sa fiction.

La poursuite de cette idée que nous reconnaissons d'emblée comme un peu alambiquée nous mène encore une fois vers la reconnaissance de la grande parenté entre le juge et Zola. La faillite de Denizet dans sa quête de la vérité, ne le faisant atterrir finalement que sur la vraisemblance, ne suffit pas à l'éloigner pas de l'écrivain des *Rougon-Macquart*. Revenons tout d'abord sur l'association de Denizet à la notion de système. Ne rappelle-t-elle pas inévitablement une des plus grandes satisfactions énoncées par Zola dans sa préface au premier roman du cycle, *La Fortune des Rougon* ? L'auteur y évoque la fin du règne de Napoléon III avec bonheur, car celle-ci, « nécessaire », permettait à son œuvre d'être « complète » et de « s'agite[r] dans un cercle fini³⁵³ ». Cette phrase assimile l'œuvre zolienne à un système que la forme du cycle, la répartition organisée des milieux sociaux en mondes distincts et la combinaison scientifique de toutes les actions de l'hérédité et du milieu soutenaient déjà. L'œuvre selon Zola est un tout organisé, un et cohérent comme la parfaite théorie de Denizet. Mais surtout, cette annonce de la fin de l'empire est d'autant plus intéressante qu'elle est postérieure à l'intention créatrice du romancier qui en « avai[t] besoin comme artiste, et que toujours [il] trouvai[t] au bout du drame, sans l'espérer si prochaine³⁵⁴ ». Autant dire que dans le cas des *Rougon-Macquart*, le système s'enchaînait parfaitement et que cette logique s'était imposée à la vérité qui n'a fait que la suivre, mais qui aurait pu n'être pas. Dès lors, le système Denizet ne serait qu'un roman qui lui n'aurait pas eu la chance de trouver la vérité « au bout du drame ».

³⁵³ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 4.

³⁵⁴ *Ibidem*.

Un autre défaut qui distinguerait le romancier Denizet du romancier naturaliste serait son excès de psychologie, dû en particulier à la prééminence que le juge laisse à son intuition : celui-ci, on l'a vu, ne délaisse pas les éléments matériels, mais sa confiance en sa clairvoyance lui fait accorder à celle-ci une place toute aussi importante dans son raisonnement, que la narration ne cesse de souligner pour préparer le lecteur à l'échec de son enquête :

[I]l rusait trop avec la vérité simple et bonne, d'après un idéal de métier, s'étant fait de sa fonction un type d'anatomiste moral, doué de seconde vue, extrêmement spirituel³⁵⁵.

[M]algré son flair, qui, disait-il, le renseignait mieux que les preuves, M. Denizet éprouva un instant d'embarras³⁵⁶.

Il avait lancé le mandat, fort de sa toute-puissance, dans une de ces minutes d'inspiration où il croyait au génie de sa perspicacité, avant même d'avoir, contre le sous-chef, de charges suffisantes. Malgré de nombreuses obscurités encore, il devinait dans cet homme le pivot, la source de la double affaire³⁵⁷ [...].

Jamais, disait-il, il n'était descendu si à fond de la nature humaine ; et c'était de la divination plus que de l'observation, car il se flattait d'être de l'école des juges voyeurs et fascinateurs, ceux qui d'un coup d'œil démontent un homme. Les preuves, du reste, ne manquaient plus, un ensemble écrasant³⁵⁸.

Dans ces quatre exemples, on constate tout d'abord que la place de l'intuition dans la réflexion de Denizet est toujours liée, même si c'est de manière dysphorique, avec l'idée de preuve matérielle, comme le montrent les liens logiques, les juxtapositions ou les subordinations qui les introduisent systématiquement comme un couple indissociable dans la personnalité du juge (« anatomiste » et « doué de seconde vue »). Le juge Denizet préfère suivre son intuition, ce qui n'est guère rationnel, mais il ne peut s'empêcher de faire appel à elle tout en gardant les indices matériels à l'esprit. Le « flair » de Denizet n'est donc pas le délire herméneutique qu'on voudrait souvent lui attribuer : il apparaît chez le personnage comme un péché mignon auquel il cède beaucoup trop, mais tout en s'assurant malgré tout d'une certaine marge de certitude. Cette logique personnelle à laquelle il ne parvient pas à résister ne l'éloigne surtout en rien du romancier naturaliste, qui lui aussi plaide pour l'apport de l'intuition. Chantal Pierre-Gnassounou, qui ne voit pas chez Denizet un modèle de romancier naturaliste, a toutefois mis en évidence la parenté de Zola théoricien et de Denizet du point de vue du recours à l'intuition. En s'appuyant sur des extraits du *Roman expérimental*, cette dernière montre que loin de s'opposer au naturalisme par un excès de

³⁵⁵ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1084.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 1308.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 1310-1311.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 1314.

psychologie, les « raffinements » de « seconde vue » de Denizet renvoient au contraire à la méthode de traitement des documents humains préconisée par Zola :

Pour Zola, tout document est forcément parcellaire donc insuffisant. Cette déficience doit être compensée par la déduction et l'intuition, cette fameuse « logique » chargée d'une part d'établir « les faits probables qu'on n'a pu observer directement » et d'autre part « les conséquences possibles des faits ». En somme, l'auteur des *Rougon-Macquart* prend acte de l'insuffisance des données documentaires (l'observation) et préconise une herméneutique compensatrice, qu'il appelle « logique ». Ce faisant, il identifie la démarche du romancier à celle du policier-enquêteur qui s'efforce de transformer le procès-verbal, simple compilation de faits, en logique narrative. Tous deux, aux prises avec un donné lacunaire (les indices) sont en quête d'un récit possible, forgé à coups d'hypothèses et de spéculations. « Prenez, dit Zola, les faits vrais que vous avez observés autour de vous, classez-les d'après un ordre logique, comblez tous les trous par l'intuition, obtenez ce merveilleux résultat de donner la vie à des documents humains [...] et vous aurez exercé dans un ordre supérieur vos facultés d'imaginer³⁵⁹. »

On ne saurait faire de Denizet un meilleur élève du romancier expérimental, y compris dans ses « défauts » de juge d'instruction... Le parallèle est d'ailleurs d'autant plus évident lorsqu'on lit une lettre que Zola envoie à Van Santen Kolff en juin 1889, au moment même où il est occupé par la rédaction de *La Bête humaine*. L'auteur se félicite de la construction de son intrigue, qui n'est pas sans faire penser au « système » de Denizet :

Je ne puis guère vous dire tout au long le sujet, qui est assez compliqué, et dont les rouages nombreux mordent profondément les uns dans les autres. C'est en somme l'histoire de plusieurs crimes, dont un central. Je suis très content de la construction du plan, qui est peut-être le plus ouvragé que j'aie fait, je veux dire celui dont les diverses parties se commandent avec le plus de complication et de logique³⁶⁰.

Construction complexe, rouages qui s'enchaînent parfaitement selon la logique, ne croirait-on pas entendre Denizet défendre son système devant Camy-Lamotte, ou fanfaronner en affirmant que depuis le début, « sa conviction était que le premier assassinat en amènerait mathématiquement un second³⁶¹ » ? Si ce recours à l'intuition et à la spéculation fait de Denizet un mauvais juge d'instruction, il ne fait cependant que le rapprocher plus encore de romancier naturaliste. Le dernier « défaut » qui met le juge en échec semble de ce point de vue encore plus parlant. Denizet possède un ego démesuré. C'est parce qu'il est incommensurablement sûr de lui et de la qualité de son raisonnement, qu'il en vient à échafauder une version totalement subjective des faits, apte à supplanter la réalité. Cette omnipotence du « moi » se traduit par un portrait du juge en despote, qui règne de manière absolue dans son cabinet et jouit de pouvoir plier le monde à sa moindre volonté. Bien que

³⁵⁹ Chantal Pierre-Gnassounou, Zola. *Les fortunes de la fiction*, op. cit., p. 46-47 [Ch. P.-G. souligne et cite Emile Zola, « La formule critique appliquée au roman » puis « Les documents humains », dans *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1297 et 1317].

³⁶⁰ Emile Zola, lettre à Van Santen Kolff du 6 juin 1889, cité par H. Mitterand dans *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1745.

³⁶¹ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1311.

Camy-Lamotte soit empli d'hypocrisie en disant à Denizet qu'il est « le maître absolu de l'affaire³⁶² », il est évident que Zola dépeint l'action judiciaire comme une véritable mise en abyme du pouvoir que le romancier exerce sur le monde fictionnel qu'il a créé :

Aussi n'était-il pas fâché de [...] faire sentir, dans ce cabinet, *sa toute-puissance, l'absolu pouvoir qu'il avait sur la liberté de tous, au point de changer d'un mot un témoin en prévenu*, et de procéder à son arrestation immédiate, si la fantaisie l'en prenait³⁶³.

La parole du juge a la particularité d'appartenir à cette rare catégorie d'énoncés performatifs qu'Austin nomme les « verdictifs ». Si Denizet déclare un homme suspect, qu'il le soit ou non, il le devient de fait, s'il le déclare coupable, à plus ou moins long terme, celui-ci a de grandes chances de le devenir ; et la formule se vérifiera d'ailleurs dans le cas de l'innocent Cabuche, transformé d'un mot en prisonnier³⁶⁴. L'insistance du roman sur le « mot » comme arme du pouvoir du juge, n'est sans doute pas fortuite : plus que jamais, le mauvais juge fait figure de parfait romancier : créant des histoires vraisemblables en fonction de la logique, celui-ci parvient à les *réaliser* comme vérités par le biais de sa parole performative. Il ne semble dès lors plus possible de nier le caractère d'auto-représentation et non de repoussoir de ce personnage dans le roman, tant ses forces comme ses défauts l'apparentent au romancier, et notamment au romancier Zola. Mais, évidemment, à partir du moment où Denizet reste un modèle fiable pour la mise en abyme de l'écriture zolienne, comment comprendre la faillite monumentale dont il est l'emblème ? L'échec de Denizet peut-il encore être compris comme le fait d'un auteur qui cherche un « repoussoir interne » ? Certes non. Le paradoxe semble particulièrement difficile à résoudre pour Chantal Pierre-Gnassounou, qui comprend que les « arrangements » avec la vérité du juge ne l'opposent pas au romancier, sans toutefois se résoudre à remettre en cause l'idée d'un contre-modèle présent

³⁶² *Ibidem*, p. 1117. Ironie qui ne s'éloigne cependant pas de l'image que Camy-Lamotte a réellement de son subordonné : « Ce Denizet n'était pas si bête, quand il n'obéissait plus à la routine du métier, trônant dans l'absolu de sa perspicacité et de sa toute-puissance » (*ibid.*, p. 1116). Le même s'enquiert à nouveau plus loin de la nature « absolue » de la conviction du juge lors de la seconde instruction (*ibid.*, p. 1314).

³⁶³ *Ibid.*, p. 1085.

³⁶⁴ Austin insiste d'ailleurs sur l'hétérogénéité entre ces énoncés et la notion de vérité : « [I] existe une classe d'énonciations performatives que j'appelle des *verdictifs* et dont voici des exemples : « Je juge l'accusé coupable », ou tout simplement « Coupable ! », ou encore, l'arbitre dit « Éliminé ! ». Quand nous disons « Coupable ! », l'acte est heureux en un sens si nous pensons sincèrement, d'après les témoignages, que l'accusé a commis le délit. *Mais*, bien sûr, tout ce que vise la procédure, d'une certaine manière, c'est d'être correcte ; [...] la question de savoir ce qu'on pense ne se pose pas ici. Ainsi, lorsque l'arbitre dit « Changez ! », la manche est de ce fait terminée. Il peut arriver toutefois que le verdict soit « mauvais » : *indu [unjustified]* (cas du jury), ou même *incorrect* (cas de l'arbitre). Nous sommes donc en présence d'une situation très malheureuse. Elle ne l'est pourtant dans aucun des sens envisagés : l'acte n'est pas nul et non avenue (si l'arbitre dit « Éliminé ! », le batteur est éliminé, la décision de l'arbitre est irrévocable) ; il n'est pas non plus insincère. » (L. J. Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. et éd. G. Lane, Paris, Seuil, « Points », 1970 [1968], p. 71-72 [L. J. A. souligne]). Sur les énoncés verdictifs, voir également les pages 151-164 de ce même ouvrage.

dans le personnage. Selon l'auteur, il n'y aurait ainsi pas de différence de nature mais de degré entre Denizet et l'écrivain. Le juge irait trop loin dans l'intuition, « pris dans une véritable griserie herméneutique », et c'est ce qui lui serait « fatal », en en faisant finalement un repoussoir de l'esthétique de la transparence zolienne : « Le fameux « coup d'œil » du clinicien se trouve dans ces conditions singulièrement déprécié et il ne peut en résulter qu'une imposture, une scandaleuse falsification de la vérité³⁶⁵. » Cette question de degré, qui semble difficilement appréciable et sur laquelle nous devons nous pencher, n'apparaît pas en revanche lorsque la critique évoque le cas des juges dans les œuvres de Maupassant. Si ces derniers textes mettent en œuvre des personnages à « l'herméneutique défaillante [...] proches du Denizet zolien », ils viendraient quant à eux « mettre en doute la fiabilité de toute méthode herméneutique », ce qui témoignerait « de la crise qui s'empare du roman au tournant des années 1890³⁶⁶ ». Ce démontage de l'argumentation de Chantal Pierre-Gnassounou n'est pas purement gratuit : il montre selon nous comme l'influence d'une idée reçue sur l'esthétique de Zola peut infléchir la logique même d'une démonstration, au point de la détourner à cent quatre-vingts degrés de la direction et du but qu'elle allait presque atteindre. Zola et Maupassant présenteraient à la même époque – *La Bête humaine* paraît en 1890, *La Petite Roque* en 1886 – des personnages de juge peinant avec la vérité, mais dans un cas, ce caractère figurerait une imposture pour la narration qui prêche la transparence réaliste, dans l'autre, il serait un vecteur parfait de la narration souhaitant remettre en cause la question de la représentation réaliste. Car Maupassant n'est pas Zola : ayant évoqué l'illusion réaliste dans la préface à *Pierre et Jean*, il a acquis le droit de réfléchir dans ses romans sur les limites de la transparence de la représentation. Car il est évident que le seul argument permettant d'opposer diamétralement ces deux cas pourtant identiques est la foi accordée en une esthétique de la transparence sans faille chez Zola.

Afin cependant d'emporter définitivement l'adhésion, nous souhaiterions revenir rapidement sur la question de la « griserie herméneutique » de Denizet, qui pourrait montrer que celui-ci en fait « trop » pour assumer la charge de représenter l'esthétique naturaliste. Loin de nous l'idée de nous replonger dans une antique critique psychologique voulant comprendre ou justifier les actes un personnage de fiction, mais il nous semble cependant nécessaire de procéder à ce que nous pourrions appeler une réhabilitation du cas Denizet, qui nous semble la victime des défauts que Zola lui a prêtés afin de coller au plus prêt de la métaphore littéraire. En effet, au risque de passer pour une lectrice farfelue, nous

³⁶⁵ Chantal Pierre-Gnassounou, *Zola. Les fortunes de la fiction*, op. cit., p. 48.

³⁶⁶ *Ibidem*.

souhaiterions formuler l'idée que le juge Denizet n'est pas le si mauvais instructeur qu'on a souvent voulu trouver en lui.

c. *Pour une réouverture du dossier Denizet : le jouet d'une instruction impossible*

Certes, le fait est évident, Denizet se trompe, on ne saurait être plus dans l'erreur que lui dans la double affaire qui nous est présentée dans le roman. Néanmoins, l'erreur judiciaire ne nous semble pas totalement imputable à la personnalité et à l'efficacité professionnelle du juge. Tout d'abord, il convient de différencier les deux instructions, qui montrent une évolution du personnage. On peut en effet constater que le juge d'instruction adopte un comportement beaucoup plus mesuré dans l'analyse du meurtre de Grandmorin que dans l'instruction de celui de Séverine, et nous serions tentée de voir cette inflation de la subjectivité comme une conséquence des conditions de la première instruction. Lorsque nous rencontrons pour la première fois le juge Denizet dans son cabinet, l'instruction commence, mais l'enquête a déjà avancé : le vol de la montre et de l'argent du président est établi, la question d'un meurtrier fantôme ayant pu monter dans son wagon a été examinée (pas de billet, mais un témoignage de Roubaud insinue son existence), tout comme la question du mobile du couple Roubaud présent dans le train (l'héritage) et la possibilité pour ceux-ci de pénétrer dans le wagon (difficile). A cela s'ajoute les rumeurs qui courent sur les mœurs dissolues de Grandmorin, son éventuelle implication dans la mort de Louissette, l'amoureuse du repris de justice Cabuche. Le juge est alors situé dans l'espace de manière symbolique par la narration, puisqu'il se trouve au carrefour des deux hypothèses qui régiront l'instruction. Dans une arrière-pièce de son cabinet se trouve Cabuche qu'il vient d'interpeller en raison de son mobile, de ses antécédents et de son alibi invérifiable : la fausse piste. Dans le couloir se trouvent les Roubaud, qui avaient un mobile et qui étaient présents sur les lieux du crime : les vrais coupables. La confrontation des deux pistes dans le chapitre fait donc partir l'instruction de Denizet sur de bonnes bases pour découvrir la vérité.

A ce moment de l'intrigue, Denizet penche déjà, on le comprend vite, pour l'hypothèse Cabuche, ce qui n'est pas en soi une faute, tant que cela reste une opinion et n'entraîne pas une instruction à charge. Or, lors de l'audition de la famille de Grandmorin, des Roubaud, du seul témoin (Jacques) et de Cabuche, il est à remarquer que son attitude première se révèle fort mesurée et prête à revenir sur une autre piste, même si cela lui reste difficile. Ainsi, avant de recevoir tous les intervenants, le juge exulte d'avoir trouvé le coupable en Cabuche, mais « tout en se défendant encore contre la conviction qui l'envahissait, tout en se

promettant de ne pas lâcher l'hypothèse des Roubaud³⁶⁷ ». Lorsqu'il pense à la présence d'un assassin fantôme, il nuance son propre jugement : « il croyait l'aventure peu vraisemblable, tout en en admettant la possibilité³⁶⁸ ». D'une manière encore plus consciencieuse, lorsque Mme Bonnehon, sœur du président Grandmorin, lui confirme la haine que Cabuche portait à son frère tout en ne niant pas totalement les raisons qu'il avait pour cela, ce qui va dans son sens en accentuant le mobile de son coupable idéal, le juge réagit une fois encore avec mesure, sans influencer le témoin ni encourager ses propos. Le parallélisme du texte insiste d'ailleurs à ce moment sur son objectivité avec un effet de balancier, symbole même de la justice : « Pendant ce récit, M. Denizet avait écouté attentivement, sans approuver ni désapprouver³⁶⁹. » Lorsque quelques lignes plus loin Mme Bonnehon lui offre « sur un plateau » un élément qui le conforte dans sa conviction en affirmant que Cabuche avait menacé de mort le président, le premier réflexe du juge est de s'assurer de la véracité des propos, ce qui dénote un refus de céder à l'emballement de la confirmation de son raisonnement : « Le juge, silencieux jusque-là, l'interrompit violemment. « Il a dit cela, des témoins pourront-ils l'affirmer³⁷⁰ ? » ». Alors qu'il interroge Jacques sur la description de l'assassin et que sa conviction est quasiment faite, Denizet nous dit-on « s'entêt[e], car il désir[e] en finir avec le soupçon sur le sous-chef³⁷¹ », donc avec l'hypothèse contradictoire... L'audition de Cabuche montre elle aussi le juge capable de douter. Ainsi, lorsque l'accusé avoue et même revendique sa haine mortelle à l'égard du président ainsi que son désir de vengeance tout en niant le meurtre, ce qui ne correspond guère à une bonne stratégie de défense pour un coupable, le juge se trouve ébranlé : « Une surprise arrêta net M. Denizet, qui s'attendait à un système de complète dénégation³⁷². » La deuxième instruction montrera beaucoup moins de scrupules d'objectivité chez le juge d'instruction : néanmoins, au regard de ces quelques exemples, force est de constater que Denizet n'est pas le personnage si obtus qu'on voudrait souvent décrire.

Et s'il n'est pas ce personnage, dès lors pourquoi échoue-t-il aussi lamentablement dans cette affaire ? Eh bien, nous serions tentée de dire que la faillite de Denizet est la faillite qu'aurait pu rencontrer n'importe quel juge dans cette instruction, car tout était fait pour que le personnage en arrive à *sa* conclusion, qu'il soit délirant ou non. Si l'innocence de Cabuche n'est pas reconnue, c'est que l'intrigue avait agencé tous les éléments pour qu'elle ne puisse

³⁶⁷ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1079.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 1082.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 1092.

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ *Ibid.*, p. 1098.

³⁷² *Ibid.*, p. 1100.

apparaître, au risque même d'être elle-même totalement invraisemblable et farfelue. Emettons donc une interprétation radicalement différente à celles habituellement proposées par la critique : peut-être l'erreur judiciaire n'est-elle pas à expliquer uniquement par le caractère du juge, mais par celui de l'intrigue zolienne. Il apparaît en effet que cette fameuse « vérité » que le narrateur se plaît à nous répéter dans le récit comme « simple », si évidente, dans le seul but de nous en persuader, ne l'est pas du tout à bien y regarder, et que les jugements opérés par Denizet ne sont pas si volontairement complexes qu'on veut bien nous le faire croire.

Lors de la première instruction, le juge doit trancher entre les deux hypothèses que nous avons nommées Roubaud et Cabuche. Le lecteur, en avance sur le personnage, connaît la vérité, ce qui à l'avantage pour l'auteur de la « faire passer » plus aisément, de la rendre naturelle et évidente. Pourtant, l'épisode qui se déroule alors dans le cabinet du magistrat se révèle en réalité tout à fait... invraisemblable. La vérité est que Roubaud et sa femme ont profité d'un arrêt du train pour monter dans le wagon de Grandmorin, l'ont tué, ont été rapidement entraperçus par Jacques, puis ont profité d'un second arrêt pour reprendre leur place. Or, la manœuvre du changement de wagon est perçue comme peu crédible par les employés mêmes du chemin de fer, et certains d'entre eux affirment, même si c'est au conditionnel, se souvenir de la montée de Roubaud dans son propre wagon :

« Personne n'a vu Roubaud monter dans le coupé, un employé croit même pouvoir affirmer qu'ils sont retournés dans leur compartiment. Et, puisqu'ils y étaient pour sûr à Barentin, il serait nécessaire d'admettre un va-et-vient de leur wagon à celui du président, dont les séparaient trois autres voitures, cela pendant les quelques minutes du trajet, lorsque le train était lancé à toute vitesse. Est-ce vraisemblable ? j'ai questionné des mécaniciens, des conducteurs. Tous m'ont dit qu'une grande habitude seule pouvait donner assez de sang-froid et d'énergie ³⁷³... »

Sans toutefois innocenter les Roubaud ni accuser Cabuche, les possibilités matérielles et les premiers témoignages semblent donc indiquer davantage une intrusion extérieure dans le train qu'une attaque subreptice venue d'un autre wagon. Le témoignage de Jacques devient dès lors essentiel, puisque lui seul a aperçu le meurtrier dans le wagon. Un signalement du criminel permettrait donc d'innocenter Roubaud ou Cabuche, et d'indiquer des éléments sur le suspect potentiel : c'est pourquoi le juge insiste tant sur la question auprès du mécanicien, qui ne semble guère certain des faits mais croit pouvoir affirmer le reconnaître³⁷⁴. C'est alors que l'intrigue prend un tour résolument original. Denizet confronte alors Jacques aux Roubaud, si bien que le témoin se trouve précisément en situation de reconnaître le coupable. Zola s'amuse ironiquement à faire prendre Roubaud en exemple de meurtrier par le juge afin que

³⁷³ *Ibid.*, p. 1087.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 1094.

Jacques essaie de le décrire davantage. Il l'oblige ainsi sans le savoir à voir la vérité, si bien que ce dernier recouvre la mémoire, dans une scène qui s'apparente à une véritable révélation :

« L'homme que vous avez entrevu, le couteau au poing, était-il plus grand que monsieur Roubaud ? »

Le mécanicien qui s'impatientait, car il commençait à craindre de ne pouvoir prendre le train de cinq heures, leva les yeux, examina Roubaud ; et il semblait ne jamais l'avoir regardé, il s'étonnait de le trouver si court, puissant, avec un profil singulier, vu ailleurs, rêvé peut-être. [...] Jacques restait les yeux largement ouverts sur lui ; et, sous ce regard, où il lisait une surprise croissante, il s'agitait, comme pour échapper à sa propre ressemblance, tandis que sa femme, elle aussi, suivait, glacée, le travail sourd de mémoire, exprimé par le visage du jeune homme. Clairement, celui-ci s'était étonné d'abord de certaines analogies entre Roubaud et l'assassin ; ensuite, il venait d'avoir la certitude brusque que Roubaud était l'assassin, ainsi que le bruit en avait couru ; puis, maintenant, il semblait tout à l'émotion de cette découverte [...]. S'il parlait, le ménage était perdu³⁷⁵.

Le juge, dont l'intuition n'est pas si défaillante, sent alors « que la vérité pass[e] dans l'air », « sa confiance en la piste Cabuche en [étant] même ébranlée³⁷⁶ ». Tout montre donc que l'instruction se trouve à un tournant que le juge serait manifestement prêt à prendre. Et pourtant, rien. Jacques ne dit rien. Il n'est pas encore séduit par Séverine à ce moment de l'intrigue, il ne doit rien aux Roubaud, il y trouverait même l'assurance d'être libéré au plus vite de tout contact avec le juge. La situation est d'ailleurs tellement absurde que le récit prend le soin de livrer les interrogations de Jacques sur la contingence de ses actes, comme pour conjurer tout reproche d'in vraisemblance : « En somme, ces gens ne l'intéressaient point, pourquoi ne pas dire la vérité³⁷⁷ ? » Et malgré cela, Jacques ne dit rien, pour la seule raison que, par ce que le texte nomme fort à propos un « *singulier* contrecoup », le regard implorant de Séverine l'emplit de doutes tout en faisant naître son sentiment amoureux³⁷⁸. Quel juge pourrait imaginer un tel renversement mélodramatique faisant qu'un témoin se parjure subitement en regardant la femme d'un coupable qu'il connaît à peine ? La suite de l'épisode complique encore l'affabulation, lorsque Roubaud invente un signalement de l'inconnu ayant pu monter dans le wagon de Grandmorin pour se disculper. Le signalement, prévu pour être exactement son opposé, se trouve par une incroyable coïncidence, être involontairement la description exacte de Cabuche³⁷⁹ ! Ici encore, la narration semble

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 1096-1097.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 1097.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 1097.

³⁷⁸ « Mais, comme il détournait ses yeux du mari, il rencontra le regard de la femme ; et il lut, dans ce regard, une supplication si ardente, un don si entier de toute la personne, qu'il en fut bouleversé. [...] Et, à ce moment, par un singulier contrecoup de son trouble, il lui sembla que sa mémoire s'obscurcissait, il ne retrouvait plus l'assassin dans Roubaud » (*ibid.*).

³⁷⁹ « [Le juge] poussa [Roubaud], il poussa le mécanicien, arriva à obtenir du premier un signalement complet de l'assassin, grand, fort, sans barbe, vêtu d'une blouse, en tout le contraire de son propre signalement ; tandis qu'il ne tirait plus du second que des monosyllabes évasifs, qui donnaient de la force aux affirmations de l'autre. Et le

consciente de son invraisemblance et la met à distance en faisant endosser l'incrédulité du lecteur par les personnages eux-mêmes lorsque ceux-ci font face à Cabuche :

Et Roubaud était stupéfié, effrayé de la ressemblance de ce garçon avec l'assassin imaginaire, dont il avait inventé le signalement, le contraire du sien. Cela se trouvait être purement fortuit, il en restait si troublé, qu'il hésitait à répondre³⁸⁰.

Le hasard fait définitivement bien les choses dans cette intrigue. Le coupable est si surpris de la crédibilité de son mensonge qu'il hésite même à mentir de nouveau, stupéfait que le faux se soit si aisément converti en vrai... Et, une fois encore, alors qu'il ne reconnaît bien évidemment pas du tout le suspect Cabuche, Jacques reste « évasif », son faux témoignage n'impliquant pourtant cette fois plus seulement qu'un coupable soit relâché, mais surtout qu'un innocent soit condamné, ce qui fait de son geste l'expression d'une dévotion bien grande pour une femme qu'il n'avait pas seulement en tête quelques heures avant. Faut-il dès lors voir dans le délire herméneutique d'un juge les raisons de l'inculpation du mauvais suspect, alors que celui-ci possède un mobile, pas d'alibi, est parfaitement reconnu par un témoin qui l'a décrit avec force détails comme montant dans le wagon, et n'est pas disculpé par celui qui a vu l'assassin ? Beaucoup de juges parfaitement compétents s'y seraient trompés...

La deuxième instruction montre un phénomène identique. De nombreux indices semblent plaider contre Cabuche dès le début de l'enquête, puisqu'il est trouvé sur place, lui, le repris de justice, suspect déjà du meurtre de Grandmorin, devant le corps, le couteau à la main et couvert de sang. Le seul élément qui puisse manquer pour l'accabler reste le mobile de son acte. Or, la « providence » semble encore pousser le juge vers l'erreur judiciaire :

Le vol n'ayant pu être établi, il fallait trouver un autre motif au crime. *Brusquement, au hasard* d'un interrogatoire, Misard le mit sur la voie en racontant qu'il avait vu, une nuit, Cabuche escalader le mur de la propriété, pour regarder, par la fenêtre de la chambre, Mme Roubaud qui se couchait³⁸¹.

L'adverbe de temps, l'évocation du hasard mise en valeur par l'incise, la tournure plaçant le juge en position d'objet passif : tout montre que Denizet ne construit en réalité rien dans cette affaire, mais semble plutôt le jouet, le pantin d'un mystérieux hasard qui s'obstine, comme par magie, à lui donner des éléments propices à le mettre dans l'erreur... Car ce mobile qui arrange une fois de plus l'hypothèse Cabuche, que peut-on encore en penser ? Que

juge en revenait à sa conviction première : il était sur la bonne piste, le portrait que le témoin faisait de l'assassin se trouvait être si exact, que chaque trait nouveau ajoutait à la certitude. » (*ibid.*, p. 1098).

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 1102-1103.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 1308.

Mme Roubaud est douée sans doute d'un grand pouvoir de séduction, car le carrier, qui quelques temps auparavant n'en jurait encore que pour la mémoire de la petite Louissette, se prend soudain d'une dévotion une et entière pour cette femme qu'il a croisée lors de la première affaire et qui s'est depuis peu installée épisodiquement à la Croix-de-Maufras ! Le hasard fait une fois de plus bien les choses, car sans cette passion inopinée, l'homme n'aurait en effet eu aucune raison de commettre ce meurtre et donc d'être condamné à tort... L'instruction semble donc déjà fort bien tracée dans l'erreur, puisque rien ne permet d'accuser Jacques à cette heure (il n'a pas de mobile, son alibi est solide), si ce n'est que l'innocent nie son évidente culpabilité. C'est alors que la « providence » se remet de nouveau en marche et pousse le juge plus loin encore dans son système, d'une manière extraordinairement similaire au premier « coup de pouce » reçu par Denizet :

L'instruction en était là, le prévenu entrant en fureur, criait que c'était l'autre, le fuyard mystérieux, chaque fois qu'on revenait à l'assassinat, *lorsque M. Denizet fit une soudaine trouvaille, qui transforma l'affaire, en décupla soudain l'importance*. Comme il le disait, il flairait des vérités ; aussi voulut-il, *par une sorte de pressentiment*, procéder lui-même à une perquisition nouvelle, dans la mesure de Cabuche ; et il y découvrit, simplement derrière une poutre, une cachette où se trouvaient des mouchoirs et des gants de femme, sous lesquels étaient une montre d'or, qu'il reconnut tout de suite, avec un grand saisissement de joie : c'était la montre du président Grandmorin³⁸².

Le texte montre de grandes parentés entre la progression de l'enquête et l'intervention divine, accentuant l'irruption brutale de l'idée dans l'esprit du juge, idée qui devient autonome en étant agent de la résolution de l'affaire dans la subordonnée relative (italique), et en attribuant cette illumination, non sans maladresse (soulignée par le modalisateur « une sorte de ») à une prémonition bien peu crédible, puisque le domicile du suspect avait déjà été fouillé. L'utilisation du mot « trouvaille » pour la découverte de la montre est d'ailleurs sur ce point intéressante, puisque le mot est fréquemment associé à l'idée d'invention, de création dans le texte zolien et souvent utilisé par Zola lui-même dans ses avant-textes pour désigner ses idées narratives. Passe donc le subit amour fou de Cabuche pour Séverine ; passe la dévotion qui le pousse à prendre des objets fétiches le rapprochant d'elle alors qu'il n'est pas un voleur ; mais la présence de cette montre dans son « trésor » s'avère quant à elle totalement invraisemblable. Le texte se lance dès lors dans une inflation explicative afin de faire oublier l'absurdité de cette preuve qui était fatalement nécessaire afin de relier les deux affaires et d'inculper le carrier. Tout d'abord, les propos de Cabuche montrent qu'il n'avait pas vu que c'était une montre de valeur et qu'il n'a pas osé la rendre, avant de refuser de

³⁸² *Ibid.*, p. 1310.

parler³⁸³ (ce qui arrange les choses) : ce discours permet de faire croire au lecteur qu'il n'a pas vu ce qu'il prenait, car dans le cas contraire, on imagine mal en quoi une montre d'homme puisse avoir un quelconque intérêt pour un fétichiste amoureux d'une femme... Comment, face au silence de Cabuche, imaginer que cette montre accusatrice, volée sur le premier mort par le premier assassin, n'indique pas Cabuche comme le coupable du premier meurtre ? Comment deviner qu'elle se trouve en sa possession parce qu'il l'a volée par amour à la complice du premier criminel à qui elle l'avait subtilisée et déplacée hors de chez elle par peur que la soudaine passion grandissante de son mari pour le jeu ne la lui fasse vendre en risquant de les compromettre ? Quel juge aurait pu faire une telle conclusion en l'état de l'enquête ? Paradoxalement, les aveux partiels de Roubaud aussi sont truffés d'invraisemblance car le comportement du coupable n'a pas été régi non plus par la logique : le premier meurtre serait selon ses propos commis par jalousie, mais le deuxième, qui est manifestement un crime passionnel, ne pourrait être de son fait car il n'était plus jaloux à cette heure, ce qui entraîne encore un débat sur la crédibilité de la vérité, assumé directement par les personnages :

« Voyons, Roubaud, il ne faut pas nous croire des enfants... Vous prétendez alors que vous étiez jaloux, ce serait dans un transport de jalousie que vous auriez tué ?

– Certainement. [...]

– Alors, après avoir tué le président pour des rapports anciens, vagues, et que vous inventez du reste, expliquez-moi comment vous avez pu tolérer un amant à votre femme, oui, ce Jacques Lantier [...] ! Tout le monde m'a parlé de cette liaison, vous-même ne m'avez pas caché que vous la connaissiez... Vous les laissez libres d'aller ensemble, pourquoi ? [...]

– Je ne sais pas... J'ai tué l'autre, je n'ai pas tué celui-ci³⁸⁴. »

Roubaud pourrait en effet très bien chercher par cette argumentation à éviter une accusation de crime crapuleux, plus incriminante que le crime passionnel, et il faut admettre que son argumentation n'est guère convaincante. Il est dès lors difficile de reprocher au juge de ne pouvoir croire à des phénomènes qui n'ont pas de raison pour ceux qui les commettent eux-mêmes, alors que les raisons et les explications, c'est précisément ce qu'on le charge de trouver ; et on ne peut finalement, malgré son outrance, que souscrire au raisonnement de Denizet lorsqu'il affirme tout en se leurrant totalement : « Telle était la vérité, l'aveuglante vérité, tout y aboutissait : la montre trouvée chez le carrier, surtout les deux cadavres, frappés du même coup à la gorge, par la même main, avec la même arme, ce couteau ramassé dans la

³⁸³ « Il se souvenait bien : cette montre, il avait eu la surprise de la trouver nouée dans le coin d'un mouchoir, pris sous un traversin, emporté chez lui comme une proie ; ensuite, elle était restée là, pendant qu'il se creusait la tête, à chercher de quelle façon la rendre. Seulement, à quoi bon raconter cela ? Il faudrait confesser ses autres vols, ces chiffons, ce linge qui sentait bon, dont il était honteux. Déjà on ne croyait rien de ce qu'il disait. [...] [I]l restait hébété, répétait à chaque question qu'il ne savait pas. [...] Pour la montre, il ne savait pas. » (*ibid.*)

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 1313-1314.

chambre³⁸⁵. » Car tout y aboutit en effet dans le roman, et la structure rythmique et répétitive de la phrase semble en marteler l'évidence. Enfin, la dernière invraisemblance, qui ne pouvait conduire Denizet ailleurs que dans l'erreur, est l'intervention ou plutôt la non-intervention, pour des raisons de scandale, de son supérieur Camy-Lamotte, qui fait figure de véritable traître à la vérité. Nouvelle coïncidence heureuse, Camy-Lamotte connaissait Grandmorin, et il est chargé de mettre ses papiers en ordre, où il trouve le message non signé de Séverine prouvant qu'elle avait rendez-vous avec le président le jour de sa mort, ce qui démontre son implication dans son voyage en train, mais aussi dans le crime. Coïncidence plus qu'heureuse, Séverine connaît Camy-Lamotte par l'intermédiaire de Grandmorin, ce qui lui permet de le rencontrer pour lui demander de l'aide. Le secrétaire général lui fait écrire un billet pour vérifier son écriture et l'identifie comme la coupable du premier meurtre. Coïncidence plus qu'heureuse, tout au long du roman, Camy-Lamotte choisit de mentir à Denizet et de cacher la preuve impliquant les Roubaud, y compris lorsque Roubaud s'accuse lui-même du meurtre et évoque la preuve introuvable du message³⁸⁶. Camy-Lamotte est tout à fait conscient du fait que c'est lui et lui seul qui a le pouvoir de révéler la vérité de l'affaire, et lorsque Denizet, définitivement pas si aveugle, évoque l'importance qu'aurait pu avoir l'existence de ce billet auprès de lui, en insistant inconsciemment comme s'il « pressentait » à nouveau la présence de la vérité, le secrétaire général persiste dans le choix de la dissimulation :

« Ah ! [Roubaud] peut, en pléines assises, répéter ce conte, il n'arrivera pas à soulever le scandale cherché !... S'il apportait quelque preuve encore ! mais il ne produit rien. Il parle bien de la lettre qu'il prétend avoir fait écrire à sa femme et qu'on aurait dû trouver dans les papiers de la victime... Vous, monsieur le Secrétaire général, qui avez classé ces papiers, vous l'auriez trouvée, n'est-ce pas ? »

M. Camy-Lamotte ne répondit point. C'était vrai, le scandale allait être enterré enfin, avec le système du juge [...].

« N'est-ce pas ? répéta M. Denizet, *vous ne l'avez pas trouvée, cette lettre ?* [...]

– Je n'ai absolument rien trouvé³⁸⁷. »

Le retour des points de suspension, des points d'exclamation, les anaphores, les ellipses grammaticales, tout indique une certaine fébrilité dans le discours de Denizet, qui craint et pressent à la fois l'existence d'une autre vérité qui pourrait détruire la sienne. Tout est construit dans ces trois chapitres pour mettre en scène l'erreur de Denizet, pour montrer au lecteur la vérité, la faire s'approcher du juge, tout en accumulant les éléments de preuve qui

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 1311.

³⁸⁶ « Non, décidément, l'affaire des Roubaud, des vrais coupables, était plus sale encore. C'était chose résolue, il l'écartait, absolument. A en retenir une, il aurait penché pour que l'on gardât l'affaire de l'innocent Cabuche.

« Je me rends à votre système, dit-il enfin à M. Denizet. » ; « Depuis deux jours, il était en proie à une lutte intérieure, ne sachant encore quel usage il ferait de la lettre de Séverine, cette lettre qui aurait ruiné tout le système de l'accusation, en appuyant la version de Roubaud d'une preuve irrécusable. » (*ibid.*, p. 1116 et 1315).

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 1316.

ne peuvent que l'en faire s'éloigner. Quel juge aurait donc pu découvrir la vérité dans ce double meurtre où le principal témoin se parjure alors qu'il n'y a pas le moindre intérêt, où le signalement farfelu inventé par un coupable correspond parfaitement à un autre suspect, où un coupable admet qu'un même élément (la jalousie) puisse être un mobile puis n'en être plus un, où un secrétaire général du ministère de la Justice cache enfin la seule preuve matérielle impliquant les coupables ? Il n'est dans ses conditions sans doute pas nécessaire d'être l'objet d'un véritable délire herméneutique pour commettre une erreur judiciaire en concluant sur une autre version des faits.

d. Une vérité introuvable... qui n'existe pas : la mise en abyme de l'impossible élucidation du réel

Ce long détour par les étapes de l'instruction du double meurtre de *La Bête humaine* n'est pas anodin : il permet de montrer que la vérité, dans l'affaire judiciaire de ce roman, est totalement invraisemblable et introuvable, comme le reconnaissait d'ailleurs l'écrivain, qui y voyait son intrigue la plus complexe. Dans ce jeu de dupes, c'est la vérité diégétique qui est le véritable système, l'échafaudage où les coïncidences impensables s'enchevêtrent les unes aux autres, bien plus sujette aux arabesques que le système de Denizet, qui lui, s'avère finalement beaucoup plus simple³⁸⁸. Et si elle est si invraisemblable, c'est parce qu'elle est un vrai système fabriqué par un artiste, et non la réalité. Finalement, dans ce roman du mensonge permanent, la caractérisation du juge Denizet comme artiste donne l'illusion qu'il refuse de voir la vérité par raffinement, alors que c'est la vérité qui se refuse à lui, pour la simple raison qu'elle n'est qu'une vérité diégétique, capable des plus improbables circonvolutions. Sur ce point, il est d'ailleurs un élément fort peu mentionné dans les descriptions critiques du fourvoiement denizétien : l'absence de vérité à découvrir. On oublie souvent en effet, au profit des erreurs judiciaires concernant Cabuche et dans une moindre mesure Roubaud, l'erreur judiciaire « positive » qu'est le sort de Jacques, qui n'est pas le moins du monde inquiété par l'enquête, et même pris en pitié par la Cour comme par le public lors du procès.

³⁸⁸ C'est d'ailleurs la conclusion à laquelle en arrive Roubaud lui-même au tribunal : « Et, le président le poussant, lui démontrant les absurdités de son récit, il finit par hausser les épaules, il refusa de répondre : à quoi bon dire la vérité puisque c'était le mensonge qui était logique ? » (*ibid.*, p. 1321). C'est aussi pour cette raison que nous ne souscrivons pas du tout à l'idée selon laquelle Denizet serait un modèle ayant ensuite servi à Zola pour décrire le magistrat Patty de Clam dans *J'accuse*, reprendra curieusement de nombreux traits, en plus odieux, du juge Denizet : « Il a inventé Dreyfus (...); confondre le traître (...); imagination monstrueuse (...). L'instruction a été faite comme dans une chronique du quinzième siècle (...); imaginations romanesques et démentes (...); le plus saugrenu des romans-feuilletons. » (Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 46).

Le coupable est en tout point absent de cette deuxième enquête, oublié, non seulement parce que toute l'intrigue s'acharne à fournir un système différent au juge ainsi que nous venons de le voir, mais aussi et surtout parce que la culpabilité de Jacques est du ressort de l'énigme. Certes, Jacques possède un alibi plus ou moins cohérent qui plaide en sa faveur. Mais la première et unique raison qui absout le héros de toute culpabilité est qu'il n'a selon tous les personnages aucun mobile pour tuer Séverine, qu'il aimait passionnément : comme l'énonce en pensée le juge avec une pénétration métatextuelle évidente, si tel était le cas, ce meurtre serait parfaitement « absurde³⁸⁹ ». Car en effet, l'absence de mobile est une vérité indéniable dans cette affaire, puisque les pensées de Jacques lui-même le montrent encore follement amoureux de Séverine, qu'il pleure abondamment lors du procès³⁹⁰. Si le juge ne découvre donc pas enfin la vérité, c'est parce qu'il en cherche une par les moyens de la raison. Le meurtre de Séverine est une énigme, un indéchiffrable que seule une pratique assidue de l'inconscient freudien encore inédit dans les enquêtes de l'époque pourrait permettre d'expliquer. Jacques tue, mais il ne sait pas pourquoi. Jacques tue consciemment sans raison³⁹¹. Jacques tue pour rien. La vérité de l'énigme de la mort de Séverine est le néant de la raison, elle est dans la reconnaissance de l'inconnaissable et de l'incompréhensible. Dès lors, tout semble se liguer contre notre pauvre représentant naturaliste, embarqué dans une quête aussi vaine et illusoire qu'un Perceval muet devant le Graal. Face au pauvre Denizet, la vérité reste définitivement inaccessible : d'abord, parce que la narration empêche le juge de l'atteindre, en dénonçant cette fameuse vérité diégétique comme fiction romanesque, quitte à la parer des plus grandes invraisemblances du mensonge tout en l'affirmant comme vraie ; ensuite, parce qu'il n'y a rien à découvrir, puisque derrière le vrai coupable, il n'y a pas d'explication, pas de compréhension, « l'absurdité », le rien. De là à voir en notre Perceval-Denizet l'image d'un homme face l'idiotie du réel selon Rosset...

Face à ces deux pans de l'échec programmé du juge, nous ne pouvons que reprendre notre argumentation première, car c'est en cela que l'auto-représentation zolienne en Denizet s'avère très intéressante. Le juge d'instruction n'est pas un repoussoir interne singeant un

³⁸⁹ « Le juge, cependant, dès le début de son enquête, ayant su la liaison de la victime et de Jacques, s'inquiéta de l'emploi du temps de ce dernier ; mais, outre que l'accusé lui-même reconnaissait avoir accompagné Jacques à Barentin, pour le train de quatre heures quatorze, l'aubergiste de Rouen jurait ses grands dieux que le jeune homme, couché tout de suite après son dîner, était seulement sorti de sa chambre le lendemain, vers sept heures. Et puis, un amant n'égorge pas sans raison une maîtresse qu'il adore, avec laquelle il n'a jamais eu l'ombre d'une querelle. Ce serait absurde. » (Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1307-1308).

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 1322.

³⁹¹ Le long monologue intérieur qui occupe la fin du chapitre XII, après la mort de Séverine, en témoigne largement (*ibid.*, p. 1297-1299). Rappelons qu'en une sorte de commentaire liturgique, le dernier mot répété par la jeune femme à quatre reprises pendant sa courte agonie sera significativement : « Pourquoi ? », cristallisant en un adverbe interrogatif unique, sans prédicat, toute l'irrationalité, l'absence de sens du geste de son amant.

mauvais romancier naturaliste, qui serait sanctionné par son échec. Ses défauts dans la poursuite de la vérité sont justement les éléments qui le rapprochent au plus près de l'écrivain, et dans la mesure où son échec est véritablement commandé par la construction narrative de Zola, il semble qu'il ne faille pas réserver au seul Maupassant la capacité de miner ses romans de figures instillant un véritable doute quant à la représentation du réel³⁹². Puisque Denizet ressemble tant à l'écrivain naturaliste, n'est-il pas plus logique de comprendre son échec pour ce qu'il est, un échec ? Le discours métatextuel supporté par le personnage ne concerne pas tant la posture de l'écrivain que la fortune de sa création : si Denizet ne trouve pas la vérité, c'est tout bonnement parce qu'elle était introuvable ; de même, l'écrivain ne saurait trouver le réel dans sa création, car le réel est introuvable, et par là même, irréprésentable. Il y aurait donc dans le personnage de Denizet non pas une leçon réaffirmant la nécessaire transitivité de la fiction réaliste, mais au contraire une sorte d'aveu d'impuissance face à un réel en fuite, définitivement impossible à retranscrire tel qu'il est. Cette idée pourrait sembler saugrenue, si elle n'était énoncée, en une sorte de morale, comme la conclusion même de l'affaire. Cette conclusion, c'est Camy-Lamotte, le responsable en chef de l'échec de Denizet, qui l'exprime à deux reprises afin de justifier auprès de sa conscience son attitude mensongère :

Puis, mon Dieu ! la justice, quelle illusion dernière ! Vouloir être juste, n'était-ce pas un leurre, quand la vérité est si obstruée de broussailles³⁹³ ?

Qui savait le secret [que Séverine] avait dû emporter ? Certes, oui, une illusion, la vérité, la justice³⁹⁴ !

Cette conclusion pose un problème à Ph. Hamon dans le développement de son argumentation, et l'on comprend pourquoi, puisqu'elle ne fait finalement qu'affirmer le caractère tout à fait dérisoire et négligeable de la vérité, c'est-à-dire exactement le contraire de la leçon que l'échec de Denizet serait selon lui chargé d'assumer : « Et, pour un écrivain qui s'engagera dans l'affaire Dreyfus au nom de la Vérité et de la Justice, qui y prendra le rôle du procureur (« J'accuse »), qui finira sa vie en écrivant des romans intitulés *Vérité* et *Justice*, la conclusion de *La Bête humaine* sonne quelque peu bizarrement : « Certes oui, une illusion, la vérité, la justice³⁹⁵ ! » Bizarrement, oui, sauf à ne pas considérer l'esthétique de la

³⁹² En cela, nous nous rapprocherions volontiers de la conclusion de Colette Becker, certes très elliptique dans le contexte d'un ouvrage de vulgarisation, mais plus nuancée, qui voit dans le personnage de Denizet un personnage « se heurtant au même obstacle que les romanciers du réel » (*Lire le réalisme et le naturalisme, op. cit.*, p. 16), même si pour cette dernière l'obstacle commun n'implique pas une remise en cause du bien-fondé de la quête du vrai chez le romancier.

³⁹³ *Ibid.*, p. 1316.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 1317.

³⁹⁵ Philippe Hamon, *La Bête humaine d'Emile Zola, op. cit.*, p. 89-90.

transparence comme un présupposé obligatoire de l'écriture zolienne. L'analyse du rôle de Denizet plaide en effet pour une toute autre vision du réel, un réel complexe, contradictoire, illogique, et finalement tiraillé entre l'hermétique et le factice : derrière toutes les « vérités » de *La Bête humaine* se cachent en réalité soit des systèmes créés de toutes pièces par des auteurs subjectifs, que ce soit celui de Denizet pour la vérité mensongère, ou celui de Zola pour la mensongère vérité, soit le néant de l'incompréhensible. Denizet lui-même est d'ailleurs marqué physiquement par cette idée de vérité qui n'existe qu'en ce qu'elle est voilée d'illusion, puisqu'un *leitmotiv* descriptif allie sans cesse, tout au long du roman ses yeux « clairs », et donc perçants, aux lourdes paupières qui les voilent, comme s'ils étaient indissociables³⁹⁶. Si ses yeux clair-voyants sont recouverts d'une peau épaisse, c'est parce qu'il n'y a rien à voir. Bon représentant de la fiction zolienne, le juge de *La Bête humaine* l'est donc par son échec même, qui en fait le héraut d'un pacte herméneutique impossible à tenir devant un réel qui se dérobe. Si Denizet échoue, c'est qu'il n'y a pas de victoire possible, car la vérité diégétique elle-même n'était pas la vérité, mais une fiction, fiction derrière laquelle se tenait l'impénétrable néant ; et s'il n'y a pas de victoire possible pour la métaphore de l'auteur qu'est Denizet, il y a là un aveu édifiant que l'auteur des *Rougon-Macquart* lui-même considère toute quête du réel comme une aporie, toute croyance en la transitivité de l'œuvre comme une complète illusion : la vérité cachée du réel n'existe pas.

2. Un naturaliste qui refuse de voir le monde : Pascal et la science anti-objective

a. Un porte-parole évident mais incompréhensible : l'impossible leçon du docteur Pascal

- Un reflet trouble à force de transparence

Le cas du docteur Pascal est définitivement un exemple à part d'auto-représentation du romancier naturaliste. A part, parce qu'il constitue à la fois le meilleur et le plus mauvais exemple de mise en abyme énonciative du cycle zolien. Le personnage de Pascal, et notamment le rôle central qu'il prend dans sa conclusion éponyme du cycle, peut être considéré comme le cas le plus « transparent » d'auto-représentation du romancier dans les

³⁹⁶ « les paupières lourdes, retombant à demi sur de gros yeux clairs » ; « M. Denizet le regardait de ses gros yeux clairs, à demi cachés » ; « Tout de suite, M. Denizet avait fixé sur lui ses gros yeux clairs, aux paupières lourdes. » ; « ses yeux disparaissaient à demi derrière ses paupières. » ; « voilant ses yeux de ses lourdes paupières » (Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1084, 1085, 1099, 1116, 1312).

Rougon-Macquart, au point que celui-ci soit souvent cité en exemple par les théories générales dédiées aux divers phénomènes de réflexivité en littérature. Pour le Genette de *Palimpsestes*, *Le Docteur Pascal* présente l'exemple « le plus saisissant » d'« auto-condensation de sa propre œuvre » par un écrivain, « sans doute parce qu'intégré en abyme à l'œuvre même », notamment lors du chapitre où l'oncle et la nièce parcourent les dossiers généalogiques de la famille condensant l'ensemble du personnel des romans précédents :

C'est une reprise interprétative et explicative (par l'hérédité, bien sûr) de toute la série à la lumière de la science. Et sur un mode narratif très exceptionnel : l'imparfait de style indirect libre par lequel Zola réassume et réécrit l'exposé de Pascal dans son propre style épico-lyrique si caractéristique [...]. C'est vraiment Zola revu et réécrit par Zola, Zola au carré, ou peut-être Zola puissance Zola – ce qui fait sans doute beaucoup plus³⁹⁷.

Pour L. Dällenbach, le roman est quant à lui un cas de « super-mise en abyme³⁹⁸ », le « meilleur » exemple de spécularité de l'énonciation, une fois de plus en raison du recueil par le médecin des dossiers de la famille Rougon-Macquart dans sa grande armoire :

Dans la mesure où les archives qu'il a consignées réfléchissent tour à tour dans le vingtième les dix-neuf premiers volumes des Rougon-Macquart, le savant médecin n'apparaît pas seulement comme un double emblématique du responsable de l'un et des autres ; cette fiction unitaire d'un seul et même auteur, c'est lui, d'abord, qui la crée pour tisser les liens les plus étroits entre les divers romans du cycle³⁹⁹.

Les arguments associant le personnage du médecin au romancier naturaliste dans cette œuvre sont si nombreux qu'il serait pénible d'en imposer une fois de plus au lecteur la démonstration, presque inutile d'ailleurs tant le roman lui-même semble l'énoncer directement. La profession du médecin féru d'anatomie et aimant disséquer les cadavres non réclamés de Plassans renvoie explicitement, comme nous avons déjà pu le voir pour le juge d'instruction, au vocabulaire utilisé par l'auteur dans ses écrits théoriques pour qualifier le romancier naturaliste ; la passion de Pascal pour le phénomène de l'hérédité s'apparente aux sources mêmes du projet affiché par Zola dans son cycle romanesque⁴⁰⁰ ; son champ d'observation qu'il voit comme l'œuvre de sa vie, l'histoire de sa famille, est identique à celle que dépeint le romancier⁴⁰¹ ; sa méthode longuement dépeinte de constitution des dossiers

³⁹⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, p. 286-288.

³⁹⁸ Lucien Dällenbach, « L'œuvre dans l'œuvre chez Zola », *op. cit.*, p. 133.

³⁹⁹ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁰⁰ « C'était son ancien projet qu'il voulait mettre à exécution : reprendre toute sa théorie de l'hérédité sur un plan nouveau, se servir des dossiers, des documents fournis par sa famille, pour établir d'après quelles lois, dans un groupe d'êtres, la vie se distribue et conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme, en tenant compte des milieux : vaste bible, genèse des familles, des sociétés, de l'humanité entière. » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1158-1159).

⁴⁰¹ « Il lui répétait qu'il ne pouvait laisser son œuvre inachevée, qu'il avait tant à faire encore, s'il voulait élever un monument durable ! Le souci des dossiers paraissait le reprendre, il ouvrait de nouveau la grande armoire vingt fois par jour, les descendait de la planche du haut, continuait à les enrichir. Ses idées sur l'hérédité se

généalogiques se calque sur la démarche génétique des romans, avec des fiches « personnages », des documents aussi hétérogènes que des coupures de journaux ou des notes manuscrites⁴⁰² ; sa revendication d'un regard et d'un discours « cru » sur les bassesses humaines rappelle la défense du style et des scènes de *L'Assommoir* par l'écrivain⁴⁰³ ; son « Credo » réaffirmant l'importance des notions de vie, de vérité et de science, mime les discours prononcés par l'écrivain à la même époque⁴⁰⁴ ; son retour de jeunesse au contact de l'amour d'une douce jeune femme lui donnant au crépuscule de sa vie un enfant tant attendu, ne peut qu'être rattaché à la liaison du romancier avec Jeanne Rozerot... : tout dans *Le Docteur Pascal* s'attache donc à souligner, surligner l'auto-représentation du romancier naturaliste dans le personnage de Pascal, voire même du sujet Zola, et il serait inutile de le prouver davantage, tant la critique lui a déjà fort bien attribué le rôle de « porte-parole », « représentant métaphorique » de l'écrivain, ou d'intermédiaire de son « testament philosophique⁴⁰⁵ ». Un élément du roman vient confirmer cette confusion volontairement assumée entre le héros et son créateur, avec la présence concrète dans l'édition du roman de l'arbre généalogique de la famille qui a participé à l'élaboration du cycle romanesque par l'écrivain, au moment même où la fiction attribue à Pascal un arbre généalogique que la description présente comme parfaitement identique à celui que le lecteur a sous les yeux, y

transformaient déjà, il aurait désiré tout revoir, tout refondre, tirer de l'histoire naturelle et sociale de sa famille une vaste synthèse, un résumé, à larges traits, de l'humanité entière. » (*ibidem*, p. 1141).

⁴⁰² « Sur cette planche élevée, toute une série d'énormes dossiers s'alignaient en bon ordre, classés méthodiquement. C'étaient des documents divers, feuilles manuscrites, pièces sur papier timbré, articles de journaux découpés, réunis dans des chemises de fort papier bleu, qui chacune portait un nom écrit en gros caractères. » ; « Dans le pêle-mêle, plusieurs des chemises de fort papier bleu s'étaient ouvertes, et les documents en débordaient, des lettres, des coupures de journaux, des pièces sur papier timbré, des notes manuscrites. Déjà, pour reclasser les paquets, il cherchait les noms, écrits sur les chemises en gros caractères [...]. » (*ibid.*, p. 919 et 1004).

⁴⁰³ « C'est une clarté terrible que ta science jette sur le monde, ton analyse descend dans toutes nos plaies humaines, pour en étaler l'horreur. Tu dis tout, tu parles crûment, tu ne nous laisses que la nausée des êtres et des choses, sans aucune consolation possible. » ; « J'aime mieux que la réalité, si exécration qu'elle soit, s'étale devant nous. » (*ibid.*, p. 992 et 1004).

⁴⁰⁴ « Veux-tu que je te dise mon *Credo*, à moi, puisque tu m'accuses de ne pas vouloir du tien... Je crois que l'avenir de l'humanité est dans le progrès de la raison par la science. Je crois que la poursuite de la vérité par la science est l'idéal divin que l'homme doit se proposer. Je crois que tout est illusion et vanité, en dehors du trésor des vérités lentement acquises et qui ne se perdront jamais plus. Je crois que la somme de ces vérités, augmentées toujours, finira par donner à l'homme un pouvoir incalculable, et la sérénité, sinon le bonheur... Oui, je crois au triomphe final de la vie. » (*ibid.*, p. 953).

⁴⁰⁵ Respectivement David Baguley, « Du naturalisme au mythe : l'alchimie du docteur Pascal », *op. cit.*, p. 142, Thierry Ozwald, « Un remède contre le mal du siècle : *Le Docteur Pascal* ou l'évangélisme thérapeutique selon Zola », *op. cit.*, p. 121 et René Ternois « Le stoïcisme d'Emile Zola », *Cahiers naturalistes*, n°23, 1963, p. 294. La réflexion la plus éclairante sur ce point reste néanmoins l'article d'Henri Mitterand « Le roman du roman : mises en abyme et anamorphoses », *op. cit.*, reprise partielle de la préface que le critique a établi pour une édition de poche du roman (Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. H. Mitterand, Paris, Gallimard, « Folio classiques », 1993, p. 7-48).

compris dans des citations identiques des inscriptions qu'il porte⁴⁰⁶. L'intrusion de l'arbre réel que le lecteur connaît dans son état quasi-définitif depuis sa première parution dans *Une page d'amour*, à l'intérieur du monde fictionnel, porte immédiatement le doute sur la matérialité du papier que le lecteur a pourtant bel et bien entre les mains au moment de la lecture. Elle fait tomber toutes les barrières rassurantes entre l'espace réel de la lecture et le monde fictif du roman, insinuant d'emblée dans l'esprit du lecteur le vertige des reflets multiples. Une analyse de Jean Rousset décrit parfaitement l'inédite perturbation qu'un tel dispositif éditorial engendre chez tout lecteur, y compris accoutumé aux audaces plus contemporaines :

Voilà une situation assez rare dans la fiction : le même « ensemble » représenté tel que le lecteur actuel le lit dans le texte qui le décrit, tel qu'il le reconstitue mentalement à partir de son commentaire écrit, est, simultanément, *présenté* comme objet, visible et tactile, dans notre espace réel, cet espace que, normalement, le livre supprime pour le remplacer par des mots. À côté de la fiction de la réalité qu'est l'arbre textuel – immatériel et imaginé –, se juxtapose la réalité sans fiction du « document » matériellement présent, celui même dont Zola s'est servi dans son travail, ainsi mis à la disposition du lecteur.

Il faut ajouter que ce hors-texte est lui-même un texte à lire ; on y lit les fiches de chacun des personnages inscrits dans les feuilles disposées sur l'arbre : texte mis en image, où la fiction est réintroduite par l'état civil d'acteurs imaginaires.

Cette juxtaposition de ce qui devrait s'exclure est, à l'évidence, une anomalie : un texte de fiction est par définition *non vérifiable* – ce qui ne veut pas dire mensonger – or, on nous met sous les yeux l'objet même auquel le texte réfère, alors que la scène nocturne est tout entière fictive, à commencer par les deux héros penchés sur cet objet. Curieux statut⁴⁰⁷ !

Sensation troublante, d'autant plus que l'auteur et la lectrice fictifs de l'arbre sont eux-mêmes placés dans cette situation de vertige, puisqu'autoreprésentés sur le dessin, comme le résume si bien Michel Serres dans *Feux et signaux de brume* en parlant d'un « récit où ce produit de l'arbre raconte et montre l'arbre à un autre produit, cependant que l'orage foudroie un arbre⁴⁰⁸ ». Sans oublier ce dernier effet de miroir qu'est la dimension autotélique du dessin de l'arbre, dans la mesure où l'arbre prend ici concrètement sur le dessin la forme d'un arbre,

⁴⁰⁶ « D'abord, ce fut l'Arbre généalogique des Rougon-Macquart qu'il lui montra. [...] Depuis plus de vingt années, il le tenait au courant, inscrivant les naissances et les morts, les mariages, les faits de famille importants, distribuant en notes brèves les cas, d'après sa théorie de l'hérédité. C'était une grande feuille de papier jaunie, aux plis coupés par l'usure, sur laquelle s'élevait, dessiné d'un trait fort, un arbre symbolique, dont les branches étalées, subdivisées, alignaient cinq rangées de larges feuilles ; et chaque feuille portait un nom, contenait, d'une écriture fine, une biographie, un cas héréditaire. » ; « Le nom de Maxime l'arrêta, il écrivit : « Meurt ataxique, en 1873 », dans la certitude que son neveu ne passerait pas l'année. Ensuite, à côté, le nom de Clotilde le frappa, et il compléta aussi la note, il mit : « A, en 1874, de son oncle Pascal, un fils. » Mais il se cherchait, s'épuisant, s'égarant. Enfin, quand il se fut trouvé, sa main se raffermir, il s'acheva, d'une écriture haute et brave : « Meurt, d'une maladie de cœur, le 7 novembre 1873. » C'était l'effort suprême, son rôle augmentait, il étouffait, lorsqu'il aperçut, au-dessus de Clotilde, la feuille blanche. Ses doigts ne pouvaient plus tenir le crayon. Pourtant, en lettres défaillantes, où passait la tendresse torturée, le désordre éperdu de son pauvre cœur, il ajouta encore : « L'enfant inconnu, à naître en 1874. Quel sera-t-il ? » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1005-1006 et 1181-1182).

⁴⁰⁷ Jean Rousset, « Cheminement conflictuels du rêve et du réel dans l'œuvre poétique », dans *Vérité poétique et vérité scientifique. Hommage à Gilbert Gadoffre*, dir. Y. Bonnefoy, A. Lichnérowicz et M.-P. Schützenberger, Paris, PUF, 1989, p. 103-104 [J. R. souligne]

⁴⁰⁸ Michel Serres, *Feux et signaux de brume. Zola*, Paris, Grasset-Fasquelle, « Figures », 1975, p. 43.

avec ses branches et ses feuilles – ce qui n'est à l'époque de Zola déjà plus une coutume de généalogiste. Comme le signale à nouveau M. Serres, il y a là un jeu sur la catachrèse qui ne peut que porter équivalence entre le personnage fictif et son équivalent graphique tracé lui aussi sur une feuille :

Les héros [...] de ce récit ne sont pas différents de l'arbre du récit toujours écrit par une majuscule. Tous deux en sont, de l'arbre ; mieux, ils le sont. Et l'Arbre, aux centaines de feuilles, c'est le livre, le Livre saint, le Livre par excellence, dont le récit n'est qu'un produit. Comme un arbre produit des feuilles, il faut bien que celui qui produit soit un arbre⁴⁰⁹.

Quelle que soit l'interprétation de ces multiples niveaux spéculaires introduits par la présence de l'arbre dans l'œuvre, sur laquelle nous serons amenée à revenir, il est évident que cette intrusion manifeste obligatoirement une volonté de mise en parallèle de la figure de Pascal avec celle du romancier naturaliste, le désir d'introduire entre eux une relation qui, si elle n'est peut-être pas celle d'un parfait mimétisme, ne peut prétendre toutefois à une quelconque hétérogénéité. A première vue, une lecture attentive du dernier roman du cycle ne semble pouvoir être que précieuse, voire indispensable, pour tout exégète désireux de découvrir le métadiscours que le romancier porterait sur son travail.

- *Quand le porte-parole sombre dans le gâtisme : un discours théorique se refusant à l'univocité*

Malgré cette évidence de l'identification d'un porte-parole du naturalisme en Pascal, l'utilisation d'un roman tel que *Le Docteur Pascal* dans cette perspective s'avère plus que périlleuse pour le commentateur – du moins le semble-t-elle pour nous. Et ce, sans doute en raison des trop grands liens que l'écrivain a lui-même tissés pour engager le lecteur dans cette entreprise de romans à « clefs », ou plutôt, à « portes enfoncées ». L'identification d'un discours métalittéraire zolien dans les propos théoriques de Pascal sur son œuvre, que ce soit dans sa quête de la vérité scientifique ou dans son analyse de la famille Rougon-Macquart, se révèle en effet très malaisée en ce qu'elle n'est pas une, et que sa présence dans le roman pourrait prêter aux interprétations les plus contradictoires et donc à toutes les manipulations envisageables. Avant toute chose, évoquons notre propre malaise à associer le discours « pascalien » sur la quête de la vérité par la science à un discours zolien qui est certes aussi celui d'une quête de la vérité, mais dans l'espace de la fiction, même si nous sommes parfaitement consciente que les propos théoriques du romancier, du moins à première vue,

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 52-53.

engagent à faire le parallèle entre le domaine de la science et la littérature. Au-delà de cette distinction que nous n'attribuerons pas à l'écrivain dans un premier temps, c'est tout d'abord le parcours de Pascal qui pose un évident problème d'interprétation. Au fil du roman, la théorie scientifique du médecin évolue considérablement, plaçant ainsi dans la bouche du porte-parole, au gré des événements qu'il vit, des propos en tout point contradictoires. Sa foi dans la quête scientifique se présente ainsi au début du roman selon deux axes : d'abord, la croyance que la science mènera un jour à la vérité ; ensuite, l'idée qu'elle se met au service de la vie, celle du « tout dire pour tout guérir⁴¹⁰ », dans une volonté de percer les mécanismes de l'hérédité afin de former une humanité débarrassée de ses tares (ce que nous nommerons pour plus de clarté dans cet écheveau inextricable la thèse 1A, reprise par l'écrivain d'un article dans lequel de Vogüé rend hommage à la pensée de Renan). Puis, lors de la crise de surmenage qui l'affecte au milieu du roman, non seulement la possibilité de guérison par la science semble s'obscurcir en lui, mais sa foi en la connaissance de la vérité semble elle aussi fortement ébranlée (thèse 1B) :

Il s'entêtait maintenant des journées entières, seul dans la salle, et il passait même les nuits, à reprendre d'anciens documents, à refondre tous ses travaux sur l'hérédité. On aurait dit qu'une rage l'avait saisi de se convaincre que l'humanité pouvait être refaite, saine et enfin supérieure⁴¹¹.

Le docteur croit s'être fourvoyé sur sa propre hérédité en s'attribuant une innéité complète face à la fêlure de la famille : comme le montre la mise à distance du narrateur dans cet extrait, sa conviction dans les pouvoirs d'observation et de guérison est alors entamée et assimilée à un discours sectaire subjectif que le médecin pense s'être jadis forgé dans son propre intérêt et dont il essaie à nouveau de se convaincre, car il ne le croit manifestement plus. Sa théorie de l'hérédité ne serait que la manifestation de sa propre tare, excluant donc ses théories du domaine de la vérité scientifique :

L'idée souveraine, la certitude exaltée qu'il avait d'abolir la souffrance, de donner de la volonté aux hommes, de refaire l'humanité bien portant et plus haute, ce n'était sûrement là que le début de la folie des grandeurs⁴¹².

La vie ne semble dès lors plus enviable, et la science ne parvient ni à l'atteindre – puisqu'elle est biaisée par l'esprit subjectif, orienté voire perturbé du médecin qui théorise – ni à agir sur elle, puisque aucune guérison n'est envisagée. Certes, le personnage est alors

⁴¹⁰ « Il en avait la volonté, il dirait tout, puisqu'il faut tout dire pour tout guérir. » ; « Tout dire pour tout connaître, pour tout guérir, n'était-ce pas le cri qu'il avait poussé, dans la belle nuit d'été ? » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1005 et 1022).

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 1029.

⁴¹² *Ibid.*, p. 1033.

malade, et le narrateur précise qu'il a « complètement perdu, pour lui-même, son diagnostic si délicat de médecin observateur⁴¹³ ». Il s'agirait donc là d'un discours antithétique parfaitement balisé comme erroné permettant donc d'identifier le « vrai » Credo pascalien par contrepoint. Néanmoins, l'étape de la guérison ne vient pas confirmer cette idée, bien au contraire, puisque celle-ci n'implique pas un retour à la thèse 1A. L'évolution de la pensée scientifique du médecin lui fait certes retrouver son amour de la vie et sa foi en la science, mais il en change radicalement le rapport. Là où la science, la quête de la vérité scientifique, devait s'approcher au plus près du vivant pour l'améliorer, l'asservir, la vie devient désormais le principe recteur de sa philosophie (thèse 1C) :

[L]orsque ses grands travaux sur l'hérédité l'avaient ramené par ses piqûres hypodermiques, il s'était de nouveau passionné, jusqu'au jour où sa foi en la vie, qui le poussait à en aider l'action, en réparant les forces vitales, s'était élargie encore, lui avait donné la certitude supérieure que la vie se suffisait, était l'unique faiseuse de santé et de force⁴¹⁴.

Certes, cette évolution de la théorie de Pascal n'implique pas un abandon de la science. Le travail est selon lui nécessaire à l'homme pour se maintenir en adéquation avec la vie, qui n'est pas inactive :

Et, dès ce jour, il *affected* de se rejeter tout entier dans le travail. C'était, d'ailleurs, une de ses théories, que l'absolu repos ne valait rien, qu'on ne devait jamais le prescrire, même aux surmenés. [...] S'il voulait se guérir, il n'avait qu'à reprendre ses grands travaux. [...] Il *semblait* ressaisi par cet amour de la science, qui, jusqu'à son coup de passion pour elle, avait seul dévoré sa vie⁴¹⁵.

Quoique... Les modalisateurs montrent suffisamment qu'il n'y a là qu'une posture du médecin, qui affecte d'avoir la nécessité de travailler au moment où il se croit le devoir d'éloigner Clotilde de lui. Lors des premiers moments de leurs amours, la salle de travail était d'ailleurs totalement désertée, nous dit-on⁴¹⁶. Et, effectivement, au-delà des circonstances personnelles qui le rendent propice ou non à l'étude, dans l'esprit de Pascal, c'est en réalité en tant que simple activité que sa recherche scientifique vaut, en tant que travail, action quelle qu'elle soit : elle n'implique aucune réussite, aucune guérison mais consiste juste en un maintien de l'occupation dans l'homme afin de perpétuer en lui l'action de la vie, érigée en principe suprême, sur laquelle il n'est plus question d'intervenir si ce n'est pour soulager la souffrance. Et encore, alors que sa mort approche, cet ultime domaine du l'apaisement laissé à

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 1088.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 1140-1141.

⁴¹⁶ « Depuis de longues semaines, il n'avait plus ouvert un livre ni touché une plume. » (*ibid.*, p. 1140).

la médecine apparaît encore trop intrusif : la vie est une et toutes ses composantes sont à accepter comme telles sans interférer avec son action désormais divinisée :

S'il finissait par l'accepter, aujourd'hui que lui-même en subissait la torture, était-ce donc qu'il montait d'un degré encore dans sa foi en la vie, à ce sommet de sérénité, d'où la vie apparaît totalement bonne, même avec la fatale condition de la souffrance, qui en est le ressort peut-être ? Oui, vivre toute la vie, la vivre et la souffrir toute, sans rébellion, sans croire qu'on la rendrait meilleure en la rendant indolore, cela éclatait nettement, à ses yeux de moribond, comme le grand courage et la grande sagesse. Et, [...] il reprenait ses théories entières, il rêvait au moyen d'utiliser la souffrance, de la transformer en action, en travail⁴¹⁷.

Cette théorie 1C s'inspire donc de la foi en la vie de la thèse 1A, du scepticisme vis-à-vis de l'action humaine sur la nature de 1B, mais s'oppose à la fois à la foi en la toute-puissance de la science et dans la découverte prochaine de la vérité de 1A et à son contraire en 1B, avec son désespoir de la percer à jour, au profit d'un mysticisme confiant un pouvoir autonome dans le principe moteur de la vie, à accepter dans son mystère premier : « [I]l ne se croyait plus qu'un écolier qui épelle, qui cherche la vérité toujours, à mesure qu'elle recule et qu'elle s'élargit⁴¹⁸. » Oui, Pascal cherche bien la vérité, mais c'est parce que c'est son domaine, il pourrait tout aussi bien balayer le plancher, il serait tout aussi utile au fonctionnement de la vie, l'important est juste qu'il travaille, et qu'il en soit béatement heureux, ainsi que le résume parfaitement le « testament » de savant qu'il donne sur son lit de mort au docteur Ramond, à qui il passe le flambeau de la foi en la science, car il ne prétend pas « fermer l'avenir » : « Aussi s'en allait-il plein de doute, n'ayant plus la foi nécessaire au médecin guérisseur, si amoureux de la vie, qu'il avait fini par mettre en elle son unique croyance, certain qu'elle devait tirer d'elle seule sa santé et sa force⁴¹⁹. »

Cette négligence finale de l'action de l'homme sur la nature concerne aussi la thérapeutique de Pascal, puisque le médecin ne compte plus que sur l'effet mécanique de ses injections d'eau pure sur le processus vital de ses patients ; elle contamine aussi, étonnamment, sa recherche sur l'hérédité, puisqu'à la nouvelle de la prochaine naissance de son enfant, sa réflexion sur les velléités de la nature s'étend également à ce domaine, où il n'est désormais plus opportun d'essayer de corriger les prédispositions génétiques : « Ses travaux, ses craintes sur l'hérédité avaient disparu. L'enfant allait être, qu'importait ce qu'il serait ! pourvu qu'il fût la continuation, la vie léguée et perpétuée, l'autre soi-même⁴²⁰ ! » La précision n'est pas inutile, car si l'on peut encore concevoir une recherche scientifique qui accompagne le malade pour l'aider à retrouver le rythme naturel du travail de la vie dans cette

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 1174-1175.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 1165.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 1177.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 1168.

nouvelle évolution de la pensée de Pascal, il en est tout autrement pour la recherche sur l'hérédité : si la vie a une volonté établie qu'il faut admirer et ne pas déranger, à quoi bon continuer la recherche et la compréhension du déterminisme, à quoi bon l'articuler à l'action du milieu ? Ce sont tous les fondements du docteur Lucas qui s'évanouissent ainsi à la fin du roman... En effet, comme le remarque fort justement Thierry Ozwald, dans cet abandon final du questionnement héréditaire, « sous l'optimisme forcené, la croyance en la vie en marche se perçoivent les signes d'un nihilisme radical⁴²¹ »... Nous ne rentrerons pas plus loin dans la présentation de l'évolution du discours scientifique de Pascal, et ne raffinerons pas sur les diverses nuances que le texte apporte parfois à ses trois postures. L'essentiel nous semble dans la démonstration que la pensée du personnage est fluctuante et contradictoire au fil du roman, sans que jamais la narration n'en atteste véritable une comme modèle (1A est exprimée dans un délire excessif que le docteur reconnaît lui-même comme un « enthousiasme » suivi de « déconvenues⁴²² » et dans le contexte de polémique qui l'oppose au mysticisme de Clotilde ; 1B, nous l'avons vu, correspond à une phase où le docteur a manifestement perdu son discernement ; 1C le voit cette fois affaibli par son aventure amoureuse, puis par l'agonie...).

- *Une volonté de brouillage polyphonique : les interférences de Clotilde*

A ce premier obstacle offert à l'analyse, il faut également ajouter la polyphonie théorique présente dans le roman. Aux thèses de Pascal, il faut en effet ajouter celles de Clotilde, qui évoluent également au fil des chapitres. Nous ne détaillerons pas à nouveau toutes les circonvolutions de la réflexion de Clotilde, d'autant que celle-ci se place sur un plan plus métaphysique que scientifique. Tout au long du roman, la jeune femme balance entre deux postures antagonistes qui la déchirent entre les deux êtres qui l'ont élevée, Pascal et la bonne Martine, entre son milieu (l'éducation de Pascal) et son hérédité (l'attrait de l'imaginaire de sa mère Angèle). Ainsi le personnage a-t-il beau soutenir la quête de la vérité scientifique de son oncle, il n'en demeure pas moins toujours préoccupé par la question de l'inconnu et de l'irrationnel, ainsi qu'aime à le souligner le récit en opposant les différents pastels réalisés par la jeune fille, tenant pour les uns, réalisés pour son oncle, de la copie botanique la plus parfaite, « d'une exactitude de dessin et de couleur extraordinaire », les autres, réalisés par distraction, relevant de la chimère la plus fantasmagorique, « des fleurs de

⁴²¹ Thierry Ozwald, « Un remède contre le mal du siècle », *op. cit.*, p. 136.

⁴²² Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1176-1177.

rêve, extravagantes et superbes⁴²³ ». Le personnage de Clotilde apparaît donc comme un contradicteur potentiel de Pascal, d'abord conciliant par docilité d'élève mais sceptique par nature (chapitre I), puis violemment réfractaire par une plongée dans le mysticisme religieux (chapitre IV) et enfin vaincue au fil du roman. Elle serait donc une simple antithèse (thèse 2) représentant, on le sait, la vague mystique qui émerge à la fin du XIX^e siècle en réaction à la philosophie positiviste, que le romancier entend remettre à sa place grâce à son œuvre. Ce point de vue est toujours présenté dans un contexte de débat argumentatif à la Platon où Pascal prêcherait la « vérité » de la droite raison et où la jeune femme ne ferait qu'une simple figuration :

« Maître, répondit Clotilde, je crois que nous ne savons pas tout. »

Il eut un geste d'impatience.

« Mais il faudra tout savoir... Comprends donc, petite têtue, que jamais on n'a constaté scientifiquement une seule dérogation aux lois invariables qui régissent l'univers. Seule, jusqu'à ce jour, l'intelligence humaine est intervenue, et je te défie bien de trouver une volonté réelle, une intention quelconque, en dehors de la vie... Et tout est là, il n'y a, dans le monde, pas d'autre volonté que cette force qui pousse tout à la vie, à une vie de plus en plus développée et supérieure. [...] Veux-tu que je te dise mon *Credo*, à moi, puisque tu m'accuses de ne pas vouloir du tien... Je crois que l'avenir de l'humanité est dans le progrès de la raison par la science. Je crois que la poursuite de la vérité par la science est l'idéal divin que l'homme doit se proposer. Je crois que tout est illusion et vanité, en dehors du trésor des vérités lentement acquises et qui ne se perdront jamais plus. Je crois que la somme de ces vérités, augmentées toujours, finira par donner à l'homme un pouvoir incalculable, et la sérénité, sinon le bonheur... Oui, je crois au triomphe final de la vie. [...] Oui, le continu miracle, mon enfant, c'est la vie. Ouvre donc les yeux, regarde ! » [...]

« Je les ouvre, et je ne vois pas tout... C'est toi, maître, qui es un entêté, quand tu ne veux pas admettre qu'il y a, là-bas, un inconnu où tu n'entreras jamais. » [...]

« Oui, oui, je sais, tu es comme les autres, tu ne peux vivre sans illusion et sans mensonge⁴²⁴... »

« Encore dix ans, encore cinquante ans, encore cent ans peut-être, et le ciel serait ouvert, nous verrions face à face la vérité... Eh bien ! les années marchent, et rien ne s'ouvre, et la vérité recule.

– Tu es une impatiente⁴²⁵. »

« Ah, c'est bien cela, cria-t-il, nous sommes bien à ce tournant de la fin du siècle, dans la fatigue, dans l'énervement de l'effroyable masse de connaissances qu'il a remuées... Et c'est l'éternel besoin de mensonge, l'éternel besoin d'illusion qui travaille l'humanité et la ramène en arrière, au charme berceur de l'inconnu... Puisqu'on ne saura jamais tout, à quoi bon savoir davantage ? Du moment que la vérité conquise ne donne pas le bonheur immédiat et certain, pourquoi ne pas se contenter de l'ignorance, cette couche obscure où l'humanité a dormi pesamment son premier âge ?... Oui ! c'est le retour offensif du mystère, c'est la réaction à cent ans d'enquête expérimentale⁴²⁶. »

La thèse 2 ne serait donc qu'un contrepoint des différentes variantes de la thèse 1, présentées pour permettre au romancier naturaliste de vaincre en toute visibilité ses contradicteurs. Si ce n'est que rien n'est définitivement simple dans ce roman de la science. La thèse 2, assumée par une « petite têtue », a le mérite de rester une et unie tout au long du roman, du moins tant que la jeune femme la soutient ; elle n'est donc pas soumise aux

⁴²³ *Ibidem*, p. 920.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 952-953.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 989.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 991.

fluctuations de la thèse 1. Or, il est assez étonnant de s'apercevoir que certains états de la thèse 1 ne s'opposent pas toujours au discours réactionnaire de Clotilde. Ainsi, lorsque la jeune femme reproche à la science de Pascal sa tromperie, promettant une vérité qui semble toujours reculer plus loin, nous trouvons un point d'accord avec l'état final de la pensée de Pascal qui « cherche la vérité toujours, à mesure qu'elle recule et qu'elle s'élargit⁴²⁷. » Certes, le savant l'accepte avec la tranquillité de sa foi dans les bienfaits du travail alors que Clotilde se désespère de ne pouvoir l'atteindre tout de suite et maintenant ; néanmoins, les deux théories au départ si opposées s'accordent de fait désormais dans un commune suspens de la vérité au-delà des limites de l'homme, si bien que le reproche d'illusion lancé par Clotilde à la science ne s'oppose plus si nettement à la thèse de Pascal. On le voit, les lignes du discours ne cessent d'être mouvantes : comment identifier la thèse défendue par un porte-parole si celui-ci s'oppose et se superpose tour à tour à son contradicteur radical ? L'indécision polyphonique du discours scientifique de l'œuvre est d'ailleurs encore accentuée par la construction du roman, qui fait le choix dès les premiers stades de l'ébauche de mettre en scène Clotilde en deuil, allaitant l'enfant inconnu, dans le dernier chapitre, et de donner ainsi au personnage la dernière occasion d'exposer des vues théoriques dans le roman⁴²⁸. Cette place stratégique ne peut manquer de connoter favorablement le discours de la jeune femme, de lui donner le dernier mot à la place du mort. Clotilde s'est alors rangée aux théories de Pascal, certes, mais elle nuance fortement son propos en reconnaissant toujours la place de l'illusion et de l'inconnu dans la quête de la vérité. Ainsi, après avoir récapitulé toutes les étapes de leur débat passé, puis affirmé le réconfort apporté par le travail et par l'espoir en la vie que donne l'enfant, dans une expression proche de la thèse 1C de Pascal, le monologue intérieur de la jeune femme formule une conclusion qui tente de concilier les deux thèses autrefois opposées, 1A et 2 :

Toujours, elle devait rester un peu l'enfant croyante d'autrefois, curieuse du mystère, ayant le besoin instinctif de l'inconnu. Elle avait fait la part de ce besoin, elle l'expliquait même scientifiquement. Si loin que la science recule les bornes des connaissances humaines, il est un point sans doute qu'elle ne franchira pas ; et c'était là, précisément, que Pascal plaçait l'unique intérêt à vivre, dans le désir qu'on avait de savoir sans cesse davantage. Elle, dès lors, admettait les forces ignorées où le monde baigne, un immense domaine obscur, dix fois plus large que le domaine conquis déjà, un infini inexploré à travers lequel l'humanité future monterait sans fin. Certes, c'était là un champ assez vaste, pour que l'imagination pût s'y perdre. Aux heures de songerie, elle y contentait la soif impérieuse que l'être semble avoir de l'au-delà, une nécessité d'échapper au monde visible, de contenter l'illusion de l'absolue justice et du bonheur à venir. Ce qui lui restait de son tourment de jadis, ses envolées dernières s'y apaisaient, puisque l'humanité souffrante ne peut vivre sans la consolation du mensonge.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 1165.

⁴²⁸ « Alors finir par une scène de relevailles, [soit levée pour la première,] soit dans le lit, | avec | Marie allaitant son enfant, et songeant sur lui. », Emile Zola, *Le Docteur Pascal, Dossier préparatoire*, « Ebauche », Bibliothèque Bodmer, Cologny (Suisse), f°1-46, citée intégralement par H. Mitterand dans Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1582.

Mais tout se fondait heureusement en elle. A ce tournant d'une époque surmenée de science, inquiète des ruines qu'elle avait faites, prise d'effroi devant le siècle nouveau, avec l'envie affolée de ne pas aller plus loin et de se rejeter en arrière, elle était l'heureux équilibre, la passion du vrai élargie par le souci de l'inconnu. Si les savants sectaires fermaient l'horizon pour s'en tenir strictement aux phénomènes, il lui était permis, à elle, bonne créature simple, de faire la part de ce qu'elle ne savait pas, de ce qu'elle ne saurait jamais. *Et si le credo de Pascal était la conclusion logique de toute l'œuvre, l'éternelle question de l'au-delà qu'elle continuait quand même toujours à poser au ciel, rouvrait la porte de l'infini, devant l'humanité en marche. Puisque toujours il faudra apprendre, en se résignant à ne jamais tout connaître, n'était-ce pas vouloir le mouvement, la vie elle-même, que de réserver le mystère, un éternel doute et un éternel espoir*⁴²⁹ ?

Clotilde est à « l'équilibre », nous dit-on dans le texte comme dans les consignes de l'ébauche, dont certaines parties sont d'ailleurs en tout point recopiées dans l'état final. Mais cet équilibre semble bien superficiel. En effet, la place laissée ici à l'inconnu est non seulement très importante, mais elle ne peut vraisemblablement pas s'articuler avec certains aspects de la thèse 1A pourtant énoncée. En effet, la théorie de Clotilde subordonne clairement l'homme à la nature, en affirmant que l'inconnu de la vie sera toujours inaccessible (« Si loin que la science recule les bornes des connaissances humaines, il est un point sans doute qu'elle ne franchira pas »), alors même que la thèse 1A, la croyance en la quête progressive de la vérité par la science, suppose une hiérarchie inverse. L'équilibre serait donc possible avec la phase 1C de la théorie de Pascal, où le travail scientifique est valorisé mais subordonné au grand œuvre du principe vital. Mais dans ce cas, la conciliation 2-1C verrait une réfutation totale de 1A : si l'on ajoute la présence d'un inconnu insurmontable à l'idée que l'homme reste subordonné à la vie, la vie devient une énigme dont l'homme est esclave, ce qui apporte à la science le simple statut de loisir plaisant mais sans la moindre utilité, et la vérité existe peut-être, mais elle reste méconnaissable. Il y aurait donc là un désaveu incompréhensible de l'élément essentiel de la thèse la plus longtemps énoncée par Pascal, 1A, et sa foi dans l'unique salut venant de la science et de la vérité. Ce n'est pourtant pas cette phase qui est utilisée dans la conciliation, puisque la « passion du vrai » semble devoir rester dans l'équation. Sur ce point, les dossiers préparatoires montrent clairement que la conciliation des hypothèses devait bien réunir 2 et 1A dans le projet du romancier, mais d'une manière beaucoup plus nette. Or, à la lecture de ce projet, on comprend bien que le roman se fasse moins clair et n'assume plus véritablement tout 1A, tant la conciliation devient alors impossible et relève de l'antilogie :

Et ce sera sans doute là le dernier terme proposé : tout savoir, tout prévoir, tout accepter, et avoir réduit la nature à être notre servante, et vivre dans la tranquillité de l'intelligence satisfaite [...]. Mais elle garde un coin

⁴²⁹ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, op. cit., p. 1211-1212.

pour l'inconnu. Il est toujours un point que nous ne connaissons pas, si loin que nous le reculions, et c'est à ce point que commence l'inquiétude de beaucoup de gens. Le mystère de la vie⁴³⁰.

De deux choses l'une, soit la nature et la vie sont hétérogènes dans cette proposition, ce qui serait une première dans le discours zolien, soit l'énoncé s'avère parfaitement inconcevable d'un point de vue logique : comment avoir pour servante une nature qu'on ne maîtrise pas et qu'on ne maîtrisera jamais ?

C'est pourtant à l'intérieur de ce maelström que le lecteur est invité, par l'Ebauche comme par le roman dans un calque assez étonnant dans la mesure où la phrase s'appliquait sans le moindre doute à l'œuvre romanesque dans l'avant-texte, à trouver « la conclusion logique de l'œuvre », qui serait à identifier au « credo de Pascal », donc à 1A⁴³¹. On le voit, il est impossible de discerner dans l'état final du texte ce qu'on entend réellement par le credo de Pascal, mais aussi de déterminer dans quelle mesure il faut réellement lui donner le dernier mot. On remarque en effet que cette dernière précision, qui devrait emporter la conviction dernière du lecteur pour 1A, en réservant à Clotilde sa variante personnelle et mystique du credo, nous est paradoxalement livrée sous la forme d'une subordonnée concessive dont la théorie de Clotilde est la principale, ce qui affaiblit considérablement la place de la thèse de Pascal, quelle qu'elle soit : « Et si le credo de Pascal était la conclusion logique de toute l'œuvre, l'éternelle question de l'au-delà qu'elle continuait quand même toujours à poser au ciel, rouvrirait la porte de l'infini, devant l'humanité en marche. » De plus, remarquons l'ajout de l'adjectif « logique » au nom « conclusion » : celui-ci peut certes souligner l'évidence de la conclusion, mais il peut également spécifier le nom qualifié, en sous-entendant que toute la conclusion n'est pas dans la conclusion logique, mais qu'il en existe aussi une autre, alternative, d'autant que ces mêmes tenants de la conclusion logique de Pascal sont axiologiquement qualifiés quelques lignes plus haut comme des « savants sectaires », « fermant » l'horizon⁴³². Enfin, on ne peut que s'interroger sur la dernière phrase du monologue réflexif, qui se présente sous la modalité interro-négative. Il y a là une volonté de Zola, comme le dit l'Ebauche, d'ajouter le « point d'interrogation de Clotilde » à la conclusion logique de Pascal⁴³³. La question est certes rhétorique, mais elle reste une

⁴³⁰ Emile Zola, *Le Docteur Pascal, Dossier préparatoire*, « Ebauche », ms. 10290, BNF, f°228-235, cité par H. Mitterrand dans Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1601.

⁴³¹ « Donc à la fin reprendre le Credo scientifique de Pascal, qui est la conclusion logique de ma série [...] » (*ibidem*).

⁴³² La formulation d'un extrait de l'Ebauche plaide d'ailleurs en ce sens d'une conclusion logique de Pascal qui ne serait pas toute la conclusion : « Le credo de Pascal est la conclusion logique de Pascal, mais l'élargir avec le point d'interrogation de Clotilde. » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal, Dossier préparatoire*, « Ebauche », ms. 10290, BNF, f°191, cité par H. Mitterrand dans Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1665).

⁴³³ *Ibidem*.

question, ce qui s'oppose en tout point à l'idée de conclusion logique. Ce long développement ne nous verra pas trancher sur le sens à attribuer à cette logorrhée finale, car l'entreprise nous semble vaine. Ce que nous souhaitons souligner, c'est l'aspect parfaitement non conclusif de cette conclusion, qui laisse le lecteur sur un discours qui n'est pas assumé par le porte-parole désigné depuis le début du roman, qui prétend concilier des éléments de pensée qui se révèlent incompatibles sur un plan logique, et qui choisit enfin de ne pas choisir, en n'assumant clairement aucune thèse et en osant terminer sur un point d'interrogation, dans une phrase qui évoque ironiquement, comme un pied de nez définitif au lecteur, l'idée de « se résign[er] à ne jamais tout connaître » ! La présence de Clotilde tout au long du roman, et sa position stratégique de porte-voix ultime du roman affaiblissent donc considérablement la certitude des propos assumés par Pascal.

- *Le parasitage d'un discours parasité : quand l'écrivain travestit la parole de son porte-parole...*

Enfin – car cette longue digression destinée à légitimer notre désintérêt pour le contenu théorique des propos émis par Pascal nous amène paradoxalement à en parler beaucoup –, un dernier élément qui nous conduit à nous défier de ses discours est leur interférence savamment entretenue avec les propres énoncés de l'écrivain. Nous ne sommes guère encline à utiliser les propos de l'homme Zola pour analyser son œuvre de fiction. Néanmoins, force est de constater que l'écrivain a lui-même engagé cette contamination de la vie et de l'œuvre en réutilisant pernicieusement certains propos de Pascal dans ses propres discours. Cette récupération pourrait cependant s'avérer un soulagement, en permettant enfin de comprendre la position du romancier naturaliste dans l'évolution des thèses de Pascal. Or, rien n'est moins sûr. L'écrivain a réutilisé, on le sait, une grande partie du texte du roman avant la fin de sa publication, dans un discours tenu devant l'Association générale des Etudiants de Paris le 18 mai 1893. L'écrivain décrit à l'avance son propos dans les journaux en précisant que ce discours est un « raccourci⁴³⁴ » du dernier chapitre du *Docteur Pascal* ; il affirme également qu'autrefois « sectaire », il comprend qu'il faille entendre l'« inquiétude des esprits » contemporains réactionnaires mais qu'il a toujours « foi dans la science⁴³⁵ ». Et en effet, le discours évoque, tout en l'appliquant sans la moindre précaution à la littérature, à

⁴³⁴ Propos tenu dans *Le Gaulois* du 18 mai 1893, cité par H. Mitterand dans Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1609.

⁴³⁵ Propos adressé au rédacteur du *Temps* le 29 avril 1893, cité par H. Mitterand (*ibidem*).

la fois la thèse 1A comme credo de Renan et du jeune Zola « sectaire », toujours assumé mais connoté comme utopique et trop intransigeant, la thèse 1C, assumée désormais, et même la thèse 2 de Clotilde. Or, étonnamment, la position finale de Clotilde se révèle être réservée par Zola aux artistes, dans un discours qui semblera fort surprenant à tous les lecteurs du *Roman expérimental*. Le modèle général de l'homme Zola reste toujours celui de la quête de la vérité, mais celle-ci ne se conçoit plus que sous la forme d'un horizon inatteignable qui oblige l'homme à faire avec le doute et l'illusion, dans une marge qui devient le terrain fertile des nouveaux scientifiques, mais surtout des artistes ; et de là est construit un idéal littéraire assez surprenant qui tente de concilier les deux, mais sur un mode déceptif :

Aussi le prochain siècle ne sera-t-il que l'affirmation du nôtre, dans cet élan démocratique et scientifique qui nous a emportés et qui continue. Ce que je puis concéder, c'est, en littérature, que nous avons trop fermé l'horizon. J'ai, personnellement, regretté déjà d'avoir été un sectaire, en voulant que l'art s'en fût aux vérités prouvées. Les nouveaux venus ont rouvert l'horizon, en reconquérant l'inconnu, le mystère, et ils ont bien fait. Entre les vérités acquises par la science, qui dès lors sont inébranlables, et les vérités qu'elle arrachera demain à l'inconnu, pour les fixer à leur tour, il y a justement une marge indéfinie, le terrain du doute et de l'enquête, qui me paraît autant appartenir à la littérature qu'à la science. C'est là que nous pouvons aller en pionniers, faisant notre besogne de précurseurs, interprétant selon notre génie l'action des forces ignorées. L'idéal, qu'est-ce donc autre chose que l'inexpliqué, ces forces du vaste monde dans lesquelles nous baignons, sans les connaître ? Et, s'il nous est permis d'inventer des solutions expliquant l'inconnu, oserions-nous remettre en question les lois découvertes, pour les imaginer autres, et, par là même, les nier ? A mesure que la science avance, il est certain que l'idéal recule, et il me semble que l'unique sens de la vie, l'unique joie qu'on doit mettre à la vivre, est dans cette conquête lente, même si l'on a la mélancolique certitude qu'on ne saura jamais tout⁴³⁶.

Le propos est insaisissable, non seulement parce que l'homme Zola se distingue alors de l'artiste Zola, mais surtout parce que le partage entre le souhait théorique et les désirs pragmatiques semble impossible chez le romancier. De ce discours, il ressort l'image d'un homme indécis qui réaffirme la nécessité d'une quête (la vérité scientifique) dont paradoxalement sa seule « certitude » est qu'elle est utopique, soit une illusion ; qui ne voit toutefois comme seule posture possible que de continuer cette quête parce qu'elle lui apporte un progrès dans la connaissance contre les « forces ignorées » ; mais qui semble prendre son unique satisfaction d'écrivain que dans ce frottement avec l'inconnu qui devient paradoxalement le terrain de prédilection de l'artiste qui tente de l'« interpréter », quitte à commettre des erreurs. Sans l'inconnu, il n'y a donc plus de terrain pour l'artiste qui tente pourtant de lutter à sa manière contre lui. L'art aurait donc pour fonction de détruire le domaine antagoniste qui est sa seule condition d'existence, situation d'apparence dramatique. Mais l'artiste ne peut que l'accepter, car elle implique la victoire d'un dessein plus haut, celui de la connaissance. On comprend dès lors la nécessité de croire en l'illusion d'une vérité

⁴³⁶ Emile Zola, discours à l'Assemblée générale des Etudiants de Paris du 18 mai 1893, cité intégralement par H. Mitterrand dans Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1614.

accessible : l'idée que le grand dessin de vérité est une utopie est le seul moyen de conserver de grands principes scientifiques positivistes et de garantir la possibilité de l'art : la vérité est souhaitable, on ne peut pas l'atteindre car il restera toujours de l'inconnu, mais il faut essayer de la rejoindre car la quête de la vérité est toujours une avancée contre l'ignorance quel que soit son résultat, et il n'y a rien d'autre à faire ; or pour cela, il faut malheureusement continuer à se préoccuper du monde du mystère. On le voit, ce discours nous montre un Zola qui possède certes une cohérence, mais dont le système essaie de ménager tout et son contraire. L'équilibre donc ? Equilibriste, plutôt, car ces circonvolutions révèlent un malaise évident devant une question qui n'aurait pourtant pas dû poser de problème au romancier de la transparence... Ce discours, dont nous ne chercherons pas à tirer une quelconque esthétique zolienne, nous semble simplement valider l'idée d'une parfaite indécision de la conclusion du *Docteur Pascal*. Il montre néanmoins que le porte-parole de Zola n'est plus à ce moment du roman Pascal, mais bien Clotilde... L'Ebauche témoigne d'un mouvement tout aussi flou, mêlant des textes où l'auteur réaffirme son adhésion au discours de Pascal qui serait son porte-parole et des passages prenant à son compte les propos finaux de Clotilde⁴³⁷. Comme l'énonce Thierry Ozwald dans son analyse des prétentions scientifiques du personnage, « tout se passe comme si « cela ne marchait pas » quoiqu'on fasse, comme si, en dépit des efforts consentis et de l'énergie mise en œuvre, Pascal avait ses raisons que le Docteur Pascal ignore, comme si, au moment de conclure, une objection résidait encore et que, dans la nécessité de conclure, le romancier en venait à se découvrir, à se démasquer quelque peu, à constater d'une certaine manière son impuissance, et à dire son découragement⁴³⁸ ».

- *Les sables mouvants du discours pascalien, ou le refus d'une conclusion transparente de l'œuvre*

De cette confrontation des différents discours supportés par le porte-voix tout désigné que semble être à première vue Pascal, il nous semble bien difficile d'élire une posture nette

⁴³⁷ « Je voudrais, avec le docteur Pascal, résumer toute la signification philosophique de ma série. » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal, Dossier préparatoire*, « Ebauche », Bibliothèque Bodmer, Cologny (Suisse), f°1-3, citée par H. Mitterand dans Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1580) ; « Mais surtout incarner dans le docteur ce que je veux faire exprimer à toute ma série. » (*ibidem*, p. 1586) ; « [Sur la position de Clotilde à la fin du roman] La marge entre les sciences fixées et l'inconnu, cette marge des sciences en enfance, celle où les vérités ne sont encore qu'entrevues, où l'on tâtonne : c'est là notre terrain à nous romanciers, et c'est pourquoi j'ai choisi l'hérédité » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal, Dossier préparatoire*, « Personnages », ms. 10290, BNF, f°60-70, cité par H. Mitterand dans Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1594).

⁴³⁸ Thierry Ozwald, « Un remède contre le mal du siècle : *Le Docteur Pascal* ou l'évangélisme selon Zola », *op. cit.*, p. 122.

et de l'analyser pour en tirer une quelconque application à la littérature et à la question de la *mimesis*. A l'appui de notre réserve circonspecte, nous nous contenterons de remarquer que dans un domaine différent de notre problématique, celui de la scientificité du roman, la critique a pu utiliser la pensée protéiforme de Pascal pour affirmer absolument tout et son contraire. En effet, alors qu'Axel Preiss conclut son analyse de la « biodicée médicale » de Pascal en en faisant un modèle de la clinique contemporaine⁴³⁹, le roman scientifique serait au contraire, remarquable par ses « dysfonctionnements et ratés⁴⁴⁰ » pour Thierry Ozwald, comme pour H. Mitterand qui n'y verrait qu'un « vernis de fausse scientificité médicale qui empâte les discours, les soliloques intérieurs et les faits et gestes de Pascal⁴⁴¹ ». De ce point de vue, la réponse la plus satisfaisante se trouve selon nous dans la démarche de M. Serres, qui répond certes à cette même question de la scientificité du roman, mais en empruntant un chemin très différent. Pour le philosophe, on le sait, le cycle et en particulier son dernier roman appliquent un modèle scientifique, à la condition de l'entendre sans anachronisme, au regard de la science de son époque ou des années immédiatement postérieures :

Qu'on me comprenne bien. Je ne dis pas que la série des Rougon-Macquart, munie de son texte réflexif, constitue un ensemble de résultats purement scientifiques. Je dis seulement, mais c'est énorme, que les thèses, la méthodes et l'épistémologie que je découvre ici sont fidèles à ce qu'il y a de meilleur, à ce que nous jugeons de meilleur, dans les travaux dits scientifiques de ce temps⁴⁴².

Mais cette conclusion d'un modèle thermodynamique proche de celui de Carnot, Michel Serres ne la formule en aucun cas à l'aide des propos théoriques ou scientifiques tenus explicitement par Pascal dans l'œuvre. C'est par la bande des oppositions thématiques, celle du chaud et du froid, de l'ouverture et de la fermeture, de la condensation et de la dispersion, de l'ordre et du désordre, de la stabilité et du mouvement..., et non par le discours officiel du porte-parole, que le philosophe repère les indices d'un fonctionnement autogénérateur du roman lui-même, s'apparentant au circuit d'un moteur thermique. Profond désaveu du porte-voix qui ne tient aucune place dans la plus pertinente application de la science au roman zolien !

⁴³⁹ « C'est peut-être cela que la pensée zolienne a de plus neuf : elle ne fait plus du médecin une puissance incontestable dont nous paierions les effets bénéfiques de notre indépendance, un moralisateur normalisateur qui nous imposerait ce regard médical dont parle Foucault dans sa *Naissance de la Clinique* : non, le médecin est d'abord un pédagogue qui nous apprend à nous assumer, il est au fond un maître de liberté. » (Axel Preiss, « Pascal, ou la biodicée médicale », *op. cit.*, p. 131).

⁴⁴⁰ « [L]e livre fourmille de contradictions, de désaveux inattendus, d'erreurs, d'approximations, d'incongruités, de « hic et de couac » (Thierry Ozwald, « Un remède contre le mal du siècle : *Le Docteur Pascal* ou l'évangélisme selon Zola », *op. cit.*, p. 122).

⁴⁴¹ Henri Mitterand, « Préface », dans Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, Paris, Gallimard, « Folio Classiques », 1993, p. 38.

⁴⁴² Michel Serres, *Feux et signaux de brume*, *op. cit.*, p. 39-40.

A notre tour, la seule idée que nous serions tentée de retenir de notre examen de l'efficiencia du discours pascalien, c'est justement son absence de clarté. Le manque d'univocité, l'indécision des termes et des thèses soutenus, le brouillage parasitaire d'autres discours et les cautions fluctuantes apportées par l'homme Zola à différentes postures contradictoires n'ont d'intérêt que dans la mesure où elles signalent justement une zone de flou du discours zolien. Alors que Pascal devrait représenter le porte-voix idéal d'un discours clair et scientifique, celui-ci est mis en échec dans le roman, et dilué dans un faisceau d'idées contradictoires, ne laissant au lecteur qu'une idée très vague d'un homme pourtant réputé pour sa clairvoyance ! En soi, le discours tenu par Pascal n'éclaire rien, et c'est uniquement en cela, en ce que cette occasion idéale d'accentuer la lisibilité de l'œuvre n'est pas relevée avec succès, qu'il s'avère intéressant. Il semble qu'au moment de conclure l'œuvre, le modèle de transparence que pourrait représenter Pascal en tant que double du romancier naturaliste suscite un malaise dans l'écriture zolienne, qui l'égare ou le remplace même par son complément antagoniste, Clotilde. C'est pourquoi cet échec s'avère malgré tout un apport pour notre analyse, puisqu'il désigne clairement la question de la vérité, de la science et de l'objectivité comme un sujet rétif à la métaphorisation de l'écriture romanesque. Comme l'indique avec son habituelle perspicacité malicieuse H. Mitterand, « *Le Docteur Pascal* n'est pas une œuvre close sur le propos lisse de son personnage, ou plus encore, de son narrateur, qu'il s'agisse du *Discours aux Etudiants* ou des soliloques de l'*Ebauche*. C'est une œuvre ouverte, sur une multiplicité de symptômes, qui exigent une clinique autrement attentive que celle de la critique de vulgate⁴⁴³. »

C'est donc uniquement dans ces symptômes, ces signaux passifs et involontaires de la mise en scène de Pascal, que le personnage pourra nous intéresser en tant qu'auto-représentation du romancier naturaliste, que nous ne réduisons pas, rappelons-le, à la personne de Zola. Ces symptômes, bien qu'en apparence totalement détachés du discours métalittéraire du roman, nous intéressent parce qu'ils montrent généralement une grande constance dans le roman, quelle que soit la « phase » de la pensée pascalienne, et témoignent ainsi de la permanence de sa caractérisation romanesque : si Pascal fait figure de romancier naturaliste idéal dans le roman, c'est dans ses caractéristiques intrinsèques et invariables, et non dans son discours illisible, qu'il nous faut chercher un éventuel propos sur la représentation réaliste.

⁴⁴³ Henri Mitterand, « Le roman du roman : mises en abyme et anamorphoses », *op. cit.*, p. 145-146.

b. L'intransitivité même : un scientifique en tout point opposé à la démarche objective

- La mort de celui « qui en est » : une impossible distance objective

Pascal est un double du romancier naturaliste, c'est un fait. Mais quelle lecture nous offre-t-il de l'activité littéraire réaliste, au jour le jour, dans sa pratique ? Eh bien, force est de constater que l'image du travail romanesque que nous présente le docteur est aussi surprenante que celle offerte par le juge Denizet. Pascal ne montre pas un romancier ballotté d'illusion en illusion comme notre pauvre herméneute de *La Bête humaine*. Bien au contraire, la démarche pascalienne exprime une sérénité, une cohérence et une maîtrise très différentes de la posture de Denizet – si l'on excepte toutefois la question des errances du contenu des discours théoriques du médecin. En apparence, toutefois. Car l'épistémologie pascalienne, pour utiliser un terme un peu pompeux, n'en est pas moins problématique du point de vue de son rapport à l'objectivité et à sa transitivité par rapport au monde.

On ne saurait tout d'abord que s'étonner du rapport très particulier que le docteur entretient avec le monde. Pascal est certes l'homme de Clotilde, mais il surtout homme de clôture. Ce lien particulier entretenu par le roman avec le confinement, emblématique en cela de la circularité à l'œuvre dans tout le cycle, a déjà été relevé par M. Serres, en particulier dans les lieux stratégiques du roman que sont l'*excipit* et l'*incipit* :

Voici, en quatrième lieu, les conditions du traitement expérimental. Fermeture, grand nombre. Les origines à Plassans, et nous voici, à l'arrivée, au même point. Le terrain à étudier se ferme à la Souléiade. L'armoire est close. La salle de travail, sous les volets fermés. C'est la condition de Bridgmann pour toute expérience possible : la clôture du laboratoire⁴⁴⁴.

Le début du *Docteur Pascal* présenterait ainsi la parfaite clôture nécessaire à l'expérimentation du système thermodynamique du roman, en renfermant trois « stocks » parfaitement clos et stables que la mise en marche de l'intrigue viserait à perturber : le stock de l'écrit, symbolisée par l'armoire aux « fortes et belles ferrures⁴⁴⁵ » où le savant renferme par un « vigoureux tour de clef⁴⁴⁶ » ses travaux scientifiques et ses écrits sur la famille, le stock de l'amour et de la fécondité, avec la virginité de Clotilde soigneusement recouverte par sa blouse de travail, et enfin le stock de l'argent, thésaurisé dans le tiroir du bureau du médecin. La frontière de ce monde de l'expérience serait symbolisée dans la clôture des volets face à la chaleur et au soleil de l'été dans la salle de travail qui renferme les trois « coffres » :

⁴⁴⁴ Michel Serres, *Feux et signaux de brume*, op. cit., p. 38.

⁴⁴⁵ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 917.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 919.

Dans la **chaleur** de l'**ardente** après-midi de **juillet**, la *salle*, aux volets soigneusement clos, était **pleine** d'un grand **calme**. Il ne venait, des trois fenêtres, que de minces **flèches** de **lumière**, par les fentes des vieilles boiseries ; et c'était, au milieu de l'**ombre**, une **clarté** très **douce**, **baignant** les objets d'une lueur diffuse et **tendre**. Il faisait relativement **frais**, dans l'**écrasement** **torride** qui **incendiait** la façade⁴⁴⁷.

Tout dans ce paragraphe inaugural du roman semble en effet surdéterminer la parfaite clôture du lieu : sa position en tête de roman, qui semble ainsi isoler par sa marge le monde de l'expérience fictionnelle du monde du lecteur⁴⁴⁸ ; son utilisation de la ponctuation, qui non seulement isole la « salle » de travail du reste de la phrase par des virgules, mais aussi l'évocation même de cet isolement dans une proposition incise (italique) ; son emploi de métaphores poliorcétiques accroissant l'impression de protection contre un danger extérieur ; sa mise en scène d'une série d'opposition renforçant l'importance de la frontière assumée par les volets et la façade (chaleur/fraîcheur ; lumière/obscurité ; activité/calme) ; ou encore le développement d'une isotopie du contenant et du contenu, assimilant l'intérieur de la pièce à un univers liquide, qui connote d'emblée, par défaut, la fermeture du lieu d'une parfaite étanchéité. Le « drame » de l'œuvre viendrait de la mise en branle expérimentale de ces réservoirs au repos, qui seraient progressivement perturbés : l'armoire de l'écrit, par la rage destructive de Félicité, Martine et Clotilde, entraînant un jeu de chat et de souris pour l'obtention de sa clef ; le corps de Clotilde, par l'histoire amoureuse de la jeune fille avec Pascal ; et enfin le tiroir-coffre, par la dilapidation engendrée par la folie du don de Pascal et la ruine du notaire Grandguillot⁴⁴⁹. A l'issue de ces trois perturbations qui commandent l'évolution du récit, les trois stocks se retrouvent dans des situations inégales mais stables, qui permettent à l'*excipit* de retrouver le système de clôture initiale, si bien que nous retrouvons l'évocation de la salle de travail aux volets clos dans le dernier chapitre, reproduite presque mot à mot dans son premier paragraphe :

Dans la salle de travail, Clotilde reboutonna son corsage, tenant encore, sur les genoux, son enfant, à qui elle venait de donner le sein. C'était après le déjeuner, vers trois heures, par une éclatante journée de la fin du

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 917.

⁴⁴⁸ Cette idée est confirmée par la reprise de cette évocation à l'orée du dernier chapitre du roman.

⁴⁴⁹ « L'enceinte est close, sous l'incendie ardent de juillet. Si le bilan est exact et le dessin précis, on doit pouvoir dresser le compte de l'économie énergétique de départ. On peut le faire d'autant mieux que, justement, l'enceinte est close et que les objets sont finis et différenciés. Le réservoir solaire, infini, demeure au-dehors. Ces objets, intérieurs à l'enceinte, je vais les appeler des stocks. Et c'est à les décrire, et presque à les compter, que le récit s'emploie tout de suite. Trois principaux et canoniques : l'armoire, Clotilde, et le bureau. Autrement dit, et nous verrons pourquoi, les mots, l'argent et la femme. La définition première de ces trois stocks : ils sont fermés. L'armoire, aux fortes et belles ferrures, est fermée à clé. La circulation de cette clé, son vol, sa fonction, sa cachette et sa découverte, sont l'un des drames du récit. Clotilde est vierge et son ouverture est un deuxième drame. Au tiroir du bureau, l'argent, d'abord, entre sans plus sortir, avant que, l'autre drame venu, il sorte sans plus jamais entrer. Ces trois stocks primitifs sont donc fermés, promis à l'ouverture et doivent se répandre et se disséminer. Selon les lois thermodynamiques simples des systèmes fermés : lois des trois drames qui n'en font qu'un, le récit lui-même. » (Michel Serres, *Feux et signaux de brume*, op. cit, p. 71).

mois d'août, au ciel de braise ; et les volets, soigneusement clos, ne laissaient pénétrer, à travers les fentes, que de minces flèches de soleil, dans l'ombre assoupie et tiède de la vaste pièce⁴⁵⁰.

La pièce renferme à nouveau les trois stocks, plus ou moins indemnes après l'expérience : l'armoire, après l'incendie des documents par Félicité et Martine, ne renferme plus que quelques « miettes » des écrits de Pascal et l'Arbre généalogique ; Clotilde a engendré l'enfant inconnu et cette production entraîne même un « renflouement » du précédent stock, puisque les linges de l'enfant prennent désormais place dans l'armoire, à la place de ce que Pascal considérait autrefois aussi comme sa chair et son sang, mais elle s'est définitivement refermée (fidèle à la mémoire de Pascal, ayant fini de se répandre dans l'allaitement, avec un corsage reboutonné) ; le tiroir est entièrement vidé, mais le peu récupéré dans la faillite de ce qui s'y trouvait, issu de la vente des présents reçus par Clotilde, est à nouveau thésaurisé, placé à fonds perdus pour l'enfant inconnu⁴⁵¹. Cette interprétation thermodynamique de l'œuvre est d'une limpidité et d'une pertinence manifeste.

Néanmoins, celle-ci pose le problème du statut du héros comme représentant de l'écrivain, et donc du maître d'œuvre de l'expérimentation. Elle se place sur un plan qui exclut la figure de Pascal comme auto-représentation du romancier naturaliste, qui en fait un simple objet de l'expérience qui n'a aucune part dans l'œuvre. Le succès de cette expérimentation, le savant le paie d'ailleurs de sa vie, puisque l'ajout du berceau ne fait en réalité que compenser l'absence du médecin défunt. L'efficacité du système scientifique et mécanique qui conduit l'intrigue implique en effet que Pascal n'en soit pas le maître. M. Serres identifie ce problème posé par la « mobilité » de Pascal, redoublée dans le roman par ses atermoiements sur la question de son innéité généalogique (en est-il, n'en est-il pas⁴⁵² ?) : il commande l'expérience en tant que relais du romancier mais en est également

⁴⁵⁰ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1204.

⁴⁵¹ « Etat terminal, au bilan du dernier chapitre. La salle de travail, à nouveau. C'est encore un système fermé : les volets clos, de minces flèches de soleil, les mêmes conditions de clôture. [...] Retour à l'enceinte close, la salle de travail. Autour des deux stocks reconstitués, la même débandade des sièges et fauteuils, mais un meuble de plus, le berceau. Le même entassement des livres et brochures sur la table où flotte l'odeur du travail, mais un supplément, les linges d'enfant. » (Michel Serres, *Feux et signaux de brume*, op. cit., p. 95-96).

⁴⁵² La question revient comme un *leitmotiv* tout au long du roman : « On dirait que notre famille t'est aussi indifférente que le troupeau de bœufs qui passe là-bas. Tu en es pourtant... Oh ! je sais, tu fais tout pour ne pas en être. Moi-même, parfois, je m'étonne, je me demande d'où tu peux bien sortir » ; « Tiens ! cria-t-elle [...], tu n'es pas à nous, je l'ai toujours dit. » ; « [J]e n'en suis pas, de la famille !... Tu vois bien ce qui est écrit là : « Pascal, né en 1813. Innéité. [...] » Ma mère me l'a répété assez souvent, que je n'en étais pas, qu'elle ne savait pas d'où je pouvais bien venir ! [...] N'en être pas, n'en être pas, mon Dieu ! C'est une bouffée d'air pur, c'est ce qui me donne le courage de les avoir tous là, de les mettre à nu dans ces dossiers, et de trouver encore le courage de vivre ! » ; « Lui qui, deux mois plutôt, se vantait si triomphalement de n'en être pas, de la famille, allait-il donc recevoir le plus affreux des démentis ? » ; « Pourquoi donc, autrefois, triomphait-il, exultant d'allégresse, à l'idée de n'être pas de sa famille, de se sentir différent, sans communauté aucune ? Rien n'était moins philosophique. Les monstres seuls poussaient à l'écart. Et être de sa famille, mon Dieu ! cela finissait par

l'objet, épinglé comme tous les autres sur l'arbre et enfermé lui aussi dans la salle de travail. Cette situation se révèle problématique pour la scientificité du mécanisme, comme le souligne le philosophe :

Fermeture, totalité, grand nombre, les conditions objectives de l'épistémologie conduisent naturellement à la condition subjective de la connaissance : l'extériorité du regard savant par rapport au terrain dessiné de son expérience. [...] Le laboratoire est fermé, les diagrammes sont clos, le sujet, au-dehors, domine, maîtrise, surplombe. Voyez maintenant l'histoire de la science expérimentale suivre son cours. A sa première crise, Pascal est foudroyé par cette évidence : j'en suis. Le scalpel de Pascal met à nu le Rougon. Le connaissant fait partie du connu. Le classant est classé. Celui qui dessine l'arbre est affiché sur l'arbre. Il va compter bientôt dans le bilan énergétique du laboratoire fermé. La science classique, où le sujet survole ses objets, par la séparation de l'acte de connaître, meurt à la Souléiade, d'angine de poitrine. Voici naître la science neuve où le sujet franchit le bord des schémas clos et se répand. Bien avant les sciences humaines, les sciences expérimentales avaient prononcé la mort de l'Ego. Pascal meurt comme héros du livre, comme on le disait autrefois, il meurt comme sujet de son propre savoir, il meurt comme auteur, et comme paradigme d'un état désuet de la science⁴⁵³.

Pascal doit mourir car il ne peut raisonnablement assumer la conduite de cette expérience dans la mesure où il en fait l'objet. Pascal, parce qu'il est sujet et objet, relais du scientifique en chef zolien et objet de l'expérimentation, ne peut en aucun cas prétendre à survivre au succès de cette expérience. Car l'efficacité de la démonstration thermodynamique nécessite l'objectivité, et cela, Pascal ne peut lui donner. De là, nous serions tentée de dire que c'est justement parce que Pascal refuse l'objectivité qu'il lui est impossible de « n'en être pas » et de surplomber l'expérience en tant que maître d'œuvre scientifique. Pourquoi refuser à Pascal cette hétérogénéité objective dans le roman ? Pourquoi en faire un simple jouet de l'expérience, dans un jeu qui lui sera fatal ? Selon nous, le système mis à nu par Michel Serres dans le roman donne à lui seul une information capitale bien qu'il se situe sur un plan totalement différent de notre ponctuelle analyse : de son expérience, il ressort que la science objective qui fonctionne correctement ne saurait chez Zola que tuer les Pascal. Pourquoi ? Mais justement à notre avis parce que Pascal est un relais métalittéraire, parce que « le sujet meurt du savoir dès qu'il y entre comme objet⁴⁵⁴ », et parce qu'il exprime par conséquent un discours zolien toujours plus inquiet face à la question de l'objectivité en littérature.

Appliquons la leçon de M. Serres : Pascal meurt car il introduit dans l'expérience un statut de sujet/objet impossible à tenir pour la science thermodynamique. Si Pascal figure le romancier naturaliste, il semble évident que l'objectivité scientifique lui commande de n'en être pas, de s'absenter, de disparaître, de sortir du cercle de l'expérience. Quoi de plus sensé dans un projet naturaliste de la transitivity sur le monde où Zola reprochait à Balzac de se

lui paraître aussi bon, aussi beau *que d'être d'une autre*, car toutes ne se ressemblaient-elles pas [...] ? » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, op. cit., p. 998, 1000, 1021, 1031, 1164).

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 23.

faire trop présent dans son œuvre ? Tout devrait donc parfaitement se dérouler dans le meilleur des mondes thermodynamiques pour Pascal. Sauf que Pascal en est, il ne peut qu'en être, et il est ainsi détruit par l'expérience. L'expérience nécessite la mort du sujet littéraire, incompatible avec les données de l'expérience. Renversons donc notre théorème « serrien ». Si Pascal meurt, c'est parce qu'il est un relais du romancier naturaliste : le romancier naturaliste, contre toute attente, ne peut se résoudre, tout comme Pascal, à « n'en être pas », il ne peut s'absenter de son champ d'expérimentation ; or, le champ de l'expérimentation objective nécessite sa disparition, par conséquent, le romancier naturaliste est incompatible avec l'expérimentation objective, il doit mourir, ou se résoudre à quitter le domaine de l'objectivité. Pascal meurt, et l'expérience thermodynamique qui n'est plus sienne désormais réussit. La réussite du fonctionnement thermodynamique se fait malgré Pascal, malgré le romancier, et elle implique leur mort en l'œuvre. Le romancier naturaliste est donc, si l'on suit cette lecture, menacé de destruction par l'objectivité.

Nous avons là une leçon qui peut sembler bien labyrinthique à première vue, et pourtant, si l'on quitte le plan macrostructurel de Michel Serres pour analyser la mise en scène du personnage de Pascal, la cohérence de cette idée d'une menace irrépessible du sujet par le monde objectal qui lui est extérieur apparaît dans toute son évidence. De ce premier questionnement, il apparaît que malgré son lien à la science, Pascal est un élément antagoniste à la réussite scientifique, incompatible avec le succès de l'expérience ; or, si l'on s'intéresse à la pratique pascalienne de plus près, l'irrationalité, l'incompatibilité avec la démarche objective requise par la science se révèlent étonnamment être les principales caractéristiques du personnage lui-même. Revenons ainsi à notre première question de la clôture. La clôture, nous l'avons vu, est nécessaire à l'objet de l'expérimentation : comme Pascal « en est », il se doit d'être à l'intérieur de l'enceinte. En revanche, en tant que sujet de la recherche scientifique, qu'opérateur de l'expérimentation, la clôture n'est pas une qualité, bien au contraire. Or, ce n'est pas seulement sous le regard de la clôture qu'il faudrait lire la mise en scène professionnelle et personnelle de Pascal dans le roman, mais plutôt sous celui de l'hermétisme.

- *Une allégorie de l'hermétisme qui remet en cause l'esprit scientifique*

Dans le cadre d'un article définitivement fondateur mettant en évidence l'inspiration alchimique du *Docteur Pascal*, David Baguley a eu la très pertinente initiative de confronter la pratique scientifique du personnage à la lecture de la thèse défendue par G. Bachelard dans

*La formation de l'esprit scientifique*⁴⁵⁵. Dans cet ouvrage lumineux, le philosophe décrit le passage historique d'un état qu'il nomme « préscientifique » à celui de l'esprit scientifique au XX^e siècle, passage fondé sur la disparition d'un certain nombre d'obstacles épistémologiques interdisant toute objectivité de la connaissance et de la réflexion. Selon lui, cette évolution a en effet nécessité un long dégagement de la réflexion, trop influencée par la matière, la substance et les « rêveries » subjectives perturbatrices qu'elles engendrent chez le sujet chercheur, afin d'atteindre l'abstraction nécessaire à toute réflexion objective. L'état préscientifique, montre-t-il, ne distingue pas foncièrement ce qu'on nomme à l'âge classique les « sciences » (physique, chimie, botanique...) et les pratiques ésotériques de l'alchimie. Toutes manifestent la même prégnance de présupposés que Bachelard interprète comme relevant de la psychanalyse du sujet-chercheur, qui le transfère alors indûment sur son objet d'étude : primat de la substance sur le concept abstrait, complexe de condensation voulant que toute matière petite ou dense soit précieuse et pure, plaquage d'un modèle vivant sur toute matière terrestre, y compris minérale, et notamment du fonctionnement digestif et procréatif⁴⁵⁶...

A la lecture de l'application bachelardienne réalisée par David Baguley, Pascal conjugue tous les dysfonctionnements possibles permettant de le classer définitivement dans un état préscientifique de l'esprit, alors même que Bachelard situe ce passage d'un état à l'autre au XIX^e siècle : fétichisme du principe vital, obsession de la procréation, de la pureté des remèdes, croyance animiste, dimension faustienne⁴⁵⁷... La parenté entre le héros zolien et les praticiens de l'ère préscientifique est notamment manifeste dans la grande ressemblance de sa recherche thérapeutique avec les pratiques des alchimistes. Zola lui-même évoquait à propos de Pascal et de son remède, dans l'Ebauche comme dans le plan définitif du roman, les termes d'« Alchimie du XIX^e siècle⁴⁵⁸ » ou d'« alchimie moderne⁴⁵⁹ ». Mais c'est plutôt d'alchimie tout court qu'il conviendrait de le qualifier. Ainsi, comme le rappelle D. Baguley, l'origine de la « liqueur » de Pascal se révèle plus très ésotérique, puisque le médecin n'a fait pour la réaliser qu'accommoder explicitement une pratique du XV^e siècle, celle de la « médecine des signatures » :

⁴⁵⁵ David Baguley, « Du naturalisme au mythe : l'alchimie du docteur Pascal », *op. cit.*, p. 141-163.

⁴⁵⁶ Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 2004 [1938].

⁴⁵⁷ David Baguley, « Du naturalisme au mythe : l'alchimie du docteur Pascal », *op. cit.*, p. 144-152.

⁴⁵⁸ Emile Zola, *Le Docteur Pascal, Dossier préparatoire*, « Plan général », Bibliothèque Bodmer, Cologny (Suisse), f° 48-49, cité par H. Mitterand dans Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1605.

⁴⁵⁹ Emile Zola, *Le Docteur Pascal, Dossier préparatoire*, « Ebauche », Bibliothèque Bodmer, Cologny (Suisse), f° 28-36, cité par H. Mitterand dans Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1587.

Vers ce temps, le docteur, lisant un vieux livre de médecine du quinzième siècle, fut très frappé par une médication, dite « médecine des signatures ». Pour guérir un organe malade, il suffisait de prendre à un mouton ou à un bœuf le même organe sain, de le faire bouillir, puis d'en faire avaler le bouillon. La théorie était de réparer par le semblable, et dans les maladies de foie surtout, disait le vieil ouvrage, les guérisons ne se comptaient plus. Là-dessus, l'imagination du docteur travailla. Pourquoi ne pas essayer ? Puisqu'il voulait régénérer les héréditaires affaiblis, il n'avait qu'à leur fournir de la substance nerveuse, normale et saine. Seulement, la méthode du bouillon lui parut enfantine, il inventa de piler dans un mortier de la cervelle et du cervelet de mouton, en mouillant avec de l'eau distillée, puis de décanter et de filtrer la liqueur ainsi obtenue⁴⁶⁰.

Cette idée ferait presque figure de cas d'école pour l'analyse de G. Bachelard, tant elle accumule les présupposés subjectifs propres à l'esprit préscientifique. Au-delà de l'aspect ésotérique du vieux grimoire volontairement assumé par l'auteur, qui qualifie d'ailleurs plus loin son remède de « liqueur de sorcier », les efforts de rationalisation imposés par Pascal à la « recette » ancestrale de la médecine des signatures témoignent paradoxalement tout autant de l'irrationalité préscientifique que la pensée de ses prédécesseurs. Nous retrouvons ainsi dans sa réflexion le présupposé substantialiste, qui croit qu'une chose contient nécessairement une substance qui lui ressemble et qui possède nécessairement des propriétés qu'elle peut apporter à une autre substance, croyance que partagent l'alchimie et la médecine classique (une pierre rouge incandescent peut communiquer de la chaleur, une plante à l'odeur douce peut adoucir la peau ou calmer une douleur...). Même constat pour son adhésion, comme la médecine ancestrale et l'alchimie, à la sexualisation des substances qui peuvent en se mariant, créer, ou plutôt procréer (mariage du plomb et de l'or...).

Dans cet exemple comme dans tout le roman, Pascal exemplifie en outre de manière idéale l'implication néfaste du sujet dans la recherche, puisque c'est « son imagination » que le médecin invoque pour améliorer la potion. Sa volonté de « rationaliser » le procédé médiéval est encore plus significative, en ce qu'elle ne fait que substituer un principe archaïque à un autre : dans les deux cas, l'élaboration du produit est perçue sous le modèle de la digestion et de la cuisine et non comme un mécanisme expérimental. La prévention de Pascal contre le « bouillon » qu'il estime trop « enfantin » est symptomatique de ces « sciences » primitives qui décriaient l'alchimie pour son manque de sérieux alors qu'elles ne faisaient qu'en répéter les principes en les recouvrant de procédés et d'outils moins fantaisistes. Pascal ne fait que suppléer à une recette de cuisine une autre recette de cuisine : le bouillon est trop fruste, pourquoi ne pas essayer le pilon et le filtrage ? Or, non seulement ces « méthodes » sont elles aussi utilisées en cuisine, mais elles ajoutent en outre à la potion un présupposé préscientifique supplémentaire, celui de la pureté et de la concentration bénéfique, qui veulent qu'un élément isolé et concentré dans une petite quantité

⁴⁶⁰ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 948.

aura forcément une action plus riche et plus efficace⁴⁶¹. Il est d'ailleurs comique de noter que le remède de Pascal ressemble trait pour trait à l'un des exemples cités par G. Bachelard, celui du chevalier Digby, scientifique et alchimiste, qui lui aussi aura sans doute voulu – mais au milieu du XVII^e siècle ! – rendre plus « sérieuse » et « scientifique » la médecine des signatures :

Le chevalier Digby prétend tirer d'animaux pilés et broyés des suc vitaux. Il distille des écrevisses ; ce qui reste est calciné, dissout, filtré. On reprend le sel par le produit distillé ; cette cohobation ne tarde pas à produire des « écrevisses grosses comme des grains de millet⁴⁶² ».

Zola souligne lui-même que l'enthousiasme du docteur lui fera croire en la panacée que constituerait sa liqueur, en l'associant explicitement à un *Elixir Vitae* alchimique⁴⁶³, et s'en distancie par là même, comme le confirment certains commentaires de l'Ebauche⁴⁶⁴. Néanmoins, comme le montre D. Baguley, c'est aussi toute l'intrigue générale du roman qui se révèle en parfaite adhésion avec la doctrine alchimique, en montrant ainsi le fort ancrage de cette pensée chez le romancier : le docteur s'applique en effet à lui-même la théorie des noces alchimiques en prenant un bain de jouvence au contact de sa jeune nièce, ainsi que le suggèrent lourdement les scènes érotiques du roman⁴⁶⁵. Cette union régénératrice, précieuse et sacrée se fait également sous la symbolique alchimique du mariage des astres lunaire et solaire, associés respectivement à la féminité et à la masculinité dans son langage chiffré. Si cette analyse démontre par elle-même la relation très ambiguë entretenue par le roman avec la

⁴⁶¹ « Une substance précieuse doit être cherchée, pour ainsi dire, en profondeur. Elle est cachée sous des enveloppes. Elle est noyée dans des matières grossières et des gangues. On l'obtient dans des distillations répétées, dans des macérations prolongées, en de longues « digestions ». Ainsi extraite, réduite et épurée, elle est une quintessence ; elle est un *suc*. Tenir sous un faible volume les principes de la nourriture ou de la guérison, tel est l'idéal usuel qui séduit sans peine la pensée substantialiste. Ce mythe de la concentration substantielle est accepté sans discussion. » (Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, op. cit., p. 145 [1938, p. 120 ; G. B. souligne]).

⁴⁶² *Ibidem*, p. 246 [1938, p. 205]. G. B. rapporte les propos de l'abbé de Vallemont dans *Curiositez de la Nature et de l'Art sur la végétation, l'Agriculture et le jardinage dans leur perfection*, Paris, 1709, p. 297.

⁴⁶³ « Et devant cette trouvaille de l'alchimie du vingtième siècle, un immense espoir s'ouvrait, il croyait avoir découvert la panacée universelle, la liqueur de vie destinée à combattre la débilité humaine, seule cause réelle de tous les maux, une véritable et scientifique fontaine de Jouvence, qui, en redonnant de la force, de la santé et de la volonté, referait une humanité toute neuve et supérieure. » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 949).

⁴⁶⁴ « Lorsqu'il se met à soigner les malades avec cela, il peut donner de la fièvre (à cause des impuretés) et il peut même tuer deux ou trois clients. La fièvre qu'il leur donne, les secoue, et il croit qu'ils vont mieux. [...] Il veut guérir dans toute la première partie du livre, la foi d'un apôtre. » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal, Dossier préparatoire*, « Ebauche », Bibliothèque Bodmer, Cologny (Suisse), f° 28-36, cité par H. Mitterand dans Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1587).

⁴⁶⁵ A titre d'exemple : « Et elle se donnait davantage, elle se donnait jusqu'au sang de ses veines. « Prends-moi donc, maître, pour que je disparaisse et je m'anéantisse en toi... Prends ma jeunesse, prends-la toute d'un coup, dans un seul baiser, et bois-la toute d'un trait, épuise-la, qu'il en reste seulement un peu de miel à tes lèvres. [...] Je suis ta chose, la fleur qui a poussé à tes pieds pour te plaire, l'eau qui coule pour te rafraîchir, la sève qui bouillonne pour te rendre une jeunesse. » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1129).

science en général, c'est surtout le lien de Pascal à l'objectivité que nous souhaiterions examiner à partir d'elle.

En effet, qui dit alchimie dit hermétisme. C'est par dérivation d'un élément de la doctrine ésotérique des alchimistes, le sceau d'Hermès – une matière noire destinée à sceller parfaitement les vases lors de leurs expériences –, que l'adjectif « hermétique » a pris son sens de clôture et d'étanchéité parfaite. L'idée de clôture est un élément important de la pratique comme de la philosophie alchimique, et, comme le remarque D. Baguley, Pascal, en bon alchimiste, ne déroge pas à cette règle. Le critique voit dans l'expression zolienne d'« alchimie moderne » une antinomie qui régirait le personnage, tiraillé entre la science et l'irrationalité poétique de la philosophie hermétique. Selon lui, on en retrouverait l'illustration...

... dans le décor symbolique du roman, car, dans le chapitre II, on quitte la salle de travail du docteur, son *Studierzimmer*, domaine public de ses recherches sur l'histoire naturelle, où on le voit dans le premier chapitre en train de classer ses dossiers, pour pénétrer dans l'intimité de sa chambre, là où il se plonge dans des pratiques aussi rituelles que scientifiques et où, de façon significative, l'accès est barré aux profanes. C'est comme le passage du conscient du théoricien à l'inconscient du rêveur. Dans sa chambre où il s'enferme, Pascal a installé un laboratoire. C'est là qu'il aime « *cache certains travaux* ». La chambre reste close, « *ainsi qu'un tabernacle* » : « *La défense d'y entrer était formelle. C'était là qu'il se livrait à des préparations spéciales, dont il ne parlait à personne.* » On n'y entend du dehors que le « *bruit régulier et lent d'un pilon dans un mortier* ». Le docteur s'y met aux expériences cruciales de son *opus alchymicum*⁴⁶⁶.

L'analogie établie entre le laboratoire de Pascal et le refuge solitaire de l'alchimiste est en effet manifeste, mais peut-on cependant parler d'une véritable opposition entre ces chapitres de la chambre close où se crée la « liqueur » du docteur et le reste de ses activités ? Rien n'est moins sûr. Lorsque le héros quitte la salle de travail pour aller piler au mortier dans son antre, il ne fait que quitter une clôture pour une autre. Comme nous l'avons vu avec M. Serres, le premier chapitre du roman abonde en images de l'enfermement directement associées à Pascal, et la suite du texte ne cesse de souligner son isolement du reste du monde. L'homme s'est ainsi volontairement « mis à l'écart⁴⁶⁷ » à la Souleïade avec Clotilde et la bonne Martine, vivant « dans son trou, en vieil original à demi fêlé⁴⁶⁸ », selon sa propre mère. Pascal est présenté comme reclus dans ce lieu où il n'a pas de liens amicaux en dehors du docteur Ramond et de quelques correspondances lointaines, et d'où il ne sort plus que pour

⁴⁶⁶ David Baguley, « Du naturalisme au mythe : l'alchimie du docteur Pascal », *op. cit.*, p. 147 [D. B. souligne et cite Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 939 et 923].

⁴⁶⁷ « Il y avait déjà près de dix-sept ans que le docteur Pascal, résolu à quitter sa maison de la ville neuve, avait acheté la Souleïade, une vingtaine de mille francs. Son désir était de *se mettre à l'écart*, et aussi de donner plus d'espace et plus de joie à la fillette que son frère venait de lui envoyer de Paris. » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 940).

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 927.

visiter quelques malades⁴⁶⁹. Affectivement, la clôture est également parfaite : le médecin, timide et chaste, vit en « bénédictin, cloîtré dans ses livres, loin des femmes », ne s'autorisant que de rares escapades à Marseille, au point que le texte en arrive à caractériser le corps du personnage lui-même comme un vase hermétiquement clos : « Il n'avait point vécu, il *gardait en lui toute une réserve* de virilité, dont le flot grondait à cette heure, sous la menace de la vieillesse prochaine⁴⁷⁰ ». Cette clôture sur soi du corps de Pascal correspond d'ailleurs à son propre diagnostic scientifique, car cette « innéité » héréditaire dont il s'est toujours flatté depuis *La Fortune des Rougon*, n'est-ce pas finalement le repli ultime de l'être sur soi, le gène inné, spontané, coupé de ses propres géniteurs et donc presque toujours déjà là, sans engendrement, immanent dans sa seule présence au monde ? Pascal ne pratique pas seulement l'hermétisme, il *est* l'hermétisme, et tout dans son environnement semble venir le souligner.

- *La menace du dehors : intransitivité et repli sur soi*

Les volets fermés de la salle de travail ne sont effectivement qu'un motif parmi d'autres dans ce monde de la Souleïade où l'enfermement semble un mode de fonctionnement naturel : l'armoire aux écritures soigneusement fermée à clef par le médecin, comme le laboratoire de sa chambre elle-même « close ainsi qu'un tabernacle⁴⁷¹ », où il s'enferme « comme un loup⁴⁷² » pendant qu'il prépare ses potions, entrebâillant à peine la porte pour prendre son petit déjeuner⁴⁷³. L'entrée en est formellement interdite⁴⁷⁴ et même pendant sa maladie, le médecin refusera que Clotilde y pénètre pour le soigner⁴⁷⁵. La chambre de Clotilde, « lieu sacré » où jusqu'au moment de leur union, le médecin « n'entrait jamais⁴⁷⁶ »,

⁴⁶⁹ « Il n'avait guère exercé la médecine que pendant une douzaine d'années, depuis son retour de Paris, jusqu'au jour où il était venu se retirer à la Souleïade. [...] Et il se moquait de la mauvaise réputation d'étrangeté que ses allures lui avaient faite, il n'était heureux qu'au milieu de ses recherches, sur les sujets qui le passionnaient. [...] Très modeste d'ailleurs, d'une timidité longtemps ombrageuse, il lui avait suffi de rester en correspondance avec ses anciens professeurs [...]. » (*ibid.*, p. 943-944).

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 1027.

⁴⁷¹ « Jamais elle n'entrait dans cette chambre, où il aimait à cacher certains travaux, et qui restait close, ainsi qu'un tabernacle. » (*ibid.*, p. 939).

⁴⁷² « Vous savez qu'il est toujours enfermé là-haut, comme un loup, à fabriquer sa drôle de cuisine ? » (*ibid.*, p. 943).

⁴⁷³ « Vous allez déjeuner toute seule [...]. – Comment ça ? – Oui, Monsieur m'a appelée, et je lui ai passé son œuf, par l'entre-bâillement de la porte. Le voilà encore dans son mortier et dans son filtre. Nous ne le verrons pas avant midi. » (*ibid.*, p. 939).

⁴⁷⁴ « D'un pas leste, il gagna sa chambre, où il avait installé une sorte de laboratoire, et il s'y enferma. La défense d'y entrer était formelle. C'était là qu'il se livrait à des préparations spéciales, dont il ne parlait à personne. » (*ibid.*, p. 923).

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 1039.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 1060.

et qu'il gardera après son départ fermée comme un « sanctuaire sacré⁴⁷⁷ », se présente également, ainsi que l'a montré Jean-François Tonard, comme une « cellule close », une « réserve d'intimité » où la personnalité de la jeune femme semble s'exhaler et se prolonger dans l'espace⁴⁷⁸. L'enfermement est même paradoxalement un mode de communication pour les trois personnages de ce huis clos, qui n'ont de cesse de s'enfermer à clef pendant des heures dès qu'un événement les attriste ou les oppose aux autres, dans des scènes que le roman développe généralement sur plusieurs pages : le docteur, après sa première brouille avec Martine et Clotilde, passe ainsi une demi-journée enfermé dans son laboratoire, et les volets clos de sa chambre signalent à Clotilde son mécontentement⁴⁷⁹ ; il recommencera à plusieurs reprises pendant sa période de dépression⁴⁸⁰, puis après le départ de cette dernière à Paris, où il se met à vivre entièrement cloîtré, sans plus recevoir personne ni même ouvrir ses fenêtres, gardant sous clef la chambre de son amour perdu⁴⁸¹ ; de même, la jeune fille se barricade après s'être disputée au jardin avec son oncle⁴⁸², et la seule réaction de Martine à la nouvelle des « noces » de ses maîtres sera de s'enfermer à clef pendant une journée entière dans sa chambre⁴⁸³. Dans le cas du docteur, le réflexe de repli sur soi tourne véritablement à

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 1160.

⁴⁷⁸ Jean-François Tonard, *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Frankfurt, Peter Lang, « Publications universitaires européennes », 1994, p. 272-274.

⁴⁷⁹ « [E]lle leva les yeux, car elle ne s'était rapprochée que dans l'espoir brusque de le voir enfin. Mais les fenêtres restaient closes, et elle en fut blessée comme d'une dureté à son égard. [...] [S]on regard [...] remontait jusqu'aux fenêtres du docteur. Rien n'y apparaissait, pas une ombre. » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 941-942).

⁴⁸⁰ Les différents enfermements semblent même scander l'évolution de la maladie : « Il ne sortait plus, abandonnait ses malades, vivait dans ses papiers, sans air, sans exercice. » ; « Chaque matin, il voulait échapper à la hantise ; mais il revenait quand même s'enfermer au fond de la salle [...] » ; « [E]lle vit entrer Pascal, cloîtré au fond de sa chambre, depuis la veille. » ; « Il s'alita dès le soir, resta jusqu'au lendemain soir sans vouloir ouvrir la porte de sa chambre. Vainement, Clotilde finit par s'inquiéter, tapa violemment du poing : pas un souffle, rien ne répondit. Martine vint elle-même, supplia Monsieur, à travers la serrure, de lui répondre au moins qu'il n'avait besoin de rien. Un silence de mort régnait, il semblait que la chambre fût vide. Puis, le matin du second jour, comme la jeune fille, par hasard, tournait le bouton, la porte céda ; peut-être, depuis des heures, n'était-elle plus fermée. Et elle put entrer librement dans cette pièce où elle n'avait jamais mis les pieds [...] » (*ibidem*, p. 1029, 1033, 1034, 1039).

⁴⁸¹ « Dès le lendemain, Pascal s'enferma au fond de la grande maison vide. Il n'en sortit plus, cessa complètement les rares visites de médecin qu'il faisait encore, vécut là, portes et fenêtres closes, dans une solitude et un silence absolu. Et l'ordre formel était donné à Martine : elle ne devait laissé entrer personne, sous aucun prétexte. » ; « [I]l s'enfermait, [...] il ne mettait plus les pieds dans le jardin [...] » ; « Elle était partout, dans cette maison morne, où il se cloîtrait. Mais il existait surtout pour lui un lieu de désir et de terreur, un sanctuaire sacré où il n'entraît qu'en tremblant : la chambre où elle s'était donnée à lui [...]. Il en gardait la clef [...] » (*ibid.*, p. 1155, 1158, 1160).

⁴⁸² « Il s'y engouffra derrière elle, franchit l'escalier, se heurta contre la porte de sa chambre, dont elle poussa violemment les verrous. » (*ibid.*, p. 995).

⁴⁸³ « [L]a vieille servante, tout d'un coup, se leva, se jeta dans sa chambre [...] ; et elle repoussa cette porte, avec un geste furieux, elle s'enferma, violemment. En vain, la jeune fille appela, tapa, s'épuisa. [...] Pascal appela, frappa, à son tour. [...] Et, de loin en loin, cependant, ils revenaient frapper à la porte de Martine. [...] Mais les coups résonnaient toujours dans le vide morne de la chambre. [...] Avant de se coucher, ils tentèrent un dernier effort, ils menacèrent d'enfoncer la porte, sans que leur oreille, collée contre le bois, perçût même un frisson. Et, le lendemain, au réveil, quand ils redescendirent, ils furent pris d'une sérieuse inquiétude, en constatant que rien

la pathologie⁴⁸⁴, puisqu'en dehors de sa crise psychologique, celui-ci développe à plusieurs reprises des symptômes évidents de paranoïa, trouble qui s'origine dans une peur panique de l'extérieur. Lorsqu'il soupçonne Clotilde et Martine d'en vouloir à ses écrits, pourtant peu opprimé par l'extérieur, Pascal se sent cerné par les deux femmes et par des ennemis imaginaires, et il réagit par un repli encore plus étroit sur lui-même :

Dès lors, ce fut la guerre sans merci. Pascal se sentit épié, traqué, menacé. Il n'était plus chez lui, il n'avait plus de maison : l'ennemie était là sans cesse, qui le forçait à tout craindre, à tout enfermer. [...] De toute part, l'enveloppement se resserrait, il croyait sentir les petites mains voleuses qui se glissaient au fond de ses poches, il n'avait plus de tranquillité, même les portes closes, craignant qu'on ne le dévalisât par les fentes⁴⁸⁵.

D'autres fois, pris d'un soupçon, il restait aux aguets, caché derrière ses persiennes, ou encore embusqué au fond d'un couloir⁴⁸⁶ [...].

Vivre à l'écart et replié sur soi consiste bien chez Pascal, et dans une moindre mesure chez Martine et Clotilde, en une défense contre le monde extérieur. Cependant, l'enfermement n'est pas simplement l'apanage des moments dysphoriques de sa vie, bien au contraire. On pourrait ainsi croire que l'amour naissant entre les deux protagonistes permette enfin au vieux docteur de s'ouvrir au monde. Il n'en est rien. L'élément d'ouverture a en effet été trouvé par le docteur à l'intérieur de l'enceinte parfaitement hermétique qu'il s'est bâtie : en cela, Clotilde, dont le prénom semble très évocateur, ne saurait incliner le médecin à rencontrer le monde extérieur. Il est manifeste que Zola applique un traitement spatial à ce radical changement de vie pour le docteur. Pourtant, on ne peut voir ce changement comme une véritable ouverture au monde. Le premier réflexe des deux amants consiste ainsi à se « cloîtrer » dans la chambre qui a abrité leurs amours :

Pendant un grand mois, ils s'enfermèrent, ils ne sortirent pas une seule fois de la Souleïade. La chambre même leur suffit d'abord⁴⁸⁷ [...].

Jusqu'au milieu de mai, Pascal et Clotilde s'enfermèrent ainsi, sans même franchir le seuil de leur retraite⁴⁸⁸.

Suit un élargissement progressif de l'espace occupé par le couple, d'abord la maison, puis le jardin, enfin Plassans et sa campagne, où Pascal et Clotilde finissent par « sortir ». Ce

n'avait bougé, que la porte restait hermétiquement close. Il y avait vingt-quatre heures que la servante n'avait donné signe de vie. » (*ibid.*, p. 1065-1066).

⁴⁸⁴ Pour une lecture psychanalytique de l'obsession de la fermeture chez Pascal, en particulier de l'armoire contenant son œuvre, et donc « sa chair », consulter Jean Borie, *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, *op. cit.*, p. 279-281. Pour la critique, « [a]lucun roman de Zola plus que *Le Docteur Pascal* ne se joue autour de la clôture de certains lieux et de la possession de la clé. » (p. 279).

⁴⁸⁵ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 995-996.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 1026.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 1068.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 1070.

phénomène d'expansion progressive ne s'apparente cependant pas du tout à une ouverture au monde. Chaque nouvel espace étant vécu par les amants comme un prolongement d'eux-mêmes, il ne s'agit dès lors que d'un agrandissement de leur intimité :

Ce fut alors que Pascal et Clotilde cessèrent de se cloîtrer. [...] Cela se produisit comme une expansion naturelle de leur joie. Lentement, *leur amour avait eu un besoin d'élargissement et d'espace*, d'abord hors de la chambre, puis hors de la maison, maintenant hors du jardin, dans la ville, dans l'horizon vaste. *Il emplissait tout, il leur donnait le monde*⁴⁸⁹.

Les deux personnages ne se promènent pas à l'extérieur, ils marchent, comme le souligne la personnification de leur sentiment, à l'intérieur de leur propre amour, comme isolés de tout ce qui n'est pas eux. Le monde n'existe pas. L'évolution de leur relation confirme cette idée d'une frontière insurmontable qui les sépare du reste du monde. La « phase d'expansion » de l'amour de Pascal et Clotilde les conduit à se confronter à l'extérieur, mais, après un premier aperçu naïf et joyeux, ce contact avec le réel s'avère définitivement rugueux, violent. Lorsque les amants voudront réellement *rencontrer* le monde, en raison de la misère qui les menace, le monde, y compris chez les gens qu'ils ne sollicitent pas, se montrera agressif avec eux : regards gênants d'abord, refus impolis ensuite, lettre d'insulte anonyme, agression verbale de Clotilde ayant accidentellement bousculé un enfant enfin⁴⁹⁰. Rapidement, ceux-ci se sentent « seuls et perdus⁴⁹¹ » dans la ville, et ce moment engendre par réaction un mouvement inverse au précédent, parfaitement symétrique, les conduisant à se replier de plus en plus sur eux-mêmes, que justifie aussi l'évolution de leur condition de vie. Néanmoins, loin d'être vécu comme une punition, la restriction et le repli sur soi sont vécus par les amants comme la plus grande des félicités :

[I]ls marchaient par *la maison vide comme à travers un palais tendu de soie* [...]. Ce fut certainement l'époque la plus heureuse de leurs amours. *La chambre était un monde*, la chambre tapissée de vieille indienne, couleur d'aurore, *où ils ne savaient comment épuiser l'infini*, le bonheur sans fin d'être aux bras l'un de l'autre. Ensuite, la salle de travail gardait les bons souvenirs du passé, à ce point qu'ils y vivaient les journées [...]. Puis, dehors, *au fond des moindres coins* de la Souleïade, c'était le royal été qui dressait *sa tente bleue*⁴⁹² [...].

Le bonheur de Pascal et Clotilde peut sembler paradoxal dans cet extrait, mais ce paradoxe se résout lorsqu'on observe les analogies qui l'émaillent. La chambre est un monde comme le monde n'était précédemment que leur chambre : l'espace n'a pas changé de nature, il reste le prolongement de leur être. C'est donc fort logiquement que la plus belle nuit de leur amour, celle qui donnera naissance à la fusion parfaite de leurs êtres dans l'engendrement de

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 1076.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 1122, 1134, 1135.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 1124.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 1117.

l'enfant, se produit dans l'ultime étape du resserrement de leur espace, le soir où le dénuement le plus extrême les conduit à se réfugier dans la chambre de Clotilde :

La nuit tombait, ils eurent une idée, pour ne pas rester en bas, dans la maison vide : ce fut de *tout barricader* et d'emporter leur dîner, en haut, *dans la chambre*. [...] *Ils s'enfermèrent* [...]. Ils éprouvaient le même ravissement d'être seuls, de se servir eux-mêmes, de manger l'un contre l'autre, dans la même assiette.

Cette soirée de misère noire qu'ils avaient tout fait au monde pour éviter, leur gardait les heures les plus délicieuses de leur existence. Depuis qu'ils étaient *rentrés*, qu'ils se trouvaient *au fond de la grande chambre amie, comme à cent lieues de cette ville indifférente* qu'ils venaient de battre, la tristesse et la crainte s'effaçaient [...] ⁴⁹³.

L'amour, la haine, le bonheur, la tristesse, le calme, la colère, tout conduit donc dans le monde du docteur Pascal à rechercher l'enfermement et la clôture. La conception de la Souleïade dans les plans de Zola exprime elle-même cette vision close de l'existence, isolée dans la campagne de Plassans ⁴⁹⁴, close par une enceinte circulaire, séparée de la campagne par une ligne de train (fig. 26)... Le texte souligne d'ailleurs que le médecin, qui n'a apporté aucun aménagement à la propriété qu'il a achetée meublée, s'est étonnamment seulement « contenté de faire réparer et compléter les murs de l'enclos, pour être tranquille chez lui ⁴⁹⁵ ». Comment ne pas voir là le prolongement spatial d'un personnage qui est à lui seul une allégorie de la clôture ?

Le départ de la salle de travail – dont nous avons déjà analysé la surdétermination hermétique – pour le laboratoire de la chambre qu'analyse David Baguley n'est donc pas un passage du monde de l'ouvert, de la science, à celui du clos et de l'ésotérique. Ce « transfert » spatial de Pascal est ainsi significativement suivi par le mécanisme d'ouverture des volets de la pièce, opéré par son ennemie, sa mère Félicité, dès son arrivée dans la salle de travail ⁴⁹⁶. Qu'il travaille donc « sérieusement » ou de manière plus ésotérique, Pascal reste toujours marqué par la clôture. C'est par conséquent toute sa pratique et tout son être qui sont placés sous le sceau de l'hermétisme, non pas seulement sa thérapeutique inspirée de l'alchimie, qui n'en est qu'une conséquence poussée à l'extrême.

Selon nous, l'omniprésence de la clôture chez Pascal répond davantage, et d'une manière plus générale, à un refus de l'objectivité scientifique incarné idéalement par la figure du chercheur. La fermeture est en effet, dans la conclusion de G. Bachelard, un des

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 1127.

⁴⁹⁴ « Depuis près de dix-huit ans qu'ils vivaient ainsi tous les trois, *retirés* à la Souleïade, une propriété située dans un faubourg de la ville, à un quart d'heure de Saint-Saturnin, la cathédrale, la vie avait coulé heureuse [...] » (*ibid.*, p. 922).

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 940.

⁴⁹⁶ « Puis, trottant à petits pas rapides, elle alla tourner l'espagnolette d'un des volets. « Ouvrez donc un peu ! c'est trop triste, de vivre ainsi dans le noir... Chez moi, je laisse le soleil entrer. » Par l'entre-bâillement, un jet d'ardente lumière, un flot de braises dansantes pénétra. » (*ibid.*, p. 924).

symptômes premiers de l'esprit qui ne peut atteindre l'abstraction et l'objectivité nécessaires à la véritable pensée scientifique. Pour se libérer de l'intrusion de son moi dans les activités nécessairement objectives requises par la science, le sujet-chercheur ne doit selon en aucun cas se replier sur lui-même, mais confronter au regard d'autrui ses réflexions trop marquées par la subjectivité et l'inconscient d'une première intuition :

[N]ous proposons de fonder l'objectivité sur le comportement d'autrui, ou encore, pour avouer tout de suite le tour paradoxal de notre pensée, nous prétendons choisir l'œil d'autrui – toujours l'œil d'autrui – pour voir la forme – la forme heureusement abstraite – du phénomène objectif : Dis-moi ce que tu vois et je te dirai ce que c'est. Seul ce circuit, en apparence insensé, peut nous donner quelque sécurité que nous avons fait complètement abstraction de nos visions premières. Ah ! Sans doute nous savons bien tout ce que nous allons perdre ! D'un seul coup, c'est tout un univers qui est décoloré, c'est tout notre repas qui est désodorisé, tout notre élan psychique naturel qui est rompu, retourné, méconnu, découragé. Nous avons tant besoin d'être tout entiers dans notre vision du monde ! Mais c'est précisément ce besoin qu'il faut vaincre. [...] Il faut d'ailleurs remarquer que toute doctrine de l'objectivité en vient toujours à soumettre la connaissance de l'objet au contrôle d'autrui. Mais d'habitude, on attend que la construction objective réalisée par un esprit solitaire soit achevée, pour la juger dans son aspect final. On laisse donc l'esprit solitaire à son travail, sans surveiller ni la cohésion de ses matériaux ni la cohérence de ses devis. Nous proposons au contraire un doute préalable qui touche à la fois les faits et leurs liaisons, l'expérience et la logique⁴⁹⁷.

De ce point de vue, Pascal se révèle l'exemple catastrophique d'une réflexion entièrement autiste, centrée sur le sujet lui-même, et par là susceptible de toutes les dérives possibles, que signalent d'ailleurs aussi bien l'implication personnelle du médecin dans sa recherche sur l'hérédité (comment objectivement prendre sa propre famille, et donc soi-même comme terrain d'expérience ?), l'évolution de sa pensée en fonction de ses rapports avec Clotilde⁴⁹⁸ (comment légitimer un changement de théorie par la perspective d'un amour naissant, puis d'une rupture inévitable et de la naissance d'un enfant ?), que le style démesurément lyrique qui insuffle tous ses discours scientifiques, cette expression littérale de son moi qu'il n'est, pensons-nous, plus ici besoin d'illustrer. Ainsi, jamais le médecin ne semble-t-il prendre conseil ailleurs : Ramond ne fait symptomatiquement qu'« écouter » son testament scientifique au moment de la mort du maître. Au-delà de l'extériorisation nécessaire à la validation de l'objectivité d'un raisonnement par le regard d'un autre chercheur, c'est surtout la prise en compte de l'extériorité tout court qui manque cruellement à Pascal. Le médecin montre le paradoxe de manifester deux pré-supposés prés-cientifiques presque incompatibles. En effet, selon G. Bachelard, le scientifique doit être capable de se détacher de

⁴⁹⁷ Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, op. cit., p. 287-288 [1938, p. 241].

⁴⁹⁸ « Ne comprends-tu pas que vouloir tout guérir, tout régénérer, c'est une ambition fautive de notre égoïsme [...] ? Je sens bien que ma sérénité est plus grande, que j'ai élargi, haussé mon cerveau, depuis que je suis respectueux de l'évolution. C'est ma passion de la vie qui triomphe, jusqu'à ne pas la chicaner sur son but [...] sans vouloir la refaire [...] Et, vois-tu, je la comprends seulement depuis que tu es à moi. Tant que je ne t'avais pas, je cherchais la vérité ailleurs, je me débattais, dans l'idée fixe de sauver le monde. Tu es venue, et la vie est pleine, le monde se sauve à chaque heure par l'amour, par le travail immense et incessant de tout ce qui vit et se reproduit, à travers l'espace... » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1085).

la matière, pour entrer dans l'objectivité de l'abstraction, mais il ne doit pas pour autant se couper du monde qui évaluera la pertinence de son raisonnement : il ne doit donc pas faire abstraction du monde matériel dont il tire son objet d'étude, mais ne pas considérer la matière comme le moteur de sa réflexion. On peut étudier la nature, la vie ou la matière, il ne faut toutefois pas en idéaliser le principe mais le régir par l'abstraction et la logique, en soumettant ensuite celles-ci à l'évaluation du reste du monde. Pascal, lui, réussit l'exploit de présenter un exemple parfaitement inverse : non seulement il idéalise la nature, la vie, qu'il prend comme principe explicatif de tout phénomène à la manière des scientifiques du XVIII^e siècle, mais il réalise cette idéalisation en toute autarcie, sans chercher le regard d'autrui, et sans même s'intéresser à ce monde extérieur qui l'obsède tant ! Faut-il d'ailleurs y voir un lien de cause à conséquence, expliquant le délire personnel de sa théorie du principe vital par le refoulement de sa peur de l'extérieur et de la vie ? Le personnage semble admettre à plusieurs reprises ce paradoxe qui lui fait adorer la vie tout en n'ayant jamais vécu lui-même, ou comme ayant « eu peur » de la vie⁴⁹⁹, avalisant d'emblée le caractère subjectif voire même dangereusement psychanalytique de ce qui devrait pourtant n'être qu'un énoncé théorique, scientifique et par là même objectif et dépassionné. Toutefois, quelle qu'en soit la raison, on ne peut que faire le constat de la parfaite cécité du docteur sur le monde extérieur. De ce point de vue, il est étonnant de remarquer la récurrente mise en scène de l'aveuglement du médecin dans le roman.

- *Du refus du monde à sa négation : la cécité symbolique de Pascal*

La fermeture des volets dans la salle de travail protège de la chaleur, rend étanche l'expérience thermodynamique du récit, certes, mais elle interdit aussi le regard sur l'extérieur. Cette fonction d'empêchement est implicitement reconnue par le Plan définitif du roman, qui associe l'ouverture du volet par Félicité dans le premier chapitre au moyen de placer la courte description de la campagne environnante⁵⁰⁰. On trouve ainsi tout au long du

⁴⁹⁹ « Il eut alors, très net, le regret de ne s'être pas marié et de n'avoir pas d'enfant. Est-ce que lui-même avait eu peur de la vie ? Est-ce qu'il n'était point puni de son égoïsme ? » ; « [I] arrivait à maudire la science, qu'il accusait de lui avoir pris le meilleur de sa virilité. Il s'était laissé dévorer par le travail, qui lui avait mangé le cerveau, mangé le cœur, mangé les muscles. De toute cette passion solitaire, il n'était né que des livres du papier noirci que le vent emporterait sans doute, dont les feuilles froides lui glaçaient les mains, lorsqu'il les ouvrait. [...] Il avait vécu seul dans sa couche glacée de savant égoïste, il y mourrait seul. » (*ibidem*, p. 1001, 1047).

⁵⁰⁰ « Rien que le cabinet, puis tout le paysage, lorsqu'on ouvre la fenêtre. » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal, Dossier préparatoire*, « Plan général », Bibliothèque Bodmer, Cologny (Suisse), f^o 48-49, cité par H. Mitterand dans Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1605).

récit une sorte de commentaire symbolique souterrain, un bourdonnement venant parasiter les déclarations théoriques de Pascal en stigmatisant son aveuglement sur le monde extérieur. Comme nous l'avons vu précédemment, lors de leur premier affrontement, dans le chapitre II, Pascal affirme devant Clotilde sa foi dans la quête de la vérité par la science, son idée qu'il faut tout voir, tout connaître pour tout guérir, alors que la jeune fille persiste dans son idée qu'il existera toujours des mystères insondables, que son oncle assimile à un goût pour le mensonge et l'illusion. Cette première étape se conclut sur une imprécation du docteur envers sa nièce, qui articule leurs positions respectives sur une métaphore de la cécité, que nous tenterions volontiers de lire *a posteriori* de manière ironique :

« Mais le continuel miracle, mon enfant, c'est la vie... Ouvre donc les yeux, regarde ! »
Elle hocha la tête.
« Je les ouvre, et je ne vois pas tout⁵⁰¹... »

Il semble en effet que le médecin ne respecte guère ses propres principes. Le débat est repris et même radicalisé au chapitre IV : la jeune femme subit alors sa crise religieuse et mystique, et ne voit qu'irrationalité et mystère dans l'existence, ce à quoi Pascal répond à nouveau par son Credo du « tout voir, tout connaître, pour tout guérir ». Entamée à propos des fleurs dessinées par Clotilde dans la salle de travail, la discussion reprend quelques jours plus tard à l'extérieur de la maison, alors que le médecin s'inquiète pour la jeune fille qui a disparu. Or, cette extériorisation du débat semble appliquer un commentaire implicite aux principes énoncés par le héros, suggérant une lecture symbolique de la scène qui brouille le discours habituellement assumé par Pascal. Notons tout d'abord qu'il règne alors à l'extérieur de la maison une certaine obscurité, suffisamment éclairée toutefois par les étoiles pour qu'une partie du jardin soit visible au docteur qui se rend sur la terrasse⁵⁰². On comprend que l'immensité de la nuit vient redoubler l'appel de l'infini mystique pour Clotilde, et donc représenter l'illusion et le mystère auxquels elle aspire à ce moment de l'intrigue. Néanmoins, cette immersion de Pascal dans le domaine de l'obscurité apparaît comme un premier indice symbolique remettant en cause sa qualité de chercheur accompli. Face aux mystères de l'absence de Clotilde et de la nuit, le texte propose tout d'abord une mise en abyme de sa posture d'herméneute convaincu : Clotilde a disparu, elle doit être dans le jardin, et le scientifique part à sa recherche dans l'obscurité. Le comportement du médecin se marque alors de tous les signes apparents d'un cheminement logique, invitant le lecteur à reconnaître

⁵⁰¹ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 953.

⁵⁰² « La nuit était admirable, une nuit de septembre, brûlante encore, avec un ciel immense, criblé d'étoiles, dans son infini de velours sombre ; et au fond de ce ciel sans lune, les étoiles luisaient si vives et si larges, qu'elles éclairaient la terre. » (*ibidem*, éd. cit., p. 987).

la présence de sa démarche intellectuelle dans la quête de la jeune femme. La mise en œuvre de la quête, pourtant, s'attache à déconstruire cette intention rationaliste et cette volonté d'élucidation, en mettant systématiquement le personnage en position de faiblesse :

D'abord, il se pencha sur la balustrade de la terrasse, *examina* les pentes, les gradins de pierres sèches, qui descendaient jusqu'à la voie du chemin de fer ; mais rien ne remuait, il ne voyait que les têtes rondes et immobiles des petits oliviers. *L'idée lui vint* qu'elle était *sans doute* sous les platanes, près de la fontaine, dans le perpétuel frisson de cette eau murmurante. Il y **courut**, **il s'enfonça en pleine obscurité, une nappe si épaisse**, que lui-même, qui *connaissait* chaque tronc d'arbre, devait marcher les mains en avant, pour ne point se heurter. *Puis*, ce fut au travers de la pinède qu'il **battit** ainsi **l'ombre, tâtonnant, sans** rencontrer personne. *Et il finit par appeler*, d'une voix qu'il **assourdissait**.

« Clotilde ! Clotilde ! »

La nuit restait profonde et muette. Il haussa peu à peu la voix.

« Clotilde ! Clotilde ! »

Pas une âme, pas un souffle. Les échos semblaient ensommeillés, son **cri s'étouffait** dans **le lac infiniment doux des ténèbres bleues**. **Et il cria de toute sa force, il revint sous les platanes, il retourna dans la pinède, visitant la propriété entière**. Brusquement, il se trouva sur l'aire. [...] L'aire s'arrondissait, nue, déserte, au milieu de ce frisson, sous le calme du ciel, et Pascal la traversait pour courir au verger, lorsqu'il manqua culbuter contre un corps, longuement étendu, qu'il n'avait pu voir. Il eut une **exclamation effarée**.

« Comment ? Tu es là⁵⁰³ ? »

Force est de constater que cette quête contre la nuit de l'inconnu n'est guère concluante, puisque le personnage ne voit absolument rien et semble de moins en moins maître de la situation dans cet extrait. Les premiers moments tentant d'afficher une certaine maîtrise de son action par un recours aux liens logiques (« D'abord », « Puis », « Et il finit par... »), aux verbes de pensée (« examina », « L'idée lui vint », « connaissait ») et à un adverbe de certitude (« sans doute »), laissent bientôt place à une progressive désorganisation, une panique qui montre une dépossession totale du personnage, incapable d'agir de manière autonome. Aux liens logiques succède en effet un privilège accordé aux juxtapositions et à la parataxe (« Il y courut, il s'enfonça » ; « Pas une âme, pas un souffle. Les échos semblaient ensommeillés, son cri s'étouffait » ; « il revint sous les platanes, il retourna dans la pinède ») : le docteur n'exécute plus son dessein, il ne fait qu'ajouter une action à une autre, sans la moindre réflexion, comme le souligne la répétition anaphorique de la conjonction de coordination « et » (« Et il finit par appeler », « Et il cria de toute sa force »). Une omniprésence des tournures négatives et restrictives renforce cette impression d'une déperdition progressive du sujet pensant, en annihilant presque tous ses actes ou intentions, en particulier lorsque ceux-ci relèvent de l'ordre symbolique de la vision ou de la connaissance (« mais rien ne remuait » ; « il ne voyait que... » ; « sans rencontrer personne », « Pas une âme, pas un souffle », « un corps [...] qu'il n'avait pu voir »). Pascal est aveugle, impuissant, et devant cette faillite des outils rationnels que sont la vue et la pensée, le savant est réduit à

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 987-988.

n'être qu'un corps, et encore, un corps qui lui échappe. L'homme accumule tous les symptômes de la panique incontrôlable (il court, il crie, il se répète, il s'exclame, il interroge) et en est réduit à cette réaction de défense hautement symbolique du tâtonnement, métaphore évidente d'une raison qui vacille (« [il] devait marcher les mains en avant, pour ne point se heurter », « il battit ainsi l'ombre » ; « tâtonnant »).

Dans ce contexte, l'accent mis sur l'importante obscurité du lieu prend un sens métaphorique d'anéantissement de la conscience du personnage. La caractérisation des ténèbres dans cet extrait se révèle sur ce point intéressante. Au-delà de l'hyperbole généralisée qui la qualifie, l'obscurité se présente non pas par défaut, comme une absence de lumière, ce qui serait logique compte tenu de la personnalité comme de la situation du personnage, mais comme l'oxymore d'un monde du rien. Ce monde a donc une présence, une existence propre que signalent les personnifications (« La nuit restait profonde et muette » ; « il battit ainsi l'ombre ») et il montre des frontières l'organisant comme le contenant d'un contenu, que soulignent aussi bien l'emploi de métaphores liquides que l'utilisation de prépositions locatives (« une *nappe* si *épaisse* », « son cri s'étouffait *dans* le *lac* infiniment doux des ténèbres bleues. », « il *s'enfonça en* pleine obscurité »). La nuit devient ainsi un espace hermétique à l'intérieur duquel Pascal pénètre, qui l'absorbe, l'étouffe grâce à ses frontières à sens unique qui sont à la fois poreuses et étanches, absorbant l'extérieur vers l'intérieur (« s'enfonça en » ; « s'étouffait dans ») sans jamais rien relâcher (« muette »). Le caractère violent de cette absorption ne fait aucun doute lorsqu'on regarde les verbes utilisés : l'étouffement, l'enfoncement suggère une mise à mort, une « néantisation » du sujet. On le voit, ce que pénètre Pascal, ce rien à la fois présent et anéantissant, c'est bel et bien un « trou noir » avant l'heure⁵⁰⁴, d'autant plus surprenant dans ce contexte propice à l'astronomie, puisque Clotilde contemple alors le ciel étoilé. Trou noir dangereux pour qui l'approche, qui détruit ce qu'il attire, et qui ne peut que figurer la mort du sujet pensant Pascal.

Aveugle, inconscient, perdu, affolé, le médecin finit néanmoins par retrouver la jeune femme sur l'aire. Toutefois, cette résolution de la quête ne renverse en rien la caractérisation du personnage, tant elle est se révèle dysphorique. L'arrivée à destination est d'abord l'occasion d'une disparition totale du sujet-Pascal : « Brusquement, il se trouva sur l'aire. »

⁵⁰⁴ « En astrophysique, un trou noir est un objet massif dont le champ gravitationnel est si intense qu'il empêche toute forme de matière ou de rayonnement de s'en échapper. [...] La matière qui est happée par un trou noir est chauffée à des températures considérables avant d'être engloutie. » (définition disponible sur Wikipédia : http://fr.wikipedia.org/wiki/Trou_noir). Selon ce même article, le concept de trou noir a émergé au XVIII^e siècle, notamment chez Laplace, à la suite des travaux de Newton sur la gravité mais il reste à l'état de « curiosité » jusqu'à la théorie de la relativité d'Einstein. Ce n'est cependant qu'au milieu du XX^e siècle qu'apparaît le terme exact de « trou noir ».

En effet, dans cette phrase, il n'y a plus de destination, car il n'y a plus de d'intention vectorisant le déplacement, ni même de mouvement d'ailleurs. L'antéposition brutale de l'adverbe, sans aucun lien avec la fin de la phrase précédente, figure une sorte de « télétransportation » sur laquelle le personnage n'aurait eu aucune prise. La tournure pronominale du verbe choisi renforce cette impression de contingence, le personnage semblant posé là, tombé du ciel, sujet mais aussi objet de cet acte, sans l'avoir commandé ni même voulu. La dimension fortuite de la découverte n'en est que renforcée. La suite du texte, que nous avons coupée et qui décrit l'aire en quelques phrases, confirme cette absence de but guidant Pascal en insérant une pause dans le récit jusque-là mouvementé : Pascal a cherché partout, l'aire est vide, Clotilde n'y peut être, il « sèche » et peut se permettre de regarder les cailloux blancs. C'est donc bien malgré lui que le héros du savoir résout sa quête, et la conclusion de l'épisode ne saurait le démentir, dans une faillite dernière du peu de ressources qui reste au docteur. La découverte de Clotilde n'en est pas une : le docteur manque de tomber sur elle, ce qui correspond à une restriction supplémentaire de son champ d'action : l'absence de vision, de logique, avait réduit le personnage au pis-aller du tâtonnement, c'est-à-dire à une recherche désordonnée et empirique, par réaction au contact tactile. Ici, ce n'est même plus le tâtonnement, mais la « culbute » : Pascal ne maîtrise plus son corps, et c'est en dépit de lui qu'il « tombe » sur Clotilde. Encore cette découverte fortuite n'est-elle d'ailleurs pas présentée comme telle, car la femme est réifiée dans le texte comme une masse, celle d'un « corps qu'il n'avait pas pu voir ». Le terme de « corps » ne désigne pas tant ici le corps biologique que le corps étranger, intrusif, menaçant car non identifié, que l'esprit en déroute du médecin ne peut même plus rattacher à l'identité qui est pourtant le but de sa quête.

Dans cet extrait, Pascal passe du héros à la victime passive des éléments. Le médecin, pareil aux aveugles tâtonnant du tableau de Bruegel, semble ainsi ne devoir qu'attendre un premier obstacle pour entraîner tout un monde dans sa chute (fig. 27). *Parabole des aveugles* qui est interprétée depuis plusieurs siècles comme une illustration du discours du Christ aux Pharisiens : « Laissez-les : ce sont des aveugles qui conduisent des aveugles ; si un aveugle guide un aveugle, tous les deux tomberont dans une fosse⁵⁰⁵ ». Le tableau du peintre flamand figure ainsi les errements, le fourvoiement de ceux qui suivent de mauvais guides et s'appuient sur des croyances mensongères, mais il présente également une allégorie de la condition humaine « soumise à un destin invisible et indifférent⁵⁰⁶ ». Le tâtonnement de

⁵⁰⁵ Matthieu, 15, 14.

⁵⁰⁶ Frank Muller, « La résistance à l'influence italienne : Pieter Bruegel », dans C. Mignot et D. Rabreau (dir.), *Histoire de l'art. Temps modernes. XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Flammarion, 1996, p. 271.

Pascal le fait lui aussi « culbuter » et rencontrer... un trou noir. Le parallèle entre les deux scènes s'avère troublant, et il connote le personnage non seulement d'erreur dans sa quête, mais aussi d'illusion en illustrant la parfaite antithèse de son discours théorique, celle de la méconnaissance et de l'incommunicabilité du monde. Etrange traitement bruegelien de l'impuissance humaine pour un héros zolien qui veut « ouvrir les yeux », tout voir, « tout connaître, et tout guérir », et qui s'apprête même à en répéter la profession de foi auprès de Clotilde dans les lignes qui suivent immédiatement⁵⁰⁷. On ne peut dès lors que sourire devant l'ironie du débat qui se poursuit entre les deux protagonistes sur l'aire, lorsque le docteur s'emporte contre le mystère, l'inconnu, l'inexpliqué évoqués par sa nièce, en ces termes précis : « Désormais, le repos dans l'ignorance est impossible. Aucune halte n'est à espérer, aucune tranquillité dans l'aveuglement volontaire. Il faut marcher, marcher toujours, marcher quand même, avec la vie qui marche toujours⁵⁰⁸. » Curieuse argumentation pour un herméneute aveugle qui peinait quelques minutes auparavant à mettre un pied devant l'autre ! Le défenseur officiel de la connaissance objective du monde, qui se présente lui-même comme un « savant » et un « clairvoyant⁵⁰⁹ », semble ainsi bien désavoué par l'univers romanesque qui l'entoure...

- *Pascal et les fenêtres : l'expérience visuelle impossible*

Dans la suite du roman, cette cécité n'aura de cesse d'être réaffirmée, en représentant Pascal comme incapable de regarder le monde extérieur. La fin de ce même chapitre montre l'unique utilisation du personnage comme porte-regard devant une fenêtre. Dans ce roman de la clôture, les fenêtres ont en effet une présence assez notable et récurrente. Bien qu'elles ne donnent pas souvent lieu à des scènes descriptives, leur présence est assez souvent mentionnée dans le texte, notamment pour brosser la luminosité d'une pièce. La scène confrontant Pascal à la fenêtre de sa chambre, pour une fois libérée de ses volets omniprésents, pourrait donc enfin indiquer un lien entre le scientifique et cette nature qui l'occupe tant dans ses théories. Or, la mise en scène de la description assumée par Pascal appartient à la longue liste de dévoilements du technème-fenêtre de notre corpus, puisque le personnage zolien, cette fois encore, se révèle incapable de voir quoi que ce soit par l'entremise de son cadre :

⁵⁰⁷ Ce « slogan » est ainsi encore répété lors du débat (Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 993).

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 992.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 961.

Par une nuit lourde de la fin de septembre, Pascal ne put dormir. Il ouvrit l'une des fenêtres de sa chambre, le ciel était *noir*, quelque orage devait passer au loin, car l'on entendait un continuel roulement de foudre. *Il distinguait mal la sombre masse* des platanes, que des reflets d'éclair, par moments, détachaient, d'un vert morne, dans les *ténèbres*. Et il avait l'âme pleine d'une détresse affreuse, il revivait les dernières mauvaises journées, des querelles encore, grandissantes, lorsque tout d'un coup, un ressouvenir aigu le fit tressaillir⁵¹⁰.

Deux phrases. Voilà à quoi se résume l'attention accordée par Pascal au monde alors qu'il se trouve dans la posture du porte-regard délégué à la description. Deux phrases, et encore... Nous retrouvons dans ce court extrait un ensemble de techniques de détournement de la description que nous avons déjà pu rencontrer précédemment dans notre étude de l'exploitation du dispositif de la fenêtre dans le cycle. Au-delà de l'omniprésence de la mention du néant de l'obscurité, insistant sur l'absence de vision (« noir », « sombre masse », « ténèbres ») menant à une inflation de la perception auditive (« entendait », « roulement de foudre »), on peut noter dans cet extrait une sorte de mise à distance permanente du sujet percevant et du phénomène perçu. La syntaxe insiste sur le fait que c'est par l'indice indirect du son que la conscience de Pascal identifie l'orage (« quelque orage devait passer au loin, *car l'on entendait un continuel roulement* »). Non seulement le son est un indice indirect du phénomène, mais dans le cas particulier du tonnerre, il n'en est qu'un écho, donc une manifestation elle aussi indirecte. Le reliquat accordé à la vision dans ce passage est encore plus significatif de ce point de vue. Le seul objet du paysage identifié péniblement par Pascal est le bouquet de platanes qui se trouve dans le jardin de la Souleïade ; mais la phrase pratique alors un rempart de modalisateurs qui éloigne toujours plus l'objet du regard, en lui ôtant toute existence tangible. La vision du personnage est dépréciée par le choix d'un verbe indiquant un regard lacunaire et par l'adjonction d'un adverbe négatif (« il distinguait mal »). L'objet de la vue, quant à lui, est d'abord présenté par sa forme, qui se révèle n'en être pas une (« la sombre masse »), avant qu'enfin il ne soit désigné par un complément du nom (« des platanes »). On comprend qu'en réalité le porte-regard ne voit quasiment rien, et que ce n'est que sa connaissance du jardin qui lui fait identifier les arbres, à lui qui les connaît, au contraire du lecteur... Comme si la faillite n'était pas assez complète, la subordonnée qui suit évoque les conditions qui ont permis au médecin de reconnaître ce qu'il avait sous les yeux ; et tout en elle ne fait qu'accentuer la connaissance indirecte de cette « vision » qui n'en est plus une : « la sombre masse des platanes, que des reflets d'éclair, par moments, détachaient, d'un vert morne, dans les ténèbres ». L'éclair est en soi une lumière intermittente et donc déficiente ; en outre, c'est non pas grâce à l'éclair lui-même, mais à son reflet indirect porté sur les arbres que la vision surgit, et cette vision n'est pas celle des arbres, mais par défaut, le

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 1002.

découpage que leur silhouette verte imprime en contrastant sur le fond obscur, ainsi que le souligne le verbe « détachaient ». La ponctuation de la phrase souligne ce fonctionnement indirect de la perception. La subordonnée multiplie les virgules afin de mimer l'apparition en pointillé du spectacle, mais aussi son émergence indirecte par défaut. Cette construction montre également un déplacement inhabituel de l'épithète détachée qualifiant l'objet (« d'un vert morne »), insérant la mention de la couleur des arbres entre le verbe et le complément de lieu indiquant la noirceur de la nuit. Ainsi, l'indice des arbres verts se détache dans la phrase pour se juxtaposer à la nuit comme la forme des arbres qui n'existe que parce que son contenu coloré se détache du fond noir. Non seulement le spectacle offert par le regard de Pascal est proche du néant, mais il est donc systématiquement perçu comme biaisé, détourné, comme si le personnage était incapable de percevoir le monde en dehors de sa conscience.

Cette hypothèse semble soutenue par la fin rapide de la description, qui n'est pas tant due à la défaillance du spectacle qu'à celle du spectateur, qui se plonge immédiatement dans ses préoccupations : Pascal néglige la fenêtre pour se tourner vers lui et ses problèmes personnels, comme si le sujet pensait devait systématiquement s'interposer devant l'objet. L'interruption de la pause devant la fenêtre semble enfin définitivement interdire tout regard extérieur au personnage. Pascal se souvient subitement de quelque chose, qui le fait retourner vers l'intérieur de la maison. Or, ce « ressouvenir » est l'oubli de la clef de l'armoire aux écritures dans son veston, qu'il a vu Clotilde, alors en pleine furie contre ses recherches, pendre à un clou de la salle de travail. Le savant comprend son erreur et se précipite dans la salle, arrivant à temps pour sauver ses manuscrits du feu. Voilà ce qui arrive lorsque imprudemment ce personnage autiste s'intéresse au monde extérieur : il devient incompetent et menacé. La suite du texte montre dès lors fort logiquement un repli vers l'intérieur du médecin, qui sera développé dans le chapitre suivant : retour dans la salle, récupération des écrits, observation avec Clotilde des manuscrits, rangement dans l'armoire, tour de clef.

Pendant cette suite d'événements du chapitre suivant, qui permet à Zola de récapituler l'histoire de la famille, l'orage gronde toujours à l'extérieur, pour souligner la tension dramatique du récit. Cependant, la mention de la fenêtre battue par le mauvais temps qui ponctue régulièrement l'épisode ne fait que signaler par défaut le désintérêt complet des personnages pour ce qui se passe en dehors de leur lecture, en dehors de cette salle où ils ne font que se regarder eux-mêmes, au travers des manuscrits sur la famille :

Par prudence, elle s'était contentée de rabattre les volets d'une fenêtre ; et l'orage qui passait en face, au midi, dans le ciel ténébreux, les continuel éclairs suffisaient, baignant les objets d'une phosphorescence livide⁵¹¹.

Elle s'approcha, elle l'aida, domptée, brisée par cette étreinte d'homme qui était comme entrée en sa chair. La bougie, qui brûlait avec une flamme haute dans la nuit lourde, les éclairait ; et le **lointain** roulement de la foudre ne cessait pas, la fenêtre ouverte sur l'orage semblait en feu⁵¹².

Tous deux, en leur désordre, lui la poitrine découverte, elle l'épaule gauche tachée de sang, **ne se voyaient même pas**. Deux heures venait de sonner, **et ni l'un ni l'autre n'avaient conscience de l'heure** : ils allaient passer la nuit *dans cette passion de savoir*, sans besoin de sommeil, **en dehors du temps et des lieux**. L'orage, qui continuait **à l'horizon** de la fenêtre ouverte, grondait plus haut⁵¹³.

A ce moment, un coin de l'orage qui incendiait **l'horizon** prit en écharpe la Souléiade, creva sur la maison en une pluie diluvienne. **Mais ils ne fermèrent même pas la fenêtre. Ils n'entendaient ni les éclats de la foudre, ni le roulement** continu du déluge battant la toiture⁵¹⁴.

Pascal s'arrêta. [...] Il était hors d'haleine, épuisé d'un tel souffle démesuré, *à travers cette humanité vivante* ; tandis que, sans voix, sans geste, la jeune fille, dans l'étourdissement de *ce torrent de vie débordé*, attendait toujours, incapable d'une réflexion et d'un jugement. L'orage continuait à battre la campagne noire du roulement sans fin de sa pluie diluvienne. Un coup de tonnerre venait de foudroyer quelque arbre du voisinage, avec un horrible craquement. Les bougies s'effarèrent, sous le vent de la fenêtre ouverte.

« **Ah ! reprit-il**, en montrant encore d'un geste les dossiers, *c'est un monde, une société et une civilisation, et la vie entière est là*⁵¹⁵ [...] »

Il se tut enfin, il y eut un silence. La pluie avait cessé, l'orage **s'en allait**, **on n'entendait que** des coups de foudre, **de plus en plus lointains** ; tandis que, de la campagne noire encore, rafraîchie, montait par la fenêtre une délicieuse odeur de terre mouillée. Dans l'air qui se calmait, les bougies achevaient de brûler, d'une haute flamme tranquille.

« **Ah ! dit simplement Clotilde**, avec un grand geste accablé, que devenir ? »

Une heure encore venait de passer, la nuit entière s'était écoulée à *cette terrible leçon de vie*, **sans que Pascal ni Clotilde eussent la conscience du lieu où ils étaient, ni du temps qui fuyait**⁵¹⁶.

Et ils restèrent un instant face à face, *à se regarder*. Le jour naissait, une aube d'une pureté délicieuse, au fond du grand ciel clair, lavé par l'orage. Aucun nuage n'en tachait plus le pâle azur, teinté de rose. Tout le gai réveil de la campagne mouillée entraît par la fenêtre, tandis que les bougies, qui achevaient de se consumer, pâlissaient dans la clarté croissante.

« **Réponds**, veux-tu encore tout détruire, tout brûler, ici⁵¹⁷ ? »

Pauvre monde extérieur, et pauvre fenêtre, dont le texte s'évertue à nous mentionner la présence, tout en signalant la parfaite indifférence que lui vouent les personnages. Le monde pourrait s'écrouler que ni Pascal ni Clotilde ne s'en apercevraient, tant ils sont absorbés par les dossiers, c'est-à-dire par la traduction scripturaire d'eux-mêmes. Ce repli sur soi est systématiquement illustré par l'expression matérielle dans le texte d'une rupture entre le spectacle offert au regard par la fenêtre et l'indifférence pour l'extérieur des personnages :

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 1002-1003.

⁵¹² *Ibid.*, p. 1003.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 1005.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 1008.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 1014-1015.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 1024.

⁵¹⁷ *Ibid.*

association de l'intérieur de la pièce et de l'extérieur dans une même phrase, mais avec la séparation d'un point-virgule ; utilisation d'un adversatif pour répartir les deux éléments hétérogènes ; accentuation du caractère lointain du spectacle, faisant de la salle un îlot loin de tout ; insertion de l'évocation de la fenêtre comme un intrus négligé au sein d'un dialogue ou d'une succession d'actions. Le texte en arrive même à préciser explicitement, par un sorte de *leitmotiv*, la cécité des personnages envers tout ce qui n'est pas les manuscrits (« Tous deux [...] ne se voyaient même pas » ; « ni l'un ni l'autre n'avaient conscience de l'heure » ; « en dehors du temps et des lieux » ; « Mais ils ne fermèrent même pas la fenêtre. », « Ils n'entendaient ni les éclats de la foudre, ni le roulement [...] du déluge » ; « sans que Pascal ni Clotilde eussent la conscience du lieu où ils étaient, ni du temps qui fuyait »). Le spectacle de la fenêtre, limité au ciel, n'est présent, on le comprend aisément, que pour servir de contrepoint ; sa seule fonction n'est pas de donner à voir, mais de souligner qu'on ne regarde pas ce qui est à voir, dans un dévoiement complet de la fonction technique du dispositif.

L'ironie de l'épisode devient complète, lorsqu'on s'intéresse au rival du monde extérieur, à savoir l'ensemble des notes qui obsèdent le regard des personnages. On remarque en effet que la substitution entre le paysage de la fenêtre délaissé et les dossiers est parfaite, puisque la caractérisation des manuscrits leur applique des métaphores qui s'appliqueraient aisément au paysage extérieur. Les dossiers, ces notes écrites et donc abstraites, ne sont plus des dossiers mais l'objet d'une « passion de savoir », une « humanité vivante », un « torrent de vie débordé », une « terrible leçon de vie », le tout culminant dans le délire d'une gradation hyperbolique et d'une tournure emphatique faisant des papiers une totalité embrassant l'univers entier : « c'est un monde, une société et une civilisation, et la vie entière qui est là ». L'orage et la pluie ne sont plus à l'extérieur de la fenêtre, mais dans les écrits eux-mêmes, et c'est finalement la vie, ce principe recteur de toute la théorie de Pascal, qui se trouve aspirée de l'extériorité du monde à l'intérieur de la pièce, de la réalité à sa description dans les notes. On ne saurait trouver un meilleur démenti de l'argumentation du docteur. Cette vie qu'il aime tant, il se révèle incapable de la regarder face à face et lui substitue ses propres écrits. Comment prétendre à l'objectivité scientifique dans de telles conditions ? Comment oser vouloir expliquer le monde, quand on lui est étranger et lui substitue sa propre subjectivité ? Car ce n'est pas seulement un défaut de transitivité que montrent ces scènes, c'est aussi le primat de la subjectivité : le refus du regard extérieur répond toujours à un privilège accordé au moi : *mes* pensées sur Clotilde à la fenêtre de la chambre, *mon* souvenir du danger encouru par mes dossiers, et surtout, dans la salle de travail, *mes* manuscrits relatant ce qu'est... « la vie » ? Mais, concrètement, ces dossiers ne racontent pas « la vie », mais seulement celle des

Rougon-Macquart, et donc celle de Pascal, *sa* vie. La vie serait-elle alors, finalement, un simple synonyme de « moi » pour Pascal ? L'incongruité de cette affirmation relate pourtant parfaitement le problème épistémologique posé par le cas de Pascal à l'objectivité scientifique : la quête du vrai de Pascal se révèle un repli sur soi, un regard sur soi appliqué au concept de vie, une vie qu'il n'a jamais pu regarder en face.

La suite du récit ne saurait démentir cette idée. Pascal n'aura ensuite que des contacts très limités avec les fenêtres, de trois manières bien distinctes mais tout aussi dangereuses pour la représentation de la transitivité dans l'œuvre. Encore le premier « mode » de contact de Pascal avec l'extérieur de la fenêtre est-il dû à la présence de Clotilde à ses côtés. Deux fois, les amants se posteront à la fenêtre ensemble, et regarderont vers l'extérieur. Néanmoins, comme nous l'avons précédemment remarqué, l'extérieur et l'intérieur sont des notions très particulières dans le monde de Pascal et Clotilde. Le monde n'est que le prolongement d'eux-mêmes ; dès lors, on comprend rapidement que ce n'est pas l'extérieur, mais eux-mêmes que les personnages voient de l'autre côté de la vitre. Ainsi, dans les deux brèves descriptions de nos porte-regards amoureux, la vue ne vient en réalité que refléter leur histoire, dans un traitement de paysage-état d'âme que ne renierait pas un auteur romantique :

Quand le petit jour parut, ils ouvrirent les fenêtres pour que le printemps entrât. Le soleil fécondant d'avril se levait dans un ciel immense, d'une pureté sans tache, et la terre, soulevée par le frisson des germes, chantait gaiement les noces⁵¹⁸.

La fenêtre, ouverte au lendemain de la première nuit d'amour de l'oncle et de la nièce encore vierge, offre au regard un lit chaste, offert à la fécondation, c'est-à-dire l'image même de ce qu'elle a renfermé à l'intérieur pendant la nuit dans la chambre. De même, lorsque le couple se sépare, la fenêtre qui se présente devant eux met en scène leur propre déchirement par une scène de tempête particulièrement destructive :

Que de fois, dans cette dernière journée, ils allèrent jusqu'à la fenêtre, attirés par la tempête, souhaitant qu'elle emportât le monde ! [...] Ils regardaient au loin les immenses fumées blanches qui *s'envolaient* des routes, les arbres pliés, échevelés, ayant tous l'air de *fuir* dans le même sens, *du même train de galop*, la campagne entière desséchée, épuisée sous la violence de ce souffle toujours égal, roulant sans fin avec son grondement de foudre. Des branches cassaient, *disparaissaient*, des toitures étaient *soulevées*, *charriées si loin*, *qu'on ne les retrouverait plus*. Pourquoi le mistral ne les prenait-il pas ensemble, les jetant là-bas, au pays inconnu, où l'on est heureux⁵¹⁹ ?

La description n'est que la redondance de la scène intérieure à la maison. L'extrait décrit significativement un paysage qui « disparaît » sous la force du vent ; et il est vrai que ce

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 1064.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 1148-1149.

paysage n'existe qu'en ce qu'il projette les sentiments des personnages qui l'observent. L'exemple est d'ailleurs au-delà du paysage-état d'âme, puisque ce n'est pas seulement la violence des sentiments dus à la rupture qui s'expriment dans la tempête, mais l'histoire même du couple : le texte souligne l'isotopie de la fuite, de l'éloignement, redoublant ainsi la raison de leur détresse, qui est le départ forcé de Clotilde par le prochain « train » sylleptiquement évoqué dans une métaphore (« ayant tous l'air de fuir dans le même sens, du même train de galop ») ; et il préfigure également les épisodes à venir en évoquant le caractère définitif de la « disparition » (« si loin qu'on ne les retrouverait plus »), annonçant la mort de Pascal. C'est donc finalement encore eux-mêmes que Pascal et Clotilde contemplant dans ces regards portés aux fenêtres. L'intransitivité du regard de Pascal et son « impact » dévastateur sur la pseudo-objectivité représentée par le personnage du scientifique se trouvent implicitement soulignés dans le commentaire que donne D. Baguley de la fenêtre « des noces » : « On dirait que Pascal lui-même projette à nouveau le monde par son acte, le conviant à la splendeur du moment auroral qui, dans l'optique primitive, signale la renaissance du monde⁵²⁰ ». De la fenêtre naît l'écran, de la clôture naît la subjectivité. Dans ces exemples, comme dans les autres cas que nous avons précédemment étudiés, la fenêtre ferme sa surface et remplace la vision de l'extérieur par la projection subjective de l'esprit du personnage. Le phénomène semble cependant d'autant plus préoccupant et lourd de sens lorsque le personnage en question figure le parfait héraut du naturalisme.

Le deuxième mode de contact de Pascal avec les fenêtres se révèle encore plus surprenant. Au sein de la cécité généralisée du personnage, il est un discret *leitmotiv* du roman qu'il nous semble nécessaire d'analyser en raison de sa nature atypique. Alors que Pascal ne se révèle pas un fin observateur du monde extérieur, alors qu'il passe son temps dans des pièces aux fenêtres closes, un élément apparemment dénué de tout intérêt semble malgré tout attirer à plusieurs reprises son regard vers la vitre. A trois reprises en effet – dont deux par utilisation de la fenêtre –, le médecin est pris en flagrant délit de commérage, épiant les promenades solitaires de son voisin, M. Bellombre :

Il ne haïssait personne, et seul, M. Bellombre, cet ancien professeur de septième, aujourd'hui retraité, vivant dans sa petite maison sans autre compagnie que celle d'un jardinier muet et sourd, plus âgé que lui, avait le don de l'exaspérer⁵²¹.

Ce fut par un de ces mauvais jours que Pascal, s'étant approché d'une fenêtre, aperçut son voisin, M. Bellombre, le professeur retraité, en train de faire le tour de ses arbres, pour voir s'ils avaient beaucoup de

⁵²⁰ David Baguley, « Du naturalisme au mythe : l'alchimie du docteur Pascal », *op. cit.*, p. 159.

⁵²¹ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 963.

boutons à fruit. La vue du vieillard si correct et si droit, d'un beau calme d'égoïsme, sur lequel la maladie ne semblait avoir jamais eu de prise, le jeta brusquement hors de lui⁵²².

Ce fut ce jour-là que Pascal s'intéressa encore à son voisin, M. Bellombre. Il s'était approché d'une fenêtre, il l'aperçut, par-dessus le mur du jardin, au pâle soleil des premiers jours de novembre, faisant sa promenade accoutumée ; et la vue de l'ancien professeur, vivant si parfaitement heureux, le jeta d'abord dans l'étonnement⁵²³.

La description est peu exploitée, car la vue de ce personnage entraîne immédiatement une logorrhée vindicative de Pascal, pourtant si affable de nature. Le texte souligne d'ailleurs que l'ancien professeur qui vit près de la Souleïade est la seule personne qui a le don d'irriter le bon docteur. L'apparente contingence de cette scène, sa surprenante répétition dans le roman, le caractère exceptionnel de ce regard de Pascal vers l'extérieur et enfin l'inhabituelle et violente animosité du personnage en font une anomalie suffisante pour être interrogée comme un motif plus profond qu'il n'y paraît. Le sentiment de Pascal à l'égard de M. Bellombre mêle la fascination, exprimée par le mouvement de voyeurisme et l'« étonnement » que lui procure toujours sa vue à la fin du roman alors même qu'il l'a très souvent sous les yeux, et la répulsion, que souligne l'agressivité du discours du médecin. Comment expliquer une telle relation unissant les deux personnages ? Selon nous, celle-ci s'explique par la forte identité entre le savant et le professeur retraité. Tout au long de l'intrigue, M. Bellombre semble être une pierre de touche à l'étalon de laquelle Pascal analyse sa propre existence : au début du roman, le docteur s'irrite contre l'égoïsme et l'inintérêt de la vie du vieux professeur ; lorsqu'il subit sa crise psychique et se croit malade, il envie les joies tranquilles de cet égoïsme qui épargne le retraité de tout malheur ; enfin, lorsqu'il se sait mourant, il méprise froidement le confort sans douleur qu'apporte l'égoïsme de son voisin, qui ne vaut pas la souffrance d'avoir aimé.

D'un point de vue logique, le personnage utilise donc M. Bellombre comme un contrepoint de sa propre existence, comme un repoussoir qui légitime son animosité. Néanmoins, lorsqu'on examine de plus près la vie du vieux professeur et les reproches que lui adresse Pascal, on est bientôt envahi par la circonspection. Le reproche essentiel que formule Pascal à son encontre est l'égoïsme qui fonde toute sa vie, égoïsme dont nous ne savons, comme Pascal, absolument rien, si ce n'est les signes extérieurs que les promenades du vieillard nous montrent. Or, quels sont ces indices d'égoïsme ? Ceux d'un repli sur soi, d'une circularité dans laquelle le professeur a enfermé toute son existence. M. Bellombre est en effet « retraité », dans tous les sens du terme, puisque pour lui la fin de l'enseignement correspond

⁵²² *Ibidem*, p. 1042.

⁵²³ *Ibid.*, p. 1165.

à une « retraite » dans le refuge de sa maison. Comme un commentaire de cette claustration, sa seule sortie consiste symboliquement à faire « le tour » de sa propriété dans son jardin. Ce repli sur soi implique une solitude parfaite du sujet-Bellombre qui ne vit qu'avec un domestique « muet et sourd », condamné à contenir sa pensée en lui-même, interdit de toute communication, dans l'enceinte qu'il s'est construit :

Il lui semblait n'avoir jamais songé à cette chose, qu'un homme de soixante-dix ans *était là, sans une femme, sans un enfant, sans un chien*, et qu'il tirait tout son égoïste bonheur de la joie de vivre *en dehors de la vie*⁵²⁴.

La reprise anaphorique porte l'attention sur la préposition restrictive « sans », qui semble la métonymie même de la vie du vieux professeur, ou plutôt de son extranéité à la vie, que mime la ponctuation zolienne en détachant dans la phrase par une virgule l'être-là de M. Bellombre de tout ce qui lui « manque », sans lui manquer cependant (« un homme [...] était là, sans une femme, sans un enfant... »). Le dedans de soi implique nécessairement le « dehors de la vie » et c'est justement ce paradoxe d'une vie qui vit en dehors de la vie que le docteur semble ne pouvoir accepter, comme le montre l'hystérique répétition du terme dans ses emportements à l'égard de son pauvre voisin :

« Un gaillard qui a eu peur de la *vie*, entends-tu ? peur de la *vie* !... Oui ! égoïste, dur et avare ! S'il a chassé la femme de son existence, ça n'a été que dans la terreur d'avoir à lui payer des bottines. Et il n'a connu que les enfants des autres, qui l'ont fait souffrir : de là, sa haine de l'enfant, cette chair à punitions... La peur de la *vie*, la peur des charges et des devoirs, des ennuis et des catastrophes ! la peur de la *vie* qui fait, dans l'épouvante où l'on est de ses douleurs, que l'on refuse ses joies ! Ah ! vois-tu, cette lâcheté me soulève, je ne puis la pardonner... Il faut *vivre, vivre* tout entier, *vivre* toute la vie, et plutôt la souffrance, la souffrance seule, que ce renoncement, cette mort à ce qu'on a de *vivant* et d'*humain* en soi⁵²⁵ ! »

Il est évident que ce diagnostic implacable de Pascal envers un homme qu'il ne connaît même pas ne s'explique absolument pas, à moins qu'il ne désigne pas M. Bellombre, mais lui-même. Les termes utilisés par Pascal s'appliquent en effet beaucoup plus aisément à sa propre personne qu'au vieux professeur : le « gaillard » « très correctement serré dans sa cravate et sa redingote⁵²⁶ » – « aux cheveux blancs coupés courts », nous dit en outre le dossier préparatoire⁵²⁷ –, qui « a chassé la femme de son existence », qui « n'a connu que les enfants des autres » dans ce roman, c'est le médecin lui-même, étroitement boutonné dans sa redingote, fermé à l'amour bien que vigoureux, et n'ayant pu élever que l'enfant d'un autre. Celui qui s'enferme dans une enceinte et se coupe du reste du monde, toujours et encore le

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 1165.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 963.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 962.

⁵²⁷ Emile Zola, *Le Docteur Pascal, Dossier préparatoire*, « Personnages », ms. 10290, BNF, f°117-118, cité par H. Mitterand dans Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1597).

médecin. On ne sait rien du vieux professeur, mais qui nous empêche de croire qu'une fois ses volets clos, celui-ci ne se plonge-t-il pas lui aussi dans ses livres ? De l'extérieur, depuis la propriété du retraité, la vie de Pascal doit beaucoup ressembler au portrait que le médecin fait de celle de son voisin... S'il s'insurge à la vue de cet homme qui se tient à ses côtés, c'est donc surtout parce que c'est bel et bien son « ombre » que le professeur lui présente jour après jour de l'autre côté du mur et de la fenêtre. Le dossier préparatoire du roman montre que le nom du vieux retraité, d'abord fixé sur « Mège », a connu un brusque changement inexplicable⁵²⁸ : comment ne pas voir dans cette décision l'attraction du romancier pour le réservoir d'images puissant que présentait ce *cognomen* de « Bellombre » : la vie menée à l'écart, « à l'ombre », mais dans une prison belle et chérie, vécue avec bonheur ; l'ombre portée, le double heureux, de celui qui le regarde depuis son propre espace clos et ombragé ; et toujours l'obscurité, celle qui nous renvoie à la cécité de celui qui ne voit justement jamais que de l'ombre au dehors de son propre espace...

La vie de ce double, de cette ombre, dont il répète à l'envi qu'elle ne « vit » pas, et pour la « non-vie » de laquelle il ne peut se résoudre à utiliser autre chose que des périphrases plus « objectales » (« était là », « existence »), c'est donc aussi et surtout la sienne. L'homme qui n'a cessé toute sa vie d'idolâtrer la/sa vie ne peut que se reconnaître dans le reflet de cet homme qui pourtant montre toutes les caractéristiques de l'ascèse et de l'égoïsme. Et c'est d'ailleurs dans des termes très proches de ceux qu'il adresse à M. Bellombre que le médecin fera l'autocritique de sa solitude lors de sa dépression : « Est-ce que lui-même n'avait pas eu peur de la vie ? Est-ce qu'il n'était point puni de son égoïsme⁵²⁹ ? » Après l'automatisme qu'elle a connu plus tôt lors de l'invective contre le voisin, comment ne pas reconnaître dans l'expression de « la peur de la vie » une identification implicite que le personnage tisse entre lui et celui qu'il considère pourtant comme l'antithèse même de ses principes scientifiques et philosophiques ? L'aventure avec Clotilde rassurera certainement le personnage à la toute fin de sa vie, en lui accordant enfin une différence momentanée avec son double (virtualité de l'enfant, souffrance de la rupture amoureuse) ; néanmoins, lorsque Pascal daigne enfin lever les yeux sur le monde, lorsque le monde extérieur se révèle enfin digne d'attirer son regard au-delà de la fenêtre, c'est encore uniquement parce que celui-ci lui présente une image de lui-même, qu'il analyse comme un reflet de miroir. Et en cela même, on voit que lui aussi ne fait qu'exister, être-là dans ce roman, mais c'est déjà plus que le monde. Dans la vie de

⁵²⁸ Encore présent au stade de la fiche personnage, le nom de « Mège » est rayé sur celle-ci pour laisser la place à Bellombre dans les folios 117-118 du dossier préparatoire de la BNF (ms 10290 ; voir sur ce point la présentation du dossier par H. Mitterand dans Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1562).

⁵²⁹ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1001.

Pascal, le monde n'existe que lorsqu'il lui renvoie sa propre ombre : les écrits biologiques que lui-même projette sur le papier, la projection de sa vie avec Clotilde sur le paysage, le reflet que lui renvoie M. Bellombre. Ailleurs ? Le néant, l'obscurité aveugle ou la cécité de la paroi des volets. Chez Pascal, l'extérieur de la fenêtre n'existe pas.

Le dernier contact de Pascal avec le spectacle offert derrière la vite ne démentira pas les exemples précédents. En effet, comme nous l'avons déjà évoqué, l'ultime rencontre de Pascal avec une fenêtre sera funeste, puisque le dernier héros des *Rougon-Macquart* appartient au groupe de personnages symboliquement exécutés par leur regard à la fenêtre⁵³⁰. ... Le seul moment où le héros tournera à nouveau son regard vers une vitre, en n'y voyant encore toutefois pas grand-chose hormis le ciel, ce sera donc pour y lire la fuite progressive de sa vie et mourir, comme dans une dernière mise en scène de son incapacité à extérioriser sa conscience subjective. On ne pouvait rêver fin plus adéquate pour un homme qui n'est jamais sorti de chez lui, qui n'a jamais fait la rencontre de l'altérité.

Cette caractéristique du personnage n'est pas sans importance lorsqu'on garde à l'esprit non seulement le rapport de celui-ci à l'objectivité scientifique, mais aussi le lien particulier qu'il entretient avec le cycle des *Rougon-Macquart*. Comme le rappelle G. Bachelard, « [c]e qui est occulte est enfermé⁵³¹ ». Le philosophe voit dans le « mythe de l'intérieur [...] un des processus fondamentaux de la pensée inconsciente les plus difficiles à exorciser⁵³² ». Le cas de Pascal présente non seulement un refus d'extériorisation de son point de vue, contraire à toute prétention d'objectivité, mais il supprime même l'existence de ce monde extérieur pour lui substituer son intériorité propre, ouvrant dès lors son raisonnement à toutes les dérives subjectives possibles et imaginables. En tant que scientifique comme en tant que porte-parole du romancier naturaliste, Pascal se révèle donc un personnage problématique, car beaucoup trop frappé par l'intransitivité et la subjectivité.

⁵³⁰ Voir *supra*, p. 135 et sq.

⁵³¹ Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, op. cit., p. 118 [1938, p. 98].

⁵³² *Ibidem*, p. 122 [1938, p. 101].

c. Un hermétisme conditionné par la mise en abyme de l'écriture : le rempart du « je » contre la menace d'un réel immaîtrisable

- Les dysfonctionnements d'une théorie scientifique close sur elle-même : le refus de l'induction

Si Pascal s'accorde si peu avec un regard objectif et immédiat sur le monde qui l'entoure, c'est en partie selon nous *en raison* de sa fonction de porte-parole de l'écriture naturaliste, et non malgré elle. Comme nous venons de le voir, la vie, pour Pascal, se résume à *sa* vie. Or, comme le souligne fort justement H. Mitterand, le lecteur ne peut ignorer ce qu'il en est de cette fameuse « vie » des Rougon à travers laquelle ce héros qui « vi[t] dans ses papiers⁵³³ » pense l'humanité tout entière :

[O]n perçoit que le docteur Pascal n'a lui-même d'autre substance, d'autre nourriture intellectuelle et affective que l'histoire de ces figures, à la fois existantes dans la fiction, dans leur fiction, et déjà transformées en êtres de papier, d'écriture et de récit sur les dossiers du docteur. Il ne prend vie que dans sa passion pour une remontée régressive, névrotique, aux origines du nom et de la lignée. Une passion inquiétante, du reste, puisque Pascal n'est jamais aussi satisfait que lorsqu'il a réussi à épingleur sur sa fiche, comme un papillon mort, l'un quelconque de ses parents. C'est son côté archiviste, entomologiste un peu maniaque – ou romancier naturaliste⁵³⁴...

Pascal n'est pas tant la représentation d'un scientifique que la représentation d'un romancier naturaliste, et s'il s'avère si défailant en tant qu'image de la science, c'est peut-être justement parce qu'en lui le romancier ne pouvait que tuer le scientifique. L'absurdité de la démarche imposée par *Le Docteur Pascal* dans l'étude de l'hérédité, qui a été pointée à plusieurs reprises par la critique, y compris à l'époque de Zola, nous semble pouvoir donner un éclairage sur le curieux portrait du savant qui ressort du roman. Au fil de l'intrigue, le « cas » de la famille Rougon-Macquart, qui se révèle déjà discutable dans la mesure où il englobe le savant lui-même, prend un statut grandissant dans la réflexion de ce dernier. Les Rougon-Macquart apparaissent d'abord pour le scientifique comme un exemple pratique, car fournissant aisément toutes les informations nécessaires à son étude :

Il ne s'en tenait pas aux cadavres, il élargissait ses dissections sur l'humanité vivante, frappé de certains faits constants parmi sa clientèle, mettant surtout en observation sa propre famille, qui était devenue son principal champ d'expérience, tellement les cas s'y présentaient précis et complets. Dès lors, à mesure que les faits s'accumulaient et se classaient dans ses notes, il avait tenté une théorie générale de l'hérédité, qui pût suffire à les expliquer tous⁵³⁵.

⁵³³ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1029.

⁵³⁴ Henri Mitterand, « Le roman du roman : mises en abyme et anamorphoses », *op. cit.*, p. 147-148.

⁵³⁵ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 945.

Cependant, la rationalisation de l'exemple familial s'avère difficile pour le chercheur, car l'arbre de la famille « réelle » ne s'assujettit pas à une équation constante, en raison de l'action du milieu, toujours contingente, mais aussi de l'intervention de facteurs mystérieux que la science ne parvient pas à découvrir :

Il avait, pour sa famille, d'abord dressé un arbre logiquement déduit, où les parts d'influence, de génération en génération, se distribuaient moitié par moitié, la part du père et la part de la mère. *Mais la réalité vivante, presque à chaque coup démentait la théorie.* [...] Puis, c'étaient des problèmes spéciaux, un entre autres, dont le mystère l'avait longtemps irrité : comment un garçon, comment une fille, dans la conception ? *n'arriverait-on jamais à prévoir scientifiquement le sexe, ou tout au moins à l'expliquer ?* Il avait écrit, sur cette matière, un très curieux mémoire, bourré de faits, *mais concluant en somme à l'ignorance absolue où l'avaient laissé les plus tenaces recherches*⁵³⁶.

Fichue réalité, qui ne nous laisse pas choisir ce qu'on veut et tout déterminer ! qui vient déranger une théorie si bien bâtie ! L'accumulation des conjonctions adversatives, des négations et la mention de l'irritation du savant ne laissent aucun doute sur la défaillance épistémologique qui commence à innover sa démarche : de point de départ nécessaire, la réalité se transforme et devient bientôt un obstacle, un ennemi, dans un renversement complet de la recherche empirico-inductive et objective qui nous avait été présentée au départ. Et si rien ne « marche » à ce stade inaugural du roman, c'est parce que le scientifique est encore un bon scientifique : il opère par induction, mais comme son exemple n'a pas de récurrence suffisamment perceptible, il n'en peut retirer aucun principe général ou abstrait fiable, nécessaire pour enclencher une démarche de déduction – d'où l'échec de la confrontation de sa théorie mathématique avec les données du terrain. Pourtant, petit à petit et malgré cet aveu d'échec initial, on perçoit dans le récit un basculement de la démarche de Pascal vers la déduction. Ainsi, lorsque le chercheur présente à Clotilde, quelques pages plus loin, l'arbre généalogique de la famille, celui-ci est décrit par la narration comme « distribuant en notes brèves les cas, *d'après sa théorie de l'hérédité* », « une œuvre de vingt années, où se trouvaient *appliquées, si nettement et si complètement, les lois de l'hérédité, fixées par lui*⁵³⁷ ». Quelle théorie de l'hérédité ? Celle qui devait venir des exemples de la famille, et qui n'avait finalement pas émergé dans la présentation précédente de ses recherches ? Et dans le cas d'une épiphanie soudaine de cette théorie, qu'on nous aurait passée sous silence, il faudrait donc comprendre que *chaque cas de l'arbre* est expliqué d'après la théorie générale que *les cas de l'arbre* ont permis d'établir ? La chose donnerait l'idée qui explique la chose,

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 947.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 1006.

dans une tautologie et un court-circuit logique qui illustrent bien mal le nécessaire aller-retour entre le monde empirique et la théorie abstraite de toute démarche scientifique...

La démarche de Pascal commence donc à prendre l'eau... Jouons toutefois un instant le jeu de l'adhésion à la fiction scientifique que nous propose le savant. Comment le docteur a-t-il établi chaque cas de la famille ? Tout d'abord, il ne connaît que des bribes sur de nombreux membres du clan, et si l'on oublie ce détail, chaque membre est le produit d'une union avec un membre extérieur au sang Rougon-Macquart que Pascal ne connaît généralement pas, et dont il ignore parfaitement toute l'hérédité. Qui sont les parents de Denise Baudu ? de Coupeau ? de Lantier ? qui est le père de Louiset ? qui est la femme d'Etienne... ? Pourtant, malgré ces manques, les enfants issus de l'union d'une « pièce rapportée » peu connue avec un Rougon, un Macquart ou un Mouret n'engendre aucun cas problématique, niant ainsi toute possibilité d'une hérédité en retour « par alliance ». En effet, pas un blanc, pas un doute, comme le claironne le docteur : « N'est-ce pas beau, un pareil ensemble, un document si définitif et si total, où il n'y a pas un trou ? On dirait une expérience de cabinet, un problème posé et résolu au tableau noir⁵³⁸... » Le hasard ferait-il que jamais l'hérédité ne se place chez les « pièces rapportées » ? Pourtant, Clotilde, elle, tient explicitement selon le docteur de sa mère et de son grand-père maternel⁵³⁹, particularité qui s'avère bien heureuse, puisque Angèle est précisément une des seules « rapportées » de la famille dont on connaisse un parent, son père, le commandant Sicardot, mis en scène dans *La Fortune des Rougon*. Evidemment, Clotilde tiendra justement de ce commandant que le lecteur a eu la chance de rencontrer, tout comme son oncle. Le hasard fait donc bien les choses dans l'analyse scientifique de Pascal. Le concept d'hérédité en retour n'est pas seulement mis à mal par les conjoints et leurs ascendants, mais aussi par le choix d'une souche commune en Adélaïde Fouque, dont on n'évoque à peine la famille dans le premier volume du cycle. Si Charles Rougon, son trisaïeul, est un cas de parfaite hérédité en retour de l'ancêtre, pourquoi les autres membres sont-ils parfaitement expliqués, sans lacune ni problème, sans qu'agisse, étonnamment, la moindre hérédité des parents d'Adélaïde qui nous sont inconnus, notamment pour des membres aussi proches d'eux que leurs propres petits-enfants (Pierre, Antoine et Ursule) ? Pourtant, une fois encore, pas de trou, tout est bien complet.

Lorsqu'on examine de près les données que le savant a en sa possession, toute démarche inductive s'avère difficile, et l'on comprend vite qu'il est impossible d'en tirer le

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 1021.

moindre modèle général, d'autant que le nombre de membres de la famille reste limité. Or, c'est pourtant d'après cette hypothétique induction que les différents cas de l'arbre seraient expliqués en retour, au prix de quelques accommodements concédés par le médecin :

« Oui, cela est aussi scientifique que possible... Je n'ai mis là que les membres de la famille, et j'aurais dû donner une part égale aux conjoints, aux pères et aux mères, venus du dehors, dont le sang s'est mêlé au nôtre et l'a dès lors modifié. J'avais bien dressé un arbre mathématique, le père et la mère se léguant par moitié à l'enfant, de génération en génération ; de façon que, chez Charles par exemple, la part de Tante Dide n'était que d'un douzième : ce qui était absurde, puisque la ressemblance physique y est totale. J'ai donc crû suffisant d'indiquer les éléments venus d'ailleurs, en tenant compte des mariages et du facteur nouveau qu'ils introduisaient chaque fois⁵⁴⁰... »

La concession ne vient en rien expliquer pourquoi les grands-parents Rougon-Macquart pourraient avoir une hérédité que les éléments venus de l'extérieur n'auraient pas (Jeanne tiendrait ainsi ses crises nerveuses de sa grand-mère Ursule : pourquoi personne ne tient-il des parents de Lantier, par exemple ?). On comprend néanmoins à la lecture de cet extrait le défaut fondamental de la démarche de Pascal, permettant de résoudre la contradiction apparente de sa nouvelle méthode : ici encore, c'est un problème de subjectivité qui hante le médecin, au point d'influencer sa démarche. Celui-ci considère le groupe Rougon-Macquart comme une entité préexistante et close, que l'extérieur vient modifier, agresser. Le sang des « étrangers » (« venus d'ailleurs », « venus du dehors ») s'est mêlé au « nôtre » dit-il, car il parle de *sa* famille, et non d'un cas objectif où tout membre quel qu'il soit intervenant dans la génération de l'enfant aurait, statistiquement, un rôle identique. L'extériorité n'est pas prise en compte par Pascal au profit d'un repli sur la valorisation subjective de l'intime, de la famille, du moi. La difficulté admise explicitement par le savant a néanmoins le mérite de reconnaître les limites de son exemple pour la théorie générale. Pourtant, malgré cette impossibilité de sa famille à figurer un modèle théorique par induction, c'est de son cas que le chercheur prétend tirer un principe général :

« Et pourtant, est-ce complet, est-ce décisif, regarde donc !... Je te répète que tous les cas héréditaires s'y rencontrent. Je n'ai eu, pour fixer ma théorie, qu'à la baser sur l'ensemble de ces faits⁵⁴¹... »

Etrange éloge de l'induction, qui nous dit baser une théorie sur des faits incomplets et souvent subjectifs, qui ont déterminé les cas empiriques de l'arbre, qu'on nous a pourtant présentés comme établis « d'après » cette théorie... Le raisonnement confine à l'absurde, mais nous sommes encore loin de son apogée. En effet, en conclusion de son cours, Pascal présente, nous l'avons vu, son travail comme « un document si définitif et si total » qu'il

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 1008.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 1019.

ressemble à une « expérience de cabinet », « un problème posé et résolu au tableau noir ». La comparaison est révélatrice, car en vérité elle ne relève pas de l'analogie : manifestement, l'induction semble bien subordonnée dans l'analyse de la famille par Pascal à un déterminisme supérieur, qui ferait que la réalité appliquerait naturellement une loi X, que le savant feint de découvrir en utilisant les faits qu'il a à sa disposition tout en négligeant ceux qu'il ignore... Mais cette fois-ci, contrairement au premier essai « mathématique », la loi X fonctionne. Elle fonctionne d'ailleurs si bien qu'à la fin de sa présentation auprès de Clotilde, nous apprendrons par le discours indirect libre que le docteur considère cette recherche fondée sur sa nouvelle théorie comme son « œuvre entière, si *mathématiquement construite*⁵⁴² ». Cette évocation d'une parfaite rationalité de l'œuvre introduit une parfaite antithèse avec les propos précédents, soulignant l'échec de la modélisation mathématique des données empiriques familiales. La loi X qui a le pouvoir de s'accorder parfaitement avec les faits serait donc d'une logique « mathématique », dans un retour de la science de Pascal à la cosmogonie pythagoricienne et son nombre d'or, qui prétendait expliquer mathématiquement l'univers. Le terme de « construction » tend cependant à dénoncer l'implicite du discours du savant et susciter la suspicion quant à sa démarche, en inférant l'idée d'une théorie totalement abstraite dont l'arbre serait l'application déductive et mécanique, c'est-à-dire, l'exact contraire de la démarche empirico-inductive que le personnage a toujours affichée afin de garantir l'objectivité de sa démarche. L'arbre, malgré les principes érigés par le chercheur, ne serait-il finalement qu'une expérience abstraite entièrement déduite, posant arbitrairement une loi qui nous reste inconnue malgré les longs discours explicatifs du personnage, mais qui a la chance de s'accorder parfaitement avec la réalité ? Quelle peut donc être cette fameuse loi X qui permet à la réalité de s'accorder parfaitement avec la théorie ? Nous ne le saurons jamais.

- *La déduction mathématique contre le danger d'un réel contingent et aléatoire*

Les chapitres suivants vont plonger l'esprit logique du lecteur dans l'obscurité la plus totale. Admettons que les cas de la famille ont permis à Pascal d'établir la loi X qui explique en retour les cas de la famille. Alors que cette loi X était « fixée », qu'elle était le socle de l'arbre, le savant entrevoit pourtant dès sa leçon pour Clotilde un nouveau projet sur l'hérédité. Celui-ci consisterait à établir à partir des dossiers de sa famille un exemple-type

⁵⁴² *Ibid.*, p. 1023.

parfaitement adapté à une généralisation universelle, idéal pour une théorisation générale du concept d'hérédité :

« Ah ! reprit-il, en montrant encore d'un geste les dossiers, c'est un monde, une société et une civilisation, et la vie entière est là, avec ses manifestations bonnes et mauvaises, dans le feu et le travail de forge qui emporte tout... *Oui, notre famille pourrait, aujourd'hui, suffire d'exemple à la science, dont l'espoir est de fixer un jour, mathématiquement, les lois des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique*, et qui déterminent, selon les milieux, chez chacun des individus de cette race, les sentiments, les désirs, les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives, dont les produits prennent les noms de vertus et de vices⁵⁴³. »

Où est donc passée la loi X, cette théorie de l'hérédité qui avait pu être appliquée par déduction dans l'arbre après induction des dossiers, si à ce moment le docteur lui-même utilise le conditionnel en évoquant l'idée de cette même théorie ? Est-ce que la loi X n'expliquait que l'hérédité des Rougon-Macquart ? Cette loi X serait-elle finalement conceptualisable en une loi X^x qui expliquerait l'humanité entière ? Le raisonnement semble déroutant. Nous semblons peut-être un peu bornée, et il est probable que le médecin entende par là un perfectionnement de sa propre théorie, qui la ferait devenir plus « mathématique » et donc plus objective, quand lui-même n'y parvient pas à ce moment du récit. Toujours est-il que son discours entre en contradiction avec de nombreuses déclarations qu'il a tenues dans ce même chapitre, et que le flou général de sa terminologie comme des sources de sa démarche manifeste un dysfonctionnement évident de sa réflexion scientifique, qui est loin d'être logique, ni même stable. Ce demi-aveu de subjectivité et d'imperfection de son raisonnement n'arrête cependant plus le médecin à la fin du roman, qui met concrètement en œuvre cette explication générale du monde par l'exemple des Rougon-Macquart :

Ses idées sur l'hérédité se transformaient déjà, il aurait désiré tout revoir, tout refondre, tirer de l'histoire naturelle et sociale de sa famille une vaste synthèse, un résumé, à larges traits, de l'humanité entière⁵⁴⁴.

C'était son ancien projet qu'il voulait mettre à exécution : reprendre toute sa théorie de l'hérédité sur un plan nouveau, se servir des dossiers, des documents fournis par sa famille, pour établir d'après quelles lois, dans un groupe d'êtres, la vie se distribue et conduit *mathématiquement* d'un homme à un autre homme, en tenant compte des milieux : vaste bible, genèse des familles, des sociétés, de l'humanité entière⁵⁴⁵.

Le ton prophétique associé au nouveau projet du docteur, devenu significativement une « bible », pointe d'emblée toute son extranéité avec la démarche scientifique. L'arbre des Rougon-Macquart, dont on a vu l'incomplétude des données, serait ainsi selon Pascal la clé d'une explication de la genèse du monde. Le personnage est d'ailleurs en cela très proche du

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 1015.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 1140.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 1158-1159.

raisonnement archaïque qui commande la médecine des signatures : si j'explique pourquoi mon frère est un arriviste, je peux expliquer l'hérédité de tout un peuple. Le petit est une réduction du grand. De plus, alors même que la « mathématique » ne fonctionnait qu'alternativement dans son arbre, sa nouvelle théorie issue des Rougon-Macquart pourrait quant à elle atteindre cette prétention pour l'humanité entière... Elle réussirait en outre ce paradoxe d'expliquer le subjectif, la naissance de l'homme, par l'objectivation la plus pure, la mathématique. La comparaison biblique ne saurait être mieux choisie pour dénoncer la démarche de Pascal : cette alliance du subjectif et de l'objectif, cette capacité à faire qu'un énoncé subjectif (la combinaison héréditaire) soit systématiquement vraie, jamais démentie, pour faire du subjectif le plus pur (un être humain) une donnée parfaitement objective (mathématisable), n'a rien à voir avec la science ; elle est du domaine de la révélation, du destin, du divin. On le voit, la mise en scène de la théorie générale de l'hérédité du docteur Pascal en fait davantage une élucubration de gourou qu'une expression de la raison scientifique.

Cette faillite de la théorie générale, nous en voyons une première illustration lors de la crise de surmenage du docteur. Dès les premiers moments théoriques du roman, le scientifique commence déjà à faire place au démiurge. Jusqu'alors rassuré par l'innéité⁵⁴⁶ de son « cas », le médecin, désormais entraîné par un délire paranoïaque, se met à la recherche de sa propre « fêlure » dans une hérédité « larvée » qu'il n'aurait pas perçue auparavant. Or, l'intérêt de cette scène n'est pas tant dans sa quête éperdue d'une application de sa théorie à sa réalité, mais dans les difficultés qu'il rencontre pour se retrouver dans l'écheveau de son propre système :

A la continuelle question qu'il se posait sur son cas héréditaire, *les dossiers étaient là qui répondaient par toutes les combinaisons possibles. Elles se présentaient si nombreuses, qu'il s'y perdait, maintenant.* S'il s'était trompé, s'il ne pouvait se mettre à part, comme un cas remarquable d'innéité, devait-il se ranger dans l'hérédité en retour, sautant une, deux ou même trois générations ? Son cas était-il plus simplement une manifestation de l'hérédité larvée, ce qui apportait une preuve nouvelle à l'appui de sa théorie du plasma germinatif ? ou bien ne fallait-il voir là que la singularité des ressemblances successives, la brusque apparition d'un ancêtre inconnu, au déclin de sa vie ? Dès ce moment, il n'eut plus de repos, lancé à la trouvaille de son cas, fouillant ses notes, relisant ses livres. Et il s'analysait, épiait la moindre de ses sensations, pour en tirer des faits, sur lesquels il pût se juger. [...] *Tout s'emmêlait, il arrivait à ne plus se reconnaître, au milieu des troubles imaginaires qui secouaient son organisme éperdu*⁵⁴⁷.

⁵⁴⁶ Cette innéité, que le docteur applique à son cas, à celui d'Angélique Hubert, d'Hélène Grandjean et de Jean Macquart, est la seule lacune du système pascalien qui pourrait montrer une discordance entre la logique déduite et la réalité livrée au hasard, attestant par là l'objectivité de son observation. Il serait donc possible enfin que tout ne s'explique pas dans la nature. Néanmoins, le fait d'appliquer l'idée même d'« innéité » à tout cas non expliqué en vient à nier de nouveau cette objectivité. Pour Pascal, si un cas est inexpliqué, c'est uniquement parce qu'il n'y a pas d'explication possible, pas d'hérédité, et non parce qu'il y a une action d'une hérédité autre que celle des fiches qu'il a en sa possession. Le cas est particulièrement flagrant en ce qui concerne Angélique, dont le père est inconnu, et dont elle pourrait très bien subir l'influence.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 1033-1034.

La personnification des dossiers présente dans le début de l'extrait est symbolique du défaut de la démarche pascalienne. Les faits sont trop nombreux, trop complexes, et ils sont encore compliqués par l'évolution temporelle de l'hérédité : rien à en tirer. L'induction est une catastrophe, et le personnage attend qu'une réponse tombe enfin du ciel, que les dossiers « parlent » une voix qui les excède, qu'ils lui « répondent » la voix de vérité au lieu de présenter seulement les faits, si anarchiques et incompréhensibles. La scène montrera ce besoin d'une réponse transcendante croître jusqu'à la folie, en jouant sur la syllepse de la « réponse » et la « parole » : d'un premier sens figuré voulant que les faits « parlent » d'eux-mêmes, on s'aperçoit que c'est bientôt d'une « voix » quasi-divine que le médecin attend l'avènement d'un sens, sur le mode de la révélation. Le chapitre montre ainsi Pascal tenter cette communication impossible, seulement dans des pensées rapportées au discours indirect libre dans un premier temps, puis dans une absurde fiction de dialogue au discours direct :

Et il étala l'Arbre sur la table, il continua à le considérer longuement, de son air terrifié d'interrogation, peu à peu vaincu et suppliant, les joues mouillées de larmes. Pourquoi, mon Dieu ! l'Arbre ne voulait-il pas lui répondre, lui dire de quel ancêtre il tenait, pour qu'il inscrivît son cas, sur sa feuille à lui, à côté des autres ? S'il devait devenir fou, pourquoi l'Arbre ne le lui disait-il pas nettement⁵⁴⁸ [...] ?

Au passage, il jetait à chacun d'eux une question, une prière ardente, exigeant l'origine de son mal, espérant un mot, un murmure qui lui donnerait une certitude. D'abord, il n'avait eu qu'un balbutiement indistinct ; puis, des paroles s'étaient formulées, des lambeaux de phrase.

« Est-ce toi ? Est-ce toi ? Est-ce toi ? [...] Ah ! qui me dira, qui me dira ! qui me dira ! [...] Un fou ! qui est-ce qui a dit un fou ? Ils le disent tous, un fou, un fou, un fou⁵⁴⁹ ! »

Dans un autre contexte, le cas serait vite résolu : on appellerait cet écheveau complexe et impossible à analyser logiquement, où tout « s'emmêle », où l'on se « perd », le hasard, le destin ou simplement la vie... Ce que nous montre la crise de Pascal, c'est qu'il est perdu devant la vie. Lui qui ne la connaît pas, comme M. Bellombre, a donc réussi à lui appliquer un mystérieux système qui lui permet de la dominer, de l'expliquer, donc de la vivre par procuration et sans danger, mais, comme dans le système du juge Denizet, dès qu'une pièce bouge, tout l'édifice croule. Si Pascal n'est pas sans hérédité, il faut trouver une explication, ce qui serait possible si la théorie générale du savant, la fameuse loi X, était objective et logique, comme elle devrait. Or, pour Pascal désormais, son hérédité existe, mais il ne parvient pas à la retrouver : quel désaveu implicite de la prétendue logique mathématique de la loi X ! L'hérédité du héros existe pour lui, et le refus de l'innéité ne cesse pas avec la fin de la crise de surmenage. A la fin du roman, et bien qu'il soit toujours décrit comme un cas d'innéité sur l'arbre, le personnage persiste à penser qu'il « en est ». Après avoir confirmé –

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 1034.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 1035.

pour une fois – son diagnostic auprès du docteur Ramond, le médecin attribue clairement sa maladie de cœur à l'hérédité de la famille : sa sclérose serait selon lui la manifestation de la fêlure familiale dans son corps :

Sa première pensée venait d'être que lui aussi, à son tour, il payait son hérédité, que la sclérose, cette sorte de dégénérescence, était sa part de misère physiologique, le legs inévitable de sa terrible ascendance. D'autres avaient vu la névrose, la lésion originelle, se tourner en vice ou en vertu, en génie, en crime, en ivrognerie, en sainteté ; d'autres étaient morts phtisiques, épileptiques, ataxiques ; lui avait vécu de passion et allait mourir du cœur. Et il n'en tremblait plus, il ne s'en irritait plus, *de cette hérédité manifeste, fatale et nécessaire sans doute*⁵⁵⁰.

Les bras nous en tombent. « Hérédité manifeste », l'exemple de la crise cardiaque ? Pourquoi ne pas accorder la même hérédité à Coupeau ? Il n'est pas du même sang, certes, mais lui aussi s'est brisé un membre en tombant du toit ! C'est la signature de la fêlure ! D'un point de vue strictement médical, le cas de Coupeau est d'ailleurs plus pertinent que celui de Pascal. Car une « sclérose » est une induration de l'organe, qui relève plus de la concentration, du durcissement du cœur que de la fêlure : certes, ses vaisseaux deviendront si durs qu'ils pourront se casser, mais la mort surviendra bien de l'endurcissement, du dessèchement de l'organe empêchant la circulation du sang, et non d'une quelconque cassure⁵⁵¹. Chez Coupeau, la fracture existe bien, alors que chez Pascal il est évident que le rapport entre la dégénérescence familiale et la maladie de cœur relève de la métaphore : il s'est trop passionné dans sa vie (!), s'est trop *brisé* le cœur à aimer, il est donc normal que sa maladie de cœur soit son lot de fêlure familiale. La poésie supplée le raisonnement, et la rigueur de cette dernière modification du cas héréditaire de Pascal en dit long *a posteriori* sur sa capacité à établir la fameuse loi X qui expliquerait parfaitement toute la famille... A-t-il là aussi procédé avec la même « objectivité poétique » ? L'énumération des adjectifs qualifiant le dernier état de l'« hérédité » de Pascal achève de contredire sa pertinence scientifique : dans sa pensée rapportée au discours indirect libre (« sans doute »), son influence est en effet à la fois présentée comme « manifeste », donnée par le réel, immanente, et comme « fatale », « nécessaire », donc imposée par une volonté extérieure, transcendante. L'oxymore de cette expression résume à lui seul l'hiatus antilogique complet qui parcourt la démarche scientifique pascalienne : il prétend partir de la réalité, mais ne fait qu'appliquer une théorie subjective qu'il assimile à la vérité, qu'il plaque sur les faits plutôt qu'il ne l'applique, en bon

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 1164.

⁵⁵¹ Nous remercions le Dr Abdelrhani Moumen, chef de service en cardiologie à l'hôpital de Mayenne, pour avoir bien voulu se pencher sur ce cas fictif d'artériosclérose.

démiurge. L'empirisme et l'objectivité sont morts et enterrés sur l'autel de la révélation d'une « vérité subjective ».

- *Théorie scientifique impossible et fiction : quand le scientifique forclos cache un romancier démiurge*

On nous voit sans doute, depuis plusieurs pages, venir de loin... Il faut l'admettre en termes triviaux, la théorie de l'hérédité de Pascal relève du « grand n'importe quoi ». Elle n'a pas le moindre rapport non seulement avec la logique inductivo-déductive, mais aussi avec la mise à distance du sujet, l'observation rigoureuse, l'ouverture à l'accident propre à toute démarche scientifique. Elle ne peut en aucun cas être perçue comme crédible et efficace. Dès lors, pourquoi ne nous insurgons-nous pas, nous lecteurs, devant l'absurdité de la démarche du docteur ? Est-ce seulement un effet de la crédulité feinte de tout lecteur de fiction ? Si la défaillance scientifique de Pascal ne « saute pas aux yeux », c'est parce que bien qu'inique et frauduleuse, la théorie du médecin « fonctionne ». Elle marche, oui ; cela semble incroyable, mais oui, tous les Rougon-Macquart sont bien tels qu'il les explique : Charles est bien l'image même de l'hérédité en retour de Tante Dide. Nous ne savons pas comment le savant a raison, nous ne comprenons pas même comment il peut avoir raison, mais il a raison. Et cela, parce que son matériau n'est pas le vivant, mais l'écrit. Il a raison parce que depuis le début la science est étrangère au matériau du savant, qui n'est constitué que de personnages fictifs. Bien sûr que la « réalité » confirme la théorie, puisque la « réalité » est une fiction précisément déduite par l'omnipotent romancier pour qu'elle exemplifie cette théorie. L'auteur peut tout dans son monde romanesque, y compris faire que la théorie la plus subjective et déductive soit en retour confirmée par les faits qu'il invente de toutes pièces, et qu'elle en devienne vraisemblable voire objective. Le procédé est logique, et il n'aurait rien de choquant en soi, si le personnage de Pascal n'essayait d'endosser *à la fois* le rôle du scientifique et celui du double de l'écrivain naturaliste, rôles qui se révèlent sur ce point parfaitement incompatibles. Dès la publication du roman, Georges Pellissier a mis en avant cette « bizarrerie » irrationnelle d'un roman déterminé par un esprit subjectif qui voudrait se donner par l'intermédiaire d'un personnage de scientifique associé à l'auteur une image de vérité démontrée :

Je ne m'explique guère, tout d'abord, comment M. Zola s'imagine avoir prouvé quelque chose. Que Pascal montre avec orgueil les dossiers dans lesquels il trouve la confirmation de ses vues, à la bonne heure ; mais que M. Zola s'associe à ce triomphe, qu'il se congratule lui-même en la personne de son héros, c'est, j'ose le dire, un peu trop de candeur. Si l'auteur des Rougon-Macquart avait réglé d'avance les divers personnages, il

n'était dès lors pas douteux que nous ne dussions retrouver en chacun d'eux ce que lui-même, de sa pleine autorité, avait voulu y mettre ; et par exemple, du moment où je lis sur l'arbre généalogique, au bas du nom de Charles : *Dernière expression de l'épuisement d'une race*, il m'est bien évident que l'enfant est condamné à mourir par usure précoce, et M. Zola ne démontrera rien en le faisant saigner du nez jusqu'à ce que mort s'ensuive⁵⁵².

Par le biais d'une trop parfaite mise en abyme, le paradoxe relevé par G. Pellissier entre monde fictif et fabrication de la fiction mine le personnage de Pascal – et donc le roman – de l'intérieur. Le médecin prétend partir, en bon naturaliste, des données de la « réalité » pour penser sa théorie. Mais Pascal n'est pas tant scientifique qu'écrivain, et c'est de là que viennent toutes les ambiguïtés de son raisonnement, qui prétend partir du réel mais qui ne fait en réalité que le programmer, tout comme le romancier qu'il incarne. La dernière scène de la vie de Pascal est l'illustration de cette tension. Alors qu'il va mourir, le médecin se lève pour retourner à cet arbre qui n'est que le prolongement de son existence, afin de le compléter. Or, ce n'est pas un scientifique qui complète le document, mais un romancier :

Le nom de Maxime l'arrêta, il écrivit : « Meurt ataxique, en 1873 », dans la certitude que son neveu passerait pas l'année. Ensuite, à côté, le nom de Clotilde le frappa, et il compléta aussi la note, il mit : « A, en 1874, de son oncle Pascal, un fils. » Mais il se cherchait, s'épuisant, s'égarant. Enfin, quand il se fut trouvé, sa main se raffermir, il s'acheva, d'une écriture haute et brave : « Meurt, d'une maladie de cœur, le 7 novembre 1873. » C'était l'effort suprême, son rôle augmentait, il étouffait, lorsqu'il aperçut, au-dessus de Clotilde, la feuille blanche. Ses doigts ne pouvaient plus tenir le crayon. Pourtant, en lettres défaillantes, où passait la tendresse torturée, le désordre éperdu de son pauvre cœur, il ajouta encore : « L'enfant inconnu, à naître en 1874. Quel sera-t-il⁵⁵³ ?

Comment un esprit scientifique, objectif, peut-il programmer la mort de son neveu, déterminer la naissance de son enfant, mais aussi son sexe, alors même que ce problème de détermination sexuelle lui avait auparavant semblé, de son propre aveu et après de longues recherches, un « mystère » impénétrable ? S'il peut raisonnablement déterminer sa propre mort à ce stade de l'intrigue, il n'a aucunement le pouvoir de penser que Maxime, certes malade, puisse mourir aussi rapidement, et que Clotilde n'aura pas de problème lors de sa grossesse qui n'en est qu'au deuxième mois. Pourtant, ce n'est pas tant cette pénible confiance en soi qui heurte la lecture, mais le fait que, comme toujours, Pascal aura *raison contre toute raison*. Clotilde mettra au monde un garçon et son frère décèdera dans l'année. On le voit, ce n'est plus le chercheur qui complète l'arbre, mais le demiurge qui crée la vie

⁵⁵² Georges Pellissier, article paru dans *La Revue encyclopédique* du 15 août 1893, cité par H. Mitterrand dans Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1620. Même constat à un siècle d'intervalle chez Thierry Ozwald : « Bien loin de vérifier, par ses romans, l'hypothèse de l'hérédité fatale, [Zola] condamne a priori des personnages auxquels il ne laisse guère de chance et qui succombent avant d'avoir pu réellement exister. Tautologie : on se propose de montrer scientifiquement que des personnages anéantis par avance ont toutes les chances d'être réduits à néant. » (« Un remède contre le mal du siècle : *Le Docteur Pascal* ou l'évangélisme thérapeutique selon Zola », *op. cit.*, p. 124).

⁵⁵³ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, *op. cit.*, p. 1181-1182.

plus qu'il ne l'observe. Pascal ne se soumet pas au fait, il le force et l'initie. En vertu du système de mise en abyme qui régit le roman, il est évident que Pascal se conduit alors en romancier qui fixe le destin de ses personnages.

Cette illustration manifeste de la dimension auctoriale de Pascal à la fin de l'intrigue ne fait que concrétiser l'association latente qui explique toutes les absurdités de la théorie scientifique du personnage dans les pages qui précèdent. Nous ne détaillerons pas cette connivence largement entretenue par le roman, mais notons que dans toutes les évocations théoriques de l'hérédité par Pascal, l'écrivain ne cesse de rappeler l'équivalence entre la vie de la famille et le cycle romanesque, alors même que cette association pourrait décrédibiliser le discours du personnage⁵⁵⁴. Pascal travaille donc sur *Les Rougon-Macquart* : non pas une famille, mais une œuvre romanesque. En tant que personnages littéraires, les Rougon et les Macquart peuvent sans la moindre difficulté illustrer n'importe quel cas héréditaire à la demande, puisque l'écrivain l'a « fixé » avant de lui donner naissance en le faisant entrer dans la fiction. L'hérédité fictionnelle, réfléchie dans l'avant-texte et donc préexistant à l'écriture, est la seule à pouvoir être « nécessaire » et « fatale » pour les personnages. Les vies fictives des Rougon-Macquart que le lecteur a pu lire depuis presque vingt ans en 1893, peuvent donner l'illusion de précéder le schéma héréditaire de Pascal-Zola qui les a pourtant engendrées. L'hérédité en tant que fiction est donc bien à la fois « nécessaire », « fatale » et « manifeste ». Chacun peut prétendre à « faire vrai », à être contingent, et répondre en même temps à toutes les fantaisies héréditaires fixées par le romancier, puisqu'ils ont vécu sous les yeux du lecteur avant qu'on nous montre Pascal étudier leur cas. Ils peuvent donc être à la fois l'élément déductif fixé de manière subjective par le romancier, tout en étant l'élément objectif par lequel le personnage fictif du scientifique feint de découvrir une « loi » héréditaire. Si Pascal a la particularité d'en être et de n'en être pas, c'est parce qu'il est le porte-parole non pas d'une théorie scientifique, mais d'un créateur de fiction. En tant qu'étranger à la fiction de la famille, il peut la créer et la déterminer de manière subjective à sa guise ; en tant que partie prenante de cette fiction de la famille, il peut feindre de croire à la contingence de cette famille et d'y découvrir de manière inductive une loi scientifique de l'hérédité.

Cette incompatibilité irréductible entre la subjectivité littéraire et l'objectivité scientifique est illustrée par l'attitude même de Zola face à la théorie de l'hérédité. Il se trouve

⁵⁵⁴ Les exemples rempliraient des pages. Précisons à titre d'exemple que sa théorie est « son œuvre de vingt ans », elle partira de l'« histoire naturelle et sociale d'une famille », alors que ses écrits sont symétriquement « sa chair », « sens enfants », sans parler de l'arbre parfaitement identique à celui que le lecteur a sous les yeux, dont J. Rousset a fort bien repéré le malaise qu'il engendrait pour le lecteur...

que la première version mathématique de Pascal, qui ne « marchait » pas, est une des idées que le romancier avait pensé lui-même appliquer pour inventer sa famille. Cependant, sa correspondance avec le docteur Pouchet lui apprend que ce système d'influence par moitié du père et de la mère est fort peu probable. Zola, voulant garantir la scientificité de son œuvre, tiendra compte des remarques et présentera cette première théorie de Pascal comme un échec. Néanmoins, le docteur Pouchet apportait également plusieurs autres remarques fort pertinentes au romancier, qui ne peuvent que nous interpeller à ce stade de notre analyse. Ainsi, selon lui, l'hérédité est un phénomène très complexe où les « ressemblances qui nous frappent sont beaucoup plus limitées qu'elles paraissent ». De plus, selon le scientifique, « la souche de l'arbre généalogique en histoire naturelle n'a pas de sens puisqu'elle suppose une innéité totale », et l'idée que la ressemblance puisse être parfaite à deux ou trois générations d'intervalles est invraisemblable, si bien que celle de Dide et Charles est « possible mais tout à fait improbable ». Enfin la figuration du phénomène de l'hérédité, comme c'est le cas dans l'arbre mathématique qu'il lui dessine, est pour lui « une vue purement théorique et ne représentant rien de réel⁵⁵⁵ ». Rien de réel, et alors ? Que le romancier soit naturaliste ou pas, on voit qu'entre l'objectivité scientifique, la conformité au réel et sa propre subjectivité de créateur, Zola, comme Pascal, a vite choisi. Or, si le phénomène peut sembler tout à fait naturel pour un artiste, il devient plus étonnant de la part d'un romancier qui se fonderait sur une esthétique de la transparence mimétique, et plus encore de la part d'un personnage fictif qui ferait de l'objectivité scientifique un modèle de l'écriture romanesque.

L'association évidente entre Pascal et le romancier naturaliste nous ramène donc à notre question première de la transitivity de l'écriture zolienne. La science de Pascal échoue parce qu'il est contaminé par son rôle de porte-parole du romancier. Or, s'il figure le romancier naturaliste, quelle image nous en donne-t-il ? Celle d'un homme hermétiquement clos sur sa propre subjectivité, incapable de communiquer avec le monde, indifférent à tout ce qui se passe à l'extérieur de son domaine derrière lequel il se barricade, en conflit avec le réel qui s'évertue à ne pas « réaliser » pas ses principes, et projetant sa subjectivité prophétique sur des travaux qu'il prétend pourtant scientifiques, et qui portent sur les Rougon-Macquart... L'auto-représentation de l'écriture naturaliste en Pascal pourrait donc sembler un choix incroyablement risqué pour le romancier, mais elle ne fait selon nous qu'illustrer le malaise inhérent de l'esthétique zolienne face à l'idée même de transitivity sur le monde réel. Alors que choisir un double en Pascal pourrait sembler, à première vue, attester la volonté de

⁵⁵⁵ Emile Zola, *Le Docteur Pascal, Dossier préparatoire*, « Notes Pouchet », ms. 10290, BNF, f°206-215, cité par H. Mitterand dans Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1577.

transparence de l'écriture zolienne, avec un personnage d'herméneute soumis à la science, à sa logique et sa volonté d'objectivité, la longue entreprise de « démêlage » du roman que nous venons de mener témoigne du contraire. Pascal est un porte-parole théorique peu fiable car fluctuant et parasité par tout un réseau de discours contraires, il est un piètre herméneute que l'espace du texte se plaît à aveugler en permanence, il est un être forclos sur sa propre subjectivité. En cela, il figure tous les obstacles épistémologiques à l'esprit scientifique objectif, dont Bachelard évoque pourtant l'apparition au XIX^e siècle. Or, comme nous venons de le voir, cette faillite à présenter un modèle d'objectivité se conjugue et s'explique à la fois par un gauchissement de la démarche présentée par le personnage, qui supplée à l'induction issue des faits la déduction de l'artiste-démiurge. Il faut l'admettre, Pascal est un imposteur⁵⁵⁶. Cette imposture nous semble l'aveu même de l'intenable situation de l'écriture naturaliste, qui, consciente de son incapacité à montrer le réel, met d'emblée en œuvre toutes les médiations pour le mettre à distance. A suivre cette auto-représentation de l'écriture naturaliste en Pascal, il faut bien admettre que le romancier naturaliste évacue toute la transitivity idéale que pouvait représenter le rôle du savant et lui substitue une individualité coupée du réel, qui projette à sa place les données issues de sa subjectivité.

Sur ce point, et pour en finir avec ce pauvre Pascal, nous ne pouvons que remarquer l'opportune rencontre de son domaine de recherche avec la problématique de l'esthétique de la transparence. Celui-ci semble conter à lui seul, à la manière d'une musique en sourdine, le drame de l'écriture zolienne. Le médecin a deux champs d'action principaux : l'étude de l'hérédité, et la thérapeutique par injection de substance nerveuse inspirée de la médecine dite « des signatures ». Ces deux recherches peuvent sembler très hétérogènes, mais elles retrouvent pourtant leur cohérence dans un commun attachement à la notion de *mimesis*.

d. La « science » de Pascal comme image spéculaire d'une crise de la mimesis

- L'hérédité, ou l'impossibilité du même

Etudier l'hérédité, c'est étudier la reproduction : il est évident que cette science ne peut qu'exercer une fascination pour tout artiste impliqué dans un processus de création, de génération. L'attraction devient presque inévitable le cas d'un écrivain réaliste qui s'attache

⁵⁵⁶ Nous reprenons ici le terme employé par Thierry Ozwald en conclusion de son analyse du personnage : « Le livre est aussi une gigantesque farce, centrée sur le portrait d'un aimable imposteur. » (« Un remède contre le mal du siècle : *Le Docteur Pascal* ou l'évangélisme thérapeutique selon Zola », *op. cit.*, p. 137).

lui aussi à « reproduire » le monde dans son œuvre. Le parallèle entre les deux domaines est d'autant plus flagrant lorsqu'on observe le vocabulaire utilisé par les travaux scientifiques à l'époque de Zola. Ainsi, dans son *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* paru entre 1847 et 1850, le docteur Prosper Lucas, une des plus importantes sources de Zola, exprime le déterminisme héréditaire et l'innéité due au milieu en termes d'« imitation », de « création », d'« invention » ou d'« action », d'« expression ». Il ne manque que la *dispositio* pour rappeler Quintilien ; et certaines intitulés de l'ouvrage ne dépareilleraient pas dans un traité de rhétorique de l'époque classique, comme ceux de Boileau ou de l'abbé Batteux : « De la loi d'invention dans la création de l'une et l'autre forme d'existence des êtres » ; « De la loi d'imitation dans la création de l'une et l'autre forme d'existence des êtres » ; « Des lois particulières d'expression et d'action de l'hérédité dans l'être⁵⁵⁷ ». Le scientifique avoue d'ailleurs avoir opéré la démarche inverse pour forger ses concepts fondateurs régissant l'hérédité naturelle, en s'inspirant du fonctionnement des œuvres créées par les hommes :

Nous sommes ici forcés de nous interroger sur le mode d'agir de la nature en nous-mêmes. Il n'y a pour nous que deux procédés possibles, il n'y en a que deux d'intelligibles, dans la conception et dans l'exécution de nos propres œuvres ; il n'y a que deux lois, que nous appliquions sans cesse, lorsque nous agissons. La première de ces lois est l'*invention* : c'est celle où notre esprit ne suit aucun modèle, où il improvise, où il compose une loi, où il imagine, en un mot, où il *crée*. La seconde de ces lois est l'*imitation* : c'est celle où notre esprit se soumet à l'exemple, celle où il copie, celle où il se souvient, celle où il *répète*⁵⁵⁸.

Avec un tel lexique et une telle démarche analogique, on comprend que tout romancier lisant le traité de Lucas puisse facilement identifier sa propre création au processus de l'hérédité et des milieux. L'imprégnation de cette analogie a été démontrée par Alain Buisine dans ses travaux sur Zola et Maupassant. Dans « Tel fils, quel père ? », le critique met en évidence l'importance de ce thème héréditaire chez Maupassant, aussi bien d'un point de vue personnel que dans la thématique de nombreuses nouvelles, comme la symptomatiquement intitulée « Monsieur Parent », où le mari trompé voit grandir chaque jour le signe de l'adultère de sa femme en se comparant dans un miroir avec son fils ; « Le Petit », où l'absence de ressemblance exclut l'enfant du cercle familial et engendre le suicide du « faux père » ; « Duchoux », où la ressemblance abâtardie d'un fils non reconnu renvoie son père naturel à sa propre dégradation physique ; « Milial », où le pouvoir de séduction du héros tient uniquement dans sa grande ressemblance à sa mère ; ou encore « Un fils », où la trop gênante

⁵⁵⁷ Prosper Lucas, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux avec l'application méthodique des lois de la procréation au traitement général des affections dont elle est le principe*, Paris, J. B. Baillière, 1847, tome I, p. 26 et 61 ; *ibidem*, 1850, tome II, p. 1.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, tome I, p. 23-24 [P. L. souligne].

ressemblance d'un infirme attardé ne fait que rappeler à son père le viol dont il est issu, commis à l'encontre d'une fille d'auberge de la barbare province de Bretagne, et où la déformation du corps, malgré tout ressemblant, dénonce aussi la propre barbarie de l'homme⁵⁵⁹. Dans cette œuvre mettant obsessionnellement en scène le problème de la reconnaissance de la progéniture, la ressemblance physique prend une importance centrale qui semble devenir la quête ultime de tout personnage maupassantien :

Le paternel passe par le spéculaire : ressemblez-moi, et vous serez mon fils. [...] Cette poursuite acharnée du Même, du Propre se solde invariablement par le surgissement cauchemardesque de ressemblances invraisemblables, d'altérités et d'anamorphoses d'une inquiétante étrangeté. Et ces avatars de la mimesis font mal. Car le sujet s'existe à lui-même pour autant que son corps est en représentation, que son image corporelle lui est mimétiquement renvoyée. Il s'advient à lui-même dans l'assomption de la reproduction, il s'assemble pour autant qu'il se ressemble⁵⁶⁰.

Chez Maupassant, il n'y aurait donc d'essence que dans la ressemblance, dans la reproduction du même. La thématique de l'hérédité introduit par là le récit dans une réflexion métatextuelle sur ses propres capacités mimétiques. Selon nous, la relation du romancier au projet réaliste qui ressort de ce traitement romanesque de la ressemblance familiale s'avère certes complexe, mais empathique. Complexe, car il est évident que la quête utopique d'une ressemblance parfaite est loin d'être réalisée dans l'univers de Maupassant. Le défaut de ressemblance n'apparaît ainsi pas toujours comme une sanction pour le personnage, mais aussi comme la composante inévitable du monde réel. Ainsi de l'intrigue de *Pierre et Jean*, où l'on constate un renversement du principe de ressemblance dans la famille des héros éponymes, le fils adultérin ressemblant plus au père dans son comportement que le fils légitime, conduisant paradoxalement ce dernier à s'exiler alors que le fils naturel restera dans le giron familial et assurera la lignée « paternelle ». Il n'est selon nous sans doute pas anodin que ce roman donne naissance, avec sa célèbre préface, au plus grand texte théorique de l'écrivain sur la notion de réalisme, dans lequel l'auteur met justement en avant l'idée que le réaliste de talent est avant tout un grand illusionniste. Les méandres de la ressemblance et de l'altérité dans *Pierre et Jean*⁵⁶¹ réaffirment, certes, les nécessaires aménagements de

⁵⁵⁹ Alain Buisine, « Tel fils, quel père (Maupassant II) », *Le naturalisme, op. cit.*, p. 317-337.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 324-325.

⁵⁶¹ Sur la question du même et de l'autre dans *Pierre et Jean*, qui s'insinue jusque dans la construction narrative de l'œuvre en rendant définitivement « l'identité glissante », voir également l'analyse de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier : « La relation de Pierre à Jean, par-delà le combat des frères ennemis, engage le débat de l'Autre et du Même. Pendant toute la première moitié du récit, focalisée sur Pierre, Jean est « l'autre » (l'autre frère, l'autre fils, ou même [...] « l'autre qui est en nous ») ; à partir du chapitre VI, où la mutation se fait dans le regard de Mme Roland, Pierre devient « l'autre » pour Jean comme pour tous : or c'est le moment où Jean prend la place de Pierre en lui prenant ses attributs, et ne lui laisse plus à occuper que celle de son double (Dr Pirette [le médecin qu'il remplacera sur le paquebot lorsqu'il partira]) où il retrouvera en même temps son propre fantôme

l'écrivain avec la réalité, mais celle-ci reste cependant sa finalité ultime et désirée. Comme l'énonce A. Buisine, chez Maupassant, « la recherche du même est sans cesse menacée par le surgissement de la différence, le désir d'une similitude est toujours déjà travaillé par les germes d'une dissemblance⁵⁶² », mais l'existence d'une dissemblance n'en laisse pas moins le désir de ressemblance intact.

Ce détour par Maupassant est riche d'enseignement lorsqu'on s'intéresse à la signification du traitement de l'hérédité dans l'œuvre zolien. On trouve chez Zola un identique lien de la reproduction engendrée avec la représentation romanesque. Dans « Les chambres obscures du roman », A. Buisine a ainsi montré comment la métaphore de la matrice unit chez Zola la procréation de l'enfant à la reproduction de l'image photographique⁵⁶³, prenant ainsi selon nous un sens métalittéraire évident. Elle joue un rôle manifeste dans l'intrigue de *Madeleine Férat*, « roman de la photo maudite [qui] est aussi celui du pire dysfonctionnement de la ressemblance⁵⁶⁴ ». Selon le critique, le sexe de l'héroïne figure dans le roman une chambre noire qui, selon des croyances communément partagées à l'époque, aurait été « imprégnée » à jamais par son premier amour, Jacques. Effectivement, lorsque Madeleine enfante pour la première fois avec son mari, Guillaume, dans une chambre où se trouve accroché le portrait photographique de Jacques, ami d'enfance de l'époux, qui ignore tout du premier amour de sa femme, le produit de l'engendrement, nommée *Lucie*, montre une incroyable ressemblance avec Jacques. Madeleine n'a jamais été infidèle à son époux, mais *Lucie-lux*, empreinte lumineuse née sur la matrice-Madeleine, produit une ressemblance autre, celle d'un premier amour simplement vu sur un portrait photographique dans une chambre, engendrant toutes les complications romanesques imaginables pour l'héroïne. A. Buisine déduit de ce traitement de la métaphore matricielle un refoulement chez le romancier de sa propre incapacité à engendrer à cette époque de sa vie. Au-delà de cette interprétation psychanalytique sur laquelle nous serons amenée à revenir plus loin, cet exemple de *Madeleine Férat* nous intéresse surtout en ce qu'il témoigne d'une relation zolienne à la *mimesis* très différente de celle que nous avons pu observer chez Maupassant.

Alors que dans les nouvelles de Maupassant, le défaut de ressemblance initie le trouble dans l'intrigue et dans le personnage, chez Zola, c'est au contraire la ressemblance elle-même

(Marowski [le pharmacien émigré en France]). Le même ainsi est devenu l'autre, mais l'autre devient alors le même. » (« Lire l'écriture », *Esprit*, n°12, 1974, p. 826).

⁵⁶² Alain Buisine, « Tel fils, quel père ? », *op. cit.*, p. 333.

⁵⁶³ Alain Buisine, « Les chambres noires du roman », *op. cit.*, p. 243-267.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 258.

qui scelle le sort tragique de l'héroïne⁵⁶⁵. Chez Maupassant, la non ressemblance de Lucie avec son père Guillaume consacrerait la dissipation d'un mensonge, elle signalerait sa véritable origine adultère en Jacques ; chez Zola, Lucie ne ressemble pas à Guillaume, mais elle est bien sa fille, et sa ressemblance à Jacques ne fait que troubler la vérité et la faire passer pour un mensonge. Il n'y a pas *défaut de ressemblance* dans *Madeleine Férat*, mais une *ressemblance mauvaise*, déviée : la mauvaise ressemblance n'est pas le signe véridique d'un adultère, dénonçant un mensonge, mais au contraire *un signe trompeur*, mystifiant la vérité. On ne peut donc pas se fier à la ressemblance, elle ment, elle dysfonctionne. Ce premier exemple de *Madeleine Férat* ne peut que nous faire interroger le choix zolien consistant à fonder par la suite l'intégralité du cycle des *Rougon-Macquart* sur le concept même d'hérédité. Selon le discours extrêmement littéraire de Lucas, l'hérédité est une lutte entre l'imitation et l'invention. Faudrait-il dès lors voir dans les *Rougon-Macquart* l'allégorie métalittéraire d'un projet naturaliste perçu comme une lutte incessante entre le même et l'unique, entre la transparence mimétique et l'originalité subjective de l'artiste ? Et si tel était le cas, quelle serait l'issue de ce conflit ? S'il nous semble sans doute trop colossal et peut-être un peu vain de tenter une lecture spéculaire de l'application de la théorie de l'hérédité de Lucas dans l'intégralité du cycle, dans la mesure où, comme nous l'avons vu précédemment, celle-ci relève surtout d'un prétexte créatif avec lequel l'auteur prend beaucoup de libertés, l'analyse nous semble en revanche tout à fait pertinente à l'égard du personnage de Pascal, qui incarne à lui seul les deux extrémités de l'analogie : spécialiste et objet de la théorie de l'hérédité (le même), et relais spéculaire de l'artiste naturaliste (l'unique).

La recherche sur l'hérédité entreprise par le médecin nous semble confirmer les premiers éléments énoncés dans *Madeleine Férat*. Le caractère métalittéraire de la réflexion de Pascal sur l'hérédité semble manifeste en ce que le personnage reprend le vocabulaire ambigu proposé par le docteur Lucas⁵⁶⁶. Le texte évoque même ces notions comme les principes généraux étant à l'origine de sa recherche :

⁵⁶⁵ S'il parle de « dysfonctionnement de la ressemblance » dans *Madeleine Férat*, A. Buisine est obligé d'admettre qu'il ne s'agit pas véritablement d'un échec de la ressemblance, puisque la ressemblance du père est supplantée par une autre ressemblance, parfaitement mimétique quant à elle : « [L]a photographie, quoi qu'il arrive, produit imperturbablement de la ressemblance. D'une certaine façon, et en dépit de ses épouvantables conséquences, le processus photographique quant à lui fonctionne très bien... » (*ibid.*, p. 259).

⁵⁶⁶ Pour une analyse de l'application du concept d'hérédité de Lucas dans la littérature, et en particulier chez Zola et dans *Le Docteur Pascal*, mais centrée autour d'une perspective psychanalytique, consulter l'article de Philippe Bonnefis, « Le cri de l'étain », *Revue des sciences humaines*, n°160, octobre-décembre 1975, p. 513-538 (repris dans *L'innommable, essai sur l'œuvre d'Emile Zola*, Paris, SEDES, 1984, p. 145-176).

Il était parti du *principe d'invention* et du *principe d'imitation*, l'hérédité ou reproduction des êtres sous l'empire du *semblable*, l'innéité ou reproduction des êtres sous l'empire du *divers*⁵⁶⁷.

Aux sources donc de la recherche sur l'hérédité de Pascal : les notions rhétoriques d'imitation et d'invention, qui tissent un lien indiscutable entre le discours biologique du personnage et l'esthétique littéraire du romancier⁵⁶⁸. L'hérédité elle-même est définie par Pascal selon cette acception plus large et moins connotée qu'est la « reproduction » : il manque peu de choses pour inciter à la remplacer par le terme de « représentation » et faire du discours de Pascal une réflexion sur la part de la *mimesis* et de l'originalité de l'artiste dans la création artistique. Sur ce point, selon le récit, c'est significativement une étude sur la « gestation », la procréation et donc sur la génération de l'œuvre d'homme, qui a mené Pascal vers la question de l'hérédité⁵⁶⁹. Dans la nature comme dans l'art, le produit de la création se tient dans cette limite étroite de la ressemblance au monde d'une part, sans quoi il risque la monstruosité et l'au-delà du compréhensible, et d'autre part de l'originalité, sans quoi la création n'en serait plus une, et basculerait dans cette autre monstruosité qu'est le même⁵⁷⁰. Dialectique ô combien cruciale pour un artiste qui s'inscrit dans une perspective réaliste, qui se doit par le principe même de son esthétique tenter de garder un hypothétique équilibre entre ces deux notions. Le chiasme présent dans l'extrait souligne le dilemme présenté par cette question dans le texte. La phrase qui exprime l'imperceptible frontière à suivre entre le même et l'autre présente ainsi elle-même un axe de symétrie, s'inscrivant jusque dans sa structure dans l'obsession du même et de la reproduction. Le propre de cette figure de style empêche en outre toute hiérarchie entre l'« invention », le « divers » d'un côté, et l'« imitation », le « semblable » de l'autre, au profit d'une boucle représentant le caractère irrésoluble de la question. Pas de parti pris, dès lors ? Rien n'est moins sûr. Le traitement du problème comme une boucle insoluble signale d'emblée un malaise de l'écriture face à la notion de création littéraire. De plus, les réactions personnelles, le discours subjectif de Pascal face au phénomène « hérédité » montrent quant à eux des constantes assez significatives pour en

⁵⁶⁷ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 945.

⁵⁶⁸ Bien que nous divergions sur le plan de l'interprétation, nous partageons ce constat avec Thierry Ozwald : « Dans le premier texte, le chercheur se fonde sur les présupposés suivants : « *Il était parti du principe d'invention et du principe d'imitation, l'hérédité ou reproduction des êtres sous l'empire du semblable, l'innéité ou reproduction des êtres sous l'empire du divers* ». Tout ce qui suit – une série de considérations techniques, une typologie détaillée des différents cas de figures, n'est conçu, à bien y regarder, que pour faire perdre de vue ces données premières qui, en manière de lapsus, résument d'emblée tout le système conceptuel zolien. » ; « *Le Docteur Pascal* au fond nous en apprend bien moins sur les théories de l'hérédité que sur la structure mimétique et combinatoire du romanesque zolien. » (« Un remède contre le mal du siècle : *Le Docteur Pascal* ou l'évangélisme thérapeutique selon Zola », *op. cit.*, p. 131-132 et 137 [T. O. souligne]).

⁵⁶⁹ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 944.

⁵⁷⁰ Pensons sur ce point aux débats éthiques suscités par l'application du clonage dans l'assistance à la procréation.

offrir une lecture métalittéraire. Selon Pascal, la question de la procréation – entendons donc désormais de la création littéraire –, possède un attrait relevant de la magie, du territoire des mystères insondables :

A partir de ce moment, le problème de la conception, au principe de tout, *s'était posé à lui*, dans son irritant mystère. Pourquoi et comment un être nouveau⁵⁷¹ ?

La tournure mettant le docteur en posture passive en dit long sur le pouvoir irrationnel de cette question douée d'une action autonome et spontanée, et sur la détresse du sujet face au problème manifeste qu'elle lui pose. Or, quel est le véritable mystère pour Pascal, si l'on examine de près la question ? Ce n'est pas le principe « faiseur de vie » en soi, ni même la capacité étonnante de l'homme à se reproduire, mais le fait que le produit engendré soit « nouveau ». Au centre du mystère est l'altérité, la différence, l'originalité, autrement dit en termes héréditaires, « l'innéité » que Pascal prend pour un synonyme de nouveauté⁵⁷². Cette association synonymique de l'innéité à la nouveauté n'est pas anodine, car elle montre que pour Pascal, tout principe d'engendrement se fonde non pas sur la notion d'hérédité, de ressemblance, mais de son opposé, l'innéité. A la question précédente, fondatrice de sa recherche, pourrait ainsi être substituée les questions : pourquoi et comment l'innéité dans toute conception ? Pourquoi nous reproduisons-nous tous sur le mode de la différence, et non de l'identique ? Le remplacement des termes est intéressant, car il montre chez Pascal un renversement de la conception logique de la recherche sur l'hérédité, contrairement à l'homme du commun qui ne cesse de rechercher des ressemblances dans sa descendance, en étant surpris que son rejeton lui rappelle un tel ou tel autre. Cet extrait des *Essais* de Montaigne, rapporté par le docteur Lucas dans l'introduction de son ouvrage, que Zola a pu lire en consultant l'ouvrage, nous semble refléter cette intellection « courante » du phénomène héréditaire :

[I]l me semble que parmi les choses que nous voyons ordinairement, il y a des estrangetez si incomprehensibles qu'elles surpassent toute la difficulté des miracles. Quel monstre est-ce, que cette goutte de semence dequoy nous sommes produits porte en soy les impressions, non de la forme corporelle seulement, mais des pensemens et des inclinations de nos peres ? Cette goutte d'eau, où loge elle ce nombre infiny de formes ?

Et comme porte elle ces ressemblances, d'un progrez si temeraire et si desreglé que l'arriere fils respondra à son bisayeul, le neveu à l'oncle⁵⁷³ ?

⁵⁷¹ *Ibidem.*

⁵⁷² « Quant à l'innéité, elle était l'être nouveau, ou qui paraît tel [...] » (*ibid.*, p. 945).

⁵⁷³ Montaigne, « De la ressemblance des enfans aux peres », *Essais*, II, 37, éd. M. Rat, Paris, Garnier, « Classiques », 1962, tome II, p. 174-175. La délimitation de l'extrait que nous citons est reproduite dans Prosper Lucas, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle*, *op. cit.*, tome I, p. XVI-XVII. Le titre donné par Montaigne à ce chapitre comme les exemples sur l'hérédité qu'il reprend de l'*Histoire naturelle* de Plinie l'ancien et de Corneille Agrippa montrent eux aussi le caractère mystérieux et surprenant du phénomène de ressemblance par-delà les générations dans l'hérédité, et non de celui d'originalité : « Il est certaine façon

L'« étrangeté », « le miracle » ou encore plus loin « la chose fantastique⁵⁷⁴ » est pour Montaigne, comme pour tout un chacun, le phénomène de résurgence de la ressemblance mimétique entre les membres d'une même famille, par-delà la diversité naturelle de chaque individualité. Au contraire, Pascal semble parfaitement abasourdi et admiratif du fait que tous les enfants ne soient pas la copie conforme de leurs ancêtres, sur le mode du moule industriel⁵⁷⁵. Le détail de son questionnement confirme cet étonnement premier face à l'absence de mimétisme dans la génération de la vie. Comparons ainsi le témoignage de Montaigne à ce questionnement très proche que nous trouvons dans *Le Docteur Pascal*. :

Ah ! cette hérédité, quel sujet pour lui de méditations sans fin ! *L'inattendu, le prodigieux n'était-ce point que la ressemblance ne fût pas complète, mathématique, des parents aux enfants ?* Il avait, pour sa famille, d'abord dressé un arbre logiquement déduit, où les parts d'influence, de génération en génération, se distribuaient moitié par moitié, la part du père et la part de la mère. *Mais la réalité vivante, presque à chaque coup, démentait la théorie. L'hérédité, au lieu de la ressemblance, n'était que l'effort vers la ressemblance, contrarié par les circonstances et le milieu*⁵⁷⁶.

Même vocable de l'étonnement face au mystère de la création, « inattendu » et « prodigieux ». Pourtant, l'émerveillement commun ne fait qu'accentuer l'opposition symétrique de l'intellection du phénomène de la procréation dans les deux textes. Ce qui est

d'humilité subtile qui naît de la présomption, comme cette-cy, que nous reconnaissons notre ignorance en plusieurs choses et sommes si courtois d'avouer qu'il y a des ouvrages de nature aucunes qualitez et conditions qui nous sont imperceptibles, et desquelles nostre suffisance ne peut découvrir les moyens et les causes. [...] En la famille de Lepidus, à Romme, il y en a eu trois, non de suite, mais par intervalles, qui nasquirent un mesme œuil couvert de cartilage. A Thebes, il y avoit une race qui portoit, dès le ventre de la mere, la forme d'un fer de lance ; et qui ne le portoit, estoit tenu illegitime. Aristote dict qu'en certaine nation où les femmes estoient communes, on assignoit les enfans à leur peres par la ressemblance. » (*ibidem*). La multiplicité des exemples et leur diachronie semblent attester d'une certaine « tradition » consistant à envisager le « miracle » de l'hérédité d'abord sous la forme de la récurrence des traits avant d'en distinguer l'originalité. Dans son introduction, le docteur Lucas cite d'ailleurs des témoignages plus récents manifestant tous une même attraction pour les phénomènes de mimétisme, notamment en ce qui concerne les maladies dans une même famille.

⁵⁷⁴ Prosper Lucas, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle*, op. cit., tome I, p. XVII.

⁵⁷⁵ Cette prescience de la standardisation sociale est également repérée par Thierry Ozwald : « [C]hacun d'entre nous serait le double d'autrui, et l'univers tout entier serait peuplé de *doubles*, tous conformes à la dualité originelle mais tirant leur spécificité d'une distribution différente des composants du schème archétypal. Comme on peut s'en apercevoir, c'est toute une théorie du mimétisme qui s'esquisse à l'échelle planétaire, les individus – selon Pascal – ne se distinguant pas radicalement les uns des autres, condamnés à reconnaître partout des doubles plus ou moins fragmentaires d'eux-mêmes et n'ayant d'autre recours que de donner naissance, mathématiquement, à des répliques d'eux-mêmes, partielles ou totales. [...] Au passage, signalons que Zola – au même titre que Nietzsche cette fois – a l'intuition très juste de ce que sera, en partie, l'homme moderne, à savoir un homme mimétique, un homme travaillé par la dualité et qui, parce qu'il est soumis aux lois, aux diktats de l'identité, ressemble toujours davantage à son semblable, cultive les mêmes goûts que lui, s'uniformise et devient « *moyen* », c'est-à-dire ni plus ni moins singulier que la moyenne du commun des mortels. » (« Un remède contre le mal du siècle : *Le Docteur Pascal* ou l'évangélisme thérapeutique selon Zola. », op. cit., p. 132 et 134 [T. O. souligne]). Néanmoins, bien que cette description nous semble parfaitement pertinente, nous estimons que le critique utilise cette remarque dans une interprétation erronée et en parfait contrepoint avec la véritable posture du personnage de Pascal, lorsqu'il en déduit un souhait zolien de mimétisme entre les hommes allant jusqu'à l'acceptation de l'eugénisme ; au contraire, cette reconnaissance d'une possible industrialisation de l'humain dans le mimétisme suscite selon nous une angoisse irrépressible du personnage zolien fasciné par l'inventivité et la contingence imprévisible de la nature.

⁵⁷⁶ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 946.

pour tous une norme – la reproduction du vivant sous l’empire du divers –, devient chez Pascal un sujet d’émerveillement sans fin. A en croire le médecin, la nature serait en un sens incompréhensible et fascinante, parce qu’elle se reproduirait toujours sur le mode du nouveau, et ne parviendrait que rarement et imparfaitement, selon des lois d’ailleurs impossibles à élucider, à refaire « le même ». Dès lors, comment comprendre et maîtriser la reproduction ? Quiconque s’attache à analyser le phénomène se trouve systématiquement confronté à l’hétérogénéité de la « réalité » qui « dément » toute théorie, nécessairement fondée sur le principe logique de l’identité des causes et des conséquences. Une interprétation métatextuelle de cette posture scientifique serait dès lors lourde de conséquences. Elle traduirait un incroyable reniement de l’utopie réaliste, un abandon conscient et assumé de toute victoire de la *mimesis* en littérature. Tout dans le texte engage cependant à actualiser cette analogie. Notons tout d’abord que le docteur voit dans ce mystère insoluble de la création un domaine « poétique ». Ainsi, après avoir critiqué l’échec de son arbre « mathématique » devant Clotilde :

« Ah ! ces sciences commençantes, ces sciences où l’hypothèse balbutie et où l’imagination reste maîtresse, elles sont le domaine des poètes autant que des savants ! Les poètes vont en pionniers, à l’avant-garde, et souvent ils découvrent les pays vierges, indiquent les solutions prochaines⁵⁷⁷. »

Mystère insondable propice à l’esprit du poète, d’autant qu’il lui renvoie sa propre impossibilité à définir et régler la part de l’invention et de l’imitation dans son esthétique. Et c’est étonnamment ce caractère irrésoluble qui fait l’intérêt de l’hérité pour le savant :

Sans doute l’hérité ne le passionnait-elle ainsi que parce qu’elle restait obscure, vaste et insondable, comme toutes les sciences balbutiantes encore, où l’imagination est maîtresse⁵⁷⁸.

Ainsi, c’est l’imagination du poète seule qui serait à ce moment apte à exploiter les lois du même et de l’autre dans la création, c’est-à-dire la faculté de l’invention, de l’inédit, de l’« innéité ». Le choix du docteur semble fait malgré lui : face à une nature qu’il est impossible de régir selon les lois mathématiques du même, admirons sa capacité d’invention et traitons-la uniquement avec notre propre faculté d’invention... Ce comportement du médecin excède la perspective scientifique. Il informe également son quotidien le plus prosaïque. Lorsqu’il apprend dans le journal le nouvel emploi de son frère à la tête du *Temps*, le médecin fait ainsi une remarque qui pourrait servir d’apologue pour l’instruction du juge Denizet : « on inventerait les choses, qu’elles seraient moins belles... La vie est

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 1008.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 947.

extraordinaire⁵⁷⁹... ». Réel si imprévisible, si dépourvu de régularité et d'imitation qu'il en devient beau ; réel si extraordinaire, si incompréhensible, que seul le mensonge est capable de l'appréhender, comme l'expérimente à nouveau Pascal lorsqu'il croit soupçonner la « vérité » sur l'implication de sa mère dans la mort de Macquart : « comme il semblait impossible de jamais savoir la vérité, il imagina tout haut l'histoire la plus simple⁵⁸⁰. » Dans sa vie comme dans son étude de l'hérédité, tout chez Pascal renvoie à l'impossible compréhension du réel, à l'impossibilité d'atteindre, pour l'homme comme la nature, la reproduction fidèle, mécanique ou mimétique, et au seul recours possible dans l'imagination, donc dans la subjectivité. Il est sur ce point fort intéressant que ce porte-parole de l'imagination littéraire et scientifique se flatte au début du roman de sa totale « innéité » – en d'autres termes, de sa parfaite originalité. S'il y a chez Pascal, dans cet attrait de l'innéité, un refus des tares de la famille et une résurgence de sa clôture au monde extérieur, il y a aussi un manifeste qui relève de l'esthétique pour le porte-parole du romancier naturaliste. Lorsqu'il évoque son bonheur de « n'en être pas », le médecin utilise une formule assez étonnante : « J'ai beau les aimer tous, mon cœur n'en bat pas moins d'allégresse, lorsque je me sens autre, différent, sans communauté aucune⁵⁸¹. » Le constat du médecin va au-delà d'un soulagement d'échapper à la fêlure familiale, qui ne touche d'ailleurs pas tous les membres de l'arbre : son bonheur est de se sentir « autre ». Non pas sans hérédité Rougon-Macquart, mais sans hérédité tout court, original, unique.

D'un point de vue métalittéraire, la notion d'hérédité chez Zola, dans *Madeleine Férat* comme dans *Le Docteur Pascal*, se révèle dramatique pour le projet réaliste. La quête du réel le plus transparent est certes vue comme utopique mais toujours réaffirmée chez Maupassant ; chez Zola, on trouve un même déni de la capacité mimétique du réel, mais sans que cela semble susciter le moindre regret, bien au contraire. La ressemblance parfaite est perçue comme une menace dans *Madeleine Férat*, et comme un impossible étranger à la nature dans le dernier roman du cycle ; en revanche, l'absence de ressemblance, si dramatique chez Maupassant, se mue dans *Le Docteur Pascal* en une admiration pour l'invention de la nature et un plaidoyer pour l'imagination. Si le constat de l'utopie de la transparence réaliste semble partagé par les deux romanciers, il semble évident que celle-ci reste chez Maupassant un modèle pour lequel le roman zolien n'a guère d'appétence.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 919.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 1098.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 1021.

- La théorie des signatures, ou les dangers du même

Incapacité et inanité de la reproduction à faire le même. On peut développer la même analyse de l'autre « marotte » du médecin zolien. Sa recherche thérapeutique le conduit à imaginer une panacée, un remède universel, qui s'inspire de la « médecine des signatures ». Or, qu'est-ce que cette théorie médicale, sinon la croyance utopique dans les bienfaits du même ? Le même remplace ou répare le même pour produire un nouveau même parfaitement sain : la substance nerveuse du mouton fortifie les nerf défailants du malade. Comme le rappelle G. Agamben dans son récent *Signatura rerum*, cette médecine, tirée de l'application de la théorie des signatures de Paracelse, qui connaît un grand succès à la Renaissance et à l'époque baroque, possède une acception très vaste, beaucoup plus vaste que la simple identité réparatrice utilisée par Pascal. Selon G. Agamben, la théorie des signatures exprimée dans le *De Signatura rerum naturalium* est le « noyau original de l'épistémè paracelsienne⁵⁸² » : selon elle, chaque objet du monde serait marqué, signé, si bien que sa forme attesterait de sa qualité intrinsèque. L'apparence suppose l'essence, et par conséquent, la ressemblance suppose l'identité et la communauté d'essence⁵⁸³. On ne saurait trouver là meilleure application de l'esthétique de la transparence : pour Paracelse, « il n'est rien d'extérieur qui ne soit une annonce de l'intérieur⁵⁸⁴ », et la connaissance des signatures devient dès lors selon lui « la science par laquelle on trouve tout ce qui est caché⁵⁸⁵ ». La conséquence de ce principe fondateur est une quasi-abolition de la séparation entre le signifiant et le signifié⁵⁸⁶. Cette parenté entre le fonctionnement de la théorie des signatures et le phénomène de la représentation est déjà relevée par Michel Foucault dans *Les mots et les choses*. Le philosophe, qui, nous l'avons rappelé, décrit le passage au tournant du XIX^e siècle d'une épistémè fondée sur l'articulation transparente entre signifiant et signifié à celle d'un repli du signe sur lui-même, voit au XVI^e une première étape de cette évolution, où l'analogie fonderait tout rapport de l'homme au monde. Il y aurait ainsi dans l'évolution de l'épistémologie une sorte de remontée régressive vers la chose : alors que le monde du XIX^e

⁵⁸² Giorgio Agamben, *Signatura rerum : Sur la méthode*, trad. J. Gayraud, Paris, Vrin, « Textes philosophiques », 2009, p. 37.

⁵⁸³ Pour une lecture de la théorie paracelsienne, toutefois subordonnée à l'analyse de son implication dans la philosophie contemporaine, notamment celle de Michel Foucault et Jacques Derrida, consulter Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, *op. cit.*, p. 37-91.

⁵⁸⁴ Paracelse, *Sur la nature des choses*, livre IX : « De la signature des choses naturelles », III, 7, 131, cité par Giorgio Agamben, *ibid.*, p. 37.

⁵⁸⁵ Paracelse, *ibidem*, III, 7, 133, cité dans Giorgio Agamben, *ibid.*

⁵⁸⁶ « La signature qui, dans la théorie des signes, devrait apparaître comme un signifiant, glisse toujours en position de signifié, si bien que le *signum* et le *signatum* échangent leurs rôles et semblent entrer dans une zone d'indécidabilité. » (Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, *op. cit.*, p. 42).

souligne l'opacité du signe dans la communication, alors que l'époque classique reconnaît l'existence d'une articulation, d'une médiation dans le processus de signification, mais qu'elle suppose transparente, le XVI^e semble supprimer la notion même d'articulation, dans un monde de la juxtaposition où toute chose contient en elle-même un signe :

Le grand miroir calme au fond duquel les choses se miraient et se renvoyaient, l'une l'autre, leurs images, est en réalité tout bruisant de paroles. Les reflets muets sont doublés par des mots qui les indiquent. Et par la grâce d'une dernière forme de ressemblance qui enveloppe toutes les autres et les enferme en un cercle unique, le monde peut se comparer à un homme qui parle⁵⁸⁷.

C'est dans ce cadre que l'auteur rencontre la théorie de Paracelse, qui éclaire le principe régissant le signe et la chose au XVI^e siècle – car en effet, où trouver le signe dans un monde où toute chose fait signe ? Ce qui fait valeur de signe, c'est la ressemblance : la chose A serait signe de la chose B en ce qu'elle porte en elle sa ressemblance, non parfaite, mais suffisante pour indiquer leur association. Dès lors, le XVI^e siècle serait le moment d'une superposition presque parfaite entre l'herméneutique (comme recherche du sens au travers des signes) et la sémiologie (comme identification des signes) au sein de « la forme de la similitude. [...] La nature des choses, leur coexistence, l'enchaînement qui les attache et par quoi elles communiquent, n'est pas différente de leur ressemblance. Et celle-ci n'apparaît que dans le réseau de signes qui, d'un bout à l'autre, parcourt le monde⁵⁸⁸. » La transition entre cette *épistémè* et celle de la transparence du signe à l'époque classique est déjà présente dans l'existence de ce « presque » de la superposition de la sémiologie et de l'herméneutique. Or, cette prémisse se lit également dans les évolutions progressives de la théorie paracelsienne. Selon Giorgio Agamben, la théorie des signatures devient au tournant du XVII^e siècle chez le mystique Jakob Boehme « l'opérateur décisif de toute connaissance, ce qui rend intelligible le monde, qui est en soi, muet et sans raison⁵⁸⁹. » Ainsi la notion de signature se complexifie : le signe lui-même devient muet et nécessite le processus de signature pour actualiser la relation de ressemblance qui fera sens, préfigurant ainsi la prochaine articulation logique au XVII^e siècle du signifiant et du signifié, certes encore unis ici par le principe « physique » de

⁵⁸⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 44-45. Nous renvoyons à la démonstration de Foucault, dont nous simplifions volontairement la notion de ressemblance, qui ne se réduit pas à une homologie parfaite : le signe n'est pas l'homologie qu'il signale, sans quoi il ferait disparaître le phénomène de signature inscrit dans la chose, il est une « similitude voisine » qui permet de reconnaître la relation homologique entre deux choses. Giorgio Agamben cite à ce propos cette claire interprétation de la théorie foucauldienne énoncée par Enzo Melandri en 1970 : « La signature est une espèce de signe dans le signe ; elle est cet indice qui, dans le contexte d'une sémiologie donnée, renvoie de façon univoque à une interprétation donnée. La signature adhère au signe au sens où elle indique, au moyen de la facture de celui-ci, le code avec lequel le déchiffrer » (Enzo Melandri, « Note in margine all'episteme di Foucault », *Lingua e stile*, V, 1970, p. 147, cité par G. Agamben dans *Signatura rerum*, *op. cit.*, p. 67).

⁵⁸⁹ Giorgio Agamben, *Signatura rerum*, *op. cit.*, p. 47.

ressemblance, mais prêts à se détacher l'un de l'autre. Cette évolution condamnera d'ailleurs, en raison de son primat de la ressemblance, le principe même de théorie des signatures que pourfendent, comme le rappelle G. Agamben, les philosophes des Lumières : ainsi ne trouve-t-on que ces deux lignes assassines consacrées à la médecine de Paracelse dans l'*Encyclopédie* : « *Rapport ridicule des plantes entre leur figure et leurs effets. Ce système extravagant n'a que trop régné*⁵⁹⁰. »

On peut se demander en quoi une théorie médicale déjà présentée comme totalement dépassée au XVIII^e siècle a pu séduire Zola au point d'en faire un des sujets « scientifiques » (!) de prédilection de son porte-parole dans le cycle. Lorsqu'on garde à l'esprit l'extension théorique de la signature selon Paracelse, on comprend en revanche tout l'intérêt que celle-ci peut prendre dans le cadre d'une réflexion sur la *mimesis*. Si l'on applique l'analyse de G. Agamben et de M. Foucault, le romancier actualise une théorie qui n'appartient pas à son moment épistémologique, mais qui présente néanmoins une vision cohérente, celle d'une croyance en l'adhérence parfaite du signe au monde, ou du moins de la transparence de leur articulation, soit un règne sans partage de la *mimesis* la plus parfaite. La théorie des signatures s'avère être la réponse idéale au complexe d'Asmodée perçu par Philippe Hamon comme le moteur de l'esthétique de la transparence chez Zola. Le monde selon Paracelse ne peut être plus transitif, puisqu'il offre à nos regards tous les signes nous permettant de comprendre ce qu'il est. Adeptes de la physiognomonie, de la chiromancie, de l'astronomie, le savant paracelsien figure la version heureuse et utopique du paradigme indiciaire ginzburgien, celle d'un herméneute dont le déchiffrement des signes serait à coup sûr confirmé par le réel⁵⁹¹. La thérapeutique des signatures ne se limite pas à réparer le même par le même, mais soigne aussi bien l'organe malade par tout ce qui lui ressemble : l'aspect de l'euphrase, qui porte une tache en forme d'œil, l'indique tout naturellement comme un remède pour les maladies de l'œil. Parfois, la ressemblance pourra même se placer sur un

⁵⁹⁰ Cité par G. Agamben, *ibidem*, p. 77.

⁵⁹¹ Nous nous trouvons ainsi heureusement confirmée par le texte de G. Agamben, qui voit dans le travail de Ginzburg la « cartographie minutieuse de cette réapparition [du concept de signature] » dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Le lien du paradigme indiciaire au concept de signature paracelsien est manifeste. Notons cependant, et il est dommage que G. Agamben se borne en cela à pointer la similitude du mécanisme mis au jour par Ginzburg, que l'historien ne voit en aucun cas le paradigme indiciaire comme un mode d'appréhension « efficace » pour l'herméneute qui le met en œuvre, mais comme une tentative inquiète voire désespérée de maîtriser ce qui lui échappe, et qui lui échappe souvent toujours après l'épisode du déchiffrement (rappelons les principaux exemples de Ginzburg : inconscient psychanalytique chez Freud, notion de style chez Morelli, criminalité dans les fichiers de l'identité judiciaire et chez Conan Doyle). En cela, l'herméneute du paradigme indiciaire au XIX^e siècle se distingue de l'homme paracelsien qui parvient toujours à découvrir le sens mis en avant par la ressemblance du signe. C'est pourquoi nous nous permettons de voir dans l'exégète paracelsien un herméneute ginzburgien « heureux » et « utopique ».

simple plan métaphorique⁵⁹² : ainsi le chardon, parce qu'il est piquant, soignera les irritations⁵⁹³... La médecine des signatures est le règne de la *mimesis* et de l'analogie transparente.

L'attrait qu'elle représente pour un représentant de l'esthétique réaliste n'est donc pas étonnant, si ce n'est que dans ce cas, comme dans toutes les autres actualisations de la transitivité et de la transparence du monde dans le cycle zolien que nous avons jusqu'ici analysées, l'aventure du docteur Pascal avec sa thérapeutique mimétique est loin d'être sans nuages. Quel est en effet le produit des piqûres du bon docteur ? Une illusion, un mensonge. Nous avons déjà cité cet extrait de l'Ebauche où Zola souligne le caractère trompeur de la médication de Pascal, qui donne de la fièvre et fait croire fallacieusement à un mieux, à un regain d'énergie du patient. L'ajout du même au même produit l'illusion, voire la mort, dans le cas de Lafouasse, où c'est justement un résidu du même, mal filtré, qui suscite l'embolie chez le malade⁵⁹⁴. Le principe théorique de « médecine des signatures » lui-même se révèle d'ailleurs un échec, puisque le médecin conclut à la fin du roman à un effet identique lorsqu'il remplace la substance nerveuse de mouton par de l'eau pure, en ce que seul l'effet mécanique de l'injection officierait dans ses piqûres⁵⁹⁵ (voire l'effet placebo qui n'est encore pas démontré à cette époque) : la thérapeutique du même se révèle trompeuse et mortifère, et elle est significativement est supplantée par... rien. Le rien vaudrait-il mieux que le même dans l'univers du docteur Pascal ? Si le « rien » vaut autant que le « même », qu'en est-il de la relation du signe au monde ? Peu importe la ressemblance entre les substances, nous dit l'expérience de Pascal, elle n'apporte rien au malade ; bien au contraire, l'absence de substances est bien moins dangereuse. Ajouter « rien » plutôt que le « même » : on ne saurait trouver un plus parfait démenti et du principe mimétique, et de l'intérêt d'une herméneutique indiciariaire, et donc d'une esthétique fondée sur la transparence et la transitivité du monde représenté dans l'œuvre d'art.

⁵⁹² Le procédé n'est pas sans rappeler une autre pratique médicale farfelue du docteur : l'identification fallacieuse d'une sclérose comme fêlure de l'organe par association métaphorique avec le cœur brisé de l'amoureux de la science et de Clotilde, qui a trop souffert de battre...

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁹⁴ « [L]e malheur avait voulu, ce jour-là, que la petite seringue ramassât, au fond de la fiole, une parcelle impure échappée au filtre. Justement, un peu de sang avait paru, il venait, pour comble de malchance, de piquer dans une veine. Il s'était inquiété tout de suite, en voyant le cabaretier pâlir, suffoquer, suer à grosses gouttes froides. Puis, il avait compris, lorsque la mort s'était produite en coup de foudre, les lèvres bleues, le visage noir. C'était une embolie, il ne pouvait accuser que l'insuffisance de ses préparations, toute sa méthode encore barbare. » (Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1027).

⁵⁹⁵ « [J]'ai été frappé dernièrement par ce singulier résultat que les piqûres faites avec de l'eau pure étaient presque aussi efficaces... Le liquide injecté n'importe donc pas, il n'y a donc là qu'une action simplement mécanique... » (*ibidem*, p. 1177).

Ce long développement analysant les implications métalittéraires de l'autoreprésentation du romancier naturaliste dans le complexe personnage de Pascal en fait un exemple calamiteux pour l'esthétique de la transparence réaliste. Aveugle, autiste, Pascal se ferme au monde réel dans sa vie quotidienne. Ses expériences de guérison par l'ajout de l'identique sont un échec, et son étude de l'hérédité, incapable de régir un principe identique de reproduction des êtres, semble au contraire fascinée par l'idée d'altérité. On ne saurait en revanche voir meilleur exemple d'un écrivain préoccupé par le réel, mais incapable de le comprendre, persuadé de son incommunicabilité première et irrévocable, à laquelle il est préférable d'imposer une vision originale et issue de sa propre subjectivité. Fermons les volets de la Souleïade, et projetons notre propre invention théorique : il n'en sortira peut-être pas une image du réel, mais une œuvre. Ainsi Pascal donna-t-il naissance aux *Rougon-Macquart*, œuvre de parfaite fiction...

3. La faillite des artistes réalistes dans *L'Œuvre*, ou l'impossible transitivité de l'œuvre d'art

L'Œuvre a longtemps été considéré, depuis sa publication et jusqu'à une récente époque, comme un roman « à clefs ». Sa critique a donc longtemps consisté à attribuer à chacun des personnages l'étiquette d'un modèle réel appartenant à l'entourage plus ou moins immédiat de Zola, foncièrement encouragée en cela par la brouille de Zola et Cézanne à l'issue de sa publication : ainsi, selon les ouvrages, Claude représenterait tour à tour Cézanne, Manet et Monet, voire Zola lui-même, Sandoz serait Zola, Dubuche serait Baille, Bongrand Courbet, Courajod Corot mais aussi Courbet⁵⁹⁶... Bien que ce jeu de pistes s'avère à notre conviction profonde sans le moindre intérêt, il introduit cependant dans notre perspective d'analyse une source de confusion que nous devons d'emblée dissiper. Dès son édition de l'œuvre intégrale et à l'issue d'une étude détaillée de la genèse du roman, H. Mitterrand prend ses distances avec toute idée d'identification biographique des personnages, notamment en ce qui concerne le rôle central de Claude Lantier :

⁵⁹⁶ Sur ce point, l'étude la plus complète reste celle menée dans les années 1960 par Patrick Brady, qui se montre toutefois conscient des limites de cette démarche d'identification en multipliant les sources pour chaque personnage, et en intégrant également les modèles « fictifs » auxquels Claude doit tout autant : « *L'Œuvre* » de *Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef*, Genève, Droz, 1967 (voir aussi, du même auteur, « Claude Lantier », *Cahiers naturalistes*, n°17, 1961, p. 10-18 et « La peinture de Claude Lantier. Contribution à l'étude de Zola, critique d'art », *Revue des sciences humaines*, n° 101, janvier-mars 1961, p. 89-101).

[Claude] doit certes, quelques-uns de ses traits à Cézanne, mais beaucoup d'autres à Manet, Gill, Monet, etc. : ce sont des traits destinés à lui donner une vraisemblance tout extérieure, à charger sa carrière d'épisodes typiques de la vie des peintres – de tous les peintres. [...] Quant à sa tragédie intérieure, elle obéit à une idée générale qui s'est exprimée en termes fort abstraits dans les premières lignes de l'Ebauche, et qui doit tout à philosophie personnelle de Zola, rien aux modèles vivants. Pour le reste, le personnage prendra toujours plus d'autonomie au fur et à mesure de la genèse du roman. Il n'est pas de bonne méthode de voir dans Claude Lantier autre chose que ce qu'il est, c'est-à-dire un personnage de pure fiction⁵⁹⁷.

Les avant-textes du roman n'ont pas aidé la critique à se débarrasser de toute velléité d'identifier un discours autobiographique de l'auteur dans la fiction, le romancier admettant dans l'Ebauche vouloir peindre avec Claude « [sa] vie intime de production, ce perpétuel accouchement douloureux⁵⁹⁸ », et se présentant dans la progression de la genèse, lorsqu'il entreprendra de « scinder » Claude en un couple du productif et de l'improductif, comme l'*alter ego* de Sandoz⁵⁹⁹. Néanmoins, comme le remarque Robert Lethbridge lorsqu'il examine en 2002 les modalités de la « déformation » de l'intime instaurée dans le roman, l'évolution de sa genèse montre un détachement progressif du romancier d'avec ses personnages, y compris Sandoz. L'auteur déplore nettement la continuité et la facilité des analyses autobiographiques de *L'Œuvre* dans les études zoliennes tout en en pointant les limites théoriques, en convoquant les préventions sur la complexité du « je » autobiographique énoncées par Michel Beaujour et Jean Rousset. Selon lui, cette perspective ignorerait ainsi « la tendance, de la part de Zola, de plus en plus prononcée au fur et à mesure que procède le travail préparatoire, à substituer au pronom [de la première personne] celui de Sandoz en tant que personnage autonome⁶⁰⁰ ». En effet, bien que la critique se soit naturellement progressivement éloignée de la perspective psychologique au fil des décennies et qu'elle ait déplacé le problème de l'autobiographie vers celui de l'auto-représentativité du moi créateur, celle-ci reste toujours fondamentalement influencée par l'idée d'un antagonisme entre Claude et Sandoz, qui, n'étant plus celui des deux amis aixois Cézanne et Zola, devient la métaphore du schisme intrinsèque à l'esthétique ou à la psychologie zolienne. Ainsi, pour

⁵⁹⁷ Henri Mitterand, dans l'édition citée de *L'Œuvre*, p. 1354. Le critique appuie dans cette même page son opinion sur le propos fondateur de René Ternois, pour qui « *L'Œuvre* n'est pas un roman à clefs, mais avant tout, comme tous les autres romans de Zola, une construction logique. »

⁵⁹⁸ Emile Zola, *L'Œuvre, Dossier préparatoire*, « Ebauche », ms. 10316, BNF, f°261, citée en intégralité par P. Brady dans « *L'Œuvre* » de *Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef, op. cit.*, p. 429.

⁵⁹⁹ « Mais je n'ai pas le couple, Claude et Moi. Le mieux sera de ne me prendre que comme théoricien, de me laisser à l'arrière-plan, sans donner aucun détail net sur ma production. » (Emile Zola, *L'Œuvre, Dossier préparatoire*, « Ebauche », ms. 10316, BNF, f°278, *ibidem*, p. 433).

⁶⁰⁰ Robert Lethbridge, « L'homme et *L'Œuvre* : Zola et la déformation romanesque », dans *Lire/Dé-lire Zola*, actes du colloque de la BNF d'octobre 2002, dir. Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 148. L'observation des avant-textes montre effectivement une autonomisation progressive du personnage de Sandoz. Alors que s'impose d'abord systématiquement la première personne dans l'Ebauche, les plans détaillés ne la font plus apparaître au profit de la troisième et du nom propre du personnage.

Martine Gantrel, l'opposition radicale entre la vie sociale et domestique, la capacité de production et la réussite professionnelle des deux personnages figurerait celle de la transparence théorique affichée et volontaire (Sandoz) et celle de la résurgence dans la production d'une veine romantique et métaphorique conférant à l'œuvre toute sa poésie (Claude) :

Avec Sandoz et Claude, le roman montre non seulement deux façons de vivre l'art que Zola lui-même a successivement incarnées dans sa vie mais la dualité propre du projet et de l'écriture naturaliste, pris entre un désir de transparence et de scientificité d'une part et un irrépressible matériau poétique et métaphorique d'autre part, charrié par l'écriture romanesque comme les eaux noires de la Seine traversant Paris⁶⁰¹.

Pour Michel Serres, plusieurs années auparavant, l'intériorisation de cette dualité dans l'intimité de la création romanesque devient le symbole du fonctionnement propre de l'œuvre zolienne. Dans le modèle thermodynamique que ce dernier applique au cycle zolien, l'opposition et la complémentarité des deux personnages illustrent l'économie d'un système qui élimine tout élément faible susceptible d'enrayer la dynamique de production. Sandoz deviendrait ainsi symboliquement « l'assassin⁶⁰² » d'un Claude qui n'avait pour seule fonction que de mettre en valeur par défaut, par son échec, l'épiphanie de l'écrivain naturaliste ancré dans la vie et la création :

[T]out le monde sait que les seules expérimentations fécondes sont négatives. Elles ne sont montées que pour éprouver la théorie. Pour tenter de la réfuter. [...] Autrement dit, je pose une hypothèse. Pour qu'il y ait œuvre, un travail, il faut des sources d'énergie. Soit donc un cas d'absence d'œuvre. Alors, il faut montrer l'épuisement des sources. Claude est mort ce matin sans laisser une toile : il a manqué sa sexualité, sa parenté, ses amitiés, il a vécu dans l'île et dans la nuit, du désordre au chaos. Du froid au froid. [...] *L'Œuvre* est conditionnelle, un contre-exemple. Une expérimentation pour la théorie. [...] Moi, l'écrivain, je me décris à l'enterrement de mon frère, de mon double raté, de mon image peinte et contraposée, de mon peintre sans œuvre de frère, de mon image absente ou effacée ; je l'ai pris pour objet, je l'ai choisi comme modèle, et cet objet je l'ai détruit comme tout objet de mon œuvre, de mon œuvre à moi, non ratée, puisque je suis en train d'écrire sa mort, sa mort à lui qui n'a pu accomplir son œuvre et qui en est mort pour que mon œuvre vive. Et vive éternellement, au-delà de la mort. Et demeure immortelle par ce vampirisme⁶⁰³.

Face à la prégnance de cette identification des deux personnages à la subjectivité zolienne, nous tenons à rappeler que notre analyse de l'auto-représentation ne s'attache pas à l'étude des doubles de Zola, mais aux figures pouvant symboliquement incarner une certaine image de l'herméneutique réaliste, afin de voir dans quelle mesure ce parallèle engendre ou non l'émergence d'un discours, univoque ou en crise, portant sur la question de la transparence de la représentation : Denizet et sa quête de l'histoire vraie, Pascal et son credo

⁶⁰¹ Martine Gantrel, « Zola et ses doubles : les instances d'auto-représentation dans *Pot-Bouille* et *L'Œuvre* », *op. cit.*, p. 97.

⁶⁰² Michel Serres, *Feux et signaux de brume*, *op. cit.*, p. 351.

⁶⁰³ *Ibidem*, p. 339 et 353-354.

de la vérité scientifique et généalogique. Dans aucun de ces deux cas notre analyse n'a porté, ni n'aurait d'ailleurs gagné à s'interroger, sur la part d'identification subjective ou autobiographique de Zola chez ces deux personnages. L'un comme l'autre n'était envisagé pour nous que comme les réceptacles idéaux pour le discours métalittéraire zolien, quel que soit le rapport personnel qu'ait pu tisser l'auteur avec leurs figures. Que cette relation ait eu une existence réelle ou fantasmée par la critique, qu'elle soit attestée plus ou moins par certaines notations génétiques, elle reste étrangère à notre problématique ponctuelle, qui ne s'attache dans cette partie qu'au fonctionnement économique de l'œuvre. Il est ainsi évident que la psychologie de Denizet n'a pas le moindre atome crochu avec la vie du romancier ; il n'en représente pas moins par sa fonction dans la diégèse et dans l'intrigue de *La Bête humaine* un « cas » susceptible d'attirer à lui et d'incarner la problématique esthétique de l'écrivain. A ce titre, on le comprend, tout artiste prétendant porter dans son œuvre la vérité et la vie ne peut que prétendre à accueillir le discours métalittéraire zolien ; dès lors, Sandoz comme Claude, voire même Mahoudeau, figurent selon nous des hérauts possibles du discours métalittéraire zolien, quelle que soit leur relation « personnelle » à la vie de l'auteur. D'un certain point de vue, nous irions même jusqu'à dire que cette perspective permet de résoudre bien des contradictions posées par les études fondées sur une dialectique couplant Claude et Sandoz. En effet, tout le développement de *L'Œuvre* se résume selon nous à la mise en abyme du problème théorique intrinsèque au réalisme de la transitivité en art. Sur ce point, nous nous trouvons encouragée par cette remarque de Max Milner, qui, parti d'un problème tout à fait différent évoquant la rivalité entre la femme et son image peinte en littérature, aboutit à cette conclusion que dans *L'Œuvre*, « c'est bien le drame de l'absorption de la réalité par son image qui se joue⁶⁰⁴ ». Or, si l'on examine ce tome du cycle comme le roman de la transitivité, bien des apories posées par l'entité schizoïde du couple Claude/Sandoz ou encore par l'hiatus entre les discours et les réalisations concrètes des artistes se résolvent voire s'évanouissent, et font place à un discours plutôt cohérent.

⁶⁰⁴ Max Milner, « Le peintre fou », *Romantisme*, n°66, 1989, p. 9.

a. Faire entrer la vie dans l'art : l'indéfectible croyance de Claude en la transitivité

- L'œuvre comme réceptacle direct de la nature, ou deux « ultras » de l'esthétique de la transparence

La transitivité informe tout d'abord explicitement le discours esthétique dominant dans le roman. Si l'on examine les propos énoncés par Claude et Sandoz – postes théoriques les plus développés et les plus « convaincus » de la bande –, il est manifeste que tous deux se font les relais d'une conception de l'art comme profondément ouvert sur le monde, d'une extrême transitivité et d'une extrême transparence. Ceux-ci seraient d'ailleurs les incarnations idéales du discours théorique de la transparence que certains critiques aimeraient tant trouver dans les propres textes de Zola sur le roman. Chez Sandoz et Claude, pas de fine poussière grise sur l'écran, pas de vitre même. La vitre a disparu et la nature doit s'engouffrer sans le moindre obstacle dans l'œuvre :

« Ah ! tout voir et tout peindre ! reprit Claude, après un long intervalle. [...] Hein ? la vie telle qu'elle passe dans les rues [...] ! Oui ! toute la vie moderne ! Des fresques hautes comme le Panthéon ! Une sacrée suite de toiles à faire éclater le Louvre⁶⁰⁵ ! »

« Hein ? étudier l'homme tel qu'il est, non plus leur pantin métaphysique, mais l'homme physiologique, déterminé par le milieu, agissant sous le jeu de tous ses organes... [...] Ah ! bonne terre, prends-moi, toi qui est la mère commune, l'unique source de la vie ! [...] Oui, je veux me perdre en toi, c'est toi que je sens là, sous mes membres, m'étreignant et m'enflammant, c'est toi seule qui seras dans mon œuvre comme la force première, le moyen et le but, l'arche immense, où toutes les choses s'animent du souffle de tous les êtres⁶⁰⁶ ! »

Ces deux credo réalistes sont certes gagnés par le lyrisme des espoirs de jeunesse des deux amis, mais ils reflètent assez fidèlement l'esthétique qui sera la leur tout au long du roman, entièrement fondée sur une absence de barrière entre l'œuvre et la vie. Le parallélisme syntaxique présent dans la célèbre formule de Claude, selon laquelle il faut « tout voir et tout peindre⁶⁰⁷ », est bien à comprendre ainsi, comme la parfaite mise en équivalence de la

⁶⁰⁵ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 46-47.

⁶⁰⁶ *Ibidem*, p. 161-162.

⁶⁰⁷ Le texte reprend ici presque mot pour mot les propos de Zola dans sa préface des *Nouveaux Contes à Ninon* publiée en 1874, où l'écrivain évoque son « âpre désir, prendre la terre, la posséder dans une étreinte, tout voir, tout savoir, tout dire. Je voudrais coucher l'humanité sur une page blanche, tous les êtres, toutes les choses ; une œuvre qui serait l'arche immense. » (Emile Zola, « A Ninon », *Nouveaux contes à Ninon* [1874], *Œuvres complètes*, tome IX, édition H. Mitterand, Paris, Tchou, « Cercle du livre précieux », 1968, p. 351). Le contexte dans lequel s'inscrit cette citation souligne toutefois l'aspect résolument utopique de ces phrases, qui évoquent avec nostalgie l'état d'esprit du jeune conteur rédigeant premiers *Contes à Ninon* dix ans auparavant, que le travail et le combat pour la vérité a isolé et fatigué, et qui compte retrouver l'élan et l'espoir d'alors en reprenant sa tâche : « Demain, j'aurai rajeuni de dix ans. Il me semblera que j'arrive de la veille, du fond de notre jeunesse, avec le miel de ton baiser aux lèvres. Ce sera le recommencement de ma tâche. Ah ! Ninon, je n'ai rien fait encore. Je pleure sur cette montagne de papier noirci ; je me désole à penser que je n'ai pu étancher ma soif du

perception et de la création, sans que jamais la représentation ne s'interpose entre elles. Claude veut peindre « la vie telle qu'elle *pass*e dans les rues », dans un accent sur le mouvement qui est exactement pour lui celui qui est à l'origine de la représentation, celui d'une sorte d'aspiration de la vie par la toile, par un phénomène de vase communicant. Même mouvement dans le discours de Sandoz, dont l'étrange et lyrique apostrophe à la vie personnifiée instaure un dialogue avec elle, et donc une relation immédiate entre le créateur et la nature, que redouble la proposition emphatique : « c'est toi seule qui seras *dans mon* œuvre ». Non seulement l'allégorie fait-elle ici de la vie une femme-muse qui inspire l'artiste sans intermédiaire, mais celle-ci est en outre non pas « l'objet » de son œuvre, mais « *dans* » son œuvre, dans une sorte de fusion érotique platonicienne qui assimile l'accouplement à la reconstitution de l'être hermaphrodite primitif. Par sa formulation, Sandoz abolit la limite entre le monde réel et le monde romanesque, mais aussi, dans un aspect très mystique, entre le sujet et le monde des objets (voir également « je veux me perdre *en* toi »), comme si le livre s'animait de lui-même au contact de la nature, dans le même phénomène d'aspiration du réel que celui décrit par Claude.

C'est pour cette raison de transitivité absolue que les deux amis rejettent la tradition, non pas seulement parce qu'elle représente un académisme ou un classicisme qu'ils prétendent révolutionner, mais surtout parce qu'aucune image, aucune idée ne doit se faire l'intermédiaire, et donc l'obstacle entre le créateur et le monde qu'il dépeint. Ainsi Claude refuse-t-il d'aller faire ses classes en observant et copiant les maîtres exposés au Louvre, de peur de « gâter son œil à une de ces copies, qui encrassent pour toujours la vision du monde où l'on vit⁶⁰⁸ », tout comme Sandoz rejette le discours de ses professeurs, les manuels de philosophie et leur « hiérarchie imbécile », au profit d'une œuvre « en pleine coulée de la vie universelle, [...] le grand tout sans haut ni bas ; ni sale ni propre, tel qu'il fonctionne⁶⁰⁹... ». Dans les deux cas, le créateur redoute l'interposition de tout savoir et de toute création artistique autres, conçus comme des artifices dont leur propre œuvre serait elle exempte, interposition qui détruirait définitivement la relation physique, immédiate, dénuée de toute intellection qu'ils entretiennent avec le monde extérieur.

vrai, que la grande nature échappe à mes bras trop courts. » (*ibidem*). Il serait donc hasardeux de voir dans cette reprise des termes de Sandoz par l'écrivain le signe d'une parfaite adéquation de leurs vues théoriques respectives. Voir aussi, chez Sandoz, quelques années plus tard, lors du retour de Bennecourt : « Paris l'avait repris aux moelles, violemment ; et, en pleine flambée de cette fournaise, c'était une seconde jeunesse, un enthousiasme et une ambition à désirer tout voir, tout faire, tout conquérir. » (Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 202-203).

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. 43-44.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 46.

- Quand la fusion charnelle avec l'œuvre ne relève plus du mythe : Claude ou le complexe de « Super-Pygmalion »

L'œuvre de chair

Reste à réaliser cette conception d'aspiration du réel dans les œuvres. Les réalisations de Sandoz ne sont pas évoquées dans le roman autrement que de manière très allusive. Seul le processus de création de Claude est directement mis en scène. Or, celui-ci illustre bien que les professions de foi pour la transativité de l'œuvre ne sont pas purement théoriques pour le peintre, qui tente concrètement d'abolir la frontière entre représentation et perception dans ses toiles. C'est dans ce cadre qu'il faut comprendre le *leitmotiv* fréquemment évoqué par la bande, faisant idéales les toiles qui « trouent » les murs qui les portent⁶¹⁰. Cette volonté d'une absence totale de médiation entre la vie et l'œuvre nous renvoie à une esthétique de la transparence intransigeante qui n'est pas sans rappeler le Rousseau de Starobinski que nous avons précédemment pu évoquer. En effet, si le parallèle entre l'esthétique de Rousseau et celle de Zola nous a conduit à concevoir toute la distance qui séparait les deux écrivains, le modèle rousseauiste s'avère en revanche particulièrement fécond pour tout exégète de *L'Œuvre*. Dans sa pratique de la création, Claude se superpose aisément à l'image que le critique donne d'un Rousseau entièrement pris par son désir de fusion immédiate du sujet avec l'objet, du monde avec l'artiste, tellement pris par celui-ci qu'il en oublie périodiquement le caractère utopique pour relancer son processus d'écriture :

Il lui [Rousseau] faut conquérir la certitude d'une relation essentielle avec la vérité, c'est-à-dire confondre l'existence personnelle avec l'essence même de la vérité, produire une parole où le moi ne s'affirmerait que pour disparaître dans une transparence impersonnelle, à travers laquelle des valeurs éternelles se manifesteraient : liberté, vertu⁶¹¹...

Si ce n'est que ce désir de « tout dire⁶¹² et tout peindre » de lui que claironne Jean-Jacques tout au long des *Confessions*, entre chez lui en dialectique avec une conscience malheureuse des obstacles que le monde oppose à la transparence de son cœur et de sa perception. Claude, lui, figure sans la moindre interrogation la part utopique de la conscience de Rousseau, entièrement convaincu qu'il semble de la possible réalisation de son utopie de

⁶¹⁰ Ainsi, dans la description du second Salon assumée sous le point de vue de Sandoz : « De loin, à chaque pas, on voyait un tableau trouer le mur, ouvrir une fenêtre sur l'extérieur. » (*ibid.*, p. 297).

⁶¹¹ Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, *op. cit.*, p. 60-61.

⁶¹² Sur le rôle du « tout dire » dans le projet autobiographique de Rousseau, se reporter au chapitre du même nom dans l'ouvrage de Jean Starobinski (*ibidem*, p. 225-239).

fusion de l'œuvre avec le vrai et le vivant. Selon nous, c'est au regard de cette obsession de la transitivité qu'il faut rattacher les récurrentes allusions du roman au thème de l'artiste démiurge, créateur de vie, que la critique a depuis toujours relevées dans ce roman, et qui apparaissent d'ailleurs explicitement chez Zola dans les premières lignes de l'Ebauche⁶¹³. En effet, le projet de Claude consiste effectivement à vouloir « faire de la vie » par la peinture, accoucher d'un être vivant en oubliant son statut de toile, dans une équivalence parfaite entre création et procréation. Les propos de Claude montrent que la métaphore de l'œuvre « vivante », fréquemment utilisée par ses comparses pour désigner l'œuvre originale et réaliste où la chair n'est pas entachée par les préventions académiques⁶¹⁴, passe progressivement dans son esprit au sens propre. Le développement systématique que le narrateur et le personnage lui-même appliquent à l'isotopie de l'enfantement au sujet des créations du peintre tout au long du roman atteste de ce phénomène :

« Ah ! la vie, la vie ! la sentir et la rendre dans sa réalité, l'aimer pour elle, y voir la seule beauté vraie, éternelle et changeante, ne pas avoir l'idée bête de l'anoblir en la châtrant, comprendre que les prétendues laideurs ne sont que les saillies des caractères, et *faire vivre, et faire des hommes, la seule façon d'être Dieu*⁶¹⁵ ! »

Cette fois, il était certain de faire un chef-d'œuvre, exalté par cette bonne journée de camaraderie, la tête douloureuse et *grosse d'un monde*⁶¹⁶.

Et il y mettait encore sa propre passion, son amour des beaux ventres, des cuisses et des gorges fécondes, comme *il brûlait d'en créer à pleines mains, pour les enfantements continus de son art*⁶¹⁷.

Ah ! cet effort de création dans l'œuvre d'art, cet effort de sang et de larmes dont il agonisait, *pour créer de la chair, souffler de la vie !* [...] Il se brisait à cette besogne impossible de faire tenir toute la nature sur une toile, épuisé à la longue dans les *perpétuelles douleurs qui tendaient ses muscles, sans qu'il pût jamais accoucher de son génie*⁶¹⁸.

Puis, lorsqu'il rentrait rue Tourlaque, les jambes brisées, *le crâne vide*, il jetait sur sa peinture le regard navré et peureux qu'on risque sur une morte, dans une chambre de deuil ; jusqu'à ce qu'un nouvel espoir de *la ressusciter, de la créer vivante enfin*, lui fit remonter une flamme au visage⁶¹⁹.

⁶¹³ « Avec Claude Lantier, je veux peindre [...] l'effort de la création dans l'œuvre d'art, effort de sang et de larmes pour donner sa chair, faire de la vie. » (Emile Zola, *L'Œuvre, Dossier préparatoire*, « Ebauche », ms. 10316, BNF, f°262, cité dans P. Brady, « *L'Œuvre* » de Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef, op. cit., p. 429).

⁶¹⁴ Ainsi du discours hypocrite de Fagerolles lorsque celui-ci feint d'être sous l'influence du « plein air » de Claude, ou encore des regrets de Bongrand au crépuscule de sa carrière de précurseur réaliste : « [B]ien [que Fagerolles] continuât de peindre avec une adresse d'escamoteur, il ne parlait plus que de peinture grasse et solide, que de morceaux de nature, jetés sur la toile, vivants, grouillants, tels qu'ils étaient [...] » ; « [E]t, maintenant, [Bongrand] avait une brusque certitude, il se survivait, son talent était mort, jamais plus il n'enfanterait des œuvres vivantes. » (Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 82-83 et 289).

⁶¹⁵ *Ibidem*, p. 83.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 236.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 245.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 246.

Dans son outrance à considérer véritablement l'art comme une activité démiurgique, Claude n'échappe alors pas, comme Rousseau avant lui, à l'association au célèbre mythe de Pygmalion et Galatée. Cependant, si Pygmalion présente chez Rousseau un sujet d'identification manifeste, il n'en reste pas moins pour lui à son statut de mythe, de motif intertextuel, d'objet de réflexion et de dialogue. Le rapport analogique que Rousseau entretient avec Pygmalion préserve le caractère et l'autonomie propre de celui-ci en tant que mythe, et donc la reconnaissance par l'artiste de sa part de fantasme et d'illusion, bien qu'il tente périodiquement de le croire accessible⁶²⁰. En revanche, pour Claude, le mythe de Pygmalion n'est pas un objet de discours ou de rêverie. La caractérisation du narrateur ne compare pas seulement le peintre à Pygmalion, Claude est aussi *concrètement*, dans son comportement, un autre Pygmalion⁶²¹, voire ce qu'on pourrait nommer de manière peu élégante un « Super-Pygmalion ». Le mythe devient réalité, dans une obsession véritable et physique de l'artiste pour les femmes qui sortent de ses doigts. On ne saurait faire la liste exhaustive des scènes montrant l'amour que le peintre porte à celles que lui et ses amis nomment ses « bonnes femmes », déjà suffisamment pointées par la critique avant nous :

Il était tombé dans un de ces doutes qui lui faisaient exécuter la peinture, *d'une exécution d'amant trahi, accablant l'infidèle d'insultes*, torturé du besoin de l'adorer encore⁶²² [...].

Enfin, il avait trouvé la peinture, il se voyait rentrant dans son atelier *comme on retourne chez une femme adorée, le cœur battant à grands coups*, désespéré maintenant de cette absence d'un jour, qui lui semblait un abandon sans fin ; et il allait droit à sa toile, et en une séance il réalisait son rêve⁶²³.

Sa passion de la chair s'était reportée dans son œuvre, sur les amantes peintes qu'il se donnait. Elles faisaient seules battre son sang, celles dont chaque membre naissait d'un de ses efforts. [...] Ah ! les vouloir toutes, les créer selon son rêve, des gorges de satin, des hanches couleur d'ambre, des ventres douillets de vierges, et ne les aimer que pour les beaux tons, et les sentir qui fuyaient, sans pouvoir les étreindre⁶²⁴ !

[Et] il recommençait, il gâtait le bien pour le mieux, trouvant que ça ne « parlait » pas, *mécontent de ses bonnes femmes, ainsi que le disaient plaisamment les camarades, tant qu'elles ne descendaient pas coucher avec lui*⁶²⁵ [...].

Puis, il se remettait aux autres figures, aux fonds du tableau, *la [la femme nue] sachant toujours là pourtant, l'œil vacillant lorsqu'il la rencontrait, seulement maître de son vertige, tant qu'il ne retournerait point à sa chair et qu'elle ne refermerait pas les bras sur lui*⁶²⁶.

⁶²⁰ Sur ce point, voir Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, op. cit., p. 84-101.

⁶²¹ Dès la publication du roman de Zola, Claude est associé à Pygmalion par la critique, qui y voit un signe de plagiat du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac et surtout de la figure de Frenhofer. Ainsi, dans l'article « Un nouveau Plagiat » paru dans *Le Voltaire* du 3 mai 1886 : « Tous deux, à certains moments, croient avoir atteint la perfection ; ils croient sentir frissonner leur toile, pour laquelle ils éprouvent une véritable passion, comme Pygmalion pour sa statue. » (cité par P. Brady dans « *L'Œuvre* » de Emile Zola : roman sur les arts. *Manifeste, autobiographie, roman à clef*, op. cit., p. 134).

⁶²² Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 57.

⁶²³ *Ibidem*, p. 89.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 243.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 245.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 309.

[II] se butait là, il s'était obstiné à vouloir terminer tout, avant de repeindre la figure centrale, la Femme nue, qui demeurerait la peur et le désir de ses heures de travail, *la chair de vertige qui l'achèverait, le jour où il s'efforcera encore de la faire vivante*⁶²⁷.

Ces quelques scènes évoquant l'ambiguïté de la relation de Claude à ses figures peintes montrent bien que le personnage se situe au-delà de la simple identification métaphorique avec Pygmalion. Dans ce dernier cas, Claude ne se distinguerait guère de nombreuses figures romanesques de son temps. Selon Anne Mavrakis, le XIX^e siècle voit en effet une collusion entre l'émergence de romans mettant en scène des peintres démiurges et une remise à l'honneur du motif de l'amoureux sculpteur chypriote dans le champ des arts plastiques, qu'elle interprète comme une tentative de « restaurer la figure de l'artiste dont le statut est devenu problématique⁶²⁸ ». Comme l'a démontré Max Milner dans un passionnant article sur le motif du peintre fou, l'intertexte avec le mythe de Pygmalion occupe également une place privilégiée dans la plupart des romans sur l'art du XIX^e siècle mettant en scène l'irrationalité créatrice⁶²⁹. Or, si l'on examine les nombreux exemples cités par Milner, parmi lesquels *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac ou *Les Martyrs d'Arezzo* de Jules Lefèvre-Deumier, on conçoit toute l'originalité du cas de Claude. Dans ces œuvres, l'obsession du peintre pour son tableau est certes un sentiment amoureux, mais elle reste de l'ordre de la projection fantasmatique perçue comme telle, le peintre vivant sur un mode déceptif ou tragique l'absence de chair de la « femme » peinte qu'il aime. L'extrême transivité du tableau est certes l'ultime fantasme du héros, mais elle reste utopique, ne lui offrant jamais l'espoir d'une véritable fusion possible avec le monde situé par-delà la toile. Lorsque l'effacement de la frontière se produit dans le cadre d'un récit fantastique comme *Le Portrait de Dorian Gray* de Wilde ou *Le Portrait ovale* de Poe, on constate que le mythe de Pygmalion disparaît pour se transformer en ce que Milner nomme un « sentiment archaïque du pouvoir vampirique de l'image⁶³⁰ », un sortilège mortifère qui tue l'un des tenants de la relation, annihilant donc finalement toute fusion possible entre le monde de la peinture et celui du peintre ou du modèle. Préservée avec résignation ou entérinée par la sanction de celui qui la transgresse, la frontière entre l'œuvre et le monde reste malgré tout sauve dans les variations littéraires dix-neuviémistes autour du mythe de Pygmalion. Le statut de *L'Œuvre*

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 343.

⁶²⁸ Annie Mavrakis, « Le roman du peintre », *Poétique*, n° 116, novembre 1998, p. 427.

⁶²⁹ Max Milner, « Le peintre fou », *op. cit.*, p. 5-21.

⁶³⁰ *Ibidem*, p. 10.

nous semble de ce point de vue plus complexe⁶³¹, comme en témoignent les précédentes citations.

Dans ces extraits, le commentaire du narrateur, utilisant les modalités de la métaphore, se révèle trompeur, puisqu'il compare à une relation amoureuse ce qui en est déjà une, affaiblissant par défaut la réalité de cet amour aux yeux du lecteur en le réduisant au fantasme. En effet, si je compare, par exemple, le regard porté par Pierre sur un morceau de chocolat à celui d'un amant, le lecteur en déduit non pas que Pierre est amoureux de son morceau de chocolat, mais que sa gourmandise est si grande qu'elle ressemble à un désir amoureux. Or, dans le cas de Claude, tous les signes concrets de son attitude démontrent non pas qu'il convoite gustativement son « morceau de chocolat », mais qu'il éprouve déjà à son égard tous les symptômes du sentiment amoureux ; dès lors, utiliser la métaphore amoureuse à son égard finit paradoxalement par donner l'illusion au lecteur qu'il éprouve quelque chose de « semblable » à l'amour, et donc un sentiment qui ne l'est pas véritablement. Par sa tautologie (A ressemble à A, à ce qu'il est en réalité), l'analogie n'accentue pas le Pygmalion en Claude mais lui fait prendre les distances nécessaires à la logique comparative de la métaphore. Au commentaire du narrateur qui pointe l'analogie évidente de l'amour de Claude pour la femme peinte avec une véritable relation charnelle, dans une métaphore filée typique des romans sur l'art présentés par Milner (*italique*), s'associent en effet systématiquement des manifestations physiques (souligné) montrant que le personnage ne se situe pas dans une simple relation fantasmatique avec l'objet peint, mais dans une irrationalité complète qui lui fait concrètement et physiquement éprouver les symptômes du désir amoureux (cœur battant, regard vacillant, peur, rage...).

La relation complexe qu'entretient Christine avec les femmes peintes de Claude, fréquemment analysée par la critique⁶³², entre elle aussi dans ce jeu du roman avec la métaphore et la réalité concrète du mythe de Pygmalion pour Claude. En effet, passant progressivement de l'état d'hétérogénéité (refus de la pose), à celui de modèle (la pose nourrit la beauté de l'œuvre), de concurrente (la pose ne parvient plus à susciter une beauté comparable à l'image peinte) puis de rivale évincée (peinture réalisée sans modèle), toute la relation agonistique entre la femme peinte et Christine nous est livrée dans des chapitres

⁶³¹ La particularité et la complexité du « cas » de Claude nous semblent d'ailleurs perceptibles dans la prépondérance de l'exemple du héros zolien au sein du corpus de Max Milner.

⁶³² Cette question est particulièrement centrale dans le petit ouvrage pédagogique consacré au roman par Belinda Cannone (*L'Œuvre d'Emile Zola*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2002, en particulier p. 57-63, 89-95 et 127-144), et est bien sûr abordée dans l'ouvrage de P. Brady, « *L'Œuvre* » de *Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef*, op. cit. Sur ce point précis, voir également, par exemple, l'article de Christine Raynier-Pauget, « *L'Œuvre* : la femme faite modèle », *Cahiers naturalistes*, n°73, 1999, p. 199-206 et surtout celui de Laurence Besse, « *L'Œuvre* ou le désir du désincarné », dans le même numéro, p. 207-215.

assumés par le point de vue de la jeune femme. Ainsi l'irrationalité de la croyance de Claude est-elle une fois de plus mise à distance par la narration qui en remet ainsi en cause la certitude. L'existence réelle de la femme peinte pour Claude est en effet déléguée à un regard jaloux, dont on comprendrait aisément l'exagération due à la déception amoureuse. La jalousie fausserait ainsi la perception de l'épouse, au point de lui faire croire à la réalité de la femme peinte, et cette focalisation, comme précédemment les métaphores du narrateur, amène implicitement le lecteur à croire qu'il n'y a là que coloration subjective de la femme délaissée, masquant une simple concurrence fantasmatique et illusoire entre elle et la peinture. Il n'en est rien selon nous. Le regard de Christine, pour subjectif et perturbé par ses sentiments qu'il soit, n'en est pas moins fidèle à la réalité des sentiments de Claude, qui entretient une relation amoureuse *concrète* avec son œuvre. Deux scènes du roman exemplifient ce statut non métaphorique du mythe de Pygmalion pour le personnage de Claude.

Faire l'amour avec l'œuvre : une expérience non métaphorique

Tout d'abord, la dernière scène de création du roman, qui se présente à tout niveau comme une relation sexuelle entre Claude et la femme peinte : d'abord dans l'esprit de Christine, puis dans la symbolique érotique appuyée par la narration, mais enfin et surtout dans le comportement *concret* du peintre. Claude s'est relevé en pleine nuit pour reprendre sa toile, sans modèle et sans lumière du jour. Christine le surprend et le regarde peindre. La scène qui suit est donc colorée par le regard de Christine, convaincue de la réalité de la relation amoureuse que Claude entretient avec sa toile. Cependant, ce n'est pas uniquement la pensée de la jeune femme qui manifeste cette relation charnelle, mais le comportement du peintre qui outrepassa la limite entre l'illusion fantasmatique et la folie, en faisant l'amour avec sa toile :

Elle n'avait pas compris d'abord, elle voyait enfin. De la brosse trempée de couleur, il arrondissait à grands coups des formes grasses, le geste éperdu de caresse ; et il avait un rire immobile aux lèvres, et il ne sentait pas la cire brûlante de la bougie qui lui coulaient sur les doigts ; tandis que, silencieux, le va-et-vient passionné de son bras remuait seul contre la muraille : une confusion énorme et noire, une étreinte emmêlée de membres dans un accouplement brutal. C'était à la Femme nue qu'il travaillait.

Alors, Christine ouvrit la porte et s'avança. Une révolte invincible, la colère d'une épouse souffletée chez elle, trompée pendant son sommeil, dans la pièce voisine, la poussait. *Oui, il était bien avec l'autre, il peignait le ventre et les cuisses en visionnaire affolé [...]. Une si étrange nudité d'ostensoir, où des pierreries semblaient luire, pour quelque adoration religieuse, acheva de la fâcher. Elle avait trop souffert, elle ne voulait plus tolérer cette trahison*⁶³³.

⁶³³ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 343.

Dans cet extrait, tout concourt à nous faire prendre non pas l'illusion pour une réalité, mais la réalité, inconcevable, pour un simple fantasme. La perception indignée de Christine montre qu'elle voit dans l'acte créateur du peintre une relation sexuelle avec la toile devenue son amante (*italique*). Sa colère est clairement associée au seul fait que Claude peigne, mais cette colère est ensuite malmenée par les métaphores de l'adultère introduites par le narrateur, qui suivent exactement le même fonctionnement paradoxal que dans les extraits précédents, en niant ce qu'elles veulent souligner par le fait même de leur présence en tant qu'analogiques. En comparant l'acte de Claude à un adultère, le narrateur vide la réalité de la perception érotique de Christine et la transforme en une projection non concrète : sa colère est comparée à celle d'une femme trompée chez elle, ce qui implique donc que Christine est dans une situation *semblable* à celle de la femme trompée, et donc qu'elle *n'est pas* une femme trompée. Même jeu dans l'utilisation des analogies lors de la description de Claude, qui semble assumée par un regard omniscient. L'ombre de son geste de peintre est ainsi comparée à une « étreinte emmêlée de membres ». Le processus analogique souligne donc par défaut que le peintre n'est pas en train de faire l'amour avec son tableau, mais qu'il produit un geste qui lui ressemble. Si l'on suit cette idée insufflée par le système narratif, Claude serait donc tellement pris par son obsession fantasmatique qu'il peindrait de manière folle et agitée, manière si agitée qu'elle semble parfaitement adaptée à la métaphore de la relation sexuelle pour le narrateur omniscient, et si agitée que le cerveau jaloux de Christine la prend pour une marque d'affection qui la rend jalouse. Mais Claude ne ferait donc pas *concrètement* l'amour avec son tableau.

Seulement, cette construction analogique ne suffit pas à faire de cette scène, par sa seule présence, une relation charnelle uniquement métaphorique. Les actions objectives de Claude et son rapport à l'environnement sont clairement de l'ordre de la relation sexuelle, que la symbolique du texte ne manque par ailleurs pas de souligner dans des passages qui ne relèvent cette fois plus de la métaphore. Le « pinceau » et la « brosse trempée » qui impriment un mouvement de « va-et-vient », mais aussi la bougie dont la cire « coule » sur la peau sans la moindre douleur, prolongeant les mains et donc le corps de l'artiste, présentent tous trois une symbolique phallique évidente. Mais cette dimension symbolique ne vient en réalité que redoubler l'aspect charnel que contient la relation tactile que Claude entretient avec la toile à ce moment même, contact relevant en soi de la sensualité. Claude ne peint pas, il « caresse » la toile de son pinceau, et son portrait ne fait que confirmer qu'il ne s'agit pas là tant de peindre la femme que de la toucher, puisque le visage du peintre est figé dans un spasme, un rictus qui relève davantage du coût que de la fascination créatrice (« rire immobile aux

lèvres »). L'absence de sensation négative lors de la brûlure de la cire confirme cet état orgasmique annihilant toute autre perception du monde qui entoure l'amant. Notons encore l'ambiguïté du geste soulignée par l'expression « c'était à la Femme nue qu'il travaillait », renvoyant à la tournure transitive correspondante (*c'était la femme nue qu'il travaillait), dans un rappel de l'obsession amoureuse qui « travaille » le peintre, mais aussi de la matière qu'on « travaille » en l'empoignant, de la femme qu'on « travaille au corps » en la harcelant, ou du corps qu'on soumet à un exercice physique en le travaillant comme on « travaille » une bête...

Cette idée d'une relation sexuelle concrète de Claude avec son œuvre semble dans une certaine mesure rencontrer la lecture que Jean-Luc Steinmetz et Laurence Besse proposent de la pendaison finale du peintre face à son tableau. Selon cette dernière qui inscrit l'obsession de Claude dans un quête désirante du désincarné, la configuration spatiale de son suicide, « accouplé à sa femme peinte », serait le symbole d'une « *libido repraesentendi* remplaçant la *libido sentiendi* », mettant un terme au conflit entre la femme réelle et la femme peinte, « où le peintre ne désire plus que l'objet de sa peinture⁶³⁴ ». Selon Jean-Luc Steinmetz, le face-à-face du pendu avec l'œuvre illustrerait chez Claude une dernière tentative d'enfantement de l'œuvre par le don de son propre corps, la toile devenant le support spermatique d'une dernière projection, celle de son propre souffle vital, par l'artiste impuissant⁶³⁵. Bien que cette idée puisse sembler un peu trop influencée par la psychanalyse, force est de constater, malgré tout, que le réceptacle de la projection finale de Claude est exactement la même toile que dans notre scène où elle fait figure de partenaire sexuelle manifeste quelques heures avant, dans une sorte d'acte préliminaire dont la pendaison ne serait finalement que la conclusion sexuelle logique et tragique⁶³⁶. Une brève remarque de P. Brady sur l'esthétique de la dernière toile de Claude nous semble conforter cette interprétation. Selon le critique, sur le corps de la femme-

⁶³⁴ Laurence Besse, « *L'Œuvre* ou le désir du désincarné », *op. cit.*, p. 210.

⁶³⁵ « Si le geste de la pendaison indique sans doute son désespoir de ne pouvoir achever sa toile, il est, du même coup, l'ultime façon de remédier à son impuissance. Pendu devant la représentation prise pour réelle, Claude lui donne alors le liquide de son corps, à défaut de toute couleur. Il l'atteint en ce dernier instant en avouant ainsi de quel acte la peinture marque le détour. A propos, ce lapsus de plume dans les pages manuscrites de *L'Ebauche* : « Ce tableau peut être le pont Saint-Nicolas, des hommes *déchargeant* un *tableau*... » [je souligne]. Décharge du corps. Décidément, nous ne sommes plus menés en bateau. L'image entre au monde. » (Jean-Luc Steinmetz, « *L'Œuvre* », dans *Le naturalisme*, *op. cit.*, p. 428. Cet article, coupé en raison de sa longueur dans l'ouvrage de 1978 est repris sous sa forme intégrale sous le titre « La preuve par la femme (sur *L'Œuvre* de Zola) », dans un recueil des articles du même auteur, *Le Champ d'écoute, essais critiques*, Neuchâtel (Suisse), La Baconnière, « Langages », 1985, p. 233-252 ; cette citation s'y montre identique, (p. 250-251) ; J.-L. S. cite le folio 282 de *L'Ebauche* (reproduite dans P. Brady, « *L'Œuvre* » : *roman sur les arts*, *op. cit.*, p. 434).

⁶³⁶ Au crédit de cette idée, notons que la scène des « préliminaires » et la projection finale sont séparées par une nuit d'amour particulièrement active entre Claude et Christine. L'excitation de la première scène mènerait le peintre à achever son acte en substituant Christine à la femme peinte, mais cette substitution n'apporterait pas la satisfaction attendue (d'où la multiplication de l'acte), si bien que le personnage tenterait la seule conclusion logique de son désir en retrouvant l'objet de son désir sexuel pour l'achever.

idole nue, « [o]n voit bien qu'il ne s'agit plus des « beaux tons » d'une peinture naturaliste, mais d'un effort désespéré vers la réalisation, au moyen de couleurs splendides et éclatantes, d'un idéal érotique intérieur⁶³⁷. » Bien qu'il nous semble impossible de démêler le degré de métaphore présent dans la phrase du critique, celle-ci fait apparaître une idée très séduisante qui expliciterait l'esthétique délirante de cette dernière toile, en en faisant non pas une œuvre manquée représentant la femme nue couverte de gemmes, mais une œuvre quasi abstraite ou expressionniste, qui viserait uniquement à évoquer le caractère ultime de la sensation de jouissance orgasmique provoquée par cette même femme dans le corps du peintre. En cela, la peinture sur la toile serait bien analogiquement associée à la libération séminale d'un plaisir sexuel qu'aurait engendré l'acte de peindre.

Le commentaire des métaphores du narrateur et du regard de Christine, en tissant un parallèle entre cette scène et la relation sexuelle, viendraient dès lors en quelque sorte masquer comme un simple fantasme sujet à comparaison sexuelle, la logique impensable de l'accouplement que tente l'esprit perturbé de Claude. Or, cet impensable de la relation physique avec la toile s'explique parfaitement si on le rattache à l'obsession de transitivité qui régit l'artiste depuis le début du roman. Dans sa foi en la possibilité d'une fusion parfaite de l'œuvre d'art avec le monde, il n'est rien d'illogique pour l'esprit de Claude à vouloir coucher avec sa « bonne femme », dans une réitération exacte du parcours de Pygmalion. Le comportement de Claude montre qu'il ne désire pas une image comme les avatars dix-neuviémistes de Pygmalion, il aime une vraie femme qui pour lui vit dans l'œuvre, comme Pygmalion, mais en étant toutefois dispensé de l'intervention divine d'Aphrodite qui placerait cet amour dans l'univers du merveilleux. Claude va donc plus loin que Pygmalion : par sa prière à la déesse, ce dernier reconnaissait implicitement que l'objet de son amour n'était pas encore vivant ; en ignorant la nécessité de cette intervention magique, en passant outre pour tenter malgré tout de s'unir à la femme peinte, Claude montre qu'il la considère d'emblée comme un être vivant, et que cette idée n'est pas incompatible avec sa « rationalité ». Puisque le désir d'une transitivité parfaite de l'art tourne chez le peintre à la croyance en une aspiration directe du monde par l'œuvre, il n'est en effet pas étonnant que celui-ci veuille « entrer » dans l'œuvre, qu'il puisse traverser la toile pour toucher, pénétrer le monde de son tableau. Toute la sexualité de la scène ne serait finalement à comprendre que comme l'illustration et la conséquence logique de la pensée transitive qui anime le peintre tout au long du roman. D'ores et déjà, nous pouvons cependant remarquer que le système de mise à

⁶³⁷ Patrick Brady, « *L'Œuvre* » de Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef, *op. cit.*, p. 394.

distance de la passion de Claude par la narration, visant à atténuer sa réalité concrète pour le faire passer dans un registre plus « banal » de simple fantasme iconophile, montre une curieuse désolidarisation du récit réaliste avec l'utopie extrême de son héros, pourtant si proche des souhaits qu'on lui prête habituellement.

« *Elle est crevée... »* : *l'insupportable béance de la toile*

Une deuxième scène du roman confirme ce caractère absolu du complexe de Pygmalion de Claude et le lien intrinsèque qu'il entretient avec son esthétique de la transitivité. Dans une des premières phases de création du tableau devant lequel Claude finira par se pendre, l'artiste, en butte contre le nu de la figure féminine centrale pour lequel pose Christine, finit par lui porter atteinte :

Puis, aveuglé de rage, d'un *coup de poing* terrible, il creva la toile. [...] [Christine] éprouva au cœur une joie aiguë, un grand élan de rancune satisfaite. Le poing avait tapé *en plein dans la gorge* de l'autre, un trou béant se creusait là. Enfin, *elle était donc tuée* !

Immobilisé, saisi de son meurtre, Claude regardait cette poitrine ouverte sur le vide. Un immense chagrin lui venait de la *blessure*, par où *le sang* de son œuvre lui *semblait couler*. Était-ce possible ? Était-ce lui qui avait *assassiné* ainsi ce qu'il aimait le plus au monde ? Sa colère tombait à une stupeur, il se mit à promener ses doigts sur la toile, tirant les bords de la déchirure, comme s'il avait voulu rapprocher *les lèvres d'une plaie*. Il étranglait, il bégayait, éperdu d'une douleur douce, infinie :

« *Elle est crevée... elle est crevée... »*

Alors, Christine fut remuée jusqu'aux entrailles [...], elle voyait bien qu'il n'avait plus qu'une idée, raccommoder à l'instant *la déchirure*, *guérir le mal* ; et elle l'aïda, ce fut elle qui tint *les lambeaux*, pendant que, par derrière, il collait un morceau de toile. Quand elle se rhabilla, l'autre était là de nouveau, immortelle, ne gardant à la place du cœur qu'une *mince cicatrice*, qui acheva de passionner le peintre⁶³⁸.

Comme dans les passages précédents, la perception de Christine et le travail métaphorique du narrateur entretiennent une relation d'analogie entre la femme peinte et une femme vivante. Chaque phrase alterne en son sein une qualification concrète de l'acte de Claude – la déchirure d'une toile (souligné) –, et l'évocation d'un meurtre, comme si le coup du peintre avait réellement mis à mort un corps vivant (*italique*). Certaines vont même jusqu'à juxtaposer les deux perceptions pour un même détail (« raccommoder à l'instant la déchirure, guérir le mal », « tirant les bords de la déchirure comme s'il avait voulu rapprocher les lèvres d'une plaie »). L'analogie est en outre commandée par la syllepse sur laquelle repose tout le passage, celle du verbe « crever », s'appliquant à la fois à la mort et à l'acte de percer une surface : « il creva la toile », « elle est crevée ». Syllepse d'ailleurs d'autant plus significative que le terme de « petit » ou d'« enfant crevé » sera explicitement utilisé par Fagerolles, Jory et

⁶³⁸ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 246-247.

certaines membres du jury du Salon pour parler de l'*Enfant mort* de Claude, à la fois toile et image d'un véritable cadavre.

Cependant, l'ambivalence de la caractérisation ne vient cette fois pas mettre à distance une conviction une et entière de Claude quant au caractère vivant de son tableau. Si flou il y a à nouveau entre la perception de Christine, le compte rendu du narrateur et la pensée de Claude, ce n'est pas en raison d'une croyance indéfectible de l'artiste que la narration mettrait à distance en la faisant passer pour un simple fantôme. Au contraire, Claude ne se trouve pas alors dans un moment d'adhésion maximale à son illusion. L'hébétude ressentie par le peintre est certes à interpréter comme la seule douleur d'avoir détruit ce qu'il aimait, comme tendent à le suggérer les métaphores présentes dans le discours indirect libre, mais pas uniquement. Paradoxalement, son saisissement provient tout autant du fait qu'il n'a pas *vraiment* blessé cette femme, qu'elle ne porte pas de bleus, mais qu'elle est « crevée », car son corps n'est qu'une illusion : « Immobile, saisi de son meurtre, Claude regardait cette poitrine ouverte *sur le vide*. ». Ce n'est pas la plaie qui glace le sang de Claude et fixe son attention, mais la béance sur laquelle la déchirure s'ouvre, le rien derrière la toile qui dénonce toute l'illusion de sa croyance et de son amour pour cette femme qui n'en est finalement pas une. Ainsi faut-il comprendre le fait que tout le « traitement », toutes les attentions médicales du peintre se concentrent sur l'obsession de boucher le trou de la toile, pour faire disparaître ce vide dénonçant son illusion : « tirant les bords de la déchirure », « rapprocher les lèvres d'une plaie », « raccommode à l'instant la déchirure », « il collait un morceau de toile ». Le vide doit en effet être comblé pour que l'utopie sans réserve de la fusion avec le monde de la toile puisse continuer.

La fin de la scène confirme la prééminence de la nécessaire préservation de l'illusion sur la tristesse d'avoir détruit, blessé la femme adorée, puisque même « blessée » par l'encollage, la femme peinte n'attriste plus Claude et parvient même encore à le séduire : « ne gardant à la place du cœur qu'une mince cicatrice, qui acheva de passionner le peintre ». Si Claude s'enflamme toujours pour sa « bonne femme », c'est parce que le trou bouché lui permet à nouveau de laisser libre cours à sa croyance en la réalité de cette dernière, et surtout parce que la présence de la « cicatrice » lui donne par un étonnant syllogisme l'illusion qu'il n'a pas finalement pas crevé la toile, mais qu'il a bien blessé un corps. Sa tristesse n'était donc pas tant auparavant le désespoir d'avoir « tué » ce qu'il aimait, que de ne pas voir sur le « corps » heurté les traces de son acte, comme pour un vrai corps. Le trou avait donné subrepticement une existence à la toile du tableau, et l'espace d'un instant, le temps de sa béance, la frontière dénonçant l'impossible transitivity entre le monde peint et le monde du

peintre était réapparue aux yeux du peintre, provoquant son hébétude. Une fois la toile réparée, le cours de l'utopie de Claude peut librement reprendre, et se trouve même renforcé par la présence de la cicatrice, qui atteste de la réalité des effets de son coup sur le corps nu, et donc de l'existence tangible de celui-ci.

Car finalement, ce geste de Claude qui se conclut par un renforcement de sa créance en la vie de sa femme peinte n'était pas tant une agression par rejet de la peinture qu'une nouvelle tentative de pénétration dans l'œuvre d'art. Le coup dans la toile s'apparente en effet beaucoup au désir de contact au travers de la toile que nous analysons précédemment dans la relation charnelle que le personnage tentera plus tard avant de se suicider. Le coup n'était finalement que le geste désespéré de saisir une chair qui se dérobaît à son pinceau. Le désespoir initial de Claude n'est donc pas à comprendre comme le remords du coup qu'il vient de porter à son œuvre, mais plutôt comme la surprise que sa main n'ait pas pu pénétrer le monde du tableau pour frapper la femme nue, et qu'elle ait été rejetée hors de celui-ci pour atteindre le vide situé derrière la toile.

Au-delà du complexe de Pygmalion : deux amants pour une statue

L'esprit de Claude nous semble donc plus que hanté par le mythe Pygmalion, et ce, en raison de son esthétique de la parfaite transitivity de l'art sur le monde. Claude n'aime pas son œuvre, il n'aime pas une image, mais une femme que son cerveau persiste à prendre pour réelle, et qu'il ne cesse d'éprouver en ce sens par le contact physique, que celui-ci relève de la caresse ou du coup. Claude n'espère donc pas comme Pygmalion qu'Aphrodite vienne donner vie à son amante : il n'en a pas besoin, puisque pour lui cette femme *est* vivante. Pour lui, comme toute œuvre d'art, son tableau *peut* aspirer la vie ; s'il ne le fait pas, c'est que l'exécution n'est pas satisfaisante, et cela n'est qu'un point de détail : par l'esthétique de la transitivity, la présence de la vie dans son œuvre n'en reste pas moins le fondement même, la définition même de sa peinture. La femme peinte ne saurait donc pour lui être *que* vivante. Il est d'ailleurs symptomatique de comparer sur ce point les réactions de Claude et de Mahoudeau dans le passage du roman qui singe de la manière la plus manifeste le mythe de Pygmalion, lorsque la statue gelée de ce dernier semble prendre vie au contact de la chaleur d'un poêle sous les yeux du sculpteur et du peintre :

Au milieu de l'atelier, sur une selle fait d'une caisse d'emballage, consolidée de traverses, se dressait une statue que de vieux linges emmaillotaient ; et, gelés fortement, d'une dureté cassante de plis, ils la dessinaient, comme sous la blancheur d'un linceul. [...] De temps à autre, il la secouait, pour voir ; *mais elle n'avait pas encore bougé.*

« Fichtre ! murmura-t-il, un air de feu *lui fera du bien*... C'est collé sur elle, une vraie cuirasse. »

Les linges craquaient sous ses doigts, se brisaient en morceaux de glace. Il dut attendre que la chaleur les eût dégelés un peu ; et, avec mille précautions, il la désemmaillotait, la tête d'abord, puis la gorge, puis les hanches, heureux de la revoir intacte, *souriant en amant à sa nudité de femme adorée*. [...] Exagérée encore, sa *Baigneuse* était déjà d'un grand charme, avec son frissonnement des épaules, ses deux bras serrés qui remontaient les seins, des seins amoureux, pétris *dans le désir de la femme*, qu'exaspérait sa misère ; et, forcément chaste, *il en avait ainsi fait une chair sensuelle, qui le troublait*. [...] Le poêle commençait à rougir, une grosse chaleur se dégageait. Justement, la Baigneuse, placée très près, *semblait revivre*, sous le *souffle* tiède qui lui montait le long de l'échine, des jarrets à la nuque⁶³⁹.

Les premiers instants de la scène préparent le lecteur à la réécriture du mythe en associant le gelure des linges collés sur la statue à des symboles de mort (« dureté cassante de plis », « emmaillotaient », « blancheur de linceul »). Ils programment dans l'horizon d'attente de celui-ci la conclusion logique que la chaleur du poêle aura un effet « vital » sur la femme sculptée, pour en faire une nouvelle Galatée (« mais elle n'avait pas encore bougé » ; « lui fera du bien »). De même, toute la description insiste sur le sentiment amoureux du sculpteur pour cette statue sur laquelle ses doigts ont projeté son désir, faisant de lui un double évident de Pygmalion. Cependant, à ce stade de la scène, la description montre bien que l'amour du sculpteur ne franchit pas les limites de la rationalité : bien qu'il aime d'amour sa Galatée, c'est une statue que Mahoudeau aime et non une femme. C'est pourquoi la réanimation de la statue est clairement présentée comme une chimère dans un premier temps, en répartissant très bien l'œuvre d'art et le sculpteur de part et d'autre de la frontière de la représentation, que symbolise une modalisation : « la Baigneuse, placée très près, *semblait revivre* ». En revanche, au fil du réchauffement de la statue, nous pénétrons l'esprit de Claude, esprit où, nous l'avons vu, la question du rapport entre le monde représenté et le monde réel semble beaucoup moins tranchée :

A ce moment, Claude, les yeux sur le ventre, crut avoir une hallucination. La Baigneuse bougeait, le ventre avait frémi d'une onde légère, la hanche gauche s'était tendue encore, comme si la jambe droite allait se mettre en marche.

« Et les petits plans qui filent vers les reins, continuait Mahoudeau sans rien voir. Ah ! c'est ça que j'ai soigné ! Là, mon vieux, la peau, c'est du satin ! »

Peu à peu, la statue s'animait tout entière. Les reins roulaient, la gorge se gonflait dans un grand soupir, entre les bras desserrés. Et, brusquement, la tête s'inclina, les cuisses fléchirent, elle tombait d'une chute vivante, avec l'angoisse effarée, l'élan de douleur d'une femme qui se jette.

Claude comprenait enfin, lorsque Mahoudeau eut un cri terrible.

« Nom de Dieu ! ça casse, elle se fout par terre ! »

En dégelant, la terre avait rompu le bois trop faible de l'armature. Il y eut un craquement, on entendit des os se fendre. Et lui, du même geste d'amour dont il s'enfiévrerait à la caresser de loin, ouvrit les deux bras, au risque d'être tué sous elle. Une seconde, elle oscilla, puis s'abattit d'un coup, sur la face, coupée aux chevilles, laissant ses pieds collés à la planche⁶⁴⁰.

⁶³⁹ *Ibidem*, p. 222-223.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 224.

Ce choix d'une focalisation interne sur Claude n'est pas anodin. La réécriture du mythe comme le début de l'épisode tendaient à placer la scène sous le point de vue de Mahoudeau-Pygmalion, l'amant de la statue. Cependant, seul le regard de Claude permettait ensuite la réécriture complète du mythe de Pygmalion : puisque l'intervention merveilleuse de la déesse Aphrodite se révèle fort peu compatible avec le contexte d'un roman zolien, la résurrection de la statue ne peut se faire que sur le mode de l'illusion ; or, qui mieux que Claude et sa foi en l'aspiration de la vie dans l'art peut légitimer ce regard hallucinatoire ? Mahoudeau, bien que directement lié à Pygmalion par son métier, par son statut d'auteur de la statue et par le sentiment qu'il lui porte, ne présente pas cette même utopie qui va au-delà même de celle du Pygmalion original. Le déroulement de la scène ne fait qu'exemplifier la « gravité » du cas de Claude de ce point de vue, qui dépasse celle du néo-Pygmalion-Mahoudeau. La phrase introduisant le prodige prépare le lecteur à une scène d'illusion en la dénonçant comme telle : « Claude [...] crut avoir une hallucination ». Mais remarquons d'emblée la formule utilisée pour cela : la modalisation du verbe « croire » ne vise pas le manque de certitude du phénomène qui va suivre, pour renforcer son caractère artificiel auprès du lecteur ; au contraire, le modalisateur porte sur le statut d'hallucination de ce qu'il perçoit dans l'esprit de Claude. « A ce moment », c'est-à-dire au début du phénomène de réchauffement, le peintre « croit » avoir ce qu'il estime être une hallucination. Implicitement, c'est alors dire que l'hallucination n'est pas certaine, que le personnage n'en est pas convaincu, que son premier mouvement est de rejeter la réalité de ce qu'il pense voir, avant de s'y adonner tout entier par la suite. D'ailleurs, plus jamais le caractère illusoire de sa perception ne sera évoqué dans le déroulement de la scène.

Cette hallucination, en effet, n'en est pas une : la statue bouge bien, c'est une réalité ; cependant, la négation du caractère illusoire de ce mouvement n'implique pas pour autant que l'interprétation que Claude aura de lui sera pour autant rationnelle. La description qui suit n'utilise pourtant plus la moindre précaution et présente le mouvement réel de la statue comme une animation de l'objet devenu femme, sans la moindre réserve quant à la vraisemblance de cette perception : « La Baigneuse bougeait », « le ventre avait frémi », « la hanche gauche s'était tendue », « la statue s'animait tout entière », « Les reins roulaient », « la gorge se gonflait dans un grand soupir », « les bras desserrés », « la tête s'inclina », « les cuisses fléchirent », « elle tombait ». Nous ne citons pas les compléments métaphoriques comparant la statue à une femme, qui mettent une fois de plus à distance de manière tautologique la réalité concrète selon Claude, qui voit bel et bien une femme bouger et non une statue. En effet, même sans son appareil métaphorique, le passage montre bien par le

choix des verbes que Claude voit un corps et non un tas d'argile. Les verbes sont ceux que l'on applique à des membres, non à des objets, et leur choix récurrent pour la tournure active insinue l'idée que ces membres sont doués d'une force motrice propre, sous-tendant leur caractère vivant.

Le statut d'hallucination de la vision pouvait donc certes être remis en cause au début de la scène : la statue bouge, Claude ne rêve pas. Néanmoins, cette « réalité » du phénomène ne fait que recouvrir une autre illusion propre à la logique transitive de l'esprit de Claude : l'art aspire la vie, donc la statue bouge car elle est une vraie femme. Cette idée explique le comportement du peintre durant l'épisode, qui reste inerte devant le phénomène qu'il a sous les yeux. Le personnage ne réagit pas pendant la pause descriptive, ni pendant le discours de Mahoudeau qui parle de son œuvre « sans rien voir » de ce qui se passe. Ce n'est que lorsque Mahoudeau lui-même a perçu le mouvement de la statue que le peintre semble sortir de son hébétude, ainsi que le souligne la subordination du texte : « Claude comprenait enfin, lorsque Mahoudeau eut un cri terrible. » Et encore, l'utilisation de l'imparfait montre bien qu'au moment de la prise de conscience immédiate du drame par le sculpteur, Claude, lui, est encore pris dans le flou du processus d'interprétation de l'événement, et qu'il n'a donc pas encore « compris » ce qui se passait *réellement*. On peut dès lors raisonnablement se demander si ce n'est pas le cri de Mahoudeau qui dessille définitivement les yeux du peintre et le tire de son interprétation erronée de la femme vivante, incapable qu'il est de le faire seul. L'attitude de Claude implique qu'il se trouve en quelque sorte, par ce manque de réaction, complice de la chute qu'il perçoit depuis plusieurs minutes et qu'un simple avertissement aurait pu éviter. Or, cette inertie s'explique non seulement par le saisissement du peintre face à la réalisation tant attendue de son utopie de transativité, mais surtout par la considération qu'il n'y a là finalement rien d'anormal : la statue est vivante, il est normal qu'elle se mette en mouvement, car la vie implique le mouvement ; au contraire, il serait inquiétant que ce mouvement n'ait pas lieu...

De ce point de vue, le cri de Mahoudeau s'avère très révélateur. Le texte insiste sur l'immédiateté de la réaction, quasi contemporaine de la prise de conscience du sculpteur, que soulignent la modalité exclamative, le niveau de langue et la présence du juron inaugural : « Nom de Dieu ! ça casse, elle se fout par terre ! ». Le sculpteur n'est pas victime de la même confusion que Claude. Son interprétation est en effet immédiatement celle de la rationalité, qui fait qu'une statue ne peut marcher, et que par conséquent tout mouvement implique qu'elle soit en train de chuter ou de s'affaisser. De plus, le personnage utilise pour évoquer le phénomène, au contraire de la description assumée par Claude, des termes se référant

uniquement à un objet : une femme pouvait « s'incliner », pas une statue ; en revanche, seule une statue supportée par une armature de bois peut « casser », pas une femme. Mahoudeau semble ainsi opérer une réification de « sa bonne femme », que souligne encore l'utilisation du pronom « ça », alors même qu'il n'y a pas réification. Le sculpteur ne fait que voir la réalité en face, réalité que l'esprit particulier de Claude nous a fait perdre de vue : « ça » n'est qu'un objet, pas un être vivant.

La comparaison des réactions des deux artistes est intéressante car elle montre le degré de confusion entre art et réalité que connaît l'esprit de Claude. Mahoudeau figure Pygmalion, et comme son illustre ancêtre, il sait que sa statue reste un objet (tant qu'une déesse ne daignera pas intervenir en sa faveur), ce qui n'ôte toutefois rien à son amour, puisque le sculpteur se blesse en voulant « sauver » son œuvre, et pleure ensuite du désespoir de l'avoir perdue. La statue qu'il aime reste néanmoins toujours une image, une image qu'il désire, pleure ou sauve, mais dans une stricte reconnaissance de la frontière qui la sépare du monde physique où il évolue. Au contraire, Claude, qui n'a aucune raison de se prendre ici pour Pygmalion dans la mesure où cette femme n'est pas son œuvre, dépasse le stade de Pygmalion en croyant intimement en l'animation de l'objet sans la moindre intervention magique, attestant une fois de plus de l'extrémisme de sa croyance en la possibilité pour un artiste de fabriquer de la vie. Et une fois encore, comme dans les exemples précédents, on peut remarquer que cette volonté d'extrême transivité se solde par une conséquence néfaste pour l'œuvre comme pour l'artiste : c'est parce qu'il a cru en la vie de la statue que Claude n'a pas réagi et qu'il a donc contribué à la destruction de l'œuvre et à la mise en danger du sculpteur.

Le dépassement du stade de Pygmalion présenté par Claude est enfin sensible dans l'évolution de son attention pour la statue au fil du chapitre. Avant l'épisode de la chute, le jugement de Claude sur l'œuvre de Mahoudeau est assez réservé, car l'esthétique du sculpteur quitte progressivement son exagération de la vie pour une délicatesse un peu trop « jolie » :

Claude, qui ne l'avait vue qu'en ébauche, hocha la tête, pour ne pas répondre tout de suite. Décidément, ce bon Mahoudeau se trahissait, en arrivait à la grâce malgré lui, par les jolies choses qui fleurissaient de ses gros doigts d'ancien tailleur de pierres⁶⁴¹.

Paradoxalement, la statue qui s'anime ensuite devant lui n'avait au départ rien de « vivant » auprès du jugement esthétique du peintre du Plein Air. Après l'épisode « fantastique » lui ayant donné l'illusion que la baigneuse ait pris vie devant lui, le comportement de Claude change radicalement. Bien que l'hallucination soit désormais

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 223.

détrompée et que l'œuvre soit en morceaux, son attitude le fait d'abord passer au statut de rival pour Mahoudeau-Pygmalion, qui, « après avoir réclamé son aide, voulait être le seul à ramasser ces débris, comme s'il eût craint pour eux la brutalité de tout autre⁶⁴² ». Après avoir reconstitué le cadavre de la statue comme on recolle un corps « pour le porter à la Morgue⁶⁴³ » et l'avoir recouvert des linges qui l'emballaient initialement, réalisant ainsi définitivement leur métaphore initiale de linceul, les deux amis se rendent immédiatement à la mairie où Claude doit épouser Christine. Après la cérémonie expédiée comme une formalité, la mariée est vite oubliée au profit de la « bonne femme à Mahoudeau », qui semble reprendre vie en devenant le sujet de conversation obsessionnel de l'assemblée. Or, cette quasi-résurrection de la statue se fait non pas par l'intermédiaire de Mahoudeau, amant veuf trop triste pour parler – que soigne d'ailleurs symboliquement l'autre femme abandonnée, Christine –, mais par Claude, qui ne peut s'empêcher de revivre par la parole l'animation et la chute de l'œuvre :

Ce fut ainsi que Christine [...] entendit pendant trois heures son mari et les témoins s'enfiévrer au sujet de la bonne femme à Mahoudeau. [...] [Et il semblait à Christine] que cette statue de femme mutilée s'asseyait à la table avec eux, que c'était elle seule qui importait ce jour-là, elle seule qui passionnait Claude, dont le récit, répété à vingt reprises, ne tarissait pas sur émotion, devant cette gorge et ces hanches d'argile broyées à ses pieds⁶⁴⁴.

La subite obsession de Claude pour la statue est enfin trahie lors du retour des nouveaux mariés chez eux pour leur « nuit de noces ». Le peintre laisse sa femme se coucher seule, pris d'un besoin de créer à son tour, sans doute pour tenter de rééditer personnellement le prodige auquel il vient d'assister. Lorsqu'il se couche enfin, c'est encore sa Galatée qui s'éveille dans son esprit, au point de lui faire évoquer dans une sorte de rêverie hypnagogique obsessionnelle :

Et, la lampe morte, il s'allongea près d'elle, dans l'obscurité. Elle ne bougeait toujours pas, il bâilla deux fois, écrasé de fatigue. Tous deux restaient éveillés, mais ils ne trouvaient rien, ils ne se disaient rien. Lui, refroidi, les jambes gourdes, glaçait les draps. Enfin, au bout de réflexions vagues, comme le sommeil le prenait, il s'écria en sursaut :

- « Ce qu'il y a d'étonnant, c'est qu'elle ne se soit pas abîmé le ventre, oh ! un ventre d'un joli !
– Qui donc ? demanda Christine, effarée.
– Mais la bonne femme à Mahoudeau. »

Elle eut une secousse nerveuse, elle se retourna, enfouit la tête dans l'oreiller ; et il fut stupéfait de l'entendre éclater en larmes⁶⁴⁵.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 225.

⁶⁴³ *Ibid.*

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 226.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 229.

Claude en arrive donc à évoquer avec passion une œuvre qui n'éveillait pas son assentiment esthétique et qu'il n'a en outre pas créée de ses mains. Car dans un au-delà de Pygmalion, peu importe au peintre que la statue lui plaise ou qu'elle soit sienne, le seul intérêt de l'œuvre est qu'elle se soit animée sous ses yeux, matérialisant son idéal de transitivité, et lui démontrant par l'absurde que celui-ci est accessible, réalisable. Le dialogue de sourd qui intervient alors entre les deux personnages montre que la « vie » de l'œuvre cassée reste une évidence pour lui : Claude parle de la statue à la troisième personne, en des termes ambigus qui permettent de la prendre pour un être humain. Il encourage ainsi le malentendu de la question de Christine qui suppose une existence réelle à la personne ainsi désignée. L'interrogation de la jeune femme, qui peut sembler insolite, s'explique parfaitement : puisque le référent est une femme, il est naturel que la jeune épouse ne comprenne pas de « qui » son mari parle, puisque la seule « chose » à s'être abîmé pour elle récemment n'est pas une femme mais un objet, une statue. La réponse de Claude place encore la statue sur un plan anthropomorphe, accusant ainsi définitivement l'incompréhension des deux amants. Non seulement le peintre remplace dans ses pensées – le soir de ses noces – sa femme par une « statue », mais il le fait en outre pour une statue qui n'existe plus, dont il n'apprécie guère l'esthétique, et qu'il n'a pas produite. Définitivement, le seul charme de la Galatée de Mahoudeau est d'avoir permis au peintre d'entretenir son idéal démiurgique en lui faisant croire en la réalité du mythe de Pygmalion.

L'idée d'une totale transitivité en art n'est donc pas pour Claude un objet purement théorique, un manifeste esthétique due à l'exaltation de ses conversations avec Sandoz. L'aspiration de la vie par l'œuvre d'art est une idée qui ne relève pas de l'utopie pour le peintre, qui pense réellement un jour pouvoir faire de la vie avec ses pinceaux⁶⁴⁶. Le personnage développe ainsi un cas psychologique allant au-delà du fréquent complexe de Pygmalion attribué aux peintres dans les romans du XIX^e siècle, dans la mesure où sa foi en la transitivité ne lui fait pas désirer les images qu'il crée, mais l'existence physique réelle que son esprit leur prête. Pour Claude, l'aventure de Pygmalion est réelle, et elle peut très bien se passer d'intervention divine, car la question est de degré et non de nature : les bonnes toiles

⁶⁴⁶ Faut-il voir un signe de cette croyance du personnage dans la répétition obsessionnelle sous la plume de Zola, pour l'évoquer, de l'expression suivante : « il veut embrasser d'une étreinte la nature qui lui échappe », « impossibilité d'embrasser la nature », « la sensation qu'il n'a pas embrassé la nature », « il ne peut embrasser la nature » (Emile Zola, *L'Œuvre, Dossier préparatoire*, « Ebauche », BNF, ms 10316, respectivement f°276-277, 280, 280-281, 282, cité par P. Brady dans « *L'Œuvre* » de Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef, op. cit., p. 432-434). La formulation est particulièrement intéressante car le verbe « embrasser » mêle à la fois l'idée esthétique de transitivité et le contact physique voire charnel, l'atteinte que ce geste suppose, mais aussi parce qu'elle est toujours sanctionnée dans l'avant-texte par une connotation déceptive, dénonçant explicitement cette volonté de Claude comme utopique.

peuvent s'ouvrir pour laisser atteindre le monde peint. C'est ainsi qu'il faut comprendre les divers « attentats » que celui-ci entreprend à l'égard de leur surface : les caresses comme les coups ne sont que des tentatives de pénétration ignorant l'obstacle du plan de la représentation. Bien que le jeu des points de vue du texte tende à faire passer le « cas » de Claude pour une simple identification au mythe de Pygmalion, son comportement trahit donc d'emblée que celui-ci ne relève aucunement du « mythe » dans son esprit.

Théorie affichée de la transparence de l'œuvre, trouble psychologique menant à la croyance d'une fusion de la nature avec le monde de l'œuvre d'art... voilà donc le credo exemplifié par le tenant du réalisme qu'est Claude dans le roman, faisant ainsi figure de porte-parole extrémiste de l'esthétique de la transparence prêtée au romancier naturaliste. Néanmoins, cette conviction mise en pratique par le peintre se voit rapidement contrecarrée par la mécanique du roman. Si Claude refuse de voir la part utopique de son esthétique et de ses désirs, le récit, lui, va se charger d'en rappeler l'illusion et d'en sanctionner la naïveté, en introduisant dans le destin du peintre un tout autre discours sur la représentation transitive du monde dans l'œuvre d'art. Ce parasitage ne relève pas de l'aménagement superficiel : le roman ne remet pas simplement en cause le caractère extrême du désir de transativité du peintre, il lui réserve un traitement dévastateur, comme si celui-ci représentait une transgression coupable qu'il fallait à tout prix châtier.

- Lutter contre le complot du vivant : un moyen très paradoxal de préserver l'utopie de la transativité

Le premier coup porté à l'idéal artistique assumé par Claude vient de cette nature même à laquelle il aspire tant. Le peintre rêve et pense faire que le monde soit aspiré vivant par sa toile, mais n'y parvient pas. Loin de voir là une remise en cause de son utopie soulignant l'impossibilité en art de faire l'économie totale de la médiation de la représentation, le peintre s'obstine dans sa théorie. Si le monde n'entre pas, ce n'est pas parce qu'il lui est impossible d'entrer, mais parce qu'il résiste, se refuse à entrer, au point que l'artiste en vient paradoxalement à le considérer comme un ennemi de sa création, à blâmer la vie trop vivante pour être saisie, elle qu'il appelait tant de ses vœux, pourtant. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'isotopie, récurrente dans le roman, du « combat » mené par l'artiste. Cette idée d'un art conçu comme une lutte a souvent été analysée par la critique comme relevant de

la thématization de l'impuissance créatrice du peintre⁶⁴⁷. Cependant, si l'on examine les occurrences du *leitmotiv* du combat dans le texte, on constate que ce thème ne désigne pas uniquement une lutte du peintre contre lui-même et contre sa production qu'est le tableau imparfait, mais aussi, très fréquemment, celle que lui imposerait le réel lui-même. Personnifié, celui-ci semble se refuser à être utilisé, en opposant soit une fuite, soit une résistance⁶⁴⁸. C'est ainsi qu'il faut comprendre la fameuse expression de la « lutte contre l'Ange », utilisée par Zola dès l'Ebauche, reprise presque telle quelle dans l'état définitif du roman : le voisinage de cette expression qui résume à elle seule l'intrigue pour le romancier, montre que la bataille engagée par Claude n'est pas tant perçue comme celle d'un artiste contre son œuvre, que celle d'un homme contre le monde extérieur :

[T]oujours *en bataille avec le vrai*, et toujours vaincu, la lutte contre l'ange⁶⁴⁹.

Toujours *en bataille avec le réel*, et toujours vaincu, *la lutte contre l'Ange ! Il se brisait à cette besogne impossible de faire tenir toute la nature sur une toile*, épuisé à la longue dans les perpétuelles douleurs qui tendaient ses muscles, sans qu'il pût jamais accoucher de son génie⁶⁵⁰.

La « lutte contre l'Ange » est bien celle que mène l'artiste contre la nature, le réel, la vérité – dans une étonnante équivalence lexicale sur laquelle nous serons d'ailleurs prochainement amenée à revenir –, ce qui tend à réévaluer l'interprétation de l'échec artistique de Claude. Dans la mesure où ce n'est pas le tableau mais le monde lui servant de modèle qui devient l'ennemi du peintre, ce n'est plus foncièrement une cause intrinsèque qui devient responsable de son impuissance, mais, dans son esprit paranoïaque, une sorte d'action extrinsèque du monde extérieur qui comploterait contre sa représentation artistique. Cette vision paranoïaque est entièrement redevable de l'obsession de transivité qui anime Claude tout au long du roman. En effet, puisque le peintre est parfaitement convaincu de la possibilité de faire entrer la vie dans une œuvre d'art, qu'il se sait capable de peindre des morceaux « vivants » et qu'il désire le faire, il faut obligatoirement, dans cette logique, que la difficulté

⁶⁴⁷ C'est ainsi clairement le cas lorsque Sandoz fait le bilan de la production créatrice de son ami en observant avec commisération l'exposition de la petite toile du cadavre de Jacques au Salon : « Ah ! quel dégoût de cette misérable vie ! [...] [C']était *une lutte incessante*, un travail de dix heures par jour, un don entier de son être. Et puis, quoi ? après vingt années de cette passion, aboutir à ça, à cette pauvre chose sinistre, toute petite, inaperçue, d'une navrante mélancolie dans son isolement de pestiférée ! Tant d'espairs, de tortures, une vie usée au dur labeur de l'enfantement, et ça, et ça, mon Dieu ! » (Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 295-296).

⁶⁴⁸ « [II] peignait les dents serrées, rageant à froid, dès qu'il *sentait la nature lui échapper*⁶⁴⁸. » ; « [E]t il s'acharnait, il y perdait le boire et le manger, *luttant sans repos avec la nature*⁶⁴⁸ [...] » ; « [II] s'écria douloureusement, dans une minute de lucidité : « Allons ! c'est entendu... *J'en crèverai !* » Peu à peu, si la bravoure de son obstination paraissait grandir, il retombait pourtant à ses doutes d'autrefois, *ravagé par la lutte qu'il soutenait contre la nature*⁶⁴⁸. » (*ibidem*, p. 43, 44, 206).

⁶⁴⁹ Emile Zola, *L'Œuvre, Dossier préparatoire*, « Ebauche », ms. 10.316, BNF, f°262, cité dans P. Brady, « *L'Œuvre* de Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef, op. cit., p. 429.

⁶⁵⁰ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 245.

de représentation soit imputable à un autre terme de la représentation : le monde, qui, telle une bête sauvage, refuserait de se faire enfermer dans un enclos. On voit toute la distance que le narrateur prend avec cette idée du peintre, en qualifiant d'emblée son projet de « besoin impossible ». L'échec du peintre ne serait donc pas tant celui d'une impuissance créatrice que d'une erreur esthétique, consistant à croire en la réalité de l'utopie de la transitivity en art, obligatoirement condamnée à l'échec. Cette fatalité, Claude ne se l'avoue pas malgré la succession des déconvenues, comme en témoigne le constat qui suit l'évocation de la lutte avec l'Ange : « Que lui manquait-il donc, pour les créer vivantes ? Un rien sans doute. Il était un peu en deçà, un peu au delà peut-être⁶⁵¹. » Ces remarques sont à interpréter comme une évocation au discours indirect libre de la pensée de l'artiste, puisqu'elles sont l'antithèse de la « besoin impossible » évoquée précédemment par le narrateur omniscient. Au contraire de ce dernier qui reconnaît la volonté transitive que Claude fixe à son art comme une utopie, en raison d'une différence de nature entre le monde et le monde dans l'œuvre, le peintre, lui, imagine encore dans son monologue intérieur, malgré l'échec, une solution de continuité entre le tableau et la nature, en présupposant une différence de *degré* entre le réel et sa représentation. Dans l'esprit transitif de Claude, l'aspiration de la vie par la toile se résume finalement à une question de plus ou moins (permettant de ne plus être « en-deçà » ou « au-delà »), que ce soit de talent, de puissance ou de génie..., mais l'entreprise se présente bien dans son esprit comme réalisable, puisqu'il ne lui manque qu'« un rien » pour y parvenir.

De cette gageure théorique naît paradoxalement chez le peintre réaliste une conception du monde emplie de défiance. Cette nature à laquelle il aspire tant par son esthétique devient une ennemie, dans une parfaite remise en cause de l'idée d'adéquation entre l'art et la vie que professe le peintre. Cette contradiction interne à la pensée de Claude va cependant bien plus loin. En effet, si l'on examine de près les motifs de résistance que le peintre attribue à la nature, on s'aperçoit que cet antagonisme supposé recouvre en réalité un rejet chez l'artiste de tout ce qui fait que la nature est vivante, donc tout ce qui la constitue en tant que telle. Ainsi, lorsque le peintre prend la décision de peindre ses paysages sur le motif pour faire entrer directement sa vision de la nature sur la toile, dans un refus de la médiation de l'atelier, il n'en assume que médiocrement les conséquences « naturelles ». Lorsque les conditions climatiques ne se révèlent pas idéales et que le tableau « ne marche pas », le peintre plaque immédiatement un lien de causalité entre ces deux événements, et l'exacerbe au point d'y voir

⁶⁵¹ *Ibidem.*

une sorte de « complot » des forces naturelles contre l'achèvement de son œuvre, dans un lexique fondé sur l'*agon* :

Et, en dehors de cette lutte sans cesse renaissante avec lui-même, les difficultés matérielles s'accumulaient. N'était-ce donc point assez de ne pas arriver à sortir ce qu'on avait dans le ventre ? Il fallait en outre *se battre contre les choses* ! [...] Puis il y avait les mille contrariétés du temps, le vent qui emportait le chevalet, la pluie qui arrêtaient les séances. Ces jours-là, il rentrait hors de lui, *menaçant du poing le ciel, accusant la nature de se défendre, pour ne pas être prise et vaincue*. [...] *Mais rien ne l'aidait, tout conspirait contre son travail*⁶⁵².

Tout dans l'extrait montre que le monde extérieur prend une existence autonome pour le peintre, s'unifie en un être propre qui s'érige contre lui. « Les choses » du monde ne peuvent pas former une entité : le monde est constitué de la disparate des objets parmi lesquels figure le peintre lui-même et ses pinceaux, sans distinction ; pourtant le pluriel est trompeur dans le discours du peintre, puisqu'il masque un singulier, celui d'une entité floue (« le ciel », « la nature », « tout ») où toutes les choses du monde s'uniraient, comme aimantées les unes aux autres. Toutes les choses, sauf deux : le peintre et son tableau, rejetés à l'extérieur. Le peintre se place paradoxalement dans une relation de radicale altérité avec le monde, à qui il prête une existence propre et agressive qui ne viserait qu'à l'exclure. Ainsi le peintre en arrive-t-il nécessairement à personnifier cette nature disparate afin de lui attribuer les qualités nécessaires à l'établissement d'un duel : les tournures actives lui prêtent des actes et des pensées (« rien ne l'aidait » ; « tout conspirait contre *son* travail »), tout comme la négation des tournures passives (« pour ne pas être prise et vaincue »). Dans ces exemples, le peintre est systématiquement placé en position d'objet, devenant victime du monde qui l'agresse, ce qui légitime sa théorie du complot.

Arrêtons-nous un instant sur les implications esthétiques de cette anecdote d'apparence banale. En forgeant cette théorie de la conspiration, Claude remet en cause tous les principes qu'il défend ardemment pour son art : tout d'abord, en prêtant une « identité » propre à la nature, il ne la considère pas telle quelle, mais lui applique un ordonnancement intellectuel qui relève de la médiation, et non de la transparence, sans parler du relent d'idéalisme romantique que la personnification ajoute à cette attitude en prêtant une âme à la nature ; ensuite, en se faisant la victime de cette nature, Claude la pose comme une altérité irréductiblement interdite à autrui, contredisant ainsi tout son désir de fusion de l'œuvre et du monde ; enfin, la négation de tous ses principes d'immédiateté s'explique par une animosité du peintre contrarié dans sa création, or les raisons de cette contrariété sont les conditions mêmes qui font que la nature est la nature : la nature que voudrait Claude devrait en effet être

⁶⁵² *Ibid.*, p. 207-208.

conciliante, propre, ensoleillée... bref, policée et non « naturelle ». Si bien que le chantre de la vie dans l'art en arrive à affirmer, de manière parfaitement absurde, son vœu d'une représentation directe et sauvage, sans médiation aucune, tout en demandant que la nature, pour ne pas devenir son ennemie, soit d'elle-même *naturellement civilisée, domestiquée*, dans un oxymore irrésoluble. Cette contradiction est suscitée dans notre extrait par un simple problème météorologique, et pourrait sembler relever du détail, si elle ne rencontrait là beaucoup d'autres scènes de travail du roman. En effet, si les éléments naturels n'ont pas le droit d'être « naturels » avec Claude, il en est de même pour les êtres humains qui ont le malheur de poser pour lui. Ainsi du pauvre petit Jacques, que son père souhaite utiliser comme modèle lors de la période de la retraite à Bennecourt :

Et après Christine, ce fut Jacques qui dut poser. On le mettait nu comme un petit Saint Jean, on le couchait, par les journées chaudes, sur une couverture ; et il ne fallait plus qu'il bougeât. Mais c'était le diable. Egayé, chatouillé par le soleil, il riait et gigotait, ses petits pieds roses en l'air, se roulant, culbutant, le derrière par-dessus tête. Le père, après avoir ri, se fâchait, jurait contre ce sacré mioche qui ne pouvait pas être sérieux une minute. Est-ce qu'on plaisantait avec la peinture ? Alors, la mère, à son tour, faisait les gros yeux, maintenait le petit pour que le peintre attrapât au vol le dessin d'un bras ou d'une jambe. Pendant des semaines, il s'obstina, tellement les tons si jolis de cette chair d'enfance le tentaient. [...] Et il recommençait l'expérience, il le guettait des jours entiers, exaspéré que ce polisson-là ne voulût même pas dormir, aux heures où l'on aurait pu le peindre⁶⁵³.

L'épisode met en scène le sentiment paternel défaillant de Claude à l'égard de Jacques, mais il se révèle aussi particulièrement cruel et ironique au regard de l'esthétique affichée par le peintre. Jacques ne tient pas la pose et suscite chez son père une colère semblable à celle qu'il déploie à l'égard de la nature dans l'extrait précédent. Ainsi peut-on remarquer la violence de la tournure adversative qu'il emploie au sujet de son propre enfant, en bas âge de surcroît : « Le père [...] *jurait contre* ce sacré mioche qui ne pouvait pas être sérieux une minute. » Comme dans l'exemple précédent, le peintre attribue une intention plus ou moins malveillante à ce qui ne peut en posséder, puisqu'il prête à un bébé la volonté de ne pas garder son « sérieux ». De là à voir dans l'attitude de Jacques un complot contre sa peinture, il n'y aurait qu'un pas... que franchit la question rhétorique du peintre rapportée au discours indirect libre (« Est-ce qu'on plaisantait avec la peinture ? ») : en supposant que l'enfant « viserait » par son comportement non pas à s'amuser, mais à s'amuser *de la peinture*, la phrase induit l'idée qu'il insulte l'art de son père. On peut dès lors s'interroger sur la présence dans le passage d'une expression telle que « C'était le diable », certes métaphorique, mais pas si innocente. Claude plaque donc à nouveau sur le contingent du réel une grille de lecture, grille contredit sa volonté d'immédiateté dans l'art et suppose une

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 154.

agressivité du monde à son encontre, dans une identique antithèse de son désir de fusion de l'art avec la nature.

Or, le motif de la colère de Claude est encore à chercher dans la vie même de la nature : il est certes plus aisé pour un peintre d'avoir un modèle docile, compte tenu de la contrainte synchronique de son art ; néanmoins, Claude montre une sorte d'obsession contre le mouvement de son fils : « il ne fallait plus qu'il bougeât », « [il] gigotait », « se roulant, culbutant ». Ce mouvement de Jacques participe de ce qui le rend naturel et donc différent des poupons de cire peints par la peinture académique. Lui ôter ce mouvement est incompatible avec sa qualité de modèle vrai et vivant ; c'est donc presque dans son essence de s'opposer à la pose, qui s'apparente à une réification du corps humain. Dès lors, de deux choses l'une, si Claude veut peindre la nature telle qu'elle est, il doit trouver un modèle vivant mais compatible avec la notion de la pose, et exclure Jacques ; ou privilégier le choix du modèle mais accepter les contraintes de sa nature, donc faire avec la nature de Jacques. Les deux termes sont inconciliables tant que le peintre se place dans une esthétique de prise « sur le vif » ; seule une esthétique académique négligeant la « nature » du modèle, allant jusqu'à le remplacer parfois par un mannequin, le permettrait. Claude, lui, tente naïvement cette conciliation au sein de l'art réaliste, dans une sorte de transgression soulignée par le texte, qui montre la pose de l'enfant se transformer en une séance de torture, puisque la mère en arrive à le « maintenir », c'est-à-dire à le réifier de force.

Ce que Claude souhaiterait pour son enfant revient ainsi à ce qu'il aurait voulu de la nature : qu'il soit vivant, pour être en accord avec son esthétique, mais qu'il ne présente aucune des caractéristiques du vivant, comme le mouvement. Il n'est ainsi pas anodin que le peintre fasse encore le reproche à son fils qu'il « ne voulût même pas dormir » pendant les séances de pose, l'état de sommeil figeant définitivement le corps dans une mort apparente propice à la réification. On peut dès lors relier cette scène à la création ultérieure du tableau *Enfant mort*. Ce n'est en effet que dans l'absence de vie que Jacques deviendra un bon sujet de tableau pour Claude, comme lui fera d'ailleurs explicitement remarquer Christine : « Ah ! tu peux le peindre, il ne bougera plus ⁶⁵⁴ ! ». Ce que reproche finalement Claude de manière implicite à son enfant, c'est d'être trop vivant, trop « naturel » pour être peint. Il y a donc là une complète remise en cause de ses principes esthétiques, que le narrateur semble d'ailleurs malicieusement souligner dans la description initiale de Bennecourt, lorsqu'il précise qu'on met l'enfant « nu comme un petit Saint Jean ». Cette comparaison associe la pose de Jacques

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 267.

aux sujets les plus conventionnels de la peinture académique, ce qui peut d'emblée sembler inadapté au peintre qu'est Claude : néanmoins, avec une grande ironie, cette analogie trahit une vérité, en pointant toute l'artificialité que le peintre demande implicitement à la nature, mais qu'il ne veut pas s'avouer et qu'il aimerait par conséquent qu'elle porte en elle, intrinsèquement, pour ne pas avoir à lui imposer.

Dans cet exemple, on pourrait arguer, comme Claude le fait lui-même, que les « enfants, ce n'est pas fait pour ça⁶⁵⁵ », qu'il s'agit d'un cas limite d'incompatibilité entre la nature et l'œuvre de Claude. Cependant, il semble qu'il y ait bien des « choses » qui ne soient pas « faites pour ça » dans l'univers de Claude, l'artiste reportant cette attitude sur tous les sujets de son œuvre, quels qu'ils soient. Ainsi retrouve-t-on une scène identique alors que le peintre travaille sur la figure féminine de la pointe de l'île de la Cité. Cette fois, les « conditions naturelles » ne sont pas défavorables à sa création : Claude peint une figure chez lui, à l'intérieur de son atelier, et Christine prend la pose, offrant ainsi un modèle toujours disponible, docile, bienveillant et rompu à cet exercice. Pourtant, au fil des séances, l'insatisfaction du peintre face à son exécution s'installe. Claude construit dès lors, au sujet de sa femme, le même discours paranoïaque supposant un obstacle du monde contre son art, obstacle qui se révèle encore être le principe vivant lui-même. Comme l'artiste ne peut raisonnablement s'en prendre à une quelconque mauvaise volonté de sa femme si dévouée, celui-ci échafaude une théorie des plus fantastiques pour légitimer l'incapacité du corps de Christine à passer dans la toile. C'est tout d'abord son inscription dans l'atmosphère ambiante qui contrecarre l'entreprise picturale :

« C'est curieux comme tu as une drôle de peau ! Elle absorbe la lumière, positivement... Ainsi, on ne le croirait pas, tu es toute grise, ce matin. Et l'autre jour, tu étais rose, oh ! d'un rose qui n'avait pas l'air vrai... Moi, ça m'embête, on ne sait jamais⁶⁵⁶. »

La « couleur » de la peau de Christine change donc en fonction de l'éclairage naturel, ou de la chaleur de l'atelier : en cela, elle réagit comme n'importe quelle peau humaine, dont on ne peut dire qu'elle ait positivement une « couleur » propre servant de référent universel, et encore moins une couleur fixe. La chose devient néanmoins dans l'esprit du peintre une spécificité propre à sa femme devenue quasi monstrueuse (« curieux », « drôle ») et surnaturelle (« on ne le croirait pas », « pas l'air vrai »). Chez Claude, le phénomène naturel fait donc l'objet d'un traitement qui lui donne toute l'apparence du fantastique, la peau se personnifiant en un ogre qui « absorbe la lumière ». De plus, les différents états de cette

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 154.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 241.

couleur hybride et changeante ne sont pas satisfaisants pour le peintre : pas assez ou trop colorés, ils déconcerteraient l'idée de peau au point que cette couleur ne soit pas « vraie » ! Nous trouvons ainsi dans la bouche de Claude des propos bien étroits d'esprit sur la relativité de la notion de couleur, propos qu'il fustige d'ordinaire, et qu'il moquait naguère chez Christine en lui disant qu'il « n'y avait là qu'une éducation de l'œil⁶⁵⁷ ». En dépit de son œil éduqué à la couleur, la peau vivante a pour Claude une couleur prédéterminée que le modèle vivant n'arrive pas à atteindre avec ses propres moyens : or il s'agit là de la définition même d'une couleur *idéale*, arrêtée à l'avance, comme la conçoit la peinture académique de Cabanel et ses teints de porcelaine, que Zola et Claude fustigent pourtant allègrement pour son artificialité. La couleur visée par Claude est donc une couleur qu'il a intellectualisée *a priori* comme « couleur de peau vraie ». Le paradoxe esthétique dès lors alors poussé jusqu'à l'extrême, puisque cette couleur abstraite n'est pas pour lui une « ficelle », une facilité de peintre, une convention pratique comme elle pourrait l'être pour un peintre académique. Elle parvient au contraire à supplanter dans son esprit la réalité même, puisqu'en fonction d'elle, la couleur perçue sur le corps de sa femme devient irréaliste. Selon Claude, Christine est « rose ». Le choix de ce terme est révélateur, puisqu'il désigne une teinte connotée comme artificielle qui s'applique mal à la couleur de la chair d'un corps vivant. Ainsi la femme réelle semble-t-elle s'être faite artificielle pour empêcher le peintre de représenter la nature ! Claude masque donc sous les apparences d'un appel à la vraisemblance un parti pris pour la convention, qui était celui-là même qui le faisait sourire chez les autres, en particulier chez sa femme :

Un jour qu'elle osait se permettre une critique, précisément à cause d'un peuplier lavé bleu azur, il lui avait fait constater, sur la nature même, ce bleuissement délicat des feuilles. C'était vrai pourtant, l'arbre était bleu ; mais, au fond, elle ne se rendait pas, condamnait la réalité : il ne pouvait y avoir des arbres bleus dans la nature⁶⁵⁸.

Condamnation de la réalité, certes, mais qui est aussi celle de Claude face à la peau de Christine, aggravée par le détour hypocrite d'un discours visant la vraisemblance. La variation de la couleur du motif en fonction de son environnement fait que le corps de Christine peut être plus ou moins gris ou rose, gris et rose, mais celui-ci n'en est pourtant pas moins « vrai », et d'ailleurs toujours plus vrai que la couleur idéale de chair que Claude lui suppose en réitérant l'erreur des peintres académiques. Dans la cruelle scène où Claude compare le corps de Christine à celui de la femme nue qu'il a peinte d'après elle pour *Plein Air*, quelques

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 109.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 155.

années auparavant, on constate un identique fourvoisement esthétique, qui privilégie l'« idée » du vrai au vrai lui-même :

Continuellement, il [consultait la femme de *Plein Air*], il la comparait [à son nouveau tableau], désespéré par la peur de ne l'égaliser jamais plus. Il lui jetait un coup d'œil, un autre à Christine, un autre à sa toile, s'emportait en jurons, quand il ne se contentait pas. Enfin, il tomba sur sa femme.

« Aussi, ma chère, tu n'es plus comme là-bas, quai de Bourbon. Ah ! mais plus du tout !... [...] »

Il ne disait pas ces choses pour la blesser, il parlait simplement en observateur, fermant les yeux à demi, causant de son corps comme d'une pièce d'étude qui s'abîmait.

« Le ton est toujours splendide, mais le dessin, non, non, ce n'est plus ça !... Les jambes, oh ! les jambes, très bien encore : c'est ce qui s'en va en dernier, chez la femme... Seulement, le ventre et les seins, dame ! ça se gâte. Ainsi, regarde-toi dans la glace : il y a là, près des aisselles, des poches qui se gonflent, et ça n'a rien de beau. Va, tu peux chercher sur son corps, à elle, ces poches n'y sont pas. »

D'un regard tendre, il désignait la figure couchée ; et il conclut :

« Ce n'est point ta faute, mais c'est évidemment ça qui me fiche dedans... Ah ! pas de chance⁶⁵⁹ ! »

Que le peintre constate les ravages (tout relatifs) du temps sur le corps de Christine, la chose peut se concevoir ; mais qu'il en fasse la cause de l'échec de son tableau (« c'est évidemment ça qui me fiche dedans »), et il introduit alors dans son art une contradiction manifeste. Claude refuse ainsi ce qui est le propre de la vie, le passage du temps, mais il revendique surtout, par là même, une conception idéale de la beauté : le personnage prétend officiellement faire entrer la nature vraie (le corps de Christine) dans son tableau en repoussant les canons de la beauté idéale trop factices, mais il attend toutefois que cette nature se transforme en autre chose, pour se rapprocher de la beauté vraie idéale qu'il a en tête (le femme de *Plein Air*). La figure du peintre donc une convention académique pour lui substituer une autre, masquée sous un discours réaliste. Les détails qu'il stigmatise sur le corps de sa femme, tous liés à une évolution naturelle de la chair (« poches », « ventre » et « seins » qui se relâchent, « dessin » de la silhouette moins net), deviennent dans son discours non pas des signes neutres du vieillissement, mais des éléments soumis à une évaluation axiologique dénotant une idée du Beau qui contredit tous ses « principes » esthétiques. Le discours qu'il prononce lors de la première soirée chez Sandoz devant sa « bande » sonne ainsi bien faux au regard de l'extrait précédent :

« Ah ! la vie, la vie ! la sentir et la rendre dans sa réalité, *l'aimer pour elle, y voir la seule beauté vraie, éternelle et changeante, ne pas avoir l'idée bête de l'anoblir en la châtrant, comprendre que les prétendues laideurs ne sont que les saillies des caractères*, et faire vivre, et faire des hommes, la seule façon d'être Dieu⁶⁶⁰ ! »

Lorsqu'il détaille l'évolution du corps de sa femme, Claude semble ne plus avoir conscience que les « prétendues laideurs » ne sont qu'une affaire de convention et qu'elles

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 253-254.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 83.

participent de la réalité et de la beauté du vivant⁶⁶¹ ... Quand on examine le comportement de Claude au travail, le rapport au monde extérieur que lui prête l'auteur se révèle donc bien plus ambigu que sa pensée esthétique explicite ne le laissait entrevoir. La figure du peintre n'aspire sincèrement, dans sa théorie comme dans sa pratique, qu'à représenter la nature vivante sans la moindre médiation ; cette utopie irréductible le conduit fatalement à l'échec artistique ; cependant, au lieu de lui faire admettre la part d'impossibilité de sa volonté transitive, et pour préserver cette foi qui l'anime, l'écrivain lui fait faire de cette nature adorée une ennemie conspirant contre la réussite de son art, créant elle-même des obstacles à sa représentation transparente ; si bien qu'il en vient à lui reprocher de n'être pas « vraie », de se dissocier de ce qu'il estime être la « vraie » nature « vivante », en refusant de voir toute la part d'idée préconçue du monde réel, d'idéalisation incompatible avec son esthétique que cette attitude suppose.

Un aveu de cette contradiction fondamentale peut être trouvé dans la conclusion qui suit généralement les scènes d'empotements de Claude contre la « résistance » des choses. Devant les obstacles posés par la nature ou le vivant, la réaction du peintre consiste, pour ses deux œuvres majeures, à finir par refuser de prendre la nature pour modèle. Ainsi, ne pouvant peindre le corps de Christine pour *Plein air*, le peintre congédie un temps tous ses modèles et « si désespéré de ne pas se satisfaire », finit, « lui qui se flattait de ne pouvoir inventer, [par] cherch[er] sans document, *en dehors de* la nature⁶⁶² ». Il en est de même pour la dernière séance de travail du roman, lorsque Claude reprend le corps de la femme du paysage de la Cité, non seulement sans modèle, mais aussi à la bougie, sans lumière naturelle, « s'épuis[ant] *en dehors de* l'heure, *en dehors du* monde⁶⁶³ ». La reprise anaphorique de la locution « *en dehors de* » n'est pas anodine : elle met l'accent sur l'extranéité, l'irréductible altérité du peintre avec le monde, comme si la stylistique se chargeait de dénoncer le mensonge de la transitivity picturale que le peintre se refuse à admettre. Cette inévitable altérité, le peintre la

⁶⁶¹ Ce détail est également relevé par Patrick Brady, qui résout cependant cette contradiction de Claude en y voyant un signe d'une évolution esthétique du peintre vers un idéalisme symboliste ou décadent, idée à laquelle nous ne souscrivons pas, dans la mesure où l'artiste prétend toujours rechercher le vrai et la nature dans ses œuvres tout au long du roman : « Pendant cette période de la vie de Claude, le naturalisme est loin. Le corps mince et gracieux de Christine jeune est digne de l'attention du peintre naturaliste, car c'est un aspect de la réalité. Mais, plus tard, Claude veut la peindre comme elle était naguère, non comme elle est maintenant, comme elle est devenue : il oublie son principe que « les prétendues laideurs ne sont que les saillies des caractères », pour accabler Christine, prématurément vieillie, de la perte de sa beauté. Claude, à cette époque, n'est évidemment plus naturaliste. » (Patrick Brady, « *L'Œuvre* » de *Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef, op. cit.*, p. 316).

⁶⁶² Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 92.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 342.

touche presque du doigt lorsqu'il pense à la difficulté qu'il rencontre pour reprendre et améliorer ses premiers jets :

Et il se sentait incapable de correction, *un mur se dressait à un moment, un obstacle infranchissable, au-delà duquel il lui était défendu d'aller. S'il reprenait vingt fois le morceau, vingt fois il aggravait le mal, tout se brouillait et glissait au gâchis.* Il s'énervait, ne voyait plus, n'exécutait plus, en arrivait à une véritable paralysie de la volonté. Étaient-ce donc ses yeux, étaient-ce ses mains qui cessaient de lui appartenir, dans le progrès des lésions anciennes, qui l'avaient inquiété déjà⁶⁶⁴ ?

Si le peintre évoque de manière métaphorique un « mur » entre l'œuvre en cours et l'œuvre aboutie, c'est qu'il déplace le véritable problème de son échec, parce qu'il ne peut se résoudre à se l'avouer. En effet, l'échec vient selon lui de l'aggravation qu'imprime toute correction, toute reprise de l'ébauche de sa part. Toute reprise suppose un ajout de peinture sur la surface de la toile. Dès lors, qu'est-ce que ce mur qui brouille peu à peu la figure ? La peinture elle-même, l'accumulation de touches sur la surface, qui bouche par un amas de couleurs, tel un édifice de brique, la fenêtre que l'artiste suppose être insérée dans le cadre de sa toile. Claude montre en effet une conception de la touche très particulière, semblant manifester une répulsion pour l'accumulation des couches – exceptionnelle compte tenu de l'esthétique impressionniste qu'il tend plus ou moins à incarner –, qui deviennent dans sa pensée comme une salissure de la toile, et donc une cause d'échec⁶⁶⁵.

L'incapacité de correction répond donc encore à un désir de transparence transitive extrême, selon lequel la peinture devrait s'effacer derrière le réel, où toute touche deviendrait un signe d'opacité. Or, il y a là une aporie logique impossible à résoudre : la touche ne peut salir l'image qu'elle permet de figurer et qui ne lui préexiste pas, elle ne peut détruire ce qu'elle contribue à construire. Le « mur » que Claude évoque dans son processus de création n'est donc pas à comprendre comme l'expression d'un obstacle psychologique l'empêchant de terminer un tableau, mais plutôt comme la métaphore inconsciente du paradoxe pictural qu'il refuse de s'avouer : le tableau ne peut se faire une vitre transparente et perméable sur la nature, car il n'existe justement que par l'opacification de sa surface par la couleur⁶⁶⁶. Le

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 206-207.

⁶⁶⁵ « Mais lui, tremblant encore, retombé à son silence, regardait le tableau sans répondre, d'un regard ardent et fixe, où brûlait l'affreux tourment de son impuissance. Rien de clair ni de vivant ne venait plus sous ses doigts ; *la gorge de la femme s'empâtait de tons lourds* ; cette chair adorée qu'il rêvait éclatante, *il la salissait*, il n'arrivait pas à la mettre à son plan. Qu'avait-il donc dans le crâne, pour l'entendre ainsi craquer de son effort inutile ? Était-ce une lésion de ses yeux qui l'empêchait de voir juste ? Ses mains cessaient-elles d'être à lui, puisqu'elles refusaient de lui obéir ? » (*ibid.*, p. 53).

⁶⁶⁶ Dans une toute autre perspective, d'ordre psychanalytique, Jean-Luc Steinmetz aboutit à ce même constat d'une volonté de pénétration de la toile chez Claude qui achoppe sur la même négation de sa nature de « surface », et donc d'obstacle : « S'enfoncer dans la peinture. Mais c'est une surface. Et de ce superficiel il voudrait atteindre le profond qui est la négation même du réticule de la toile. Le profond de la toile, ce ne peut

peintre, qui croit en la possible transitivity de la toile dans la vie, refuse de voir que *c'est la peinture elle-même qui est ce mur* situé entre lui et la nature, que celui-ci est constitutif de la représentation et qu'il ne peut donc le considérer comme un obstacle. Par conséquent, comme dans les scènes précédentes, l'évocation de ce mur par le personnage relève de la reconstruction paranoïaque d'une réalité destinée à préserver le désir illusoire de transparence de Claude : l'artiste reporte artificiellement le problème né de son utopie ailleurs, pour éviter de la regarder en face, ici en l'attribuant à une lésion de son cerveau qui érigerait des murs entre sa toile et le monde⁶⁶⁷.

b. L'antagonisme entre la vie et le tableau, ou l'implacable sanction du contact avec l'art

- Quand l'art se fait assassin

Si la nature détrompe en vain le rêve éveillé de Claude en refusant d'entrer dans sa toile, sa réciproque, elle, n'est pas aussi évidente. La relation de l'œuvre de Claude avec le monde extérieur semble en effet si conflictuelle que tout contact de l'art au sein du vivant se place sous le signe de l'agression et du meurtre. Que la peinture soit cause de mort dans *L'Œuvre* n'est plus à démontrer, tant elle contribue narrativement de manière directe ou indirecte à la perte de tous les proches de Claude : Jacques, dont l'agonie n'est pas perçue par ses parents tourmentés par la souffrance créatrice du père ; Claude, manquant de se suicider deux fois lorsqu'il regarde le monde qu'il voudrait faire passer dans sa toile (devant la fenêtre de l'atelier, dans un passage que nous avons déjà analysé⁶⁶⁸ ; mais aussi sur le pont face à son sujet de la Cité), avant de se pendre devant son œuvre inachevée ; Christine, elle-même hospitalisée à la suite de ce suicide... sans parler des conséquences sociales dangereuses de l'activité artistique dépeinte dans la misère de Chaîne et Mahoudeau. Cependant, cette fatalité de l'état d'artiste sur la psychologie, l'équilibre familial et la vie sociale recouvre dans le roman un phénomène beaucoup plus profond, celui d'une négation de la vie propre à l'œuvre

être que son éventrement (et l'on voit qu'il n'y a rien derrière) [...]» (Jean-Luc Steinmetz, « L'Œuvre », *op. cit.*, p. 427, repris dans « La preuve par la femme », *op. cit.*, p. 250).

⁶⁶⁷ A cet empêchement du désir de transitivity picturale de Claude, nous pouvons peut-être relier la « frustration » systématique de sa curiosité que pointe P. Brady. Selon l'auteur, toutes les tentatives de Claude pour percer les rares secrets personnels de Christine (en particulier dans le domaine sexuel) sont vouées à l'échec et au reflux, expliquant en partie la faillite du couple, Claude se sentant rapidement « étranger » à sa femme : « les efforts que déploie Claude pour lui enlever les voiles de la pudeur, qui l'empêchent de pénétrer à fond psychologiquement, ces efforts sont frustrés. » (P. Brady, « *L'Œuvre* » de Emile Zola : roman sur les arts. *Manifeste, autobiographie, roman à clef*, p. 397). Encore un curieux frustré, à l'instar de Mlle Saget et des commères du *Ventre de Paris*, de trouver un silence insondable face à sa volonté de pénétrer tous les secrets.

⁶⁶⁸ Voir *supra*, p. 147 et sq.

artistique même. Les morts du roman ne seraient ainsi que les réalisations finales et concrètes du contact mortifère de l'art, qui a alors déjà vidé les personnages de toute substance vitale.

Dans *L'Œuvre*, le monde réel se dérobe, fuit le tableau, mais toute intrusion du tableau dans le monde du vivant semble inversement enclencher, immédiatement, la promulgation de son arrêt de mort. Les deux mondes sont hétérogènes, incompatibles, mais l'incapacité de la vie à rentrer dans l'œuvre d'art sans médiation n'implique pas pour autant que l'art, lui, n'ait aucune influence sur le monde. Ce mouvement de réciprocité imparfaite est illustré dans le traitement romanesque que Zola donne du mythe de Pygmalion. Comme nous l'avons vu, le personnage de Mahoudeau reproduit le comportement du sculpteur antique en éprouvant de l'amour pour sa statue, en rêvant qu'elle puisse se faire vivante pour l'aimer en retour, tout en sachant la chose impossible. En revanche, l'illusion transitive que défend Claude le pousse à croire l'événement merveilleux plausible, ou du moins à ne pas être surpris lorsqu'il a l'hallucination d'un mouvement humain de la statue qui s'effondre. Or, la conclusion de cette réécriture livre un parfait exemple de ce système de réciprocité imparfaite de la relation entre la vie et l'art dans *L'Œuvre*. La vie n'est pas entrée dans l'art, puisque la statue ne prend finalement pas vie : elle s'écroule au contraire et se brise, comme pour symboliser l'impossible visée esthétique de Claude ; cependant, cette œuvre qui refuse d'accueillir la vie projette un effet mortifère sur le monde. En s'effondrant, la statue ne prend pas vie et se détruit en tant qu'œuvre, mais elle attaque également la vie qui l'entoure, en menaçant de tuer son auteur :

[Mahoudeau] ouvrit les deux bras, au risque d'être tué sous elle. Une seconde, elle oscilla, puis s'abattit d'un coup, sur la face, coupée aux chevilles, laissant ses pieds collés à la planche.

Claude s'était élancé pour le retenir.

« Bougre ! Tu vas *te faire écraser* ! »

Mais, tremblant de la voir s'achever sur le sol, Mahoudeau restait les mains tendues. Et elle sembla lui tomber au cou [...]. La secousse fut si *rude*, qu'il se trouva *emporté, culbuté* jusqu'au mur ; et, sans lâcher ce tronçon de femme, il demeura étourdi, *gisant* près d'elle.

« Ah ! bougre ! » répétait furieusement Claude, qui le croyait *mort*.

Péniblement, Mahoudeau s'agenouilla, et il éclata en gros sanglots. Dans sa chute, il s'était seulement *meurtri* le visage. Du *sang* coulait d'une de ses joues, se mêlant à ses larmes⁶⁶⁹.

Ce court épisode résume à lui seul de nombreuses scènes du roman soulignant la capacité de l'œuvre d'art à agresser le monde réel qui l'entoure et à le détruire : le sculpteur risque réellement la mort, comme l'attestent ses blessures et les douleurs physiques qu'il ressentira quelques heures plus tard pendant le mariage de Claude, et cette mort se retrouve également sur un plan symbolique, puisque son acte de dévouement le réduit à un statut

⁶⁶⁹ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 224-225.

d'objet, de simple quille que la statue fait basculer au sol. Les tournures passives désignant le sculpteur, qu'accentuent des structures accumulatives (« emporté, culbuté » ; « étourdi, gisant ») sont le signe de cette perte d'autonomie du vivant face à l'œuvre d'art qui vient à sa rencontre. Incapable de donner vie à sa statue, l'artiste se voit en outre annihilé en tant qu'être mobile et autonome. La réciproque imparfaite faisant que la vie refuse l'œuvre mais n'agit pas sur elle alors que l'œuvre refuse la vie mais parvient à agir sur elle se met donc ironiquement en scène dans la réécriture d'un mythe qui célébrait pourtant leur parfaite union.

- *La destruction de l'humain dans le modèle : Christine et le chaudron*

L'action malveillante de l'œuvre sur le vivant est métaphorisé dans le principe même de la pose du modèle, dont nous avons déjà évoqué le rôle réifiant. Cet aspect est particulièrement sensible dans les séances de pose que Christine donne à Claude. La première esquisse que le peintre réalise de la jeune femme a ainsi lieu pendant que la jeune femme dort, état qui présente l'avantage de mettre le vivant entre parenthèses. Les séances ultérieures montrent le peintre, nous l'avons vu, se dresser contre le caractère trop « vivant » de son modèle, le bon modèle semblant ne pas devoir l'être trop. Par la suite, c'est à une perte progressive de tout ce qui fait son être que le lecteur assiste au fil des scènes de pose de Christine : identité, souffle, vie, individualité, humanité... Chaque séance évoquée dans le roman imprime ainsi, quelle que soit son ampleur, une forme de négation de la personne vivante qu'est Christine. A Bennecourt, la jeune femme semble être utilisée par le peintre comme une poupée qu'on habille et déshabille au gré de ses humeurs :

Puis, il s'échauffa, l'idée de peindre une *figure habillée* en plein soleil, finit par le hanter ; et, dès ce moment, sa femme fut sa *victime*, d'ailleurs complaisante, heureuse de lui faire plaisir [...]. Il la peignit à vingt reprises, vêtue de blanc, vêtue de rouge au milieu des verdure, debout ou marchant, à demi allongée sur l'herbe, coiffée d'un grand chapeau de campagne, tête nue sous une ombrelle, dont la soie cerise baignait sa face d'une lumière rose⁶⁷⁰.

La phrase introductive annonce d'emblée l'anonymat dans lequel la pose plonge la jeune femme. Son prénom disparaît, car elle n'est plus elle-même ; elle n'est d'ailleurs même plus une femme, mais une simple « figure habillée », selon une expression qui la conçoit uniquement d'un vague point de vue formel, comme un assemblage de lignes sur un croquis de modiste. Cette déperdition de l'identité est implicitement reprise par la syllepse du mot « victime », qui suggère certes au sens figuré le caractère contraignant pour Christine d'être

⁶⁷⁰ *Ibidem*, p. 153-154.

assaillie par les caprices du peintre au travail, mais rappelle surtout que ce service complaisamment rendu peut s'avérer au sens propre beaucoup plus dangereux, en ce qu'il s'apprête à la détruire en tant que femme. La dernière phrase ne fait que confirmer le processus de négation enclenché à l'encontre de la jeune femme. Afin de suggérer les nombreuses poses différentes demandées par le peintre, le texte introduit une juxtaposition d'expansions du nom apposées. Chacune désigne, comme un titre, un sujet de tableau différent, dans une sorte de série photographique faisant penser à un catalogue de mode. En cela, le procédé semble vouloir reconstruire dans l'esprit du lecteur un équivalent des *Femmes au jardin* de Monet (fig. 28), exécuté en 1866, un des premiers tableaux qui ait d'ailleurs frappé Zola dans l'œuvre du peintre, comme le montre son Salon de 1868⁶⁷¹.

La toile présente, dans un même contexte de jardin familial, une identique juxtaposition de figures féminines, faisant variation selon l'orientation de la lumière, la pose ou les accessoires (parmi lesquelles une ombrelle et des robes blanches, significativement). Mais cette référence picturale nous intéresse surtout en ce qu'elle reproduit le phénomène suggéré par la syntaxe du roman, c'est-à-dire une standardisation du modèle dans l'œuvre. Les femmes du tableau de Monet restent des figures floues, vagues derrière leurs vêtements ; il est d'ailleurs de notoriété publique que la femme du peintre, Camille, a posé à elle seule pour trois différents personnages de la composition. On ne saurait mieux exprimer la réification du corps et de l'individu devenu modèle, sans le moindre trait caractéristique, et donc sans la moindre subjectivité. Ce phénomène rencontre en outre dans le cas de l'Impressionnisme un principe proprement esthétique déjà présent chez Manet, selon lequel tout objet présent sur la toile en vaut un autre, dans la mesure où son seul intérêt se situe dans son rapport à la lumière et à la perception visuelle, dans sa forme, et non dans son essence ou son identité propre. Zola évoque explicitement cette question de l'indifférence de la peinture de Manet à l'égard du sujet, de la hiérarchie selon laquelle une figure vaut plus qu'un objet de nature morte, tout n'étant qu'une affaire de formes, de valeurs ou de taches à apposer sur la

⁶⁷¹ « J'ai vu de Claude Monet des toiles originales qui sont bien sa chair et son sang. L'année dernière, on lui a refusé un tableau de figures, des femmes en toilettes claires d'été, cueillant des fleurs dans les allées d'un jardin ; le soleil tombait droit sur les jupes d'une blancheur éclatante ; l'ombre tiède d'un arbre découpait sur les allées, sur les robes ensoleillées, une grande nappe grise. Rien de plus étrange comme effet. Il faut aimer singulièrement son temps pour oser un pareil tour de force, des étoffes coupées en deux par l'ombre et le soleil, des dames bien mises dans le parterre que le râteau a soigneusement peigné. » (Emile Zola, « Les actualistes », *Mon Salon* [1868], dans *Écrits sur l'art*, éd. cit., p. 209). La mention des « ombres étranges » de Monet renforce l'association de son tableau à l'épisode de *L'Œuvre*, puisque c'est à l'occasion des toiles de Bennecourt que Claude montrera à Christine les illusions chromatiques dues à l'ombre, faisant les arbres bleu azur, déjà latentes dans la mention de la « lumière rose », ombre portée par l'ombrelle de Christine dans l'une des poses de l'extrait cité.

toile⁶⁷². Ce principe est d'ailleurs associé à l'esthétique de Claude dès *Le Ventre de Paris*⁶⁷³, qui y souscrit également de manière explicite lors de son éloge de la carotte dans *L'Œuvre*⁶⁷⁴. La reconnaissance et la valorisation de ce principe de négation du référent réel de l'image au profit de sa forme montre toute la modernité et la profondeur du soutien offert par Zola à Manet et aux Impressionnistes. Toutefois, cette conception avant-gardiste se trouve détournée dans l'épisode de Bennecourt dans un sens mortifère.

L'accumulation des expansions dans le texte zolien opère en effet elle aussi, par la mise en série, une standardisation de Christine, attaquant d'emblée sa subjectivité. Le peintre, qui l'utilise comme un mannequin, en fait déjà un objet utilitaire et industriel et la réduit concrètement à l'état de support anonyme et objectal. Les expansions du nom choisies privilégient quant à elles les propositions participiales passives, soulignant à nouveau la soumission du modèle attaqué dans sa subjectivité. Ces tournures répondent cependant à un choix plus cruel encore pour le personnage. Toutes ces expansions du nom passives sont, par définition, apposées à un substantif. C'est ce substantif qui, s'il était répété, permettrait de donner à chacune d'elles la formulation usuelle d'un titre de tableau, en particulier pour une toile impressionniste⁶⁷⁵ : « *Christine* vêtue de blanc », « *Christine* debout », « *Christine* tête nue sous une ombrelle »... Le lecteur habitué aux titres d'œuvres picturales de cette époque

⁶⁷² Ainsi, sur la femme nue du *Déjeuner sur l'herbe*, dès 1867 : « [La foule] a cru que l'artiste avait mis une intention obscène et tapageuse dans la disposition du sujet, lorsque l'artiste avait simplement cherché à obtenir des oppositions vives et des masses franches. Les peintres, surtout Edouard Manet qui est un peintre analyste, n'ont pas cette préoccupation du sujet qui tourmente la foule avant tout ; le sujet pour eux est un prétexte à peindre, tandis que pour la foule le sujet seul existe. Ainsi, assurément, la femme nue du *Déjeuner sur l'herbe* n'est là que pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair. » (Emile Zola, *Edouard Manet, étude biographique et critique* [1867], dans *Ecrits sur l'art*, éd. cit., p. 159). De manière plus explicite, en 1876 : « [Manet] traite les tableaux de figures comme il est permis, dans les écoles, de traiter seulement les tableaux de nature morte ; je veux dire qu'il ne combine rien, qu'il ne compose rien, et se contente de peindre les objets groupés autour de lui dans un coin. » (Emile Zola, « Lettres de Paris. Deux expositions d'art au mois de mai », *Salon de 1876*, dans *Ecrits sur l'art*, éd. cit., p. 349).

⁶⁷³ Dans le manuscrit du *Ventre de Paris*, l'auteur précise que Claude « voit surtout la nature morte » dans le monde (f°112, cité dans P. Brady, « *L'Œuvre* » de Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef », *op. cit.*).

⁶⁷⁴ « Est-ce que, en art, il y avait autre chose que de donner ce qu'on avait dans le ventre ? est-ce que tout ne se réduisait pas à planter une bonne femme devant soi, puis à la rendre comme on la sentait ? est-ce qu'une botte de carottes, oui, une botte de carottes ! étudiée directement, peinte naïvement, dans la note personnelle où on la voit, ne valait pas les éternelles tartines de l'Ecole, cette peinture au jus de chique, honteusement cuisinée d'après les recettes ? Le jour venait où une seule carotte originale serait grosse d'une révolution. » (Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 43-44).

⁶⁷⁵ C'est d'ailleurs ce qui permet à Patrick Brady de leur en donner un lorsque celui s'attache à dénombrer toutes les toiles peintes par Claude dans le roman. Selon l'auteur, la période de Bennecourt donne ainsi lieu aux toiles suivantes représentant Christine : « Femme vêtue de blanc », « Femme vêtue de rouge au milieu des arbres », « Femme debout », « Femme marchant », « Femme à demi allongée sur l'herbe », « Femme coiffée d'un grand chapeau de campagne », « Femme tête nue sous une ombrelle » (Patrick Brady, « *L'Œuvre* » de Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef, *op. cit.*, p. 289-290). On voit que celui-ci garde la même structure grammaticale que la phrase de Zola, en apposant les mêmes groupes au nom « femme », substitut de Christine.

ne peut que reconstituer par défaut ces titres presque complets, d'autant qu'ils sont supposés donner naissance dans la diégèse à de véritables œuvres accrochées dans la cuisine de Bennecourt. Néanmoins, cette parenté implicite des expansions de la phrase avec des noms de tableau ne fait que souligner l'incroyable béance située dans la phrase : celle du nom auxquels toutes devraient être apposées. Lorsqu'on observe la phrase, on ne peut que constater l'inflation des expansions au détriment du nom expansé, du nom-support. On ne trouve ainsi ni le nom propre « Christine », ni même une anonyme « femme », ou encore une réifiante « figure », mais le degré le plus misérable de la caractérisation pour un être humain : le pronom « la » placé en position passive de complément d'objet. La syntaxe reflète ainsi la dimension symbolique de toute pose dans le roman : les expansions se sont substituées au nom qui les a générées, comme les images nées de la pose de Christine ont détruit Christine, d'abord en tant que personne, puis en tant qu'être humain, avant de la faire totalement disparaître.

Les autres scènes de pose de la jeune femme reprendront à des titres divers ce même procédé. Ainsi, bien qu'elle soit suscitée par un élan de désir amoureux, la première séance de nu offerte par la jeune femme pour permettre à Claude d'exposer *Plein air* au Salon ne se départit pas de l'image d'un sacrifice irrémédiable. Le comportement de Christine, qui est « très blanche », qui ne « prononc[e] pas une parole » et « sembl[e] autre part », peut d'abord être attribuée à une compréhensible défense causée par sa gêne pudique et son manque de confiance en elle ; en réalité, cette scène fondatrice illustre déjà une déperdition beaucoup plus profonde de son être, et ce dès le premier coup de pinceau ébauché par son ami. Or, cette atteinte n'a plus rien à voir avec la honte de faire don de son corps :

Pendant les trois heures, elle ne remua pas, elle ne souffla pas, faisant le don de sa pudeur, sans un frisson, sans une gêne. [...] Seulement, de temps à autre, elle ouvrait ses yeux clairs, les fixait sur un point vague de l'espace, restait ainsi un instant sans qu'il pût rien y lire de ses pensées, puis les refermait, retombait dans son néant de beau marbre, avec le sourire mystérieux et figé de la pose⁶⁷⁶.

C'est parce qu'elle se fait un parfait modèle que Christine ne vit plus, perfection qui se vérifiera dans la conviction ultérieure de Claude que ce portrait sera son meilleur jamais réalisé. Absence de parole, de mouvement, de souffle, regard vide, sourire et pensée impénétrables : la jeune femme perd toutes les marques physiques de la vie et tout indice corporel exprimant son intériorité, sa conscience d'être intersubjectif. Elle n'est plus une femme réelle, mais une idée de femme, propice par conséquent à la métaphore faussement méliorative de son « néant de beau marbre », qui résume à la fois la perte du feu vital et

⁶⁷⁶ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 115.

l'anonymat idéalisé de la statuaire grecque. La disparition de la gêne de la jeune femme s'explique ainsi : Christine s'est niée en tant que personne pour se réduire à une simple enveloppe corporelle dénuée de vie, elle ne peut donc ressentir aucune émotion, ni avoir conscience de sa nudité. Nous rejoignons ici l'opinion de Véronique Cnockaert, selon qui, dans ce passage, « [l]a cristallisation du corps révèle un terrible refroidissement » faisant que l'« union symbolique » de Claude et Christine, encore amis avant cette scène, dans ce portrait, implique aussi que « Claude chosifie, instrumentalise Christine, comme si chaque trait, chaque coup de pinceau la vidait de sa substance⁶⁷⁷. » En effet, le moindre contact avec l'œuvre picturale, si léger soit-il, sera à partir de ce moment du récit le signe d'une perte de soi pour la jeune femme. Ainsi, quelques temps après, alors que le personnage, devenue l'épouse, ne pose plus nue pour Claude, car cette activité est considérée comme socialement dégradante⁶⁷⁸, nous retrouvons cette perte de soi sur un mode quasi-comique, avec la réalisation concrète dans la diégèse de la métaphore faisant d'elle une « femme-porte-manteau » :

Souvent, déjà, pour camper les petites figures de ses derniers tableaux, Claude *avait pris* d'après Christine *des indications, une tête, un geste des bras, une allure du corps*. Il lui *jetait un manteau* aux épaules, il la *saisissait* dans un mouvement et lui *criait* de ne plus bouger⁶⁷⁹.

L'acte de saisir sur le vif un geste devient littéralement, par le choix du verbe « prendre », un geste de prédation sauvage, d'autant que les croquis ainsi « pris » sont assimilés par l'énumération et les articles indéfinis à un morcellement du corps de la jeune femme, violemment déchiquetée comme une proie. Une fois démembrée par le principe du croquis sur le vif, Christine ne peut raisonnablement pas espérer garder son statut de personne humaine, entraînant inévitablement sa déchéance en... porte-manteau. Les tournures passives qui la désignent alors renforcent cette assimilation à un simple meuble, que confirment la violence des gestes de Claude lui « jetant » le manteau, mais aussi leur juxtaposition montrant une précipitation et un emportement réservés aux simples choses inertes qu'on déplace à son gré. La réification et l'atomisation de Christine dans l'acte de la pose atteint cependant son comble avec la femme nue de la pointe de la Cité. Le contexte narratif fait que cette série de

⁶⁷⁷ Véronique Cnockaert, « Dans l'ombre de l'œuvre : *L'enfant mort* », *Cahiers naturalistes*, n°72, 1998, p. 353.

⁶⁷⁸ « C'étaient des services qu'elle se montrait heureuse de lui rendre, répugnant pourtant à se dévêtir, blessée de ce métier de modèle, maintenant qu'elle était sa femme. [...] Elle entendait encore les rires insultants des camarades et de Claude lui-même, leurs plaisanteries grasses, lorsqu'ils parlaient des toiles d'un peintre qui se servait ainsi uniquement de sa femme, d'aimables nudités proprement léchées pour les bourgeois, et dans lesquelles on la retrouvait sous toutes les faces, avec des particularités bien connues [...] ; ce qui la promenait en chemise au travers de Paris goguenard, quand elle passait habillée, cuirassée, serrée jusqu'au menton par des robes sombres, qu'elle portait justement très montantes. » (Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 239).

⁶⁷⁹ *Ibidem*, p. 238.

séances violente d'emblée la jeune femme d'un point de vue psychologique : celle-ci s'est aperçue de l'amour ressenti par Claude à l'égard de la figure qu'il compte peindre dans ce tableau, donnant ainsi corps à une jalousie latente envers l'art qui ne s'était jamais exprimée en elle aussi vivement ; cette jalousie la conduit à proposer elle-même de poser nue pour son mari alors qu'elle se refusait désormais à le faire, désespérant de pouvoir s'interposer entre lui et son œuvre. L'humiliation de la nudité, de la jalousie, mais aussi le rabaissement à poser de sa propre initiative par désespoir, placent immédiatement l'épisode dans le registre de l'agression pour la jeune femme, et le déroulement des séances se charge d'achever cette annihilation de tout son être :

Les premiers jours, Christine souffrit beaucoup de l'immobilité ; puis, elle s'accoutuma, n'osant se plaindre, de peur de le fâcher, retenant ses larmes, quand il la bousculait. Et, bientôt, l'habitude en fut prise, il la traita en simple modèle, plus exigeant que s'il l'eut payée, sans jamais craindre d'abuser de son corps, puisqu'elle était sa femme. *Il l'employait pour tout, la faisait se déshabiller à chaque minute, pour un bras, pour un pied, pour le moindre détail dont il avait besoin. C'était un métier où il la ravalait, un emploi de mannequin vivant, qu'il plantait là et qu'il copiait, comme il aurait copié la cruche ou le chaudron d'une nature morte*⁶⁸⁰.

A la fois modèle et épouse, Christine n'a d'abord aucune place sociale définie : elle subit la honte de la nudité professionnelle, sans toutefois avoir les égards d'une travailleuse en raison de l'intimité du peintre avec son corps ; elle se fait servante sans en avoir même le statut. Comme le souligne la subordination présente dans le texte, ce sont en effet les liens sacrés du mariage qui viennent légitimer son abaissement (« sans craindre d'abuser de son corps, puisqu'elle était sa femme ») : dès lors, ceux-ci se trouvent dévoyés de leur sens premier en devenant un simple droit de possession sur son corps, le contrat de propriété d'une marchandise. Cependant, le statut d'épouse lui ôte même le dernier privilège de la marchandise, puisque n'étant pas professionnelle, elle se situe en dehors du « marché ». Un modèle dissocie son corps et son être, monnaie son corps comme un objet, ce qui en soi peut déjà être considéré comme avilissant ; or, Christine ne partage pas même cette dernière marque d'autonomie de sa personne. Etant la femme de Claude, elle ne peut se faire payer, son être entier lui appartient, corps et âme, et elle ne peut rien exiger en échange. Le personnage se trouve donc dans la situation paradoxale d'être réduite à une marchandise sans pouvoir s'intégrer à un système d'échange ; intégrée dans une relation capitaliste où elle ne peut pas jouer de rôle, elle devient donc cette anomalie d'une marchandise qu'on ne paie pas. Dans ce système économique, cette particularité l'assimile à une marchandise sans valeur, donc sans qualité intrinsèque : ce qui ne se paie pas sur le marché, ce n'est pas ce qui est hors de prix, mais ce qui ne vaut rien. Ainsi s'explique le comportement méprisant de Claude qui

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 240.

se montre « plus exigeant que s'il l'eût payée » : le corps de Christine navigue dans un univers interlope où elle est possédée sans avoir rien coûté, ce qui lui ôte toute valeur et suscite le mépris. Le don de soi se transforme donc en servitude au sens premier, c'est-à-dire dans un esclavage qui réduit l'être à l'état d'objet sans même entrer dans le système marchand de l'offre et de la demande : pas de valeur humaine donc, mais pas même de valeur d'échange non plus comme en aurait eu une marchandise.

Une fois cette « démonétisation » de la valeur Christine établie, la seconde partie de l'extrait peut fort logiquement reprendre les diverses modalités de destruction de son être déjà opérées précédemment. Partout la jeune femme est l'objet de verbes d'action commandés par Claude. L'originalité et la cruauté de la scène tient sans doute toutefois dans le choix des verbes qui évoquent tous une notion d'usage, d'utilisation réservée aux outils et non aux êtres humains : « il la faisait déshabiller », « il l'employait pour tout », « il la ravalait » « il [la] plantait là » (ou encore, quelques lignes au-delà de notre citation : « à l'essayer de vingt façons »). La tournure factitive de la première occurrence accentue l'omnipotence de « l'utilisateur » sur son corps, qui dispose ainsi non seulement de ses membres, mais aussi de son libre-arbitre, puisqu'il ne la déshabille pas lui-même mais la conduit à le faire d'elle-même, alors que cette tâche lui répugne. C'est donc un abandon de toute subjectivité pour la jeune femme, que stigmatise encore l'isotopie de l'utilité présente dans des locutions verbales comme « l'employer pour », « la ravalait à un métier » ou encore « dont il avait besoin ». Christine a donc bien la fonction d'un objet, et encore, un objet qui n'existe que pour avoir une fonction : dès lors, l'épouse ne peut prétendre à être considérée par le peintre comme un être humain.

Or, dans cet extrait comme dans les précédents, ce n'est pas seulement la psychologie du mari qui semble la cause de cette réification de la jeune femme, mais l'art lui-même. La fonction d'objet, de modèle, est présentée comme une tâche qui consiste précisément à nier son être, puisqu'elle revient à donner des parties de son corps morcelé par la découpe de la « prise sur le vif », mimée par l'énumération des membres que souligne l'anaphore de la préposition « pour » et la brièveté des groupes juxtaposés : « Il l'employait pour tout [...], pour un bras, pour un pied, pour le moindre détail dont il avait besoin. ». Négation de l'unité du corps sur laquelle repose l'individualité subjective, qui se trouve encore légitimée dans cette scène par l'esthétique réalistico-impressionniste à laquelle souscrit Claude : « un emploi de mannequin vivant, qu'il plantait là et qu'il copiait, comme il aurait copié la cruche ou le chaudron d'une nature morte. » Pas de hiérarchie des sujets dans la peinture, la raie de Chardin vaut un Christ en croix car seul compte le rendu de la forme dans la peinture moderne

visée par Claude. Ainsi la copie par l'art annihile-t-elle à son profit l'originalité du sujet, devenu reproductible, mais aussi l'unicité et l'autonomie lui permettant de prétendre à une quelconque valeur intrinsèque, dans une réflexion très pertinente qui mènera l'art de la fin du XIX^e siècle vers les prémisses de l'abstraction.

Dans cet extrait cependant, Zola détourne cette théorie picturale purement formelle en transposant dans la vie réelle ses effets destructeurs, par un peintre qui ne conçoit pas de frontière entre ces deux domaines : selon cette esthétique, la femme n'a aucune prééminence sur la cruche lorsqu'elles se partagent la surface de la toile ; Claude, lui, transpose cette égalité dans la vie, où une femme n'est pourtant pas égale à une cruche. Le choix des objets utilisés dans la comparaison n'est pas anodin : la cruche joue de sa polysémie désignant aussi bien une femme qu'un objet vide ; associée au chaudron, lui aussi réceptacle creux donc vide, elle réduit Christine à un statut d'ustensile de cuisine, c'est-à-dire pas seulement d'objet, mais d'objet-instrument qui n'a d'autre légitimité d'exister que son utilité, sans la moindre fonction esthétique. L'anéantissement de Christine ne répond donc pas tant à la négligence d'un mauvais mari qu'aux conséquences de son activité artistique, de sa pensée esthétique qui considère l'art comme la vie et applique les mêmes concepts aux choses et à leur représentation. Dans cet épisode, Christine est niée à la fois par l'égoïsme de son mari, par le principe même de la pose qui morcelle le corps et le réduit à l'état d'accessoire, et enfin par une absurde transposition dans la vie réelle de l'esthétique faisant se valoir tous les objets représentés sur la surface de la toile.

A ce stade des dernières séances posées par Christine, on constate donc que le personnage ne se possède presque plus, qu'il n'a plus de statut social, d'identité, ni d'essence humaine. Il n'est plus qu'un corps-marchandise gratuit, à l'unité toute relative, et équivalent l'objet utilitaire le plus vil. Le phénomène de destruction ne s'arrête cependant pas là. La fin de l'épisode ôte la dernière propriété qui restait à la jeune femme : celle de la matérialité de son corps. Comme un chaudron, Christine n'avait jusqu'alors plus de conscience, de statut ou de volonté propre. Comme le chaudron, elle n'était pas maîtresse de son corps, ni de ses déplacements. Elle n'était qu'une forme vide, une carcasse dont la forme ou certains morceaux de forme intéressait seuls le peintre. Mais cette « carcasse » était encore sienne. Pas pour longtemps. Ces morceaux de chair, cette matière qui fait son être et qui représente la dernière propriété qui lui reste, ne seront rapidement plus les siens. L'utilisation des déterminants et des pronoms dans le discours que tient Claude admiratif devant son corps s'avère sur ce point très révélatrice :

Et, *comme il était obligé de descendre chercher un tube de couleur*, il s'approcha d'elle, il la détailla avec une passion croissante, en touchant du bout de son doigt chacune des parties qu'il voulait désigner.

« Tiens, là, sous *le sein gauche*, eh bien ! *c'est* joli comme tout. *Il y a des* petites veines qui bleussent, qui donnent à *la* peau une délicatesse de ton exquise... Et là, *au renflement de la hanche*, *cette* fossette où l'ombre se dore, un régal !... Et là, sous *le modelé si gras du ventre*, *ce* trait pur *des aines*, une pointe à peine de carmin dans de l'or pâle⁶⁸¹... »

Tout ce passage dont nous ne sélectionnons qu'un court extrait tend à mettre en équivalence corps humain et corps peint afin de souligner la rivalité entre Christine et la femme peinte pour qui elle sert de modèle. C'est pourquoi chaque détail du corps de la jeune femme subit par le biais des métaphores un traitement pictural comme s'il s'agissait d'une partie de la toile de Claude (« fossette où l'ombre se dore », « modelé [...] du ventre », « trait pur », « délicatesse de ton », « pointe [...] de carmin dans l'or pâle »). Ce style pictural assez convenu n'est cependant qu'une modalité de la déperdition plus générale de la vie qui s'opère alors en Christine. En effet, le détour par le vocabulaire technique de la peinture dénote l'obsession du peintre pour son art qu'il projette dans la vie, mais il permet surtout de dissocier Christine de son propre corps, devenu une image autonome qui ne lui appartient plus. Dès le début de l'extrait, la subordonnée introduite par « comme » montre que le regard esthétique porté par le peintre ne relève pas de sa volonté mais d'un hasard qui s'impose à lui. Jamais il ne viendrait à l'idée de Claude de contempler Christine pour elle-même, ce n'est que par une circonstance fortuite, régie qui plus est par l'utilitaire (« être obligé » de descendre prendre de la peinture), que l'artiste est conduit à la « détailler ». Le choix de ce verbe renvoie certes à l'acuité du coup d'œil de peintre, mais il nous place aussi par son origine étymologique dans le registre du morcellement et de la marchandise, celui du débitage de la boucherie et de l'article vendu dans un commerce « de détail ». Le regard esthétique est donc surtout l'occasion d'éprouver la dernière « propriété » de Christine, sa corporéité.

Or, ce corps, les déterminants et les pronoms montrent clairement qu'il ne lui appartient plus. On peut tout d'abord remarquer l'absence de la deuxième personne dans tout l'extrait (à l'exception de l'impératif purement phatique et donc vidé de sens : « tiens ! »), alors même que le peintre s'adresse directement à la jeune femme, qu'il lui parle d'elle-même et qu'il désigne des parties de son corps. Partout le démonstratif supplante le possessif, comme si les membres de Christine, en devenant visibles pour le regard du peintre, passaient dans une autre dimension où ils n'étaient plus à elle (« ce trait pur » ; « cette fossette »). L'utilisation du démonstratif reste cependant mesurée au profit d'un choix grammatical beaucoup plus étonnant, celui des articles définis, introduisant une généralisation et une

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 241-242.

abstraction plus grandes encore dans la désignation des parties du corps : ce n'est *son* sein, ni même *ce* sein tangible qui existe sous leurs yeux mais « *le* sein » que désigne Claude sur elle, tout comme « *la* peau », « *la* hanche », « (du=de+) *le* ventre », « (des=de+) *les* aines ». Dans cette description de Claude, le corps de Christine est donc comme débité par l'évocation de ses membres particuliers ; il ne lui appartient plus puisque les possessifs lui sont interdits ; il n'est d'ailleurs même plus un corps sensible car peu désigné par les démonstratifs : il n'est plus qu'une idée de corps, l'image abstraite et idéale d'un membre, comme si Claude était en train de détailler une planche d'anatomie scientifique, illustrant ce qu'est la notion de « sein » ou de « ventre ». En passant ainsi son corps – c'est-à-dire la plus radicale expression de la matérialité de l'être – dans l'ordre de l'abstraction formelle, Claude ôte finalement à Christine la dernière chose qui lui restait : sa « carcasse » de chaudron, sa matérialité muette et insignifiante d'objet, pourtant déjà si restrictive pour sa subjectivité... Ce phénomène grammatical a donc une portée beaucoup plus importante qu'il ne le semble à première vue, que confirme l'étonnante réaction de Christine après cette description. Alors que celui-ci s'avère habituellement avare de compliments avec elle, ses marques d'admiration devant ce corps supposé être sien ne la touchent pas le moins du monde, bien que celui-ci conclue son discours en affirmant qu'avec elle, il serait « un cochon » s'il « ne fich[ait] pas un chef-d'œuvre » :

Christine se taisait, et son angoisse grandissait, dans la certitude qui se faisait en elle. *Immobile*, sous la brutalité des choses, elle sentait le malaise de sa nudité. *A chaque place où le doigt de Claude l'avait touchée, il lui était resté une impression de glace, comme si le froid dont elle frissonnait, entrait par là maintenant.* [...] Ce corps, couvert partout de ses baisers d'amant, il ne le regardait plus, il ne l'adorait plus qu'en artiste. Un ton de la gorge l'enthousiasmait, une ligne du ventre l'agenouillait de dévotion, lorsque, jadis, aveuglé de désir, il l'écrasait toute contre sa poitrine, sans la voir, dans des étreintes où l'un et l'autre auraient voulu se fondre. Ah ! c'était bien la fin, elle n'était plus, il n'aimait plus en elle que son art, la nature, la vie. Et, les yeux au loin, elle gardait la rigidité d'un marbre, elle retenait les larmes dont se gonflait son cœur, réduite à cette misère de ne pouvoir même pleurer⁶⁸².

L'impression fantastique du doigt qui perce le corps de Christine en y laissant entrer le froid semble une parfaite illustration du phénomène de « débitage » précédent. Christine ressent un froid, un manque, car son corps a disparu là où le peintre l'a détaillé et pris pour le faire passer dans le monde de la peinture. Le froid, l'immobilité et le silence de la pose raniment dès lors logiquement la métaphore de la « rigidité du marbre », en lui donnant désormais tout son sens : la pose, en faisant passer Christine au statut d'objet puis de forme abstraite, l'a dépossédé de tout son être. Si bien que c'est au sens propre qu'il faut comprendre le constat désespéré de la jeune femme pensant que « c'était la fin, elle n'était

⁶⁸² *Ibid.*, p. 242.

plus » : elle n'est pas morte dans l'amour de son mari, mais niée tout court en tant qu'être vivant. Il est sur ce point significatif de constater le degré de résignation du personnage, qui semble lui-même convaincu de sa propre réification. En effet, lorsqu'elle pense à l'utilisation de son propre corps par son mari, Christine fait elle aussi disparaître dans son discours toutes les marques de sa personne : « un ton de *la* (/sa) gorge l'enthousiasmait, une ligne *du* (/de son) ventre l'agenouillait ». La dépossession de soi est attestée par la victime elle-même comme un fait, une réalité et non comme un simple fantasme né de l'esprit perturbé de Claude. Pour Christine, ce corps déréalisé n'est donc déjà plus le sien, et son absence de révolte face à ce constat suggère un plus vaste anéantissement, l'abdication de sa volonté. La réification, d'abord subie, contamine ainsi la conscience du modèle, qui en arrive à refuser de posséder son dernier bien, son corps. Ce phénomène la conduit de manière schizophrène à se dissocier de son propre corps, comme le confirme son attitude de répulsion vis-à-vis d'elle-même quelques temps après, lorsque Claude lui aura reproché son vieillissement :

Alors, à chaque séance, Christine se sentit vieillir. Elle abaissait sur elle des regards troubles, elle croyait voir se creuser des rides, se déformer les lignes pures. Jamais elle ne s'était étudiée ainsi, elle avait la honte et le dégoût de son corps⁶⁸³ [...].

Statut social, identité, personnalité, humanité, unité corporelle et enfin matérialité, Christine a tout perdu. Elle n'avait plus d'existence que dans la perception de son être en déclin. Mais ici, dans une ultime étape de son annihilation, Christine devient étrangère à elle-même, spectatrice d'un corps qu'elle-même ne revendique plus comme sien et qu'elle réduit, comme son mari, à un ensemble d'éléments purement formels (« rides », « lignes »). Se niant elle-même comme être un, elle n'est plus que sa négation, c'est-à-dire rien. La progression logique de ce chapitre montre que l'anéantissement de Christine en tant qu'être vivant dans *L'Œuvre* est entièrement redevable de son contact avec l'art pictural, perçu comme un phénomène destructeur. L'évolution finale de sa néantisation suit la progression temporelle des séances de pose (« Alors, à chaque séance, Christine se sentit vieillir »), chaque touche du peintre lui ayant comme ôté une parcelle de vie.

- *Le vampirisme du tableau : un traitement bien particulier du topos chez Zola*

On trouve dans cette tragique conclusion du destin de modèle une parenté manifeste du récit zolien avec conte fantastique d'Edgar Allan Poe, « Le Portrait ovale », ou plutôt un

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 255.

jeu complexe qui illustre particulièrement bien la réflexion esthétique originale de Zola dans ce roman. « Le Portrait ovale » de Poe appartient en effet à un groupe de fictions dédiées à la peinture souvent évoquées comme contexte littéraire ayant pu inspiré le romancier, au même titre que le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, *Manette Salomon* des Goncourt ou dans une moindre mesure *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. La place particulière occupée par la nouvelle de Poe dans ce corpus n'est cependant pas assez souvent mise en avant. L'intérêt de ce texte fantastique pour nous n'est pas de savoir s'il a pu constituer une référence intertextuelle explicite ou implicite pour Zola lorsqu'il rédige *L'Œuvre*, mais de présenter une illustration semblable du thème de la perméabilité entre l'art et la vie, permettant ainsi de dégager toute la spécificité du questionnement propre au romancier naturaliste.

La nouvelle rédigée par Poe en 1842 paraît en France en 1855 dans une traduction de Baudelaire, avant d'être recueillie dans le volume des *Nouvelles histoires extraordinaires* de 1857. Les traductions baudelairiennes des contes de Poe connaissent alors un immense succès. Leur premier volume, celui des *Histoires extraordinaires*, provoque un engouement soudain qui révèle un effet de mode, avec sept tirages entre 1856 et 1867 ; pour les *Nouvelles histoires extraordinaires*, « l'effet de surprise éta[nt] émoussé », le succès est moins colossal, tout en restant malgré tout important, avec quatre éditions entre 1857 et 1865. Les deux œuvres sont d'ailleurs encore reprises par la suite dans deux tomes des *Œuvres complètes* de l'écrivain parus en 1869 et 1870⁶⁸⁴. Il est donc fort probable que Zola ait été occasionnellement lecteur de Poe, à qui il fait très tôt allusion dans ses articles, mais toujours comme une simple référence générale de l'écriture fantastique sans sembler véritablement familier de son écriture⁶⁸⁵, ce qui ne permet pas de décider de son éventuelle connaissance du « Portrait ovale ». Le principe sur lequel repose la nouvelle semble certes assez frappant et son auteur assez célèbre pour qu'il ait pu être porté à la connaissance de l'écrivain ; néanmoins, devant l'indécidabilité de cette question, « Le Portrait ovale » doit avant tout être considéré dans notre analyse comme un point d'appui pour comprendre la vision particulière du modèle pictural exprimé par Zola dans *L'Œuvre*, et non comme une aléatoire entreprise visant à dégager une quelconque filiation entre les deux textes.

Comme le relève Max Milner, « Le Portrait ovale » appartient à ces textes mettant en scène un fantasme de vampirisme propre à l'image picturale, tout comme le *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde. Le principe vampirique décliné dans la nouvelle de Poe est

⁶⁸⁴ Claude Pichois, « Notes, notice et variantes » dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, tome II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1976, p. 1225-1226 et 1233-1235.

⁶⁸⁵ Emile Zola, *Mes Haines*, éd. cit., p. 131 ; *Livres d'aujourd'hui et de demain* [1863-1873], *Œuvres complètes*, tome X, éd. cit., p. 477, 679 et 723.

cependant plus troublant que dans le roman de Wilde. Chez ce dernier, le phénomène surnaturel est identifiable comme tel et d'apparence plus euphorique : le portrait maudit porte les marques de la vie à la place de son modèle qui s'arrange bien de cette illusion, et qui n'en meurt que parce qu'il a décidé lui-même de rompre le charme en détruisant le tableau, pour des raisons qui ne tiennent en partie qu'à sa volonté destructrice et non à l'action de l'œuvre elle-même. En aucun cas Gray n'est une victime de la peinture, mais plutôt de lui-même ; et en aucun cas le lecteur ne peut s'inquiéter en refermant le livre devant la peinture accrochée dans son propre salon. Le tableau de Wilde se présente d'emblée comme un objet ayant subi un sort magique qui le détache du quotidien (il pourrait ne pas être un tableau) et son évolution visuelle porte en elle l'image de cette différence par rapport à toute image « normale », qui elle ne change pas : le portrait vit, s'anime, change, et c'est le modèle qui est réduit à la permanence de l'image. Dans la nouvelle de Poe, le mouvement s'inverse et devient beaucoup plus inquiétant. Le portrait vit, mais sans qu'il se distingue de n'importe quel tableau : il ne vieillit pas « magiquement » comme un humain, ce qui le rend beaucoup plus « banal ». Il vit seulement par une indescriptible perfection de l'incarnation de son modèle. Le modèle, lui aussi, reste un modèle banal, un être humain « normal », mais qui présente l'étrange coïncidence de dépérir au fur et à mesure que le tableau s'élabore. Il est donc également question d'aspiration de la vie par l'œuvre, mais dans une mise en scène beaucoup plus vraisemblable, et donc beaucoup plus inquiétante pour le lecteur, puisqu'elle ne situe pas le danger dans les bornes d'un événement visiblement « magique » et surnaturel, mais dans une imperceptible opération qui aurait lieu au moment de l'exécution du tableau, s'accordant très bien avec le mystère propre à la création du génie artistique. En cela, rien de très éloigné en effet des préoccupations les plus « réelles » du XIX^e siècle, où un Balzac pouvait craindre comme nombre de ses contemporains qu'une photographie de lui puisse voler une parcelle de son existence... Conte fantastique beaucoup plus proche de l'expérience de tout spectateur, et donc d'autant plus inquiétant...

Le récit semi-enchâssé de Poe délègue l'intrigue à un voyageur affaibli, qui découvre dans un château de passage où il s'abrite pour la nuit un portrait dont le charme agit inexplicablement sur lui. Un livret qu'il découvre par hasard lui conte l'histoire de ce tableau que son regard nous a préparé à concevoir comme exceptionnel bien que d'une apparence parfaitement banale. Le texte cite alors la genèse supposée du tableau que rien n'atteste toutefois comme véridique, récit tragique d'un homme passionnément amoureux de sa femme, qui la prendra pour modèle mais qui détournera peu à peu son regard de l'être de chair vers l'être de peinture. Le mouvement d'incarnation progressive du portrait suit alors

celui du dépérissement de l'épouse délaissée, qui agonise alors même qu'elle pose, et qui mourra au moment de l'ultime touche sur sa toile. La nouvelle se clôt abruptement sur ce décès, sans retour au récit-support :

Et quand bien des semaines furent passées, et qu'il ne restait plus que peu de choses à faire, rien qu'une touche sur la bouche et un glacis sur l'œil, l'esprit de la dame palpita encore comme la flamme dans le bec d'une lampe. Et lorsque la touche fut donnée, et alors le glacis fut placé ; et pendant un moment le peintre se tint en extase devant le travail qu'il avait travaillé ; mais une minute après, comme il contemplait encore, il trembla, et il devint très pâle, et il fut frappé d'effroi ; et criant d'une voix éclatante : en vérité c'est la *Vie* elle-même ! Il se retourna brusquement pour regarder sa bien-aimée ; elle était morte⁶⁸⁶ !

Cette chute ne fait que renforcer l'hypothèse de lecture préparée tout au long du récit, selon laquelle le tableau absorberait la vie de son modèle : « Et il ne *voulait* pas voir que les couleurs qu'il étalait sur la toile étaient *tirées* des joues de celle qui était assise près de lui⁶⁸⁷. » Comme le montrent les trois mots soulignés par Poe dans ces deux citations, le conte entier repose sur l'interprétation sylleptique de métaphores fréquemment utilisées par la critique picturale : certes, le portrait est la *vie* même, il semble avoir une âme tant l'effet esthétique qu'il cause est troublant, mais il est surtout la *vie* même parce qu'il est concrètement fabriqué à partir d'une substance vitale, la *vie* de son modèle, dans un mouvement d'aspiration que renforce la dernière syllepse soulignée par l'auteur. Les couleurs *tirées* des joues ne sont en effet pas simplement à prendre au sens figuré comme imitées d'après la couleur des joues, mais aussi au sens propre de violemment prises, volées, aspirées par la toile.

Certains points communs entre ce récit et *L'Œuvre* ont déjà été relevés, comme l'obsession entière d'un artiste pour son art ou la rivalité amoureuse entre la femme et la peinture⁶⁸⁸. Ces thèmes, bien que latents dans le conte de Poe, ne sont cependant pas les points d'accroche les plus sensibles de ce texte avec le roman de Zola, qui les puise sans doute plutôt dans l'expression plus nette que leur donne *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Chez Poe, ils restent peu développés et peu dramatisés : le peintre du « Portrait ovale » est ainsi profondément amoureux de son épouse et ne conçoit pas de désir charnel pour la femme

⁶⁸⁶ Edgar Allan Poe, « Le Portrait ovale », dans *Contes. Essais. Poèmes*, traduction de Charles Baudelaire, éd. Claude Richard, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 592-593 [E. P. souligne].

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 592 [E. P. souligne].

⁶⁸⁸ « Et maudite fut l'heure où elle vit, et aima, et épousa le peintre. Lui, passionné, studieux, austère, et ayant déjà trouvé une épouse dans son Art ; elle, une jeune fille d'une très rare beauté [...] ; aimant et chérissant toutes choses ; ne haïssant que l'Art qui était son rival ; ne redoutant que la palette et les brosses, et les autres instruments fâcheux qui la privaient de la figure de son adoré. » (*ibid.*).

de son tableau ; son cas relève de la passion pour son art et non du complexe de Pygmalion⁶⁸⁹. En revanche, si l'on observe l'œuvre du point de vue de la problématique de la transitivité entre la vie et l'art, il s'en dégage des aspects beaucoup plus proches de la réflexion menée dans le roman zolien. Max Milner décrit d'ailleurs *L'Œuvre* comme un texte où le « réalisme apparent du thème recouvre un fantastique latent », où « le thème de Pygmalion se greffe [sur] le sentiment très archaïque du pouvoir vampirique de l'image⁶⁹⁰ ». L'univers diégétique établi par Poe dans le cadre borné du récit fantastique enchâssé pose comme une *réalité* le principe d'une transitivité entre le monde réel et la peinture. Le monde fantastique du « Portrait ovale » est ainsi fondé sur le même régime que l'esthétique personnelle et irrationnelle qui habite Claude. Cependant, comme dans *L'Œuvre*, cette possible communication se voit sanctionnée par la narration, qui lui oppose l'image d'un phénomène dangereux pour la vie : la réussite du tableau reposerait sur une intégration de la vie, qui engendrerait cependant la négation de la vie dans le monde réel. Comme l'énonce Anne Mavrakis, « [l]oin d'exalter le réel, [les œuvres de Wilde et de Poe] l'ont vidé de toute substance, l'ont réduit à un reflet qui s'étend jusqu'à disparaître⁶⁹¹ ». Le phénomène de vampirisme subi par l'épouse du peintre de Poe se superpose ainsi parfaitement avec la déperdition subie par Christine lorsqu'elle pose pour Claude, déperdition n'allant certes pas jusqu'à la mort physique pour cette dernière, mais dont l'anéantissement radical et définitif n'est plus à démontrer comme relevant de la mort – mort concrète qui en découlera d'ailleurs à plus ou moins brève échéance pour toute la famille à la fin du roman.

Cependant, il est une différence essentielle entre les deux représentations de la transitivité proposées par Poe et Zola. Dans le monde fantastique du « Portrait ovale », la transitivité des deux mondes est effective : l'action macabre de la peinture sur la vie du modèle est le pendant d'une action de la vie sur le tableau. Malgré tout, elle s'avère donc productive pour l'œuvre d'art, en lui insufflant une sorte de vitalisme exceptionnel. Ce pouvoir de fascination excède d'ailleurs la simple ressemblance mimétique dans l'exécution, dans la mesure où le tableau de Poe suit une esthétique artificielle et désuète peu propice à cet effet. Néanmoins l'œuvre se trouve désormais dotée d'une capacité d'incarnation qui dépasse tout effet raisonnablement descriptible pour le narrateur :

⁶⁸⁹ « Et en vérité, ceux qui contemplaient le portrait parlaient à voix basse de sa ressemblance, comme d'une puissante merveille et comme d'une preuve non moins grande de la puissance du peintre que de son profond amour pour celle qu'il peignait si miraculeusement bien. » (*ibid.*).

⁶⁹⁰ Max Milner, « Le peintre fou », *op. cit.*, p. 9-10.

⁶⁹¹ Anne Mavrakis, « Le roman du peintre », *op. cit.*, p. 439.

Comme œuvre d'art, on ne pouvait rien trouver de plus admirable que la peinture elle-même. Mais il se peut bien que ce ne fût ni l'exécution de l'œuvre, ni l'immortelle beauté de la physionomie, qui m'impressionna si soudainement et si fortement. Encore moins devais-je croire que mon imagination, sortant d'un demi-sommeil, eût pris la tête pour celle d'une personne vivante. Je vis tout d'abord que les détails du dessin, d'un style de vignette, et l'aspect du cadre auraient immédiatement dissipé un pareil charme, et m'auraient préservé de toute illusion même momentanée. [...] J'avais deviné que le *charme* de la peinture était une expression vitale absolument adéquate à la vie elle-même, qui d'abord m'avait fait tressaillir, et finalement m'avait confondu, subjugué, épouvanté⁶⁹².

L'anéantissement de la vie opéré par la peinture s'explique par l'emprisonnement de cette même vie dans le tableau, par la fusion de ces deux mondes ordinairement hétérogènes. Le tableau, si réussi d'un point de vue esthétique, provoque d'ailleurs chez le narrateur un malaise qu'il ne s'explique pas et que nous pouvons interpréter comme une réaction de défense de la vie contre l'atteinte que lui porte le tableau⁶⁹³. Bien que tout aussi néfaste pour le monde des vivants, la transitivité à l'œuvre dans la nouvelle de Poe est parfaitement opposée à celle de *L'Œuvre*. Dans « Le Portrait ovale », la vie est aspirée par l'œuvre, volée au sein du monde réel afin de transfigurer le portrait devenu vivant, au-delà même de tout concept de *mimesis*. Dans *L'Œuvre*, la vie réelle est également anéantie par l'œuvre, mais cette destruction du vivant n'implique cependant pas une quelconque aspiration de la vie par le tableau : bien au contraire, et malgré la disparition des modèles, les portraits de Claude ne gagnent ni en vérité ni en âme, ils ne satisfont jamais ni le peintre ni le public et restent généralement inachevés, mort-nés. En dépit du sacrifice du vivant, le monde de l'art et celui de la nature restent donc définitivement imperméables l'un à l'autre dans le roman zolien, du moins dans le sens rêvé par Claude. L'homogénéité des deux mondes réalisée dans le conte de Poe s'explique par le cadre fantastique que celui-ci donne à son récit, permettant l'impossible. C'est dès lors une impitoyable sanction de la chimère fantastique que Claude croit pouvoir réaliser dans le monde réel que représente le sacrifice inutile de ses modèles et de lui-même dans le roman zolien, sacrifice qui n'apportera jamais, dans le monde réaliste dans lequel il vit, la moindre parcelle de vivant à l'intérieur de ce qui n'est qu'une représentation.

S'il fallait d'ailleurs pousser la comparaison de ces deux traitements du vampirisme jusqu'au bout, on pourrait même voir dans les scènes de pose de *L'Œuvre* un discours encore plus critique sur les relations entre l'art et la vie. En effet, si les mondes de la peinture et de la vie restent résolument opposés dans ce roman, si le tableau ne parvient pas à enfermer la vie de ses modèles, celui-ci se montre toutefois capable de se déverser dans le monde réel et de

⁶⁹² Edgar Allan Poe, « Le Portrait ovale », éd. cit., p. 591-592 [E. P. souligné].

⁶⁹³ « Avec une terre profonde et respectueuse, je replaçai le candélabre dans sa position première. Ayant ainsi dérobé à ma vue la cause de ma profonde agitation, je cherchai vivement le volume qui contenait l'analyse des tableaux et leur histoire. » (*ibidem*, p. 592).

contaminer le vivant de son artificialité. La mort symbolique de Christine ne rend pas le portrait plus vivant ; en revanche, cet anéantissement peut être perçu comme un envahissement de son corps par la facticité et l'absence de vie propres à la femme peinte. De ce jeu morbide entre le réel et sa représentation ressortirait donc l'image d'une peinture placée sous le signe du manque et de la mort, incapable de saisir la vie réelle dont elle est irrémédiablement séparée par la surface de la toile. Ce serait dès lors l'utopie fantastique de Claude qui serait l'origine même du drame du roman : son illusion transitive le conduit à vouloir vainement forcer la fusion de deux mondes hermétiques, celui de la vie et de la mort ; néanmoins, bien que cette vaine tentative ne puisse bien évidemment pas redonner vie à ce qui est mort, elle peut en revanche très bien ôter la vie à ce qui la possède encore. Nous retrouvons le mouvement de réciproque imparfaite déjà évoqué : jamais la représentation ne s'intensifiera au point de devenir réelle ; en revanche, une fois nié, le réel peut très bien s'étioler au point de devenir aussi inexistant que la représentation.

- *Le tableau qui évince le vivant : l'Enfant mort*

Ce triste constat de l'atteinte que porte l'art à la vie est conforté par le sort subi dans le roman par le petit Jacques, comme a déjà pu le démontrer Véronique Cnockaert. L'auteur assimile tout peintre, et Claude le premier, à un meurtrier symbolique qui nie le modèle comme un moyen afin de le faire renaître en le transfigurant sur la toile. Ainsi, selon elle, « tous les efforts de Claude convergeront vers la mort symbolique de Christine », si bien qu'il ne faudrait pas être étonné de « l'attraction que la dépouille de son jeune fils fait naître chez [lui] ⁶⁹⁴ ». La relation du petit Jacques à l'art est particulièrement complexe. Condamné à mourir d'hydrocéphalie à cause de l'indifférence de ses parents, c'est cependant le contact de l'art lui-même qui semble plutôt prédestiner l'enfant à la mort. Le texte place explicitement la disparition de Jacques sous la responsabilité de ses parents, trop préoccupés par la peinture, en bonne ou en mauvaise part, pour empêcher le décès de leur enfant. Ainsi sa mère « le relègu[e], le supprim[e] ⁶⁹⁵ » sans cesse afin de préserver la créativité de celui qu'elle nomme « son grand enfant d'artiste ⁶⁹⁶ ». Dès lors, la mort de Jacques apparaît à Christine comme une acceptation naturelle par l'enfant de sa volonté de le faire disparaître pour laisser son père tranquille : « Lui qu'elle trouvait si désobéissant, il venait de trop obéir. Elle lui avait tant de

⁶⁹⁴ Véronique Cnockaert, « Dans l'ombre de l'œuvre : *L'enfant mort* », *op. cit.*, p. 352.

⁶⁹⁵ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 209.

⁶⁹⁶ *Ibidem*, p. 208.

fois répété, quand il jouait : « Tiens-toi tranquille, laisse travailler ton père ! » qu'à la fin il était sage, pour longtemps⁶⁹⁷. » L'enfant non désiré n'a aucune place dans le foyer, au point que par une ironie inqualifiable, sa mère conçoit bien celui-ci sur le mode ternaire, mais dans un trio où l'art se substitue à l'enfant : « Depuis qu'elle rentrait dans son travail, côte à côte ainsi *tous les trois, lui, elle et cette toile*, un espoir la ranimait⁶⁹⁸. ». De même, l'aveuglement de Claude sur l'agonie de Jacques est clairement attribué à la substitution de l'enfant par le tableau dans son esprit :

[L]e père retournait déjà devant sa toile, *l'œuvre à créer*, dont **l'illusion passionnée combattait en lui** la **réalité douloureuse** de son enfant, *cette chair vivante de sa chair*⁶⁹⁹.

sa toile, *l'œuvre à créer*, dont **l'illusion passionnée combattait en lui** la **réalité douloureuse** de son enfant, *cette chair vivante de sa chair*.
 A B C // C' A' B'

Comme le montre cet extrait, plus que par une affaire de négligence familiale, la mort de Jacques s'explique par le statut de production vivante qu'a l'enfant, concurrentielle de l'œuvre peinte. Jacques disparaît car il est le concurrent vivant du tableau, et ne peut lutter, comme Christine, contre son effet mortifère. Toute cette relation d'opposition, de concurrence et de contamination se trouve résumée dans la structure du parallélisme syntaxique réparti symboliquement autour du verbe-pivot « combattait ». Comme la phrase, la relation de Jacques à l'art relève en effet à la fois du chiasme et du parallélisme, mélange de ressemblance et d'opposition symétrique (AB//A'B' mais AC//C'A' et BC//B'C'). Jacques et le tableau sont deux « créations » équivalentes de Claude : équivalence que sous-tend en permanence l'ambiguïté sémantique du mot « œuvre » pouvant désigner l'un comme l'autre ; équivalence que souligne la structure parallèle de la phrase (un groupe nominal avec un possessif (A/A' : « sa toile »/ « son enfant »), complété par un groupe apposé se distinguant par une circularité pléonasmique voire même tautologique (B/B' : « l'œuvre à créer »/ « cette chair vivante de sa chair »), reproduits de part et d'autre du verbe « combattait »). Cependant, ces deux « créations » s'opposent en tout point à partir du verbe qui les sépare comme un axe de symétrie. Le pléonisme qualifiant l'œuvre souligne par sa circularité le désir : sa virtualité, son manque impossible à combler, et l'aspiration à signifier qu'elle suscite par conséquent (« œuvre à créer »). Au contraire, la tautologie désignant Jacques renferme dans son cercle le cri d'une plénitude, d'une matérialité de la vie qui n'a pas de sens autre que celui d'être là (« la chair vivante de sa chair »), dans une parfaite antithèse de l'œuvre. Cette opposition est

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 266.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 238.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 266.

reprise dans la symétrie du sujet et de l'objet du verbe « combattre » (« l'illusion passionnée combattait en lui la réalité douloureuse ») : opposition de la « réalité » contre « l'illusion », mais aussi de leur perception par Claude, euphorique ou dysphorique (« passionnée »/« douloureuse »). Au sein de ce cercle infernal qui institue le tableau, création trop vide, comme substitut d'une création trop pleine – l'enfant à tête enflée –, nous retrouvons toujours le même déséquilibre que dans nos analyses précédentes : malgré la perfection de la structure réflexive et symétrique de cette phrase, la flexion du verbe confère inévitablement à « l'illusion passionnée » du tableau un ascendant, un pouvoir sur « la réalité douloureuse » qu'est l'enfant. La grammaire illustre le rapport de Jacques à l'art qui est lui-même l'image de la réciproque imparfaite entre l'art et la vie précédemment mise en évidence avec l'exemple de Christine. Claude croit pouvoir faire équivaloir la vie et l'art, mais ceux-ci restent étrangers, voire ennemis dans un combat déséquilibré où la vie ne peut entrer et imposer sa loi à l'art, alors que l'art, lui, peut détruire la vie, ou du moins la contaminer par son absence de substance. Tout le parcours de Jacques se fait la mise en abyme de ce principe.

Nous avons vu précédemment que l'enfant, trop « vivant », désespérait son père d'en faire le sujet de ses tableaux. Nous retrouvons là l'antagonisme premier de la vie et de l'art à l'œuvre dans le roman. Une fois l'ombre de lui-même, anéanti par la mort, contaminé par l'illusion propre à la peinture, Jacques pourra enfin devenir le modèle de son père. Il est même symptomatique qu'une fois réduit à néant, Jacques devienne un de seuls tableaux achevés par son père : le tableau a indirectement tué l'enfant, et si l'enfant peut entrer dans le tableau, c'est justement, au contraire du « Portrait ovale », parce qu'il ne représente plus la vie, qui reste toujours hors la toile. Symétriquement opposé à la peinture de son vivant, l'enfant se fond avec elle dès qu'il est atteint par l'absence de vie, dans une conception toujours aussi morbide de l'acte artistique⁷⁰⁰. Le traitement offert au portrait de Jacques dans le roman joue systématiquement sur la fusion et la confusion entre l'enfant mort et le tableau qui le représente, comme si Jacques était devenu l'expression même de la peinture de Claude, le symbole de ce qu'est son art, c'est-à-dire un cadavre. Cette confusion est d'emblée

⁷⁰⁰ Nous nous éloignons sur ce point de l'analyse de V. Cnockaert. Selon la critique, l'absence de vie de l'enfant vivant – mais difforme et en proie à la débilité – serait une métaphore de l'art et de la vie du peintre, qui, une fois la mort physique survenue, suivrait le parcours christique d'une résurrection dans l'art, le fils « raté » devenant la seule œuvre réussie et achevée du peintre (sur ce point, voir « Dans l'ombre de l'œuvre : *L'enfant mort* », *op. cit.*, p. 356-359). Plutôt qu'une « revanche posthume du petit mal-aimé » (p. 359), bien peu « triomphale » en vérité lorsqu'on pense à la scène du Salon, la nouvelle visibilité de Jacques pour son père grâce au portrait nous semble davantage causée par la coïncidence des trois inexistentences qu'elle réunit enfin : l'infirmité de l'enfant, son état de cadavre, et son état d'image picturale, reposant tous trois sur l'idée de manque. Dès lors, il nous semble impossible de dire que la « mort de Jacques le libère de son infirmité » aux yeux de Claude : l'infirmité de Jacques était la vie, trop pleine, trop « vivante » pour être mise en tableau.

instaurée par le titre choisi par Claude pour ce portrait, *Enfant mort*, qui se prête à toutes les fantaisies stylistiques, d'autant que le texte lui adjoint systématiquement un article défini pourtant non nécessaire dans le cas d'un titre, tout en montrant bien par l'absence d'italique qu'il n'en fait pas partie. « L'enfant mort » est un groupe nominal qui a d'abord « l'avantage » de supprimer l'identité de Jacques, et donc de le décrire comme une chose, une forme, comme l'on parlerait d'un objet et non d'un enfant. Mais surtout, ce titre ne se présente pas comme tel : à la différence d'un intitulé tel que « Portrait d'un enfant mort » ou « Portrait de Jacques », ou encore « La mort de Jacques »..., rien n'indique une histoire, une interprétation, une idée ce qui ne met pas l'accent sur l'aspect de construction intellectuelle qu'est cette œuvre d'art. Le titre de l'« *Enfant mort* » ne présente donc pas son référent comme un « sujet » représenté. Il désigne à la fois la toile et ce qui s'y trouve représenté, permettant de faire croire à la présence « réelle » d'un enfant mort partout où il sera énoncé. L'utilisation du titre dans le chapitre du dernier Salon montre cette volonté de l'utiliser de manière ambiguë, afin de faire passer le tableau pour un véritable enfant :

Et ce fut là, au chevalet, que l'*Enfant mort* parut enfin⁷⁰¹.

[O]n venait de placer sur le chevalet l'*Enfant mort*⁷⁰².

[ici la confusion naît seulement de la postposition du COD, moins adaptée à un objet qu'à une personne.]

Une nouvelle scène les avait arrêtés dans une salle, autour de l'*Enfant mort*, étalé à terre, parmi d'autres épaves⁷⁰³.

Ah ! l'*Enfant mort*, le misérable petit cadavre, qui n'était plus, à cette distance, qu'une confusion de chairs, la carcasse échouée de quelque bête informe⁷⁰⁴.

Avec la mort de Jacques et son passage à l'état de cadavre, l'antagonisme entre art et vie peut disparaître. Equivalence parfaite entre le tableau et le corps inerte de l'enfant donc, puisqu'on « place » la toile, on la trouve « étalée » à terre ou pendue comme une « carcasse », puisqu'elle est comparée, en tant qu'œuvre mal exposée, à une « bête informe » qui ne peut que faire penser à la difformité de la tête de l'enfant hydrocéphale... La première évocation du tableau reste sur ce point la plus cruelle, en évoquant l'apparition du tableau représentant Jacques mort comme une naissance : « lorsque *l'Enfant mort* parut enfin », dans un écho intertextuel cynique au poème de Victor Hugo, « Lorsque l'enfant paraît », se terminant sur une prière du poète afin que ses proches ne voient jamais « l'été sans fleurs vermeilles, la cage sans oiseaux, la ruche sans abeilles, la maison sans enfants ! ». Dans le dernier exemple,

⁷⁰¹ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 276.

⁷⁰² *Ibidem*, p. 278.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 280.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 293.

la structure d'apposition se révèle elle aussi d'un grand cynisme en superposant au référent du tableau une métaphore qui décrit la négligence du Salon à son égard : l'*Enfant mort*, tableau, est effectivement un « misérable petit cadavre » dans la mesure où la toile est jetée comme un détritrus au coin d'une œuvre monumentale. Néanmoins, l'analogie n'en est plus une mais une tautologie lorsque la confusion opérée par le titre s'enclenche : l'« *Enfant mort* » ne peut être traité que comme un misérable cadavre puisqu'il représente un « enfant mort » qui *est* un cadavre. L'enfant n'a pu exister qu'en devenant cadavre car ce n'est que mort qu'il peut devenir tableau. La confusion est telle que le tableau représentant l'enfant devient aux yeux de son père un véritable enfant, tableau pour lequel il utilise même le prénom qu'il ne prononçait pas en tant que père : « Son petit Jacques, comme on l'avait placé ! », « Et tout ces gens passaient devant le petit Jacques⁷⁰⁵ », « ne vivant plus que là-haut, avec son œuvre, son petit Jacques, enflé dans la mort⁷⁰⁶ ». Désormais aussi mort de la représentation picturale peut le permettre, Jacques peut enfin être apposé au mot « œuvre » et devenir une véritable « création » de son père.

On ne saurait ainsi trouver meilleure illustration non seulement de l'incapacité de l'art à faire de la vie, mais aussi de sa capacité à la détruire. Dans *L'Œuvre*, l'art du peintre le plus transitif se révèle donc ironiquement le plus artificiel, le plus dénué de vie qui soit. N'est-il pas hautement symbolique qu'un des termes les plus fréquemment employés pour désigner l'activité créatrice de Claude dans le roman soit le verbe « s'acharner » ? Comme dans une remotivation fictive de son étymologie, qui semble presque sensible dans l'utilisation contextuelle qu'en fait Zola, l'ardeur mise par Claude dans son œuvre s'apparente grâce à ce mot à un désir sans fin de la chair qui se dérobe à lui, comme ces chiens de chasse à qui l'on donnait le goût de la chair afin que le gibier les attire⁷⁰⁷. Or, cette vectorisation tendue *vers* la chair qu'est l'acharnement (*ad-carnem*) n'est pour l'animal qu'une illusion, puisque la bête n'est alors qu'un jouet qui dépense son propre corps à la recherche d'une chair vivante qu'elle

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 294. Voir aussi la formulation utilisée par Jory pour désigner le tableau : « Oui, j'ai vu son enfant crevé. » (*ibid.*, p. 300).

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 307.

⁷⁰⁷ Les occurrences combinent à la fois violence primitive, désir de chair, insatisfaction de ce désir jusqu'à l'affaiblissement de son propre corps : « et il s'acharnait, il y perdait le boire et le manger, luttant sans repos avec la nature, fou de travail » ; « il s'acharnait sur le corps, changeant de modèle chaque semaine, si désespéré de ne pas se satisfaire » ; « C'était pourquoi il tuait son modèle de fatigue, s'acharnant pendant des journées » (*ibid.*, p. 44, 92, 245). L'association du décharnement, de l'acharnement et de l'échec est déjà présente dans le discours que Zola tient à la mort de Manet lorsqu'il rédige la préface du catalogue d'exposition des œuvres de l'artiste en 1884 : « Les doigts n'obéissaient pas toujours aux yeux, dont la justesse était merveilleuse. S'il se trompait, ce n'était pas par défaut d'étude, comme on le prétendait, car aucun peintre n'a travaillé avec autant d'acharnement ; c'était simplement par nature, il faisait ce qu'il pouvait, et il ne pouvait pas faire autre chose. Il donnait sa chair et son sang [...] » (Emile Zola, « Préface », *Exposition des œuvres d'Edouard Manet* [1884] dans *Ecrits sur l'art*, éd. cit., p. 456).

va détruire en la tuant et dont elle n'aura d'ailleurs jamais le goût puisque la proie ne lui est pas destinée. Elle n'est qu'un désir non satisfait transformant le mouvement *vers* la chair en une négation de sa propre chair (*ab-carnem*), un épuisement de son énergie dans une quête qui n'aboutira pas. De même, l'art « acharné » de Claude n'est qu'une vectorisation illusoire vers un vivant que son art ne peut que détruire en le faisant passer dans l'œuvre, vectorisation illusoire qui entraînera la déchéance de sa chair, de son être, comme de ceux qui l'entourent.

Ces premiers mouvements attachés à la trajectoire de Claude tendent à faire de *L'Œuvre* le roman non pas d'un créateur impuissant, mais plutôt d'un utopiste rousseauiste qui préconise la plus grande transparence entre le monde et l'œuvre d'art, jusqu'à ce que l'un se fonde dans l'autre. Bien que le monde diégétique multiplie les obstacles à cette vaine entreprise afin d'en souligner le caractère impossible, le héros « s'acharne » dans son illusion de supprimer toute illusion, refuse de la croire irréalisable. La préservation de cette croyance le mène à une conduite paradoxale vis-à-vis de la nature, la personnifiant comme un ennemi, donc un obstacle, tout en souhaitant se fondre en elle, dans une lutte amoureuse qui réaffirme le refus de toute frontière entre le monde et sa représentation. Cette obstination de Claude est donc clairement présentée par la narration comme relevant de la folie, de l'irréalité. Le récit vient ainsi non seulement affirmer que la transitivité totale en art n'existe pas, mais qu'une telle utopie s'avère improductive pour l'œuvre et dangereuse pour les êtres réels, dans une étonnante représentation agonistique de l'œuvre comme ennemi de la vie. C'est souvent à ce stade que s'arrête l'interprétation de ce roman : le cas de Claude confinerait à l'échec en raison de son intransigeance, de son oubli que toute représentation ne peut être œuvre de vie. Mais il n'y aurait là qu'une question de degré. Sandoz, qui s'avoue moins extrémiste, plus lâche mais aussi plus « réaliste » au sens banal du terme, serait dès lors un modèle de conciliation de la transparence de la *mimesis* et de la nécessaire illusion de la représentation. Il y aurait donc paradoxalement une part d'irréalisme dans la volonté de fondre l'œuvre et la vie sans médiation, à la manière de Rousseau ; mais la chose n'interdirait pas pour autant de viser cette transitivité comme Sandoz : tout en sachant que la parfaite transparence est impossible en raison de l'artificialité consubstantielle de l'œuvre, il ne faudrait pas pour autant la rejeter, mais tenter de s'en approcher au plus près, avec les faibles moyens que l'artiste réaliste a en sa possession.

Nous aimerions cependant aller plus loin que cette idée, dans la mesure où celle-ci ne nous semble pas rendre compte du plus grand nihilisme que renferme la représentation de l'activité créatrice dans ce roman. Certes, les porte-parole idéaux du roman naturaliste que figurent Claude et Sandoz montrent par leur échec et succès respectifs que la transparence

parfaite est impossible en art, mais selon nous, ils ne la présentent pas non plus comme un modèle souhaitable pour la création. Entre le discours théorique, la pratique artistique et le comportement de tous les jours des personnages se déploie en effet une contradiction irréductible. Selon nous, Claude comme Sandoz sont sans doute les plus piètres représentants de la transparence mimétique qu'un romancier réaliste ait pu souhaiter, tant leur attitude et leur posture face à ce monde réel qu'ils aiment passionnément dément toute idée de transitivity. Derrière le parti pris affiché pour le saut dans la vie, le bain dans le réel, se cache étonnamment le repli sur soi, un hermétisme et une cécité dignes de ceux repérés chez Pascal dans notre analyse précédente.

c. Des artistes hermétiques au réel : le monde intransitif du créateur

- Claude, ou l'impossibilité d'un contact direct avec le monde

Un regard artificiel constamment médiatisé par l'image

C'est un fait, Claude ne voit rien. Cette lésion de l'œil qu'il évoque à plusieurs reprises comme une expression de la tare familiale et qu'on a tant commentée, n'est pas à chercher dans une faculté de colorer de manière trop subjective le réel qu'il perçoit, mais dans une incapacité à percevoir tout court. Percevoir, c'est en effet recevoir, se laisser impressionner passivement par le monde qui vous entoure, accueillir et incorporer le réel avant de réagir et de le reconstruire par sa propre subjectivité. L'analyse que Zola donne en 1876 du mot « impressionniste » en peinture montre qu'il est parfaitement conscient de ce rôle de réceptacle que prend l'œil dans la perception, et de son invasion par le monde extérieur :

Les artistes dont je parle ont été appelés des « impressionnistes » parce que la plupart d'entre eux s'efforcent visiblement de communiquer avant tout *l'impression véridique donnée par les choses et les êtres* ; ils veulent la saisir et *la reproduire directement*, sans se perdre dans les détails insignifiants qui ôtent toute fraîcheur à l'observation personnelle et vivante. Mais chacun, par bonheur, a son trait original, *sa façon particulière de voir et de transmettre la réalité*⁷⁰⁸.

La perception suppose que l'artiste soit imprimé par le monde et qu'il le reproduise le plus « directement » possible, sans médiation. L'originalité de la perception est dans la subjectivité de la plaque imprimée, qui colore plus au moins l'impression, mais pas dans le

⁷⁰⁸ Emile Zola, « Lettres de Paris. Deux expositions d'art au mois de mai », *Salon de 1876*, dans *Ecrits sur l'art*, éd. cit., p. 352.

rendu. Or, quoi qu'il affecte lors de ses promenades dans Paris, notamment à la fin de sa vie lorsqu'il semble fasciné par le paysage de la Cité, Claude ne relève pas du tout de ce modèle théorique. La lésion de l'œil qui fait son originalité n'est pas ce simple filtre permettant à l'artiste de voir « de façon particulière » : c'est un mur opaque qui fait que Claude *ne voit pas*, ou du moins ne voit pas ce qu'il regarde. Comme nous allons tenter de le démontrer, le peintre de Zola ne montre en réalité dans ce roman aucune des conditions propres à la perception du monde extérieur.

Un premier symptôme de cette incapacité de Claude à voir le monde s'illustre dans son étonnante et paradoxale capacité, lui qui se veut si transparent, à interposer sans cesse la médiation d'une composition picturale entre lui et la réalité qu'il pourrait simplement percevoir. Claude ne voit pas spontanément, physiquement, de lui-même ; il voit les choses à partir du moment où elles prennent pour lui le statut de dessin ou de composition picturale. Le phénomène est particulièrement manifeste lors de sa première rencontre avec Christine, où la description de la jeune femme n'arrive qu'à partir du moment où le peintre la conçoit comme support d'un croquis⁷⁰⁹. La construction de cette scène théâtralise de manière tragique l'impossibilité pour le peintre de *voir quelque chose* : l'appel séduisant du réel est dramatiquement contrecarré par la médiation systématique que le peintre interpose entre lui et le monde, qui ne peut aboutir qu'à un déni du spectacle proposé :

Depuis qu'il était debout, Claude avait l'envie d'écarter le paravent et de voir. Cette curiosité, qu'il jugeait bête, redoublait sa mauvaise humeur. Enfin, avec son haussement d'épaules habituel, il empoignait ses brosses, lorsqu'il y eut des mots balbutiés, au milieu d'un grand froissement de linges ; et l'haleine douce reprit, et il céda cette fois, lâchant les pinceaux, passant la tête. Mais ce qu'il aperçut, l'immobilisa, grave, extasié, murmurant :

« Ah ! fichtre !... ah ! fichtre !... »

La jeune fille, dans la chaleur de serre qui tombait des vitres, venait de rejeter le drap [...]. [L]es boutons des épaulettes de sa chemise avaient dû se détacher, toute la manche gauche glissait, découvrant la gorge. C'était une chair dorée, d'une finesse de soie, le printemps de la chair, deux petits seins rigides, gonflés de sève, où pointaient deux roses pâles. [...]

« Ah ! fichtre ! elle est bigrement bien ! »

C'était ça, tout à fait ça, la figure qu'il avait inutilement cherchée pour son tableau, et presque dans la pose. [...] Une vraie trouvaille !

Légalement, Claude courut prendre sa boîte de pastel et une grande feuille de papier. Puis, accroupi au bord d'une chaise basse, il posa sur ses genoux un carton, il se mit à dessiner, d'un air profondément heureux. Tout son trouble, sa curiosité charnelle, son désir combattu, aboutissaient à cet émerveillement d'artiste, à cet enthousiasme pour les beaux tons et les muscles bien emmanchés. Déjà, il avait oublié la jeune fille, il était dans le ravissement de la neige des seins, éclairant l'ambre délicat des épaules⁷¹⁰.

⁷⁰⁹ Dans une certaine mesure, nous rencontrons sur ce point l'analyse de Laurence Besse, pour qui, dans cette scène, « la perception picturale précède la perception désirante ; [...] avant d'être perçue comme objet de désir, Christine est perçue comme objet de peinture ; elle ne sera désirée que bien plus tard, et sans doute ne le sera-t-elle, que parce qu'elle a d'abord été peinte. » (Laurence Besse, *L'Œuvre ou le désir du désincarné*, *op. cit.*, p. 209).

⁷¹⁰ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 19.

Au début de l'extrait, le personnage est symboliquement séparé de l'objet à regarder par un obstacle concret, celui du paravent dont la fonction est bien, avant tout et malgré son origine étymologique, d'occulter complètement la vision et non simplement de protéger des courants d'air. D'emblée, Claude *ne peut pas* voir Christine ; l'objet du regard se dérobe à lui comme un interdit, ce qui attire sa convoitise. Ce désir décuplé par le caractère transgressif est cependant présenté comme un absolu qui n'a pas de véritable objet, comme le suggère la tournure intransitive prêtée au verbe voir : « l'envie d'écarter le paravent et de voir ». Dès sa première rencontre avec Claude, Christine a donc déjà disparu comme objet de la relation : finalement s'exprime là tout le paradoxe du personnage, dont le désir de voir est si absolu qu'il en manque son objet et devient aveugle au monde extérieur. L'animosité de Claude envers ce qu'il nomme sa « curiosité [...] bête » place encore le désir de voir Christine sous le régime de l'interdit et de la transgression. Il y a donc bien chez Claude l'intégration d'une règle qui ne présente pas la vision du monde comme relevant de la normalité. Dès lors, la transgression de ce principe ne peut donc que s'imposer à lui, le réel appelant le regard de celui qui se refuse à le contempler : ainsi vient-il le tenter par un appel des moins rationnels – les bruits involontaires émis par le corps –, comme si la chair venait se rappeler à ses bons services de réaliste féru de transitivité. La tête de Claude finalement hissée derrière le paravent est donc mise en scène de manière symbolique comme un difficile passage initiatique, celui d'un désir absolu de voir, sans objet, vers une perception concrète du réel, entièrement soumise à l'apparition de l'objet, représenté par le corps de Christine. C'est ce franchissement périlleux que souligne le refrain « Ah ! fichtre ! » : mots phatiques, sans autre signification que l'expression d'un choc indicible, celui de l'irruption du réel, mimant par leur répétition la passivité de Claude, bras ballants et bouche bée devant un tel spectacle.

Cependant, cette fascination de la perception est immédiatement filtrée, rationalisée par le regard du peintre. Entre les deux bornes du choc visuel incarnées par les « fichtre », s'opère une décomposition de Christine, qui permet de la recomposer immédiatement de manière abstraite, en tant que pure forme dessinée. La jeune femme à demi nue subit en seule une phrase toutes les formes possibles de mise à distance, dans une accumulation de qualificatifs totalement superflus, dans la mesure où ils expriment tous la même chose (la jeune fille est à une chair jeune et charnelle, ce qui va de soi). La pauvre jeune femme éprouve ainsi : une métonymie la réduisant à ses seins, accompagnée d'une tournure présentative réifiante (« C'était une chair »), un vocabulaire métaphorique l'associant à une texture picturale ou artisanale (« une chair dorée, d'une finesse de soie »), l'abstraction d'une allégorie (« le printemps de la chair ») servant ensuite de support à une métaphore filée

botanique (« printemps », « gorgés de sève », « deux roses pâles »), et enfin une construction accumulative de ces images consacrées toutes à un même référent (la poitrine), accentuant déjà par son principe même d'ajout un phénomène de mise à distance de l'objet. On peut s'étonner de cette description imagée, stéréotypée, et surtout macrocosmique, qui va jusqu'à faire fleurir tout un jardin sur deux tétons, au travers du regard d'un peintre qui prétend s'extasier sur le rendu d'une carotte, si celle-ci présente le talent du tel quel bien perçu. Cette évocation s'apparente selon nous à une sorte de mise à distance de la corporéité de Christine, substituant à sa poitrine une quantité insondable de médiations culturelles et formelles. A partir de là, un obstacle, un mur de convention est désormais rétabli entre le regard de Claude et l'objet réel, un nouveau paravent, si bien qu'il peut sortir de sa torpeur et se reprendre en main. Devenue support d'images métaphoriques, Christine est elle-même passée dans le mode de l'iconique, et le peintre peut aisément la traiter comme telle.

Dès lors, l'artiste peut sans problème regarder le corps de Christine *sans le voir*, prêt qu'il est désormais à être perçu non comme un corps réel, mais comme une composition de formes et de couleurs recomposées pour le tableau. Le cri de joie intérieure de Claude signale l'aboutissement de cette opération de déréalisation de Christine, qui n'est plus qu'un objet anonyme et asexué : « C'était ça, tout à fait ça ». Ce « ça » garde encore une hésitation devant l'indicible présence de la chair, mais fait déjà passer la jeune femme vers le statut d'objet qu'on montre, qu'on manie à sa guise. Cet ensemble est ensuite immédiatement converti en une forme abstraite. En effet, le présentatif « C'était ça » doit avoir pour référent ce qui fait face à Claude. Pour nous, lecteurs, ce « ça » est Christine, bien que cette formulation semble maladroitement s'appliquer à la jeune femme. La juxtaposition qui suit nous détrompe cependant vite, en montrant que ce que Claude a dans les yeux, ce n'est plus la jeune femme nue allongée devant lui, mais autre chose : « ça », c'est le tableau qu'il réalise actuellement, *Plein Air*, qui est pourtant retourné contre le mur à ce moment du chapitre : « c'était ça, la figure qu'il avait inutilement cherchée pour son tableau, et presque dans la pose. ». Claude ne voit plus Christine, il interpose entre elle et lui la vision de son tableau, au point d'imaginer que la jeune femme s'est presque mise devant lui pour poser. Christine n'est plus qu'une « trouvaille », c'est-à-dire un « truc », outil ou stratagème semblable à l'invention purement technique d'un « Géo Trouvetout ». Nous sommes loin de l'œil du peintre réceptacle du monde...

Ce nécessaire mouvement de mise à distance du réel par interposition d'une image est explicité dans le texte, qui évoque le soulagement que l'acte de dessiner procure à Claude : « Tout son trouble, sa curiosité charnelle, son désir combattu, aboutissaient à cet

émerveillement d'artiste, à cet enthousiasme pour les beaux tons et les muscles bien emmanchés. Déjà, il avait oublié la jeune fille, il était dans le ravissement de la neige des seins, éclairant l'ambre délicat des épaules. » Le regard de Claude vers Christine constituait bien une transgression, un passage vers l'autre qui lui est impossible ; le choc insoutenable de la perception du réel nécessite, par la mise à distance de l'objet, sa réduction à une idée, puis à une image faite de surfaces colorées, permettant finalement d'en nier la présence charnelle. En la transformant en surface neigeuse contrastant avec l'ombre ou en emmanchements de muscles, Claude réussit à regarder Christine sans la voir, à « l'oublier » alors même qu'il croit s'adonner à sa soif de réel⁷¹¹. Il est dès lors difficile de ne pas inverser la logique de l'extrait, en se demandant si ce fameux désir abstrait qui mouvait le peintre au début de la scène n'était pas simplement dû à la quête de son propre tableau, et non du réel, quête à laquelle la position de Christine couchée s'appliquait parfaitement bien. Si Christine attirait le regard de Claude, n'était-ce pas dans le but de voir ce qu'il avait déjà en tête, construit et imagé, son propre tableau ?

L'impossible communion avec l'autre : le troisième corps dans le lit

Tous les combats entre le vivant et l'art qui parsèment le roman semblent dériver de cette incapacité première de Claude à voir et à vivre dans la réalité sans médiation. L'obstacle, qu'il refuse obstinément dans son art de la transitivité, est paradoxalement inhérent à son comportement dans la vie, et surtout à son regard sur le monde. La rivalité que Christine entretient avec les femmes peintes de Claude en découle : Christine est niée parce qu'elle n'est pas plus réelle aux yeux de Claude qu'une image, puisqu'il ne peut la regarder sans la médiation d'une image ; dès lors, il n'y a rien d'étonnant à ce que Claude aime réellement les femmes qu'il peint, puisqu'elles ne sont pas moins réelles que l'image qu'il recompose de Christine lorsqu'il lève les yeux sur elle. Tout élément du réel n'est qu'une image recomposée pour Claude, il n'y a donc aucune irréalité à ce que Christine puisse être concurrencée par une peinture. Cette interprétation de la rivalité amoureuse entre la femme et le tableau est presque explicitement énoncée par Christine lors des séances de pose qu'elle donne à son mari :

⁷¹¹ Plus loin, ce phénomène sera exprimé par une dissociation du regard de l'homme et du regard du professionnel « Il s'était courbé sur son dessin, il ne lui jetait plus que ces clairs regards du peintre, pour qui la femme a disparu et qui ne voit que le modèle. » (*ibidem*, p. 22). La tournure restrictive « ne plus que » tend, comme l'adverbe dans l'expression « déjà, il avait oublié la jeune fille » dans les pages précédentes, à faire croire que Claude détourne peu à peu son regard de la vraie Christine. On peut néanmoins s'étonner de la rapidité avec laquelle ce « détournement » s'est opéré, au point de se demander dans quelle mesure l'homme l'a réellement contemplée avant de l'« observer ».

Toujours elle était là, à s'offrir, avec son mouvement de baigneuse qui se jette : *pendant que lui*, sur son échelle, à des lieues, brûlait pour cette autre femme qu'il peignait. Il avait même cessé de lui parler, elle retombait à son rôle d'objet, beau de couleur. Il ne regardait qu'elle depuis le matin, et elle ne se voyait plus dans ses yeux, étrangère désormais, chassée de lui⁷¹².

Chacune des phrases met en scène la séparation des amants, par la syntaxe (point-virgule séparant la subordonnée traitant de Claude de la principale parlant de Christine, dans la première phrase ; virgule appliquant le même principe dans les deux indépendantes qui composent la dernière), ou encore par son lexique (« à des lieux », « étrangère », « chassée de lui », tous systématiquement isolés par des virgules). L'intérêt de ce passage réside cependant dans l'interprétation de cette séparation dans la pensée de Christine, qui la lie au regard que lui porte son mari. La négation de la femme qui pose en objet, que nous avons déjà analysée, est explicitement associée par elle à un aveuglement du peintre : en devenant un objet formel, Christine n'est plus « vue » par Claude, qui lui a substituée une image derrière laquelle elle disparaît. La dernière phrase illustre le paradoxe du regard de Claude face au monde, qui veut tant le voir qu'il ne le voit plus. Le chiasme et le système complexe de négations qu'elle contient soulignent l'absence de réciprocité et de logique dans la perception de Christine : « A ne regarde que B, et B n'est plus dans les yeux de A ». La répétition des structures négatives fait semblant de mimer une symétrie propre au chiasme (« *A ne regarde pas B, B n'est pas vu par A »), mais celle-ci n'est qu'un leurre : la négation restrictive annule la tournure négative (« A ne regarde que B » = « A regarde B »), si bien qu'elle masque en réalité une autre proposition, parfaitement antilogique. Il faut ainsi lire dans la phrase « A regarde B et B n'est pas regardé par A ». Cette rupture paradoxale de la symétrie et du sens mime l'absence de réciprocité et la rupture incompréhensible dans la situation visuelle des deux amants, irréductiblement séparés l'un de l'autre. Cette rupture est également accentuée par l'ajout superfétatoire d'une virgule devant la conjonction de coordination « et » qui articule le chiasme : « Il ne regardait qu'elle depuis le matin, et elle ne se voyait plus dans ses yeux ». La virgule gomme le rôle de lien de la conjonction, oblige le lecteur à la pause et lui fait donc expérimenter le fossé séparant les deux personnages.

Au regard des lignes qui précèdent, cette proposition d'apparence illogique n'a rien de surprenant. Elle est même constitutive de Claude, de son rapport au monde et donc à Christine. Claude peut très bien regarder Christine sans la voir, puisqu'il le fait depuis leur première rencontre, et parce que regarder sans voir est son mode d'inscription dans l'existence. S'il ne regarde pas Christine, si elle est « étrangère », « chassée de lui », ce n'est

⁷¹² *Ibid.*, p. 242.

pas en raison de la concurrence soudaine de la femme peinte comme elle semble le penser, mais en raison du regard même que Claude a toujours porté sur elle. Il y a toujours eu entre elle et lui la médiation d'une femme déréalisée en une surface de couleurs et de lignes, dès leur première rencontre, et cette femme, c'était elle-même, ou du moins ce que Claude a toujours perçu d'elle ; sans cela, le peintre n'aurait d'ailleurs sans doute jamais pu l'observer. La femme du tableau de Claude ne fait donc qu'incarner concrètement une médiation que Claude a toujours interposée entre lui et le réel incarné par Christine, et ce n'est qu'à présent que la jeune femme la perçoit consciemment, bien qu'elle l'ait déjà pressentie auparavant. Son dégoût pour la pose peut en effet être réinterprété comme un refus inconscient de se voir dédoublée par l'image, et donc mise à distance du regard de son ami. La jalousie de Christine attribue donc au tableau une médiation qui existait déjà auparavant entre elle et Claude, et qui relevait déjà du tableau avant sa présence effective dans la diégèse. La forme et la surface de la toile s'avèrent finalement une matérialisation évidente de l'écran opaque, du mur que Claude a bâti entre son être et le reste du monde. Ainsi faudrait-il comprendre au sens propre toutes les métaphores de l'obstacle physique qui jalonnent les pensées de la jeune femme ou même de Claude lorsque ceux-ci songent à l'indifférence qui règne dans leur couple :

*Il l'avait prise, elle s'abandonna. Mais ils eurent beau s'étreindre, la passion était morte. Ils le comprirent, quand ils se lâchèrent et qu'ils se retrouvèrent étendus côte à côte, étrangers désormais, avec cette sensation d'un obstacle entre eux, d'un autre corps, dont le froid les avait déjà effleurés, certains jours, dès le début ardent de leur liaison. Jamais plus, maintenant, ils ne se pénétreraient. Il y avait là quelque chose d'irréparable, une cassure, un vide qui s'était produit*⁷¹³.

La bonne vie à deux avait cessé, *un ménage à trois* semblait se faire, comme s'il eût introduit dans la maison une maîtresse, *cette femme* qu'il peignait d'après elle. *Le tableau immense se dressait entre eux, les séparerait d'une muraille infranchissable* ; et c'était au-delà qu'il vivait, avec l'autre. Elle en devenait folle, jalouse de *ce dédoublement de sa personne*, comprenant la misère d'une telle souffrance, n'osant avouer son mal dont il l'aurait plaisantée. Et pourtant elle ne se trompait pas, elle sentait bien qu'il préférerait sa copie à elle-même, que cette copie était l'adorée, la préoccupation unique, la tendresse de toutes les heures⁷¹⁴.

Dans la première citation, le jeu grivois sur la pénétration qui ne permettrait même plus de se pénétrer, de se fondre l'un dans l'autre, ne fait que masquer un problème plus profond et plus ancien, celui de l'extranéité radicale que Claude ressent depuis les premiers moments de sa liaison avec Christine. Symboliquement, dès la première phrase, les amants sont séparés par la syntaxe alors même que l'acte qu'ils consomment devraient les réunir en un même être, donc en un même sujet grammatical (« Il l'avait prise, elle s'abandonna »). La structure de la troisième phrase met quant à elle en scène cette extranéité par une accumulation d'incises faisant des variations sur l'idée d'obstacle, elles-mêmes détachées les

⁷¹³ *Ibid.*, p. 229-230.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 244.

unes des autres par des virgules : « côte à côte, étrangers [...], avec cette sensation d'un obstacle entre eux, d'un autre corps, etc. ». Par cette énumération d'incises, le rythme de lecture cahote, peine, s'essouffle, bute sur les groupes comme les deux corps qui ne peuvent même plus tenter de s'approcher. Union sans union, mélange d'huile et d'eau qui a cependant toujours déjà été là dans leur relation. La « cassure » que les deux amants ressentent à ce moment est contradictoire avec leur première sensation non pas d'un « vide », mais d'un « autre corps » entre eux : il n'y a en effet pas de cassure dans le « couple » dans la mesure où la fusion n'a jamais été là, il y a toujours eu un « corps » interposé entre Claude et Christine : l'image de Christine.

C'est cette présence de l'image interposée que la jeune femme découvre enfin dans la seconde citation lorsqu'elle évoque « le tableau [qui] se dressait entre eux, les séparait comme une muraille infranchissable ». Christine tente alors désespérément de donner corps à l'obstacle qui la sépare de Claude, et c'est pourquoi la métaphore de la « muraille » s'avère pour elle aussi pertinente que celle d'une maîtresse dans un « ménage à trois ». Ce besoin de donner une réalité à l'obstacle s'éclaire à la fin de l'extrait, montrant que sa véritable nature est impensable pour Christine : « elle en devenait folle, jalouse de ce dédoublement de sa personne ». Si Christine et même Claude imaginent tour à tour une « femme », un « obstacle », un « mur » dressé entre eux, c'est pour se donner l'illusion de l'intervention d'un tiers dans leur séparation. Mais en réalité, dans cette évocation de la folie de Christine réside l'interprétation la plus juste de la situation : cet obstacle extérieur n'existe pas, cet obstacle n'est pas autre, il est... Christine elle-même. Jamais Christine n'a existé pour Claude, elle a toujours été autre chose qu'elle-même, une simple image que le peintre a recomposé d'elle. Une note d'Henri Mitterand montre que Zola avait d'abord désigné plus explicitement cette abstraction de Christine dans le passage, en parlant non de « copie », mais d'« image⁷¹⁵ » : « *elle sentait bien qu'il préférerait *son image* à elle-même ». La copie de Christine est en effet plutôt une image de Christine, une idée de Christine, qui n'a jamais laissé aucune place à Christine dans leur relation, et ce, dès le premier jour. Claude et sa femme sont devenus étrangers parce qu'ils l'ont toujours été ; Claude aime une peinture d'après Christine, tout comme il n'a aimé de Christine qu'une image dès leur rencontre. Christine n'existe donc plus pour lui, parce qu'elle n'a en vérité jamais existé, comme le reste du monde.

⁷¹⁵ *Ibid.*, « Notes et variantes », 244b, p. 1463.

Le tableau comme mise à distance d'un réel menaçant : la mort de Jacques

Cette obsession de la médiation qui fait que Claude reste toujours étranger à ce qu'il a en face de lui peut sembler étonnante, mais elle s'applique visiblement à tout ce qui l'entoure, pas seulement à la femme aimée. Le phénomène de mise à distance par l'image est tout aussi flagrant dans sa relation avec Jacques, dont nous avons déjà évoqué la complexité auparavant. La vie de Jacques est un obstacle à la peinture, au point que l'enfant en meure et devienne le sujet mort d'un tableau lui-même conçu comme un cadavre. Cette destruction du petit être est cependant, ici encore, l'actualisation physique de son absence totale d'existence dans le regard de son père, et ce bien avant son décès. Dès sa naissance, Jacques n'a d'existence qu'en tant que sujet de tableau : « Il ne [...] couvrait plus [Jacques] que de ses yeux d'artiste, comme un motif à chef-d'œuvre, clignant des paupières, rêvant le tableau⁷¹⁶. » Comme pour Christine, Claude n'a jamais regardé son fils que lorsqu'il en faisait une image, et qu'il pouvait donc le réduire à n'être qu'une abstraction colorée et subjective. Cependant, au contraire de Christine, le vivant résiste en Jacques, dont le mouvement n'est pas propice à la pose : à partir de ce moment, l'enfant n'existe plus pour son père, qui ne le regardera plus. Ce n'est que dans l'état de cadavre, propice à la pose et donc à l'abstraction par le dessin, que l'enfant acquiert de nouveau le droit d'advenir au regard de son père. La découverte du petit mort est ainsi inextricablement liée à la question du regard dans le roman, et elle illustre parfaitement la « particularité » de celui de Claude :

« *Claude ! Claude ! vois donc... Il est mort.* »

Il accourut, *les yeux gros, trébuchant, sans comprendre, répétant* d'un air de profonde *surprise* :

« *Comment, il est mort ?* »

Un instant, ils restèrent *béants* au-dessus du lit. Le pauvre être, sur le dos [...], ne paraissait pas avoir bougé depuis la veille ; seulement, sa bouche élargie, décolorée, ne soufflait plus, et *ses yeux vides s'étaient ouverts*. Le père le toucha, le trouva d'un froid de glace.

« *C'est vrai, il est mort.* »

Et leur *stupeur* était telle, qu'un instant encore ils demeurèrent *les yeux secs*, uniquement *frappés* de la *brutalité* de l'aventure, qu'ils jugeaient *incroyable*⁷¹⁷.

Cette scène, bien que très différente à première vue, est le pendant de la « contemplation » de Christine derrière le paravent. Comme dans le premier chapitre, Claude est sommé par le réel d'ouvrir les yeux et de voir. L'aspect transgressif de la situation est représenté par la situation elle-même, le spectacle de la mort de son propre enfant étant pour tout parent insoutenable. Ici encore, le voir est d'abord présenté comme intransitif,

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 266.

désincarné, comme le souligne le discours formulé par la mère, qui ne peut donner d'objet au verbe « voir », tant cet objet lui est impensable, et qu'elle finit donc par remplacer par le phatique « vois donc... » détaché de l'évocation de son fils mort. Comme le « fichtre » de la scène au paravent, le choc de l'irruption du réel est exprimé dans cet extrait par un refrain, qui par sa répétition dénie le sens de son contenu : « il est mort », « comment, il est mort ? », « c'est vrai, il est mort ». La répétition à l'identique montre que l'information sémantique reste bloquée et non intégrée par les parents : contrairement à leur propos, cela ne leur semble pas « vrai » qu'il soit mort ; ces mots ont si peu de sens qu'il faut les répéter, redire ce constat qu'ils ne parviennent pas à « incorporer ». Le vocabulaire insiste sur cette hébétude que le spectacle du réel produit sur les parents, non seulement par un champ lexical de la maladresse, c'est-à-dire du corps qui se dérobe, mais aussi de la surprise, c'est-à-dire du corps qui n'agit plus mais réagit à l'action de l'extérieur (« trébuchant », « sans comprendre », « surprise », « béants », « stupeur », « frappés », « incroyable »). Comme Christine, et pour la première fois depuis la tentative avortée du paravent, Claude est enfin en situation passive de « perception » du réel qui s'impose à lui, qui tente de lui ouvrir les yeux.

Mais cette fois encore, la réalité est marquée comme insoutenable, trop « brutale », pour lui comme pour elle. Il est étonnant de voir comme cette situation est inextricablement mêlée à la question du regard, omniprésente dans le passage : alors que Christine appelle Claude à la vision de ce qui est pour elle-même trop difficile à percevoir (« vois donc »), les yeux de Claude se « bouchent » immédiatement de larmes, comme dans un refus de regarder (« les yeux gros ») ; les parents sont ensuite « béants » devant le lit, c'est-à-dire qu'ils regardent sans voir ; ils sont dès lors réduits à l'état de leur fils, qui lui-même a les yeux « ouverts » mais « vides ». La dernière occurrence des yeux des parents, désignés comme « secs », montre que la perception du réel les a fortement imprimés, sans toutefois que leur conscience l'ait analysée : les yeux de Claude refusaient de voir et se couvraient de larmes avant d'atteindre le cadavre, mais une fois face à la réalité qu'ils ne peuvent plus éviter, ils ne pleurent plus, parce qu'ils ont encore vu sans voir. Claude a vu un corps mort, mais il n'a pas encore déduit de ce spectacle le fait que son fils est mort, si bien qu'il ne peut pleurer. L'absence de larmes est un signe que les parents n'ont toujours pas *vu* leur fils mort. La conclusion de l'épisode est dès lors très significative. A ce moment même, Christine s'abat sur le lit et pleure. Elle a finalement *vu*, l'image que ses yeux ont enregistré est devenue une réalité pour elle : « vois » et « il est mort » font désormais un ; elle voit que son fils est mort. Claude, lui, montre une réaction toute différente pour dépasser le stade du choc visuel. Comme lors de la scène du paravent, l'impossible regard sur le réel suscite immédiatement

l'interposition d'une médiation, qui est encore celle du dessin, dans un geste si moralement inqualifiable qu'il ne peut que confirmer le besoin vital qu'il représente pour le personnage :

Claude s'était mis à marcher, dans un besoin nerveux de changer de place. La face convulsée, il ne pleurait que de grosses larmes rares, qu'il essuyait régulièrement, d'un revers de main. Et, quand il passait devant le petit cadavre, il ne pouvait s'empêcher de lui jeter un regard. Les yeux fixes, grands ouverts, semblaient exercer sur lui une puissance. D'abord, il résista, l'idée confuse se précisait, finissait par être une obsession. Il céda enfin, alla prendre une petite toile, commença une étude de l'enfant mort. Pendant les premières minutes, ses larmes l'empêchèrent de voir, noyant tout d'un brouillard : il continuait de les essuyer, s'entêtait d'un pinceau tremblant. Puis, le travail sécha ses paupières, assura sa main ; et bientôt, il n'y eut plus là son fils glacé, il n'y eut qu'un modèle, un sujet dont l'étrange intérêt le passionna. Ce dessin exagéré de la tête, ce ton de cire des chairs, tout l'excitait, le chauffait d'une flamme. Il reculait, se complaisait, souriait vaguement à son œuvre⁷¹⁸.

Le malaise ressenti par Claude est clairement associé au regard : celui de Jacques qui, dans une animation fantastique, exercerait une fascination d'ordre magique, un « charme » sur les yeux du peintre (« ne pouvait s'empêcher de le regarder », « exerçaient sur lui une puissance », « obsession »). Cette stupéfiante personnification du mort qui prend enfin vie pour son père s'apparente de nouveau à une forme d'appel du réel. Alors qu'il s'impose à la perception d'un Claude rétif, ce dernier ne peut en effet que le considérer comme un événement surnaturel, comme une violence qu'on lui applique malgré sa volonté. Le père désire toujours regarder, mais refuse de voir son fils mort de sa propre initiative. C'est pourquoi son premier réflexe consiste à prendre ses instruments de travail, afin de médiatiser cette nouvelle irruption du réel par les lignes d'un croquis, mettant ainsi à distance cette réalité qu'il refuse. Les nombreux coups d'œil nécessités par le croquis n'atténuent pas instantanément le choc, si bien qu'au début de la séance, les yeux du père tendent à se défendre contre la prise de conscience qui se fait alors en lui, en se bouchant de larmes. La description des pleurs est sur ce point très révélatrice, puisqu'elle assimile les larmes, pourtant de nature labile et transparente, à une sorte de muraille compacte de brume qui s'interposerait entre Claude et son fils mort : « *Pendant les premières minutes, ses larmes l'empêchèrent de voir, noyant tout d'un brouillard* ». Cependant, avec cette phrase initiée par un complément de temps antéposé, s'enclenche un schéma stylistique qui souligne une progression temporelle simultanée de deux événements : le passage de la vue troublée à la vue claire ; et celui de la page blanche au dessin : « *Puis, le travail sécha ses paupières* » ; « *bientôt, il n'y eut plus là son fils glacé, il n'y eut qu'un modèle* ». La dissipation du mur de larmes semble bien due à l'avancement du dessin : Claude peut observer nettement *parce que* le dessin avance et médiatise son regard. Mais en réalité, le peintre réitère ici la même supercherie que face à la

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 267.

nudité de Christine. Le spectacle est toujours aussi insoutenable, et n'est pas plus *vu* par lui : l'artiste a seulement substitué à la médiation du mur de larmes celle de la page qu'il dessine, lui permettant de faire « comme si », en tant que père, il osait regarder son fils.

Jacques n'existe donc toujours pas pour Claude ; il est remplacé par son image dessinée, tout comme auparavant il n'existait pour le peintre qu'en tant qu'image. Le choc de sa mort a failli ôter cette médiation dans les yeux de Claude, si bien que ceux-ci ont réagi « chimiquement » en se défendant par les larmes, mais le croquis a rapidement rétabli la situation en mettant à distance la réalité du cadavre. Le soulagement est d'ailleurs tel que le père parvient maintenant à sourire « vaguement à son œuvre », dans une ambiguïté du terme toujours utilisée par Zola pour montrer la substitution de la création de l'art à la création de chair. Cette mise à distance qui nie la réalité de Jacques est soulignée par les négations du texte. « Il n'y eut plus là son fils glacé » met l'accent, avec son présentatif redoublé par le déictique « là », sur la présence charnelle et concrète du « corps », c'est-à-dire du réel, mais cette proposition subit l'effet de la négation totale « ne... plus », impliquant que la chair, la matière, le réel n'existent plus ; « il n'y eut qu'un modèle », par sa tournure restrictive « ne... que », montre bien que le réel n'est pas remplacé par un autre réel, mais par un ersatz qui en est distinct et inférieur : ce qui remplace le réel n'est qu'un fantôme de réel, une image que le père lui substitue. Jacques est mort, mais son cadavre l'est aussi : il n'existe plus pour son père qui a interposé entre eux sa recomposition figurée de cadavre.

La fin du chapitre confirme cette négation du réel que les yeux de Claude ont failli percevoir, dans une reprise quasi identique de la scène du paravent. Comme il l'avait fait pour Christine après l'avoir transformé en image, Claude relègue le corps de Jacques dans le monde du « ça », de l'indistinct où le réel est réduit à l'objectal et à la forme mal définie. Ainsi le père dit-il à un Sandoz bouleversé qui complimente avec gêne son portrait de l'enfant : « Vrai, tu aimes ça ?... Alors tu me décides. Puisque *l'autre machine* n'est pas prête, je vais envoyer ça au Salon⁷¹⁹. » L'équivalence entre Jacques et le tableau, choquante pour le lecteur comme pour Sandoz, est volontairement soulignée par la répétition du pronom qui aurait très bien pu être adoucie par un plus neutre « le ». Elle est cependant une évidence dans le monde de Claude, qui ne voit toujours qu'une image des choses. Il n'y a rien d'étonnant à ce que le corps de son fils, peint ou non, puisse être désigné par « ça » ou une « machine », puisqu'à ses yeux, il n'a toujours été que cela, non pas un être de chair à qui l'on devrait le respect des morts. Cette équivalence fondamentale explique que le père fasse son deuil en

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 267.

observant le portrait plutôt qu'en regardant son enfant. Le phénomène est ici identique à celui qui s'est produit dans son couple au fil des chapitres. Claude ne pouvait toucher la réalité de Christine, il l'a médiatisée par une image qui s'est substituée à elle, si bien que lorsqu'il a donné une matérialité à cette image dans son dernier tableau, il a pu concevoir un amour physique pour cette femme peinte. De même, comme il ne peut regarder la chair morte de son fils, le père a médiatisé sa perception par le tableau de l'*Enfant mort*, si bien que le sort de ce tableau maltraité au Salon peut l'émouvoir comme le décès d'un enfant, voire même ranimer des souvenirs de son fils qui ne l'avaient jamais marqué auparavant⁷²⁰. C'est donc uniquement par l'intermédiaire du destin d'une image que le père peut enfin « réaliser » le drame que vient de connaître sa famille et pleurer enfin sa création monstrueuse, élément composite associant inextricablement l'enfant et son portrait :

Mais Claude n'entendait que les sourds battements de son cœur, ne voyait que l'Enfant mort, en l'air, près du plafond. Il ne le quittait pas des yeux, il subissait la fascination qui le clouait là, en dehors de son vouloir. La foule, dans sa nausée de lassitude, tournoyait autour de lui ; des pieds écrasaient les siens, il était heurté, emporté ; et, comme une chose inerte, il s'abandonnait, flottait, se retrouvait à la même place, sans baisser la tête, ignorait ce qui se passait en bas, ne vivant plus que là-haut, avec son œuvre, son petit Jacques, enflé dans la mort. Deux grosses larmes, immobiles entre ses paupières, l'empêchaient de bien voir. Il lui semblait que jamais il n'aurait le temps de voir assez⁷²¹.

On est frappé par la similitude de cette scène avec la découverte du corps de Jacques dans l'atelier. Le père subit la même soumission magique au spectacle de la mort, la même « fascination ». Elle provoque la même réaction des larmes obstruant la vue, mais, cette fois, seulement partiellement (« l'empêchait de bien voir »). Car dans cet extrait, la vision de Jacques mort n'est plus impensable. Dans la scène précédente, la chair du cadavre ne pouvait advenir au regard de Claude qui s'embaïait d'abord, avant de la recouvrir par le dessin. Dans cet extrait, les larmes n'empêchent pas le père de regarder, et le spectacle suscite à nouveau en lui le désir de voir (« jamais il n'aurait le temps de voir assez »). C'est qu'entre temps, malgré ce que l'esprit de Claude nous a amenés à croire, Jacques n'est plus là. Il n'y a plus de lui qu'une image que le père prend pour le réel. Il peut donc la regarder sans danger, car elle

⁷²⁰ « Claude s'approcha, se recula, pour mieux voir. Le jour était si mauvais, que des reflets dansaient dans la toile, de partout. Son petit Jacques, comme on l'avait placé ! sans doute par dédain, ou par honte plutôt, afin de se débarrasser de sa laideur lugubre. Lui, pourtant, l'évoquait, le retrouvait, là-bas, à la campagne, frais et rose, quand il se roulait dans l'herbe, puis rue de Douai, peu à peu pâli et stupide, puis rue Tourlaque, ne pouvant plus porter son front, mourant une nuit tout seul, pendant que sa mère dormait [...]. [E]lle avait bien fait de ne pas venir : c'était trop triste, leur petit Jacques, déjà froid dans son lit, jeté à l'écart en paria, si brutalisé par la lumière, que le visage semblait rire, d'un rire abominable. Et Claude souffrait plus encore de l'abandon de son œuvre. » ; « Alors, Claude demeura là, debout, inconscient et hanté, les yeux cloués en l'air, au milieu du troupeau continu de la foule qui galopait, indifférente, sans un regard à cette chose unique et sacrée, visible pour lui seul [...]. ». (*ibid.*, p. 294 ; 295).

⁷²¹ *Ibid.*, p. 307.

n'est pas Jacques. Nous retrouvons à la fin de l'extrait le verbe « voir » à la forme intransitive, symbolisant cette vision purement abstraite et intransitive du père. Et tout figure d'ailleurs l'intransitivité dans ce passage, qui met en avant le phénomène d'extraction du monde que Claude subit en cet instant, retiré dans ce lieu u-topique au sens propre qu'est son deuil, contrastant avec l'agitation du Salon (« il ignorait ce qui se passait en bas », « ne vivant plus que là-haut » ; « il n'entendait que » ; « il ne voyait que », « la foule tournoyait autour de lui »). La récurrente opposition du haut et du bas renforce symboliquement cette extranéité de Claude au monde. En plaçant le tableau de l'enfant en l'air, c'est-à-dire dans le monde des cieux, alors que la foule s'agite sur terre, elle montre qu'en cet instant même où il semble « réaliser » la mort de son fils, Claude se situe plus que jamais ailleurs que dans le monde réel. La réconciliation de Claude avec la réalité se fait donc par l'intermédiaire d'une reconstitution artificielle par l'image de cette réalité, et au prix d'un déni du monde réel qui l'entoure ! On ne saurait plus refuser de voir le réel...

L'étrangeté au monde, ou l'artialisation de la nature

Cette capacité du personnage à considérer tout ce qui n'est pas lui comme étranger, et à le mettre à distance, ne se justifie pas seulement par une quelconque pudeur réservée à ses proches. Cette distanciation malade, Claude l'applique à tout spectacle, à tout environnement. La nature subit ainsi systématiquement une codification dans ses yeux, le regard imposant une grille sur toute perception du paysage. On sait depuis les travaux d'Alain Roger ou Michel Collot que le « paysage » n'existe pas, que toute vision de la nature passe pour une large part par le filtre d'une lecture relevant de codes⁷²². Il est néanmoins saisissant que cette codification implicite à tout spectateur apparaisse si explicitement dans la narration de *L'Œuvre*, roman considéré par certains comme relevant de l'esthétique de la transparence, où le regard se trouve du moins délégué à un peintre réaliste profondément convaincu par cette même transparence de l'œuvre ! Bien qu'évidente à notre époque, et beaucoup moins à celle de Zola, la mise en scène de l'incapacité de l'homme à voir un paysage sans le reconstruire ne pouvait raisonnablement tomber plus mal que dans ce roman, et dans un personnage tel que Claude, si bien qu'elle semble presque relever de la provocation. Lorsque le récit évoque avec une légèreté toute métaphorique que le peintre, en traversant Paris, « découv[r]e des tableaux partout », que « la ville entière, avec ses rues, ses carrefours, ses

⁷²² A. Roger évoque ainsi, en reprenant un mot de Montaigne, l'idée d'une « artialisation » de tout regard sur le paysage (Alain Roger, *Nus et Paysages. Essais sur la fonction de l'art*, Paris, Aubier, 1978, p. 109).

ponts, ses horizons vivants, se déroul[e] en fresques immenses⁷²³ », image d'ailleurs tirée d'une expérience personnelle de Zola⁷²⁴, il souligne l'enthousiasme et la créativité que le paysage suscite chez Claude, mais il engage également à comprendre cette métaphore au sens propre. Claude voit des sujets de tableaux partout, parce que dans ce roman, ce dernier *ne peut voir que des tableaux*, parce que toute vision est pour lui, systématiquement, mise en tableau.

La plupart des descriptions de Paris assumées par le regard du personnage pourraient ainsi faire l'objet d'une analyse ekphrastique, le texte transformant alors immédiatement son référent en une surface bidimensionnelle, cadrée, composée de lignes et surfaces de couleur. Certains épisodes vont toutefois au-delà de la citation picturale ou de intermédialité en ce qu'ils ne jouent même plus de l'hypotypose, ne cachent plus leurs « ficelles » en se présentant caricaturalement comme des tableaux, au détriment de l'effet de réel produit. Une des pages les plus « éloquentes » de ce point de vue, qui ne cache pas la nature factice de l'image qu'elle a substituée au paysage, est la description de l'île de la Cité préfigurant le dernier tableau que réalisera Claude :

[II] s'avança jusqu'au milieu du pont. Elle dut le suivre. De nouveau, il demeurait immobile, les yeux toujours fixés là-bas, sur l'île continuellement à l'ancre, sur ce berceau et ce cœur de Paris [...]. Une flamme était montée à son visage, ses yeux s'allumaient, il eut enfin un geste large.

« Regarde ! Regarde ! »

D'abord, au premier plan, au-dessous d'eux, c'était le port Saint-Nicolas [...]. Puis, au milieu, la Seine vide montait [...]. Et le pont des Arts établissait un second plan [...]. En-dessous, la Seine continuait, au loin [...]. Tout le fond s'encadrait là, dans les perspectives des deux rives [...]. Mais ce qui tenait le centre de l'immense tableau, [...] c'était la Cité⁷²⁵ [...].

Nous « assassinons » volontairement ce morceau de bravoure descriptif pour n'en retenir que les articulations les plus saillantes. La première partie de la citation illustre le concept de transitivité cher à Claude, qui semble comme « absorbé » par le paysage. Ses yeux sont ainsi « fixés là-bas », comme vectorisés, envoyés et collés sur l'objet réel qui les fascine, soulignant la volonté de fusion du sujet avec le monde que professe l'esthétique transitive du peintre. Cependant, l'interruption du discours direct, qui vient introduire la description, porte d'emblée la suspicion sur cette soudaine fusion de Claude avec la nature. Nous retrouvons en effet, sous le coup de l'émotion, deux verbes simplement répétés, qui forment une fois de

⁷²³ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 203.

⁷²⁴ Ainsi lit-on dans une critique sur les tableaux parisiens de Jongkind, prétexte à un éloge des paysages nouveaux de la ville : « J'aime d'amour les horizons de la grande cité. Selon moi, il y a là toute une mine féconde, tout un art moderne à créer. [...] Ah ! qu'ils ont tort, ceux qui vont chercher l'art à des centaines de lieues ! L'art est là, tout autour de nous, un art vivant, inconnu. Je sais certaines échappées, dans Paris, qui me touchent plus profondément que les grandes Alpes et les flots bleus de Naples. Les pierres des maisons me parlent ; il passe dans le brouillard des rues une voix amie ; à chaque trottoir, un nouveau tableau se déroule. » (Emile Zola, « Jongkind », *Lettres parisiennes* [1872], dans *Ecrits sur l'art*, éd. cit., p. 252-253).

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 212-213.

plus l'acte de voir à la forme intransitive. « Regarde ! Regarde ! », nous dit l'injonction émue du peintre. « Regarder quoi ? », aurait-on envie de répondre par la bouche de Christine ! La construction habile de l'extrait montre que la réponse doit être donnée par la description, ou plutôt, pour le dire dans une perspective hamonienne, que celle-ci est par avance amenée et légitimée par ce vital appel à regarder du peintre, afin de la rendre vraisemblable. Le silence de la phrase injonctive sur l'objet à regarder relève certes d'une technique de justification de la pause descriptive s'appuyant sur la curiosité du lecteur ; mais il révèle également selon nous un trouble quant à la « nature » de l'objet « à voir ». Que regarde-t-on en effet avec Claude ? La Cité vue depuis le Pont des Saints-Pères ? Rien n'est moins sûr, car ce passage n'est pas sans rappeler une description que nous avons déjà évoquée précédemment, tirée d'*Au Bonheur des dames*. Le magasin et ses vitrines claires nous y étaient décrits, mais à travers la gravure d'une affiche publicitaire placardée sur une vitrine voisine, dans un texte qui jouait sans cesse de l'artificialité pour dénoncer la facticité de toute description. Pour Barthes, l'artiste réaliste semble toujours vouloir aller « derrière la toile⁷²⁶ », oubliant volontairement que décrire, c'est « placer le cadre vide qu'[il] transporte toujours avec lui », « transform[er] d'abord le « réel » en objet peint (encadré) ; après quoi il peut décrocher cet objet, le tirer de sa peinture : en un mot : le dé-peindre⁷²⁷ ». Dans notre exemple de *L'Œuvre*, et alors même que le naturaliste Zola prête idéalement ses yeux à un peintre fou de transivité, on peut dire que la description ne semble pas s'être embarrassé à « tirer » l'objet réel de sa peinture...

On ne pourrait en effet s'y prendre plus grossièrement pour utiliser la codification picturale que dans cette vue de l'île de la Cité. L'entrée en description est tout d'abord nettement marquée par le discours direct de Claude : celui-ci coupe le récit par une parole rapportée, ce qui permet d'isoler la description qui suit, que redouble l'utilisation propice de l'alinéa ; les deux phrases injonctives et concises contiennent un appel à la vision, mais s'effacent rapidement par leur brièveté exclamative au profit du spectacle qu'elles indiquent. Nous retrouvons là les fonctions dévolues au cadre pictural, adjuvant de la vision du spectateur : borne entre monde réel et le monde à voir du tableau ; frontière assurant l'unité de l'image ; transition douce guidant le regard ; enfin signalisation d'un « à-voir », et donc appel à regarder. Finalement, tout cadre pictural n'est que la concrétisation matérielle de ce cri jeté par Claude : « regarde ! regarde ! » Une fois cette entrée en peinture ménagée, toutes les articulations stratégiques de l'extrait utilisent le vocabulaire le plus convenu de la critique

⁷²⁶ Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 118.

⁷²⁷ *Ibidem*, p. 56.

picturale. Comme pour l'affiche du *Bonheur*, le lexique relève davantage de la description scolaire que de la critique d'art, qui, depuis Diderot, tend pour des raisons de vraisemblance à gommer les connecteurs trop voyants, empêchant le lecteur d'entrer avec le salonnier dans le tableau. Au contraire, le paysage « authentique » perçu par Claude est introduit par un redondant : « D'abord, au premier plan ». Le groupe apposé souligne en effet à la fois l'organisation formelle, la composition de l'image (« au premier plan »), et le caractère démonstratif, la construction du discours de la description elle-même (« d'abord »), qui devrait pourtant s'effacer dans un roman. Le procédé est systématiquement repris dans la suite du texte. Chaque introduction d'un nouvel élément est ainsi obligatoirement balisée, signalée, replacée, soit dans l'espace plan du tableau, soit dans le déroulement logique du discours descriptif : « Puis, au milieu », « second plan », « en-dessous », « au loin », « le fond », « tenait le centre ». Il semble dès lors impossible à l'esprit vagabond du lecteur d'imaginer autre chose qu'une toile tendue en lieu et place du paysage. Cette organisation de la description sera d'ailleurs reprise presque point par point dans le discours que Claude tiendra, le lendemain, en présentant sa première esquisse de la Cité, commentant cette fois la composition artificielle de son tableau, et non le site naturel, en même tant qu'il en surcharge les traits de son crayon :

« Tiens ! c'est ce que nous avons vu hier... [...] *Regarde !* je me plante sous le pont, *j'ai pour premier plan* le port Saint-Nicolas [...]. Puis, de l'autre côté, j'ai le bain froid, [...] et une barque sans doute, là, pour occuper *le centre de la composition* [...]. Naturellement, la Seine *au milieu*, large, immense... [...] Enfin, *j'ai le fond*, les deux trouées de la rivière avec les quais, la Cité triomphale *au milieu*, s'enlevant sur le ciel⁷²⁸. »

Le dessin décrit est identique au regard porté sur la Cité, et surtout décrit dans les mêmes termes et selon la même répartition des plans. Le roman ne saurait mieux souligner que la description scolaire qui a précédé décrivait ce qui était d'emblée une image construite, artificielle, et non un libre regard porté sur la nature. Si le lecteur manifestait toutefois encore un aveuglement bienveillant quant à la nature factice du spectacle, le texte de la première description se charge de le détromper définitivement en lui appliquant non pas un traitement pictural, mais plutôt un déni de son caractère non-pictural. Expliquons-nous : nous oublions volontairement d'évoquer la question d'un traitement pictural de la scène faisant papillonner les objets au gré des phrases, métamorphosées en touches de peinture, comme on peut le trouver aussi bien chez Zola que dans l'écriture « artiste » des Goncourt. La description de la Cité ne prend pas cette peine du « comme si », en désignant clairement la scène avec des mots spécifiques qu'on n'applique qu'aux tableaux. Ainsi lit-on en quelques lignes que dans ce que

⁷²⁸ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 216.

voit Claude, le « fond » s'« encadrait », dans des « perspectives », pour faire un « immense tableau ». Faut-il y voir la simple maladresse d'un écrivain fatigué ou l'idée un peu « cousue de fil blanc » d'annoncer la découverte par le peintre d'un idéal sujet de tableau ? Le procédé semble ici un peu grossier, un peu trop souligné, pour n'être pas signifiant. S'il s'agissait en effet de légitimer sa description en la transformant en une scolaire présentation de tableau, la technique ne semble guère habile : certes, le porte-regard est peintre, mais il n'est pas critique, il est brouillon, et pourfend tous les académismes, y compris ceux des salonniers. Rien ne le prédispose donc à construire ainsi son regard comme une rédaction de collégien. Ce peintre est également supposé rechercher l'absorption par la nature, la fusion avec elle, une immédiateté de la perception et un rendu sans médiation. L'artificialité et la raideur démonstrative de cette vue de la Cité semblent dès lors malvenues dans les yeux d'un tel personnage... A moins de considérer cet extrait comme un aveu, et de voir Claude tel qu'il se montre à nous depuis le début de notre analyse, c'est-à-dire comme un imposteur incapable de regarder le monde en face, reconstruisant la nature comme nous tous, certes, mais de manière particulièrement aiguë et surtout totalement contradictoire avec les principes qu'il se donne et selon lesquels il se définit en tant qu'artiste.

- *Le refus du monde du Refusé*

« *Claude le forclos* » : un rapport pathologique au dehors

Si l'on oublie en effet un instant toute influence de la question de la transparence réaliste, que ce soit chez Claude ou chez Zola, on s'aperçoit que *L'Œuvre* dessine en pointillé un tout autre discours sur la création artistique. Négligeons donc un instant le discours explicite de Claude, ou même de Sandoz, pour les regarder vivre. Se dresse alors le portrait de deux artistes autistes, incapables de communiquer avec le monde et aveugles aux manifestations du réel. Les théories de la psychiatrie qui émergent dans la seconde moitié du XIX^e siècle s'intéressent certes au génie artistique en y voyant une manifestation de la folie, ou du moins, comme une « altérité [...] rapport au commun des hommes⁷²⁹ ». Le phénomène semble cependant particulièrement exacerbé chez Claude et Sandoz qui se révèlent seuls, imperméables aux autres, et surtout ne voient rien. De nombreuses scènes manifestent ainsi

⁷²⁹ Jean-Pierre Guillermin, « Psychopathologie du peintre », *Romantisme*, n°66, 1989, p. 75.

une étonnante autarcie des deux créateurs et tendent à faire de ce roman la paradoxale illustration de l'intransitivité dans la création artistique et dans l'œuvre d'art.

La solitude est d'emblée attachée à la construction du personnage de Claude. Dès l'Ebauche, nous lisons cette surprenante formule de Zola pour évoquer l'échec public de Claude au premier salon : « Refusé, au salon des Refusés⁷³⁰ ». La reprise du terme ne se limite pas à un amusement de l'écrivain jouant sur le nom du salon : dans cette phrase minimaliste, c'est tout le drame de Claude qui se joue : circularité de son monde, exprimée par la répétition du mot, lexique de l'exclusion, et surtout, isolement dans l'apposition initiale, allant même jusqu'à faire disparaître le sujet Claude, réduit au participe passé qui le nie : « refusé ». Or, refusé, Claude l'est à ses dépens, car la société dans laquelle il vit ne lui laisse pas de place, mais il l'est aussi par nature, en tant qu'être particulièrement replié sur lui-même. Dans *Feux et signaux de brume*, Michel Serres a mis l'accent sur une des facettes de l'autarcie de Claude, qu'il analyse comme une infirmité que la machine zolienne, aidée de Sandoz, se chargera d'éliminer. Bien que nous soyons réservée sur cette conclusion un peu lapidaire assimilant Sandoz à un tueur à gages, qui n'ôte d'ailleurs pas la pertinence de l'idée générale d'une machine zolienne préservant son fonctionnement, la démonstration de M. Serres constatant l'autisme constitutif du personnage se révèle particulièrement convaincante.

En analysant la topographie déployée autour de Claude dans le roman et en portant une attention particulière aux ponts et aux îles qui jalonnent son parcours, l'auteur démontre que le peintre est systématiquement inscrit ou associé dans le roman aux espaces clos⁷³¹. Le premier atelier de Claude, celui de la rencontre avec Christine, le situe initialement sur l'île de la Cité, isolé par la Seine au cœur de Paris. Son idylle avec Christine, qui vit hors de l'île, à Passy, est scandée par le franchissement progressif de ponts : la jeune femme franchit d'abord seule ces ponts pour rentrer chez Mme Vanzade ; puis, un jour de pluie, Claude la raccompagne un moment jusqu'à la limite du pont Louis-Philippe, où ils se séparent après être « restés quelques minutes devant le parapet⁷³² » ; leurs promenades les mènent ensuite à s'éloigner progressivement de l'île, la jeune fille se faisant raccompagner de plus en plus loin, par étapes, d'abord jusqu'à l'Hôtel de Ville, jusqu'au Pont-Neuf, jusqu'aux Tuileries, avec la limite toutefois infranchissable du Pont-Royal, où elle arrête toujours son ami⁷³³ ; c'est enfin encore devant le Pont des Arts que leur relation jusqu'alors secrète est portée à la

⁷³⁰ Emile Zola, *L'Œuvre. Dossier préparatoire*, « Ebauche », BNF, ms 10316, f°279, cité par P. Brady dans « *L'Œuvre* » de Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef, op. cit., p. 433.

⁷³¹ Michel Serres, *Feux et signaux de brume*, op. cit., p. 335-351.

⁷³² Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 100.

⁷³³ *Ibidem*, p. 102-104.

connaissance des amis de Claude, par une rencontre fortuite mais discrètement évitée de Sandoz et Dubuche « qui descendaient les marches du pont⁷³⁴ ». La rencontre de Christine représente donc initialement une sortie de l'insularité pour Claude, une occasion de s'ouvrir progressivement au monde, mais cet élan vers le monde sera vite rattrapé par l'échec, en raison de ce que M. Serres nomme « la souffrance des connexions⁷³⁵ » inhérente au peintre.

La traversée du pont est en effet pour lui le signe d'une ouverture au monde, mais par là même une menace potentielle. Après le camouflet de l'exposition de *Plein Air* au Salon des refusés, Sandoz convainc Claude de rentrer manger ensemble chez lui dans un élan de compassion fraternelle, mais le peintre décide brusquement de s'isoler dans sa souffrance, abandonnant son ami au moment même où ils s'apprêtaient à franchir ensemble le pont des Saints-Pères. Le pont vient dès lors incarner une limite symbolique pour Claude, celle d'un repli sur soi que le peintre ne peut ni ne veut dépasser. La phrase du texte, toute en rupture, ne laisse en effet aucun doute sur le rôle joué par la rencontre de l'élément architectural : « Mais, au pont des Saints-Pères, le peintre s'arrêta net⁷³⁶ ». Redoublant la conjonction adversative « mais » isolée par une virgule, l'incise et l'antéposition du circonstant de lieu au devant du sujet mime l'instauration d'une frontière infranchissable entre l'artiste et le reste de la société, qui vient de rejeter son art. Le rapport complexe que Claude entretient avec les ponts signale d'emblée la difficile entreprise d'ouverture au monde qu'introduit sa relation amoureuse avec Christine⁷³⁷. Toute liaison est en elle-même « connexion », transgression de l'isolement. Cependant, une fois concrétisé par la fuite à Bennecourt, cet amour se présente comme un leurre d'évasion vers l'extérieur⁷³⁸. Le séjour à la campagne, dans un paysage champêtre symboliquement connu pour ses « îles », est en réalité l'occasion d'une rupture avec Paris et le milieu de l'art, une coupure avec le reste du monde, avec l'extérieur. Personne ne sait où vit Claude désormais ou n'ose le déranger ; et la vie que le couple installe là pendant plusieurs années relève d'une autarcie toute rousseauiste. Elle s'apparente en effet à un retour à l'état de nature, avant le contrat social, le jardin fournissant la nourriture avec l'auberge voisine, la nature proche offrant quant à elle les sujets de tableau, la barque initialement achetée pour

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁷³⁵ Michel Serres, *Feux et signaux de brume*, op. cit., p. 345.

⁷³⁶ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 138.

⁷³⁷ Selon la lecture richardienne que Jurate Kaminskas applique au roman, en le plaçant sous le signe d'une lutte contre la dispersion et la porosité du moi, cette relation est d'emblée vécue comme une « agression se manifestant sous sa forme la plus douce, et qui s'infiltré quasiment inaperçue », un « renoncement aux appels de son moi intérieur » dans la mesure où ce ménage « va à l'encontre des désirs de Claude » (Jurate Kaminskas, « Espace et dispersion dans *L'Œuvre* : à la recherche du stable », *Cahiers naturalistes*, n°63, 1989, p. 131).

⁷³⁸ Jurate Kaminskas voit quant à elle dans le moment de Bennecourt un « moment de recul par rapport à la vie [qui] ne dessine rien d'autre qu'une lente glissade dans les profondeurs d'un refuge. » (*ibidem*).

voyager sur la Seine finissant même rapidement par pourrir dans un coin. L'autarcie effective du couple n'est d'ailleurs que la conséquence matérielle d'une volonté du peintre de se couper du monde extérieur, d'un refus de communiquer avec ce qu'il considère explicitement comme étranger et agressif :

Aucun besoin d'une distraction, d'une visite à faire ou à recevoir, *ne les avait encore sortis d'eux-mêmes*. [...] C'était une paix absolue, la certitude qu'il ne viendrait *personne*, que pas un coup de sonnette ne le dérangerait, à aucun moment de la journée. Il poussait si loin cette *peur du dehors*, qu'il évitait de passer devant l'auberge des Faucheur, dans la continuelle crainte de tomber sur une bande de camarades, débarqués de Paris⁷³⁹.

Dans la pensée de Claude, la rencontre n'est paradoxalement pas un échange dont on peut gagner quelque chose : elle est « sortie de soi », et donc perte de soi. Cette « peur du dehors » ne s'explique pas par les éventuels effets de l'idylle romantique qui bouleverserait le peintre en lui faisant rejeter pour un temps sa vie d'avant, la peinture et le monde. Il n'est qu'une variation de sa posture constante face au monde, qu'il peigne ou non, qu'il aime ou non. La solitude initiale de l'île de la Cité, brisée par la rencontre de l'autre et l'amour, est une sortie avortée, une simple translation vers un autre isolement à Bennecourt : « L'autisme se transporte, invariant et stable, quel que soit l'espace⁷⁴⁰. » Pour cette raison, le retour de Bennecourt vers Paris n'est pas un retour au monde, mais plutôt une continuation de la logique d'enfermement du peintre. Selon Jurate Kaminskas, il y aurait dans la réconciliation de Claude avec Paris un retournement du désir d'absorption du peintre : « [c]e ne sera[it] plus l'artiste qui cherche à s'emparer du réel [mais] le réel [s'emparerait] de l'artiste⁷⁴¹ ». Ayant cherché à aspirer la nature dans la toile, Claude serait désormais envahi par elle. Cette idée nous semble difficilement défendable. La « maladie » des yeux contractée par Claude lors de la découverte de la Cité manifeste un même désir de fusion avec la nature aboutissant à une déperdition de son être, mais le peintre reste malgré tout toujours à la porte de ce réel auquel il aspire tant. « Claude le forclos », comme le nomme joliment M. Serres⁷⁴², désormais père de famille, ne vit plus sur l'île de la Cité, mais celle-ci devient son unique aspiration : thème principal de son œuvre, il la choisit également comme emblème de Paris, et cette vision de l'île, symboliquement prise depuis le milieu parfaitement stable du Pont-des-Saints-Pères, enferme peu à peu le personnage, par son omniprésence, dans l'obsession et la folie. La contemplation de l'île de la Cité ne doit en effet pas être comprise comme une absorption sonnante la réconciliation du peintre avec la nature. Au contraire, cette image, qui est la vision

⁷³⁹ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 149-150.

⁷⁴⁰ Michel Serres, *Feux et signaux de brume*, op. cit., p. 344.

⁷⁴¹ Jurate Kaminskas, « Espace et dispersion dans *L'Œuvre* : à la recherche du stable », op. cit., p. 132.

⁷⁴² *Ibidem*, p. 345.

d'un espace clos, devient par son retour obsessionnel dans les pensées du personnage une sorte de rempart qu'il dresse entre lui et le reste du monde :

Lui qui, autrefois, était toujours emporté, au-delà de l'œuvre présente, par le rêve élargi de l'œuvre future, se heurtait le front maintenant à ce sujet de la Cité. C'était l'idée fixe, la barre qui fermait sa vie⁷⁴³.

Dans ces phrases, l'image est présentée non comme une rencontre avec la nature, mais comme un obstacle matériel sur lequel le regard du peintre vient sans cesse « buter » (« se heurtait le front », « barre qui fermait sa vie »). L'obsession de Claude se traduit donc par un surgissement permanent de l'image, mais aussi par sa constitution d'obstacle opaque, faisant disparaître le reste du monde. De plus, cette vue de la Cité est avant tout un sujet de tableau et non un simple paysage perçu. L'hallucination obsédante qui coupe Claude du monde n'est donc pas même une perception « naturelle » de ce monde mais sa reconstitution, en vue d'un tableau ; perception « naturelle » qui n'a d'ailleurs jamais eu lieu pour le peintre, ainsi que nous l'avons vu en étudiant la première description de l'île de la Cité, particulièrement « artialisée ». A cette idée d'obstacle concret de l'image de la Cité s'ajoute la clôture inhérente qu'elle symbolise. La clôture est propre à toute île, mais particulièrement à celle-ci, qui fut d'abord un refuge en temps d'invasion au Moyen-Âge, puis un lieu célèbre d'incarcération avec la prison de la Conciergerie, rendue célèbre pendant la Révolution et toujours en fonction au XIX^e siècle. A ces différents éléments rendant le paysage de la Cité tout aussi forclos que le peintre qui l'a choisi par une heureuse coïncidence, s'ajoute le détail relevé par Martine Gantrel de l'orientation « à contre-courant » du regard de Claude, remontant la Seine en amont, que la critique interprète comme une « instance par excellence de régression⁷⁴⁴ » et que nous gloserions volontiers comme un signe supplémentaire de repli vers soi, vers l'origine. L'hermétisme de Claude reprend donc plus que jamais le dessus à son retour dans Paris, le peintre ne voyant alors plus rien au monde que l'image obsédante du sujet de son tableau. L'image artificielle et picturale de la nature barre constamment son regard sur l'extérieur, et le concentre sur son obstacle, obstacle d'une île ayant elle-même beaucoup à voir avec l'enfermement... La métaphore du regard « barré » par l'idée fixe n'en serait donc finalement pas une. L'imprégnation obsessive du sujet de la Cité est un empêchement au sens fort du terme ; elle conduit le personnage à ne plus voir aucune réalité physique, le condamnant à l'enfermement de la cécité.

⁷⁴³ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 235.

⁷⁴⁴ Martine Gantrel, « Zola et ses doubles : les instances d'auto-représentation dans *Pot-Bouille* et *L'Œuvre* », *op. cit.*, p. 95.

Le regard aveuglé par l'idée fixe : l'enfermement dans l'image de la Cité

La première « découverte » par le peintre du sujet de la Cité illustre l'idée de M. Serres d'un « transport » de l'autisme de Claude où qu'il aille, mais elle manifeste aussi l'exaspération de son mal. L'autarcie de la vie dans l'île avait été transférée un temps dans la vie sauvage de Bennecourt ; une fois cet épisode épuisé, le retour à Paris n'est qu'un nouveau transfert de l'isolement de Claude non plus dans l'île même, mais dans sa représentation. L'espace clos que se ménage le peintre tend ainsi à devenir de plus en plus restreint et abstrait, tout son univers se concentrant désormais non pas dans une île, mais dans une vue d'île à transposer dans le cadre d'une toile. La découverte de ce sujet de tableau est présentée sous le point de vue de Christine comme une « absorption » de Claude dans le paysage parisien. Cependant, cette « absorption » n'est pas du tout le signe d'une rencontre avec le monde, qui nécessiterait en effet un contact du peintre avec l'extérieur. Elle scelle au contraire un emprisonnement pour Claude qui renie immédiatement tout ce qui l'entoure. La réaction de la jeune femme qui l'accompagne alors dans sa promenade souligne d'emblée le danger de cette découverte, qui devrait lui apparaître pourtant, à ce stade du roman, comme un simple plaisir de contempler, sans conséquence :

Au pont des Saints-Pères, Claude, désespéré, s'arrêta. Il avait quitté le bras de Christine, il s'était retourné vers la pointe de la Cité. Elle sentait le détachement qui s'opérait, elle devenait très triste ; et, le voyant s'oublier là, elle voulut le reprendre.

« Mon ami, rentrons, il est l'heure... Jacques nous attend, tu sais. »

Mais il s'avança jusqu'au milieu du pont. Elle dut le suivre. De nouveau, il demeurait immobile, les yeux toujours fixés là-bas, sur l'île continuellement à l'ancre [...].

« Viens-tu mon ami ? » répéta Christine doucement.

Claude ne l'écoutait toujours pas, ce cœur de Paris l'avait pris tout entier. [...] Alors, Christine s'empara du bras de Claude, inquiète de le voir si absorbé, saisie d'une sorte de peur religieuse ; et elle l'entraîna, comme si elle l'avait senti en grand péril.

« Rentrons, tu te fais du mal... Je veux rentrer.

Lui, à son contact, avait eu le tressaillement d'un homme qu'on réveille. Puis, tournant la tête, dans un dernier regard :

« Ah ! mon Dieu ! murmura-t-il, ah ! mon Dieu ! que c'est beau⁷⁴⁵ ! »

Le regard de Claude vers le paysage n'est en soi qu'un acte anodin, surtout pour un peintre en quête de sujet. Pourtant, le point de vue de Christine y lit une agression de son mari, comme le souligne l'isotopie de la peur et du danger qui émaille le texte (« inquiète », « saisie d'une sorte de peur religieuse », « grand péril », « tu te fais du mal », « tressaillement »). La vision de la Cité est associée par la jeune femme à un « détachement » progressif, qu'elle analyse comme une illustration de l'indifférence qui règne désormais dans

⁷⁴⁵ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 212-214.

son couple. Cependant, ce « détachement » prend selon nous dans cette scène un sens beaucoup plus ontologique, le personnage s'absentant définitivement du monde réel à partir de cet instant fondateur. Claude ne parle plus, n'entend plus, et il est immobile, non seulement parce qu'il ne bouge pas, mais aussi parce qu'il se situe à ce point d'équilibre qu'est l'exact milieu du pont. Son corps n'existe plus pour lui, si bien qu'il devient un objet passif que la jeune femme et la ville tirent vers elles : « elle l'entraîna » ; « elle voulut le reprendre », « Paris l'avait pris ». Ses membres, devenus des objets, peuvent être morcelés indépendamment de lui : « elle s'empara de son bras », « absorbé », « les yeux fixés là-bas ». Claude ne s'appartient plus, et son corps semble déchiré comme un linge entre deux mouvements opposés qui le dépassent : la vectorisation de tout son être vers la cité où il accroche son regard, et le tiraillement en sens contraire qu'opère Christine en lui prenant violemment le bras. Cet écartèlement n'est possible que parce que Claude s'est absenté du monde et enfermé à l'intérieur de sa contemplation, dont seule l'« agression » de Christine viendra le libérer en le « réveillant ». Ce réveil est toutefois une libération toute relative, puisqu'il n'offre à la prison de la Cité que l'alternative d'un autre enfermement, celui du foyer. On constate que la mise en mouvement souhaitée par Christine est uniquement évoquée sur le mode centripète : c'est un retour vers le centre, vers le « chez soi », contraire à toute idée d'ouverture et de libération (« Rentrons », « rentrons », « je veux rentrer »). Le regard final de Claude, retourné en arrière vers l'île montre que le personnage, bien qu'arraché du parapet par Christine, reste toujours écartelé entre les deux « prisons » qui s'offrent à lui, définitivement « attaché » déjà à cette vision dont il ne voudra plus jamais sortir.

Ce qui fascine Claude dans cette vue s'explique d'ailleurs logiquement : ses yeux sont, nous dit le narrateur omniscient, fixés sur « cette île continuellement à l'ancre », c'est-à-dire non pas stable, mais attachée par une chaîne. L'image pour laquelle il est prêt à annihiler son être, à s'immobiliser et s'extraire du monde, est donc l'image en abyme de sa propre annihilation : l'île représente un espace clos, coupé du monde, attaché au sol malgré le courant de l'eau, emprisonné dans un être-là inerte, c'est-à-dire exactement le fantasme de l'état poursuivi par Claude depuis le début de l'intrigue. Le retour au logis confirme que la « prise » de l'artiste par la Cité est définitive, qu'il est irrémédiablement captif de l'île :

Il se laissa emmener. Mais, toute la soirée, à table, près du poêle ensuite, et jusqu'en se couchant, il resta étourdi, si préoccupé, qu'il ne prononça pas quatre phrases, et que sa femme, ne pouvait tirer de lui une réponse, finit également par se taire. Elle le regardait, anxieuse : était-ce donc l'envahissement d'une maladie grave, quelque mauvais air pris au milieu de ce pont ? Ses yeux vagues se fixaient sur le vide, son visage s'empourprait d'un effort intérieur, on aurait dit le travail sourd d'une germination, un être qui naissait en lui⁷⁴⁶

⁷⁴⁶ *Ibidem*, p. 214.

Pas la moindre maladie bien sûr, comme s'en amuse la narration en prêtant à Christine des termes bien ambigus et peu adaptés au diagnostic médical. « L'être qui naissait » en Claude, c'est évidemment le travail de la création qui se fait en l'artiste, mais pas seulement. Ce « mauvais air » n'a-t-il pas été « pris au milieu du pont » ? Ce n'est selon nous pas tant l'œuvre qui advient à l'esprit du peintre, que l'image même de la Cité, où il a laissé ses yeux. En cet instant, elle renaît en lui, existe toujours dans son regard. Cette « germination » est celle de l'idée fixe, de l'image qui « barrera » désormais la vue du peintre jusqu'à sa mort. Cette naissance mentale de l'œuvre n'a donc rien à voir avec la vie : elle signe l'arrêt de mort de Claude, du moins sa mort au monde, comme le signalent déjà la mention de ses yeux « vagues » qui « se fixaient sur le vide ».

A partir de cet instant, Claude est emprisonné dans l'image de la Cité, et il ne verra plus rien autour de lui. Il est devenu aveugle au monde. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'injonction finale de Christine, lorsque celle-ci surprend son mari peignant follement la femme-idole peu de temps avant de se donner la mort, et lui met sous les yeux l'incohérence de son œuvre : « *regarde-la donc, ta femme, là-haut ! vois donc quel monstre tu viens d'en faire, dans ta folie ! Est-ce qu'on est bâtie comme ça ? est-ce qu'on a des cuisses en or et des fleurs sous le ventre ?... Réveille-toi, ouvre les yeux, rentre dans l'existence*⁷⁴⁷. » Supplique pour qu'il regarde, mais pour qu'il regarde *quelque chose*, enfin, dans une des rares occurrences du texte où les verbes de vue ont un objet, commandant au personnage d'être enfin transitif, de « rentrer » dans un monde qu'il nie depuis le début du roman. C'est ainsi qu'il faut également comprendre le *leitmotiv* des « mauvais yeux » de Claude, que scande Christine pendant toute la fin du roman. Ces yeux fous ne sont pas seulement le signe du désir suicidaire du peintre qu'elle soupçonne, ils sont surtout le symptôme *visible* du lieu de son mal, de la cécité engendrée par la confiscation de son regard, où n'existe plus que l'image de la Cité. Ce regard absent le fait rentrer en lui, se couper des autres, et lui ôte progressivement toutes ses fonctions vitales en l'empêchant progressivement de voir, mais aussi d'écouter, de parler, de bouger. Après que Sandoz a commenté avec scepticisme sa tentative d'intégrer des baigneuses nues devant la pointe de la Cité, Claude semble ainsi progressivement envahi, malgré sa volonté, par une force extérieure, qui contrecarre sa capacité à parler, donc à communiquer avec les autres. Pourtant, l'initiative de la conversation vient alors de Claude, qui souhaite en changer le sujet, pour conter à son ami sa visite chez le peintre *retraité* Courajod :

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 347.

« Tu y tiens donc bien à tes femmes ?

– Oui. »

Claude répondait sèchement, avec l'obstination de l'idée fixe, qui dédaigne même de donner des raisons. Il avait croisé les deux bras sous sa nuque, il se mit à parler d'autre chose, sans quitter des yeux son tableau [...].

« Tu ne sais pas d'où je viens ? Je viens de chez Courajod... [...] »

Sa voix se ralentissait, il clignait les paupières, comme si la préoccupation de son tableau fût invinciblement rentrée en lui, l'envahissant peu à peu, au point de le gêner dans ce qu'il disait. [...] De plus en plus étouffée, sa voix s'éteignit en un grand soupir douloureux⁷⁴⁸.

Aux réponses laconiques dues à la susceptibilité du peintre, obstiné dans son « idée fixe » de mettre des femmes nues en plein Paris, se substitue dans la seconde partie de l'extrait une idée fixe très différente, celle de l'image de l'île. La présence du tableau en face de lui le renvoie à l'image idéale de la Cité qui retient en otage ses yeux depuis la scène du pont des Saints-Pères. Elle réitère ainsi immédiatement le phénomène d'« envahissement » connu par le peintre ce soir-là. Le phénomène de disparition progressive du discours qu'il avait pourtant volontairement initié est inextricablement lié à la vue du tableau par les juxtapositions (« sa voix se ralentissait, il clignait les paupières ») et par le système de subordinations enchâssées (« comme si la préoccupation de son tableau fût invinciblement rentrée en lui, l'envahissant peu à peu, au point de le gêner dans ce qu'il disait »). La première idée fixe du peintre s'entêtant sur son motif et le conduisant à prendre en charge la conversation, a laissé place à une passivité envers l'autre idée fixe, qui annihile son discours et ses mouvements en l'enfermant par son mouvement centripète : « l'envahissant », « invinciblement rentrée en lui », « étouffée », « s'éteignit ». L'aveuglement des yeux de Claude est donc présenté comme le signe de la destruction de son être. Par la suite, l'invasion de l'image progresse à un point tel qu'elle s'évoque désormais devant ses yeux sans le moindre support : plus besoin de la présence de l'île comme sur le pont, et ni même du tableau comme dans l'extrait précédent. Arrive dès lors le peintre aux « mauvais yeux⁷⁴⁹ » qui fait redouter le pire à Christine au chapitre XI, si bien qu'elle demande sans cesse à Sandoz de le distraire. Le retour croissant de ce *leitmotiv* illustre une progression simultanée de « l'absentement » du peintre et de son invasion par l'image devenue autonome. La première étape de cette perte définitive de contact avec le réel s'opère par le déni conscient de tout autre spectacle possible que l'image de la Cité qu'il a en tête. Ce refus de voir est particulièrement sensible dans l'escapade à Bennecourt que Sandoz propose à Claude pour, lui changer, littéralement, les idées, sous le prétexte d'aller rendre visite à Dubuche. La

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 259-261.

⁷⁴⁹ « Mais ses yeux, avez-vous remarqué ses yeux ?... Il a toujours ses mauvais yeux. » (*ibid.*, p. 309). Voir aussi, p. 337 : « Non, non, regardez ses yeux... Tant qu'il aura ces yeux-là, je tremblerais... ».

réaction du peintre, peu enclin à cette idée – comme à toutes celles qui le peuvent détourner de son « idée » –, est particulièrement significative de l’extinction du monde dans ses yeux :

A quoi bon retourner là-bas ? *C’était mort, ça n’existait plus. Rien n’existait que Paris, et encore, dans Paris, il n’existait qu’un horizon, la pointe de la Cité, cette vision qui le hantait toujours et partout, ce coin unique où il laissait son cœur*⁷⁵⁰.

La métaphore filée du néant dans le discours indirect libre montre que l’indifférence de Claude s’exprime non pas comme un simple manque d’intérêt, mais comme une apocalypse de tout l’univers situé au-delà de lui-même. Ce court passage suscite un sentiment d’étonnement à la première lecture. Ce malaise ne semble pas dû à l’isotopie marquée de la mort, constituée d’expressions imagées plutôt banales, mais plutôt à ce qui leur manque. L’originalité de l’extrait réside dans la réactivation de leur sens propre, en raison d’une absence de toute marque de relativité. On s’attendrait en effet à ce que chacune soit ainsi complétée : « c’est mort *pour moi*, ça n’existe plus *pour moi* ». Cette marque de la première personne est nécessaire à la métaphorisation de l’expression : « ça n’existe plus pour moi » = « cela n’existe plus de mon point de vue mais je sais que cela existe pour le reste du monde » = « cela existe ; mais je ne m’y intéresse plus ». En ôtant systématiquement, à quatre reprises, et donc volontairement, cette marque de restriction du propos au seul point de vue de Claude, Zola crée une hésitation sémantique qui réactive le sens premier de chaque expression, donnant ainsi l’illusion d’une mort totale et *effective* du monde. Ce procédé signale en outre que Claude ne ressent plus le besoin de préciser qu’il évoque son cas particulier, ce qui est encore une manière de signifier qu’il n’y a plus que lui au monde, que tout ce qui n’est pas lui n’existe *effectivement* plus. Les parcelles de réalité miraculeusement réchappées de ce cataclysme dans la phrase montrent d’ailleurs un rétrécissement très angoissant autour de la personne de Claude. Les structures restrictives s’accumulent dans un resserrement progressif de l’espace : plus de Bennecourt, mais seulement Paris ; puis plus de Paris mais un seul horizon de Paris ; enfin non pas cet horizon, inspirant sans doute une trop grande perspective vers le lointain, mais une « vision » de cet horizon : le monde de Claude rétrécit pour ne figurer, une fois de plus, qu’une simple image, celle qu’il a recomposée artificiellement face à la Cité, enfermée dans l’espace étriqué de son propre esprit.

Le « pèlerinage » à Bennecourt s’apparente dès lors pour le personnage à une extraction forcée de la prison dorée qu’il a volontairement érigée autour de lui. En l’emmenant, Sandoz lui offre un dernier contact possible avec le monde réel, en dehors de

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 312.

l'idée-image fixe. La première réaction du peintre face au voyage vouait d'emblée l'entreprise de son ami à l'échec. Pendant tout l'escapade, Claude va en effet s'attacher à nier sa « sortie » de Paris et de lui-même, en *refusant* de voir Bennecourt. Là-bas, le peintre s'aveugle volontairement : il peut ainsi substituer au paysage réel de campagne qu'il a sous les yeux l'image qui l'habite depuis si longtemps et nier son déplacement hors de Paris :

Son cœur, sa tête, son être entier était resté là-bas [Paris]. Il ne regardait ni à droite, ni à gauche, filant sans rien distinguer des champs ni des arbres, n'ayant au crâne que son idée fixe, dans une hallucination telle, que, par moments, la pointe de la Cité lui semblait se dresser et l'appeler du milieu des vastes chaumes⁷⁵¹.

A peine arrivé à la campagne, le peintre n'a qu'une hâte, reprendre le train pour Paris. Les transformations de cette campagne rattrapée par la modernité viennent d'ailleurs justifier son idée que plus rien n'existe plus désormais, car ce qu'il y a connu autrefois a effectivement disparu. La mise en scène de la disparition du paysage de Bennecourt peut dès lors être lue de manière symbolique, comme la métaphore de cette négation du monde qui s'opère alors définitivement en Claude. Sandoz réussit tout d'abord à le retenir dans le coin de campagne où il s'était installé avec Christine. Il le force ainsi en quelque sorte malgré lui à regarder le monde. L'expérience se révèle particulièrement déceptive :

Pourtant, la proposition de Sandoz éveillait en lui des souvenirs ; et, une mollesse l'envahissant, il répondit :

« Oui, c'est ça, allons voir. »

Mais, à mesure qu'il avançait le long de la berge, il se révoltait de douleur. C'était à peine s'il reconnaissait le pays. On avait construit un pont pour relier Bonnières à Bennecourt : un pont, grand Dieu⁷⁵² !

Déceptive, l'expérience ne peut que l'être en effet, dans la mesure où elle apparaît dès le début placée par le discours de Claude sur le mode de l'intransitivité : Claude accepter ainsi d'« aller voir », mais voir quoi ? Verra-t-il quelque chose, puisque son regard refuse d'emblée tout objet ? Il est dès lors particulièrement ironique que la première transformation qui frappe son regard dans le paysage de Bennecourt soit l'édification d'un pont ! Le village isolé qui avait attiré cette victime souffrant des connexions est désormais « rattaché » à Bonnières, c'est-à-dire au reste du monde. Bennecourt s'en trouve dès lors définitivement entaché aux yeux de Claude, surtout dans ce moment où son autisme est à son paroxysme. La vision de son ancienne demeure confirme le caractère insoutenable du spectacle pour le peintre. Elle se révèle ainsi l'occasion d'un périlleux exercice de style, la description d'un non-voir :

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 318.

⁷⁵² *Ibid.*

On avait *vendu* la maison à des *bourgeois*, il y avait maintenant une **grille**, à laquelle il colla son visage. Les rosiers **étaient morts**, les abricotiers **étaient morts**, le jardin très propre, avec ses petites allées, ses carrés de fleurs et de légumes entourés de buis, *se reflétait dans une grosse boule de verre étamé*, posée sur un pied, au beau milieu; et la maison, *badigeonnée à neuf, peinturlurée* aux angles et aux encadrements en *fausses pierres* de taille, avait un *endimanchement gauche de rustre parvenu*, qui enragea le peintre. **Non, non, il ne restait là rien de lui, rien de Christine, rien de leur grand amour de jeunesse**. Il voulut voir encore, il monta derrière l'habitation, chercha le petit bois de chênes, ce trou de verdure où ils avaient laissé le vivant frisson de leur première étreinte ; **mais le petit bois était mort, mort avec le reste, abattu, vendu, brûlé**.

Ce passage semble faire écho par sa scénographie comme par son contenu au « Joujou du pauvre » de Charles Baudelaire. Comme l'enfant pauvre du poète, Claude se trouve derrière une grille, à regarder la demeure d'un riche. Cependant, comme dans le poème, cette richesse ne se révèle qu'absence et mort : absence de vie, absence de chair. La description se développe ainsi par la négative, par l'énumération de tout ce qui n'est plus là, et que Claude ne « voit » pas par conséquent. Cette évocation par défaut se concentre exclusivement sur des éléments vivants de la nature et lui applique obsessionnellement le lexique de la mort, en termes identiques, afin de souligner la boucle névrotique de l'esprit de Claude et le néant qu'il rencontre face à cette maison : « les rosiers étaient morts », « les abricotiers étaient morts », « mais le petit bois était mort, mort avec le reste ». Comme dans le poème de Baudelaire, l'évocation de la nature permet d'accentuer le contraste entre ce qui se situe au dehors de la grille – le monde naturel et sauvage de l'enfant pauvre, ou le passé champêtre de Claude – et le monde qu'elle renferme – la prison dorée de l'enfant riche ou le luxe parvenu des nouveaux propriétaires de Bennecourt. L'enfant riche du poète et sa poupée suaient ainsi la mort par leur artificialité de fanfreluches dorées.

De même, la maison en face de Claude symbolise par son aménagement bourgeois tout le contraire de la vie : géométrisation, rapetissement étrié et nettoyage « contre-nature » de la nature (« jardin très propre », « petites allées », « carrés de fleurs et de légumes », « entourés de buis ») ; goût de l'apparence luxueuse relevant uniquement du factice et du superficiel vulgaire (« badigeonnée », « peinturlurée », « endimanchement gauche », « rustre parvenu », « fausses pierres »). Cette négation de la vie et de la nature se trouve finalement résumée par la médiation symbolique de ce paysage qui ne nous est pas présenté directement, mais par le biais d'une image qui « se reflétait dans une grosse boule de verre étamée, posée sur un pied, au beau milieu ». La propriété représente le factice et le superficiel, mais elle s'offre surtout au regard par l'intermédiaire d'un reflet, qui plus est par le reflet industriel d'un objet *kitsch* à la Flaubert, érigé par les parvenus comme une sorte d'idole, sur son piédestal, trônant au centre du jardin. On ne saurait trouver d'expression plus cynique de la désillusion que ce dernier regard porté sur le monde inspire à Claude.

Si l'opposition symbolique des deux côtés de la grille engendrait chez Baudelaire une ode au vivant dans ce qu'il a de plus pauvre, libre et incontrôlable, le regard ironique porté sur l'intérieur de la grille de Bennecourt n'est en revanche l'occasion d'aucune exaltation de la nature. Claude s'emporte contre cette vision, mais il n'enrage pas en appelant de ses vœux la liberté de la nature, comme il pouvait le faire à l'orée du roman dans ses discours théoriques : la destruction de la nature suscite sa colère, mais aucune alternative ne se présente à ses yeux de l'autre côté de la grille, comme le montre l'insistance compulsive du texte sur les modalités négatives. Celles-ci se propagent dans le texte selon toutes les combinaisons de répétition possibles : épiphore (« les rosiers *étaient morts*, les abricotiers *étaient morts* »), anaphore (« *non, non* », « *rien de lui, rien de Christine, rien de leur grand amour de jeunesse* »), anadiplose (« le petit bois était *mort, mort* avec le reste »). De ces constructions géométriques du néant ressort l'impression d'un parcours effréné dans un labyrinthe où chaque issue serait condamnée par un même obstacle, celui du rien, du néant. Le « joujou » du peintre n'est donc définitivement pas une ode à la beauté cachée sous le vernis sale de la nature contre la beauté clinquante mais superficielle de la dorure, c'est une litanie ne découvrant que le vide sous un vernis trompeur. La conclusion immédiate du peintre après cette pause descriptive ne laisse aucun doute sur ce point. La destruction de l'image passée, remplacée par ce qu'il considère comme une apparence factice et vide, lui inspire en effet une réflexion baroque sur la vanité de toute chose :

Alors, il eut un geste de malédiction, il jeta son chagrin à toute cette campagne, si changée, où il ne retrouvait pas un vestige de leur existence. Quelques années suffisaient donc pour effacer la place où l'on avait travaillé, joui et souffert ? A quoi bon cette agitation vaine, si le vent, derrière l'homme qui marche, balaye et emporte la trace de ses pas ? Il l'avait bien senti qu'il n'aurait point dû revenir, car le passé n'était que le cimetière de nos illusions, on s'y brisait les pieds contre des tombes⁷⁵³.

Devant sa maison de Bennecourt, Claude a accepté une dernière fois d'ouvrir les yeux, mais il n'a rien vu, que l'absence et le néant. Le peintre trouve donc dans cette expérience une légitimation de la cécité qu'il s'impose à l'égard du monde extérieur, et s'interdit dès lors tout regard sur l'extérieur jusqu'à son retour à Paris. A partir de cet instant, l'image de l'île de la Cité reprend sa place dans ses yeux et s'interpose à toute autre vision :

Sur le nouveau pont, Sandoz tenta de le calmer, en lui faisant voir un motif qui n'existait pas autrefois, la coulée de la Seine élargie, roulant à pleins bords, dans une lenteur superbe. Mais cette eau n'intéressait plus Claude. Il fit une seule réflexion : c'était la même eau qui, en traversant Paris, avait ruisselé contre les vieux quais de la Cité ; et elle le toucha dès lors, il se pencha un instant, il crut y apercevoir des reflets glorieux, les tours de Notre-Dame et l'aiguille de la Sainte-Chapelle, que le courant emportait à la mer⁷⁵⁴.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 319.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 319-320.

Comme le souligne la tournure factitive, le romancier force une fois de plus héroïquement le regard défaillant de son ami, refusant de voir seul (« lui faisant voir »). Le paysage que Sandoz porte au regard de Claude peut en effet se lire comme l'ultime tentative d'Orphée ramenant Eurydice de l'obscurité des Enfers vers le monde des vivants. Ce n'est dès lors pas un hasard si celle-ci a lieu sur le nouveau pont, lieu de passage et de contact. La périphrase utilisée pour désigner ce paysage montre qu'il s'agit là pour Sandoz d'inverser le phénomène de destruction du réel que Claude impose à Bennecourt depuis le début de leur voyage par une démarche constructive : montrer « un motif qui n'existait pas autrefois ». Alors que le peintre n'a regardé le nouveau paysage que pour y voir la négation, la disparition définitive de ce qui était là jadis, et donc l'avènement du rien, Sandoz tente quant à lui d'y percevoir les éléments positifs d'une construction nouvelle, d'un nouvel « à-voir » pour le peintre, intention que trahit l'utilisation du terme technique de « motif ». Le pont n'est plus la destruction du vieux bac qui était sur la rivière, il est l'occasion de trouver un nouveau point de vue ; de même, le barrage ayant noyé les îles permet d'avoir un nouveau sujet, celui de la « coulée de la Seine », pouvant séduire un artiste qui veut saisir la « pleine coulée de la vie⁷⁵⁵ » dans son œuvre, comme Sandoz le disait dans leur dialogue-manifeste du chapitre II. Mais c'est pour cette raison même que l'entreprise du romancier est par avance frappée du sceau de l'échec : Claude ne peut accueillir le nouveau, qui nécessite de s'ouvrir à la perception du monde. Cloîtré dans sa vision réduite à l'image de la Cité, le peintre est condamné à la re-connaissance, à la réitération de ce qui est déjà dans ses yeux, et situé en dehors du temps et de l'espace présents.

Cette logique du même sera d'ailleurs la seule « accroche » possible pour son ami. L'eau de Sandoz n'a d'intérêt que lorsque le peintre comprend qu'elle a pu toucher l'île qui lui barre toujours la vue, et donc en quelque sorte lorsqu'il conçoit qu'elle a pu appartenir à l'image qui l'obsède. A rebours d'Héraclite qui ne se baigne jamais deux fois dans la même eau, Claude imagine que son courant se fige, qu'il en maîtrise le cours et fait renaître les êtres qu'elle a touchés. Par cette métaphore du fleuve, le philosophe présocratique niait le principe d'identité et concevait le réel comme un être en devenir, qui est et n'est déjà plus, fait de tensions et de transformations continues. La folie de Claude lui fait imaginer qu'une parcelle identique d'être réside toujours dans l'eau qui coule, une identité qui se transforme et garde malgré tout une essence permanente. L'eau passée par la Cité charrie ainsi toujours avec elle une parcelle de la Cité : elle ne l'atteint pas, mais est marquée par elle et en emporte

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 46.

une part. L'artiste refuse ainsi le devenir propre au monde, la fuite propre à l'être que symbolise le courant. Pourquoi cette utopie ? Dans une quête de la permanence ontologique de l'être qui est et ne peut pas ne pas être, à la manière de Parménide ? Pour rester dans le domaine de la philosophie présocratique, la pensée de Claude rappelle plutôt le paradoxe de la flèche attribué à Zénon d'Elée. Selon lui, si l'on pouvait observer une flèche en vol en décomposant le temps en une succession d'instantanés infinitésimaux, celle-ci se trouverait alors dans chacun d'entre eux dans une position précise, stable, et immobile ; dès lors, le mouvement de la flèche serait une succession d'instantanés immobiles qui ne pourraient pas se déplacer de l'un à l'autre. La flèche serait donc immobile, et le mouvement n'existerait pas. Zénon compte ainsi défendre ainsi l'unité et la continuité de l'être en montrant que le mouvement n'est qu'une apparence. Mais Claude, comme s'il prenait ce paradoxe au pied de la lettre, conçoit le mouvement de l'eau comme une suite d'instantanés figés comportant en eux une essence permanente. L'eau de la Cité est à la fois permanente et mobile : elle est toujours devant l'image de la Cité, mais elle est aussi avec lui à Bennecourt, car le courant en a emporté une parcelle métonymique sans toutefois rien lui ôter. Cette illustration boiteuse du paradoxe de Zénon permet à Claude d'affirmer que la Cité est à Bennecourt sans y être, et ce dysfonctionnement de son raisonnement caractérise d'emblée le caractère irrationnel et utopique de l'ontologie qu'il nous propose.

Le transport de l'être de la Cité avec le courant ne lui permet en effet pas de retrouver l'être de la Cité, mais seulement son image, une simple illusion qui s'exprime dans le texte sous la forme hautement symbolique de l'hallucination d'un... « reflet ». Or cette illusion de la présence de l'image de la Cité se fait au prix de la négation de ce qui est à ce moment précis sous ces yeux, c'est-à-dire la Seine à Bennecourt, engloutie à tout jamais dans son regard. Au contraire de Parménide qui nie le non-être pour affirmer l'essence indivisible et intemporelle de l'être, au contraire d'Héraclite pour qui l'être s'inscrit dans le temps et trouve sa naissance dans sa négation, la posture de Claude lui fait paradoxalement nier ce qui est (Bennecourt) pour tenter de lui substituer l'illusion de ce qui n'est plus (la parcelle de la Cité qui a pu couler dans le courant) et qui, en tant qu'illusion, n'a d'ailleurs jamais été (la Cité est une image, non une essence). Son utopie lui fait concevoir une ontologie impossible, pour lui permettre de s'enfermer partout et pour toujours dans l'image qu'il a conçue du monde et à la réalité de laquelle il veut croire. Son monde, réduit à l'image de la Cité, ne supporte ni changement, ni mouvement, ni contingence, ce qui est l'antithèse même de la notion de réalité. Une fois opérée cette identification syllogistique de l'eau de Bennecourt à l'eau la Cité, l'emprisonnement de l'esprit de Claude semble définitivement prononcé, et le peintre

peut dès lors passer au stade de l'hallucination. Après avoir été obsédé par l'image de la Cité, après avoir cherché à la reproduire sur sa toile, après avoir refusé de regarder tout autre élément du monde, le personnage peut désormais projeter cette image là où elle n'est pas, lui permettant ainsi de voir dans l'eau de Bennecourt les « reflets » de Notre-Dame.

On semble avoir alors atteint le paroxysme de l'autisme. Toutefois, bien que la rupture de Claude avec le réel progresse sensiblement dans cet extrait, puisque l'hallucination supplante la perception, celle-ci reste encore reliée, de manière très lâche, avec ce qui la suscite – la relation métonymique de la Seine qui coule aussi bien à Paris qu'à Bennecourt. Une fois le « voyage » terminé sur ce cinglant échec du retour au réel, un cap semble franchi pour Claude. Le repas de la bande chez Sandoz, distraction supplémentaire que Christine appelle de ses vœux pour son mari, voit enfin l'apogée de cette oblitération du regard, avec un comportement du peintre qui relève désormais de l'hallucination irrationnelle dénuée de tout support référentiel :

« Il faut mourir pour avoir raison. »

Les yeux de Claude s'étaient brusquement dirigés vers un coin du salon, trouant le mur, allant là-bas, où quelque chose l'avait appelé. Puis, ils se troublèrent, ils revinrent, tandis qu'il disait :

« Bah ! tu parles pour toi. Si je crevais, moi, j'aurais tort⁷⁵⁶... »

« Claude, ménage-toi, voici les gélinottes... Eh ! Claude, où es-tu ? »

Depuis qu'on se taisait, Claude était retourné dans son rêve, les regards perdus, reprenant des raviolis, sans le savoir⁷⁵⁷ [...].

[Claude], depuis que le salon se vidait, affaissé au fond d'un fauteuil, *ne parlait plus*, repris par cette sorte de *sommeil magnétique qui le raidissait, les regards fixes, très loin, au-delà des murs*. Sa face se tendait, une attention convulsée la portait en avant : *il voyait certainement l'invisible, il entendait un appel du silence⁷⁵⁸*.

Claude interrompt le dialogue, n'entend plus, ne voit plus les gens qui l'entourent, n'a plus la conscience des gestes qu'il fait : il n'est plus là, comme le révèle la question de Sandoz dans le deuxième extrait. Cet absentement est toujours vécu comme une vectorisation du corps du peintre : ses yeux semblent se détacher de lui et s'animer dans la personnification du premier extrait, et l'homme tout entier semble pouvoir se déplacer en dehors de sa propre enveloppe corporelle : « Claude était retourné dans son rêve ». Le mouvement du regard en dehors du corps est répété obsessionnellement (« allant là-bas », « regards perdus », « regards fixes, très loin ») tout comme la métaphore d'un « appel ». La conversation du premier extrait identifie cette attraction à celle de la mort ; toutefois, la similitude entre ces passages et les extraits précédents associe clairement la pensée suicidaire de Claude et son attirance pour le

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 325.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 330.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 336-337.

néant à celle qu'exerce sur lui l'image de la Cité. Les oxymores évoquant la vision « de l'invisible », l'audition d'un « appel du silence » désignent certes l'indicible et le néant de la mort, mais ils s'appliquent aussi bien à une image hallucinatoire, dont le propre est justement de rendre présent pour les sens ce qui est absent de la perception réelle. La destination mystérieuse des regards de Claude n'est pas que la mort, elle est aussi cet endroit où il les a fixés pour ne plus jamais pouvoir les reprendre, cet endroit dont il entendait l'« appel » à Bennecourt : le pont des Saints-Pères. Ainsi l'image de l'île se superpose-t-elle avec celle du néant, ce qui s'avère peu surprenant : l'île tend à Claude le miroir de son propre isolement du monde, et sa « découverte » a définitivement signé son désintérêt pour le monde. Cette image est donc une métaphore idéale du néant. L'image de la Cité *est* la mort, et c'est sans doute pour cela que cette vision l'a tant attirée. Cette double acception de l'« appel » qui envahit Claude est illustrée par la fin du chapitre, lors du départ du couple :

« Claude, viens-tu ? »
Deux fois, elle dut répéter la phrase. *Il ne l'entendait pas, il finit par tressaillir et par se lever, en disant, comme s'il avait répondu à l'appel lointain, là-bas, à l'horizon :*
« Oui, j'y vais, j'y vais⁷⁵⁹. »

L'hiatus sémantique entre la question posée par Christine et la réponse mal adaptée de Claude montre une progression supplémentaire dans son éloignement du réel. « J'y vais » répond fort mal à la question « viens-tu ? », qui appellerait plutôt : « je viens », « j'arrive ». Cette « mauvaise » réponse opère une dislocation du dialogue accentuant l'inadaptation de Claude à la vie sociale et à la vie de couple qu'il mène avec de plus en plus de difficulté, mais pas seulement. « Je viens » prend comme point de référence du mouvement la personne à qui l'on s'adresse, qui est identifiée au point de destination. Le mouvement est perçu et n'existe qu'en fonction de son arrivée à destination ; le verbe contient déjà sa destination, si bien qu'il est intransitif. « J'y vais » met quant à lui l'accent sur l'idée de départ : « je vais » ne considère que la mise en mouvement depuis le point initial où se trouve le locuteur, si bien qu'il nécessite un complément de lieu, ici le vague pronom « y », qui s'adapte mal au référent « là où se trouve Christine », « vers toi, Christine ». La formule met dès lors l'accent sur un voyage dont le seul but est l'éloignement, le départ vers un ailleurs, correspondant ainsi parfaitement à cet autre monde dans lequel s'enferme peu à peu le peintre fou, auquel l'ambiguïté du pronom « y » convient parfaitement. L'« appel lointain, là-bas, à l'horizon » ainsi que la lassitude présente dans la phrase de Claude font irrémédiablement identifier ce départ pour « y » à l'appel de la Faucheuse ; néanmoins, cette invitation à la mort ne se sépare

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 337.

toujours pas de l'image de la Cité qui en est comme l'allégorie, puisque c'est effectivement là, sur le pont des Saints-Pères, que se situe précisément ce « y », où les pas de Claude se dirigeront dès la sortie de chez Sandoz. Claude part à la mort, comme le craint Christine en le suivant discrètement, imaginant qu'il s'apprête à sauter du pont. Cependant, Claude ne se jette pas, car en regardant l'île depuis le pont des Saints-Pères, il se trouve déjà dans le néant qu'il s'est choisi, et n'a donc plus besoin de passer à l'acte : face à l'image de la Cité, il est déjà mort au monde. Dès lors, Claude ne peut ressentir le besoin de mourir physiquement qu'en dehors de la vue de la Cité, où il est déjà mort sans y être. C'est donc fort logiquement son retour chez lui qui causera son suicide :

Mais il n'avait pas éteint la bougie, il restait les yeux ouverts, fixés sur cette flamme qui l'aveuglait. A quoi songeait-il donc ? était-il demeuré là-bas, dans la nuit noire, dans cette haleine humide des quais, en face de Paris criblé d'étoiles, comme un ciel d'hiver⁷⁶⁰ ?

Une fois encore, l'image barre la vue de Claude qui n'aspire qu'à rejoindre son néant. Ce n'est pas la visite au pont qui initie le suicide de Claude, puisqu'elle en est un substitut. Au contraire, la disparition de l'image dans son regard peut être vue comme l'élément déclencheur : le besoin de ranimer l'image de la Cité replonge Claude dans sa peinture, mais celle-ci ne parvient pas à la reproduire. Dès lors, si la peinture ne parvient pas à faire renaître l'image de cet autre monde qui l'aspire par son néant, il est un autre néant qu'il est facile de lui substituer, celui de la mort. L'étude de l'évolution de l'hallucination de Claude montre que son isolement n'est pas un simple trait de caractère, ou encore une difficulté dans ses relations aux autres. Elle traduit un refus du monde extérieur, un véritable autisme qui va même jusqu'à empêcher ce peintre de voir et qui le mène à la mort. Toutefois, cette négation du monde ne doit pas être considéré comme une anomalie. On ne trouve là que la cristallisation ultime, dans la folie hallucinatoire, d'un phénomène qui touche Claude bien avant sa funeste rencontre avec la Cité, phénomène qui semble paradoxalement constitutif de tous les vrais artistes du roman, y compris Sandoz.

Un personnage prédisposé au néant

Bien avant la crise exprimée par la rencontre avec l'image de la Cité, Claude montre une prédestination à l'intransitivité. L'artiste semble incapable de sortir de lui-même, de s'ouvrir au monde et de la parcourir, et ce, dès le début du roman. Nous avons déjà remarqué

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 341.

le fréquent retour de la modalité intransitive dans son discours dès qu'il touche au regard. Au « regarde ! » lancé face à la Cité, répond en effet le « je regarde » murmuré à la fenêtre de la cuisine juste avant sa première tentative de suicide, ou le désabusé « allons voir » de l'escapade à Bennecourt. Claude regarde sans rien regarder, tout comme il marche souvent, symboliquement, pour n'aller nulle part. Le cycle zolien évoque à plusieurs reprises ses promenades en quête d'inspiration, dans *Le Ventre de Paris* et au début de *L'Œuvre*, mais aussi ses fuites de l'atelier, à chaque crise de travail. Dans les deux cas, le personnage marche, mais n'a pas de destination : sa destination est soit une image qu'il ignore encore et qui stoppera sa course, soit le néant de la négation du lieu dont il veut s'éloigner : l'atelier et le tableau. Les balades dans Paris ne sont donc que des divagations, des errances qui masquent mal la boucle qu'elle trace : Claude fuit l'œuvre et va vers elle, tourne en elle dans un cercle sans fin, où le monde parcouru n'a aucune existence. Il est sur ce point significatif que le peintre, arrêté dans sa course folle dans Paris, soit généralement incapable de savoir où il est, mais surtout où le mènent ses pas. Ainsi, alors qu'il fuit son atelier en marchant « d'un pas de somnambule », Irma Bécot arrête son riche coupé à sa hauteur :

« Claude, eh ! Claude !... Vous ne reconnaissez donc pas vos amies ? [...] Où allez-vous ? »
Lui, béant, répondit qu'il n'allait nulle part⁷⁶¹.

« Somnambule », les yeux ouverts mais fermés sur le monde, l'esprit emprisonné dans le monde des rêves, le corps emprisonné dans le monde réel. La courtisane n'a plus qu'à l'emporter comme un objet pour obtenir ce qu'elle veut de lui, tant il est facile de manipuler ce corps dépourvu de volonté qu'est l'automate. Par une ironie plus cruelle encore, une scène identique se produit dès le début du roman, dans le chapitre qui pose Claude en « chef de bande ». Le peintre, en panne d'inspiration, part en quête de compagnie, ce qui permet à Zola de poser le groupe d'artistes qui s'est associé à son esthétique et qui le regarde comme son chef de file. L'homme déambule seul allant d'adresse en adresse, réunissant autour de lui de plus en plus de personnages qui l'accompagnent ou plutôt le « suivent ». Cette place en tête de la marche dans Paris le pose en meneur, mais le peintre joue étrangement son rôle, préfigurant sans doute l'échec à venir de son école du Plein air :

« Est-ce que vous allez quelque part ? demanda Sandoz à Mahoudeau et à Jory.
– Non, répondit ce dernier, nous allons avec vous... Où allez-vous ? »
Claude, les regards perdus, murmura :
« Je ne sais pas... Par là⁷⁶². »

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 250.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 74.

Les amis ne savent pas où ils vont et se retournent vers celui qui est venu les chercher. Mais Claude est encore incapable de savoir où il va, car l'important pour lui est juste de se mouvoir, quel que soit le monde qui l'entoure, qui n'a aucune importance, et qu'il ne regarde même pas (« les regards perdus »). On comprend d'emblée que le mouvement esthétique de la bande ne résistera pas à l'épreuve du temps, car il n'a pas de direction. Mais en ce qui nous concerne plus précisément, on comprend surtout que Claude est déjà aveugle : lorsqu'il regarde encore Paris à ce stade de l'intrigue, il ne le voit pas, il cherche un tableau ; lorsqu'il ne cherche pas de tableau car il en fuit un, il ne voit rien, erre sans savoir où il est. Dès le début du roman, de nombreuses situations présentent ainsi le peintre comme ne voyant rien, ou regardant « ailleurs », par refus de voir ce qui lui déplaît, ou par une « absence » inexplicquée, comme dans sa visite des deux Salons, lieux dont la seule raison d'être est pourtant le « voir » :

Une médiocrité uniforme suintait des œuvres, la salissure boueuse du ton qui les caractérisait, dans cette bonne tenue d'un art au sang pauvre et dégénéré. *Et ils pressaient le pas, et ils galopèrent pour échapper à ce règne encore debout du bitume, condamnant tout en bloc avec leur belle injustice de sectaires, criant qu'il n'y avait là rien, rien, rien*⁷⁶³ !

Les yeux vagues, Claude *n'entendait pas. Il regardait dans le jardin. De sa place, il voyait le massif central, de grands palmiers qui se détachaient sur les draperies brunes, dont tout le pourtour était orné. Là s'espaçait un cercle de statues [...] [suit la longue description des statues exposées]. Mais Claude ne voyait rien, ce n'étaient que des taches grises dans le jour brouillé et verdi*⁷⁶⁴.

Le premier extrait exprime un refus purement esthétique conduisant la « bande » à nier les tableaux qui ne méritent pas de s'user les yeux. En revanche, lors du second Salon, la narration joue clairement sur l'incapacité de Claude à voir ce qui l'entoure. Nous avons déjà remarqué son « absentement » du Salon quand il contemple le portrait de Jacques perché dans les cieux, alors que le commun des mortels s'agite autour de lui en bas. A cet instant, le peintre n'est cependant plus seul, Sandoz l'ayant emmené déjeuner au jardin. Malgré cette incursion dans la vie, tout le passage illustre la progression de l'absence de Claude, en jouant habilement, en s'amusant même de la polysémie des verbes associés à l'isotopie de la vue.

Tout d'abord, Claude « regarde dans le jardin », ce qui est encore une manière intransitive de contempler, car regarder « dans le jardin » n'implique pas de « regarder le jardin ». Regarder ne signifie ici que « diriger ses yeux vers ». La phrase suivante détourne quant à elle le sens du verbe « voir » : « de sa place », nous dit-on, Claude « voit » le massif, les palmiers et les statues. Mais la phrase ne signifie en aucun cas qu'il les « voit » vraiment,

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 131-132.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 299.

mais seulement que sa position dans l'espace lui donne vue sur ces éléments situés dans le jardin. Cependant, le lecteur ne peut formuler cette interprétation qu'après coup, lorsque le texte, après avoir longuement décrit tous ces objets situés dans la vue de Claude, arrête le cours tranquille de sa lecture par l'adversatif en tête de phrase « Mais », et lui apprend qu'en réalité « Claude ne voyait rien », que « des taches ». L'édition d'Henri Mitterand précise un état précédent du manuscrit légèrement différent : « Mais Claude *regardait sans voir*⁷⁶⁵ », plus explicite sur la syllepse constamment opérée sur le sens de ces deux verbes dans l'extrait. Plus elliptique et par là même plus troublante, la version finale parvient à faire énoncer ce paradoxe que Claude « voyait le massif central » « mais [...] ne voyait rien ». La scène semble ainsi résumer toute l'attitude du peintre pendant le roman, et dénoncer l'illusion qu'il a créée pour nous jusqu'à la rencontre de l'image de la Cité : Claude a eu le monde dans son champ de vision pendant tout le récit, ses yeux absents se sont dirigés vers lui, il l'a regardé, mais il ne l'a jamais vraiment vu, il l'a toujours regardé sans voir. Claude est un peintre : « de sa place » de peintre, il ne peut que « voir » le monde, c'est-à-dire « avoir vue sur lui », mais cela n'implique en aucun cas qu'il le « voie » vraiment, car il est totalement fermé et aveugle à ce qui lui est extérieur.

En dehors de son tableau et du plagiat de son œuvre précédente qu'est le *Déjeuner* de Fagerolles, qui sont finalement deux expressions de lui-même, il n'est que deux choses, d'apparence anodines mais finalement symboliques, qui attireront le regard de Claude pendant cette visite au Salon. D'abord, la foule indistincte des visiteurs qui regardent les toiles. Claude regarde cette masse sans rien y distinguer, ce qui lui permet d'y voir un regard anonyme et collectif :

Ces dos enflés, ces admirations montant en une marée d'échines, finissaient par exaspérer Claude ; et, pris du besoin de voir les têtes dont se composait un succès, il tourna le tas, il manœuvra de façon à s'adosser contre la cimaise. Là, il avait le public de face, dans le jour gris que filtrait la toile du plafond [...]. Tout de suite, il reconnut les gens qui l'avaient hué, autrefois : si ce n'étaient ceux-là, c'étaient leurs frères, mais sérieux, embellis, extasiés, embellis de respectueuse attention. [...] De vieux messieurs arrondissaient les yeux, d'un air entendu. [...] Il y avait des émerveillements béats, étonnés, profonds, gais, austères, des sourires inconscients, des airs mourants de tête. Les chapeaux noirs se renversaient à demi, les fleurs des femmes coulaient sur leur nuque. Et tous ces visages s'immobilisaient une minute, étaient poussés, remplacés par d'autres qui leur ressemblaient, continuellement⁷⁶⁶.

En se retournant le dos contre la cimaise, posture hautement provocatrice et symbolique, le personnage inverse le cours naturel de la vue, en regardant non pas les objets du regard, mais le regard lui-même porté sur l'objet, dans une attitude qu'il avait déjà eue lors

⁷⁶⁵ *Ibid.*, « Notes et variantes », 299c, p. 1477.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 287.

du premier salon en observant les rieurs devant sa toile, expérience à laquelle renvoie explicitement ce passage⁷⁶⁷. Cependant, ce n'est pas le rire mais le regard admiratif, la contemplation qui attire ici les yeux de Claude. Cette vision est donc en quelque sorte une négation d'elle-même : refusant de regarder le monde du Salon jusqu'à présent, le peintre ne s'intéresse soudainement qu'aux regards que les autres portent sur ce dernier. Regarder les autres regarder c'est encore se regarder soi-même, ou en tout cas réitérer un acte qui lui est alors bien difficile. Or ce regard-béquille, ce regard-relais observé par Claude, quel est-il ? Les métonymies morcelant les corps en « chapeaux » et « sourires » ainsi que les pluriels anonymes nient toute individualité en fondant chaque regard dans la masse collective et indistincte de la foule. Ces procédés ne font que préparer la comparaison finale qui présente les spectateurs comme des objets manufacturés, reproduits à l'identique, en série, en leur niant toute individualité (« il reconnus les gens », « si ce n'étaient ceux-là, c'étaient leurs frères »). Pour le lecteur d'aujourd'hui, la dernière phrase évoque ainsi inévitablement le passage à la chaîne de viandes sorties d'un abattoir, immédiatement envoyés au conditionnement pour la vente sur des rails automatisés : « Et tous ces visages s'immobilisaient une minute [*abattage, réduction à l'état de carcasse, de viande*], étaient poussés [*automatisation et envoi au conditionnement*], remplacés par d'autres qui leur ressemblaient [*stade de la standardisation industrielle*], continuellement [*vitesse et flux de la répétition, temps de l'économie et de l'industrie*]». Si Zola n'avait pas le bonheur de connaître ces grands lieux de poésie que sont les usines de l'agro-alimentaire, il est évident cependant qu'il applique ici à la superficialité bourgeoise le modèle économique qu'elle installe alors dans la société, celui de l'industrie.

Par une prescience étonnante de la théorie benjaminienne de la perte de l'aura dans la reproduction mécanique, cette métaphore exploite le caractère sacrilège propre à la standardisation en mécanisant avec le regard esthétique tout ce qui ne devrait pas l'être : le vivant, l'humain, l'art. Le regard esthétique s'applique à une œuvre d'art, donc à l'expression de la subjectivité du créateur, ce qui est incompatible avec la reproduction mécanisée. Mais il en est de même pour tout regard, qui est l'expression de la subjectivité d'un être humain, ce que le Zola du « tempérament » ne peut ignorer. Dans cet extrait qui le montre enfin capable de se servir de ses yeux, Claude ne fait donc que nier l'idée même de regard : il regarde un regard, et encore, un regard vide constitué de regards anonymes et standardisés, reproduits mécaniquement et donc sans subjectivité. Il regarde un regard qui ne sait pas regarder, qui

⁷⁶⁷ « Maintenant qu'il avait jugé son œuvre, il écoutait et regardait la foule. L'explosion continuait, s'aggravait dans une gamme ascendante de fous rires. Dès la porte, il voyait se fendre les mâchoires des visiteurs, se rapetisser les yeux, s'élargir le visage [...] » (*ibid.*, p. 127).

finalement lui aussi « regarde sans voir », mais pour des raisons différentes. Il regarde donc encore le néant, le vide, image dans le miroir de la propre absence d'objet de son regard. Le dernier élément qui attire l'attention de Claude lors du Salon semblerait peut-être totalement insignifiant sans son caractère d'exception, et sans la place particulière qu'il prend pour tout lecteur zolien : il s'agit en effet d'un objet qui a animé en d'autres occasions la critique zolienne, et nous-mêmes en premier chef, objet qui pourtant ne trouve quasiment pas de place dans le cycle romanesque des *Rougon-Macquart*. En effet, Claude regarde enfin un... écran :

Bientôt, ce qui domina, ce fut l'odeur de chien mouillé. Il devait pleuvoir, car les derniers venus apportaient une humidité, des vêtements lourds qui semblaient fumer, dès qu'ils entraient dans la chaleur de la salle. En effet, des coups de ténèbres passaient, depuis un instant, sur l'écran du plafond. Claude, qui leva les yeux, devina un galop de grandes nuées fouettées de bise, des trombes d'eau battant les vitres de la baie. Une moire d'ombres courait le long des murs, tous les tableaux s'obscurcissaient, le public se noyait dans la nuit ; jusqu'à ce que, la nuée emportée, le peintre rev[ît] sortir les têtes de ce crépuscule, avec les mêmes bouches rondes, les mêmes yeux ronds de ravissement imbécile⁷⁶⁸.

L'extrait ne laisse aucun doute sur la nature opaque de l'objet « écran » dans le discours zolien, qu'une version antérieure où le mot ne figurait pas donne comme un synonyme de « toile tendue⁷⁶⁹ ». Claude regarde la blancheur d'un tissu blanc opaque servant à obturer l'extérieur, semblable à une toile à peindre, encore vierge. Il regarde donc sa propre incapacité à voir, cet incréé de l'image qui s'interpose sans cesse entre lui et le monde. Le texte précise bien que le personnage ne fait que « deviner » l'extérieur du monde, c'est-à-dire qu'il projette plutôt sa propre vision, ce que l'image de l'écran appelle, et que confirme la « projection » du peintre, fortement influencée par les formes évanescences des arts optiques : « galop de grands nuées », « coups de ténèbres », « moire d'ombres ». Cette projection éteint d'ailleurs le spectacle situé devant l'écran, en noyant d'ombre la foule, et lorsque celle-ci reparaît, c'est pour représenter le néant vertigineux de l'anti-regard précédemment étudié (« le peintre rev[ît] sortir les têtes de ce crépuscule, avec les *mêmes* bouches rondes, les *mêmes yeux ronds de ravissement imbécile* »). Au-delà de la malice qui ne peut que nous faire constater que cet « écran » obture un toit vitré devant l'œil d'un peintre, donnant ainsi une interprétation bien différente de la théorie des écrans que celle que donne l'esthétique de la transparence⁷⁷⁰, cette scène montre bien que Claude est incapable de voir tout au long de ce

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 288.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, « Notes et variantes », 288a, p. 1475.

⁷⁷⁰ Le terme d'« écran », désignant cette même toile tendue sous le plafond de verre du Palais de l'Industrie pour obturer la trop grande lumière se répandant sur les tableaux du Salon, est également présente dans l'évocation du Salon des Refusés, dans des occurrences dont l'opacité ne fait aucun doute : « sous la lumière blafarde de l'écran de toile blanche », « Du plafond, tendu d'un écran de toile blanche, tombait une clarté égale, douce et morne, qui se reflétait, pareille à une eau de source immobile, dans le miroir du parquet fortement ciré. » (*ibid.*, p. 126 et 131). La dernière citation est sur ce point très intéressante, puisqu'elle juxtapose deux clichés métaphoriques du

roman, même lorsqu'il regarde : non seulement regarde-t-il sans voir dans ce temple de la vue qu'est le Salon, mais lorsqu'il observe enfin, ses yeux s'attachent uniquement à se nier en tant qu'opérateurs de vision, en butant sur le reflet d'un regard anonyme, vide et mort, ou sur un écran qui a pour fonction d'obturer la vue de sa surface blanche et opaque.

Claude de la nuit : l'obscurité comme anéantissement consenti de soi et du monde

Un dernier signe de la cécité de Claude réside, comme pour Pascal, dans la rencontre particulière du peintre avec l'obscurité. Les romans de Zola ne sont définitivement pas aussi éclairés qu'on veut bien le faire croire. Certes, une lune complice vient souvent éclairer comme en plein jour la retraite amoureuse des personnages, comme au début de *La Fortune des Rougon*, afin de permettre leur description. Faire de ces scènes, certes fréquentes, une généralité n'est cependant pas du tout en accord avec l'ensemble des épisodes nocturnes qui émaillent le cycle. A la marche aveugle de Pascal dans le jardin de la Souléiade sous une nuit pourtant étoilée, s'adjoint en effet dans *L'Œuvre* un nombre non négligeable de confrontations de Claude avec une grande obscurité. Ainsi, quand l'artiste, désespéré par son accueil au Salon des Refusés, ne voulant plus voir personne, a laissé Sandoz traverser le pont des Saints-Pères tout seul, il rentre chez lui, dans son île de la Cité, comme un automate étranger au monde :

Claude retint un geste d'impatience, et, *laissant son ami passer le pont*, il continua de filer tout seul par les quais. Il marchait les bras ballants, le nez à terre, *sans rien voir*, à longues enjambées de *somnambule* que l'instinct conduit. Quai de Bourbon, devant sa porte, il leva les yeux, étonné qu'un fiacre attendît là, arrêté au bord du trottoir, lui barrant le chemin. Et ce fut *du même pas mécanique* qu'il entra chez la concierge, pour prendre sa clef.

- « Je l'ai donné à cette dame, cria madame Joseph [...]. Cette dame est là haut.
- *Quelle dame ?* demanda-t-il *effaré*.
- Cette jeune dame... Voyons, vous savez bien ? celle qui vient toujours. »
Il ne savait plus, il se décida à monter⁷⁷¹.

réalisme, avec l'écran et le reflet du miroir, pour finalement ne rien « montrer », que la mise en abyme infinie d'une surface blanche et vierge... Même remarque pour la dernière occurrence du mot dans le roman, quelques paragraphes avant l'extrait que nous étudions : « Là, il avait le public de face, dans le jour gris que filtrait la toile du plafond, éteignant le milieu de la salle ; tandis que la lumière vive, glissée des bords de l'écran, éclairait les tableaux des murs, d'une nappe blanche où l'or des cadres prenait le ton chaud du soleil. » (*ibid.*, p. 287) : l'obstacle de l'écran de toile blanche, qui empêche de voir le ciel, laisse de minuscules interstices qui, au lieu d'ouvrir une échappée sur l'extérieur, font au contraire entrer la lumière sous la forme d'une « nappe blanche » recouvrant les murs, comme un second écran opaque !

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 139

Au mouvement aveugle de Claude s'oppose un premier temps l'environnement qui s'impose à lui, mais ne parvient pas à attirer son attention : Sandoz finit par s'en aller, le fiacre lui « barre le chemin », mais lui fait à peine lever les yeux un instant, Mme Joseph, enfin, insiste pour lui annoncer la visite qui l'attend chez lui, en répétant à trois reprises la même information, en vain. Claude reste comme étranger à ce qui l'entoure, au point que cette dernière s'échauffe en prononçant cette injonction purement phatique, mais en même temps si lourde de sens « *voyons*, vous savez bien ». La répétition volontaire du verbe (« il ne savait plus ») montre que la phrase de Mme Joseph est aussi à entendre au sens propre, comme une indignation face à l'incapacité de l'artiste à voir et prendre conscience de ce qui l'entoure. Mais Claude ne veut rien voir, rien savoir, même l'évidence, qui ne peut être que la venue de Christine, seule femme à le visiter seule. Une fois chez lui, l'environnement de son atelier se met à l'unisson de son désir en s'enfonçant dans la plus grande obscurité, lui permettant effectivement de ne plus voir personne :

Claude resta un moment immobile. *L'ombre* avait envahi l'atelier, une *ombre violâtre* qui pleuvait de la baie vitrée en un mélancolique *crépuscule*, noyant les choses. Il ne voyait plus nettement le parquet, où les meubles, les toiles, *tout ce qui traînait vaguement semblait se fondre*, comme dans l'eau dormante d'une mare. Mais, assise au bord du divan, se détachait *une forme sombre*, raidie par l'attente, anxieuse et désespérée *au milieu de cette agonie du jour*. C'était Christine, il l'avait reconnue⁷⁷².

Description étonnante, qui dépeint le néant d'une ombre qui noie d'ombre des objets sombres. Le champ lexical de l'obscurité ou de l'engloutissement se dissémine en effet dans tous les postes des phrases, à la fois dans les sujets (« ombre », « ombre violâtre », « une forme sombre »), les verbes (« avait envahi », « pleuvait », « noyant », « ne voyait plus »), les compléments, généralement circonstanciels (« en un [...] crépuscule », « comme dans l'eau dormante », « au milieu de cette agonie du jour »). Le néant envahit tout l'espace, au point que les objets ne soient plus identifiables, n'aient plus de forme (« tout ce qui traînait semblait se fondre »). Et pourtant, dans cette disparition générale, c'est par le contraste d'une ombre dans l'ombre générale, que le personnage parvient péniblement à re-figurer une forme : « se détachait une forme sombre [...] au milieu de l'agonie du jour ». Ombre sur ombre, contour flou sauvé de la fonte des contours des objets, Claude identifie cependant cette « forme » comme l'indice de la présence de Christine. Alors qu'il ne voit rien depuis le début de l'épisode, que tout lui annonce la présence de la jeune femme sans qu'il accepte de le reconnaître, c'est paradoxalement dans le noir complet, alors qu'il « ne voyait plus nettement », qu'il la « reconnaît » enfin, car le néant est son domaine.

⁷⁷² *Ibid.*

Alors qu'il converse tristement avec Sandoz qui vient de commenter son tableau de la Cité, c'est encore l'obscurité qui semble ouvrir les yeux de Claude. Nous avons vu qu'à ce moment de l'intrigue, le peintre commence à être envahi par l'image de l'île que la toile qu'il a devant lui lui rappelle, et qui l'empêche de dialoguer avec son ami. Le seul élément de l'atelier qui semble présent à ses yeux semble être son tableau, mais il n'en est rien. Ce que regarde Claude fixement, c'est la disparition de son tableau, qu'il ne commence à « voir » enfin que dans la mesure où celui-ci s'efface dans l'obscurité du crépuscule :

De plus en plus étouffée, [la voix de Claude] s'éteignit en un grand soupir douloureux. *La nuit* continuait à se faire, *une nuit dont le flot peu à peu amassé dans les coins montait d'une crue lente, inexorable, submergeant les pieds de la table et des chaises, toute la confusion des choses*. Déjà, le bas de la toile se noyait ; et lui, les yeux désespérément fixés, *semblait étudier le progrès des ténèbres*, comme s'il eût enfin jugé son œuvre, *dans cette agonie du jour*⁷⁷³ [...].

La deuxième phrase mime par son rythme la progression irrésistible de l'obscurité qui engloutit les objets en une surface plane et unie, comme la mer, mais aussi comme le néant, dans un lexique très proche de l'extrait précédent. Les formes se fondent, les lignes s'effacent, dans une scène que le lexique abstrait tant à qualifier philosophiquement : Claude assiste à « la confusion des choses », « au progrès des ténèbres », « l'agonie du jour », c'est-à-dire à la disparition des objets de l'atelier, mais surtout à l'engloutissement du monde, qu'il renie, en son esprit. Une fois son environnement détruit, Claude se trouve en accord avec lui-même, dans son élément, le néant, le seul qui convienne à ses yeux. C'est donc encore dans ce néant visuel que le peintre semble enfin « voir » quelque chose. La dernière phrase fait directement écho à la scène précédente, par la reprise de l'expression de « l'agonie du jour ». Et effectivement, par cette mort du monde au contact de l'obscurité, Claude semble retrouver la vue : comme il avait reconnu Christine dans l'agonie du jour, ici il voit enfin les défauts de son tableau, qu'il « étudie », « juge », dans une activité et une volonté de son regard très inhabituelles. Mais que voit le Claude voyant des ténèbres dans son tableau ? Rien, encore, l'effacement progressif de l'image :

La nuit s'était faite, on n'apercevait plus la silhouette raidie de la mère, il semblait que le souffle rauque de l'enfant vînt des ténèbres [...]. De tout l'atelier, *tombé à un noir lugubre*, la grande toile seule gardait une pâleur, *un dernier reste de jour qui s'effaçait*. On voyait, pareille à une *vision agonisante*, *flotter* la figure nue, mais *sans forme précise*, les jambes déjà *évanouies*, un bras *mangé*, *n'ayant de net que la rondeur du ventre*, dont la chair luisait, couleur de lune⁷⁷⁴.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 261.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 264.

Curieuse description de nuit encore qui n'évoque les choses que dans leur négation, dans leur absence, comme la petite Pauline regardant l'océan s'effaçant sur la porte-fenêtre noire des Chanteau dans l'*incipit* de *La Joie de vivre*. Le lexique de l'obscurité parsème le texte, mais la description se distingue surtout par la désignation d'objets uniquement mentionnés pour leur état d'effacement, ce qui revient à la placer sous l'oxymore généralisé du « voir invisible » : « un dernier reste du jour qui s'effaçait », « vision agonisante », « figure [...] sans forme précise », « jambes [...] évanouies », « bras mangé ». La première phrase va même jusqu'à nommer ce qui n'est pas visible : « on n'apercevait plus la silhouette [...] de la mère ». Le peintre voit, regarde, parce que l'image s'efface et le rend à ce néant que son être recherche, et qui lui permet de retrouver le néant de l'image de la Cité. Cette antilogie du regard qui ne peut voir que le néant inspire tout le discours final que Claude adresse à Sandoz, qui le place définitivement dans l'univers de l'intransitivité :

« [J]e vais croire que c'est moi qui t'ai découragé, avec *mon éternel mécontentement des choses*. »
Claude, simplement, répondit :

« Toi ! quelle idée ! *je ne t'écoutais pas...* Non, *je regardais tout qui fichait le camp*, dans cette sacrée toile. *La lumière s'en allait*, et il y a eu un moment, sous un petit jour gris, très fin, où *j'ai brusquement vu clair* : *oui, rien ne tient*, les fonds seuls sont jolis, la femme nue détonne comme un pétard, pas même d'aplomb, les jambes mauvaises... Ah ! c'était à en crever du coup, j'ai senti que la vie se décrochait dans ma carcasse... *Puis, les ténèbres ont coulé encore, encore : un vertige, un engouffrement, la terre roulée au néant du vide, la fin du monde ! Je n'ai plus vu bientôt que son ventre, décroissant comme une lune malade*. Et, tiens ! tiens ! à cette heure, *il n'y a plus rien d'elle, plus une lueur, elle est morte, toute noire !* »

Sandoz se leurre en croyant inspirer un « éternel mécontentement des choses » chez son ami, qui les a tout bonnement reniées depuis longtemps, pour qui elles n'existent plus. Il est d'ailleurs symptomatique que le peintre lui réponde immédiatement qu'il n'écoutait pas ses paroles, comme dans un aveu transparent que plus rien n'existe plus pour lui, y compris le rejet du monde que ressentent les autres. Plusieurs oxymores expriment son univers aveugle en semblant légitimer tout chose vue par le peintre par son invisibilité : « je regardais »/« tout qui fichait le camp ; « la lumière s'en allait »/« j'ai brusquement vu clair », jusqu'à l'agrammaticalité de « oui »/« rien ne tient ». Cette dernière expression résume l'opposition fondamentale de l'artiste à tout ce qui lui est extérieur : son seul mode d'affirmation de l'être, de positivité (« oui ») réside dans la négation de tout (« rien ne tient »). La stupeur et la tristesse qui l'envahissent ne sont que l'expression de la certitude qu'il ne pourra jamais concilier son être avec le monde, son néant avec l'existence, c'est-à-dire aussi l'image de la Cité qui barre sa vue avec la toile qu'il peint. L'image de la Cité est le néant, et c'est d'ailleurs cela que lui indique la toile en faisant disparaître l'image, comme l'indique le vocabulaire apocalyptique que le peintre utilise dans la pompeuse gradation du rien qu'il

utilise pour la décrire : « les ténèbres ont coulé encore, encore : un vertige, un engouffrement, la terre roulée au néant du vide, la fin d'un monde ». Sur la toile « toute noire », « il n'y a plus rien », ce qui est la seule vision satisfaisante de la Cité que Claude puisse mettre au monde, bien qu'à ce stade du roman, l'artiste refuse encore de l'accepter, et décide de reprendre ses pinceaux. En revanche, il est un dernier passage de l'œuvre qui ancre définitivement la reconnaissance de son état pour le peintre, ce moment de désespoir qui, après toute une série d'hallucinations faisant renaître à ses yeux l'image de la Cité alors qu'il dîne chez Sandoz, le conduit de nuit sur le Pont des Saints-Pères, la veille de sa mort, là où il a laissé ses yeux. Or, ce que voit Claude en face de lui au beau milieu du pont, c'est... le rien :

Lui, debout, très grand, ne bougeait pas, regardait dans la nuit.
C'était une nuit d'hiver, au ciel brouillé, d'un noir de suie, qu'une bise, soufflant de l'ouest, rendait très froide. Paris allumé s'était endormi, il n'y avait plus là que la vie des becs de gaz⁷⁷⁵ [...].

Au début de cette scène, Claude regarde en mode intransitif. Cependant, ici, transitif et intransitif s'équivalent, puisque le regard « dans » la nuit et le regard *de* la nuit achoppent au même résultat : le néant de l'obscurité. Cette phase introductive place d'emblée la quête visuelle de Claude sous le signe de l'échec. Elle laisse bientôt place à une étrange description contrastée de Paris effacé, qui s'inscrit dans la lignée des descriptions par la négative, les monuments évoqués s'effaçant dans le texte au profit des taches lumineuses des réverbères. Mais ce fond parisien n'intéresse pas le regard du personnage qui le néglige, uniquement préoccupé par l'île, c'est-à-dire par ce qu'il ne voit pas :

[Christine] le retrouvait à la même place, dans sa raideur entêtée, les yeux sur la pointe de la Cité, *qu'il ne voyait pas*.

Il était venu, appelé par elle, et il ne la voyait pas, au fond des ténèbres. Il ne distinguait que les ponts, des carcasses fines de charpentes se détachant en noir sur l'eau braisillante. Puis, au-delà, tout se noyait, l'île tombait au néant, il n'en aurait pas même retrouvé la place, si des fiacres attardés n'avaient promené, par moments, le long du Pont-Neuf, ces étincelles filantes qui courent encore dans les charbons éteints. [...] Où donc avait sombré l'île triomphale ? Était-ce au fond de ces flots incendiés ? Il regardait toujours, envahi peu à peu par le grand ruissellement de la rivière dans la nuit⁷⁷⁶.

Plus rien n'a de sens dans l'image qui fait face à Claude sur le pont des Saints-Pères. L'eau devient de feu (« eau braisillante » ; « flots incendiés »), et, alors que tout ce qui est solide autour d'elle « se noie », elle est la seule, pourtant la plus immatérielle, la plus mobile et la moins tangible, à conserver une présence dans l'image, grâce aux reflets des lumières de la ville sur sa surface. C'est encore cet élément liquide qui, paradoxalement, confère un

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 339.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 340.

semblant d'existence aux éléments solides qui l'entourent, qui dessinent en négatif leurs ombres sur son miroitement (« les ponts [...] se détachant en noir sur l'eau braisillante »). Même renversement entre l'évanescent et le solide, lorsque c'est une simple lumière, qui plus est mouvante (« l'étincelle filante » d'un fiacre) qui permet d'identifier par défaut la présence de l'île au milieu de l'eau. Ce contraste lumineux inverse donc toute perception commune de la notion de matérialité, en transformant les masses solides en vides noirs, et les éléments non solides en lumières positives, comme sur le négatif d'une photographie. De cette perturbation de la vision commune, ressort effectivement une perception « en négatif » des objets, qui perdent dans leurs formes noires toute plénitude. Le lexique qui les décrit signale le « manque » qui les constitue, en insistant soit sur leur contour, comme si ces formes n'étaient pas pleines, comme si elles n'étaient que les moules vides d'une statue, soit sur leur caractère de reliques d'un corps touché par la mort : « charpentes », « charbons éteints », les deux isotopies étant réunies dans la métaphore des « carcasses fines ».

Nous nous trouvons à ce moment du récit dans l'ultime description de la seule image que Claude peut et veut voir, de ce qui barre systématiquement sa vue à toute heure du jour et l'empêche de regarder le monde. Or, dans cette image qu'il a désormais physiquement sous les yeux, tous les éléments tangibles se sont évanouis, soit parce qu'ils sont engloutis par le noir, plus que jamais omniprésent dans le texte (« au fond des ténèbres », « tout se noyait », « l'île tombait au néant », « sombré », « dans la nuit »), soit parce qu'ils ne sont plus visibles qu'en négatif, en noir, sous la forme du manque (« en noir », « charbons éteints »). Le noir envahit tout, et en même temps, le noir signale la présence d'une forme par contraste sur l'eau. Il est et n'est pas, il est tout. Cette description qui oblige à penser le paradoxe de la coexistence de l'être et du non-être vient dès lors mettre en abyme la posture du personnage.

En effet, ce paradoxe est celui auquel Claude est confronté en cet instant, et que le narrateur comme Christine soulignent par des antithèses au début du texte : « les yeux sur la pointe de la Cité, qu'il ne voyait pas » ; « Il était venu, appelé par elle, et il ne la voyait pas ». Claude a laissé ses yeux sur la Cité, son image hante son regard depuis des mois voire des années, elle est sans cesse avec lui, et lorsqu'il est face à elle, elle a disparu. Le discours indirect libre montre que Claude ne parvient pas à penser la présence invisible de l'île, qui a forcément « disparu » matériellement pour qu'il ne la voie pas, en filant l'ancienne métaphore du navire « à l'ancre », qui aurait désormais « sombré », « au fond des flots ». Cette idée d'une « disparition » de l'île n'étonne guère chez Claude. A cause de cette image, le monde qui entoure le peintre a « disparu » depuis longtemps, puisque l'artiste refuse de le regarder et ne lui prête aucune existence réelle. Cependant, cette cécité est constitutive du personnage,

qui a toujours manifesté cette capacité à regarder sans voir, à diriger ses yeux vers le réel sans toutefois s'en laisser imprégner. C'est dès lors plutôt sa soudaine fascination pour le paysage de la Cité qui devrait nous surprendre, dans la mesure où ce point de vue est parvenu un temps à attirer son regard.

Comme nous l'avons vu, ce phénomène s'explique par la nature de l'image en question : à peine vue dès la première rencontre, immédiatement médiatisée par la composition du tableau et donc présentée comme *artefact* illusoire ; mais aussi image d'une clôture, d'un lieu isolé et hermétique qui renvoie à Claude le reflet de son propre autisme envers le monde extérieur, son propre néant au monde, sa mort symbolique parmi les autres hommes. Cette image attire donc sans doute le peintre parce qu'elle présente au devant de ses yeux l'illusion d'un miroir de son être dans le monde, un être qui refuse le monde et semble d'avance réduit au néant. La « disparition » effective de l'image dans le néant de l'obscurité ne semble dès lors que son évolution naturelle. Comme Claude dont elle est le reflet, l'image est dans son élément lorsqu'elle se trouve dans l'obscurité, car elle y trouve l'expression du néant qu'elle a toujours symbolisé. En se réduisant à une surface noire noyée dans le noir, elle n'opère aucune rupture avec ce qu'elle représentait figurativement, elle reste ce qu'elle a toujours été, l'image du néant, comme le tableau disparu dans la nuit lors de la visite de Sandoz à l'atelier.

Cette équivalence du néant et de l'image, Claude n'est cependant pas encore prêt à l'admettre. En disparaissant visuellement, l'île révèle à Claude toute l'illusion dans laquelle il se meut, tout l'hermétisme de son être : elle lui révèle que cette image étriquée à laquelle son monde s'est réduit n'est qu'une illusion, qu'une expression du vide, qu'un néant. La mort de toutes choses a trouvé son expression visuelle en contaminant même l'idée fixe de Claude, programmant d'avance le seul moyen de la rejoindre, le suicide. Claude ne peut encore s'y résoudre, comme le suggère son immobilisme sur le pont : le peintre qui n'est pas encore prêt pour la mort tente encore de croire en son idée fixe. Il essaie donc de réitérer, sur le lieu même de la Cité, le phénomène qu'il a utilisé partout ailleurs, à savoir projeter son image hallucinatoire :

Mais Claude était resté tout droit, luttant contre cette douceur de mourir ; et il ne bougea pas d'une heure encore, toujours là-bas, sur la Cité, comme si, par un miracle de puissance, ses yeux allaient faire marcher la lumière et l'évoquer pour la revoir⁷⁷⁷.

⁷⁷⁷ *Ibid.*

Alors que l'image est encore dans ses yeux où qu'il aille, le monde lui refuse même de lui montrer la Cité là où elle est ! L'artiste ne comprend pas qu'elle est pourtant là, et qu'elle n'a d'ailleurs jamais été autant elle-même que dans ce noir qui est inhérent à ce qu'elle représente pour lui. Le monde refuse d'accueillir la projection de son image hallucinée, même en ce lieu qui lui appartient, sonnante l'irréparable rupture qui sourd entre lui et Claude depuis le début du roman. Claude a encore son image dans les yeux alors qu'il rentre chez lui, mais il ne peut désormais plus la projeter nulle part. C'est ainsi qu'il faut comprendre son retour final au tableau, comme la tentative désespérée de donner une matérialité à l'image de la Cité que le monde réel ne veut même plus lui donner devant la Cité, le peintre lançant à Christine : « Je mourrais de ne plus peindre, je préfère peindre et en mourir... Et puis, ma volonté n'y est pour rien. C'est ainsi, rien n'existe en dehors, que le monde crève⁷⁷⁸ ! ». L'échec de cette dernière tentative fait selon nous enfin prendre conscience au peintre de l'inadéquation de sa vision avec le monde réel mais de son équivalence avec le néant ; de même, elle lui révèle sa propre inadéquation avec le réel, ce réel qu'il a toujours cru aimer passionnément tout en refusant de le voir, et son appartenance au néant. Le statut paradoxal de l'image de la Cité dans cette dernière description est celui-là même qui fonde le personnage de Claude : un être coupé du réel qui voudrait pourtant faire corps avec lui ; un intransitif qui voudrait se fondre dans un monde qui lui est radicalement étranger. Un impensable qui ne peut donc se résoudre que dans la mort.

- *Une intransitivité propre à tout artiste ?*

Claude et Sandoz, ou l'impossible communication

Que la posture de Claude soit celle de l'intransitivité ne nous semble plus à démontrer⁷⁷⁹. Elle relève certes dans son cas de l'outrance, mais ne doit pas pour autant être considérée comme une anomalie dans le discours sur l'art que présente le roman. En effet, l'autisme particulièrement inquiétant de Claude n'est que la variante extrême d'une intransitivité qui semble constitutive des artistes réalistes dans ce roman.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 345.

⁷⁷⁹ A cette analyse nous ajouterions volontiers la très convaincante idée développée par Belinda Cannone, selon laquelle l'esthétique des tableaux de Claude, qui « choquent » par leurs sujets, « aveuglent » par leurs couleurs, « violentent » par leur style, blesserait l'œil du spectateur afin de rendre infirme son regard, que ce soit Christine, les bourgeois du Salon, les amis de Claude. Ce thème renverrait selon l'auteur à un refus de voir, à la propre infirmité de l'artiste lui-même (*L'Œuvre d'Emile Zola*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2002, p. 127-131). Idée séduisante, qui pourrait faire du tableau chez Claude une sorte de frontière, un rempart qui le défendrait contre le reste du monde.

Bien qu'il semble un contrepoint de Claude, en conciliant l'art avec la vie, l'art avec le public, Sandoz n'échappe pas totalement à cette difficulté de communiquer avec ce qui l'entoure. Les conversations esthétiques des deux amis sont exemplaires de ce point de vue. Alors que les deux artistes chantent dans ces épisodes avec exaltation la coulée de vie qu'ils veulent faire entrer dans leur art, qu'ils n'ont à la bouche que des mots de transitivité à son égard (« entrée », « fenêtre ouverte », « coulée »...), il est curieux de constater qu'ils ne parviennent pas même à communiquer... entre eux. Ces dialogues théoriques n'en sont pas, puisqu'ils juxtaposent en réalité des soliloques où chacun exprime sa vision de l'art sans écouter ni rien partager avec l'autre, qui d'ailleurs ne l'écoute pas non plus. Nous avons déjà partiellement rencontré un de ces « dialogues de sourds » dans la visite crépusculaire de Sandoz à l'atelier, dont il suffit de rappeler la construction. Sandoz commente avec scepticisme le tableau de Claude, en mettant l'accent sur l'absence de vraisemblance d'une femme nue en plein Paris devant la Cité et en proposant de l'habiller ; Claude répond un unique « oui » qui manifeste en réalité son désaccord, puis change volontairement de sujet en parlant de Courajod ; son idée fixe l'envahit et éteint le flot de son discours, laissant place à un grand silence. Le lien logique utilisé dans le texte montre que c'est uniquement en raison de ce silence assourdissant que Sandoz se lance dans une longue tirade sur l'art : « Sandoz, *alors*, parla à son tour, les bras également noués sous la nuque, le dos renversé sur un coussin du divan⁷⁸⁰. » L'expression « à son tour » souligne l'absence de dialogue, assimilant les propos des peintres à une succession de plaidoiries d'avocat dans un procès. Le phénomène de juxtaposition, de décalque posé côte à côte sans la moindre animation est en outre souligné par la position prêtée à Sandoz, qui fait un écho manifeste à celle qu'avait prise Claude auparavant lorsqu'il s'était lui-même forcé à parler de Courajod pour éviter de discuter la toile quelques lignes plus haut : « Il avait croisé les deux bras sous sa nuque, il se mit à parler d'autre chose⁷⁸¹ ». Sandoz monologue ensuite longuement sur les difficultés de sa vie et de son art, puis s'interrompt, la pièce retrouvant son silence. Il interroge alors son ami sur un autre sujet (l'envoi de la toile au Salon), en vain :

Claude ne lui répondant pas, il crut l'entendre pleurer. Était-ce la tristesse infinie, le désespoir dont il venait d'être secoué lui-même ? Il attendit, il répéta sa question⁷⁸² [...].

Le dialogue ne prend pas, et le romancier croit que son discours est responsable des pleurs de Claude, qu'il lui a communiqué son pessimisme. La suite du texte, que nous avons

⁷⁸⁰ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 261.

⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 260.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 264.

lue, montre qu'il n'y a là qu'un triste quiproquo, le peintre pleurant en réalité l'échec de son tableau que la tombée de la nuit lui a progressivement révélé pendant que Sandoz parlait. L'interprétation erronée de Sandoz se révèle donc d'une cruelle ironie, puisqu'elle donne un instant l'illusion qu'un véritable dialogue puisse exister entre eux, ou du moins qu'une communication dans le partage d'une émotion puisse en tenir lieu. Une maladresse de Claude, voulant exonérer son ami de toute responsabilité lorsque celui-ci s'accuse d'avoir causé par ses paroles son malheur, révélera la cynique réalité de la scène, celle de deux amis qui sont étrangers l'un à l'autre alors qu'ils parlent dans la même pièce, et de la même chose : « Toi, quelle idée ! je ne t'écoutais pas⁷⁸³... » Cette situation est la norme des moments que « partagent » les deux artistes pourtant si proches, qui prennent toujours par à de faux dialogues dès que leur propos s'attache à l'art. Même incommunicabilité lors de la « conversation » qu'ils ont lors d'une visite de Sandoz à Bennecourt, alors qu'ils se trouvent, symboliquement, « sur une île », où Claude ne prononce quasiment pas une parole. Les incises qui parsèment le monologue du romancier pour lui donner un semblant d'animation parlent d'elles-mêmes, en accusant la solitude de son discours qui ne trouve pas le moindre écho en Claude :

Un jour, seul avec Claude, dans un île, étendus côte à côte, les yeux perdus au ciel, il lui conta sa vaste ambition, il se confessa tout haut :

« Le journal, vois-tu [...]... »

Un silence tomba des feuillages, immobiles dans la grosse chaleur. Il reprit d'une voix ralentie, en phrases sans suite :

« Hein ? [...] »

Son cri monta, se perdit au fond du ciel immense. Pas un souffle ne passait, il n'y avait, le long des saules, que le glissement muet de la rivière. Et il se tourna brusquement vers son compagnon, il lui dit dans la face :

« Alors [...]... »

Il retomba sur le dos, il élargit les bras dans l'herbe, parut vouloir entrer dans la terre, riant, plaisantant.

« Ah ! [...] »

Mais, commencée en blague, avec l'enflure de son emphase lyrique, cette invocation s'acheva en un cri de conviction ardente, que faisait trembler une émotion profonde de poète ; et ses yeux se mouillèrent ; et, pour cacher cet attendrissement, il ajouta d'une voix brutale, avec un vaste geste qui embrassait l'horizon :

« Est-ce bête [...] ! »

Claude n'avait pas bougé, disparu au fond de l'herbe. Après un nouveau silence, il conclut :

« Ça y est, mon vieux ! crève-les tous !... Mais tu vas te faire assommer.

– Oh ! dit Sandoz qui se leva et s'étira, j'ai les os durs. Ils se casseront les poignets... Rentrons, je ne veux pas manquer le train⁷⁸⁴. »

L'unique tiret utilisé dans la typographie témoigne à lui seul de l'absence de dialogue dans cette scène, chaque incise narrative évoquant le silence de la nature faisant suite à l'exaltation de Sandoz (« un silence tomba », « son cri monta, se perdit », « pas un souffle »,

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 265.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 161-163.

« Claude n'avait pas bougé », « un nouveau silence »). Les tournures phatiques qui animent chaque nouvelle prise de parole de l'écrivain, ou encore ses tentatives de contact avec le corps de Claude, ont beau théâtraliser la scène pour lui donner un semblant d'animation, elles ne font que souligner le manque cruel de réaction du second actant du « dialogue », qui semble totalement étranger à ce que raconte son ami. Ironiquement, la seule réponse que Claude finit par donner est celle qui vient « conclure » le discours de l'écrivain, lui mettant donc implicitement fin, ce à quoi Sandoz acquiesce d'ailleurs puisqu'il pense dès lors immédiatement à son départ (« rentrons, je ne veux pas manquer mon train »).

Même scénographie dans le premier échange du roman entre les deux amis, pendant lequel ceux-ci évoquent leur enfance, puis leurs projets artistiques, en longues tirades juxtaposées. L'absence de communication est alors accentuée par la disposition spatiale des personnages, Sandoz posant pour Claude dans une attitude qui lui fait symboliquement « tourner le dos » au peintre pendant toute leur conversation⁷⁸⁵. Cette utilisation volontairement signifiante de l'espace ne fait aucun doute, car elle est soulignée dans le texte au moment charnière où le monologue esthétique de Claude s'interrompt, pour laisser place à celui de Sandoz :

Un grand silence tomba, pendant qu'il achevait d'ébaucher le veston de velours, frémissant. Sandoz l'avait écouté, sans lâcher la pose. Et, le dos tourné, comme s'il eût parlé au mur, dans un rêve, il dit alors à son tour :
« Non, non, on ne sait pas, il faudrait savoir... Moi, [...] j'ai eu⁷⁸⁶ [...] ... »

Dos tourné, face à... un mur, l'écrivain commence son discours par une phrase qui semble répondre à ce que vient de dire son ami, en dépit du silence qui a suivi, malgré le fait que ce discours n'appelait pas de réponse, et encore moins celle-ci. Ces paroles qui semblent plutôt la continuation des propres pensées de Sandoz, commencent symboliquement par un « non » qui ne s'oppose donc à rien, si ce n'est la présence de tout autre énoncé. Ce « non » inaugural introduit le manifeste esthétique personnel du romancier commençant par le symbolique pronom emphatique « moi », isolé en tête de phrase par une virgule. Décidément, alors que les idées qu'ils expriment sont peu ou prou les mêmes dans chacun de leur art, les deux locuteurs ne s'écoutent pas, répètent sans fin leur propre pensée sans jamais rien puiser dans celle de l'autre. Et ce n'est que lorsque Sandoz subira, à la suite de la mort de sa mère, une crise de nihilisme aussi forte que celle connue par Claude, que les deux personnages auront enfin quelque chose à partager : « Son deuil avait encore rapproché Sandoz de Claude,

⁷⁸⁵ « Après avoir disposé les coussins, Sandoz s'était installé sur le divan, tenant la pose. Il tournait le dos, mais la conversation n'en continua pas moins un moment encore [...] » (*ibid.*, p. 34).

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 45-46.

dans un dégoût commun des choses⁷⁸⁷. » Alors les deux amis retrouvent ensemble un semblant de dialogue. Ainsi à la suite de la visite désespérée à Bennecourt :

« Est-ce que je garderais le courage de ma besogne, est-ce que je resterais debout sous les huées, si je n'avais l'illusion consolante que je serai aimé un jour ! »

Claude l'avait écouté, de son air d'accablement. Puis, il eut un geste d'amère indifférence.

« Bah ! qu'est-ce que ça fiche ? il n'y a rien... Nous sommes plus fous encore que les imbéciles qui se tuent pour une femme. Quand la terre claquera dans l'espace comme une noix sèche, nos œuvres n'ajouteront pas un atome à sa poussière.

– Ça, c'est bien vrai, conclut Sandoz très pâle. A quoi bon vouloir combler le néant ?... Et dire que nous le savons, et que notre orgueil s'acharne⁷⁸⁸ ! »

Lorsque les deux artistes évoquaient leur art transitif, ouvert sur la nature et la vie, toute communication semblait impossible entre eux ; et lorsque le « courant » se rétablit momentanément en leur offrant un moment de dialogue, c'est en raison d'une autre rupture, celle d'un rejet commun de l'existence, réduite à une simple illusion ! Les propos tenus par Claude et Sandoz en cet instant dénoncent en effet implicitement l'idéal de l'œuvre vivante, puisque la vie elle-même ne serait selon eux qu'une illusion passagère, propos philosophiques particulièrement étonnants au regard de leurs théories esthétiques habituelles. Mais contrairement à ce qui pourrait apparaître à première vue, ce n'est pas Sandoz mais Claude qui tient ici un discours inhabituel, puisqu'il dénonce enfin malgré lui l'utopie esthétique de transitivité totale qu'il professe depuis le début du roman. En revanche, le discours de Sandoz, qui pourrait apparaître comme le résultat d'une dépression passagère d'un artiste réaliste qui, lui, a réussi à mettre son projet artistique en œuvre, correspond en réalité une posture esthétique véritable du personnage, cohérente avec son attitude dans l'ensemble du roman.

Sandoz, ou la conjuration du monde par une esthétique de la clôture

Si Sandoz représente en effet un contrepoint de Claude, ce n'est pas celui de la réussite face à l'échec, mais plutôt, comme le dit Zola lui-même, celui de la résignation⁷⁸⁹. Résignation qui nous semble illustrer la parfaite antithèse de l'utopie incarnée par Claude, celle de la transitivité. L'utopie de Claude est sans cesse dénoncée comme une illusion par l'hermétisme qui le constitue en tant qu'homme, en tant que spectateur et en tant qu'artiste, puis elle se trouve sanctionnée par sa mort. La survie de Sandoz n'est quant à elle pas un signe trivial de victoire, comme tend à le croire M. Serres, car on ne peut dire que ce dernier

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 308.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 321.

⁷⁸⁹ « Toute ma confession. *Un écho pratique et résigné de Claude.* » (Emile Zola, *L'Œuvre, Dossier préparatoire*, « Ebauche », ms. 10316, BNF, f°287-288, cité dans P. Brady, « *L'Œuvre* » de Emile Zola : roman sur les arts. *Manifeste, autobiographie, roman à clef*, op. cit., p. 435 [E. Z. souligne]).

ait réussi là où Claude avait échoué. Sandoz est en effet un être tout aussi intransitif que son comparse ; néanmoins, l'écrivain est plus ou moins conscient de cet hermétisme ; dès lors, son exacerbation moindre et son absence de conséquences funestes résident uniquement dans le fait qu'elle n'entre pas totalement en contradiction avec son esthétique, puisque l'écrivain sait, lui, que la transitivité en art est une utopie.

Bien qu'il s'exalte à la pensée de la « coulée de la vie » dans son œuvre, Sandoz est un être enfermé lui aussi. N'est-il pas symbolique que son entrée en scène dans le récit le fasse énoncer ses théories le dos retourné contre Claude, mais surtout face à un obstacle, « comme s'il eût parlé au mur » ? L'art selon Sandoz se conçoit effectivement comme une activité solitaire, coupée du monde, dans une clôture que favorise sans doute l'abstraction du *medium* scriptural. Jamais n'entend-on parler l'écrivain de sorties en pleine nature, de visites documentaires, alors même qu'il entreprend de représenter la vie dans toute sa vérité. Au contraire, c'est toujours l'aspect intérieur de la création qui est par lui évoqué, le lent et patient labeur solitaire de l'écrivain enfermé dans son bureau. Si l'œuvre est donc compatible avec la vie chez Sandoz, c'est parce qu'elles sont étroitement séparées, parce qu'elles ne franchissent pas la frontière maudite que l'utopie de Claude a voulu transgresser. La vie est possible, mais une vie cloîtrée, isolée du reste du monde, et c'est d'ailleurs ainsi que l'écrivain justifie son désir de mariage :

Lui, d'ailleurs, avait le besoin d'une affection gardienne de sa tranquillité, d'un intérieur de tendresse où il pût se cloîtrer, afin de consacrer sa vie entière à l'œuvre dont il promenait le rêve⁷⁹⁰.

L'isolement selon Sandoz est bien un enfermement, mais qui se mue en une protection contre le reste du monde, et prend une valeur méliorative, où chaque mot de la fermeture est associé à celui du bien-être ou de l'amour : « affection gardienne de sa tranquillité » ; « intérieur de tendresse où il pût se cloîtrer ». A l'intérieur de cette prison adorée, l'espace n'est pas étriqué mais douillet ; il permet à la subjectivité de s'exprimer, si bien que l'œuvre, conçue comme l'expression du moi, semble alors un prolongement de son être qui se baladerait dans le jardin de ce cloître de l'âme. Remarquons ainsi l'enchevêtrement des mots se référant à l'écrivain et ceux désignant l'œuvre, qui semble elle-même protégée par l'artiste : « consacrer sa vie entière à l'œuvre dont il promenait le rêve ». Reste qu'une vie ainsi conçue est une vie sans vie, abstraite de tout ce qui fait que le vivant est anarchique, incontrôlable, et donc vivant. L'idéal du reclus n'est en effet pas totalement idyllique, et le

⁷⁹⁰ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 160.

personnage semble parfaitement conscient de la rupture que celui-ci implique avec le reste du monde :

« Ecoute, *le travail a pris mon existence*. Peu à peu, *il m'a volé* ma mère, ma femme, tout ce que j'aime. C'est le germe apporté dans le crâne, qui mange la cervelle, qui envahit le tronc, les membres, qui ronge le corps tout entier. Dès que je saute du lit, le matin, *le travail m'empoigne, me cloue à ma table, sans me laisser respirer* une bouffée de grand air ; puis, *il me suit* au déjeuner, je remâche sourdement mes phrases avec mon pain ; puis, *il m'accompagne* quand je sors, *rentre dîner dans mon assiette, se couche le soir sur mon oreiller*, si impitoyable, que jamais que je n'ai le pouvoir d'arrêter l'œuvre en train, dont la végétation continue, jusqu'au fond de mon sommeil⁷⁹¹... »

Pathétique description de l'art comme chimère baudelairienne, accrochée au dos de l'artiste, puisant comme un monstre sa nourriture de la substance vitale de son créateur. Dans cette logorrhée d'un Sandoz qui demande pathétiquement à ce qu'on l'écoute, alors même qu'à ce moment il se trouve dans l'atelier de Claude qui, justement, ne l'écoute pas, la création est explicitement exprimée comme une négation de la vie, un monstre devenant l'assassin de tout ce qui la constitue dans les stéréotypes courants : famille (« ma mère », « ma femme »), amour (« tout ce que j'aime »), corporéité (« cervelle », « tronc », « membres », « corps tout entier »), souffle (« sans [...] une bouffée de grand air »), nourriture (« je remâche [...] mes phrases »). L'écrivain est caricaturalement placé en position d'objet de son œuvre devenue un sujet personnifié, avec une telle insistance sur ce schéma syntaxique que celle-ci mime le harcèlement opéré par la « bête » (en italique). Ce caractère trop systématique de l'inversion du sujet et de l'objet prend cependant tout son intérêt dans le fait qu'il contredit la position même de l'auteur, du sujet créateur, devenu esclave de l'objet qu'il a créé. L'utilisation prosaïque du mot « travail » dans tout le passage comme étonnant synonyme d'« œuvre » s'explique dès lors aisément dans la bouche de Sandoz. Remotivant son étymologie, cet emploi montre que la création n'a pas à voir chez lui avec la procréation, contrairement à Claude : elle réside entièrement dans la torture, dans la douleur de la parturition, et non dans le bonheur de la naissance. Dès lors, c'est au sens fort qu'il faut entendre la négation du monde inhérente au discours de Sandoz. Les termes employés par le personnage pour évoquer sa distraction à l'égard de son entourage, particulièrement ambigus, peuvent tout aussi bien s'appliquer à une profession de foi nihiliste :

« *Et plus un être n'existe au dehors*, je monte embrasser ma mère, tellement distrait, que dix minutes après l'avoir quittée, je me demande si je lui ai *réellement* dit bonjour. Ma pauvre femme n'a plus de mari, *je ne suis plus avec elle, même lorsque nos mains se touchent*. [...] [M]ais est-ce que je puis m'échapper de la patte du monstre ! Tout de suite, je retombe au *somnambulisme* des heures de création, aux *indifférences* et aux maussaderies de *mon idée fixe*. [...] *Non ! non ! plus rien n'est à moi*, j'ai rêvé des repos à la campagne, des voyages lointains, dans mes jours de misère ; et aujourd'hui, que je pourrais me contenter, *l'œuvre commencée*

⁷⁹¹ *Ibidem*, p. 262.

*est là qui me cloître : pas une sortie au soleil matinal, pas une escapade chez un ami, pas une folie de paresse*⁷⁹² ! »

Le discours de l'incapacité à sortir de la maison et de l'œuvre en train ne fait que masquer une incapacité à sortir de soi. Tous les termes utilisés par Sandoz renvoient à ceux désignant le mal autiste de Claude : l'« idée fixe », le « somnambulisme », l'« indifférence ». Les symptômes sont les mêmes, et le vécu également, comme l'échec de toute « escapade » ou de tout « repos à la campagne », rappelant Bennecourt, comme l'impression d'être étranger à ce qu'il a de plus proche, sa femme, qui rappelle l'éloignement de Claude et Christine. L'antithèse « je ne suis plus avec elle, même lorsque nos mains se touchent » rappelle l'antilogie qui présidait à la relation du couple principal, en niant le contact au sein du geste même qui symbolise le plus la prise de contact dans la société occidentale, l'entrelacement des mains. On retrouve enfin la même diffusion des négations dans le texte, marquant du sceau du néant tous les éléments de l'univers biographique du personnage, avec les mêmes variations symétriques d'anaphores, de parallélismes syntaxiques et de chiasmes : « *Et plus rien n'existe au dehors* », « *Non ! non ! plus rien n'est à moi* » ; « Ma pauvre femme n'a plus de **mari**, **je** ne suis plus avec elle » ; « *pas une sortie [...], pas une escapade [...], pas une folie de paresse !* ». Le parallèle entre les deux amis, ainsi que l'extraordinaire insistance sur l'absence de « sorties », ne peuvent qu'engager à comprendre la claustration spatiale de Sandoz comme la manifestation concrète d'un hermétisme plus grave, qui consacrerait une rupture avec le monde extérieur identique à celle de Claude. La conclusion de la première partie de son discours confirme l'aspect tout métaphorique de cette évocation de l'enfermement dans la maison où il travaille, en en mettant en abyme le procédé :

« Jusqu'à ma volonté qui y passe, l'habitude est prise, *j'ai fermé la porte du monde derrière moi, et j'ai jeté la clef par la fenêtre...* Plus rien, plus rien dans mon trou que le travail et moi, et il me mangera, et il n'y aura plus rien, plus rien⁷⁹³ ! »

Curieuse conclusion en effet, où le personnage utilise la métaphore de l'homme qui se barricade dans une maison pour évoquer son cénobitisme professionnel dans un bureau ! L'enfermement dans le bureau devient un emprisonnement plus concret, que la chaîne métaphorique ferait aisément associer à un refus volontaire et ontologique de s'ouvrir au monde au profit d'un recentrement sur soi et sur sa création personnelle. Le décalage entre ce discours et l'esthétique de Sandoz est frappant, puisqu'il contredit tout l'appel à la vie et à la nature exalté par lui comme par le peintre. Ironie plus grande encore face au motif de la

⁷⁹² *Ibid.*, p. 262-263.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 263.

fenêtre, qui au lieu de s'ouvrir au monde ou de trouser le mur, devient l'instrument de la claustration, en permettant la perte du seul moyen d'ouverture sur le dehors, la clef. La dernière phrase mime enfin cet avènement du rien, et cette épiphanie du moi isolé après le cataclysme ayant englouti tout le réel extérieur. Celle-ci dispose d'abord un cadre de néant mimant une protection contre l'extérieur, grâce à la reprise symbolique, anaphorique puis cataphorique, de l'expression du « rien » ; ce cadre renferme et isole de l'extérieur un autre refuge circulaire et protecteur, le « trou » désignant le lieu de travail mais comportant déjà par lui-même la dimension négative du manque ; puis, à l'intérieur de ce dernier cercle protecteur, se trouvent le « moi » et sa création, supposée dévorante, et donc niant potentiellement même ce qui l'a créé : « **Plus rien, plus rien dans mon trou que le travail et moi, et il me mangera, et il n'y aura plus rien, plus rien.** » On ne saurait donc concevoir d'œuvre plus subjective et coupée de la réalité, tournant autour d'elle-même et se dressant en rempart contre le reste du monde, comme le confirme l'incroyable néologisme auquel cette conception donne lieu quelques lignes plus loin : « Eh bien ! moi, je m'accouche avec les fers, et l'enfant, quand même, me semble une horreur⁷⁹⁴. » La tournure réflexive qui s'applique ici de manière étonnante au verbe « accoucher » attire l'attention par son originalité et par l'incongruité de l'image qu'elle suscite, mais elle ne fait en réalité que s'adapter au discours environnant qui fonctionne en totale autarcie grammaticale, où le sujet « je » commande des actions immédiatement retournées vers sa propre personne : « moi, je m'accouche », « l'enfant [que j'ai enfanté] me semble une horreur ». Quelques lignes plus loin, pour se tranquilliser sur la postérité de sa « descendance », Sandoz affirme qu'« il suffit de se dire qu'on a donné sa vie à une œuvre⁷⁹⁵ », cette œuvre donc, qui est déjà soi-même. L'accouchement est un prolongement de soi qu'on a soi-même engendré et dont on a provoqué l'accouchement, puis l'on donne sa vie à cette œuvre qui vient d'être présentée comme une excroissance de celui qui l'a créé. Le cercle ne saurait être plus clos, et l'œuvre d'art est irrémédiablement cernée et comprise dans le « moi » qui lui a donné naissance.

Tout ce discours de Sandoz peut en effet se comprendre comme un manifeste esthétique déguisé admettant que l'ouverture de l'œuvre sur le monde est impossible : l'artiste est aussi étranger au monde par le fait même qu'il est artiste, parce que l'art le coupe du monde, si bien que son œuvre, elle, ne saurait se fondre avec la vie. Nous rejoignons sur ce point l'opinion d'Anne Mavrikis, qui y voit le signe d'un avantage de la littérature sur la peinture, qui ne risquerait pas, « par l'abstraction de ses moyens », de souscrire au « rêve

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 263.

⁷⁹⁵ *Ibid.*

d'incarnation » dont souffrirait Claude en tant que peintre, soumis à la matérialité de son *medium*. Cette immatérialité de l'écriture aiderait ainsi Sandoz à ne pas croire « que la création, au sens fort du terme, soit à la portée de l'art [...]. Si Sandoz n'est pas réduit au désespoir par une besogne impossible, c'est parce qu'il ne peut même pas rêver de l'accomplir⁷⁹⁶. » Il n'y a cependant pas là qu'une affaire de *medium*, car la rupture entre l'œuvre et le monde semble particulièrement marquée chez l'écrivain. Tout au long du récit, les théories littéraires de Sandoz, une fois l'exaltation emphatique de la nature et de la vie passée, dessinent en effet une toute autre conception du roman, beaucoup plus aut centrée et subjective qu'il n'y paraît, faisant étrangement écho à son discours nihiliste final. Le tout premier projet de l'écrivain, présenté au chapitre II mais finalement avorté, n'est pas aussi transitif qu'il veut le paraître :

Et, depuis, il tâonnait, il s'interrogeait, dans le tourment des idées, confuses encore, qui battaient dans son crâne. D'abord, épris des besognes géantes, il avait eu le projet d'une genèse de l'univers, en trois phases : la création, rétablie d'après la science ; l'histoire de l'humanité, arrivant à son heure jouer son rôle ; l'avenir, les êtres se succédant toujours, achevant de créer le monde, par le travail sans fin de la vie. Mais il s'était refroidi devant les hypothèses trop hasardées de cette troisième phase ; et il cherchait un cadre plus restreint, plus humain, où il ferait tenir pourtant sa vaste ambition⁷⁹⁷.

Ce premier projet n'est pas du tout l'œuvre d'un réaliste, c'est celui d'un prophète, qui veut *comprendre* au sens premier, enfermer au sein d'un discours philosophique lui donnant un sens, le cours irraisonné de la vie. Que ce discours soit celui de la science n'a dès lors aucune importance : la démarche en elle-même est anti-objective et anti-scientifique, puisqu'elle repose sur une posture déductive qui veut donner un sens à ce qui n'en peut avoir *a priori*, puisqu'elle veut contenir en une théorie ce qui n'est pas encore advenu (le passé, le présent, le futur) et donc par essence non borné. Ce projet est une bible et non une œuvre réaliste, c'est-à-dire l'interprétation subjective prétendant à l'universalité, que seul l'argument d'autorité de la divinité de son auteur peut justifier. De deux choses l'une, ou l'œuvre de Sandoz sera œuvre de vérité, et il est un prophète ; ou il n'est pas un prophète, et son œuvre totalisante passe dès lors dans la légende. Tout montre d'ailleurs que la seule volonté ayant donné naissance à ce colossal projet littéraire est une volonté d'enfermement. La clôture est partout dans ce passage : évocation de la « tempête » intérieur au crâne de l'artiste, où s'agite tout un monde ; avenir de l'humanité conçu comme ayant un terme fini, celui d'un « achèvement » de la tâche de l'homme ; et surtout raison de l'abandon du projet, dont le « cadre » pourtant bien net et concret dans la tête de l'artiste (« où il ferait tenir »), demande à

⁷⁹⁶ Anne Mavrakis, « Le roman du peintre », *op. cit.*, p. 429.

⁷⁹⁷ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 46.

être davantage « restreint ». Toujours plus clos, toujours moins d'espace, et surtout toujours plus de limites. Ce projet montre la volonté d'enfermer la vie dans un cercle permettant de la regarder s'agiter pour en comprendre l'irrationalité, ou plutôt pour lui imposer un sens, un discours qui la rendrait moins incontrôlable et donc moins inquiétante. Nous sommes donc d'emblée très loin, dans l'esprit de l'écrivain, de la coulée anarchique et vivante de la vie dans l'œuvre, mais plutôt dans une recomposition, dans une ordination du vivant au travers de filtres subjectifs, mais qui prétendent pourtant à être seuls vrais, en se fondant sur un modèle plus démiurgique que scientifique. La reprise *a minima* de ce projet, quelques temps après, à Bennecourt, montre que la clôture est toujours au cœur de la conception de l'œuvre d'art chez Sandoz. Cette évocation fictive mal déguisée des *Rougon-Macquart*, tout comme la « Genèse » du projet précédent renvoyait déjà à un poème de jeunesse de Zola⁷⁹⁸, met en effet davantage l'accent sur l'autonomie du monde représenté que sur son ouverture au monde réel de l'époque :

« Et je tiens mon affaire, oui, je tiens ce que je cherchais, une machine à crever de travail, quelque chose où je vais m'engloutir pour n'en pas ressortir, peut-être. [...] Alors j'ai trouvé ce qu'il me fallait, à moi. Oh ! pas grand'chose, un petit coin seulement, ce qui suffit pour une vie humaine... Je vais prendre une famille, et j'en étudierai les membres, un à un, d'où ils viennent, où ils vont, comment ils réagissent les uns sur les autres ; enfin, une humanité en petit, la façon dont l'humanité pousse et se comporte. D'autre part, je mettrai mes bonshommes dans une époque historique déterminée, ce qui me donnera le milieu et les circonstances, un morceau d'histoire... Hein ? tu comprends, une série de bouquins, quinze, vingt bouquins, des épisodes qui se tiendront, tout en ayant chacun son cadre à part, une suite de romans à me bâtir une maison pour mes vieux jours, s'ils ne m'écrasent pas⁷⁹⁹ ! »

Le projet de « genèse » est finalement identique, mais rapetissé, plus limité et borné, que ce soit dans le temps, dans l'espace, mais aussi dans le nombre : « famille », « humanité en petit », « époque historique déterminée ». L'important dans le projet reste la borne, le cercle permettant de comprendre aux deux sens du terme, c'est-à-dire d'emprisonner pour tenter d'y donner un sens. C'est pourquoi le cadre, la limite est encore inhérente à l'évocation de l'œuvre, qui se déploie dans un cercle (« des épisodes qui se tiendront ») où chaque élément lui-même emprisonne le réel auquel il se réfère (« tout en ayant chacun un cadre à part »). Double niveau d'enfermement du réel, de la vérité ou de la nature, deux fois encadrée par le roman puis par le cycle de la série. Or, cette double frontière entre le monde et sa représentation est précisément ce que cherche l'artiste, qui conçoit son activité créatrice en des termes particulièrement étonnants du point de vue de ce qui a précédé dans notre analyse.

⁷⁹⁸ Zola évoque en effet ce projet poétique, « La Chaîne des êtres », dans des termes très proches, dans une lettre qu'il adresse à son ami Baille le 15 juin 1860. La lettre ainsi que les huit uniques premiers vers supposés sont reproduits dans l'ouvrage de Patrick Brady, « *L'Œuvre* » de *Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef*, op. cit., p. 202-203.

⁷⁹⁹ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 161-162.

Le nouveau projet de Sandoz spatialise son œuvre par le biais de métaphores du refuge. Le cycle est « un coin » isolé, vivant en autarcie (« ce qui suffit pour une vie humaine »), et plus étonnamment, un bâtiment qui n'est pas le « monument » qu'on évoque depuis Horace, mais une « suite de romans à me bâtir une maison pour mes vieux jours ». Ce dévoiement du *topos* de l'œuvre-monument est particulièrement intéressant. Il en déplace considérablement la perspective, le monument étant un édifice à la gloire de quelqu'un, distinct de lui, alors que la maison de Zola inclut son propriétaire. L'œuvre de Sandoz va l'entourer, le protéger, l'accueillir en son sein, pour le protéger, ou le tuer s'il échoue dans sa tâche. La phrase insiste d'ailleurs sur cette inclusion du créateur à l'intérieur de ce qu'il a lui-même créé, en utilisant une tournure pronominale redondante (« à me bâtir une maison ») alors même que la phrase présente déjà un complément de but où il se trouve désigné (« pour mes vieux jours »). Si l'on rétablit d'ailleurs le verbe principal manquant dans cette phrase nominale, on constate que Sandoz se trouve à tous les postes de la relation esthétique, comme sujet, destinataire et perspective (« [*je vais écrire] une suite de romans à me bâtir une maison pour mes vieux jours » = « je vais écrire pour bâtir en vue de moi une maison pour moi). Cette maison qui deviendra quelques temps après la métaphore privilégiée de la vie cloîtrée de Sandoz, c'est donc bien l'œuvre elle-même conçue comme une prison du moi, le protégeant du dehors. Dans une telle conception de l'œuvre romanesque, il reste dès lors peu de place pour le monde, situé derrière tous ces remparts... Il nous semble dès lors évident que Sandoz n'oppose aucunement une version « réussie » de l'art transitif à Claude ; au contraire, les deux amis se rejoignent dans une même fermeture au monde. Leur destin différent s'expliquent par leur degré de prise de conscience de l'intransitivité : Claude ne s'aperçoit pas de sa cécité, et croit toujours en la fusion de la vie et de l'œuvre, si bien qu'il échoue et à vivre, et à créer ; Sandoz, lui, avoue implicitement l'impossible transitivité de l'art en plaçant la clôture au sein même de son projet esthétique, créant en quelque sorte volontairement des médiations en lui et le réel, et légitimant ainsi l'imperfection inévitable de la reproduction de la vie dans l'art.

De cette comparaison des discours sur la création artistique et de leur mise en pratique dans la vie des deux principaux artistes réalistes du roman ressort un grand scepticisme quant au concept de transitivité de l'œuvre d'art. Les deux chantres de la vie dans l'art, porte-parole idéaux d'une conception transitive de l'œuvre par rapport au réel, se trouvent ironiquement être deux êtres particulièrement coupés du monde⁸⁰⁰, pour qui l'œuvre n'atteint jamais le réel,

⁸⁰⁰ La même analyse pourrait d'ailleurs être menée avec le personnage de Gagnière, entièrement perdu dans ses conceptions sur la musique, au point de supplanter un paysage musical à ce qui se trouve derrière une fenêtre lors d'une soirée chez Sandoz, mais aussi acteur d'une terrible scène de non communication, un soir où Claude

soit parce qu'elle lui fait obstacle (pensée utopique de Claude), soit parce que son obstacle se fait protection contre lui (Sandoz). Dans un cas comme dans l'autre, la transparence de la représentation se révèle n'être qu'une illusion, qu'une utopie dangereuse à croire. Si le monde n'est pas visible pour l'artiste, si l'œuvre le coupe du réel, qu'en est-il de l'acte de représentation ? Isolant le moi du créateur dont il est pourtant le fruit, le tableau et le roman ne peuvent définitivement plus prétendre à être une simple impression plus ou moins subjective du monde.

Les cas de Claude et de Sandoz vont au-delà de l'exemplification d'une vitre plus ou moins embuée, qui laisserait passer des ombres plus ou moins déformées du monde. Pour eux, l'emprisonnement est radical, la fenêtre est définitivement bouchée, condamnée, obstruée. Ils semblent dès lors parfaitement illustrer cette pensée de l'écran que nous évoquions au tout début de notre analyse au sujet de la lettre à Valabrègue, en y voyant un exemple jusqu'alors trop ignoré de la représentation comme projection sur un support analysée par Philippe Ortel et Anne-Marie Christin chez d'autres auteurs du XIX^e siècle. Loin de disparaître dans la transparence de la communication en vigueur à l'époque classique telle que l'a décrite M. Foucault, l'œuvre d'art de Sandoz et de Claude reste irrémédiablement là, présente, butée dans sa matérialité, qu'ils le veuillent ou non, qu'ils l'accueillent avec bonheur ou non. Dès lors, c'est inmanquablement un modèle de projection de la création sur un support opaque et intransitif, avec tout ce qu'il peut comporter de subjectivité, que semble indiquer le parcours des deux personnages. Or, pour terminer cette longue enquête au sein de *L'Œuvre*, nous pouvons remarquer que ce régime de la projection subjective contre l'impossible translucidité sur le réel est dans une certaine mesure assumée dans certains débats esthétiques du roman.

et lui s'attardent de nuit au café Baudequin après un dîner chez l'écrivain. Dans une longue scène, le dialogue entre les deux hommes ne prend pas, Claude voulant en savoir plus sur la théorie des couleurs, Gagnière ne l'écoutant pas, d'abord silencieux, pour ensuite soliloquer sur la musique, son discours étant seulement entrecoupé par l'interpellation du garçon de café qui désire *fermer* (*ibid.*, p. 199-202). P. Brady a noté avec un certain dédain l'hermétisme dont faisait preuve le personnage dans cette scène : « Gagnière, tout à son plaisir personnel, ne prête aucune attention à Claude, qu'il ennue, au garçon de café, qui est mort de fatigue, au monde réel, représenté par la saleté du café et surtout par le boulevard, aux souffrance incarnées dans l'ivrogne dont on entend les sanglots. Zola trouve intolérable l'égoïsme de Gagnière, typique de la jeune génération décadente. » (P. Brady, « *L'Œuvre* » de *Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef*, p. 343 ; sur cette question, se reporter aux pages 340-344 du même ouvrage). Au-delà de l'intention psychologique hors de propos prêtée au romancier, force nous est de constater que Gagnière ne cristallise pas du tout à lui seul cet « égoïsme » : son absence de dialogue ne peut que rappeler les conversations de Sandoz avec Claude, qui n'est d'ailleurs pas plus « communicant » que son comparse dans cet épisode (« Claude, qui n'écoutait plus, enfoncé lui aussi dans sa passion, acheva sa chope et dit très haut : « Hé, mon vieux, on ferme ! », Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 202). Enfermé dans son idée fixe, Gagnière ne figure pas à lui seul une quelconque critique des décadents qu'il ne représente guère par ses choix esthétiques picturaux (Corot, Daubigny) et musicaux (Schumann et Berlioz, certes, mais aussi Wagner...) ; au contraire, il témoigne par son comportement d'une rupture avec le monde réel qui touche également, nous l'avons vu, les « vrais » artistes réalistes du roman...

d. Du refus de la transparence aux prémisses de la projection subjective

- La théorie des couleurs, ou la relativité du vrai

La fameuse théorie des couleurs complémentaires que Claude reprend à Gagnière, le peintre mélomane, n'est pas qu'un simple effet de réel associant le personnage aux dernières réflexions des artistes impressionnistes. Comme la médecine des signatures chez Pascal, ce détail technique d'apparence anodin devient en effet le véhicule d'une réflexion plus globale sur la relativité de ce que l'on nomme le réel ou la vérité. Dans un article sur les rapports étroits entretenus par la médecine psychiatrique du XIX^e siècle avec les problèmes esthétiques du génie et de la modernité picturale, Jean-Pierre Guillermin montre combien la question de la couleur a pu être transformée en un critère de rationalité ou d'irrationalité dans la peinture, la notion même de couleur, pourtant constitutive de la peinture, étant identifiée comme « dangereuse » en contrepoint de la rigueur du dessin : « S'adonner à la couleur, c'est en fait renoncer à la pensée⁸⁰¹ ». Lorsque Christine porte ses premiers regards non « éduqués » sur la peinture de Claude, ses réflexions sont ainsi immédiatement associées par la narration à son sens de la couleur, et entendues en termes de vérité et d'erreur :

Elle ne pouvait s'habituer aux *nudités vraies* des académies, à la *réalité crue* des études faites en Provence, blessée, répugnée. Surtout *elle n'y comprenait rien*, grandie dans la tendresse et l'admiration d'un autre art, ces fines aquarelles de sa mère, ces éventails d'une délicatesse de rêve, où des couples lilas flottaient au milieu de jardins bleuâtres. [...] Et elle s'étonnait : *était-ce possible* qu'un garçon intelligent peignît d'une façon *si déraisonnable, si laide, si fausse ?* car elle ne trouvait pas seulement *ces réalités* d'une hideur de monstres, elle les *jugeait* aussi *en dehors de toute vérité permise*. Enfin, *il fallait être fou*⁸⁰².

Le jugement de Christine n'est pas présenté comme un jugement de goût, comme un jugement esthétique, mais comme la mise en évidence d'un défaut de perception, d'une erreur qu'il est donc possible de corriger, comme le montre l'inflation du lexique lié à la raison dans le court extrait (« vraies », « réalité », « comprenait », « possible », « déraisonnable », « fausse », « réalités », « jugeait », « en dehors de toute vérité », « fou »). Si l'on suit la logique du raisonnement sous-entendu derrière le récit du narrateur, les esquisses de Claude sont « vraies », mais Christine les voit « fausses » car son critère du vrai en peinture a été

⁸⁰¹ Jean-Pierre Guillermin, « Psychopathologie du peintre », *op. cit.*, p. 78. Ainsi l'auteur commente-t-il la critique que Gautier fait du Greco, coloriste rapidement transformé en « fou de génie » : « Le Greco choisit l'originalité sans tutelle dans une pratique de coloriste. C'est dire qu'il choisit la partie la plus dangereuse de la peinture qui est aussi ce qui la distingue, son « propre » même. Dangereuse en ce qu'elle est perçue dans l'imaginaire critique comme la part féminine de l'art, autrement dit celle qui réclame le plus impérieusement une discipline. » (*ibid.*, p. 77).

⁸⁰² Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 108-109.

faussé par une esthétique qui ne prônait pas la vérité mais la beauté, et qui donc lui a fait passer pour vrai ce qui ne l'était pas, au point de ne plus voir le vrai là où il est. Ce gauchissement de la vérité dans l'œil de Christine est suggéré par l'évocation des éventails de sa mère où les couples sont colorés de « lilas » et les paysages sont « bleuâtres ». Le narrateur compte sur la malice du lecteur, qui jugera de lui-même de l'ironie des propos de Christine, pour qui le nu est faux, mais qui admet que des personnages soient violets et des paysages bleus, ce qui n'est pas le cas. Cependant, cette scène reçoit un étrange écho lorsque la jeune femme apprend à éduquer son œil :

Un jour qu'elle osait se permettre une critique, précisément à cause d'un peuplier lavé bleu azur, il lui avait fait constater, sur la nature même, ce bleuissement délicat des feuilles. C'était vrai pourtant, l'arbre était bleu ; mais, au fond, elle ne se rendait pas, condamnait la réalité : il ne pouvait y avoir des arbres bleus dans la nature⁸⁰³.

Toujours rétive mais moins sectaire, la jeune femme admet désormais que la « réalité » en peinture n'est pas celle qu'on lui a appris à voir dans les toiles académiques. Elle conçoit également que le tableau doit essayer de tendre vers la perception visuelle du réel, selon la lumière et l'instant présent. Néanmoins, elle n'accepte pas encore la relativité de la couleur. Christine reste encore rationnelle et attachée à la réalité abstraite : une feuille dans un herbier est verte, donc, même si l'arbre qu'elle a sous les yeux devient bleu en fonction de la lumière, il reste qu'un arbre doit être vert par définition. Par cet appel systématique à la raison, à la dialectique du vrai et du faux, les propos de Christine rappellent inmanquablement les reproches adressés par la critique au mouvement impressionniste, qui conçoivent la réalité uniquement sur le plan de la rationalité et rejette toute déviance née de la perception dans le domaine de la folie. La parenté de cet extrait avec la critique adressée par Albert Wolff à Pissarro en 1875 est ainsi saisissante :

Effroyable spectacle de la vanité humaine s'égarant jusqu'à la démence. Faites comprendre à M. Pissarro que les arbres ne sont pas violets, que le ciel n'est pas d'un ton de beurre frais, que dans aucun pays on ne voit les choses qu'il peint et qu'aucune intelligence ne peut adopter de pareils égarements. Autant perdre son temps à vouloir faire comprendre à un pensionnaire du Dr Blanche se croyant pape qu'il habite les Batignolles et non le Vatican⁸⁰⁴.

Comme l'énonce J.-P. Guillermin pour les critiques comme Wolff, dans un commentaire qui pourrait partiellement être appliqué à Christine, le travail sur les couleurs complémentaires qui explique les couleurs de Pissarro et avant lui de Delacroix est

⁸⁰³ *Ibidem*, p. 155.

⁸⁰⁴ Albert Wolff, article paru dans le *Figaro* du 3 avril 1875, cité par J.-P. Guillermin dans « Psychopathologie du peintre », *op. cit.*, p. 78-79.

volontairement ignoré pour déplacer le choix de l'artiste sur le plan de l'arbitraire, dénotant un symptôme d'irrationalité :

[L]a peinture doit s'articuler [à une représentation coloriste « naturelle »] si elle veut demeurer non seulement dans le champ d'un « bon sens » figuratif mais aussi dans celui de l'intelligence. [...] Il y a folie à vouloir que, en peinture, les arbres ne soient pas verts, le ciel bleu, comme chacun le voit. La peinture, autrement dit, doit reconnaître comme bornes de l'originalité, le respect imitatif des données les plus communes de la vision⁸⁰⁵.

L'hésitation de Christine entre ce qu'elle voit et ce qu'elle pense montre que bien qu'ouverte aux théories du Plein air, celle-ci manifeste encore l'influence d'une dichotomie, que Claude rejette définitivement, entre ce qui est perçu et ce qui est peint. La jeune femme conçoit que la perception peut être subjective et variable, mais elle ne peut admettre que la toile représente cette vision perceptive ; la toile représente le monde tel qu'il est, c'est-à-dire tel que la raison le perçoit, en filtrant la perception de l'arbre bleu par le savoir qu'en général, de manière abstraite et objective, la couleur de l'arbre est le vert. La toile doit faire l'arbre vert et non bleu, car elle n'est pas la trace d'une perception, mais la copie d'un objet rationnel. La perception originale et subjective s'inscrit dès lors dans l'ordre de l'irrationnel. Pour Claude, cette dichotomie entre ce qui est perçu et ce qui est inscrit sur la toile n'existe plus : l'arbre perçu bleu sera peint bleu, car le réel est avant tout perception et non raison. La subjectivité est haussée au rang de rationalité légitime. Les principes dont Christine peine à se déprendre, la conduisant à affirmer qu'une chose est son contraire (l'arbre est bleu et ne peut pas l'être) et donc à basculer dans la folie qu'elle-même prête à l'esthétique de Claude, montre toute l'acuité de Zola face aux critiques « obtus » de son temps.

Cependant, on peut être frappé par les termes employés dans cet extrait, qui font immédiatement référence, par leur accent sur la question du vrai et du faux, au premier choc de Christine observant les esquisses de l'atelier de Claude et les comparant avec ses éventails (« vrai », « réalité », « il pouvait y avoir des arbres bleus dans la nature »). Par une grande ironie, tout en semblant identiques, les postures de Claude et de Christine, celles de la modernité réaliste contre le conservatisme académique, se trouvent en réalité radicalement inversées dans ce passage. En effet, Christine ne voulait pas admettre les couleurs crues des corps nus car son œil était habitué à la joliesse poétique où les paysages étaient faussement bleuâtres ; désormais, la jeune femme demande de la vérité, qu'un arbre soit vert, mais cette fois encore, son critère de vérité n'est plus le bon puisque l'arbre se trouve effectivement

⁸⁰⁵ Jean-Pierre Guillermin, « Psychopathologie du peintre », *op. cit.*, p. 79.

« bleu », ce jour-là⁸⁰⁶... Nous nous amusons un peu avec les subtilités de la théorie impressionniste ; néanmoins, le jeu que Zola imprime à la question des couleurs tend malgré tout vers une seule et même démonstration, beaucoup plus radicale qu'une simple moquerie de l'académisme : la vérité n'est qu'une impression, qui rencontre plus ou moins l'assentiment des autres, que l'on soit impressionniste ou académique. L'arbre bleuâtre de l'éventail est ressemblant pour Christine, pas pour Claude qui le voudrait plus « vrai » ; l'arbre « bleu » de Claude n'est pas assez vrai pour sa femme, qui le voudrait plus vrai... Quelle est dès lors la couleur de l'arbre ? Ni bleu, ni vert, mais une impression parfaitement subjective du moment, qu'il faut faire tendre parfois vers le bleu, parfois vers le vert, mais jamais entièrement vers l'un ni vers l'autre. Cette conclusion extrême est d'ailleurs celle que l'artiste tirera explicitement de la théorie des couleurs de Gagnière :

Gagnière, le premier, lui en avait parlé, très enclin également aux spéculations techniques. Après quoi, lui-même, par la continuelle outrance de sa passion, s'était mis à exagérer le principe scientifique, qui fait découler des trois couleurs primaires, le jaune, le rouge, le bleu, les trois couleurs complémentaires, l'orange, le

⁸⁰⁶ Nous savons gré à Patrick Brady d'être un des seuls à avoir repéré cette apparente contradiction dans le roman entre le « bleu » des éventails de Christine et celui des arbres de Claude à Bennecourt : « Mais pour quoi est-elle interdite, elle qui peignait « des couples lilas » et des « jardins bleuâtres » ? Uniquement parce que Claude par de la réalité, elle non ? Le lecteur, lui, a, au contraire, bien raison d'être interdit, de voir que la nouvelle coloration des œuvres de Claude n'est que la transposition de celle des éventails de Christine et de sa mère. » (Patrick Brady, « *L'Œuvre* » de *Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef*, op. cit., p. 311). Nous ne partageons toutefois pas l'interprétation qu'en donne le critique, nettement influencée par son désir de démontrer que Claude subit une évolution picturale au fil du roman, afin de contrecarrer les thèses de John Rewald décrivant un Zola voulant représenter un Impressionniste sans bien comprendre ce mouvement au vu des œuvres de son héros. Selon Brady, Claude commencerait sa carrière en « naturaliste » proche de Manet, avec les esquisses du sud et *Plein air*, avant de devenir véritablement impressionniste à Bennecourt ; puis il tournerait progressivement à l'idéalisme et au symbolisme, d'abord en introduisant de l'anecdote et donc du littéraire dans les premières toiles du retour à Paris puis le symbole avec la femme nue de la Cité. Au-delà du fait que cette évolution oublie des tableaux gênants comme le très réaliste *Enfant mort*, au-delà de l'entreprise délicate consistant à identifier le style fictif de Claude à des styles picturaux existant à l'époque de Zola sur le seul référent de descriptions de tableaux parfois très courtes, nous ne partageons pas cette idée qui tend à rationaliser le parcours de Claude en supposant que les œuvres réalisées représentaient exactement ce que l'artiste visait esthétiquement, ce qui n'est pas le cas de son propre aveu. Les principes théoriques de Claude restent constants tout au long de l'œuvre, et n'impliquent aucun changement important d'esthétique. La volonté de démontrer que Zola savait ce qu'était l'Impressionnisme et qu'il ne s'était pas mépris dans les tableaux de Claude conduit Brady à plaquer une esthétique sur l'œuvre du héros. Peut-être que le problème de l'Impressionnisme de Claude, évoqué légitimement par Rewald en tant qu'historien de l'art, se résout de lui-même dès que l'on envisage la nature romanesque de l'œuvre, où Zola n'a jamais projeté de faire de Claude un représentant d'un courant esthétique précis, mais un « naturaliste » relevant tout aussi bien de Cézanne, de Manet, que de Monet, et surtout d'une peinture qui répondait avant tout à des enjeux narratifs pour le personnage... Cette volonté argumentative conduit le critique à expliquer de manière très surprenante la contradiction des bleus comme le fruit d'une évolution de Claude, qui deviendrait impressionniste à Bennecourt, et subirait alors, en tant qu'Impressionniste, une influence du rococo symbolisée par les éventails de Christine, tout comme les Impressionnistes, selon Brady, auraient eux-mêmes subis dans leur gamme un retour de la peinture du XVIII^e siècle : « On dirait qu'en se changeant en impressionniste, le jeune naturaliste se laisse influencer, peut être inconsciemment, par l'art rococo, au moins pour la gamme des couleurs. » (*ibid.* ; pour l'intégralité de la démonstration sur l'influence rococo, consulter les pages 308 à 315 du même ouvrage). Si certains impressionnistes comme Renoir ont pu effectivement avoir une tendresse pour l'aspect vaporeux de Watteau, il est évident que le bleu des éventails de Christine n'a rien à voir avec *L'Embarquement pour Cythère*, et que la gamme de couleurs assez poétique du rococo n'a rien à voir avec celle d'un Monet, bleue ou pas.

vert, le violet, puis toute une série de couleurs supplémentaires et similaires, dont les composés s'obtiennent mathématiquement les uns des autres. *Ainsi, la science entr[ait] dans la peinture, une méthode était créée pour l'observation logique*, il n'y avait qu'à prendre la dominante d'un tableau, à en établir la complémentaire ou la similaire, pour arriver d'une façon expérimentale aux variations que se produisent, un rouge se transformant en un jaune près d'un bleu, par exemple, tout un paysage changeant de ton, et par les reflets, et par la décomposition même de la lumière, selon les nuages qui passent. *Il en tirait cette conclusion vraie, que les objets n'ont pas de couleur fixe, qu'ils se colorent suivant les circonstances ambiantes ; et le grand mal était que, lorsqu'il revenait maintenant à l'observation directe, la tête bourdonnante de cette science, son œil prévenu forçait les nuances délicates, affirmait en notes trop vives l'exactitude de la théorie ; de sorte que son originalité de notation, si claire, si vibrante de soleil, tournait à la gageure, à un renversement de toutes les habitudes de l'œil, des chairs violâtres sous des cieux tricolores. La folie semblait au bout*⁸⁰⁷.

Les couleurs n'existent que pour l'œil, les objets n'en possèdent pas intrinsèquement, voilà la conviction de Claude, qui est certes une vérité scientifique, mais qui n'est pas une « réalité ». Car dans l'application pragmatique d'une telle théorie, rien n'indique que la couleur de Claude soit plus légitime que n'importe quelle autre, qu'elle ne soit pas vraiment « folle », si ce n'est l'argument d'autorité de son substrat scientifique, transporté tel quel dans le monde de la perception. Claude dévoie la science à son profit : pour lui, la couleur n'appartient plus aux objets, ce qui est vrai en théorie, mais non en pratique, puisqu'un référent coloré de l'objet partageable par tous est possible à identifier ; pour lui, la couleur s'absente de l'objet, ce qui lui permet de lui donner une source entièrement subjective, qui confine à la folie. La morale de cet apologue arriverait donc à la conclusion que la parfaite vérité scientifique n'est toujours pas vraie, mais qu'elle peut au contraire devenir le prétexte légitimant du faux le plus irrationnel. On est étonné de la coïncidence de cette théorie de Claude avec celle que le romancier naturaliste prétend intégrer dans son œuvre. Claude veut que « la science entr[e] dans la peinture », comme Zola le professe en littérature ; Claude met au point « une méthode [...] créée pour l'observation logique », comme Zola pense en trouver une chez Emile Bernard ; et Claude y ajoute un tempérament personnel (« originalité de notation »), dans un équilibre entre observation et style de l'expression que prône encore *Le Roman expérimental* ; faut-il dès lors pousser au bout le parallèle, en voyant dans la « folie » des tableaux de Claude le désaveu de la méthode expérimentale, l'impossibilité de faire passer la science de l'abstraction, du théorème, au réel ?

Les calculs du peintre sont exacts, sa théorie est juste ; mais, nous dit-on, ces tableaux opèrent un « renversement de toutes les habitudes de l'œil ». Personne ne voit donc la même chose que Claude, personne ne perçoit la vérité qu'il a pourtant scientifiquement déduite. La vérité n'existe pas, elle n'est pas partageable, et dans ce cas particulier, le plus objectif et le plus mathématique aboutit au plus faux. On ne saurait mieux critiquer l'entreprise du *Roman*

⁸⁰⁷ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 247-248.

expérimental, et on ne saurait mieux réhabiliter le jugement naïf et conservateur de Christine, qui, après tout, dans ce cas, était tout aussi légitime à trouver ces figures « lilas » plus vraies que les « vraies » nudités de Claude ! Claude finira effectivement par peindre de manière explicitement folle, en couvrant la peau de sa femme nue de jaune et de rouge pur, la faisant d'or et de pierres précieuses⁸⁰⁸. Cependant, il n'y a là qu'une progression de degré et non un changement de nature : pour tous les tableaux précédant la rupture définitive du peintre avec la rationalité, sa vision est, dans une moindre mesure, présentée comme toute aussi subjective et non partagée par les autres. Toujours voit-on dans ses toiles la trace d'une incroyable « personnalité », une « révolution des habitudes » de l'œil, que la théorie vient ensuite légitimer dans les discours de tous ses amis, mais qui ne cachent peut-être finalement qu'un euphémisme face à l'irrationalité manifeste de l'image, « trop » personnelle désormais⁸⁰⁹... Souvent même le peintre ne reconnaît pas lui-même l'objet peint une fois le tableau terminé. Ce qui était sur l'image n'est plus, ou se transforme : ce qui était alors jaune devient tout à coup gris, la lumière devient boue⁸¹⁰. Rien n'indique dès lors que cette particularité initiale de la couleur de Claude ne soit pas simplement le signe avant-coureur du délire coloré qui aboutira à la femme-idole de la fin du roman.

La vérité que Claude défend ardemment s'avère donc une notion bien complexe et fluctuante, et impossible à communiquer et souvent réductible à la seule perception personnelle. Comme Pascal et Denizet avant lui, Claude énonce d'ailleurs lui aussi cette idée que la vérité est souvent difficile à croire, lorsqu'il finit par admettre les explications naïves que donne Christine à son errance nocturne dans Paris lors de leur première rencontre, après

⁸⁰⁸ *Ibidem*, p. 343 et 347.

⁸⁰⁹ « Tous admiraient, convaincus qu'il n'aurait qu'à se produire, pour prendre sa place, très haut, avec des œuvres d'une notation si personnelle, où pour la première fois la nature baignait dans de la vraie lumière, sous le jeu des reflets et la continuelle décomposition des couleurs. » ; « Mais ce qui, surtout, rendait ce tableau terrible, c'était l'étude nouvelle de la lumière, cette décomposition, d'une observation très exacte, et qui contrecarrait toutes les habitudes de l'œil, en accentuant des bleus, des jaunes, des rouges, où personne n'était accoutumé d'en voir. Les Tuileries, au fond, s'évanouissait en nuée d'or ; les pavés saignaient, les passants n'étaient plus que des indications, des taches sombres mangées par la clarté trop vive. Cette fois, les camarades, tout en s'exclamant encore, restèrent gênés, saisis d'une inquiétude : le martyr était au bout d'une peinture pareille. » ; « son originalité de notation, si claire, si vibrante de soleil, tournait à la gageure, à un renversement de toutes les habitudes de l'œil, des chairs violâtres sous des cieux tricolores. La folie semblait au bout. » (*ibid.*, p. 204, 206, 270).

⁸¹⁰ « Et, les yeux élargis, attirés et fixés par une force invincible, il regardait son tableau, il s'étonnait, le reconnaissait à peine, dans cette salle. Ce n'était certainement pas la même œuvre que dans son atelier. Elle avait jauni sous la lumière blafarde de l'écran de toile ; elle semblait également diminuée, plus brutale et plus laborieuse à la fois ; et, soit par l'effet des voisinages, soit à cause du nouveau milieu, il en voyait du premier regard tous les défauts, après avoir vécu des mois aveuglé devant elle. En quelques coups, il la refaisait, reculait les plans, redressait un membre, changeait la valeur d'un ton. [...] [La] femme couchée sur l'herbe lui apparaissait supérieure à son talent même, comme si un autre l'avait peinte et qu'il ne l'eût pas connue encore [...] » ; « L'œuvre, quand elle fut posée sous la clarté morte du vitrage, l'étonna lui-même par sa brutalité ; c'était comme une porte ouverte sur la rue, la neige aveuglait, les deux figures se détachaient, lamentables, d'un gris boueux. » (*ibid.*, p. 126-127 ; 204-205).

les avoir rejetées comme trop peu vraisemblables et donc inévitablement fictives : « Et il s'émerveillait de l'in vraisemblance de la vérité, souvent. Ce qu'il avait imaginé, pour être simple et logique, était tout bonnement stupide, à côté de ce cours naturel des infinies combinaisons de la vie⁸¹¹. » La vérité de Christine ne semble pas vraie à Claude, tout comme celle de Claude ne semblera pas vraie à Christine, puis à ses amis mêmes... Même Sandoz conçoit la vérité comme un phénomène multiple et mouvant, lorsque celui-ci évoque son rapport à ses maîtres : « Moi, chaque fois qu'un professeur a voulu m'imposer une vérité, j'ai eu une révolte de défiance, en songeant : « Il se trompe, ou il me trompe. » Leurs idées m'exaspèrent, il me semble que la vérité est plus large... ». La vérité n'existe pas, il n'y a que des vérités ; elle s'emploie de manière indéfinie pour les autres (« m'imposer *une* vérité ») et définie pour soi (« il me semble que *la* vérité est plus large »). Et il n'est bien, dans une scène d'une grande ironie, que les derniers des hypocrites et des menteurs pour croire en son universalité, tels les bourgeois s'extasiant devant le réalisme arrangé et factice du *Déjeuner* de Fagerolles au Salon, en s'exclamant : « Enfin, en voilà un qui faisait *de la vraie vérité*⁸¹² ! » Comment voir, dans ces nuances infinies et subjectives rattachées à la perception du réel, autre chose qu'un relativisme subjectif face à l'idée même de vérité, qui serait vraie quand elle est nôtre et fausse quand elle ne l'est pas ?

- *La création comme projection subjective sur l'écran de la toile*

De cette théorie définitivement subjective de ce qui peut être « vrai » à la conception de l'œuvre d'art comme projection personnelle sur un écran, il n'y a qu'un pas. L'analyse de Jean-Pierre Guillermin sur les relations troubles du génie pictural avec la folie dans les critiques esthétiques, mais aussi dans les traités scientifiques de l'époque, association dont Zola n'est pas exempt⁸¹³, aboutit selon nous à cette idée. L'attribution d'un délire irrationnel à toute peinture bouleversant le regard commun répond à un refus épistémologique de concevoir la représentation comme autre chose qu'une copie objective de la réalité, refus qui se trouve aussi bien chez les peintres impressionnistes que chez leurs détracteurs. Pour les conservateurs, un chat est un chat, la raison commande que la figure peinte soit l'expression rationnelle et la plus communément partageable de ce qu'est un chat ; dès lors, la toile qui

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 26.

⁸¹² *Ibid.*, p. 287.

⁸¹³ On lit ainsi dans le folio 214 du manuscrit du roman : « le génie, c'est déséquilibre » (BNF, ms 10316, cité par Patrick Brady dans « *L'Œuvre* » de *Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef, op. cit.*).

accueille un chat s'éloignant de la définition universelle du chat est non le signe d'un choix esthétique différent mais d'un esprit déviant : car il n'est pas question de choix, il n'y a pas d'alternative à la fenêtre albertienne qu'est le tableau. Pour les impressionnistes, le refus est moins net, mais il est toujours présent. Les modernistes vont faire de leur chat délirant non pas un argument pour que la peinture devienne l'expression d'une sensibilité subjective distincte de tout critère de vérité objective, mais le retourneront pour demander au contraire une plus grande vérité de la peinture. Le chat est un chat, mais on n'a jamais vu aucun chat ressembler à l'idée universelle du chat ; le chat délirant est le chat perçu, plus vrai que le chat des planches d'anatomie que reproduisent les toiles académiques. C'est pourquoi les critiques plus « ouverts » refusent de parler de folie devant certaines outrances des toiles d'avant-garde, mais déplacent le « dysfonctionnement » dans l'œil du peintre. J.-P. Guillerme rapporte ainsi le jugement que Huysmans porte en 1881 sur les Impressionnistes dont « la rétine [...] s'exacerb[e] », dont les « papilles nerveuses » manifestent un grand « état d'irritabilité⁸¹⁴ ».

Comment ne pas reconnaître la « lésion de l'œil » que Claude s'attribue lui-même lorsqu'il regarde sous un autre jour ses tableaux manqués ? Le défaut de raison devient défaut de vision, parce qu'il est encore inconcevable pour la société, pour Wolff, pour Christine, mais aussi pour Huysmans et pour Claude que la représentation picturale se détache de la *mimesis* pour devenir l'expression unique d'une subjectivité, ouvrant la voie à la peinture non figurative. Comme l'énonce Jean-Pierre Guillerme, cette rupture s'avère bien difficile à opérer même pour les défenseurs les plus acharnés de la modernité picturale, car elle implique d'évacuer la notion de réalité : « Le cubisme sera encore, pour ses apologistes, un « réalisme ». Chaque fois le jeu « fou » sera manifesté comme fondé en valeur par la relation de la peinture au réel, par une valeur de vérité dans un effort d'autant plus ardent qu'il est désespéré et que le « réel » apparaît lui-même comme plus perdu⁸¹⁵. » Cette conception supposerait en effet d'inverser le code représentatif, d'obstruer la fenêtre de la toile vectorisée sur le monde et d'en faire le support d'une projection de la psyché de l'artiste, évacuant dès lors pour toujours la question du critère de rationalité commune. On imagine la difficulté

⁸¹⁴ Joris-Karl Huysmans, « L'Exposition des Indépendants en 1881 », dans *L'Art moderne*, Paris, UGE, « 10/18 », 1975, p. 253, cité par J.-P. Guillerme dans « Psychopathologie du peintre », *op. cit.*, p. 79. Voir également le commentaire que l'auteur donne de l'ouvrage de Max Nordau, *La Dégénérescence*, publié en 1894 : « Peindre par tache ne suppose, chez Nordau, aucun choix esthétique ou technique, le choix est en lui-même inimaginable, l'aberration conséquente ne peut être volontaire ; elle est déterminée, irrésistiblement, par la vision même dans la mesure où Nordau constitue en pacte déontologique qu'on peint ce qu'on voit. Peindre par tache ne peut signifier autre chose que voir par taches, sauf à supposer une imagination folle [...]. Voyant mal, le peintre dégénéré ne peut bien « concevoir », il n'exhibe plus, en conséquence, qu'un trouble fonctionnel qui fait symptôme. » (*ibid.*, p. 81-82).

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

accrue que cette rupture impose à un artiste qui s'insère dans le contexte d'une esthétique explicitement érigée comme « réaliste »...

Ce passage, les théories de la folie du génie de la fin de la seconde moitié du XIX^e siècle l'enclenchent cependant paradoxalement. En effet, en assimilant l'artiste peintre au fou, plusieurs ouvrages, comme *L'Homme de génie* de Cesare Lombroso traduit en France en 1889, s'intéressent à la peinture des aliénés et développent une sorte d'« esthétique de la folie », diagnostiquant des traits communs à la folie picturale, comme la minutie des détails ou l'absence de perspective⁸¹⁶. La vision sera rapidement renversée par la critique qui appliquera ces critères aux peintres modernes, afin de diagnostiquer leur aliénation mentale. Néanmoins, cette pratique de recherche de symptômes, qui prendrait toute sa place parmi les exemples du paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg, permettent paradoxalement l'émergence d'une autre conception de l'art en ce qu'elle examine le tableau comme une trace indiciaire. La peinture devient le signe, l'expression d'un cerveau particulier, si bien que l'esthétique choisie n'est plus regardée selon sa conformité à un modèle rationnel, universel, mais comme l'expression subjective d'un moi. En reconnaissant que le fou projette sa vision hallucinatoire sur la toile et en la généralisant aux peintres modernes afin d'attribuer leurs toiles « anormales » à un symptôme de démence, l'esthétique fait sans le savoir le premier pas vers une conception de la peinture tout autre que celle qu'elle défend : celle du tableau comme support de la projection d'une image entièrement subjective.

Or, ce premier pas, de nombreux signes indiquent qu'il est déjà franchi dans *L'Œuvre*, notamment pour Claude, personnage propice à l'hallucination, donc à la projection d'images... Nous avons déjà vu la cécité du peintre envers le monde, sa capacité à ignorer ce qui lui fait face pour lui substituer sa toile en cours, ou toute autre image. Les occurrences désignant les tableaux de Claude en termes de projection irréaliste sont si innombrables, qu'elles soient énoncées par le narrateur, par Christine, par Sandoz ou par Claude lui-même, qu'il est impossible de les détailler⁸¹⁷. Il est cependant évident que de nombreuses scènes que nous avons déjà analysées s'apparentent exactement à un processus de projection hallucinatoire, le personnage compensant parfois son refus de voir le monde par la transformation du monde en un support plat, en un écran où il projette ses fantasmes ou même

⁸¹⁶ Pour une rapide synthèse sur cet intérêt pour les productions artistiques des fous, commençant dès 1872 avec le docteur Tardieu, consulter l'article de Jean-Pierre Guillermin, (*ibid.*, p. 80-81).

⁸¹⁷ Pour une rapide revue, vraiment non exhaustive, se reporter aux pages suivantes de l'édition citée. Rêve/rêveur/rêver : p. 50, 89, 148, 211, 243, 257, 259, 331, 347 ; illusion : 148, 243, 266, 346 ; 362 ; fou/folie : 257, 347, 358, 359, 360 ; hallucination/halluciné : 259, 342 ; délirante : 249 ; mirage : 207 ; mensonge : 207 ; imaginations : 236 ; visions : 346 ; fantasmagories : 358. Les occurrences relevées sont uniquement celles qui désignent directement l'œuvre ou le processus créatif du peintre.

de simples images : ainsi des regards fixes de Claude sur les murs de Sandoz, le transportant en imagination sur le pont des Saints-Pères ; ainsi de la projection de l'ombre de Notre-Dame dans l'eau de Bennecourt ; ainsi de sa contemplation sur le pont face à l'obscurité de l'île, désespéré qu'elle ne renaisse pas par un « miracle de puissance⁸¹⁸ » de ses yeux ; mais aussi de tous les moments où l'image du tableau en cours lui « barre » le regard... Ce phénomène le pose d'ailleurs comme personnage dès le début du roman, dans un épisode très symbolique de sa relation au réel. Ainsi, dans le premier chapitre, alors qu'il vient de recueillir Christine pour la nuit, la baie vitrée qui clôt le plafond de son atelier s'opacifie pour devenir le support des fantasmes érotico-picturaux du peintre, que la présence de la jeune femme derrière le paravent échauffe :

Malgré sa lassitude, ses paupières bientôt se rouvrirent, une insomnie le laissa les yeux en l'air, sur la baie vitrée. Le ciel était redevenu très pur, il voyait les étoiles étinceler, dans l'ardente nuit de juillet [...]. Il étouffa davantage et sortit ses jambes, pendant que, la tête lourde, dans l'hallucination du demi-sommeil, il suivait, au fond du braisillement des étoiles, des nudités amoureuses de femmes, toute la chair vivante de la femme, qu'il adorait⁸¹⁹.

La baie vitrée, ne laissant passer qu'une image minimaliste du paysage (un ciel étoilé), disparaît progressivement pour devenir l'écran des fantasmes de Claude. Bien souvent, c'est aussi le phénomène de création même du tableau qui est présenté en termes optiques : le personnage se sent ainsi d'abord le cerveau plein d'images, des « fantasmagories [lui] repoussent dans le crâne⁸²⁰ », comme le dit significativement Sandoz, et il souhaite ensuite les projeter sur la toile. L'artiste devient ainsi une sorte de chambre noire photographique, une lanterne magique, un stock d'images ou d'idées emmagasinées et projetées souvent au soir, dans une plus ou moins grande obscurité. Ainsi, lorsqu'il rentre du dîner animé de chez Sandoz après s'être baladé dans Paris avec ses amis pour fuir l'œuvre en cours :

Cette fois, il était certain de faire un chef-d'œuvre, exalté par cette bonne journée de camaraderie, la tête douloureuse et grosse d'un monde. Enfin, il avait trouvé la peinture, il se voyait rentrant dans son atelier comme on retourne chez une femme adorée, le cœur battant à grands coups, désespéré maintenant de cette absence d'un jour, qui lui semblait un abandon sans fin ; et il allait droit à sa toile, et en une séance il réalisait son rêve⁸²¹.

La projection de ces images hors de son cerveau nécessite d'ailleurs souvent le passage de l'ombre à la lumière, voire l'intervention d'un faisceau lumineux, comme dans une véritable projection des arts optiques. Le retour de la promenade dans Paris ayant donné lieu à la « découverte » du point de vue de l'île de la Cité est l'illustration même de cette projection

⁸¹⁸ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 340.

⁸¹⁹ *Ibidem*, p. 17.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 358.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 89.

optique et hallucinatoire de l'œuvre d'art sur la toile dont relève Claude. Le personnage se trouve, au retour dans l'obscurité calme de l'atelier, la tête pleine : « Ses yeux vagues se fixaient sur le vide, son visage s'empourprait d'un effort intérieur, on aurait dit le travail sourd d'une germination, un être qui naissait en lui, cette exaltation et cette nausée que les femmes connaissent⁸²². » L'accouchement de l'image nécessite le temps d'une maturation/révélation et la rencontre d'un rayon, ici, celui de la lampe, le lendemain soir. Le texte accentue la parenté avec la projection sur un écran en soulignant la présence matérielle de la toile blanche, et l'idée d'une « sortie » de l'image depuis le cerveau :

Brusquement, il se leva, se rassit avec *une feuille de papier* et un crayon, se mit à jeter des traits rapides, sous la clarté ronde et vive qui tombait de l'abat-jour. Et ce croquis, fait de souvenir, *dans le besoin qu'il avait de traduire au-dehors le tumulte d'idées battant son crâne*, ne suffit même bientôt plus à le soulager. Cela le fouettait au contraire, toute la rumeur dont il débordait lui sortait des lèvres, il finit par dégonfler son cerveau en un flot de paroles. Il aurait parlé aux murs, il s'adressait à sa femme, parce qu'elle était là. [...] Du crayon, à mesure qu'il parlait, il indiquait les contours fortement, *reprenant à dix fois les traits hâtifs, crevant le papier*, tant il y mettait d'énergie. Elle, pour lui être agréable, se penchait, affectait de s'intéresser vivement à ses explications. Mais le croquis s'embrouillait d'un tel écheveau de lignes, se chargeait d'une si grande confusion de détails sommaires, qu'elle n'y distinguait rien⁸²³.

Non seulement l'angle de la lumière se projette directement sur la surface de la toile, à l'endroit même où le crayon fait naître l'image, mais son impression progressive de l'image, par traits successifs, noirs sur blanc, s'apparente en outre à l'apparition magique de l'image photographique lors de l'étape de la révélation. Cette projection ne relève cependant pas de l'émergence d'une image mimétique, et reste bien de l'ordre de l'hallucination subjective : la vision est source de rupture avec le réel, non seulement parce que Claude ne voit plus rien de ce qu'il l'entoure, parlant à sa femme comme il parlerait « aux murs », murs d'ailleurs plus propices à son mode de communication hallucinatoire, mais surtout parce que l'image projetée ne donne rien à voir de véritablement *mimétique*, avec le caractère « embrouill[é] » de son « écheveau de lignes », sa « confusion de détails sommaires » nés du délire du peintre, qu'il est le seul à identifier comme la Cité (« elle ne distinguait rien »). C'est encore après avoir longuement emmagasiné la vue « invisible » de la Cité dans l'obscurité que Claude reprendra pour la dernière fois ses pinceaux, à la lumière de la bougie, pour projeter sur son tableau la vision fantasmagorique de la femme nue devenue temple de gemmes. Comme la surface unie de la baie vitrée dans la nuit du premier chapitre, le monde entier semble n'être finalement pour Claude qu'une immense toile à couvrir des images délirantes qui se bousculent dans sa tête, lui dont le rêve était d'ailleurs de « recouvrir les murs de Paris » de sa

⁸²² *Ibid.*, p. 214.

⁸²³ *Ibid.*, p. 216.

peinture⁸²⁴, d'une fresque de peinture « vivante ». Recouvrir Paris par un simulacre plus vivant et représentatif de Paris prenant ses murs comme support d'une peinture, n'est-ce pas là l'aveu implicite que le monde réel n'existe pas pour Claude, qu'il n'est bon qu'à être recouvert, effacé, et à se faire ainsi le support des images nées de son cerveau, qui lui semblent plus vraies que nature, que le mur lui-même, pourtant seul réel ?

- *L'enterrement de la transitivité : un plaidoyer final pour la nécessaire illusion de l'œuvre d'art*

C'est donc bien à son désir esthétique de transparence sur le réel qu'il faut attribuer la mort de Claude. *L'Œuvre* présente le projet de représentation parfaitement mimétique du monde réel comme une aporie ; il est certes un désir légitime, car le seul permettant peut-être de tenter de comprendre et de se garantir de la violence de la réalité par son inclusion et sa remise en forme dans le cadre de la toile et du roman, mais par cette raison même, il n'atteindra jamais son but, car la médiation de la représentation le mettra toujours à distance du créateur. A partir de ce constat mélancolique qui ne légitime jamais l'idée d'une transparence de la *mimesis*, deux positions inverses sont représentées dans le roman par les deux principales figures d'artistes mises en scène.

Claude refuse l'évidence de l'aporie, et à mesure que le récit l'éloigne, le met à l'écart de la vie réelle, du reste du monde, continue à vouloir tenter l'impossible, en espérant créer de la vie sur sa toile, sans médiation, à la faire fusionner avec la nature. Son désir totalement utopique, irréalisable et incompatible avec ce qu'est la représentation artistique le conduit à identifier le réel à son image, à refuser la présence du monde qu'il ne peut atteindre de ses pinceaux et à lui substituer des représentations figurées qu'il admet désormais comme seules réalités (le croquis de Christine puis la femme peinte à la place de Christine, le portrait de Jacques à la place de son fils, l'image de la Cité à la place du reste du monde...). Paradoxalement, le désir d'une extrême transitivité sur le réel le conduit donc à rompre avec le réel, à nier son existence au profit de substituts artificiels (idée d'un complot de la nature ou du vivant contre lui, refus de voir à Bennecourt puis cécité généralisée). Le remplacement du monde et sa réduction au monde des images qu'il a créées mais dont il refuse de voir la nature de projections totalement subjectives (la question des couleurs, la femme-idole), entraîne un repli sur son propre esprit créateur, un enfermement autiste du peintre dans le monde étroit de

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 46 et 331.

ses tableaux virtuels, et conditionne donc sa rupture définitive avec la réalité et la vie qui l'entoure, aboutissant inévitablement à l'autodestruction. L'utopie d'un art transif sur le monde est donc placée à tout point de vue sous le sceau de l'échec : elle entraîne la mort de la vie sociale, la mort de l'esprit rationnel, la mort de la créativité, la mort physique, et même la mort de l'art. La réduction du monde à une image du monde ne permet pas même à Claude de donner sa vie pour son art, car son art, incapable d'atteindre ce qu'il vise, reste voué à l'échec. Cette sanction implacable de l'utopie créatrice de Claude semble confirmée par la dernière scène du roman, qui insiste sur l'ampleur du néant qui accompagne sa mort. Le peintre est mort, sa progéniture est morte, sa femme agonise et a perdu l'esprit, et il ne laisse aucune œuvre aboutie ou complète. Le dialogue de Sandoz et Bongrand au cimetière accentue ce paradoxe entre l'effort constant de Claude et l'absence totale de résultat, de production :

« [L]ui qui avait *donné sa vie entière*, qui *s'est tué dans sa folie de travail* !... [...] Un *travailleur héroïque*, un observateur passionné dont le crâne s'était bourré de science, un tempérament de grand peintre admirablement doué... Et il ne laisse rien.

– Absolument rien, pas une toile, déclara Bongrand. Je ne connais de lui que des ébauches, des croquis, des notes jetées, tout ce bagage de l'artiste qui ne peut aller au public... Oui, c'est bien un mort, un mort tout entier que l'on va mettre dans la terre⁸²⁵ ! »

Comme s'ils concluaient un apologue, Sandoz et Bongrand démontrent par ce paradoxe que la vie et l'art reste finalement toujours étrangers, mettant comme un point final cynique à la croyance naïve et contraire de Claude : Claude a mis jusqu'à sa propre vie dans l'art, il s'est « acharné », s'est délité à tout point de vue pour faire naître la vie dans son œuvre, mais une fois cette vie donnée à la toile, celle-ci ne l'accueille pas mais la détruit, car elles sont définitivement étrangères l'une à l'autre. L'empire du rien, que l'art a conduit Claude à reporter sur le monde entier, a contaminé sa propre existence en la semant de morts, mais aussi les images de son œuvre, qui sont tronquées, détruites, manquées, faisant ainsi de lui selon la belle expression quasi-oxymorique de Bongrand, un « mort tout entier ». En reprenant le fil des analyses de Jean-Luc Steinmetz et en l'appliquant à notre lecture du roman, nous serions tentée de voir dans cette image du mort « tout entier » un commentaire de l'ensemble du roman. Comme l'a montré l'auteur, le patronyme de Lantier/L'entier, si peu utilisé pour désigner le peintre dans le récit, semble caractériser l'incomplétude, le manque inhérent aux œuvres avortées ou coupées de Claude, mais aussi la fêlure familiale qui cause ce « génie incomplet⁸²⁶ » dont on le taxe, et cette folie qui le mène au suicide, en quête d'une

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 356.

⁸²⁶ Claude s'entend avec désespoir qualifier ainsi (*ibid.*, p. 245), et Zola l'utilise également à son endroit dans les avant-textes : « C'est le *génie incomplet*, sans la réalisation entière » (Emile Zola, *L'Œuvre, Dossier*

totalité perdue⁸²⁷. Selon nous, cet « entier » qui vectorise tout l'être de Claude, c'est aussi celui du réel, sa présence immanente et irréductible qu'il ne parvient pas à atteindre ni à faire entrer dans sa toile, cet « entier » qu'il voudrait donner à l'image, et que par définition, l'image figurative n'a pas, n'étant que la représentation de la chose, et donc son négatif immatériel, son manque. Cet « entier » impossible, cette totalité inatteignable dans la vie réelle, Claude ne pourra l'atteindre que dans l'épiphanie de son contraire, le monde de la mort et du néant, qui l'a accompagné et envahi peu à peu tout au long du roman. Ce n'est que « mort » que Claude pourra être « tout entier », en ayant effectivement détruit, nié, renié tout ce qui faisait son existence, et donc rendu total l'anéantissement de sa propre vie : le monde réel présent, lui vivant, son œuvre ne l'était pas, il n'était donc pas entier ; une fois le monde nié, une fois sa vie détruite puis tuée, tout est donc bien aussi mort et absent que son œuvre l'était : dans la mort, Claude est donc bien enfin « tout entier ».

Cette totalité du néant explique sans doute la mise en scène choisie par Zola pour l'enterrement du peintre. Située dans le cimetière moderne de Saint-Ouen, dans un espace nivelé, plat, géométrique, une négation de la nature, le monde semble tout aussi mort que celui que l'on enterre, à l'unisson de son néant :

C'était un grand cimetière plat, jeune encore, tiré au cordeau dans ce terrain vide de banlieue, coupé en damier par de larges allées symétriques. De rares tombeaux bordaient les voies principales, toutes les sépultures, débordantes déjà, s'étendaient au ras du sol, dans l'installation bâclée et provisoire des concessions de cinq ans, les seules que l'on accordât ; et l'hésitation des familles à faire des frais sérieux, les pierres qui s'enfonçaient faute de fondations, les arbres verts qui n'avaient pas le temps de pousser, tout ce deuil passager et de pacotille se sentait, donnait au vaste champ une pauvreté, une nudité froide et propre, d'une mélancolie de caserne d'hôpital. Pas un coin de ballade romantique, pas un détour feuillu, frissonnant de mystère, pas une grande tombe parlant d'orgueil et d'éternité. On était dans le cimetière nouveau, aligné, numéroté, le cimetière des capitales démocratiques, où les morts semblent dormir au fond de cartons administratifs, le flot de chaque matin délogeant et remplaçant le flot de la veille, tous défilant à la queue comme dans une fête, sous les yeux de la police, pour éviter les encombrements⁸²⁸.

préparatoire, « Ebauche » BNF, ms 10316, f°265, [E. Z. souligne], cité par P. Brady dans « *L'Œuvre* » de *Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef*, *op. cit.*, p. 430). L'association de cette notion de « génie incomplet » avec l'adjectif « entière » semble un aveu quasi conscient du sens prêté par Zola à l'anthroponyme choisi pour son personnage. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les deux adjectifs voisinent encore par la suite sous la plume de Zola dans l'Ebauche : « Les huées : ils ont raison, c'est incomplet. » ; « un tableau immense où il se met tout entier », « la toile qu'il trouve encore incomplète » ; « son grand tableau, qu'il trouve incomplet » (*ibidem*, f° 279-280 ; 280 ; 280 ; 281, dans *ibidem*, p.433-434).

⁸²⁷ « De Claude on oublie vite le patronyme de « Lantier ». Seul son prénom d'un bord à l'autre du récit l'interpelle. Or, le nom de Lantier fonctionne pourtant dans sa généalogie. Ce nom perdu s'intercale dans tous ses actes et propos – à l'égal d'une fatalité organique. [...] Exclu d'une totalité, Claude tentera désespérément de la rejoindre. Chef de la bande qui se dissémine, il se pend devant l'image d'un tout qu'il ne peut imprimer sur la toile finale, elle toujours percée d'un manque-à-être consternant. » (Jean-Luc Steinmetz, « La preuve par la femme (sur *L'Œuvre* de Zola) », *op. cit.*, p. 236-237 (passage quasiment identique à la première version publiée de cette étude, « *L'Œuvre* », *op. cit.*, p. 418).

⁸²⁸ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 356-357.

Nous retrouvons une fois encore, à la clôture du roman, ces descriptions par la négative qui ont émaillé le parcours de Claude. Claude ne voyait rien lorsqu'il regardait le monde, ou ne trouvait pas ce qu'il était venu voir. Cette fois-ci, dans la complétude qui consacre sa réduction à néant, le monde se met enfin à son unisson, se fait enfin aussi négatif qu'il le voyait, en devenant espace du rien. Description du cimetière par le manque, où l'on énumère ce qui fait la définition même du cimetière et qui ne s'y trouve pas ou qui disparaît, avec même une désormais rituelle anaphore du rien : « terrain vide », « rares tombeaux », « arbres qui n'avaient pas le temps de pousser », « pauvreté, nudité froide », « *pas* un coin de ballade [...], *pas* un détour feuillu [...], *pas* une grande tombe ». Même les tombes semblent avoir disparu de ce lieu qui inverse totalement les codes symboliques qui lui sont attachés : le cimetière transforme la nécessaire disparition biologique du corps, symbolisée par le recouvrement par la terre, en une existence immortelle dans la mémoire collective, symbolisée par l'inscription durable du nom sur la pierre. A Saint-Ouen, la mort n'est que disparition, que recouvrement par la terre, puisque les inscriptions verticales des pierres tombales ont disparu. La modernité économique accentue ce phénomène de négation du mort, en transformant, par la succession échevelée des concessions courtes, ce qu'il y a de plus unique et de moins marchand, le corps humain, en un objet industriel à valeur d'échange, dans un phénomène de négation de la vie et de l'humanité qui rappelle les « poulets » bourgeois qui se succédaient devant les tableaux du Salon : « le flot de chaque matin délogeant et remplaçant le flot de la veille, tous défilant à la queue comme dans une fête ». Ce capitalisme mortuaire atteint donc fatalement la fonction mémorielle du cimetière, en rendant impossible la gravure dans le marbre de l'existence que supposait la pierre tombale, d'où un accent du texte sur la décoration *kitsch*, de « pacotille » des sépultures :

Sur ces loyers de cinq ans, les familles épuisaient leur culte : c'était un entassement, un épanouissement que le récent jour des Morts venait d'étaler dans son neuf. Seules, les fleurs naturelles, entre leurs collerettes de papier, s'étaient fanées déjà. Quelques couronnes d'immortelles jaunes éclataient comme de l'or fraîchement ciselé. Mais il n'y avait que les perles, un ruissellement de perles cachant les inscriptions, recouvrant les pierres et les entourages, des perles en cœurs, en festons, en médaillons, des perles qui encadraient des sujets sous verre, des pensées, des mains enlacées, des nœuds de satin, jusqu'à des photographies de femme, de jaunes photographies de faubourg, de pauvres visages laids et touchant, avec leur sourire gauche⁸²⁹.

Comme les tombes elles-mêmes, les hommages rendus au mort ont cédé à l'influence de la révolution industrielle, et se caractérisent tous par leur caractère de reproduction en série, d'objet artificiel, donc par leur vide d'essence (perles, tissus, photographies, fleurs artificielles). La seule touche de vivant, les « fleurs naturelles », utilisées dans les Vanités

⁸²⁹ *Ibidem*, p. 357.

pour symboliser le cours fragile de la vie, est sans surprise déjà niée, détruite, « fanée ». La quantité que copient l'invasion des pluriels et la longueur accumulative de la dernière phrase, soulignée par la répétition systématique du nom « perles », mime l'invasion de la décoration factice dans le cimetière, le raz de marée du faux, qui, au lieu d'orner les tombes, les rend anonymes et inexistantes en recouvrant leurs noms et donc la mémoire des défunts, niés encore une fois (« cachant les inscriptions »). La mention de l'unique espèce de fleurs des « immortelles » dans ce passage intervient donc comme un commentaire ironique de l'ensemble du cimetière, dont la vocation mémorielle est dévoyée au profit d'une simple fonction de « déchetterie » qui fait disparaître non seulement les corps, mais surtout l'identité des morts. Cet anti-monde qu'est le cimetière Saint-Ouen convient donc parfaitement au « mort tout entier » qu'est alors Claude : il poursuit le phénomène d'anéantissement qu'il a connu jusqu'à son ultime aboutissement : l'oubli, non pas comme s'il n'était simplement plus, mais comme s'il n'avait jamais été. L'absence d'œuvres ne fait-elle déjà pas dire à Bongrand qu'il n'est « [p]lus rien, pas même un nom⁸³⁰ » ? La mise en terre de Claude dans ce cimetière du néant apparaît dès lors comme la mise en scène symbolique de l'effacement du personnage, qui ne laissera ainsi plus la moindre trace de son passage dans le monde. Un détail de la description de la mise en bière attire dès lors l'attention, celui de la fumée envahissante provenant des feux de planches de cercueil, qui scande toute la fin du roman, au fil de la conversation de Sandoz et Bongrand :

« Tiens ! qu'est-ce qui brûle ?... Ils allument donc des feux de joie, ici ? »

[...][D]ans ce coin du champ, ce qu'on brûlait ainsi, c'étaient les planches pourries des bières, un bûcher énorme de planches fendues, brisées, mangées par la terre, tombées en un terreau rougeâtre. Elles refusaient de flamber, humides de boue humaine, éclatant en sourdes détonations, fumant seulement avec une intensité croissante, de grandes fumées qui montaient dans le ciel blafard, et que la bise de novembre rabattait, déchirait en lanières rousses, volantes, au travers des tombes basses de toute une moitié du cimetière.

Sandoz et Bongrand avaient regardé, sans une parole. [...]

Sandoz, devenu pâle, regardait au loin les grandes fumées rousses rouler dans le vent. [...]

Ils se retrouvaient devant le tas allumé des vieilles bières pourries. Maintenant, elles étaient en plein feu, suantes et craquantes ; mais on ne voyait toujours pas les flammes, la fumée seule avait augmenté, une fumée âcre, épaisse, que le vent poussait en gros tourbillons, et qui couvrait le cimetière entier d'une nuée de deuil⁸³¹.

Ce qui est pris pour un éventuel feu symbolique, comme un message (« feux de joie ») ne pouvait exister dans le monde où s'anéantira le corps de Claude. Dans cet univers de la mort capitaliste et industrielle, le feu ne pouvait être qu'utilitaire et non rituel, il ne pouvait être qu'une nécessité permettant le bon fonctionnement de la mise en série, et non l'hommage à une personne. Il ne pouvait aussi être qu'une mesquine fumée noire et humide, et non une

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 362.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 358-359, 363.

flamme trop chargée de valeur positive. Tout comme le flot de paroles du prêtre officiant lors de l'enterrement se trouve à ce même moment recouvert, et donc éteint par le sifflement opportun d'une locomotive⁸³², le cimetière lui-même et tout ce qu'il « contient », se trouvent comme effacés par un flot noir, réduit au néant qui efface Claude du monde, flot noir d'ailleurs lui-même issu de la néantisation (consumation par le feu) du néant (des sépultures). C'est bien un mort tout entier qui s'en va ce jour-là, ou plutôt qui ne s'en va nulle part, car il n'est plus et n'a jamais été.

Le choix de Claude est donc lourd de conséquences, et il s'oppose radicalement à la seconde posture incarnée par Sandoz. La question d'une éventuelle victoire de l'art de Sandoz sur celui de Claude est bien futile⁸³³, dans la mesure où tous deux sont réduits à la même impuissance rencontrée par le projet réaliste, celle d'une incapacité radicale à faire entrer la vie dans l'œuvre⁸³⁴. Face à cette aporie, Sandoz ne fait pas le choix de l'utopie claudienne,

⁸³² « “*Revertitur in terram suam unde erat...*”, récitait le prêtre, qui avait ouvert un livre et qui se hâtait. Mais on ne l'entendait plus, une grosse locomotive était arrivée en soufflant, et elle manœuvrait juste au-dessus de la cérémonie. Celle-là avait une voix énorme et grasse, un sifflet guttural, d'une mélancolie géante. Elle allait, venait, haletait, avec son profil de monstre lourd. Brusquement, elle lâcha sa vapeur, dans une haleine furieuse de tempête. “*Requiescat in pace*, disait le prêtre. – *Amen*”, répondait l'enfant de chœur. Et tout fut emporté, au milieu de cette détonation cinglante et assourdissante, qui se prolongeait avec une violence continue de fusillade. Bongrand, exaspéré, se tournait vers la locomotive. Elle se tut, se fut un soulagement. » (*ibid.*, p. 361-362). Le degré d'anéantissement produit par ce détail sonore est déjà décrit par Antoinette Jagmetti : « Le bruit de la machine couvre tout. La voix humaine est couverte par le tonnerre de la mécanique, les prières s'éteignent, le rite est annulé. Tout est emporté par cette force massive, pesante, ébranlant le sol de son mouvement impétueux. Chacun est saisi, le prêtre comme les autres est enveloppé par ce bruit et ce mouvement de la vie mécanisée qui anéantit le rythme et l'autonomie de l'âme humaine. Dans la hâte et l'impatience, le service religieux se déroule de façon tout à fait mécanique ; ce n'est plus qu'une succession de formules purement extérieures, vidées de leur sens profond. » (Antoinette Jagmetti, *La Bête Humaine d'Emile Zola : étude de stylistique critique*, Genève-Lille, Droz, 1955, citée dans Patrick Brady, « *L'Œuvre* » de *Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef, op. cit.*, p. 365).

⁸³³ La plus pertinente de toutes ses lectures d'un Sandoz vainqueur de Claude reste celle de M. Serres, déjà évoquée. Les interprétations psychanalytiques les plus folles se sont toutefois attachés à ce thème, Fabrice Wilhelm voyant même dans le roman une sorte de complot des artistes besogneux, associant Fagerolles et Sandoz, à l'encontre de Claude (Fabrice Wilhelm, « *L'Œuvre* d'Emile Zola ou l'invisible objet de l'envie », dans Liliane Louvel et Henri Scepi (dir.), *Texte/image. Nouveaux problèmes*, colloque de Cerisy-la-Salle d'août 2003, Rennes, PUR, « Interférences », 2005, p. 333-346)...

⁸³⁴ Il est étonnant de remarquer que les premières analyses du roman ne privilégiaient pas cette idée d'une rivalité entre les deux figures d'artiste de l'œuvre mais plutôt un commun sentiment d'échec, car elles ne se « méfiaient » pas du discours final de Sandoz et le prenait au pied de la lettre, au contraire d'un Michel Serres qui y voit la plus grande des hypocrisies. Ainsi peut-on lire en 1886, sous la plume de Gustave Geffroy dans *Le Siècle* du 12 mai 1886 : « Les deux hommes ne se complètent-ils pas, celui qui se cherche et celui qui s'explique ? Ne sont-ils pas à un égal degré les chercheurs pleins d'angoisse, les passionnés à la besogne, les furieux du désir de créer, les désespérés devant les résultats, les « damnés de l'art » ou encore sous celle d'Albert Dethes dans *Le Siècle* du 18 avril 1886 : « Ainsi Claude et Sandoz, le « raté » et celui qui a réussi, sont également malheureux. Les heureux, ce sont les artistes bourgeois, ceux qui n'ont mis dans l'art aucune passion vraie, rien d'eux-mêmes, sinon l'ambition de réussir à tout prix. » (cités par P. Brady dans « *L'Œuvre* » de *Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef, op. cit.*, p. 422 et 416). Cette réception de *L'Œuvre* influence d'ailleurs nettement la lecture de P. Brady, qui conclut son ouvrage très mesuré sur le roman, en ouvrant son propos sur cette remarque psychologique, à laquelle nous ne pouvons que souscrire : « Dans Claude et Sandoz, nous voyons les deux seules alternatives, désespérantes mais inéluctables : celle de l'idéaliste qui rejette les compromis et finit par se tuer, et celle du réaliste qui accepte les compromis et continue à lutter dans l'angoisse de ce choix. » (*ibid.*, p. 427). D'ailleurs, d'après cet ouvrage, le romancier semble avoir parfois

celui de forcer l'impossible envers et malgré tout. Plus lucide, l'écrivain se montre bien le Claude « résigné » que Zola annonçait dès l'Ebauche. Conscient du caractère utopique de la transivité de l'œuvre que Claude appelle de ses vœux, tout aussi marqué par une rupture d'avec le monde qu'il a aménagé comme un refuge, le romancier fictif reconnaît si bien la médiation de son œuvre qu'il l'érige en rempart parfaitement clos de son être. Depuis cette posture « résignée », Sandoz prend dès lors sa part du caractère subjectif et artificiel de toute œuvre, et se contente de « faire comme si », d'ériger un mensonge vraisemblable qui donne sa vision lacunaire et subjective du réel, mais qui n'en reste pas moins une reconstruction factice. Ainsi le personnage se concilie-t-il une place dans le monde des vivants, protégé par le cocon de son œuvre et de son foyer, et la possibilité d'une production certes imparfaite, toujours trop peu vraie et transitive, qu'il qualifie d'ailleurs du nom monstrueux d'« horreur⁸³⁵ », mais qui aura le mérite d'exister, au contraire de celle de Claude. Cette création conçue uniquement comme la production par défaut de la moins mauvaise illusion de vérité ne peut donc se concevoir en termes de « victoire », et le discours de Sandoz tout au long du roman s'accompagne d'un immense désespoir, qu'au contraire de M. Serres, nous ne lisons pas comme feint, mais en parfait accord avec la difficile position choisie par l'écrivain, décrite d'ailleurs explicitement par le narrateur comme le contrepoint de celle de Claude lors du célèbre couplet de « la lutte contre l'Ange » :

Ah ! cet effort de création dans l'œuvre d'art, cet effort de sang et de larmes dont il agonisait, pour créer de la chair, souffler de la vie ! Toujours en bataille avec le réel, et toujours vaincu, la lutte contre l'Ange ! Il se brisait à cette besogne impossible de faire tenir toute la nature sur une toile, épuisé à la longue dans les perpétuelles douleurs qui tendaient ses muscles, sans qu'il pût jamais accoucher de son génie. *Ce dont les autres se satisfaisaient, l'à-peu-près du rendu, les tricheries nécessaires*, le tracassait de remords, l'indignaient comme une faiblesse lâche ; et il recommençait, il gâtait le bien pour le mieux [...]⁸³⁶.

Claude ne comprend pas que la « tricherie » est « nécessaire » au sens philosophique du terme, qu'elle n'est pas un arrangement avec la vérité, mais qu'elle participe de l'essence constitutive de la représentation. Au contraire, Sandoz, lui, sait que la « lutte contre l'Ange »

confondu les deux personnages, remplaçant leur nom l'un part l'autre dans les deuxièmes plans détaillés, écrits rapidement (f°94 et f°166, voir *ibid.*, p. 194), ou encore raturant dans l'Ebauche la fin de la formule suivante désignant Sandoz : « Enfin, la vaste création, prise et mise sur une.. », remplacée par « dans une œuvre », que P. Brady suppose être le remplacement de « sur une toile » (f°277, voir *ibid.*, p. 219 et 433). Pour une lecture différente de l'habituelle mise en avant de la puissance créatrice de Sandoz faisant contrepoint à l'échec de Claude, plus récente, consulter l'article d'Anne Mavrakis, « Le roman du peintre » (*op. cit.*, p. 425-445), qui inscrit et Claude et Sandoz dans la perspective générale de la représentation des artistes en littérature au XIX^e siècle, qui y seraient systématiquement placés en situation d'échec et d'insatisfaction. Même point de vue d'un Sandoz lui aussi esclave et faillitaire de l'œuvre, rapidement évoqué dans la plus vaste analyse de Dolorès Lyotard portant sur le désir du nu et de la chair chez Zola (« Pudeurs », *Revue des sciences humaines*, n°289, janvier-mars 2008, p. 109 et n. 6).

⁸³⁵ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 263.

⁸³⁶ *Ibidem*, p. 245.

est ingagnable et même intenable, que le réel n'entrera jamais véritablement dans ses romans, qu'ils seront toujours des *artefacts* où la vie n'est que recomposée, ce qui lui permet de produire, mais de manière désespérément mélancolique. Ainsi peut-on comprendre la contradiction apparente résidant dans le discours final que le romancier tient à Bongrand. En effet, en évoquant le destin malheureux de son ami, Sandoz renouvelle son appel à l'entrée de la vérité dans l'œuvre contre l'idéalisme, en imputant à son ami un trop grand goût pour le romantisme, dont l'objectivité de ses théories scientifiques n'aurait pas lavé « la tache » :

« Même après la vôtre, notre génération est trop encrassée de lyrisme pour laisser des œuvres saines. Il faudra une génération, deux générations peut-être, avant qu'on peigne et qu'on écrive logiquement, dans la haute et pure simplicité du vrai... Seule, la vérité, la nature, est la base possible, la police nécessaire, en dehors de laquelle la folie commence ; et qu'on ne craigne pas d'aplatir l'œuvre, le tempérament est là, qui emportera toujours le créateur⁸³⁷. »

La vérité et la nature ne sont qu'une « base », le support du « tempérament » subjectif de l'artiste. La vérité n'est donc qu'une perception subjective du vrai qui ne peut guère prétendre à l'écriture « logique », à « la simplicité du vrai », que l'écrivain espère pour les prochaines générations. Pour cela, la vérité devrait ne plus être une base mais l'essence même de l'œuvre, et donc contredire la définition que le romancier donne de l'œuvre d'art. On comprend que cet appel aux générations futures masque en réalité une déception face à la nécessité de rejeter l'idéal de l'œuvre vraie dans le monde de l'utopie. Le romancier semble d'ailleurs rapidement dubitatif face à son propre vœu, dans un discours étonnant qui rappelle celui de Pascal sur les progrès de la science face à l'appel du mystère, en ne tranchant pas sur la victoire de la vérité scientifique :

« On a trop promis, on a trop espéré, on a attendu la conquête et l'explication de tout ; et l'impatience gronde. [...] C'est une faillite du siècle, le pessimisme tord les entrailles, le mysticisme embrume les cervelles ; car nous avons eu beau chasser les fantômes sous les grands coups de lumière de l'analyse, le surnaturel a repris les hostilités, l'esprit des légendes se révolte et veut nous reconquérir, dans cette halte de fatigue et d'angoisse... Ah ! certes ! je n'affirme rien, je suis moi-même déchiré. [...] Nous ne sommes pas une fin, mais une transition, un commencement d'autre chose... Cela me calme, me fait du bien, de croire que nous marchons à la raison et à la solidité de la science... »

Sa voix s'était altérée d'une émotion profonde, et il ajouta :

« A moins que la folie ne nous fasse culbuter dans le noir et que nous ne partions tous, étranglés par l'idéal, comme le vieux camarade qui dort là, entre ses quatre planches⁸³⁸. »

Etonnamment, l'artiste réaliste ne prend pas explicitement le parti de la rationalité contre le mysticisme, et la science devient même dans ce monologue un lieu identique d'illusion, une croyance tout aussi trompeuse que celle du mysticisme, voire même plus

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 358.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 360.

trompeuse dans la mesure où elle s'oppose en principe à toute idée d'illusion : le vrai universel a été « promis », « espéré », il le « calme », lui « fait du bien », le fait « croire », bref le rassure sur son existence au monde tout comme le ferait le mensonge d'une religion. On ne saurait mieux énoncer que la quête objective du vrai, de la nature, du réel est dans le monde de *L'Œuvre* la plus belle, mais aussi la plus grande des utopies. Et ce caractère illusoire, Sandoz n'en meurt pas car il l'a compris, car il doute, hésite et se résigne à vivre malgré tout : comme l'agnostique qui se résout à vivre malgré le vide probable du ciel et se reconforte à l'idée de croire, Sandoz est un agnostique de la vérité, « déchiré » mais « résigné » à œuvrer, malgré tout, car la seule autre issue est le néant, dans la folie et la mort.

Comme dans *Le Docteur Pascal*, le dernier mot du débat est une fois de plus pour l'échec de la quête du vrai, dans une vision accablée : « A moins que la folie ne nous fasse culbuter dans le noir ». La quête du vrai n'est qu'une autre forme de brume, de religion permettant d'oublier un temps l'absurdité de l'être au monde, de lui donner un sens. Dans le cadre de cette philosophie, la création artistique ne peut être conçue comme une œuvre de vie, mais simplement comme une illusion consolante ; la quête du vrai dans l'art est possible tout autant qu'une autre, elle est même louable dans l'idéologie qu'elle substitue au mysticisme, mais elle n'en reste pas moins une quête sans aboutissement, qui n'a d'existence que dans la tentative, et jamais dans la réussite. Ainsi les deux réalistes « survivants » peuvent-ils à la fois continuer à appeler de leurs vœux l'œuvre vivante et vraie, tout en étant conscients que cette volonté n'est qu'un vœu, et qu'elle restera parfaitement vaine. C'est sur cette unique alternative de deux échecs que le roman se conclut, et non sur une éventuelle issue possible :

« Autant partir que de *s'acharner* comme nous à faire des enfants infirmes, auxquels *il manque toujours des morceaux*, les jambes ou la tête, et *qui ne vivent pas*.

– Oui, il faut vraiment *manquer de fierté, se résigner à l'à-peu-près et tricher avec la vie...* Moi qui pousse mes bouquins jusqu'au bout, *je me méprise de les sentir incomplets et mensongers, malgré mon effort*. [...] Au moins, en voilà un qui a été logique et brave, continua Sandoz. Il a avoué son impuissance et il s'est tué.

– C'est vrai, dit Bongrand. *Si nous ne tenions pas si fort à nos peaux, nous ferions tous comme lui...* N'est-ce pas ?

– Ma foi, oui. *Puisque nous ne pouvons rien créer*, puisque nous ne sommes que des *reproducteurs débiles, autant vaudrait-il nous casser la tête tout de suite*. [...]

[Sandoz] promena sur les sépultures basses, sur le vaste champ fleuri de perles, si régulier et si froid, un long regard de désespoir, encore aveuglé de larmes. Puis, il ajouta :

« *Allons travailler*⁸³⁹. »

D'un côté, l'effort vain, l'échec inévitable et surtout la tricherie lâche, méprisable mais nécessaire du « faire comme si », l'aveuglement lucide et volontaire de croire que cet effort a des chances d'aboutir à quelque chose, pour continuer à vivre (italique) ; de l'autre,

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 363.

l'intransigeance de l'utopie et le courage qui, enfin mis face à face avec l'évidence de l'échec, se supprime (souligné). Aucune solution n'est satisfaisante, et aucune création vraie ne ressort de ce dilemme. Le fameux « Allons travailler » final de Sandoz n'est donc en rien un signe de volontarisme, d'hommage à l'élan vital plus fort que tout, bien au contraire. Dans un sens étymologique que le personnage a déjà utilisé pour parler de son œuvre auparavant, cet « Allons travailler » est aussi un « Allons souffrir », acharnons-nous en pure perte. Il n'y a pas de victoire, pas d'élan vital, mais effort de vie dans le sens où la vie se résume à l'effort, n'est qu'une longue et désespérée tentative aboutissant au néant et à l'échec⁸⁴⁰.

Ainsi, au terme de notre parcours du destin des deux personnages sans doute les plus destinés à l'auto-représentation de l'esthétique de la transparence souvent prêtée à Zola lui-même, nous achoppons sur cette conception désespérée de la création. La question de la transitivité de l'œuvre d'art est une véritable clef de lecture du roman, en ce qu'elle donne sens au parcours créatif et humain des deux principaux artistes de l'œuvre. Face à ce problème esthétique qu'est la possible transparence d'une représentation du monde, les deux personnages présentent des itinéraires opposés, mais qui se rejoignent dans une commune dénonciation de la communication de l'artiste et de l'homme en général avec le monde, dans une impossibilité d'aller vers un réel toujours plus monstrueux et non-maîtrisable. Faire vrai, faire vivant, est impossible à l'issue du roman : la quête de l'œuvre transitive mène soit au néant de la destruction, soit au néant de l'illusion et du manque. Face à ce constat fort peu compatible avec une esthétique de la transparence, les errements d'apparence contradictoire des titres essayés par le romancier s'éclairent étrangement. « Œuvre vivante », « Le travail », c'est en effet à la fois vouloir « Faire un monde », « Faire de la vie », « Créer » et son contraire : « La défaite », « L'idéal », « L'impossible⁸⁴¹ ». L'œuvre d'art selon *L'Œuvre* est bien en effet l'enfantement d'un manque, un néant positif, une création par défaut.

⁸⁴⁰ Au regard de cette analyse, la thèse soutenue par M. Gantrel, opposant un Zola théorique, rationnel et positiviste et un Zola idéaliste du vrai dans le couple Sandoz/Claude, ne nous semble pas tenable, car elle méconnaît la part d'échec inhérente à la création de Sandoz : « Le peintre et l'écrivain sont tous les deux possédés par le même désir de représenter le réel dans sa totalité mais Claude vit ce désir comme une obsession épuisante, une passion dévorante qui finit par user ses forces vitales et le conduire dans la mort tandis que chez l'écrivain, ce désir donne naissance à une entreprise d'ordre rationnel, un engagement didactique et esthétique, ayant pour but d'éclairer ce que l'obscurantisme ou l'ignorance du siècle a jusqu'alors maintenu dans l'ombre. » (Martine Gantrel, « Zola et ses doubles : les instances d'auto-représentation dans *Pot-Bouille* et *L'Œuvre*, *op. cit.*, p. 94-95).

⁸⁴¹ Emile Zola, *L'Œuvre, Dossier préparatoire*, « Ebauche », Ms. n° 10316, BNF, f°317, cité dans P. Brady, « *L'Œuvre* » de Emile Zola : roman sur les arts. *Manifeste, autobiographie, roman à clef*, *op. cit.*, p. 442-443.

Conclusion : la fin de la représentation « indubitable »

Les problématiques rencontrées par Manet, puis par le mouvement impressionniste et ses successeurs à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle entraînent, nous l'avons vu, une révolution complète de la perception de l'œuvre d'art, remettant en cause la fenêtre perspectiviste ouverte sur le monde au profit de l'expression projective d'une conscience sur la toile. Le traitement de la question de la transitivité de l'œuvre d'art dans les figures de *L'Œuvre* montre comme Zola a pu être lui aussi envahi par cette nouvelle perception de la création. Max Milner, particulièrement concerné par la notion de projection subjective au regard de ses nombreux travaux sur les arts optiques dans la littérature⁸⁴², relie, au moment de conclure son article sur le thème romanesque de la folie du peintre, le roman de Zola à cette question épistémologique nouvelle que pose la peinture à cette époque, mais refuse encore de croire que le fameux Zola de la transparence puisse aborder cette question autrement que « malgré lui » :

Ce qui caractérise la seconde moitié du XIX^e siècle, c'est que le code commence à changer, sans que le changement soit encore vraiment théorisé, ni même parfois devenu conscient. Zola sait parfaitement, pour avoir usé de cette justification à propos de ses propres œuvres, que l'artiste imprime sur tout ce qu'il crée la marque de son tempérament, mais il ne peut accepter ni même sans doute concevoir l'idée que le langage de la ligne et de la couleur pourrait obéir à des lois qui ne soient pas celles d'un illusionnisme pictural réglé sur un visible qui est, aux différences de tempérament près, le même pour tous. Or ce sont ces nouvelles lois de la visibilité, ce nouveau code expressif qui sont en train de s'introduire avec les impressionnistes et surtout avec Cézanne, dont la réaction glaciale après la lecture de *L'Œuvre* montre à quel point il s'est senti mis en cause, que Zola l'ait voulu ou non⁸⁴³.

Cette idée repose sur une lecture du roman qui mettrait en avant l'opposition du couple Claude/Sandoz, faisant la critique d'un Claude incapable de copier la nature qu'il a sous les yeux, au profit d'un Sandoz maître de sa représentation mimétique. Or, comme nous avons pu le constater, la caractérisation des personnages et leur pratique artistique sont loin de plaider pour une telle interprétation. Claude comme Sandoz cristallisent par leur expérience la perte irrémédiable de la croyance en une transparence mimétique de l'œuvre pour l'artiste. Forclos, aveugles, hermétiques, ils contredisent par leur processus créatif projectif toute leur velléité théorique d'ouverture sur le monde, définitivement enterrée par le roman comme utopique. Leurs destins contradictoires semblent également indiquer l'impasse de la transparence mimétique, en ne présentant de salut que dans la reconnaissance du caractère artificiel et mensonger de l'art, en dehors duquel il n'est que la mort. L'œuvre de Claude autodétruit

⁸⁴² Max Milner, *La fantasmagorie*, Paris, PUF, « Écriture », 1982 ; *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005.

⁸⁴³ Max Milner, « Le peintre fou », *op. cit.*, p. 19.

progressivement l'image du monde, en se noyant dans un magma de touches colorées folles, aveuglantes, dont la « vérité » est certes reconnue par une théorie scientifique des couleurs, mais qui ne se révèle partageable avec personne, et donc tout à fait subjective ; celle de Sandoz, elle, tente de masquer l'absence du monde par la reconstruction d'un nouveau monde fictif, sur le mode génésique, un espace parfaitement clos derrière lequel l'artiste se retranche... Dans les deux cas, c'est bien sur le mode de la projection subjective que l'œuvre d'art ne peut manifestement plus que s'exprimer désormais. Cette leçon de la faillite de l'œuvre transitive ou transparente, à la fois dans le sort réservé à l'artiste qui se veut transitatif, et dans celui de l'œuvre effectivement réalisée, montre que Zola est sans doute beaucoup plus « contaminé » par la révolution picturale qui s'amorce à cette époque qu'on a bien voulu le dire⁸⁴⁴... Le salonnier qui critique Manet évoque, nous l'avons vu, la forme, la ligne et la tache en les privilégiant à l'objet de la représentation, devenu simple prétexte. Cet amour de Manet explicitement associé par Zola à sa faculté de voir par « taches », par « masses », ou de réduire les figures à de simples notations formelles, est déjà en soi un démenti de l'idée réductrice qu'on donne de sa pensée⁸⁴⁵. Démenti d'autant plus intéressant lorsqu'on compare les reproches qui étaient formulés à l'égard du peintre à cette époque, comme ceux d'un Goncourt accusant Manet d'avoir remplacé « *la peinture à la jolie transparence ambrée et cristallisée* » par « *de la peinture opaque, de la peinture mate, de la peinture plâtreuse*⁸⁴⁶ », aux réfutations répétées par Zola tout au long de sa carrière critique, dont nous ne donnons que quelques exemples :

⁸⁴⁴ Nous nous retrouvons ainsi implicitement dans le jugement de L. Besse qui mesure l'imprégnation dans le roman de concepts esthétiques nouveaux dont les propos de Zola sur Manet témoignent dès 1867 : « Plus qu'à Cézanne, traditionnellement invoqué comme modèle de Lantier, c'est à Manet qu'on pourrait ici songer. Manet qui, le premier, a compris que le réel n'avait pas de valeur en soi mais ne valait que comme « prétexte à peindre ». La « pictorialisation du monde », que Malraux décèle chez cet artiste, est particulièrement prégnante dans *L'Œuvre* : à l'instar d'Olympia, le corps de Christine ne vaut que comme futur tableau. Sans en avoir l'air, c'est une véritable révolution esthétique qui s'opère ici ; car la « picturalisation » du réel change radicalement le statut de la chair en peinture : jadis critère par excellence d'une représentation réaliste du corps, elle devient simple prétexte à peindre, masse de couleurs et de formes au même titre qu'un citron ou tout autre nature morte⁸⁴⁴ [...]. » (Laurence Besse, « *L'Œuvre* ou le désir du désincarné », *op. cit.*, p. 209-210). Le « prétexte à peindre » est repris d'Emile Zola, *Edouard Manet, étude biographique et critique (Ecrits sur l'art, éd. cit., p. 159)*.

⁸⁴⁵ « Tout son être le porte à voir par taches, par morceaux simples et énergiques. On peut dire de lui qu'il se contente de chercher les tons justes et de les juxtaposer ensuite sur une toile. Il arrive ainsi que la toile se couvre d'une peinture solide et forte. » (Emile Zola, « M. Manet », *Mon Salon* [1866], *Ecrits sur l'art, éd. cit.*, p. 117) ; « L'artiste, placé en face d'un sujet quelconque, se laisse guider par ses yeux qui aperçoivent ce sujet en larges teintes se commandant les unes les autres. Une tête posée contre un mur, n'est plus qu'une tache plus ou moins blanche sur un fond plus ou moins gris ; et le vêtement juxtaposé à la figure devient par exemple une tache plus ou moins bleue mise à côté de la tache plus ou moins blanche. » (Emile Zola, *Edouard Manet, étude biographique et critique, éd. cit.*, p. 151).

⁸⁴⁶ Edmond de Goncourt, *Journal*, 18 mai 1889, cité dans P. Brady, *L'Œuvre » de Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef, op. cit.*, p. 34.

Prenons n'importe quelle toile de l'artiste et n'y cherchons pas autre chose que ce qu'elle contient : des objets éclairés, des créatures réelles. [...] Dans la lumière diffuse, les visages sont taillés à larges pans de chair, les lèvres deviennent de *simples traits*, tout se simplifie et s'enlève sur le fond par masses puissantes. La justesse des tons établit les plans, remplit la toile d'air, donne la force à chaque chose. On a dit, par moquerie, que les toiles d'Edouard Manet rappelaient les gravures d'Epinal, et il y a beaucoup de vrai dans cette moquerie qui est un éloge ; ici et là les procédés sont les mêmes, les teintes sont appliquées par plaques, avec cette différence que les ouvriers d'Epinal emploie les tons purs, sans soucier des valeurs, et qu'Edouard Manet multiplie les tons et met entre eux les rapports justes. Il serait beaucoup plus intéressant de comparer cette peinture simplifiée avec les gravures japonaises qui lui ressemblent par leur élégance étrange et leurs taches magnifiques⁸⁴⁷.

Jamais certains critiques hargneux ne pardonneront à Manet d'avoir à peine indiqué les détails de la physionomie de la laveuse [dans *Le Linge*]. Les yeux sont représentés par deux plaques noires ; le nez, les lèvres, sont réduits à de simples lignes roses. Aussi, je comprends l'hostilité qu'une semblable peinture éveille, mais, pour ma part, je la trouve curieuse et originale au plus haut point⁸⁴⁸.

Cette visibilité de la tache manifeste déjà par elle-même un saut cognitif de l'écrivain facilitant la prise de conscience du caractère projectif de la nouvelle peinture, parfaitement contradictoire avec l'idée de transparence mimétique qu'on prête à ces théories littéraires. Philippe Bonnefis, qui aborde le même problème que Max Milner en étudiant les critiques d'art du romancier, semble s'approcher de cette idée d'un Zola influencé par l'intransitivité nouvelle de la peinture, sans toutefois la mener jusqu'à son terme :

Voici qu'avec l'art nouveau [l'impressionnisme], l'image sur quoi plusieurs siècles de contemplation avaient établi l'assurance de leurs rapports à la peinture, ne s'impose plus avec cette sorte d'évidence épiphanique que l'on vient de décrire. La représentation, tout à coup, n'est plus indubitable. Suscite-t-elle l'image de quelque dehors invu, comme Zola cherche longtemps à s'en persuader (trou dans le mur qui serait encore une fenêtre) ? N'est-ce pas plutôt le dehors de l'image qu'on entrevoit maintenant dans le clignotement d'une projection dont Laforgue, d'ailleurs, note et enregistre soigneusement les intermittences⁸⁴⁹ ?

Un Zola qui « chercherait » encore à se persuader de l'existence d'une image sur la toile et de l'adéquation de cette image avec le réel visible par la fenêtre ? Au regard de notre étude, rien n'est moins sûr... Dans *L'Œuvre*, les fenêtres sont définitivement closes, les peintres aveugles et les écrivains reclus. Le monde a disparu du regard des artistes, comme qui s'en désespèrent ou en meurent, certes, mais qui n'en espèrent plus pour autant l'épiphanie sur la toile ou la page... La révolution copernicienne du regard pictural, qui ne nie plus la toile mais l'érige en barrière support de la vision subjective du peintre, est bien passée par *L'Œuvre*, tout comme nous avons pu précédemment en discerner l'influence sur les descriptions des fenêtres zoliennes. Définition toute formelle de l'art de Manet, obturation des fenêtres supports de description, incapacité des artistes réalistes de *L'Œuvre* à sortir d'eux-mêmes et à observer ce qui les entoure... voilà beaucoup d'indices qui ne semblent plus

⁸⁴⁷ Emile Zola, *Edouard Manet, étude biographique et critique*, éd. cit., p. 152.

⁸⁴⁸ Emile Zola, « Lettres de Paris. Deux expositions d'art au mois de mai », *Salon de 1876*, éd. cit., p. 349.

⁸⁴⁹ Philippe Bonnefis, « Fluctuations de l'image en régime naturaliste », *Revue des sciences humaines*, n° 154, avril-juin 1974, p. 284-285. Ce passage, légèrement remanié, est repris dans *L'innommable, op. cit.*, p. 73-74. L'auteur se réfère à *L'art impressionniste* de Jules Laforgue, dans *Mélanges posthumes*, 1923, p. 135-145.

plaider pour un Zola inconscient ou refoulant la révolution figurative qui s'opère autour de lui dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Comme Baudelaire, comme Manet, le romancier naturaliste semble bien avoir définitivement perdu sa foi en une « représentation indubitable », transparente et ouverte sur le monde.

Conclusion générale : insondabilité du réel et menace de la reproduction : la hantise du mimétique dans l'écriture zolienne

Cette analyse du traitement de l'auto-représentation de l'écrivain réaliste, lisible et transparent semble rencontrer les conclusions que nous avons pu énoncer en étudiant le fonctionnement des différents dispositifs visuels mis en scène dans *Les Rougon-Macquart*. Par leur pratique professionnelle, par leur caractère et par le rôle qui leur est attribué dans les différentes intrigues où ils apparaissent, le juge Denizet, le docteur Pascal et les artistes réalistes Claude et Sandoz offraient à l'écrivain les meilleurs porte-parole possibles pour mettre en scène une esthétique fondée sur la transparence de la représentation et la volonté de décrypter le monde. Or, il semble, comme pour les différents dispositifs descriptifs que sont la fenêtre et les reflets offerts par diverses surfaces réfléchissantes, que ces personnages, du fait même de leur lien idéal avec l'observation et la description mimétique du monde, subissent un traitement particulier dans le roman zolien.

Tout comme les fenêtres se repliaient sur elles-mêmes en niant le spectacle extérieur, tout comme les reflets des miroirs se troublaient ou s'effaçaient au profit d'images irréelles, ces différents personnages dévoient en tout point l'idée d'une mise en abyme de la transparence de la représentation. Le juge, parfait archétype ginzburgien du paradigme indiciaire, bute sur le mur d'un réel incompréhensible et illogique, sur un écheveau complexe signalant une vérité introuvable et incroyable : il le remplace dès lors par un substitut mensonger beaucoup plus apte au fonctionnement du monde et de la raison. Le docteur et généalogiste des *Rougon-Macquart* professe la vérité de la science et l'observation objective de la nature, mais se barricade en dehors d'un monde qui lui fait peur et se révèle incapable de voir ce qu'il a devant lui : il finit dès lors par créer des théories scientifiques où le mimétique est conçu comme une menace (hérédité et médecine des signatures). Les artistes réalistes, eux, semblent constamment confrontés à l'échec de leur tentative de représentation transitive et ouverte sur le monde, en totale contradiction avec leur posture hermétique et aveugle, refusant de regarder ce qui les entoure, ou lui substituant la médiation de leur art. Partout dans ces figures, nous retrouvons les mêmes constantes de cécité, d'illusion, de mensonge, d'hermétisme et d'incommunicabilité. Ainsi que nous avons pu le constater avec les fenêtres, ainsi que nous avons pu le remarquer avec le dédain des observateurs froids et lucides au profit des porte-regards les plus susceptibles de visions irréelles, il semble que dans *Les Rougon-Macquart*, on soit paradoxalement d'autant moins apte à regarder le monde que tout vous désigne pour en donner une image fidèle : les figures de la mise en abyme du romancier

réaliste et transparent, elles aussi, sont entièrement dévoyées de leur fonction mimétique et se nient comme adjuvant d'une représentation lisible du monde.

La mise en abyme énonciative, qui peut déjà apparaître par son procédé comme un obstacle à la lisibilité de l'œuvre, devient donc chez Zola l'occasion de la mise en scène et de l'érection d'obstacles à la représentation, et par conséquent le cadre d'une remise en cause même de cette lisibilité. Selon L. Dällenbach, le traitement particulier de la mise en abyme chez Zola relèverait d'une volonté de transparence et de lisibilité maximale, d'un désir de souligner le trait, d'enfoncer le clou, de peur de n'être jamais suffisamment compris par son lecteur. Néanmoins, en utilisant la typologie de la spécularité littéraire mise en place par le critique, nous souhaiterions nuancer cette idée en distinguant l'usage zolien de la mise en abyme énonciative de celui de la mise en abyme énoncive, qui se recoupent parfois tout en ayant des fonctions différentes. Il est évident que de nombreuses scènes réflexives, reproduisant l'énoncé du roman en petit, comme l'article sur la Mouche d'or dans *Nana*, la visite au Louvre dans *L'Assommoir* et bien d'autres encore – mises en abyme énoncives – s'attachent de manière assez didactiques à souligner le destin des personnages, à expliciter les symboles et le sens des romans. En soi, on peut voir dans cette démarche une volonté d'éclaircissement du discours, de lisibilité maximale – quoique le travail d'Eléonore Reverzy sur l'allégorie en régime zolien montre bien que cette démarche pédagogique envers le lecteur passe aussi par une désincarnation du monde représenté⁸⁵⁰. Il en est cependant tout autrement de la mise en abyme de l'énonciation romanesque que nous avons pu rencontrer dans les derniers moments de notre analyse : non subordonnée à une quelconque volonté d'éclaircir le sens de l'œuvre, celle-ci souligne le processus artificiel qui lui a donné naissance, en mettant ainsi en péril l'illusion réaliste ; de plus, la réduplication énonciative qu'elle interpose à la lisibilité de la représentation est fondée, nous l'avons vu, sur la notion d'opacité et d'obstacle, donc tournée vers une remise en cause de cette même illusion réaliste. Dans le cadre d'une utilisation lisible de la mise en abyme, Zola aurait non seulement dû s'abstenir de cette spécularité énonciative pour se borner à la mise en abyme énoncive, ou, du moins, utiliser la mise en abyme énonciative comme l'illustration parfaite du complexe d'Asmodée, en présentant des décrypteurs du réel maîtres d'eux-mêmes et sûrs de ce qu'ils voient et représentent. Or, les pages qui précèdent montrent la distance qui sépare ce code de conduite du bon écrivain lisible de la pratique de Zola.

⁸⁵⁰ Eléonore Reverzy, *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, op. cit.

L'exemple utilisé par L. Dällenbach pour décrire la spécularité zolienne nous semble particulièrement instructif de ce point de vue. Situé à la fin de *Rome*, il met en scène le départ de Pierre Froment, quittant la cité pontificale où il souhaitait importer des idées novatrices, auxquelles le Pape n'a pas été sensible. Selon Dällenbach, le personnage se trouve alors, au moment où il fait face à un tableau de la Renaissance inconnu, « subitement confronté avec son destin⁸⁵¹ » :

Justement, la lampe l'éclairait en plein, d'une lumière évocatrice ; et, cette fois encore, il reçut un coup au cœur, d'autant plus profond qu'il s'imaginait voir, à cette heure dernière, tout un symbole de son échec à Rome, dans cette dolente et tragique figure de femme, demi nue, drapée en un lambeau, assise au seuil d'un palais dont on l'avait chassée, pleurant entre ses mains jointes. Cette rejetée, cette obstinée d'amour, qui sanglotait ainsi, dont on ne savait rien, ni quel était son visage, ni d'où elle venait, ni ce qu'elle avait fait, n'offrait-elle pas l'image de tout l'effort inutile pour forcer la porte de la vérité, de tout l'abandon affreux où l'homme tombe, dès qu'il se heurte au mur qui barre l'inconnu⁸⁵² ?

Selon l'auteur, il y aurait dans cette mise en abyme énonciative de toute l'intrigue de *Rome* – le tableau figurant l'échec de Pierre pour changer le monde du Vatican et y faire pénétrer ses idées –, un soulignement tel « qu'il n'est pas difficile de découvrir des textes moins volontaristes en matière de réflexivité⁸⁵³ » :

Question rhétorique [celle terminant le monologue intérieur de Pierre Froment] mais combien révélatrice du souci zolien d'indexer toute représentation au récit, comme aussi de sa crainte de ne pas assurer suffisamment la communication entre auteur et lecteur ! Ce qui frappe ici, c'est en effet la volonté de lever le voile qu'on a commencé par poser, de réduire le spectacle à la pure transparence de sa signification, et, pour ce faire, d'allégoriser le symbole par traduction (en début de passage) et en paraphrase explicative (à la fin). Hanté qu'il est par l'univocité du sens, le roman zolien se condamne à faire signe avec des portes de grange pour baliser ses énoncés réflexifs et à les doubler presque toujours de leur élucidation discursive⁸⁵⁴.

Que l'écrivain balise la compréhension de son intrigue avec des « portes de grange », nul n'en doutera effectivement à la lecture de ce roman. Qu'il ait une attitude paradoxale consistant à dévoiler puis voiler son énoncé, en le résumant par un symbole qu'il ne cesse ensuite d'expliquer, moins encore ; néanmoins cette posture contradictoire montre peut-être déjà en elle-même un malaise avec l'insertion d'une explication de l'œuvre... De là à en déduire une obsession zolienne de l'« univocité du sens », il y a là cependant un pas que la lecture de cet exemple lui-même ne permet pas de faire. En effet, à la mise en abyme énonciative du parcours du personnage au Vatican se superpose manifestement une mise en abyme énonciative de la communication romanesque instaurée par Zola. Pierre, qui porte le

⁸⁵¹ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, op. cit.*, p. 64.

⁸⁵² Emile Zola, *Rome, Œuvres complètes*, tome VII, éd. H. Mitterand, Paris, Tchou, « Cercle du livre précieux », 1968, p. 990.

⁸⁵³ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire, op. cit.*, p. 64.

⁸⁵⁴ *Ibidem*.

même prénom que Sandoz, reconnaît dans la tableau l'échec de sa propre tâche, décrite comme « un effort inutile pour forcer la porte de la vérité », se « heurt[ant] au mur qui barre l'inconnu »... Il est difficile de ne pas reconnaître ici des propos similaires à ceux de Pascal ou de Sandoz, inquiets de l'avènement au monde d'une quelconque vérité scientifique... Difficile dès lors ne pas associer la quête du personnage à celle d'un romancier naturaliste désespéré de ne pouvoir faire advenir le réel, toujours plus fermé et barré devant lui...

Quelques pages plus loin, L. Dällenbach analyse avec beaucoup de justesse, par le biais du lexique et des déterminants choisis, le processus d'abstraction progressive présent dans cet extrait, permettant à l'écrivain de passer du cas particulier de l'image à un réceptacle pouvant accueillir son discours sur Pierre et *Rome*, en « généralisant ou indéterminisant » le discours. Le critique y voit un passage dans l'ordre du symbole pouvant devenir « l'index d'une signification universelle », qu'il réduit cependant dans ce cas précis à une « progressive catholicisation du sens⁸⁵⁵ ». Catholicisation du sens au profit de la mise en abyme énoncive, certes, mais surtout abstraction du sens au profit d'une mise en abyme énonciative réfléchissant la propre faillite du décryptage du monde dans l'œuvre que nous lisons. Si la pensée de Pierre rappelle immédiatement les débats de Pascal et Clotilde sur l'avènement de la vérité, ou les inquiétudes de Sandoz face à la nécessité du mensonge, c'est surtout la peinture choisie comme support de la mise en abyme qui frappe d'étonnement. Pierre, apôtre vaincu de la vérité, reconnaît sa condition dans l'image d'une femme qui est exclue, certes, mise à la porte, mais aussi par une femme qui cache son visage, se dérobe au regard, et « dont on ne savait rien, ni d'où elle venait, ni ce qu'elle avait fait ». Au secret impénétrable de la porte s'ajoute donc celui de cette femme pourtant censée représenter la quête de la vérité ! La vérité exclue par la porte, est elle-même inconnaissable car voilée.

La mise en abyme énoncive s'avère dès lors de moins en moins claire. En effet, Pierre ne sait rien de l'image, et, au lieu d'y lire son destin, il ne fait que projeter sa propre subjectivité, sa propre histoire sur ce support qui reste muet, en imaginant qu'il montre une femme chassée d'un palais, comme lui-même est chassé de Rome. De plus, cette homme qui n'est pas parvenu à apporter sa « vérité » au Vatican, se reconnaît dans une figure masquée, refusant elle-même la transparence au monde, ce qui associe d'emblée cette fameuse « vérité » à un mensonge ou une dissimulation... Face à Pierre, le tableau figure le secret, le mystère, l'insondable, et malgré cela, le personnage s'y reconnaît. L'exclusion et l'obstacle de la porte dépassent donc la simple réflexion spéculaire de l'hostilité du Pape en redoublant

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 88-89.

l'enfermement propre à l'homme, emmuré en lui-même comme la pleureuse, et celui de l'artiste en quête de vérité, toujours plus confronté à l'intransitivité.

Autant dire que la mise en abyme énonciative inhérente à cet extrait parasite grandement l'« univocité » de sens qu'aurait pu souligner la « porte de grange » de la mise en abyme énonciative. Cette idée nous est confirmée par la suite de l'épisode, qui voit Pierre rejoint devant cette « peinture d'un maître ignoré » par l'amateur d'art judicieusement nommé « Narcisse⁸⁵⁶ ». Le chapitre se transforme dès lors en une illustration primitive du paradigme indiciaire de C. Ginzburg, qui prenait étonnamment un de ses principaux exemples dans la pratique de Morelli, utilisant l'observation des indices insignifiants (un lobe d'oreille, une mèche de cheveux...) pour traquer les faux en peinture. Narcisse, comme Morelli, regarde ce qui ne se voit pas, et parvient à décrypter le tableau en identifiant avec une joie débordante dans la pleureuse « un Botticelli ! », grâce aux traces significatives de détails insignifiants (« Voyez les mains, voyez les plis de la draperie. »). L'autopsie du regard aboutit donc à ce décryptage de la toile de maître jusqu'alors inconnue, que l'expert, après une admiration de la double vue propre à l'artiste qui prophétise dans son œuvre « la misère du monde », « nos inquiétudes devant l'invisible », pense immédiatement à l'évaluer pour en faire une marchandise. Le secret est-il donc percé ?

L'enquêteur a étudié les indices afin de maîtriser ce qui lui était inconnu, mais comme le suppose l'analyse de Ginzburg, cela ne signifie pas pour autant que l'insondable disparaît. Face au secret de la femme, l'expert substitue l'information « c'est un Botticelli », qui remplace l'inconnu par un nom, mais un nom qui n'explique en rien le mystère qui faisait face à Pierre. La toile reste tout aussi mystérieuse et insondable, qu'elle soit un Botticelli ou anonyme. Et d'ailleurs, comment l'enquêteur résout-il le mystère ? Par un leurre, consistant à substituer à la question référentielle (que signifie cette toile ? que montre-t-elle ?) la question énonciative (qui a produit cette toile ?). En escamotant le secret de la toile par l'identification de son « authenticité », Narcisse ne fait d'ailleurs qu'augmenter le mensonge, en niant l'efficace illusion de l'image pour mettre en avant son caractère d'objet d'art fabriqué par un artiste subjectif, livrant une vision qui lui est personnelle et originale (ses « mains », ses « plis » qui sont sa signature), et non un fragment de réalité. N'est-il pas dès lors très ironique que l'expert, voix de la vérité sur le tableau, se nomme Narcisse, ce prisonnier de sa propre image et du mensonge du reflet ? Le complexe d'Asmodée zolien a, si l'on nous pardonne

⁸⁵⁶ Nous partageons ainsi l'étonnement de Philippe Bonnefis, agréablement surpris par le baptême de cet amateur d'art (Philippe Bonnefis, « Fluctuations de l'image en régime naturaliste », *op. cit.*, p. 284, repris dans dans *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 72).

cette familiarité, définitivement du plomb dans l'aile... car la fausse élucidation de Narcisse, montre que la vérité est décidément incommunicable et toujours plus enfermée chez Zola, comme l'ont démontré toutes les mises en abyme énonciatives que nous avons pu analyser dans *Les Rougon-Macquart*.

Au terme de ce deuxième mouvement de notre étude, notre hypothèse nous semble désormais assez étayée par le texte zolien pour être désormais évoquée sur un mode plus affirmatif. Partout où les notions de regard et de représentation du monde semblent soulignées dans l'œuvre de Zola, se dressent subitement des obstacles, des médiations ou des réduplications à l'infini ayant toutes pour conséquence de replier les opérateurs de fiction sur eux-mêmes, de signaler la présence artificielle du dispositif afin qu'il ne puisse plus fonctionner correctement, de nier l'illusoire transparence de la représentation qu'ils étaient censés faciliter. Fenêtres condamnées, miroirs aux écritures, experts du diagnostic aveuglés, artistes autistes... tout facilitateur de la reproduction mimétique du réel semble crucifié dans le cycle zolien, c'est-à-dire non seulement réduit à néant, mais aussi exhibé comme tel dans cet anéantissement.

Ce premier constat nous fait aboutir vers une seconde problématique que nous avons parfois déjà été amenée à rencontrer dans nos exemples, celle d'une sorte de hantise de la réduplication à l'identique. Au cours de notre analyse, nous avons pu constater chez Zola un certain vertige quant à l'idée de démultiplication. Les reflets en abyme des miroirs, qui multiplient Lisa ou les femmes du *Bonheur des Dames*, sont assassins : ils déchiquettent la charcutière comme sa marchandise, et réduisent les femmes du grand magasin au rang des mannequins mutilés qui peuplent les vitrines. Même angoisse dans le regard porté par Claude sur les bourgeois du Salon, qui se ressemblent tous, semblent mis en série et vidés de toute identité... Même association du multiple au mensonge lorsqu'on songe à l'évocation péjorative du succès de la toile fallacieuse de Fagerolles, imitant le style de Claude en le polissant, représentant le mensonge d'une actrice se maquillant devant un miroir : une remarque subtilement ironique explique en effet cet engouement par la grande diffusion de cette image auprès des masses : « [Jory, l'hypocrite opportuniste,] loua le tableau, cette *actrice* dans sa loge, dont une *reproduction* gravée avait alors un grand succès aux *étalages*⁸⁵⁷. » Reproduite en masse à l'identique, l'œuvre devient marchandise (« étalage ») comme Lisa dans le miroir de sa charcuterie. Ainsi faut-il encore comprendre l'insistance de ce dernier roman sur l'évolution du marché de l'art chez des marchands comme Naudet, qui

⁸⁵⁷ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 184.

font des œuvres des marchandises ou des valeurs boursières qui ne tiennent aucun compte de l'essence des tableaux.

Nous rejoignons ici une remarque de Kelly Basilio, qui a mis au jour la reprise de l'expression de la « femme sans tête » dans le roman de l'art et dans le roman du magasin du cycle. « Femme-sans-tête », rue évoquée dans l'incipit de *L'Œuvre*, préfigurant le destin martyr de Christine mais aussi l'incomplétude des œuvres de Claude, incapable de multiplier ; « femmes sans tête » qui se multiplient au contraire dans les vitrines d'Octave, voulant précisément annihiler la femme en lui faisant perdre la tête dans ses chiffons. Selon l'auteur, Octave aurait compris la révolution qui s'amorce à son époque, et aurait réussi à faire advenir une nouvelle formule au contraire de Claude, que symboliserait d'ailleurs l'unique présence familiale du riche cousin « gynéphage » à l'enterrement du peintre. Octave et Claude auraient tenté une même exploitation de la femme, mais sur des modes différents, l'un en tentant de réaliser « l'œuvre de chair », l'autre en la transformant en une marchandise. La femme sans tête, « métonymie du signe » et de son incomplétude, symbole du roman mais aussi de « l'art commercial » d'Octave, s'opposerait à la formule artistique totale de Claude, condamné dès lors à l'échec⁸⁵⁸. Nous sommes en tout point en accord avec cette analyse, si ce n'est que le symbole du manque du signe, et celui du manque propre à la valeur marchande, bien que manifestes dans ces deux œuvres, ne nous semblent pas du tout relever du même traitement chez Zola. La « victoire » d'Octave est réelle mais effrayante et mortifère, si bien qu'elle est sanctionnée par la lutte amoureuse que lui impose Denise. La reproduction en série est en effet systématiquement associée dans l'ensemble de l'œuvre, de manière oxymorique, à ce qu'il y a de plus subjectif, d'intime et de sacré, dont elle est perçue comme la menace : reproduction et corps, reproduction et regard, reproduction et œuvre d'art... Il est dès lors difficile de ne pas lire dans le traitement zolien de ce motif les prémisses de la réflexion menée par Walter Benjamin dans son petit ouvrage sur l'évolution du statut de l'œuvre d'art dès que celle-ci se trouve accessible en masse par la reproduction, notamment photographique. Dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Benjamin dévoile une pensée assez proche de celle présente dans le roman zolien. La reproduction en série relève pour l'auteur de la fascination, c'est-à-dire à la fois de l'admiration et de l'horreur, car elle parvient à rendre présent un parfait substitut de la chose, mais parce qu'elle lui ôte par là même son essence, son « aura » d'objet quasi cultuel, reposant avant tout sur la notion d'authenticité et de présence :

⁸⁵⁸ Kelly Basilio, « L'œuvre manquée ou la femme sans tête », dans *Romantisme*, n°99, 1998, p. 61-70.

Les conditions nouvelles dans lesquelles le produit de la reproduction technique peut être placé ne remettent peut-être pas en cause l'existence même de l'œuvre d'art, elles déprécient en tous cas son *hic et nunc*. [...] [C]ette dépréciation [la] touche en son cœur, où [elle] est vulnérable comme aucun objet naturel : son authenticité. [C]e qui est ainsi ébranlé, c'est l'autorité de la chose. [A] l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. [...] *On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. Et en permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où elle se trouve, elle actualise l'objet reproduit.* [...] Sortir de son halo l'objet, c'est la marque d'une perception dont le « sens de l'identique dans le monde » s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique⁸⁵⁹.

Il est difficile de ne pas reconnaître le même mouvement de négation de l'essence et de l'unique dans les « victimes » de la mise en série chez Zola, particulièrement touchées par ces deux notions : êtres humains, œuvres d'art... Le tout étant cependant poussé à l'extrême, puisque chez le romancier, la sérialisation implique toujours une perte *concrète et sensible* dans l'objet, exprimée jusque dans sa matérialité ; si bien que dans ces exemples, reproduction égale systématiquement mutilation : corps morcelés, regards vidés, œuvres ignorées ou dénuées de tout intérêt, le tout étant réuni dans la ridicule scène des « nez » d'un des Salons évoqués dans *L'Œuvre*. Dans cette description, la nullité des sculptures présentées dans le jardin du palais de l'Industrie devient l'objet d'une négation protéiforme par la narration :

A gauche se perdait une ligne de bustes, la joie des bustes, l'extraordinaire comique d'une enfilade de nez, un prêtre à nez énorme et pointu, une soubrette à petit nez retroussé, une Italienne du quinzième siècle au beau nez classique, un matelot au nez de simple fantaisie, tous les nez, le nez magistrat, le nez industriel, le nez décoré, immobiles et sans fin⁸⁶⁰.

Le vertige de la multiplication est le signe de l'absence de valeur intrinsèque que réalise l'académisme des sculptures : l'hétéroclite des sujets présentés signale la soumission des sculpteurs au seul intérêt marchand de la vente aux bourgeois, que conforte l'absurde réduction des œuvres à n'être plus que de simples « nez ». Le choix esthétique de ces bustes s'avère en lui-même bien cruel, mais il n'est qu'une infime partie de la négation qui s'opère dans cet épisode. Non seulement les sculptures sont-elles décrites alors même que Claude, nous dit-on, ne les voit pas, ce qui les rend indignes de visibilité, mais elles s'avèrent surtout dépossédées de tout leur être par le traitement stylistique que le narrateur leur applique : mutilation progressive des métonymies qui réduisent progressivement les bustes – déjà corps

⁸⁵⁹ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1939], *Œuvres*, tome III, trad. M. de Gandillac et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 275-276, 279 [W. B. souligne, et cite Johannes Vilhelm Jensen, *Exotische Novellen*, Berlin, Fischer, 1909].

⁸⁶⁰ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 299.

incomplets et œuvres d'art des plus commerciales et des moins « sacrées » qui soient⁸⁶¹ – à de vulgaires « nez » ; standardisation, par l'anaphore-mise en série du mot « nez », et surtout par l'apposition progressive d'un qualificatif de plus en plus restreint, devenu simple expression d'un « type » (« nez magistrat », « nez industriel », « nez décoré » : notons d'ailleurs que les « types » choisis ne sont pas innocents et renvoient eux-mêmes à la reproductibilité sociale : industrielle, notable ou bourgeoise) ; enfin, opposition entre l'accumulation de l'hétéroclite (« prêtre », « Italienne », « matelot », « magistrat »...), et l'identique du commun rattachement au « nez », qui finalement opère un nivellement en les faisant variantes d'un même produit devenu industriel. Or, ce produit industriel, ce n'est pas simplement un fragment d'objet d'art, c'est aussi un fragment d'être, sans identité, sans corps, et dérisoirement restreint d'ailleurs à son instrument olfactif : ce n'est donc pas seulement l'authenticité de l'œuvre d'art qui est mutilée par la mise en série zolienne, c'est aussi l'humain dans tout ce qui fonde son existence.

Ce vertige dangereux de la multiplication à l'identique doit selon nous être relié avec l'opacité des opérateurs de visibilité que nous avons précédemment rencontrée afin de nous permettre de dresser un constat plus théorique de la conception de la représentation mimétique à l'œuvre dans le cycle zolien. L'une comme l'autre idée nous semblent en effet participer d'un mouvement plus général, que nous serions tentée de nommer une « hantise du mimétique ». Nous savons pertinemment que Zola ne plaide en aucune façon dans ses textes théoriques pour une reproduction à l'identique du réel, qu'il appelle de ses vœux la coloration du regard personnel de l'artiste dans son œuvre, ce qui fait généralement varier les interprétations critiques de sa théorie selon tous les degrés offerts par la dioptrique, allant du transparent au translucide en passant par le diaphane. D'après ce que nous avons pu constater dans notre analyse, le cas zolien semble aller au-delà de ces divers raffinements de la transitivité de la représentation. Car ce n'est pas une simple coloration subjective de la vitre naturaliste que nous avons pu constater au travers de cette étude, mais une obturation pure et simple de celle-ci. La transparence est non seulement contrecarrée dans *Les Rougon-Macquart*, mais plus encore, elle est tout bonnement niée ; et la reproduction parfaitement mimétique cristallise quant à elle une haine farouche de la narration.

⁸⁶¹ Le buste est étonnamment évoqué par W. Benjamin comme un premier exemple d'évolution de la valeur culturelle de l'œuvre d'art vers sa valeur d'exposition, prémisse à la reproductibilité de l'œuvre : « *A mesure que les différentes pratiques artistiques s'émancipent du rituel, les occasions deviennent plus nombreuses de les exposer. Un buste peut être envoyé ici ou là ; il est plus exposable par conséquent qu'une statue de dieu, qui a sa place assignée à l'intérieur d'un temple.* » (Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 284.

Nous ne pouvons dès lors nous empêcher de revenir à l'une de nos premières analyses, celle de la lettre à Valabrègue, que nous refusons de voir comme une trahison des textes théoriques ultérieurs de l'auteur, dans un mouvement opposant le Zola de la science au Zola poète, souvent utile à la résolution par la critique des contradictions entre les romans et l'esthétique de la transparence attribuée au romancier. Tout indique dans la lettre à Valabrègue l'influence d'un modèle optique où l'écran de la représentation se fait opaque, pour devenir le réceptacle de la projection subjective de l'artiste. Modèle qui s'accorde parfaitement avec la révolution copernicienne de la représentation picturale amorcée depuis l'exposition de Manet au Salon des Refusés en 1863, mais aussi avec la négation de la transitivité présente dans l'œuvre romanesque de l'écrivain. Face à ce faisceau d'indices, il nous semble que la question chez Zola d'une volonté de transitivité maximale de l'illusion réaliste, que viendrait parfois inconsciemment contredire certains romans, n'a plus de raison d'être. Les textes zoliens, quels qu'ils soient, mettent en scène un malaise évident avec la notion de représentation, et en cela ils se font l'écho d'une pensée plus complexe que celle qu'on a bien souvent voulu prêter au romancier. Les résultats de notre analyse du traitement des dispositifs dioptriques et des relais de la représentation mimétique dans le cycle des *Rougon-Macquart* plaident pour la nécessité de reprendre totalement l'idée de *mimesis* en régime zolien. Si le modèle de l'esthétique de la transparence n'apparaît pas tenable, comment doit-on entendre désormais la théorie naturaliste énoncée par l'écrivain, pour éclairer les contradictions apparentes qu'elle semble entretenir avec l'œuvre ?

Chapitre 3. La vérité de l'illusion contre l'opacité du monde : pour une lecture intransitive du projet zolien

Que les indices d'opacité émaillant l'œuvre zolienne s'accordent mal avec les présupposés théoriques qu'on a souvent pu tirer du *Roman expérimental*, on ne peut le nier. De là cependant à enfouir cette contradiction manifeste grâce au stratagème fréquemment usité, consistant à voir dans ce recueil un ensemble de textes polémiques rédigés à la hâte et sans profondeur par un Zola bien peu théoricien, il y a une facilité dans laquelle nous ne souhaitons pas nous engager. Ne pas s'y engager, d'abord en fonction d'une conviction personnelle préalable qui, nous l'avouons, nous conduit à ne pas admettre l'idée reçue qui voudrait que les textes théoriques de l'écrivain démontreraient l'exact contraire de ce que son génie intermittent et inconscient aurait exprimé dans l'œuvre. Ne pas s'y engager ensuite, parce que cette idée suppose une vision une, homogène et synchronique de la théorie zolienne, qui est peut-être réelle, mais généralement admise *a priori* sans être démontrée ; or, comme nous avons pu le voir en étudiant le vocabulaire dioptrique utilisé par l'auteur, il est dans les textes critiques et théoriques zoliens des zones de flou, d'ambiguïté qui ne permettent pas de réduire le propos du romancier à cette univocité qu'on lui prête en extrayant quelques remarques ponctuelles du *Roman expérimental*. Ne pas s'y engager enfin et surtout, parce qu'à l'issue de notre précédente étude, il nous semble que la contradiction entre un Zola-Asmodée théorique et un Zola obturateur des fenêtres fictionnelles ne soit pas à placer dans une dialectique entre la théorie et la pratique, mais en réalité à percevoir au sein même de la théorie, dans la mesure où les indices d'opacité se concentrent précisément dans des passages spéculaires de l'œuvre. Ceux-ci se situent en effet systématiquement à des postes-clefs du roman : dispositifs visuels et réflexifs, personnages relais de mises en abyme, soit des postes qui participent nécessairement de la stratégie romanesque mise en place par l'artiste, par là même de la conceptualisation de l'œuvre romanesque, et par conséquent d'une certaine démarche théorique infiltrée *au sein* du roman.

Nous refusons donc d'oblitérer ce paradoxe zolien derrière la courante opposition entre théorie et pratique, qui n'explique rien et réduit aussi bien la pertinence des textes critiques que la portée théorique des éléments spéculaires de l'œuvre. Non seulement l'opacité ne semble pas absente de la théorie, mais l'œuvre ne figure surtout pas son intransitivité dans ses mises en abyme dans une sorte de refoulé psychanalytique qui ferait de Zola un génie romantique penaud, ne pouvant s'empêcher d'enfreindre les règles scientifiques qu'il annonce

à longueur d'articles. Sur ce point, il est d'ailleurs étonnant que les textes théoriques soient généralement pris dans une univocité et une transparence de discours qui ferait que le théoricien Zola mettrait alors en suspens toutes les profondeurs énigmatiques que la critique salue dans l'œuvre romanesque... Au contraire, le frottement de cette contradiction, dans un examen minutieux du contenu mais aussi du mode d'expression du discours théorique, tout aussi littéraire que celui de l'œuvre romanesque, s'avère particulièrement riche d'enseignement, non seulement en ce qui concerne notre problématique de la hantise zolienne du mimétique et de la transparence, mais aussi en ce qui concerne le statut de ces textes dans le fondement d'une esthétique zolienne beaucoup moins volontariste et univoque qu'elle ne le semble généralement.

I. Regarder sans voir : le réalisme zolien comme esthétique du voyeurisme

1. L'écrivain voyeur, ou l'anti-Asmodée : le mécanisme voyeuriste de la relation zolienne au monde

L'ombre emplit la maison de ses souffles funèbres.
Il est nuit. Tout se tait. Les formes des ténèbres
Vont et viennent autour des endormis gisants.
Pendant que je deviens une chose, je sens
Les choses près de moi qui deviennent des êtres,
Mon mur est une face et me voit ; mes deux fenêtres,
Blêmes sur le ciel gris, me regardent dormir.

Victor Hugo, *Journal de l'exil*.

A l'issue d'une reprise des textes théorisant le roman zolien – successivement qualifié de roman réaliste, d'analyse, d'observation puis de roman naturaliste – au fil de son parcours critique, nous pensons pouvoir émettre l'idée que la complexité de l'esthétique zolienne gagnerait beaucoup à être confrontée avec la notion de voyeurisme. Tout ça pour ça, me direz-vous... Une démonstration systématique, pendant de si longues pages, de la discordance de l'esthétique de la transparence avec la mise en scène des dispositifs dioptriques ou des relais de l'esthétique réaliste au sein des *Rougon-Macquart*, pour en arriver à l'idée d'une esthétique zolienne mêlée à la notion de voyeurisme... et donc à Asmodée, premier avatar littéraire de la pulsion scopique et métaphore privilégiée des tenants de l'esthétique de la transparence ! Beau tour de force rhétorique ménageant tous les points de vue de la critique sur la *mimesis*

zolienne ! Eh bien oui, réaffirmons-le, voyeurisme aux sources de l'esthétique zolienne, mais pour autant esthétique de la vue, et encore moins complexe d'Asmodée, du moins dans le sens que celui-ci a pu prendre dans la critique hamonienne de la transparence naturaliste. Car faire du voyeur un voyant revient à opérer une réduction très caricaturale et erronée de ce qu'il incarne par définition.

a. Entre désir et violence : les symptômes d'un rapport trouble au regarder

- L'appel au regard chez Zola : un désir irrépressible, mais toujours insatisfait

Restons d'abord dans la superficialité et le cliché, en réduisant le voyeur à un être désirant simplement, intensément, viscéralement, voir quelque chose, au point que ce désir devienne obsessionnel. De ce point de vue, les principes théoriques naturalistes ne démentent pas l'idée d'un Zola voyeur, dans la mesure où la nécessité de voir semble sans cesse exprimée par l'artiste sur un mode compulsif et total, qui est bien celui de l'obsession. « Tout voir, tout peindre » scande Claude, « tout savoir, tout dire » reprend Sandoz, nous l'avons vu, à plusieurs reprises, dans *L'Œuvre*. En cela les personnages ne font que reprendre un discours parfaitement identique développé dans les écrits non romanesques, comme le « tout savoir, tout dire » de la préface des *Nouveaux contes à Ninon* en 1874¹, ou les nombreuses exhortations à voir présentes dans *Mes Haines* et dans *Deux définitions du roman* en 1866, toujours présentes dans le *Roman expérimental* de 1881 :

On a eu l'impudente hypocrisie de feindre le doute sur l'existence de Valentine dans le monde réel [dans *Les Deux sœurs* de Girardin]. Ouvrez les yeux, pauvres aveugles ; l'adultère est ici et là, partout² !

Que les jeunes écrivains qui ont de bons yeux se mettent donc à l'œuvre. Ils n'ont qu'à regarder autour d'eux et à dire ensuite ce qu'ils ont vu³.

Vous peignez la vie, voyez-la avant tout telle qu'elle est et donnez-en l'exacte impression⁴.

Ne dites donc pas que j'ai l'idiote prétention de ne peindre que le ruisseau. Ayez des yeux, voyez clair. Cela ne demande pas même de l'intelligence, il suffit de constater les faits⁵.

Ce *leitmotiv* consistant à exhorter les éventuels disciples à regarder et à condamner le défaut de vision des opposants se retrouve dans le cœur même de la théorie naturaliste

¹ Emile Zola, « A Ninon », dans *Nouveaux Contes à Ninon*, éd. cit., p. 351.

² Emile Zola, « *Le supplice d'une femme* et *Les deux sœurs* », dans *Mes Haines*, éd. cit., p. 123.

³ Emile Zola, *Deux définitions du roman* [1866], *Œuvres complètes*, tome X, éd. cit., p. 282.

⁴ Emile Zola, « Du roman – Le sens du réel », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1287.

⁵ Emile Zola, « Du roman – Les documents humains », *ibidem*, éd. cit., p. 1315.

développée dans le *Roman expérimental*, et même des années auparavant, par le primat que les textes zoliens accordent sans cesse au terme d'« observation ». Dans *Deux définitions du roman*, alors que le romancier n'utilise pas encore la notion de « naturalisme » dans des textes qui semblent justement se chercher encore une terminologie, l'isotopie de l'observation revient à plusieurs reprises malgré la brièveté du propos⁶, et le terme semble même un temps être envisagé comme une des appellations adéquates pour désigner le roman moderne, aux côtés de celui de l'« analyse » :

L'épopée, lorsque le génie de la Grèce a décliné, est devenue le conte ; le conte sous les tendances scientifiques et méthodiques des Temps Modernes, s'est transformé de nouveau et s'est changé en roman d'observation et d'analyse⁷.

Dans *Le Roman expérimental*, la notion d'observation, retrouvée par le romancier dans la lecture de la méthode expérimentale appliquée par Claude Bernard à la médecine, devient un élément définitivement central de ce que doit être le roman selon Zola. Systématiquement associée chez Bernard comme chez Zola à la notion d'expérience, dont elle est le préalable indispensable, elle se pose comme le substrat de ce qu'est le roman expérimental, qui reste avant tout un roman d'observation :

Avant tout, la première question qui se pose est celle-ci : en littérature, où jusqu'ici l'observation paraît avoir été seule employée, l'expérience est-elle possible ?

Claude Bernard discute longuement sur l'observation et sur l'expérience. Il existe d'abord une ligne de démarcation bien nette. La voici : « On donne le nom d'*observateur* à celui qui applique les procédés d'investigation simples ou complexes à l'étude des phénomènes qu'il ne fait pas varier et qu'il recueille par conséquent tels que la nature les lui offre ; on donne le nom d'*expérimentateur* à celui qui emploie les procédés d'investigations simples ou complexes pour faire varier ou modifier, dans un but quelconque, les phénomènes naturels et les faire apparaître dans des circonstances dans laquelle la nature ne les présentait pas. » [...] Telle est, pour Claude Bernard, la seule distinction vraiment importante qui sépare l'observateur de l'expérimentateur⁸.

La stricte répartition des tâches dans cette méthode que Zola souhaite appliquer à la littérature et qui place d'emblée l'observation à une place essentielle, subit néanmoins un des rares amendements que l'écrivain apporte à la théorie de Claude Bernard, bien qu'en se conformant toujours sur ce point à une idée déjà exprimée dans *l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Reprenant une définition de Bernard, Zola fait passer l'observation au premier rang de la représentation du roman expérimental. Selon l'auteur en effet, l'expérience ne serait pas distincte de l'observation : elle n'en serait qu'une modalité spécifique, n'étant finalement que l'observation d'un nouveau phénomène provoqué par le

⁶ Emile Zola, *Deux définitions du roman*, éd. cit., p. 277, 280, 281, 282.

⁷ *Ibidem*, p. 280-281.

⁸ Emile Zola, « Le Roman expérimental », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1177 [E. Z. souligne].

stimulus du scientifique, qui vient alors contrôler la justesse de sa théorie enregistrant la modification du phénomène :

[C. Bernard] finit par conclure que l'expérience n'est au fond qu'une observation provoquée. Je cite : « Dans la méthode expérimentale, la recherche des faits, c'est-à-dire l'investigation, s'accompagne toujours d'un raisonnement, de sorte que, le plus ordinairement, l'expérimentateur fait une expérience pour contrôler ou vérifier la valeur d'une idée expérimentale. Alors, on peut dire que l'expérience est une observation provoquée dans un but de contrôle⁹. »

Nous apprécierons le mouvement d'universalisation du principe masqué derrière l'argument d'autorité de la citation, qui tente d'imposer au lecteur l'idée qu'observation et expérience, c'est bonnet blanc, blanc bonnet, alors même que le romancier relève alors une simple réserve du scientifique dont le but premier était au contraire de distinguer nettement les deux notions. Ainsi, après avoir cité le fonctionnement articulatif et distinguant expérience et observation chez Bernard (1. observation objective du phénomène / 2. intervention subjective de l'hypothèse scientifique par le biais de l'expérience / 3. retour à l'observation objective pour enregistrement des modifications du phénomène), l'écrivain tend à en brouiller le propos tout en s'étayant sur les propos du médecin :

Tout le mécanisme est là. Il est un peu compliqué, et Claude Bernard est amené à dire : « Quand tout cela se passe à la fois dans la tête d'un savant qui se livre à l'investigation dans une science aussi confuse que l'est encore la médecine, alors il y a un enchevêtrement tel, entre ce qui résulte de l'observation et ce qui appartient à l'expérience, qu'il serait impossible et d'ailleurs inutile de vouloir analyser dans leur mélange inextricable chacun de ces termes. » En somme, on peut dire que l'observation « montre » et que l'expérience « instruit¹⁰ ». »

Mécanisme bien peu complexe en vérité, que Bernard nuance seulement dans le cas de son application pratique chez un même homme et dans une discipline encore peu rigoureuse comme la médecine, mais certainement pas sur un plan théorique où l'objectivité de l'observateur avant et après l'expérience est totalement distincte de l'inévitable subjectivité de l'expérimentateur lors de l'étape intermédiaire de la modification du phénomène. La confusion devient chez Zola la règle théorique, permettant non seulement de légitimer par avance les nécessaires accommodements que l'application de la méthode expérimentale à la littérature lui imposera par la suite, mais aussi, pour une raison sur laquelle nous aurons à nous pencher davantage prochainement, de faire de l'expérience une forme d'observation, mais différente de l'observation objective supposée par Bernard au scientifique. Tout n'est donc qu'affaire d'observation dans la constitution zolienne de la notion de « roman expérimental » ; et il est fort à parier que sans le privilège accordé naturellement par le

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 1178.

médecin à l'expérience dans son appellation de « médecine expérimentale », sans la difficulté lexicale consistant à faire de l'« observation provoquée » un slogan adéquat, et enfin sans l'association déjà connue entre le mot « observation » et une littérature certes amie, mais déjà ancienne, celle du roman d'analyse ou d'observation balzacien, le « roman expérimental » de Zola n'eût sans doute pas porté ce nom. L'observation est donc en tout point constitutive de la pensée esthétique zolienne.

Néanmoins, de cette référence constante aux modalités de la vision se dégage malgré tout une impression étrange : aucune expression franche d'un éventuel plaisir de voir, d'une efficacité de la vision, mais au contraire un appel, une nécessité qui se développent essentiellement sur le mode du négatif et nous inclinent à voir dans cette redondance de l'observation un indice parmi d'autres de la perspective voyeuriste et non simplement « visuelle » du romancier. Si l'on examine ces différentes invitations au regard, on s'aperçoit en effet qu'elles apparaissent généralement dans un contexte déceptif : ceux qui doivent « ouvrir les yeux » sont les ennemis aveugles ou les artistes en devenir qui ne sont pas encore en mesure de voir. Dans la préface des *Nouveaux Contes à Ninon* qui exprime au contraire une véritable quête du bonheur d'écrire la nature, c'est d'ailleurs le « tout savoir, tout dire » de Sandoz qui est mentionné, et non le « tout voir, tout peindre » de Claude. Car quelles que soient les exhortations, il semble que l'injonction aux artistes et aux critiques d'ouvrir les yeux pour voir le monde reste toujours de l'ordre de la requête plutôt que de son éventuelle satisfaction. Il faut ouvrir les yeux, il faut regarder, mais voit-on pour autant quelque chose dans le monde de Zola ? Sur ce quelque chose, sur le spectacle du monde, du réel, de la nature ou des phénomènes, le texte théorique zolien reste en effet très secret, tout en se montrant très conscient de l'hétérogénéité entre le vouloir-voir et le voir, comme le détaille explicitement un passage du *Roman expérimental* consacré au « sens du réel », faisant immédiatement suite à un appel à l'observation. L'auteur commence tout d'abord par développer l'argument de la subjectivité du regard, la vision « réelle » demandant selon lui une certaine capacité qui n'est pas propre à tout artiste. C'est ici un moyen pour le romancier de reprendre implicitement sa théorie des écrans colorés du tempérament et de faire discrètement allusion à Champfleury qui distinguait la vision protéiforme d'un paysage dans le regard de dix peintres réalistes, de celle donnée par dix daguerréotypers, au contraire univoque :

Le sens du réel, c'est de sentir la nature et de la rendre telle qu'elle est. Il semble d'abord que tout le monde a deux yeux pour voir et que rien ne doit être plus commun que le sens du réel. Pourtant, rien n'est plus rare. Les peintres savent bien cela. Mettez certains peintres devant la nature, ils la verront de la façon la plus baroque du monde. Chacun l'apercevra sous une couleur dominante ; un la poussera au jaune, un autre au violet,

un troisième au vert. Pour les formes, les mêmes phénomènes se produiront ; tel arrondit les objets, tel autre multiplie les angles. Chaque œil a ainsi une vision particulière¹¹.

Si l'on garde à l'esprit ces deux intertextes implicites, le critique semble cette fois plaider pour l'écran le plus « mimétique », ce qui pourrait sembler étonnant au regard de ses écrits précédents. Cette interprétation n'est cependant possible que si l'on néglige l'organisation de ce texte qui répartit en deux chapitres distincts les deux éléments nécessaires à la création dans la théorie zolienne : « le sens du réel », objectif, et « l'expression personnelle », subjective. Dans l'étape du « sens du réel », l'idéal consisterait donc à se laisser imprégner objectivement par la nature, avant que l'expression personnelle ne colore cette impression. Soit. Mais quelle est-elle, cette vision recherchée ? Ici encore, le romancier exhorte à ouvrir des yeux lucides, mais il ne développe que son contraire, en déplorant l'absence de clairvoyance des yeux de nombreux artistes. Le « sens du réel », le regard qui voit vraiment, n'est donc pas inné ou immédiat : il ne suffit pas de vouloir regarder pour voir. La suite du propos zolien nous intéresse dès lors au premier chef : à la suite de cette réserve quant à la difficulté de voir les choses telles qu'elles sont, on s'attendrait au développement de l'intérêt d'avoir ce regard neuf et réaliste sur le monde, développement qui n'intervient cependant jamais sous la plume de l'auteur. Au contraire, l'écrivain semble se complaire de nouveau dans l'évocation de la « mal-voyance » en outrant son exemple précédent, allant jusqu'à développer l'idée non pas d'une fenêtre condamnée, mais d'un « regard condamné » chez certains artistes :

Enfin, il y a des yeux qui ne voient rien du tout. Ils ont sans doute quelque lésion, le nerf qui les relie au cerveau éprouve une paralysie que la science n'a pu encore déterminer. Ce qui est certain, c'est qu'ils auront beau regarder la vie s'agiter autour d'eux, jamais ils ne sauront en reproduire exactement une scène¹².

L'accent du discours sur la scientificité du « diagnostic » artistique zolien ne fait que masquer l'incongruité du raisonnement qui tente à tout prix à expliquer l'échec de la représentation par un défaut de vision, annonçant en cela la « lésion de l'œil » de Claude Lantier. L'artiste qui ne parvient pas à représenter correctement le réel ne serait pas un mauvais artiste, mais un voyant handicapé, chez qui les yeux seraient un obstacle à la vision. Cette idée est confirmée par la suite du texte, qui ne parvient manifestement pas à se détacher de cette volonté de concevoir le regard trop subjectif comme un regard empêché. Après la matérialisation de l'obstacle de l'œil sous la forme de la lésion neurologique, le discours zolien en arrive à supposer une sorte de regard sur le monde « bouché » par d'autres images :

¹¹ Emile Zola, « Du roman – Le sens du réel », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1286-1287.

¹² *Ibidem*, p. 1287.

[C]hacun peut remarquer que certains romanciers restent provinciaux, même après avoir vécu vingt ans à Paris. Ils excellent dans les peintures de leur contrée, et, dès qu'ils abordent une scène parisienne, ils pataugent, ils n'arrivent pas à donner une impression juste d'un milieu, dans lequel pourtant ils se trouvent depuis des années. C'est là un premier cas, un manque partiel du sens du réel. Sans doute, les impressions d'enfance ont été plus vives, l'œil a retenu les tableaux qui l'ont frappé tout d'abord : puis, la paralysie s'est déclarée, et l'œil a beau regarder Paris, il ne le voit pas, il ne le verra jamais.

Le cas le plus fréquent est, d'ailleurs, celui de la paralysie complète. Que de romanciers croient voir la nature et ne l'aperçoivent qu'à travers toutes sortes de déformations ! Ils sont d'une bonne foi absolue, le plus souvent. Ils se persuadent qu'ils ont tout mis dans un tableau, que l'œuvre est définitive et complète. [...] Malgré leurs efforts, tout se délaie dans des teintes fausses, tout hurle et s'écrase. Ils pourront peut-être écrire des poèmes épiques, mais jamais ils ne mettront debout une œuvre vraie, parce que la lésion de leurs yeux s'y oppose, parce que, lorsqu'on n'a pas le sens du réel, on ne saurait l'acquérir¹³.

L'argumentation ainsi développée apparaît comme un galimatias réunissant la métaphore d'une chambre photographique dont on ne changerait pas la plaque sensible, la théorie de l'imprégnation sexuelle accordant le primat à l'impression du premier amant dans le corps de la femme vierge, déjà présente dans l'intrigue de *Madeleine Férat*, et enfin la reprise de la lésion de l'œil... Des objections de fond seraient donc bien faciles à énumérer contre le propos zolien ; toutefois ce n'est pas sur ce plan que cet extrait s'avère intéressant, mais plutôt sur ce qu'il ne dit pas, ou dit par accident. Si l'on s'accorde à penser que le but de ce chapitre consiste à plaider la cause de l'observation utilisant le « sens du réel », on ne peut que s'étonner de la logique argumentative développée dans ce texte. S'il faut en effet ouvrir les yeux et voir le monde tel qu'il est, comme le rappelle avec force injonctions le romancier, l'essentiel de son discours s'évertue à démontrer que ce « sens du réel » est rare, difficile à acquérir en raison non pas de l'absence de talent, mais de la défaillance même du regard dont le cas général est « la paralysie complète » ; que ce fameux sens du réel échappe même parfois de manière inconsciente à celui qui croit l'avoir de « bonne foi » ; et qu'il ne dépend donc ni de l'effort d'enquête, ni de l'observation ou de toute bonne volonté du sujet ! Non seulement peu de gens voient-il avec le sens du réel, mais ceux qui croient l'avoir ne s'aperçoivent surtout pas de leur défaillance. Cette situation n'est d'ailleurs pas assujettie à une quelconque rémission, puisque « lorsqu'on n'a pas le sens du réel, on ne saurait l'acquérir ». Vision catastrophique donc, conduisant à exclure presque tout artiste de la « vraie » vision : parmi le petit nombre d'écrivains convaincus de la nécessité de voir le monde tel quel, il faudrait en effet encore ôter ceux qui ne font pas d'effort d'enquête, ceux qui font cet effort et pensent le voir tel quel à tort, ou encore ceux qui sont inaptes neurologiquement...

¹³ *Ibid.*

Le discours zolien s'attache donc davantage à démontrer l'incapacité de l'artiste à regarder le monde avec le sens du réel qu'à l'aider à l'acquérir. Car en effet, lorsqu'on cherche à comprendre en quoi consiste le versant positif du regard, de celui qui voit vraiment, qui n'est pas condamné mais librement ouvert sur le réel, on reste confondu par les formulations lapidaires du romancier. S'il lui est facile de décrier celui qui voit mal, on peine à trouver les caractéristiques de celui qui voit vrai, dans une disproportion d'autant plus flagrante que l'auteur la compense par un recours permanent à l'argument d'autorité pour masquer son manque de développement. Ainsi, si « [c]e sens du réel [lui] semble très facile à constater chez un écrivain », le romancier ne précise ni en quoi, ni comment, alors qu'il en fait pourtant « la pierre de touche qui décide de tous [ses propres] jugements¹⁴ ». Le sens du réel serait une caractéristique tellement évidente qu'elle transfigurerait l'œuvre de manière impalpable dans une sorte d'épiphanie indescriptible, si indescriptible d'ailleurs que le critique utilise paradoxalement la métaphore filée de l'ouïe, et non le lexique de la vue, pour l'exprimer :

La vérité a un son auquel j'estime qu'on ne saurait se tromper. Les phrases, les alinéas, les pages, le livre tout entier doit sonner la vérité. On dira qu'il faut des oreilles délicates. Il faut des oreilles justes, pas davantage. Et le public lui-même, qui ne saurait se piquer d'une grande délicatesse de sens, entend cependant très bien les œuvres qui sonnent la vérité. Il va peu à peu à celles-là, tandis qu'il fait vite le silence sur les autres, sur les œuvres fausses qui sonnent l'erreur¹⁵.

Le choix de transposer la démonstration sur le terrain d'un sens qui a toujours été perçu comme lié au charnel et non au rationnel, au mystère et non à la certitude, montre bien, comme la circularité du vocabulaire (italique) et les modalisateurs de certitude outranciers (soulignés), que le critique reste embarrassé pour définir les critères de cet impalpable sens du réel qu'il dénie à tant d'artistes, mais que le public le moins délicat devrait cependant « entendre » sans problème, ce même public dont il se plaint pourtant souvent du manque de lucidité... La fin du chapitre propose deux exemples d'œuvres ayant le sens du réel, chez Balzac et Stendhal, sans les détailler ni les justifier, et qu'elle noie en outre dans la critique d'autres passages de leurs œuvres ne faisant pas montre de la même clairvoyance sur le monde. Alors qu'il passe de nombreux paragraphes à dénier tout sens du réel à la plupart des hommes, Zola néglige donc clairement de définir les conditions de son avènement dans une œuvre, en finissant par l'assimiler à une sorte d'aura quasi-divine, que l'artiste aurait acquis par élection et non par méthode, et qui transparaîtrait d'elle-même de l'œuvre sans comporter aucune caractéristique ni cause discriminante. Autant dire que ce sens du réel efficace,

¹⁴ *Ibid.*, p. 1287-1288.

¹⁵ *Ibid.*, p.1288.

indéfini et indéfinissable, uniquement soumis à la bonne appréciation de l'homme élu pour avoir les « oreilles justes » qui l'entendent, reste à l'issue de ce chapitre bien plus évanescent que la critique de la cécité généralisée des artistes qui l'a précédé, et sa présentation ne sera complétée par aucun autre passage plus concret dans l'ensemble du recueil théorique. Bien évidemment, même s'il ne le formule pas de manière explicite, Zola se compte parmi les élus ayant la chance de « bénéficier » de ce sens du réel qu'il appelle de ses vœux dans le roman, bien que l'on puisse sur la concordance avec sa propre biographie de certains détails donnés dans les exemples de « mal-voyants » venant d'une province dont ils ont exalté avec talent la nature dans leurs premières œuvres, qui a si fort imprégné leur rétine qu'ils peinent désormais à l'oublier pour voir Paris... Malgré tout, il faut admettre qu'ici l'argumentation perd pied, et reste finalement à la lecture de ce texte l'idée qu'il faut certes ouvrir les yeux et regarder le monde, mais qu'on ne le verra pas pour autant, car – chose extrêmement importante et répétée à l'envi par l'auteur – souvent, « l'œil a beau regarder » le monde, « il ne le voit pas, il ne le verra jamais ».

La dissociation chez Zola du voir et du regarder, la capacité à y prêter une certaine fatalité indépendante de l'artiste, ainsi que le manque de rigueur et d'objectivité dans la démonstration nous semblent clairement contraster avec l'idée d'un romancier appliquant une méthode scientifique dépassionnée prônant l'observation en littérature. Dans *Le Roman expérimental*, les appels au regard se révèlent pressants et fondateurs de l'esthétique naturaliste, mais toujours sur un plan déceptif, déplorant l'inefficacité du regard des autres, et ne précisant jamais les modalités d'une observation réussie. Or, cette collusion nous semble directement renvoyer le regard de l'écrivain chez Zola au mécanisme du voyeurisme, qui ne se réduit pas à la volonté obsessionnelle de voir. Certes, le discours zolien témoigne d'une obsession voyeuriste par la récurrence et l'importance du recours à la vision dans sa conception du processus de création ; néanmoins, celle-ci se montre surtout chez lui par son état virtuel de perpétuel désir, élément essentiel d'une bonne compréhension du phénomène voyeuriste. Le voyeurisme est certes une pulsion scopique, mais il relève surtout d'un dysfonctionnement de la faculté désirante : le voyeur est en état de désir de voir permanent ; or le désir n'existe que s'il n'est pas satisfait ; ce ne peut donc être qu'à cette seule condition qu'il parvient à s'autoalimenter¹⁶. Dès lors, la vision devient l'ennemi du voyeur : en satisfaisant le désir, elle le détruit automatiquement. Ce mécanisme, qui engendre de

¹⁶ Cet inaccessible nécessaire du désir voyeuriste est ce que Jean Starobinski identifie dans le mythique voile transparent de Poppée : « Obstacle et signe interposé, le voile de Poppée engendre une perfection dérobée qui, par sa fuite même, exige d'être ressaisie par le désir. » (Jean Starobinski, « Le voile de Poppée », *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard, « Tel », 1991 [1961], p. 10.

nombreuses conséquences sur lesquelles nous aurons à revenir, suppose donc que le voyeur mette en place tout un système permettant de garantir l'échec permanent de sa pulsion scopique, afin qu'elle puisse perdurer.

Le voyeur n'est donc pas du tout assimilable à ce que les théoriciens de la transparence ont pu faire du mythe d'Asmodée. Comme l'artiste transitif, le voyeur ne cesse de clamer son désir de voir, certes, mais à la différence de ce dernier, il ne verra jamais, et trouvera surtout toujours un moyen pour ne pas y parvenir. Asmodée n'est donc pas l'archétype du voyeur, dans la mesure où, par son pouvoir surnaturel, il parvient à satisfaire toutes les curiosités. Au contraire de ce diable, le voyeur ne rêve pas de soulever les toits de toutes les maisons, ou s'il y aspire un instant, le spectacle qu'il y trouvera sera toujours le lieu d'un manque, d'un vide où il ne trouvera pas ce qu'il souhaitait voir. C'est en cela que le régime zolien nous semble pouvoir être éclairé à la lueur du mécanisme voyeuriste, en s'opposant toutefois au complexe d'Asmodée révélateur d'un désir de transparence, car à bien y regarder, rien n'est plus opaque que le monde du voyeur. A ce stade de notre analyse, nous ne pouvons encore affirmer l'influence de ce mécanisme sur la conception zolienne de la création littéraire¹⁷. Il reste cependant troublant de constater le conflit existant d'emblée dans le discours théorique de l'auteur entre un appel récurrent à l'observation et la vacuité conceptuelle attachée à cette même notion, décrite par défaut par la négation de la non-observation. Ainsi vidée de tout contenu, la vision du monde que Zola appelle sans cesse de ses vœux se présente sur le mode du fantasme et du désir, c'est-à-dire d'un objet qui n'a d'existence que dans la mesure où il suscite perpétuellement sa quête.

- *Les « yeux de pierre » du monde, ou l'agression du regard de l'autre*

Le drame d'être vu : l'anecdote de la mansarde

A l'appui de cette idée d'un malaise de la théorie zolienne face au phénomène visuel, il nous faut citer un des seuls passages des écrits théoriques où l'auteur évoque son expérience intime du regard. D'emblée, le caractère unique de cette anecdote personnelle, illustrant pourtant une question si essentielle à la théorie naturaliste, semble en soi révélateur. Son contenu s'avère plus étonnant encore. Dans un texte du *Roman expérimental* consacré à la

¹⁷ Nous précisons bien évidemment que l'objet de notre propos n'est pas de déterminer si Zola était un voyeur en puissance, ce qui n'a selon nous aucun sens ni intérêt. Le mécanisme psychique du voyeurisme nous intéresse uniquement dans la mesure où il pourrait éclairer le fonctionnement de la représentation zolienne, dans l'articulation d'une subjectivité perçue sur un mode perceptif visuel avec l'objet-monde de son regard.

description, l'écrivain entreprend de se justifier face aux critiques qui ont attaqué son trop important recours à la description dans les cinq « tableaux de Paris » qui concluent chaque partie d'*Une page d'amour*. Prenant sa part de responsabilité dans la tentation stylistico-descriptive propre aux écrivains naturalistes, Zola ne tente pas de légitimer son choix, mais il essaie du moins de l'expliquer par une sorte de péché de nostalgie. Selon ses propres dires, il aurait ainsi cédé à ses souvenirs de jeune homme, en transposant, dans le regard que porte Hélène sur la capitale depuis sa fenêtre de Passy, les premiers émois qu'il a lui-même ressentis en arrivant d'Aix, lorsqu'il logeait dans des mansardes contemplant les toits de la capitale. Nous avons là le contre-exemple idéal à notre hypothèse, puisque la scène figure le romancier en un parfait Asmodée, se repaissant du spectacle du monde et des hommes avec succès et satisfaction, et ce, en outre, grâce à la bienveillante complicité d'une... fenêtre. La fenêtre, à défaut de l'être dans un roman, serait ainsi un parfait « technème » de l'observation dans la vie de l'écrivain, et susciterait qui plus est immédiatement la création littéraire, en engendrant chez le jeune artiste la tentation d'introduire des descriptions dans ses romans. Pourtant, l'évocation de ces souvenirs dans *Le Roman expérimental* offre dans les faits une toute autre image, en montrant que une expérience intime du regard zolien beaucoup moins « heureuse » qu'il n'y paraît, et relevant d'un fonctionnement typique du voyeurisme :

Me sera-t-il permis de parler de **moi** ? Ce qu'on **me** reproche surtout, même des esprits sympathiques, ce sont les cinq descriptions de Paris qui reviennent et terminent les cinq parties d'*Une page d'amour*. On ne voit là qu'un caprice d'artiste d'une répétition fatigante, qu'une difficulté vaincue pour montrer la dextérité de la main. **J'ai pu me** tromper, et **je me** suis trompé certainement, puisque personne n'a compris ; mais la vérité est que j'ai eu toutes sortes de belles intentions, lorsque je me suis entêté à ces cinq tableaux du même décor, vu à des heures et dans des saisons différentes. Voici l'histoire. Dans la misère de **ma** jeunesse, **j'**habitais des greniers de faubourg, d'où l'on découvrait Paris entier. *Ce grand Paris immobile et indifférent qui était toujours dans le cadre de ma fenêtre*, **me** semblait comme le témoin muet, comme le confident tragique de mes joies et de mes tristesses. **J'ai eu faim** et **j'ai pleuré** devant lui ; et, devant lui, **j'ai aimé**, **j'ai eu mes plus grands bonheurs**. Eh bien ! dès **ma** vingtième année, **j'**avais rêvé d'écrire un roman, dont Paris, avec l'océan de ses toitures, serait un personnage, quelque chose comme un *chœur antique*. Il **me** fallait un drame intime, trois ou quatre créatures dans une petite chambre, puis l'immense ville à l'horizon, **toujours présente**, regardant avec ses yeux de pierre le tourment effroyable de ces créatures. C'est cette vieille idée que **j'**ai tenté de réaliser dans *Une page d'amour*. Voilà tout¹⁸.

Il faut bien évidemment toujours se méfier du degré de mystification à l'œuvre dans ce genre de confidence autobiographique, d'autant plus lorsque celle-ci est insérée dans un texte à visée argumentative. Cependant, le choix d'évoquer cette histoire vécue – feinte ou non – à l'appui de sa propre défense dans un débat tournant autour d'un tout autre sujet (la légitimité d'une description) semble indiquer qu'elle représente malgré tout une scène en accord avec ce que le romancier estime pouvoir correspondre à sa vie intime. Le début de l'extrait indique

¹⁸ Emile Zola, « Du roman – De la description », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1301-1302.

avec éclat que l'anecdote qui suit relève du domaine de la pulsion, de l'incontrôlé, en insistant sur le fait que l'écrivain savait pertinemment que ses multiples descriptions de Paris n'étaient pas une bonne idée, mais qu'il n'a pu « s'empêcher » de les insérer : « *la vérité est* que j'ai eu toutes sortes de belles intentions, lorsque *je me suis entêté* à ces cinq tableaux ». Le lexique de l'aveu, la tournure pronominale faisant du locuteur le sujet et l'objet de son acte et l'utilisation du symbolique verbe « s'entêter » – se mettre dans la tête comme par un mouvement venu de l'extérieur – dénoncent une sorte de schize de la conscience se dédoublant en un Zola gourmand de description soumis à ses pulsions, et un Zola conscient et rigoureux sanctionnant cette dérive. De nombreux passages du discours encadrant cet extrait reviennent d'ailleurs sur cette idée d'un désir coupable mais irréprouvable. Perçu consciemment comme une transgression, l'acte répond à un besoin impossible à dominer, rendant le sujet totalement passif : « nous avons été *moins sages* », « la passion de la nature nous a souvent *emportés* », « nous avons donné de *mauvais exemples* [...] par nos *griseries* de grand air », « rien ne *détraque* plus sûrement *une cervelle* de poète », « une *excuse* possible à *de tels écarts* », « l'idée était mauvaise¹⁹ ». L'anecdote personnelle, présentée comme la clef de lecture du choix peu logique de l'artiste, est donc d'emblée placée sur le plan de la pulsion et du désir inconscient, avant même que le lecteur en connaisse le contenu.

Or, c'est bien d'attitude pulsionnelle que le récit rétrospectif parle ensuite. Toute l'argumentation servie par cet exemple repose sur la démonstration qu'un spectacle incomparable était perçu depuis la chambre du jeune écrivain, qu'il a suscité à de nombreuses reprises sa contemplation et nécessitait obligatoirement une réutilisation romanesque ultérieure pour l'artiste, quitte à subvertir la logique et l'esthétique de son œuvre. Soit, l'argument est tout à fait convaincant. En théorie. Car ce fameux spectacle de Paris, quel est-il ? Ce qui a frappé le regard de Zola dans sa mansarde, à la manière du Baudelaire des « Fenêtres », diffère de l'expérience évoquée par le poète : pas un détail, pas une impression, pas une « chose vue »... Quel aspect de Paris exerce une fascination sur le regard du romancier ? Quel quartier ? L'anecdote brouille d'ailleurs les pistes sur l'objet de sa contemplation, en se présentant implicitement comme une synthèse de plusieurs expériences différentes, vues depuis des endroits différents (« j'habitais *des greniers* »). L'efficacité du regard transitif que devrait consacrer et ranimer le récit est donc incroyablement manquante dans le texte, et cette disparition s'effectue au profit d'un mouvement de révolution copernicienne sur le sujet regardant. Car si le paysage parisien est étrangement absent du

¹⁹ *Ibidem.*

passage, le sujet Zola, lui, y est omniprésent, ainsi que nous avons pu le souligner en mettant en évidence les marques de première personne dans notre citation. La fenêtre est intéressante non pas en raison du point de vue qu'elle offre, mais parce qu'à l'intérieur de la mansarde, il y a le jeune Zola, ses faims, ses peines, ses joies, ses amours... Le vecteur du regard qui transite par cette fenêtre s'inverse donc, renvoyé de la vue de Paris vers la vie du jeune homme dans son intérieur.

Ce renversement du regard est d'ailleurs si manifeste que la ville est instantanément transformée en observateur par le biais d'une personnification : elle n'est plus un objet de spectacle du contemplateur Zola, mais un observateur qui pénètre son intimité de son regard : « Ce *grand Paris immobile et indifférent* », « [il] me semblait comme le *témoin muet*, comme le *confident* tragique », « *devant lui* », « l'immense ville [...] *regardant avec ses yeux de pierre* », « Paris [...] serait un *personnage*, [...] un *chœur* antique ». De plus, ce retournement de situation s'accompagne d'un net changement de tonalité. Ainsi l'échange entre observateur et observé ne se manifeste-t-il pas sur un mode paisible et contemplatif, comme pouvait le faire imaginer la tonalité nostalgique de l'introduction du souvenir, mais au contraire sur le mode de l'agression. La relation visuelle instaurée entre Paris et l'écrivain présente en effet toutes les caractéristiques d'une situation de voyeurisme dont le jeune homme serait la victime. Le spectacle offert par Zola aux yeux de la ville le montre tout d'abord souvent en position de faiblesse, en livrant soit son intimité – donc sa nudité –, soit sa détresse psychique : « misère », « J'ai eu faim et j'ai pleuré devant lui ; et, devant lui, j'ai aimé, j'ai eu mes plus grands bonheurs ». Ce dernier chiasme qui inscrit le regard dans la sphère privée, tend certes à mettre en équivalence moments de bonheur et de tristesse ; toutefois, lorsque l'écrivain transforme cette scène en sujet romanesque, il n'en reste plus que l'aspect dysphorique, les personnages fictifs ne faisant quant à eux que souffrir et subir le regard du voyeur parisien : « Il me fallait un *drame intime* », « trois ou quatre *créatures* », « le *tourment effroyable* de ces *créatures* ».

Regard dominateur et personnifié de la ville face à des êtres d'emblée perçus comme des victimes, mais surtout regard pris dans un système obsessionnel. Le texte insiste sur le sentiment d'oppression qu'il génère, en soulignant sa présence continuelle, indéfectible : « [la] ville à l'horizon, *toujours présente* » ; « Ce *grand Paris immobile* [...] qui était *toujours dans le cadre de ma fenêtre* ». Ainsi, de manière totalement irrationnelle, la présence de la ville de l'autre côté de la vitre n'est plus un phénomène normal, naturel, logique : il semble relever d'une volonté consciente du paysage d'être là, d'une pulsion malade que celui-ci aurait de se « poster » derrière. De même, comme le voyeur, Paris est certes toujours là, mais

il est aussi impénétrable (« indifférent », « muet », « immobile »), sans la moindre réaction qui pourrait humaniser son regard et le faire sortir du mécanisme pervers. La victime se sent donc en permanence scrutée dans son intimité sans pouvoir attribuer une causalité au regard qui l’embrasse, ce qui l’entraîne vers une véritable paranoïa, consistant à soupçonner sa présence partout. Le texte ne figure pas les yeux invisibles à l’aide de la métaphore topique des fenêtres qui regardent le monde. De manière plus surprenante, c’est au sein de chacun des murs, avec leurs « yeux de pierre », qu’il retrouve ce regard, c’est-à-dire partout, et sans la moindre raison. Paranoïa typique de la victime de ce type d’agression donc, mais claustrophobie également, puisque l’habitant scruté se sent bientôt cerné par l’œil multiple et omniprésent du voyeur. Cette impression d’étouffement est rendue par ce que nous avons nommé précédemment un chiasme, mais qui développe en réalité une structure répétitive beaucoup plus complexe, répétant à deux reprises une double anaphore dans les pôles externes du chiasme (A/A//A/A), entrant en combinaison symétrique avec une anadiplose située sur son pôle interne (B/B), de part et d’autre de l’axe de symétrie (soit : A/A//B///B//A/A). A l’intérieur des deux couples anaphoriques A, les quatre termes entretiennent eux aussi une relation de chiasme en abyme, en s’associant deux à deux de manière symétrique par un jeu de sonorités (j’ai eu/ j’ai pleuré//j’ai aimé/j’ai eu : A/A’//A’/A) :

J’ai eu faim / et j’ai pleuré // devant lui ; /// et, /// devant lui, // j’ai aimé, / j’ai eu mes [...] bonheurs.

A / A’ // B /// B // A’ / A

Au moyen de ce complexe système de redondances lexicales, d’oppositions sonores et sémantiques, transparait l’omniprésence du regard de Paris, « lui », précisément désigné à l’endroit le plus central et le plus visible de la structure (isolé par les virgules, signalé par la répétition immédiate et la position centrale). Naît également ainsi une impression de circularité, qui rappelle l’enfermement de la victime et la répétition maniaque de l’expérience qu’elle subit.

« Voilà tout », conclut l’auteur, comme pour atténuer la gravité de l’anecdote qu’il vient malgré lui de nous faire partager, et qui ne peut raisonnablement pas se résumer ainsi. Au lieu de communiquer au lecteur l’amour du paysage parisien, Zola oblitère la vue du passage et retourne l’axe du regard dont il devient subitement une victime, constamment épié par un voyeur... de pierre. Au lieu d’offrir un spectacle, la fenêtre de la mansarde est l’instrument d’une agression visuelle contre celui qui voulait précisément regarder à travers elle... Rien de plus étranger à l’idée d’un souvenir qui aurait ensuite pu donner à l’écrivain

l'envie de dresser de longs tableaux de Paris. Rien de plus symbolique d'un malaise inhérent à la transitivité du regard par la fenêtre, associée à une pénétration d'ordre transgressif, dans un sens comme dans l'autre. Face à cet étonnant récit, on ne peut que s'interroger sur l'impression ressentie alors par le jeune Zola. La personnification de la ville en un voyeur dont les yeux seraient les pierres relève d'un sentiment de paranoïa parfaitement non justifié. Pourquoi cette impression d'être constamment regardé par une paire d'yeux anonyme ? Pourquoi prêter des yeux à une ville où personne, justement, ne le regarde ? Pourquoi ne pas jouir du paysage en toute quiétude ?

La peur d'être épié : un renversement du regard inséparable du fonctionnement voyeuriste

Dans cette attitude, nous reconnaissons en réalité un des mécanismes les plus fréquemment décrits chez les sujets voyeuristes. Le renversement, l'impression d'être épié, interviennent significativement dans son récit au moment même où le romancier s'apprête à évoquer son propre regard par la fenêtre, et le plaisir qu'il y a trouvé. Il y a donc bien au départ désir de voir, mais la réalisation de ce désir manque, tourne à l'échec et se retourne en une sorte de sanction immédiate du regard, par un système d'arroseur arrosé. Tu voulais voir, eh bien, tu seras vu. En cela, le cas présenté dans l'anecdote zolienne rappelle celui de nombreux voyeurs qui présentent la paradoxale mais logique caractéristique d'avoir une peur panique d'être observés. La question de la répulsion du voyeur pervers à subir le regard d'autrui lorsqu'il se trouve lui-même en proie à la pulsion scopique est un phénomène cité avec récurrence dans de nombreux récits d'analyse psychanalytique, tel le célèbre cas d'Yves, vingt-trois ans, ex-pilotin de la marine marchande, interprété successivement par Ruth Lebovici, Jacques Lacan puis identifié par Gérard Bonnet comme un cas de « voyeurisme transitoire²⁰ ». Ne pouvant assumer sa très grande taille et le ridicule que le regard des autres lui renvoie, Yves finit par marcher plié en deux, puis par ne plus oser « se montrer », ni sortir de chez lui. L'homme entame une analyse, au cours de laquelle il développera subitement une pulsion voyeuriste, rêvant tout d'abord d'observer des femmes dans un trou situé dans le mur de toilettes publiques, puis passant à l'acte. Or, selon G. Bonnet, dans le cas d'Yves, « [l]e

²⁰ Pour la description complète du cas d'Yves, le commentaire des différents analystes qui l'ont abordé et une interprétation centrée sur la question du voyeurisme, consulter l'ouvrage de G. Bonnet, *Voir - Etre vu. Figures de l'exhibitionnisme aujourd'hui*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 2005 [1981, en deux tomes], p. 41-47.

voyeurisme intervient donc dans le renversement par rapport à l'exhibitionnisme inscrit dans la pratique phobique, comme une façon de renvoyer sur l'autre la honte dont il est l'objet²¹. »

Cette dialectique du voir et de l'être vu au sein de la pulsion scopique intervient avec récurrence chez les voyeurs, sans pour autant aller jusqu'au passage à l'acte pervers. Dans son étude sur le « regard interdit » en littérature, Max Milner montre un phénomène assez semblable d'observateurs qui prêtent des regards à des objets morts ou inanimés, notamment dans l'œuvre fictive de Victor Hugo – cadavre pendu, fenêtres, ciel, dents²²... Les écrits plus autobiographiques de l'écrivain montrent que ce *leitmotiv* romanesque s'ancre dans une expérience personnelle où toute situation de type voyeuriste s'accompagne chez lui d'un malaise manifeste quant à l'idée d'être lui-même observé. Ainsi du poème que nous avons mis en exergue à cette étude, rédigé lors de l'exil à Guernesey, ou encore de l'anecdote d'une promenade nocturne dans les ruines du château d'Heidelberg :

La nuit était là seule, je l'avais dérangée. Tous les habitants surnaturels de cette royale demeure fixaient à la fois sur moi leur prunelle vague et effarée. [...] Quelque chose d'immobile et de terrible palpait autour de moi sur toutes ses murailles, et, chaque fois que je m'approchais d'une porte ténébreuse ou d'un coin brumeux, je voyais vivre un regard mystérieux²³.

Nous retrouvons dans ce court récit le mouvement d'inversion du regard consécutif à l'entrée du poète dans le schéma voyeuriste : il se promène et se trouve caché par la nuit et la solitude du lieu, conditions idéales de la pulsion scopique du voyeur ; la personnification de la nuit au début de l'extrait en une femme surprise dans son intimité souligne d'ailleurs cette dimension du désir de voir, qui excède le simple regard du promeneur ; néanmoins, cette posture idéale et assurée se retourne en faisant de l'observateur la victime du voyeurisme qu'il allait s'apprêter à exercer. Certes, le cas Hugo présente des particularités, en ce que le malaise n'occulte pas totalement le spectacle qui s'offre à ses yeux, mais aussi en raison de l'influence du divin dans cette impression d'un œil invisible constamment présent dans le monde. Néanmoins, le phénomène hugolien présente une parenté certaine avec celui que nous avons pu repérer dans l'anecdote du *Roman expérimental*, et nous sommes tentée d'appliquer à cette dernière les mots que l'exemple de Victor Hugo suscite chez M. Milner : « Se sentir regardé par cela même qu'on regarde. Etre, du fait qu'on creuse un trou dans le mur des apparences, la tache autour de laquelle se concentre une sorte de pouvoir d'observation anonyme et

²¹ *Ibidem*, p. 47.

²² Max Milner, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris, NRF-Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1991, p. 173-176 et 185-194.

²³ Victor Hugo, *Le Rhin*, dans *Œuvres complètes*, éd. J. Massin, tome VI, Paris, Club français du livre, p. 436.

omniprésent²⁴ ». Le critique renvoie ici à l'analyse lacanienne du regard, et notamment à son anecdote de la boîte de sardine, miroitante boîte flottant auprès d'un bateau de pêche sur lequel il s'était embarqué. La vue de la boîte suscite l'hilarité d'un pêcheur qui lance au jeune Lacan : « Tu vois, cette boîte ? Tu la vois ? Eh bien, elle, elle te voit pas ! » La remarque de ce pourvoyeur de l'industrie de la sardine suscite un malaise chez le jeune homme qui l'interprète ainsi :

D'abord, si ça a un sens que Petit-Jean me dise que la boîte ne me voit pas ; c'est parce que, en un certain sens, tout de même, elle me regarde. Elle me regarde au niveau du point lumineux, où est tout ce qui me regarde, et ce n'est point là métaphore. La porte de cette petite histoire, telle qu'elle venait de surgir dans l'invention de mon partenaire, le fait qu'il la trouvât si drôle, et moi, moins, tient à ce que, si on me raconte une histoire comme celle-là, c'est tout de même parce que moi, à ce moment-là – tel que je me suis dépeint, avec ces types qui gagnaient péniblement leur existence, dans l'étreinte avec ce qui était pour eux la rude nature – moi, je faisais tableau d'une façon assez inénarrable. Pour tout dire, je faisais tant soit peu tache dans le tableau²⁵.

La situation d'inversion et de réciprocité est effectivement au centre de cette anecdote. La boîte de sardine entretient immédiatement une relation de dialogue avec le pêcheur qui l'alimente en poisson par l'intermédiaire de l'usine, et inversement, elle flotte elle-même dans la mer comme un poisson prêt à être pêché. De même, le jeu de miroitement semble renvoyer aux deux observateurs du bateau leur propre regard, par l'intermédiaire du rayon de soleil qui s'y reflète. Néanmoins, Lacan se trouve comme étranger dans cette situation de réciprocité, puisqu'il n'est dans ce bateau qu'en « récréation ». Intrus donc, il est aussi en quelque sorte un voyeur dans le monde des pêcheurs, puisqu'il se présente clairement comme un « jeune intellectuel » qui va goûter aux périls de la mer et de la marine par loisir, ce à quoi l'on pourrait également ajouter le péril du peuple et de sa relation « sauvage » avec la nature. Le regard qu'il apporte sur le bateau n'est pas un regard de pêcheur qui scrute le poisson, qui entretient une connivence avec la boîte, il est celui d'un bourgeois qui tente de percer les mystères d'un milieu inconnu et dangereux avec un certain plaisir pervers. La boîte de sardine ne le voit pas pour le marin parce qu'il fait tache dans leur monde ; mais pour le voyeur, ce regard lumineux lui renvoie sa propre image : image d'un élément incongru qui fait tache (une boîte de sardine dans l'eau à la place d'un poisson, c'est bien l'image d'un Lacan sur un bateau en train de jouer au marin-pêcheur breton), mais aussi image d'un voyeurisme de sa posture (reflet lumineux qui reprend le regard perçant et dangereux que suppose la présence de Lacan dans le bateau). Ainsi comprenons-nous cette scène que ne glose pas Lacan, mais

²⁴ *Ibid.*, p. 175.

²⁵ Jacques Lacan, « Du regard comme objet petit a », *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1973, p. 89.

qu'il relie immédiatement à l'expérience de tout regardeur face au monde qui s'offre à sa vue :

Je prends ici la structure au niveau du sujet, mais elle reflète quelque chose qui se trouve déjà dans le rapport naturel que l'œil inscrit à l'endroit de la lumière. Je ne suis pas simplement cet être punctiforme qui se repère au point géométral d'où est saisie la perspective. Sans doute, au fond de mon œil, se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon œil. Mais moi, je suis dans le tableau²⁶.

Le psychanalyste reprend implicitement ici ce qu'il nomme par ailleurs l'idée d'un monde devenant « omnivoieur » dès lors qu'il est l'objet de notre regard, idée que la conception perspectiviste de la vue a tendance à élider :

[N]ous sommes des êtres regardés, dans le spectacle du monde. Ce qui nous fait conscience nous institue du même coup comme *speculum mundi*. [...] Le spectacle du monde, en ce sens, nous apparaît comme omnivoieur. [...] Au niveau de l'expérience phénoménale de la contemplation, ce côté omnivoieur se pointe dans la satisfaction d'une femme à se savoir regardée, à condition qu'on ne le lui montre pas²⁷.

Réaction agréable qui devient cependant tout autre lorsque le sujet observé par le monde se présente lui-même comme un voyeur, c'est-à-dire non pas simplement comme un œil pris dans un échange avec le regard du monde, mais comme l'actant d'une pulsion désirante. Si Lacan ressent un incomparable malaise à l'idée que cette boîte de conserve lui renvoie son regard, c'est bien parce que le coup d'œil surpris de cette manière n'est pas innocent : le jeune n'assume pas ce regard qui relève de la transgression et non d'une observation parfaitement naturelle comme celle du pêcheur. S'introduire dans le milieu sauvage des pêcheurs en prétendant participer à leur tâche revient en réalité à tenter de légitimer de manière fallacieuse un désir de pénétrer dans les mystères de leur monde sauvage et inconnu. Le reflet de la boîte de conserve est donc semblable à la découverte d'un œil subrepticement collé au trou d'une serrure ; et comme dans ce *topos* du voyeur surpris à la porte – que Lacan évoque ailleurs dans son propos en commentant un passage de Jean-Paul Sartre²⁸ –, le fait de subir le regard d'autrui stoppe immédiatement l'état désirant du sujet pour le confronter à une honte indicible.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibid.*, p. 71.

²⁸ *Ibid.*, p. 79-80.

Mis en évidence par J. Starobinski chez Rousseau²⁹ et par M. Milner chez Hugo, le mécanisme de cette dialectique entre le désir de voir et la peur d'être vu est illustré et explicité dans *Le Voyeur (Peeping Tom)* de Michael Powell, réalisé en 1960, exemple cinématographique fascinant et trop peu utilisé dans les études consacrées au voyeurisme dans l'art. Dans cette œuvre, Mark Lewis, caméraman aimable et cinéaste amateur, masque en réalité un criminel voyeuriste. Or, l'homme se trouve être le fils d'un éminent scientifique ayant consacré sa vie à l'étude biologique de la peur, en particulier chez l'enfant. C'est en son fils que le biologiste a trouvé un cobaye idéal, filmant continuellement l'enfant dans les moments où il le confronte par surprise à des situations traumatisantes : réveillé par un reflet lumineux aveuglant ou par le jet d'un lézard dans son lit, scruté lorsqu'il s'approche timidement pour faire ses adieux à sa mère sur son lit de mort... Avant d'être voyeur, Mark est donc aussi une victime du regard d'un autre, qui masque son propre voyeurisme derrière un prétexte d'observation et d'expérimentation scientifique.

Cette imbrication constante entre le voir et la souffrance d'être vu chez le voyeur est développée à plusieurs reprises dans la réalisation. Tout d'abord, le *leitmotiv* du visionnage de film dans l'appartement de Mark, mettant en abyme notre situation de spectateur-voyeur, mêle constamment ces deux dimensions. Nous assistons ainsi à de nombreuses scènes de projection se répartissant en deux catégories distinctes et symétriques : d'une part, les séquences prises par l'assassin au moment où il tue sa victime, projetées afin de réitérer la pulsion de voir et sa réalisation toujours imparfaite ; d'autre part, les bobines que le fils a héritées de son père, montrant ses expériences et offrant donc au regard du fils sa propre image en tant que victime, dont il ne peut détourner les yeux. La circularité entre les deux phénomènes est évidente : non seulement le symptôme voyeuriste paraît causé par le traumatisme d'avoir été lui-même victime du voyeurisme, mais le visionnage par le personnage adulte des films de son enfance l'entraîne également dans une situation d'« auto-voyeurisme », étant alors à la fois acteur et objet de la pulsion scopique, victime de son propre regard, par la médiation interposée de la caméra, du regard de son père et de la projection. La réciprocité est encore plus manifeste lorsque Mark projette ces films devant son amie Helen : les réactions d'incompréhension et de peur de la jeune femme, reproduisant « en vrai » devant l'homme adulte les réactions de Mark enfant projetées sur l'écran, suscitent immédiatement

²⁹ Rousseau est un cas particulièrement significatif de ce phénomène, le jeune homme ayant la continue impression qu'une centaine d'yeux anonymes et hostiles le fixent et l'agressent, tout en développant par ailleurs un certain goût à observer les femmes de manière dissimulée. L'exhibitionnisme et le voyeurisme de Rousseau seraient selon J. Starobinski une réaction face à cette première impression d'être constamment observé. Sur ce point, consulter l'article « Rousseau et le péril de la réflexion » dans *L'œil vivant (op. cit., p. 129-230, et en particulier p. 129-157)*.

chez le caméraman le désir de la filmer pendant qu'elle regarde, car elles lui permettent d'inverser les rôles, de reproduire la mise en scène du film en jouant non plus la victime-enfant, mais le père-voyeur.

Le contenu des films montre d'ailleurs le savant miroir reliant les deux phénomènes. Dans une séquence, le père voyeur enregistre un acte voyeuriste du fils, et l'encourage par le fait même qu'il le rend digne d'être saisi par sa caméra. Dans cet extrait, l'enfant grimpe sur un haut mur afin de regarder des amoureux s'embrassant sur un banc. L'enfant sourit car il n'y a qu'une vilaine curiosité mal placée, sans conséquence, mais aussi parce qu'il ressent néanmoins son attitude comme transgressive. Le film du père le délaisse alors pour s'attarder sur l'objet de sa curiosité, les deux amants : prolongeant son regard vers le couple en un véritable objet de voyeurisme, il transforme dès lors l'acte de l'enfant en un désir beaucoup plus répréhensible. De plus, Mark s'avère d'emblée dans cette scène, dès sa première pulsion « coupable », placé sous la surveillance d'un autre regard en même temps qu'il regarde : « surpris », « vu voyant », toute idée d'un regard pouvant être satisfait s'éloigne définitivement de lui. Il est ainsi renvoyé avant l'heure à sa condition de voyeur, devenu coupable de ce qu'il subit pourtant le reste de son temps en tant que victime. La boucle est enfin bouclée lorsque le père adoube le double statut du fils, en se faisant filmer par sa nouvelle épouse alors qu'il offre à l'enfant son cadeau d'anniversaire : une caméra.

Une dernière part de la peur d'être vu dans le système voyeuriste du personnage réside dans le cérémonial qu'il applique systématiquement à ses meurtres. Une des particularités des films que Mark tourne lors de ses meurtres est de montrer de curieux reflets lumineux sur le visage en plan serré de la victime en train de décéder, reflets qui rappellent ceux qui permettraient au père d'éveiller son fils sous l'œil de sa caméra. A la fin de l'œuvre, le spectateur apprend l'origine de ces reflets, qui proviennent d'un miroir que l'assassin a fixé sur sa caméra, afin que la victime se voie mourir, mais aussi mourir de peur (fig. 29). Ce que regarde le voyeur dans ses meurtres filmés, ce n'est donc pas un objet, c'est avant tout un regard, le regard de la victime qui se sait observée ; mais sa perversion le conduit en outre à transformer cette victime en voyeuse de sa propre peur et de sa propre mort, dans une relation spéculaire particulièrement complexe (on peut d'ailleurs se demander si le père n'utilisait pas le même procédé, en lui renvoyant au réveil l'image de sa propre peur tout en l'aveuglant, ce qui est encore lourd de symbole). La victime devient ainsi elle aussi, comme Mark lorsqu'il se regarde enfant sur l'écran, son propre agresseur, effrayée par le regard voyeuriste qu'elle est contrainte de porter sur elle-même ; et une fois gravée sur la pellicule, elle confronte ainsi l'assassin à la mise en abyme, à la réalisation par procuration des deux états qui le constituent

et qu'il ne peut saisir sur ses propres yeux avant son suicide final : le désir de voir et la peur d'être vu, ou le désir de voir la peur d'être vu.

Le film de Powell le démontre donc avec moult détails, le voyeur ne saurait être un simple prédateur cherchant à satisfaire son besoin de spectacle comme un animal en quête de chair fraîche. Au contraire, sa perversion relève d'un phénomène beaucoup plus complexe, où jouent tout autant la peur d'être vu par l'autre que le désir de le regarder, qui fait d'ailleurs que le voyeur tire tout son plaisir de regarder sa victime à son insu, en étant caché³⁰. Dans tous nos exemples, psychanalytiques, littéraires ou cinématographiques, la perversion voyeuriste se mêle au traumatisme d'être observé, et ce à tous les stades de la perversion : si elle y trouve souvent sa source, le voyeurisme devenant un moyen de dépasser la peur d'être vu, elle intervient encore constamment lors du passage à l'acte, comme une menace systématique du désir de voir, entachant le plaisir du pervers comme une épée de Damoclès.

Au terme de cette analyse, l'étrange renversement à l'œuvre dans l'anecdote zolienne des « yeux de pierre » toujours postés à sa fenêtre semble relever de ce système, d'une manière légèrement différente cependant. Alors que le jeune Zola s'apprête à jouir du spectacle de la ville par sa fenêtre, et donc à se mettre en position de voyeur, le spectacle semble aussitôt s'évanouir pour se retourner contre lui et le sanctionner, le transformant en la victime d'un regard oppressant et continu. Le cas de Zola semble cependant différer dans cette totale absence de vision initiale, qui transforme l'objet du regard en œil scrutateur avant même qu'il ait pu être contemplé, comme l'indique le mutisme du récit sur le paysage perçu. Paris n'est donc jamais vraiment vu par le voyeur scruté, si ce n'est par le biais de la description romanesque qu'il inspirera des années après. Or, le paysage fictif d'*Une page d'amour* ne saurait être considéré comme un équivalent du paysage perçu depuis la mansarde : d'abord parce que le point de vue n'est pas le même (de Paris/de Passy), puis parce que le temps a passé et nécessairement changé le souvenir, ensuite parce qu'une description n'équivaut bien évidemment pas la chose vue et encore moins la description insérée dans une œuvre de fiction, enfin parce que ces descriptions d'*Une page d'amour* sont loin de « donner à voir » le paysage auquel elles prétendent, comme nous avons pu en donner un bref aperçu en étudiant précédemment Hélène face à la brume ou Jeanne face à l'averse³¹.

³⁰ C'est pour cette raison que la perversion voyeuriste ne saurait selon Gérard Bonnet être étudiée en dehors du couple qu'elle forme avec l'exhibitionnisme. Sur ce point, consulter Gérard Bonnet, *Voir - Etre vu. Figures de l'exhibitionnisme aujourd'hui*, op. cit., en particulier p. 237-309. Bien qu'articulée de manière différente, on trouve chez Freud la même identification d'un couple pulsionnel liant exhibitionnisme et voyeurisme (Sigmund Freud, « Pulsions et destins de pulsions », *Métopsychoanalyse* [1915], trad. J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet, A. Rauzy, dans *Œuvres complètes*, t. XIII, éd. J. Laplanche, Paris, PUF, 1988, p. 174-177).

³¹ Voir *supra*, p. 114 et sq.

La description de Paris se présente non pas comme l'expression littéraire d'un souvenir de contemplation efficace et satisfaisante, ainsi que l'argumentation zolienne voudrait le faire croire, mais plutôt comme un phénomène de substitution au paysage non vu, car impossible à regarder. Il est dès lors étonnant de comparer l'exemple choisi par Zola avec l'évocation des « paralysés » de la vision qu'il développait dans le passage du *Roman expérimental* consacré au « sens du réel » : certains écrivains provinciaux, dont l'œil est soit barré par l'impression de leur contrée natale, soit totalement aveugle, n'en sont-ils pas précisément réduits selon le romancier à cette même situation ? « [L]'œil a beau regarder Paris, il ne le voit pas, il ne le verra jamais³² », dit Zola en semblant s'adresser à lui-même, avec un grand sens de la préfiguration...

La parenté de cette anecdote autobiographique avec le mécanisme à l'œuvre dans les cas de perversion voyeuriste semble pouvoir apporter un éclairage saisissant sur de nombreux phénomènes que nous avons rencontré depuis le début de cet ouvrage. Au-delà de l'expression systématique d'une nécessité de voir dont l'objet reste flou voire absent, et de sa circularité obsessionnelle (textes théoriques zoliens), au-delà de la dialectique entre pulsion scopique et peur d'être vu (anecdote de la mansarde), d'autres caractéristiques inhérentes à la pathologie voyeuriste mises en évidence par la psychanalyse, l'ethnologie et la philosophie semblent en effet rencontrer les points saillants de l'esthétique de l'opacité zolienne que nous avons pu mettre au jour dans nos précédentes analyses.

b. Une application littéraire du mécanisme voyeuriste : la pathologie réaliste

- Un regard interdit, destructeur et aveugle

Le voyeurisme ne se réduit pas à une simple perversion sexuelle, mais s'inscrit dans le cadre d'une relation particulière tissée entre le sujet voyeur et le monde qui l'entoure. Cette pathologie se situe dans l'ordre de la représentation du monde et intéresse en cela l'analyse littéraire. Dans *La violence du voir*, G. Bonnet montre que le traitement ambigu donné par Freud à cette question a en même temps approché et négligé, en raison de sa volonté de le placer uniquement sur le plan de la pulsion sexuelle et du rapport à la castration, toute une

³² Emile Zola, « Du roman – Le sens du réel », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1287.

dimension propre au voyeurisme³³. Selon l'auteur, la pulsion scopique relèverait essentiellement d'un rapport à la destruction, à l'anéantissement. Le regard, sur le plan inconscient, n'existe que dans l'échange et dans l'action, comme le rappelait Lacan avec son anecdote de la boîte de sardine. Cette idée reprend la conception d'un regard actif faisant le lien entre deux sujets voyants sur laquelle se fondait entièrement l'optique dans l'Antiquité, ainsi que l'a démontré G. Simon³⁴. Le regard se fait alors « contact » avec l'autre, qui lui attribue une certaine intensité et un certain danger, caractéristiques entièrement effacées à la Renaissance avec l'essor de la perspective assimilant la vue à un enregistreur passif du monde. L'œil antique projette sa lumière vers un autre œil, alors que l'œil albertien imprime passivement les choses en étant illuminé. D'un point de vue psychanalytique, le regard s'inscrit donc dans l'optique antique de l'échange intersubjectif, et en ce sens, il ne peut être neutre. A la fois condition de mon existence au monde (je sais que j'existe parce qu'on me voit) et atteinte envers moi car tentative d'appropriation de mon propre regard (je suis objet du regard, je ne suis donc plus sujet), le regard d'autrui est pour l'inconscient un vecteur de pulsion, avec toute la part de menace et de désir que cela suppose. Selon G. Bonnet, il y aurait ainsi dans la vue une violence propre qui apparenterait tout regard porté sur soi à une menace de disparition, à une volonté d'anéantissement. Le sentiment irrationnel d'être continuellement observé par des yeux invisibles, que nous avons pu repérer chez Zola comme chez certains voyeurs, est une manifestation de cette violence du voir, le sujet déplaçant souvent la menace de l'œil lui-même vers une intention cachée qui l'expliquerait de manière plus « plausible ». Ainsi naîtrait chez le sujet l'idée du guetteur invisible (explication conspirationniste) ou encore celle du « mauvais œil » (explication magique), expressions plus « acceptables » pour l'esprit que la reconnaissance de la violence propre au regard :

[La] jalousie fraternelle dans l'enfance, la paranoïa à l'âge adulte, comme l'angoisse du mauvais œil dans le folklore, témoignent d'une violence constitutive qui se situe au cœur du voir et elles signalent l'action de ce voir annihilant, tantôt ressenti sur soi, tantôt renvoyé sur l'autre par le truchement d'un *alter ego*. Ce ne sont que les parties émergées d'une réaction généralement invisible mais extrêmement active dans la vie psychique³⁵.

³³ Pour une évocation du regard inconscient perçu comme expression d'une pulsion sexuelle chez Freud, voir Sigmund Freud, « Le trouble de vision psychogène dans la conception psychanalytique » [1910], trad. P. Cotet, *Œuvres complètes*, tome X, éd. J. Laplanche, Paris, PUF, 1993, p. 177-186, en particulier p. 183-184.

³⁴ Gérard Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Seuil, 1988. La thèse de G. Simon est résumée par M. Milner dans l'introduction de son ouvrage *On est prié de fermer les yeux*, *op. cit.*, p. 9-11.

³⁵ Gérard Bonnet, *La violence du voir*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1996, p. 56. Sur le voir « mortifère » dans les mythes analysés par Freud, voir également, du même auteur, *Voir – Etre vu. Figures de l'exhibitionnisme aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 253-258.

Face à cette menace, et dans le contexte interrelationnel inséparable du regard, le sujet ne peut que réagir. Finalement, selon l'auteur, les pervers ne seraient dès lors que des sujets « normaux », en proie comme tous au danger propre de la pulsion scopique, mais qui resteraient « bloqués » sur cette violence sans parvenir à la sublimer, au point de la réitérer sur le mode compulsif : « les désirs visuels inconscients sont d'abord désirs de (faire) disparaître : nés en réaction aux regards inconscients de l'autre, ils suscitent au départ une réaction en miroir dans laquelle le sujet risque de s'enliser lorsqu'il en reste là³⁶. » Ainsi, le sujet voyeuriste, ne parvenant pas à dépasser la dimension annihilante du regard, ferait le choix, pour se protéger de la menace, de la rejeter sur autrui pour la lui « renvoyer » :

[L]'enseignement de la perversion est formel : c'est pour exorciser, surérotiser et maîtriser le processus de disparition dont il se sent menacé que le sujet se fait voyeur ou exhibitionniste³⁷.

Si la perversion en arrive au niveau manifeste aux comportements répétitifs et stéréotypés qui la caractérisent, c'est parce qu'elle se fixe sur cette violence, tente de la figer, de la maîtriser ou de la renvoyer de façon systématique. [...] [C]omme le sadique et plus encore peut-être, [le voyeur] jouit essentiellement de renvoyer ainsi au point le plus sensible en l'autre la violence dont il est l'objet³⁸.

Cette succincte présentation de l'analyse que porte G. Bonnet sur la question du voyeurisme s'avère d'un grand intérêt dans notre perspective. Sa démonstration de la fonction annihilante du voir articule en effet plusieurs caractéristiques distinctes généralement attachées aux manifestations voyeuristes : le regard du voyeur est un regard *interdit* ; le regard du voyeur est *destructeur* ; le regard du voyeur est enfin *aveugle*. La violence propre à la pulsion scopique réunit ces trois termes : le voyeur est voyeur car il perçoit le regard de l'autre comme une violence qu'il ne peut dépasser, et qu'il souhaite donc renvoyer à son tour sur autrui, dans une sorte d'autoprotection ou dans une sanction du voyeurisme de l'autre, ce qui suppose que le regard relève de l'interdit ; le but du voyeur n'est donc pas de véritablement de « voir », mais de réitérer l'agression qu'il a lui-même reçue, en faisant en sorte que l'autre se sente regardé ; si bien qu'il n'y a rien à voir, précisément, dans la situation voyeuriste, si ce n'est l'effet destructeur de son regard dans l'œil de l'autre ; or, en voulant s'approprier le regard de l'autre, le voyeur le détruit ; s'il le détruit, il ne peut le posséder et alimente à nouveau son désir ; dès lors, le voyeur réitère la pulsion scopique car il n'est jamais satisfait, et il ne parviendra jamais à « voir » ce qu'il croit vraiment désirer. Ces trois différents aspects sont fréquemment illustrés par la mythologie, notamment le regard interdit, ainsi que l'a montré Max Milner en compilant les multiples récits de regards inquisiteurs ou

³⁶ Gérard Bonnet, *La violence du voir*, op. cit., p. 84.

³⁷ *Ibidem*, p. 63.

³⁸ *Ibid.*, p. 53.

voyeurs sanctionnés pour avoir osé regarder le divin, symbole de l'altérité³⁹. Or, comme le remarque l'auteur, la sanction la plus fréquente à l'encontre du voyeur le touche à l'endroit même où il a péché : le regard, souvent réduit à la cécité (ainsi de Méduse et de ses victimes, de Tirésias, d'Eurymanthos, d'Œdipe, de Peeping Tom). Non seulement le voyeur use d'un regard interdit car destructeur, mais cette violence se retourne contre lui en le réduisant à néant, en détruisant toute possibilité de voir quelque chose. C'est sans doute dans le mythe de Méduse que ces trois caractéristiques s'illustrent le mieux, comme le résume l'auteur en poursuivant les remarques fondatrices de Jean-Pierre Vernant :

La vision de la tête de Méduse nous paraît être l'exemple par excellence de ce « voir sexuel », constitué, comme le montre l'analyse des voyeurs, de deux courants, l'un libidinal et ayant pour fin la jouissance, l'autre agressif ou destructeur, qui peut se retourner sur le sujet et lui renvoyer son intentionnalité mortifère. « La mort dans les yeux », certes, mais une mort qui provient moins d'une puissance mauvaise extérieure à l'homme que du pouvoir mystérieux qu'a le regard d'anéantir l'objet de son désir et d'être anéanti par lui⁴⁰.

Méduse déplace sur le plan magique du monstre et du divin le lien du voyeurisme à la violence mais aussi à la question de l'altérité. Méduse et l'arme mortelle que constitue son regard actualisent d'abord l'idée que la vision est agissante – et non un simple enregistrement –, ainsi que le suppose le monde antique mais aussi le voyeur qui s'en fait également une arme. Ensuite, le mythe pose l'idée d'une réciprocité inhérente à tout regard. L'œil du monstre ne tue qu'en réponse au regard qu'un mortel a osé porter sur lui : il constitue donc une sanction de l'agression qu'on lui a portée en l'observant, tout comme le voyeur tente de répondre à la violence du voir d'autrui. Cette violence est en outre montrée comme entièrement destructrice pour le sujet, puisque le pouvoir mortifère du monstre prend la forme particulière d'une pétrification réduisant le sujet voyeur regardé à l'état d'objet. Méduse exerce donc l'interdiction du regard perçu comme dangereux, en lui renvoyant sa

³⁹ Dans la mythologie gréco-latine, Actéon est ainsi transformé en cerf et dépecé pour avoir regardé Artémis, Eurymanthos est condamné à la cécité pour avoir vu Aphrodite au bain, Penthée est mis en pièces pour avoir regardé le rite des Bacchantes, Tirésias est rendu aveugle pour avoir vu Athéna se baigner, Psyché est chassée du paradis pour avoir enfreint la règle de ne rencontrer Cupidon que dans l'obscurité, Méduse tue de ses yeux quiconque la regarde dans les yeux, Orphée perd Eurydice pour avoir retourné son regard sur elle, Œdipe s'aveugle lui-même pour s'être cru trop voyant et pour avoir découvert l'indicible ; dans la tradition biblique, la femme de Loth est pétrifiée pour avoir regardé la destruction de Sodome, et Cham et son engeance sont maudits pour avoir vu Noé nu. Enfin, dans le folklore populaire médiéval, Mélusine retire sa protection à Raimondin qui a enfreint l'interdiction de la voir à certains moments de la semaine, Peeping Tom est frappé de cécité pour avoir regardé le sacrifice consenti de Lady Godiva, consistant à se promener nue dans la ville pour ajourner les taxes de son peuple. Pour le détail de ces légendes et leur interprétation au regard de la question voyeuriste, consulter M. Milner, *On est prié de fermer les yeux*, op. cit., p. 35-102. A ces exemples mythologiques peut être ajoutée la fascinante histoire de « L'homme au sable », conte d'Hoffmann mettant en scène à de multiples reprises la peur pour celui qui est tenté d'épier de se faire arracher ou voler ses yeux (pour une description plus détaillée de ce conte hautement psychanalytique, se reporter à l'analyse qu'en fait Sigmund Freud dans « L'inquiétant » [1919], traduction de J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet, J. Laplanche et F. Robert, dans *Œuvres complètes*, tome XV, éd. J. Laplanche, Paris, PUF, 1996, en particulier p. 159-167).

⁴⁰ *Ibidem*, p. 27.

violence par les mêmes moyens. De plus, en s'incarnant sous une forme monstrueuse, le mythe signale que dans la pulsion voyeuriste, il n'y a décidément rien à voir : non seulement le monstre figure-t-il l'irreprésentable, l'impensable, l'inconnu, mais le cas particulier de Méduse est de n'être qu'un trou, une béance des yeux et de la bouche criant qu'encadre une chevelure de serpents, qui donnera d'ailleurs à Freud l'occasion d'une interprétation du personnage comme image du sexe féminin et de son « manque » insondable⁴¹. Ce rien monstrueux, c'est à la fois notre image dans l'autre et ce qui nous est étranger, l'Altérité même, qui est aussi la nôtre, comme le remarque Jean-Pierre Vernant en notant la fréquente représentation de la tête de Méduse sous la forme d'un masque :

La face de Gorgô est un masque ; mais au lieu qu'on le porte sur soi pour mimer le dieu, cette figure produit l'effet de masque simplement en vous regardant dans les yeux. Comme si ce masque n'avait quitté votre visage, ne s'était séparé de vous que pour se fixer en face de vous, comme votre ombre ou votre reflet, sans que vous puissiez vous en détacher. C'est votre regard qui est pris dans le masque. La face de Gorgô est l'Autre, le double de vous-même, l'Etrange, en réciprocité avec votre figure comme une image dans le miroir [...] ⁴².

Ce rien est cependant surtout celui du regard : le monstre est le rien en raison de ses orbites vides, vides car personne ne les a jamais vus dans la mesure où ils entraînent immédiatement la destruction. Ce rien que veut voir le voyeur, c'est effectivement le regard lui-même, désincarné, l'image d'une relation de pouvoir qui tourne à vide et qui n'a jamais d'objet autre que sa réciprocité : je veux voir que tu vois que je te vois, et je veux détruire ton regard tout en percevant l'effet du mien en lui... Je ne veux donc pas *rien voir*, mais *voir le rien*, la béance que je crée dans ce regard tien qui a failli me réduire à néant. Mais cet anéantissement, comme les yeux de Méduse, est autodestructeur : sans le regard de l'autre que je veux agresser, je ne me verrais pas vaincre, si bien que mon pouvoir est dépendant du voir de ma victime, comme celui de Méduse a besoin de la présence du regard de l'autre pour s'exercer⁴³. Selon G. Bonnet, c'est effectivement vers ce constat que son regard pervers et compulsif n'a pas d'objet autre que lui-même que l'analyse psychanalytique tend à mener l'analysant aveugle afin de lui « ouvrir les yeux » et de stopper ainsi son système compulsif :

En cessant de se précipiter en avant, pour ouvrir réellement les yeux et regarder en arrière, l'analysant découvre la vérité cruelle entre toutes et qui est plus évidente que la réalité même : à savoir qu'il n'y a rien à voir... que des yeux ; que ces yeux innombrables sont en réalité des regards, qu'ils ne voient rien et qu'à se

⁴¹ Sigmund Freud, « La tête de Méduse » [1922], dans *Résultats, Idées, Problèmes*, II [1940], trad. J. Laplanche, Paris, PUF, 1985.

⁴² Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux. Figure de l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 1998 [1985], p. 81.

⁴³ Sur le mythe de Méduse et la violence du voir, consulter Max Milner, *On est prié de fermer les yeux*, op. cit., p. 19-27, mais aussi Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux. Figure de l'autre en Grèce ancienne*, op. cit., et Jean Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, NRF-Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1989.

cramponner à eux on file directement dans l'abîme. Ils s'agitent comme les serpents de la Méduse autour d'un trou, d'une béance, figurée tantôt par l'orifice des enfers, tantôt par le vide. Ce trou, c'est le résultat de l'annihilation visée par le désir voyeuriste et qu'il est difficile de supporter sans mourir. Le voir se trouve ainsi confronté au but voyeuriste qu'il poursuit depuis les origines : voir... « rien », ou plus précisément faire disparaître pour de bon la représentation qui le hante [...]⁴⁴.

Tous ces éléments sont illustrés dans le film de Michael Powell, qui reprend d'ailleurs dans son titre original l'expression populaire anglaise désignant les voyeurs, « Peeping Tom », en renvoyant à la légende médiévale anglaise du même nom, célèbre pour sa reprise dans un poème de Tennyson, où le voyeur qui contemple à travers ses persiennes lady Godiva chevauchant nue dans le village se trouve immédiatement frappé de cécité. Ce paradoxe du regard *interdit*, *destructeur* mais aussi *aveugle* du voyeur trouve un écho manifeste dans le comportement et dans les propos de Mark Lewis. L'aspect destructeur du voir est d'abord inséparable du personnage puisque celui-ci assassine tous les objets de sa convoitise, et puisque la mort, l'anéantissement, ainsi que nous l'avons vu, est la quête même de son regard. Le rituel du tueur accentue cette imbrication du meurtre et du regard, puisque le crime s'opère simultanément à la prise de vue par la caméra de Mark, qui filme tous ses exploits. Les deux s'avèrent si imbriqués par la mise en scène que l'arme du tueur est précisément la caméra, dont l'un des pieds est pourvu d'une pointe de couteau qui s'enfonce dans la gorge de la victime. Cet appareil insolite se révèle hautement symbolique : la caméra, dont le modèle présente étonnamment deux objectifs semblable à des jumelles verticales, réalise dans l'espace le prolongement du regard haptique et agissant du voyeur, que continue le pied redressé de la caméra et sa pointe mortelle qui transperce l'autre (fig. 30). Le regard voyeur ne saurait être mieux illustré comme le vecteur de destruction de l'objet convoité, ce que reconnaît d'ailleurs implicitement Mark lorsqu'il empêche Helen d'utiliser par jeu sa caméra, en prétendant que celle-ci ne doit pas voir la jeune femme car il tient à elle :

MARK : Not you !
HELEN : Why not ?
MARK : It will never see you.
HELEN: Mark ?
MARK : ... Whatever I photograph, I always lose.
HELEN : I don't understand⁴⁵.

Ainsi le personnage avoue-t-il implicitement la destruction propre à son regard voyeuriste, mais aussi l'échec programmé de son entreprise, puisqu'il ne peut pas regarder

⁴⁴ Gérard Bonnet, *La violence du voir*, op. cit., p. 108.

⁴⁵ Version française : « Non pas vous ! / Pourquoi pas ? / Jamais ! Vous m'entendez ? / Tout ce que je filme avec elle, je le perds ensuite. / Je ne comprends pas. » (*Le Voyeur (Peeping Tom)*, mise en scène de Michael Powell, scénario de Léo Marks, 68').

celle qu'il aime. Le héros se trouve directement confronté au paradoxe de cette situation qui fait que l'objet anéanti ne peut être objet de son regard, et que toute satisfaction de son désir est impossible. Mark n'est d'ailleurs jamais satisfait de la captation de ses meurtres, et en arrive même à supposer à l'avance l'échec de son entreprise, ne pouvant jamais voir sur l'écran ce qu'il cherchait. Le visionnage des rushes de son dernier meurtre aux côtés de la mère d'Helen – personnage symboliquement aveugle mais clairvoyante sur la menace qu'il représente – donne ainsi lieu à un dialogue significatif entre celui qui voit clair malgré ses yeux aveugles, et le voyeur qui ne verra jamais rien, dans un état de désespoir presque enfantin :

MARK : It's no good, I was afraid it wouldn't be. The lights fade too soon.

Mrs STEVENS : They always do.

MARK : I... I have to try again⁴⁶...

Le noir arrive trop tôt dans son film, cachant le moment tant attendu. Mais ce que comprend bien la mère d'Helen tout en ne comprenant pas l'implication réelle des propos du jeune homme, c'est que le noir arrivera toujours trop tôt. Elle en sait quelque chose, elle qui y est confronté depuis si longtemps et qui préfigure le noir total qui conclut chaque vie, mais ce qu'elle dit surtout en filigrane, c'est qu'il ne fera jamais assez jour pour Mark, qui ne verra jamais l'image parfaite qu'il recherche avec tant d'ardeur s'imprimer sur son écran. Dans *Fantasmagories*, Clément Rosset évoque cette sensation d'échec programmé du voyeur, qui trouvera toujours un détail pour empêcher sa vision d'être satisfaisante et perpétuer son état désirant :

[T]ous les psychiatres qui ont étudié les cas de « scotophilie » savent qu'une composante importante de cette perversion est un sentiment d'angoisse tenace, fondé sur le fait que le voyeur est d'avance persuadé qu'il ne verra jamais rien, soit parce qu'il n'aura jamais rien à observer (la femme épiée fermant ses volets au moment précis où le spectacle commence enfin), soit parce que ce qu'il y aurait d'effectivement observable coïncidera toujours, dans l'esprit du voyeur, avec le moment où il a abandonné le guet, surpris par un appel téléphonique ou un besoin pressant. [...] Autrement dit le voyeur reste sur sa faim même lorsqu'on lui montre, en chair et en os, ce qu'il désire voir. C'est justement en quoi le voyeur est inapaisable et incurable, de ne faire cas des objets qu'on lui présente même lorsque l'objet présenté est, si je puis dire, le « bon⁴⁷ ».

Le moment idéal de la perception de l'image tant désirée est toujours celui où le voyeur ne regarde pas⁴⁸. Comment mieux illustrer l'aveuglement consubstantiel à la notion de

⁴⁶ Version française : « C'est pas bon, je savais que ce serait pas bon... Les lumières s'éteignent trop tôt. / Elles s'éteignent toujours trop tôt. / Il faut que j'essaie encore... » (*ibidem*, 72').

⁴⁷ Clément Rosset, *Fantasmagories*, Paris, éditions de Minuit, « Paradoxe », 2006, p. 36 et 39. C'est d'ailleurs à une brève remarque de cet auteur sur l'insatisfaction de Mark que nous devons le souvenir de ce fertile exemple du film de Powell (*ibidem*, p. 41).

⁴⁸ Phénomène que Lacan associe à tout regard amoureux, qu'il soit celui de l'amant ou de l'amateur d'art : « Dès le premier abord, nous voyons, dans la dialectique de l'œil et du regard, qu'il n'y a point coïncidence, mais

voyeurisme ? Ce néant constitutif du regard du voyeur est d'ailleurs encore révélé implicitement par le personnage du film de Powell dans une scène d'apparence totalement fortuite. Alors qu'Helen lui demande s'il serait techniquement possible de recréer les photographies irréelles d'un appareil magique afin d'illustrer un conte pour enfants qu'elle a écrit par des photos et non par des dessins, Mark se propose de les réaliser. Lorsque la jeune femme évoque sa gêne quant à l'impossibilité de le payer pour cette tâche, celle-ci croit l'avoir choqué en le supposant vénal, car le visage de son interlocuteur se ferme aussitôt, murmurant, comme dans ses pensées :

MARK : There are some things which I photograph for noting⁴⁹...

La rupture très marquée par l'acteur met en évidence la polysémie de la phrase, afin que le spectateur comprenne que les images que Mark prend « gratuitement » ne désignent pas simplement des photographies de loisir, mais les scènes particulières qu'il ne peut s'empêcher de prendre lors de ses meurtres. Le « *for nothing* » renvoie donc autant à la gratuité fiduciaire qu'à la gratuité contingente, le pervers ne pouvant donner une cause réelle à ses actes. Mais, puisque cette scène incline à l'exploration de la polysémie du discours de Mark, nous pouvons également comprendre ses propos comme un constat implicite de la situation paradoxale du voyeur, en énonçant que le but même de son regard est précisément le rien, l'anéantissement de l'autre, qui implique l'échec même de la vision. Le personnage illustre ainsi les propos de J. Starobinski sur la fascination, qui selon lui « nous persuade, pour lui appartenir, de quitter jusqu'au souci de notre vie. Elle nous dépouille par la seule promesse de nous combler ; et si, pour commencer, nous avons pu rêver de nous emparer du caché, les rôles ont tôt fait de s'inverser : nous voici passifs et paralysés, ayant renoncé à notre volonté propre pour nous laisser habiter par l'impérieux appel de l'absence⁵⁰. » La dernière image du film mettra d'ailleurs en abyme ce procédé, en ne se fermant pas sur un simple carton noir, mais, de manière presque imperceptible, sur un monochrome présentant l'image de l'écran noir sur fond noir, c'est-à-dire non pas le rien, mais l'image du rien, semblable à l'illusion que poursuit le voyeur (fig. 31).

fondièrement insatisfaisant et de toujours manqué, c'est que – *jamais tu ne me regardes là où je te vois. Inversement, ce que je regarde n'est jamais ce que je veux voir.* » (Jacques Lacan, « Du regard comme objet petit a », dans *Le Séminaire*, livre XI, *op. cit.*, p. 94-95 [J. L. souligne].

⁴⁹ Version française : « Il y a des choses que je photographie pour rien » (*Le Voyeur (Peeping Tom)*, *op. cit.*, 49°).

⁵⁰ Jean Starobinski, « Le voile de Poppée », *op. cit.*, p. 9.

- Le mécanisme voyeuriste de l'esthétique réaliste

Une posture perverse propre à tout artiste en quête de réel

Regard empêché, regard aveuglé, regard destructeur, voilà trois modalités pathologiques qui se révèlent d'un grand intérêt pour l'étude de l'esthétique zolienne. Loin de nous l'idée de faire l'analyse de l'écrivain pour déterminer son éventuel penchant pour la perversité voyeuriste, ce qui n'aurait pas le moindre sens. Le fonctionnement et les caractéristiques de ce mécanisme psychique nous semblent cependant pouvoir éclairer et donner sens à cet autre mécanisme psychique qu'est la représentation littéraire du monde par un écrivain. Le fonctionnement du sujet voyeuriste peut ainsi présenter selon nous un intéressant point d'appui pour comprendre la relation de tout artiste en quête d'une représentation mimétique du réel, et d'éclairer l'apparent paradoxe du réalisme consistant à rechercher continuellement une vérité pourtant insaisissable, qui ne peut que se dérober à lui, mais aussi à tout processus de création. En cela, nous admettons notre absolue dépendance à l'une des thèses développées par Clément Rosset dans *Fantasmagories*. Dans ce court texte poursuivant son entreprise d'analyse de la notion de réalité menée depuis plusieurs décennies, Rosset s'interroge sur le statut de diverses reproductions du réel à prétention parfaitement duplicatives, qu'elles soient visuelles, comme la photographie, ou auditives, comme l'enregistrement sonore. La réflexion de l'auteur sur la photographie le mène à s'interroger sur la réalité de l'image photographique, sur ce qu'y cherche le preneur de vue, et se trouve ainsi conduite à la question du voyeurisme. Rosset met alors en évidence la part de voyeurisme qui réside dans l'élaboration de toute image prétendant représenter mimétiquement le réel⁵¹, qu'il soit photographe... ou écrivain réaliste. Part de voyeurisme,

⁵¹ Du point de vue beaucoup plus concret de l'historien de l'art, il est à noter que selon Jacques Bonnet, l'introduction du *medium* photographique a profondément bouleversé la composition des images érotiques, en évacuant en particulier la présence de personnages voyeurs au sein du tableau comme relais du regard, au profit d'une vision immédiate du corps dénudé. L'interprétation de l'auteur n'est dès lors pas loin de voir une translation du voyeurisme de la fiction représentée dans l'image vers le processus même de son élaboration, la technique photographique oculaire du *medium* se faisant elle-même l'œil du voyeur, et non son simple cadre de représentation : « [L]a technique photographique a changé la nature du voyeurisme. De la photographie naît l'impression d'une vérité du corps que ne troublent ni l'intervention humaine, ni l'intermédiaire matériel d'un outil comme le burin, le pinceau ou le ciseau. Il y a dans l'apparition photographique du corps humain, après des millénaires de travail acharné pour le représenter au mieux, quelque chose de magique. Le photographe devient lui-même voyeur de ce qui lui est dévoilé, son œil se confond avec l'objectif de la chambre noire et celui du spectateur de la photographie avec celui du photographe. [...] On remarque d'ailleurs que la photographie érotique ne comporte pour ainsi dire jamais de voyeur à l'intérieur de la photographie elle-même. Il est devenu inutile. Le spectateur n'a plus besoin de cet intermédiaire comme dans les Suzanne et les Bethsabée d'antan. Il peut se perdre dans l'impression de réalité absolue que lui offre l'image de ce qu'il voit, alors que le spectateur de la peinture restait conscient d'être face à un tableau ou à une gravure. La magie de la photographie est de faire

non pas au sens de simple quête prédatrice d'une vérité comme celle d'une bête lâchée sur sa proie – lecture réductrice bien souvent utilisée pour évoquer les mouvements réalistes et naturalistes –, mais dans l'acception beaucoup plus complexe que nous avons développée dans les lignes qui précèdent. L'artiste mimétique serait un voyeur en ce sens que jamais il ne parvient à capter la vie dans son œuvre photographique ou autre, puisqu'en la figeant/fixant dans l'espace de la représentation, il opère un processus de néantisation sur elle, comme le regard du voyeur sur son objet⁵². Dès lors, la quête du réel à laquelle prétend l'image mimétique peut tout à fait se comprendre sur le mode d'un regard pervers en ce qu'elle manque et détruit en même temps l'objet défendu auquel elle aspire :

[L]a quête du chasseur d'images toujours « dérobées », qui caractérise le voyeur, ressemble en tout point à la quête du chasseur de photographies « vraies ». Pour l'un comme pour l'autre la capture est impossible, les proies à jamais fuyantes. L'objet convoité tout à la fois s'offre et se refuse. Au point qu'on est inévitablement amené à se demander à quoi ressemble cet objet inlassablement recherché, et d'abord à se demander si cet objet consiste en quelque chose. A supposer que cet objet ne consiste en rien, c'est-à-dire que l'objet vrai que cherche à fixer l'objectif, tout comme l'objet que cherche à voir le voyeur, ne soit qu'une fantasmagorie, ou du moins une réalité contradictoire, on en vient vite à penser que cet objet est inaccessible tout simplement parce qu'il n'existe pas, et qu'il n'y a rien qui sache aussi bien disparaître que ce qui n'existe pas. Or je ne crois pas qu'il y ait à questionner longtemps un voyeur ou un photographe, lorsqu'ils sont en quête d'image « vraie », pour les amener à avouer, l'un qu'il ne sait pas ce qu'il veut voir, l'autre qu'il ne sait pas ce qu'il veut photographier. Et ignorer ce qu'on désire relève de la passion, qui choisit de préférence ses buts dans le lot immense des objectifs suffisamment vagues pour qu'aucun d'entre deux n'ait la moindre chance d'être atteint⁵³.

La réflexion de Clément Rosset se révèle particulièrement intéressante dans la mesure où elle permet d'éclairer, en associant réalisme et voyeurisme, l'apparent paradoxe posé par un art en quête d'un réel dont l'« idiotie » échappe à toute représentation. Le mécanisme voyeuriste permet en effet de penser la coexistence d'une impossible transitivité de l'œuvre d'art, et la réaffirmation constante, malgré tout, de la quête de cette transitivité. Comme le voyeur, l'artiste réaliste est aspiré par le réel qu'il détruit dans sa représentation, mais il est aussi aspiré par lui car il sait pertinemment qu'il ne pourra pas l'atteindre.

Ce paradoxe auquel se confronte tout artiste en prise avec le réel est illustré par cette autre grande œuvre cinématographique qu'est le *Blow-up* de Michelangelo Antonioni, réalisé en 1966. Dans ce film, le spectateur suit les errances d'un photographe anonyme incarné par David Hemmings. Exploitant la pratique à la fois utilitaire et esthétique de la photographie du personnage, Antonioni le met au contact des problèmes du regard sur le réel, du voyeurisme et

oublier qu'il y a un intermédiaire entre elle et le spectateur, et de donner à celui-ci le sentiment d'être directement confronté au corps offert à sa vue. » (Jacques Bonnet, *Femmes au bain. Du voyeurisme dans la peinture occidentale*, Paris, Hazan, 2006, p. 139-142).

⁵² C. Rosset illustre d'ailleurs cette troublante association de la photographie au meurtre avec un extrait du *Lotus bleu* d'Hergé, où un appareil photo « mitraille » réellement ce qu'il regarde, car il masque en réalité une mitraillette ! (Clément Rosset, *Fantasmagories, op. cit.*, 33-34).

⁵³ *Ibidem*, p. 42-43.

de l'artificialité. Non seulement Hemmings est plongé dans un univers totalement factice et illusoire (le monde de la mode, les mannequins, le *swinging London*, la marijuana, et même une troupe de mimes...), mais il est aussi en permanence placé en situation de voyeur alors que lui-même ne présente aucun symptôme pathologique de perversion comme celle du personnage de Powell, par exemple. Tout tend en effet à assimiler la pratique photographique du personnage à une pulsion voyeuriste : une séance avec le mannequin Verushka se transforme en un simulacre d'acte sexuel où l'appareil photo tient lieu de substitut phallique tout en accentuant l'abyme dérisoire séparant les deux êtres humains ; l'artiste passe une nuit dans un asile pour vagabonds en se faisant passer pour l'un d'eux afin de les photographier dans les bribes d'intimité qu'ils n'ont pas encore perdues dans la rue ; l'homme passe sans crier gare chez son voisin, un artiste abstrait, et observe par hasard à son insu ses ébats sexuels, encouragé par la femme du couple qui elle, le voit... Nous ne pénétrons jamais la personnalité de cet inconnu qui ne semble goûter aucun plaisir dans ces situations, comme s'il était devenu lui-même un « œil caméra » étranger au spectacle qui s'offre à lui. Finalement, le caractère figure bien cette situation du voyeur qui regarde plus pour le désir de regarder que pour satisfaire un quelconque plaisir de la vision, si ce n'est qu'il n'exprime aucun affect face à cette situation.

Cette construction particulière offre à Antonioni l'occasion d'exprimer sa propre problématique de cinéaste sur la relation du regard au réel. L'intrigue lâche du film place ainsi Hemmings au cœur d'une allégorie de la difficile préhension du réel pour l'artiste réaliste, et pour l'homme en général. Au détour d'une promenade, le photographe se trouve dans un parc déserté, où il surprend au loin un couple enlacé. Le personnage illustre cette fois explicitement sa position de voyeur, se cachant derrière des arbres et des buissons pour les photographier, pris d'une incommensurable volonté de les mitrailler de son appareil. Hemmings est surpris par la jeune femme du couple qui demande la pellicule, car elle perçoit son geste, à juste titre, comme une intrusion dans sa vie privée, d'autant que la relation qu'elle entretient avec un homme plus âgé semble à première vue illégitime et donc secrète. Paradoxalement, le seul moment où le « héros » s'anime et prend vie a lieu précisément à la suite de cette scène apparemment anodine, lorsqu'il développe les clichés qu'il vient de prendre dans le parc. Surpris par certains détails microscopiques et par l'enchaînement narratif des images, l'homme ne cesse d'agrandir, recadrer frénétiquement les photos, dans une attitude qui associe définitivement la pratique du photographe à une perversion sexuelle : la frénésie de l'agrandissement (le « *blow-up* ») se manifeste corporellement comme pourrait

le faire une pulsion désirante chez un pervers ; on ne saurait mieux assimiler tout photographe à un voyeur désirant saisir l'image parfaite qu'il ne verra jamais (fig. 32).

Or, cette frénésie est à comprendre comme une métaphore herméneutique : Hemmings veut comprendre, savoir ce qui s'est passé dans le parc, car la suite des clichés lui dérobe le sens de ce qu'il croyait avoir perçu comme une scène romantique dérangée par sa présence, et qui « ne colle » manifestement pas avec ce que les photos lui montrent (décalage d'ailleurs souligné lors de la scène du parc avec une permanente dissociation entre le regard de la caméra, le nôtre, et le point de vue du photographe). Comment ne pas voir dans cette quête du personnage l'image de tout artiste réaliste cherchant à toujours voir plus loin, plus près, plus détaillé, pour tenter de comprendre un réel qu'il croyait avoir un sens et qui n'en a manifestement plus pour lui, au point de susciter sa quête désespérée ? L'agrandissement des mêmes images auparavant banales livre bientôt une ombre, puis un visage dans un fourré, puis une arme dans la main de cette ombre, et finalement un corps étendu, qui semble être celui du vieil amant (fig. 33)... Ainsi le personnage reconstruit-il une toute autre version du réel que celle que ses yeux ont initialement perçue, si ce n'est que l'agrandissement altère la netteté de l'image en grossissant le grain de la photographie (fig. 34). Lorsque le photographe se sera fait subtiliser toutes ses négatifs et ses photographies sauf une – un agrandissement recadré du cadavre –, rien ne viendra véritablement attester que la forme ainsi représentée sur le papier est bien celle d'un corps, au point que la voisine de Hemmings lui fera remarquer que sa photographie ressemble aux toiles abstraites de son petit ami (fig. 35)⁵⁴...

L'agrandissement, la quête du détail vrai aboutit donc à un tout autre réel que celui initialement perçu, mais en outre à un réel déconstruit, abstrait et finalement aussi impénétrable qu'une toile non figurative. Ainsi Antonioni met-il en abyme sa propre situation de cinéaste confronté à l'opacité d'un monde où le visible est toujours le masque d'un autre masque, où l'herméneutique n'a aucun sens, où Asmodée ne se superpose jamais au voyeur. C'est d'ailleurs à ce constat qu'aboutit l'œuvre : le spectateur restera toujours étranger à la personnalité de ces êtres qui n'ont pas même de nom, ne saura jamais, même lorsque le héros trouve momentanément un corps dans le parc la nuit, avant de le perdre, ce qui s'est passé dans cette histoire où le vrai n'existe plus, au point que la dernière image montre Hemmings dans le parc au milieu de la surface monochrome de la pelouse s'effacer magiquement du cadre, comme dernier *artefact* dénonçant toute adhésion à l'illusion réaliste du film (fig. 36).

⁵⁴ *Blow-up*, mise en scène de Michelangelo Antonioni, scénario de Michelangelo Antonioni (très librement inspiré de la nouvelle de Julio Cortázar « Les fils de la Vierge »), 1966, 56'.

Le personnage qui se trouvait confronté à l'impossibilité de rendre le réel de la scène du parc était donc lui-même une simple convention montée de toutes pièces par le cinéaste⁵⁵ !

Cet exemple montre dans une superbe specularité la situation aporétique de tout artiste réaliste. Comme Antonioni et son relais dans la fiction, l'artiste réaliste se trouve pris dans une situation de voyeur non pas d'un point de vue psychologique, mais en raison de son activité créatrice : sa quête d'une image vraie du monde le place dans un désir de voir impossible à réaliser car le réel ne s'offre jamais nu, un et entier à son regard ; ce désir le pousse dans une quête herméneutique effrénée, celle du *blow-up*, le serrant au plus près, le disséquant, et le condamne par là même à le détruire, le mettre en pièces et lui donner par cette défiguration une image encore plus éloignée des premières certitudes qu'il lui inspirait ; ne reste ainsi face à lui qu'une absence, un infigurable du réel qu'il a lui-même contribué à annihiler par son regard destructeur... Situation inextricable, qui n'a dès lors que deux conclusions pour l'artiste : l'alimentation perpétuellement consentie du désir voyeuriste, que l'absence engage toujours plus loin dans sa quête ; ou le constat désabusé de l'aporie dans la représentation de son échec par la peinture de la facticité du monde, comme chez Antonioni, qui l'évoque explicitement au sujet de son film :

Nous savons qu'en dessous de l'image révélée, il y a une autre image plus fidèle à la réalité, et en dessous de celle-ci il y en a encore une cependant, et une autre encore sous cette dernière cependant, tout en bas, vers cette vraie image de cette mystérieuse réalité absolue que personne ne verra jamais, ou peut-être pas jusqu'à la décomposition de chaque image, de toute réalité. C'est alors que le cinéma abstrait aura sa raison d'être⁵⁶.

Certes, ce cinéaste est l'exemple d'un artiste vivant dans l'« ère du soupçon », qui semble par conséquent naturellement éveillé par le questionnement des limites de la représentation. Cette prise de conscience ne nous semble toutefois pas absente de l'esthétique réaliste qu'on réduit trop souvent à la naïveté d'une quête de la transparence aboutie, c'est-à-dire à un voyeur qui ne serait pas du tout conscient de son échec à voir ce qu'il désire ! Au détour d'une brève remarque de sa démonstration qui se concentre sur les arts plastiques, Clément Rosset semble partager notre interprétation en incluant rapidement les romanciers du réel du XIX^e siècle dans son propos, en notant avec beaucoup de justesse l'étrange ambiguïté de leur discours théorique :

Qui parle d'objet désiré ignore généralement ce dont il parle. C'est pourquoi ce qu'on appelle communément l'« idée fixe » se ramène le plus souvent à une idée vague. Pour s'en convaincre, il n'est que de

⁵⁵ Pour une superbe et originale interprétation de l'esthétique de ce film, nous renvoyons au commentaire « en temps réel » de l'œuvre proposée par Peter Brunette dans l'édition du film publiée en 2004.

⁵⁶ Michelangelo Antonioni, propos rapportés par Peter Brunette dans son commentaire audio de *Blow-up*, *op. cit.*, 82' [nous traduisons].

relire Balzac ou Zola. On observe souvent une contradiction similaire entre l'acharnement à défendre une cause et l'inconsistance conceptuelle de cette même cause⁵⁷ [...].

Le réel ne serait donc pas rugueux, idiot, inapte à toute représentation, seulement pour la critique de la seconde moitié du XX^e siècle ou quelques écrivains éclairés de la fin du XIX^e siècle. Au contraire, l'aspiration au réel d'une partie de la littérature du XIX^e siècle manifesterait peut-être implicitement dans son discours et dans ses créations cette lucidité, en faisant du réel un fantôme, un objet de désir, séduisant par le fait même qu'il ne sera jamais atteint. Appliquer le mécanisme voyeuriste à l'esthétique réaliste, c'est la présenter comme une représentation interdite, destructrice et aveugle ; or sur ces trois principes repose effectivement l'unique fonctionnement possible d'une volonté non naïve de représentation du réel. La représentation du réel est une représentation impossible qui ne peut être tentée qu'en la concevant sur le mode voyeuriste : comme le voyeur, le regard de l'écrivain *tue* le réel en le fixant dans le cadre de son œuvre ; en cela, il alimente son désir de le toucher, en en faisant une représentation *interdite* ; dès lors, en faisant du réel un objet de désir fantasmatique, il se condamne par avance à ne jamais le percevoir, à lui rester *aveugle*, et donc à se prémunir contre tout abandon de sa quête. On pourrait ainsi lui appliquer cette remarque de Jean Starobinski sur la relation ambiguë unissant le regard fasciné et l'objet réel qui suscite son désir, qui éclaire le paradoxe inhérent à la volonté herméneutique de dévoilement souvent prêtée aux artistes réalistes :

La fascination émane d'une présence réelle qui nous oblige à lui préférer ce qu'elle dissimule, le lointain qu'elle nous empêche d'atteindre à l'instant même où elle s'offre. Notre regard est entraîné par le vide vertigineux qui se forme dans l'objet fascinant : un infini se creuse, dévorant l'objet réel par lequel il s'est rendu sensible. A la vérité, si l'objet fascinant appelle l'abdication de notre volonté, c'est qu'il est lui-même annihilé par l'absence dont il a suscité l'intervention. [Pour avoir trop impétueusement répondu à la séductrice voilée, notre regard se rue au-delà du corps possédable, devient captif du rien et se consume dans la nuit]⁵⁸.

L'œuvre-fétiche : la représentation esthétique comme dispositif psychique conjurateur d'un réel en fuite

Le parallèle entre l'esthétique réaliste-naturaliste et le phénomène voyeuriste semble plus pertinent encore lorsqu'on s'intéresse aux aménagements que le voyeur potentiel met en place pour concilier ses pulsions avec son inscription dans la vie « normale ». Dans nos précédents exemples, nous nous situons sur le plan d'un regard voyeuriste entré dans le

⁵⁷ Clément Rosset, *Fantasmagories*, op. cit., p. 44.

⁵⁸ Jean Starobinski, « Le voile de Poppée », op. cit., p. 10-11.

système de répétition de la perversion, menant généralement au passage à l'acte et à l'autodestruction du sujet. Il existe néanmoins des modalités plus « heureuses » du voyeurisme. Certains mécanismes psychiques tendent du moins à préserver la conscience du sujet de la spirale répétitive de la pulsion et du passage à l'acte. Ce mécanisme de défense, Gérard Bonnet le nomme un « dispositif ». On trouvera dans cette terminologie une coïncidence heureuse avec les premiers temps de notre étude, voire même facile, dans la mesure où le terme de « dispositif » a eu tendance, comme le rappelle Bernard Vouilloux, à être utilisé à tort et à travers pour de nombreux phénomènes distincts depuis sa remise au goût du jour foucauldienne⁵⁹. Nous n'entendons donc pas les deux usages du terme comme une acception unique, même si, nous le verrons, elles se rencontrent parfois, et désignerons donc toujours, dans un souci de clarté, cette dernière occurrence mise en avant par G. Bonnet comme un « dispositif psychique » bien que l'auteur ne le désigne pas ainsi.

Selon Bonnet, le phénomène pervers inconscient du voyeurisme peut tout à fait rester à l'état latent, ou du moins se ménager avec lui une économie pacifique, si toutefois le psychisme du sujet le comprend dans l'espace réduit d'un dispositif psychique. Généralement, ce dispositif psychique s'exprime sur le plan du rêve. Ainsi l'auteur analyse-t-il ce qu'il nomme le « rêve au rétroviseur » de Bernard comme un dispositif psychique destiné à aménager les perversions voyeuristes de l'analysant, qui n'a jamais montré de comportements voyeuristes mais vient le consulter en raison d'une passion devenue obsessionnelle dont il ne parvient pas à se défaire et qui l'empêche de mener une nouvelle vie amoureuse. Dans le rêve, Bernard se voit dans le public d'une salle de spectacle, alors qu'un certain Delavigne, affublé d'une énorme poitrine, exécute un strip-tease sur scène. Le Delavigne en question se trouve être un ancien surveillant d'internat que Bernard a connu enfant, qui avait installé un rétroviseur dans l'angle de sa porte pour surveiller de sa chambre les élèves, mais qui n'avait pas perçu qu'ainsi tous les enfants pouvaient contempler eux aussi son intimité. L'homme se trouvait donc en situation de voyeur surpris à son insu, que réitère le spectacle figuré dans le rêve. Selon l'auteur, Bernard exprimait ainsi non seulement la place de la perversion voyeuriste dans son inconscient, et sans doute dans l'idée fixe qu'il avait projetée sur la femme qu'il avait aimée, mais ce rêve représentait aussi une réponse à l'agression que

⁵⁹ Bernard Vouilloux, « Du dispositif », dans *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II, op. cit.*, 2008, p. 15-31. Si nous partageons l'idée de départ consistant à demander plus de rigueur dans l'emploi de ce terme, nous ne suivons cependant pas l'auteur lorsqu'il en fait le préliminaire d'une réfutation de l'utilisation de cette notion en littérature chez A. Ryckner, S. Lojkine et Ph. Ortel en le réduisant à un fard permettant de faire « passer » une nouvelle forme de structuralisme.

l'analyse psychanalytique était pour lui, l'analysant se sentant observé à son tour par l'analyste⁶⁰.

A partir de cet exemple du rêve au rétroviseur, mettant en abyme la complexe réciprocité et la violence de la relation du voir et de l'être vu pour Bernard, que la situation de la séance de psychanalyse réitérait pour lui (sur le fond, mais aussi sur la forme, puisque l'analyste voit l'analysant, mais pas l'inverse), G. Bonnet définit le rôle du dispositif psychique pour le voyeuriste à l'état latent. Dans le cas de Bernard, il « offre la possibilité d'affronter la vision annihilante du voir, et d'y substituer une vision sexuelle donnant appui sur la réalité pour y faire face, [même s'] il ne faut jamais oublier que nous restons toujours dans la sphère des représentations. On dit que la nature a horreur du vide : l'inconscient aussi probablement. A la vision du vide, se substitue immédiatement la vision d'autre chose, d'une image⁶¹ ». Le dispositif psychique est donc une représentation mettant en scène la perversion du voyeur, une sorte de fétiche permettant au sujet de mettre à distance la violence de sa pulsion et de se substituer au vide essentiel et traumatisant, à la béance qui se cache en réalité derrière ce qu'il croit être l'objet de son désir. Or, selon G. Bonnet, ces dispositifs psychiques ne se limiteraient pas aux discours, aux souvenirs et aux rêves produits par l'analysant, mais seraient susceptibles de se déployer dans toute forme d'expression, y compris littéraire (les différents mythes que nous avons pu évoquer y participent, d'ailleurs). Ainsi les écrits de Georges Bataille feraient-ils selon lui figure de dispositifs psychiques permettant à l'homme de sublimer ses pulsions voyeuriste et exhibitionniste⁶².

Sans aller aussi loin dans l'analyse psychanalytique qui nous importe il est vrai bien peu, il semble évident que le mécanisme voyeuriste à l'œuvre dans l'esthétique réaliste tend à assimiler l'œuvre romanesque elle-même à un dispositif psychique permettant à l'écrivain voyeur de mettre à distance l'innéité de son projet, la béance du réel se situant derrière sa quête pulsionnelle de voir. Chez Bataille, sur un plan pathologique, l'écriture représente un dispositif psychique construit par le sujet pour représenter ses pulsions sexuelles d'ordre voyeuriste tout en s'en mettant à distance ; chez les Réalistes, sur un plan esthétique, l'œuvre romanesque jouerait le rôle d'un fétiche construit en vue de se protéger d'une relation

⁶⁰ Pour une présentation exhaustive de ce cas, consulter Gérard Bonnet, *La violence du voir*, p. 89-123.

⁶¹ *Ibidem*, p. 109.

⁶² « Bataille élabore un authentique dispositif au sens où nous l'avons vu naître avec l'analyse précédente, un dispositif qui est toutefois d'une limpidité et d'une transparence nouvelles puisque ses composantes les plus inaccessibles s'y étalent au grand jour. Mais il ne le sait pas, et ce dispositif dépend pour une bonne part d'un rétroviseur d'un nouveau genre : l'écriture. » (*ibid.*, p. 125 ; pour l'analyse complète du cas de G. Bataille, se reporter aux pages 124-146).

ambiguë au réel présentant un fonctionnement semblable à celle qui anime le système pulsionnel du voyeuriste.

Cette idée d'une œuvre fétiche, masquant et comblant la béance de la quête impossible du réel tout en en figurant en abyme le mécanisme et l'échec, nous amène à rejoindre une thèse fort intéressante formulée par Jean Clair en histoire de l'art. Partant du mythe fondateur de Méduse, l'auteur en analyse la conclusion – l'ingénieuse défense du bouclier de Persée, qui renvoie comme un miroir sur le monstre la béance de son regard et conjure sa pétrification mortelle – comme l'illustration des origines de la représentation perspectiviste :

Comment ne serait-on pas tenté de rapprocher la fameuse expérience de Brunelleschi [...] de l'exploit de Persée [...] ? Car tous deux, le héros mythique et le héros réel, n'ont-ils pas accompli l'exploit qui a décidé non seulement de notre façon de voir le monde, mais qui a fait sortir le regard de son état sauvage [...] ? Plus encore, l'un et l'autre n'ont-ils pas réussi à nous délivrer de la peur de l'espace, de l'agoraphobie spirituelle du primitif désarmé face à un monde hostile et inconnu, pour nous délivrer de sa hantise et nous permettre d'acquérir le pouvoir d'affronter le chaos ? [...] [D]issimulé derrière le panneau de bois comme un écuyer derrière son écu, le héros peut viser le réel en sachant que le réel ne le menace pas. Ce qu'il en saisit, démontré lumineusement sur la surface polie du miroir, c'est la façon dont le monde, de sombre chaos, s'organise en un cosmos lumineux⁶³.

Dans la métaphore du système voyeuriste qu'est le mythe de Méduse, le reflet du miroir de Persée fait figure de mise en abyme de la notion de dispositif psychique : il lutte contre le danger de la pulsion scopique par la représentation de son propre fonctionnement (le reflet du regard) et par sa mise à distance dans le cadre d'une image, comme le fait le mythe lui-même pour les hommes de l'Antiquité. Si ce bouclier, dans lequel nous voyons un dispositif psychique tel que le définit G. Bonnet, s'avère pour Jean Clair une parfaite métaphore de la relation entre le réel et la représentation picturale, il nous semble possible de comprendre cette dernière comme le fétiche d'une relation qui s'apparenterait au mécanisme voyeuriste. Jean Clair comprend en effet le cadre de la représentation picturale, et en particulier le cadre perspectiviste né lors de la Renaissance italienne, comme une sorte de protection contre l'irreprésentabilité du réel, masquant sa béance indicible derrière son image recomposée et normalisée, comme le résume Max Milner :

Le regard mortifère auquel la peinture nous permet d'échapper n'est pas seulement, selon [J. Clair], celui qui émanerait d'une réalité particulièrement dangereuse à approcher. C'est celui de tout le visible, auquel nous sommes exposés de par notre situation dans l'espace. La révolution de Brunelleschi a consisté à prendre possession de cet espace, à l'ordonner autour d'un centre qui serait l'œil humain, mais un œil débarrassé de son épaisseur d'organe, un œil réduit à un point géométrique, tellement immatériel, tellement léger qu'il ne pourrait subir aucune rétorsion de la part de ce qu'il vise. Il lui a suffi pour cela de tendre devant le visible le miroir de

⁶³ Jean Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, op. cit., p. 89 et 93.

Persée, pour qu'il vienne s'y figer, s'y ordonner selon les lignes d'une perspective qui le domestique, qui le rapatrie dans l'humain⁶⁴.

Si l'on suit la perspective du dispositif psychique mise en place par le sujet dans le cas du voyeurisme, la théorie de Jean Clair n'est alors qu'à un pas de faire de l'image elle-même – qu'il compare d'ailleurs à un « trophée du visible⁶⁵ » – une sorte de fétiche que l'artiste mimétique et son regard voyeuriste sur le réel érigerait pour en mettre à distance le vide, l'impossible accès. Ce pas sera fait lors de l'invention du tableau, membre arraché, définitivement coupé de la surface du réel qu'occupait encore la fresque, plaçant la peinture occidentale « sous le signe de la mélancolie de cette totalité perdue, d'une intégrité sensorielle que le tableau moderne, érigé dès lors en fétiche, s'épuisera à retrouver⁶⁶ » :

Réduisant l'œil à n'être qu'un point, [l'expérience de Brunelleschi] érige à partir de ce point et développe, à la façon d'un filet tenu par la main, le visible en *masque* exact de ce qu'il recouvre, et donc qui vaut dans son tracé pour son équivalent naturel. Le tableau désormais couvre le réel, il le simule jusqu'à en rendre la sensation du vrai⁶⁷.

Alberti, avec son éloge de la fenêtre perspectiviste dans le tableau, figurerait donc paradoxalement le pire des voyeurs, celui qui nie l'évidence : le modèle qu'il défend fait de l'œil un élément dominateur, intellectuel, maîtrisant le réel dans l'espace de la toile ; il nie donc à la fois la dimension charnelle, désirante, haptique qui pousse l'artiste à regarder le monde, et l'aporie consubstantielle à son entreprise, transformant l'échec de la captation de la vie par l'illusion d'une parfaite domination de la nature⁶⁸. Chez les artistes de la Renaissance italienne, le fétiche serait ainsi si parfait qu'il aurait totalement occulté la relation défectueuse au réel qu'il se devait au départ de « consoler », d'aménager à la vie.

Le lien entre la théorie de l'œuvre picturale développée par J. Clair et le voyeurisme est implicitement tissé par M. Milner dans son ouvrage sur le regard interdit en littérature, qui

⁶⁴ Max Milner, *On est prié de fermer les yeux*, *op. cit.*, p. 32. Pour la démonstration intégrale de Jean Clair, consulter le chapitre « Le triomphe du vrai » dans *Méduse*, *op. cit.*, p. 89-108. Voir aussi sur ce point Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 1997 [1977].

⁶⁵ Jean Clair, *Méduse*, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 100.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 95 [J. C. souligne].

⁶⁸ Même perspective chez Jean Starobinski qui dénonce l'idée d'un regard géométrique comme signe d'une véritable « maîtrise » : « Certains ont pu dire, en prenant la Grèce à témoin, que le royaume du visible et de la lumière était celui de la mesure et de l'ordre : figures circonscrites dans leur forme, espace rythmé par un module harmonieux, loi qui accorde à chaque point de vue un empire à la fois souverain et précaire. Mais il y a une secrète démesure dans ce qui paraît être le triomphe de la mesure : la volonté de délimiter, de géométriser, de fixer des relations stables ne va pas sans une violence supplémentaire par rapport à l'expérience naturelle du regard. L'espace de la mesure géométrique est le produit d'un effort vigilant qui *révise*, compas en main, les préjugés affectifs auxquels l'espace vivant doit ses « déformations ». Il est difficile de ne pas y reconnaître une outrance au second degré : celle qui consiste à chercher l'équilibre en reniant l'outrance spontanée du désir et de l'inquiétude. » (Jean Starobinski, « Le voile de Poppée », *op. cit.*, p. 12 [J. S. souligne]).

reprend la thèse de l'historien de l'art tout en insistant sur le caractère factice de la victoire du tableau, qui n'épuise jamais le désir de voir et n'occulte jamais vraiment le danger inhérent à tout regard, ce qui réduit bien l'œuvre d'art à ce substitut « palliatif » qu'est le dispositif psychique :

Quels que soient nos efforts pour retourner cette vulnérabilité [du regard] en maîtrise (et l'invention d'une esthétique dominée par les lois de la perspective en est une preuve, ainsi que celle de toutes les techniques destinées à domestiquer l'image et à la neutraliser par sa prolifération même), nous ne pouvons échapper à l'oppression d'une visibilité qui nous renvoie la charge destructrice et déstructurante par laquelle notre propre regard est habité⁶⁹.

En reliant les perspectives fort différentes des réflexions de Jean Clair, Max Milner, Clément Rosset et Gérard Bonnet, il nous semble possible de penser la littérature réaliste comme un fétiche que l'écrivain-voyeur construirait afin d'aménager sa quête impossible de la réalité dans le monde où il vit. L'artiste réaliste aspire au réel, veut le toucher, mais cette quête est impossible, son objectif inaccessible, en raison de l'idiotie première du réel. Non seulement la réalité ne se regarde pas en face, comme pourrait le dire Clément Rosset, elle ne se voit pas, mais elle est encore plus réfractaire à toute représentation qui la fait instantanément passer sur le plan du double, donc de l'illusion. De là, la quête aporétique et intenable de l'artiste réaliste le place dans une situation voyeuriste : en recherchant ardemment et constamment une vérité qu'il sait introuvable et incompatible avec la représentation de l'œuvre d'art, celui-ci réitère le regard impossible, interdit, destructeur et aveugle du voyeur. *Destructeur*, car toute représentation tue le réel ; *interdit* dès lors, par cette violence même qu'il opère ; *impossible*, car cette destruction immédiate ne fait que souligner l'utopie de la saisie transitive de la vie pour le regard comme pour la plume et le pinceau ; *aveugle* enfin, car c'est justement pour garder son désir intact et pérenne qu'il fait le choix d'un objet impossible, d'un objet qu'il ne pourra jamais voir, et qu'il ne verrait donc pas même s'il était possible de lui placer sous les yeux.

La possibilité de la mise en pratique de l'esthétique réaliste repose donc sur la nécessaire mise en place de garde-fous, de dispositifs psychiques que seront justement les œuvres d'art. Le roman réaliste ne serait finalement qu'un fétiche substituant à l'effrayante béance du réel son image recomposée, mettant en abyme la relation de l'œil de l'artiste au monde, tout en tentant d'en mettre à distance la menace. Ainsi faut-il peut-être comprendre le recours systématique des œuvres comme des ouvrages théoriques réalistes à la modalité du

⁶⁹ Max Milner, *On est prié de fermer les yeux*, op. cit., p. 33.

regard⁷⁰ : elles tenteraient ainsi de substituer à leur situation déceptive l'image « heureuse » d'un œil dominant le monde, le percevant tel quel, le régissant à son gré. Quelque part, l'esthétique de la transparence mimétique – tout comme la peinture de la Renaissance italienne – serait l'expression extrême et parfaitement réussie d'un voyeurisme refoulé, où l'écrivain mettrait à distance un réel trop menaçant, irréprésentable, irregardable, en lui substituant une reproduction normée, où le œil ne serait plus la victime mais le maître.

Nous retrouvons le même constat, mais sur un mode désabusé, dans *Blow-up*, où Antonioni tisse un lien, nous l'avons vu, entre les agrandissements du réel des photographies et les œuvres abstraites de Bill, l'ami du photographe. Le peintre explique à son ami que certaines des toiles qu'il a réalisées enfant ne voulaient rien dire lorsqu'il les a peintes alors qu'aujourd'hui, il y voit un sens auquel « s'accrocher », et l'homme s'avère encore à ce moment incapable de lire sa dernière toile dont il ne « faut pas lui parler⁷¹ ». Image muette, mais qui parlera sans doute plus tard, comprend-on, lorsqu'il lui imposera un sens subjectif. Ce sentiment d'« accrocher » un sens à l'œuvre est comparé par Bill à la satisfaction de découvrir une clé dans un roman policier : le paradigme indiciaire de l'enquêteur n'est donc pas pour lui la découverte d'une vérité cachée, mais l'imposition d'un sens subjectif sur une surface abstraite et muette. Dès lors, peu importe l'objet du regard, toile abstraite ou photographie présumée « réaliste » : les deux surfaces, que la petite amie de Bill compare en observant l'agrandissement à gros grains du cadavre, sont aussi opaques l'une que l'autre, incapables d'exprimer une quelconque vérité cachée... Et en effet, la démarche herméneutique du *blow-up* n'est pas un dévoilement, mais l'imposition d'une vision subjective sur des formes toujours plus abstraites, dans la mesure où Hemmings impose sur ces images hors contexte plusieurs scénarios différents au cours du film (rencontre amoureuse sereine, rencontre surprise par un amant jaloux que sa présence a empêché de passer au meurtre, rencontre surprise et meurtre) sans qu'aucune version ne finisse par être définitivement attestée comme « la réalité ». La photographie et sa prétention réaliste est donc en tout point identique aux toiles abstraites de Bill, opaques et muettes jusqu'à ce qu'il projette sur elle sa propre vision subjective, qui ne restera toujours qu'une interprétation personnelle de lignes et de points illisibles...

⁷⁰ Récurrence romanesque et théorique qui fera dire à Freud que la littérature du XIX^e siècle est toujours une modalité du voir. Sur ce point et sur l'influence de la conception visuelle de la littérature de son temps sur la théorie freudienne, voir G. Bonnet, *La violence du voir*, op. cit., p. 87-88 et Max Milner, *On est prié de fermer les yeux*, op. cit., p. 253-257.

⁷¹ *Blow-up*, op. cit., 24'.

En bon artiste-voyeur lucide, en butte à l'incompréhension de son entourage face à son interprétation de la réalité, le photographe finit par répondre, lorsqu'un ami l'interroge sur ce qu'il a vu dans le parc : « *Nothing*⁷². » Comme tous les voyeurs, Hemmings n'a pas rien vu, il a vu le rien, constaté l'incompréhensible du réel, et comprit que ses photographies n'étaient finalement que les fétiches qui lui permettaient de croire que le monde avait un sens, une vérité qu'il pourrait toucher. Il a vu le rien, tout comme le spectateur d'ailleurs, lorsque le personnage choisit dans la dernière scène du film d'entrer, avec l'œil de la caméra, dans le jeu d'une troupe de mimes singeant une partie de tennis, au point de leur relancer une balle imaginaire hors champ, dont nous entendons les rebonds, mais ne verrons jamais la moindre matérialité. Où est dès lors le réel ? Qui a raison dans cette scène, dans la mesure où nous sommes les seuls, solitaires spectateurs exclus, à avoir une vision différente du reste du monde diégétique qui « voit » cette balle, obligés de faire face à ce fétiche qu'est toute perception collective d'un prétendu réel, simple jeu dont nous sommes seulement plusieurs à partager les conventions et les règles, au même titre que Hemmings et les mimes ? Nous avons vu le rien, comme Antonioni le dénonce lui-même enfin, en effaçant son personnage du dernier photogramme, en dénonçant son propre film comme un fétiche auprès d'un spectateur tenté d'y trouver une histoire réelle, où il devrait trouver un sens...

c. *Zola, ou l'écriture comme voyeurisme « lucide »*

- *Le dispositif dioptrique zolien : l'aveu d'une œuvre fétiche d'un réel infigurable*

Et Zola, dans tout cela ? Face à cette conception quelque peu originale du projet réaliste en général, il nous semble que le cas zolien tel que nous avons pu l'analyser relève à la fois de la parfaite illustration et du contre-exemple. Parfaite illustration, car il ne fait aucun doute que l'esthétique zolienne relève d'un désir voyeuriste et d'un besoin de mettre à distance son échec programmé. Contre-exemple également, car le fétiche romanesque proposé par les *Rougon-Macquart* montre en même temps qu'il se déploie toutes ses failles, toute son incapacité à se substituer à l'objet réel impossible à atteindre, à la manière d'Antonioni. C'est ainsi qu'il faut selon nous comprendre la présence et le rôle des nombreux dispositifs (au sens littéraire) que nous avons nommés « dispositifs dioptriques » dans l'œuvre du romancier. Mise en abyme du fétiche qu'est l'œuvre d'art elle-même pour tout réaliste-voyeur, le

⁷² *Ibidem*, 97.

dispositif dioptrique zolien ne révèle étonnamment aucune domination de l'œil sur le monde comme le ferait une fenêtre perspectiviste de la Renaissance, mais il met au contraire en scène sa défaite et son exclusion permanente de ce réel qui lui fait face, ou plutôt qui se dérobe à lui. Au lieu de mettre en abyme une version heureuse de l'aporie voyeuriste de la quête du réel et de la conjurer ainsi, le dispositif dioptrique zolien la présente telle qu'elle est, comme une impossibilité sans cesse réaffirmée. Etant placé au sein même du roman, le dispositif dioptrique s'apparente dès lors à un système d'autodestruction du dispositif psychique que l'œuvre représente : il dénonce au sein de l'illusion romanesque le fait que celle-ci n'est qu'un fétiche, qu'un stratagème artificiel destiné à conjurer la menace que représente le réel et l'échec qu'il impose à tout artiste réaliste. La fenêtre condamnée au sein du roman vient donc dénoncer le caractère factice de l'œuvre d'art et de la vitre transparente qu'elle croit interposer entre le lecteur et le monde. Dès lors, le cas Zola serait finalement celui d'un voyeur plus lucide qu'il n'y paraît sur l'illusion que sous-tend son désir de voir le monde, assez conscient de l'utopie de l'esthétique de la transparence pour la dévoyer par le biais de ses propres mises en abyme.

De cette comparaison au phénomène voyeuriste, qui reste pour nous une comparaison, il nous semble possible de retirer plusieurs éléments pouvant éclairer l'esthétique zolienne que nous qualifions volontiers d'esthétique de l'opacité. Derrière l'appétence affichée pour la vision du monde et de sa réalité, le roman zolien manifesterait une peur panique du réel et de son impossible représentation. Face à cette menace, il viderait sa quête de tout objet, faisant de la réalité un simple support du désir, désincarné et par là même sans cesse désirable. Le monde fictionnel du roman jouerait dès lors un rôle de sauvegarde contre la menace du réel, permettant de lui substituer la seule chose que le romancier peut maîtriser : une image, conçue sur le mode du fétiche. Néanmoins, cette conjuration fétichiste du réel immaîtrisable ne parvient pas à masquer l'indéfectible présence du monde, et son hétérogénéité à l'œuvre qui l'imité. L'illusion de transparence est belle, mais elle ne parvient pas toujours à recouvrir la lucidité du romancier, parfaitement conscient de son caractère certes calmant, mais factice et vain malgré tout. De là naîtrait une esthétique de l'opacité, tentant de souligner, au détriment de l'illusion réaliste, le statut de représentation artificielle du monde fictionnel qui nous est présenté dans le roman. Les dispositifs dioptriques, mises en abyme de cette esthétique de l'opacité, seraient dès lors des grenades lâchées dans le texte, dénonçant l'illusion de sa transparence sur le monde. Ils ne seraient en cela que des signaux, destinés à porter le doute sur l'ensemble de la représentation fictionnelle, qui elle aussi relèverait d'une opacité, peut-être moins flagrante, mais tout aussi fabriquée. Les fenêtres condamnées de l'œuvre, en

devenant des supports d'images toutes plus variées les unes que les autres, n'instillent-elles pas en effet le doute sur l'ensemble de la représentation romanesque, en faisant par exemple de toute description plus « limpide » un avatar de fenêtre condamnée mieux « camouflée » ? L'œuvre zolienne serait dès lors à envisager non pas sur le mode de la représentation réaliste, mais comme une illusion définitivement assumée comme telle, ne se dénonçant que sur ses marges. Le voyeur Zola serait ainsi parfaitement conscient de l'illusion propre à la quête d'un réel qui lui fait peur, mais, face à l'échec programmé de sa tâche, il hausserait les épaules : le réel est inaccessible et dangereux ; le fétiche de l'esthétique de la transparence qui lui substitue l'image d'un réel maîtrisé est certes réconfortant, mais tout aussi illusoire ; alors pourquoi ne pas le mettre à distance, ce réel, sans toutefois se leurrer, en lui substituant toujours une image, certes, mais qui avoue d'elle-même son caractère factice de fétiche, son opacité, son hétérogénéité au réel ? Ainsi le roman zolien ne viserait plus la représentation du réel, mais la présentation d'une image, qui prend certes pour « sujet » le monde réel, mais qui pourrait prendre n'importe quel autre sujet et ne prétend pas le moins du monde à en être « mimétique », ou à être autre chose qu'une image.

En cela, la démarche zolienne nous inspire les mêmes remarques que le « sublime contemporain » identifié par Pierre-Henry Frangne dans les premières photographies de montagne, en particulier dans l'œuvre des frères Bisson⁷³. L'auteur part de la définition que donne Martin Heidegger de ce qu'il nomme les « Temps Modernes », temps de la « mise en images » du monde, où celui-ci n'existerait pour l'homme que dans la mesure où ce dernier peut en donner une représentation, instituant une relation contrôlée et maîtrisée entre deux pôles distincts qu'il invente : d'un côté, le sujet homme, de l'autre le monde que celui-ci se donne comme objet⁷⁴. Cette maîtrise du monde par sa représentation, par sa constitution en image, que Heidegger voit naître avec la philosophie cartésienne⁷⁵,

⁷³ Pierre-Henry Frangne, « Photographie et littérature de montagne, ou le sublime contemporain », dans *Littérature et photographie*, actes du colloque de Cerisy-La-Salle de juillet 2007, dir. Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux, Philippe Ortel, Rennes, PUR, « Interférences », 2008, p. 153-165.

⁷⁴ « « *Weltbild* », le monde à la mesure d'une « conception », ne signifie donc pas une idée du monde, mais le monde lui-même saisi comme ce dont on peut « avoir-idée ». [...] L'être de l'étant est désormais cherché et trouvé dans l'être-représenté de l'étant. [...] Que l'étant devienne état dans et par la représentation, voilà ce qui fait de l'époque qui en arrive là une époque nouvelle par rapport à la précédente. C'est pourquoi les locutions « conceptions du monde des Temps Modernes » et « conception moderne du Monde » disent deux fois la même chose et supposent ce qui n'a jamais été possible auparavant, à savoir une « conception du monde » médiévale et une « conception du monde » antique. Le Monde en tant qu'image conçue ne devient pas, de médiéval, moderne ; mais que le Monde comme tel devienne image conçue, voilà qui caractérise et distingue la règle des Temps Modernes. » (Martin Heidegger, « L'époque des "conceptions du monde" », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduction de Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, « Tel », 1962 [1949], p. 117-118).

⁷⁵ Selon Heidegger, la rupture fondamentale introduite par le cartésianisme reposerait en effet moins sur l'émergence dominante d'un « je » que sur ce qui fonde ses conditions d'apparition même, c'est-à-dire la partition entre le sujet et l'étant du monde devenu objet par sa capacité à être compris dans l'espace d'une

s'appliquerait dès lors non seulement à l'esthétique perspectiviste de la Renaissance, mais aussi à ce que M. Foucault attribue à l'épistémè des XVII^e et XVIII^e siècle dans *Les Mots et les choses*, et par conséquent à l'esthétique de la transparence. Le cas de la photographie de montagne au XIX^e siècle se révèle sur ce point particulièrement intéressant. Comme le démontre P.-H. Frangne en reprenant encore Heidegger, cet exemple radicalise la maîtrise du monde par l'image au point de lui incorporer sa propre négation : le saut technologique offert par la photographie permet de réduire le gigantesque, le caractère hors du commun et immaîtrisable propre à la montagne en lui conférant une certaine quotidienneté, et en cela il semble pousser à l'extrême la maîtrise de l'homme sur l'objet-monde ; néanmoins, la parfaite mise en image de la photographie, son regard mettant en équivalent la totalité des plus infimes détails de ce qui reste pourtant gigantesque, semble présenter à l'œil le monstrueux de la nature sans élection, sans distinction, sans re-composition de la part du sujet observateur en l'enfermant toutefois dans les bornes rassurantes de son cadre (fig. 37)⁷⁶. Cette mise en image diffère donc de la maîtrise cartésienne, en ce qu'elle comprend dans le cadre de sa représentation ce qui la nie en tant que telle :

La démesure du monde n'existe que pour autant qu'elle entre dans une représentation qui fait de l'irreprésentable ou de l'infigurable non pas quelque chose de complètement extérieur à elle (et qui, de ce fait, n'existerait pas pour elle), mais un moment, fondamentalement périlleux, de sa constitution. La représentation est alors ce lieu vacillant qui fait entrer en son sein ce qui lui ôte la souveraine transparence qu'elle possédait depuis Descartes. Le *cogito* moderne dont parlait Heidegger n'est plus le *cogito* humaniste complètement assuré et maître de ses représentations. Il est un *cogito* vulnérable soumis à la douloureuse nécessité de saisir l'insaisissable, d'exprimer l'inexprimable et de figurer l'infigurable ; de placer en son centre l'opération même de son décentrement⁷⁷.

représentation : « Sans doute les Temps Modernes ont-ils, par suite d'émancipation de l'homme, amené le règne d'un subjectivisme et d'un individualisme. Mais il est tout aussi certain qu'aucune époque avant les Temps Modernes n'a produit un objectivisme comparable, et qu'en aucune époque précédente le non-individuel n'a eu tant d'importance, sous la forme du collectif. [...] Le décisif, ce n'est pas que l'homme se soit émancipé de anciennes attaches pour arriver à lui-même, mais que l'essence de l'homme change, dans la mesure où l'homme devient sujet. [...] L'homme devient le centre de référence de l'étant en tant que tel. Or ceci n'est possible que si l'acceptation de l'étant change de fond en comble. [...] L'étant dans sa totalité est donc pris maintenant de telle manière qu'il n'est vraiment et seulement étant que dans la mesure où il est arrêté et fixé par l'homme dans la représentation et la production. [...] Que le monde devienne image conçue ne fait qu'un avec l'événement qui fait de l'homme un *subjectum* au milieu de l'étant. [...] L'entrelacement, décisif pour l'essence des Temps Modernes, de ces deux processus : que le monde devienne image conçue, et l'homme sujet, jette du même coup une lumière sur le processus – presque absurde à première vue – mais non moins fondamental de l'Histoire moderne. En effet, plus complètement le monde semble disponible comme monde conquis, plus objectivement l'objet apparaît, plus subjectivement, c'est-à-dire plus péremptoirement, se dresse le sujet, et plus irrésistiblement la considération du monde, la théorie du monde se change-t-elle en une théorie de l'homme – l'anthropologie. Ne nous étonnons donc pas de voir commencer le règne de l'humanisme seulement là où le monde devient image conçue. » (*ibidem*, p. 115-122)

⁷⁶ Pierre-Henry Frangne, « Photographie et littérature de montagne, ou le sublime contemporain », *op. cit.*, p. 155-156. Voir aussi Martin Heidegger, « L'époque des "conceptions du monde" », *op. cit.*, p. 124-125.

⁷⁷ Pierre-Henry Frangne, « Photographie et littérature de montagne, ou le sublime contemporain », *op. cit.*, p. 156.

Cette attitude paradoxale de la photographie de montagne au XIX^e siècle, dans laquelle P.-H. Frangne identifie le « sublime contemporain », s'accorde en tout point avec l'évolution épistémologique décrite par Michel Foucault, à laquelle l'auteur se réfère d'ailleurs dans sa démonstration. Foucault, nous l'avons rappelé précédemment, voit le tournant du XIX^e siècle comme le moment d'une mise en crise de l'*épistémè* classique, celle d'une utopique transparence du langage, au profit d'un repli du signe sur lui-même, son épaisseur et son intransitivité. Le « sublime contemporain » serait finalement à la fois l'expression de ce scepticisme quant à la capacité du sujet à dominer l'objet-monde de son regard dans sa re-présentation, et, simultanément, la seule réaction possible contre ce risque de faillite : en intégrant l'irreprésentable dans l'image, la photographie de montagne du XIX^e siècle admet l'irreprésentabilité même du monde pour un sujet-homme pas si dominant en apparence que le voulait Descartes ; toutefois, en accueillant ce monstrueux dans les simples bornes de l'image, en comprenant dans cet espace plan le chaos d'une réalité non maîtrisée, elle s'approche malgré tout plus que jamais de l'« idiotie » impénétrable du réel évoquée par Clément Rosset et retrouve ainsi la seule autorité qui lui soit possible. C'est en paraissant détruire le concept même de représentation que la photographie de montagne s'approche de la seule mise en image possible du réel et de sa béance :

L'image photographique de la montagne est sublime à condition qu'elle produise le sentiment d'irréalité de la réalité même. Et au sujet de cette réalité qui nous apparaît irréaliste parce qu'on la voit dans un gigantisme « démaquillé » qu'aucune règle de l'art ne pourrait adoucir, qu'aucune fiction ne viendrait humaniser, on doit toujours dire les mêmes formules fulgurantes de Mallarmé : « fuir le monde ? On en est », ou plus simplement encore, c'est-à-dire purement tautologiquement : « N'est que ce qui est⁷⁸. »

N'est que ce qui est. Parfait constat de l'unique saisie possible du monde, dans son immanence, pour l'artiste en quête de représentation. Loin de nous l'idée de comparer l'œuvre zolien aux photographies quasi abstraites du Mont-Blanc chez les frères Bisson... quoique nous serons tentée de revenir plus tard sur ce point... Les deux exemples se rejoignent cependant dans une même situation paradoxale face au réel, consistant à intégrer dans le cadre d'une perspective parfaitement « lisse » de la représentation du réel (photographie/roman naturaliste) des points de « rugosité⁷⁹ » mettant en crise cette même idée de représentation. Comme les clichés des frères Bisson, les dispositifs dioptriques zoliens dénoncent

⁷⁸ *Ibid.*, p. 163. P.-H. Frangne cite les propos de Stéphane Mallarmé respectivement dans « La dernière mode », *Ecrits sur l'art*, Paris, Flammarion, « GF », 1998, p. 123 et « La musique et les lettres », *Œuvres complètes*, Paris, NRF-Gallimard, « Pléiade », 1945, p. 647.

⁷⁹ Nous reprenons ici la terminologie de Clément Rosset distinguant les deux modes de contact de l'homme avec le réel : « le contact rugueux, qui bute sur les choses et n'en tire rien d'autre que le sentiment de leur présence silencieuse [leur « idiotie »], et le contact lisse, poli, en miroir, qui remplace la présence des choses par leur apparition en image » (Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, op. cit., p. 43).

l'infigurabilité du réel et mettent en danger l'idée même de représentation ; or par l'accueil de cette menace, par cette défiguration accueillie au sein de l'image qu'ils proposent, ils retrouvent peut-être une certaine forme de présence qui serait le seul mode de saisie possible de l'immanence du réel.

- *Pour une interprétation métalittéraire des indices de voyeurisme zoliens*

Cette démarche un peu complexe que nous identifions au sein de l'esthétique de l'opacité zolienne nous semble étayée par les premiers parallèles que nous avons tissés entre les textes critiques de l'écrivain et le voyeurisme. Les premiers indices que nous avons pu extraire des écrits théoriques engagent à trouver en Zola une sensibilité au réel très proche du mécanisme voyeuriste. Ainsi avons-nous déjà noté la fréquence de ses appels à l'observation tout en remarquant le manque de concret de ces apostrophes : les textes reprochent aux mauvais écrivains de ne rien voir, demandent l'observation, mais ne détaillent jamais clairement l'objet de ce regard ni n'expriment véritablement les modalités d'une vision efficace et heureuse. Il faut ouvrir les yeux pour voir, voir pour voir, mais voir quoi ? comment ? d'autant que nous avons vu que l'écrivain distingue clairement le « voir » et le « regarder », puisque de nombreux artistes regardent « mais ne voient pas et ne verront jamais rien »... Nous sommes ici très proches d'une pulsion scopique de type voyeuriste, où le désir de voir s'autoalimente par le manque irrémédiable de son objet.

L'épisode de la mansarde semble quant à lui parfaitement s'intégrer au mécanisme du dispositif psychique énoncé par G. Bonnet. Non seulement le désir de voir par la fenêtre apparaît comme essentiel à l'esthétique de l'auteur, qui justifie ainsi les choix romanesques d'*Une page d'amour*, mais ce désir de voir s'accompagne une fois de plus d'une oblitération de son objet non vu (Paris) au profit d'un repli sur soi manifestant l'obsession d'être regardé par le monde en tant qu'entité anonyme et indistincte. Ce dernier détail, outre le fait qu'il rappelle un symptôme bien connu du voyeur qui réagit en réalité par sa perversion à la violence qu'il attribue au regard de l'autre, confirme également l'impression d'un malaise manifeste de l'écrivain face à l'essence du monde, au réel lui-même. Le sujet Zola ne peut envisager l'objet-monde qu'en projetant sur lui une conscience subjective qui le regarderait à son tour, et les placerait dans une relation intersubjective qui adoucirait l'altérité radicale de leur relation. Néanmoins, l'expression de ce malaise persiste dans la projection d'une intention forcément antagoniste de cet objet-monde qui le regarde, qui le menacerait en tant

que sujet. Le réel constituerait bien une menace à l'égard de l'artiste, au point de paralyser son regard vers l'extérieur.

Le récit de la mansarde intéresse enfin notre analyse par sa finalité. La conclusion logique à cet épisode pour Zola, conclusion qui sert son argumentation, est de donner naissance à une irrépissable envie d'insérer des descriptions de Paris dans son roman. Au regard de l'implicite que nous avons pu mettre en évidence dans cet exemple, il est évident que le passage à l'écriture dans ce cas précis n'illustre pas comme il le prétend une envie de ranimer le paysage entrevu avec bonheur depuis les différents greniers que l'auteur a occupés dans Paris ; au contraire, le passage à l'acte descriptif illustre parfaitement l'exorcisation de la difficile relation de Zola au monde extérieur par la constitution d'un objet fétiche : la description vient se substituer à la vision impossible de Paris, offrant une image maîtrisée de ce monde qui prétendait l'agresser dans son intimité, et mettant à distance sa menace de réel immaîtrisable. Entreprise parfaitement vaine et illusoire, mais consolante. Or, comme pour les autres dispositifs dioptriques que nous avons pu étudier, nous trouvons dans ce stratagème, dans cette substitution de la description artificielle de Paris à la fenêtre par Hélène et Jeanne à la vision insoutenable de la ville pour Zola, des éléments « explosifs » dénonçant l'entreprise de mystification comme telle : les visions empêchées, les paysages anéantis ou opaques qui s'offrent aux deux femmes sont autant de signaux de la lucidité zolienne sur la naïveté de son geste. En mettant en scène l'infigurabilité du réel qu'il prétend maîtriser dans les bornes de sa description, le romancier allie la technique du fétiche qui lui permet de mettre à distance l'immanence du réel, tout en ne sombrant pas, par les failles qu'il y insère, dans l'illusion consolante de la parfaite domination de la nature.

2. La figuration du voyeurisme dans l'œuvre : l'aveu d'un phénomène inhérent à l'écriture zolienne

a. Les voyeurs du cycle, ou de l'impossibilité d'être Asmodée dans Les Rougon-Macquart

Les premiers indices que nous avons relevés dans les écrits critiques ne sont pas les seuls à livrer une image spéculaire de l'aporie de type voyeuriste que tente de résoudre le roman réaliste chez Zola, toujours si prompt à mettre en scène sa propre démarche au sein de son œuvre. Il est en effet étonnant de constater que ce rapport particulièrement troublant du romancier au monde et à l'infigurabilité du réel innerve également la plupart des personnages

voyeurs présents dans le cycle des *Rougon-Macquart*. Dans une sorte de mise en abyme de l'esthétique zolienne que nous venons de décrire, les voyeurs de l'œuvre – par là nous entendons les personnages à qui le roman prête explicitement un caractère pulsionnel dans l'acte de regarder –, ne sont pas dépeints comme des herméneutes heureux, contrairement à ce qu'on peut lire parfois, mais plutôt comme des êtres sans cesse en butte à l'impossibilité de voir.

- *La mise en échec du regard des commères*

Il en est ainsi de la plupart des commères du cycle, dont l'efficacité du regard est rarement exploitée par la narration. Dans *La Fortune des Rougon*, nous l'avons vu, Félicité essaie davantage de regarder qu'elle ne voit *effectivement*. Son regard reste toujours hors de portée du lecteur, jamais utilisé comme porteur de description : il est un vecteur en perpétuelle tension et par conséquent existe plus dans son mouvement que dans sa destination. Mlle Saget dans *Le Ventre de Paris*, nous l'avons vu aussi, regarde, épie, mais se trouve généralement réduite à tenter d'interpréter de simples ombres, donc à reconstruire subjectivement les histoires que ces silhouettes lui inspirent, plaquant son interprétation sur le réel à la manière du photographe de *Blow-up*. Son plus haut fait de gloire, l'obtention de l'information tant recherchée sur les raisons de l'arrivée de Florent dans le quartier, n'est d'ailleurs pas obtenu grâce à son espionnage constant, plutôt inefficace, mais paradoxalement par le biais de l'audition, en faisant parler la petite Pauline ! La scène de la révélation « sonore » du secret s'apparente d'ailleurs chez la vieille mégère à une satisfaction d'ordre sexuel, montrant par défaut, de manière ironique, toute l'impuissance du regard à satisfaire la pulsion voyeuriste :

« Qu'est-ce qu'ils disent le soir [ton papa et ta maman], quand ils vont se coucher ?

– Ah ! je ne sais pas ; moi, j'ai chaud dans mon lit.

– Ils parlent de ton cousin Florent ?

– Je ne sais pas. [...]

– Alors, tu ne l'aimes pas, ton cousin Florent ?

– Non, maman dit qu'il n'est pas honnête.

– Ah ! tu vois bien que ta maman disait quelque chose.

– Un soir, dans mon lit, j'avais Mouton, je dormais avec Mouton... Elle disait à papa : « Ton frère, il ne s'est sauvé du baignoire que pour nous y ramener avec lui. »

Mlle Saget *poussa un léger cri*. Elle s'était mise debout, toute *frémillante*. Un trait de lumière venait de la frapper en pleine face. [...] Ses pieds menus *touchaient à peine le pavé ; une jouissance la portait, comme un souffle plein de caresses chatouillantes*. Elle savait donc *enfin* ! Depuis près d'une année qu'elle *brûlait*, voilà qu'elle *possédait* Florent, *tout entier, tout d'un coup*. C'était un *contentement* inespéré, qui la guérissait de quelque maladie ; car elle sentait bien que cet homme-là l'aurait fait mourir à petit feu, *en se refusant* plus longtemps à *ses ardeurs* de curiosité. Maintenant, le quartier des Halles *lui appartenait* ; il n'y avait plus de

lacune dans sa tête ; elle aurait raconté chaque rue, boutique par boutique. Et elle *poussait de petits soupirs pâmés*⁸⁰ [...].

La personne qui ne cesse d'épier, qui organise sa vie en fonction de ce désir permanent de voir et de savoir, qui ne vit d'ailleurs que pour ce désir, dont l'identité même renvoie à la fois étymologiquement au savoir et au vecteur qu'est le regard du guetteur (ancien français *saget*, du latin *sapere*, « savoir » : « qui fait le sage, qui fait celui qui sait » ; ancien français *sagette*, du latin *sagitta* : « flèche »), ne voit donc paradoxalement jamais rien, si ce n'est des simulacres, des silhouettes, des ombres échappées, entièrement soumis à la subjectivité. Cette incapacité est soulignée dans une des dernières scènes du roman, mettant en scène la vieille femme et ses deux complices, la Sarriette et Mme Lecœur, alors qu'elles scrutent pendant une journée entière la maison des Quenu. Les trois femmes ont appris la présence des policiers dans la charcuterie, tendant un piège à Florent. Tout le quartier sait, mais ne dit rien, attendant que le jeune homme se jette dans la gueule du loup en rentrant chez lui. Installées dans un coin discret mais idéalement situé, les trois guetteuses tentent de comprendre la mise en place du piège, impatientes d'assister au spectacle de l'arrestation de Florent dès qu'il aura passé le seuil de la maison. Or, après avoir fait assister avec efficacité les trois porte-regards à la rapide trêve entre la Normande et Lisa, et alors qu'elles sont établies « toutes trois au coin du pavillon de la marée, sur le trottoir, en face de la charcuterie », où « elles ne pouvaient rien perdre de l'entrevue », la narration semble soudain s'amuser de l'incapacité des trois personnages à atteindre leur but. Le phénomène est d'ailleurs d'autant plus remarquable qu'à ce moment de l'intrigue, Mlle Saget est censée être victorieuse, parfaitement mette de l'espionnage, elle qui a su avant tout le monde la « vérité » sur Florent. Pourtant, le récit ramène la vieille fille à son véritable statut de voyeuse et rappelle en conséquence qu'en tant que telle, elle se trouve soumise à l'impossibilité de tout pervers à être satisfait. La scène devient dès lors une cinglante réponse au complexe d'Asmodée dont Mlle Saget serait prétendument l'incarnation :

Mais Mlle Saget retint Mme Lecœur et la Sarriette. Le drame se nouait à peine. Elles couvaient toutes trois des yeux la maison d'en face, avec une âpreté de curiosité qui cherchait à voir à travers les pierres. [...] Mais [les deux marchandes] perdaient patience. Il y avait plus d'une heure qu'elles attendaient sur le trottoir. Elles se disaient que, pendant ce temps, on les volait peut-être, à leurs bancs. Alors, Mlle Saget les retenait avec une nouvelle histoire, Florent ne pouvait s'être sauvé ; il allait revenir. Et elle donnait des détails minutieux sur la souricière, tandis que la marchande de beurre et la marchande de fruits continuaient à examiner la maison de haut en bas, épiant chaque ouverture, s'attendant à voir des chapeaux de sergents de ville à toutes les fentes. La maison, calme et muette, baignait béatement dans le soleil du matin.

« Si l'on dirait que c'est plein de police ! murmura Mme Lecœur.

⁸⁰ Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. cit., p. 820-822.

– Ils sont dans la mansarde, là haut, dit la vieille. Voyez-vous, ils ont laissé la fenêtre comme ils l’ont trouvée... Ah ! regardez, il y en a un, je crois, caché derrière le grenadier, sur la terrasse. »

Elles tendirent le cou, elles ne virent rien.

« Non, c’est l’ombre, expliqua la Sarriette. Les petits rideaux eux-mêmes ne remuent pas. Ils ont dû s’asseoir tous dans la chambre et ne plus bouger⁸¹. »

Tous les éléments de la légende d’Asmodée sont exemplifiés dans cet extrait, mais se trouvent systématiquement dévoyés par la narration. Comme Asmodée et son jeune acolyte, les trois porte-regards sont animés d’une curiosité irréprouvable, mais cette volonté de voir excède manifestement cette seule dimension. Elle relève davantage de la pulsion que du simple vouloir-voir, comme le souligne le lexique du désir et de la violence des sentiments lié au regard (« couvaient [...] des yeux » ; « une âpreté de curiosité », « perdaient patience »). Ce désir de voir se traduit par une volonté de traverser les frontières de l’intimité, non pas en soulevant les toits comme le diable de Lesage, mais en passant à travers les murs : « une âpreté de curiosité qui cherchait à voir à travers les pierres », « épiait chaque ouverture, s’attendant à voir des chapeaux [...] à toutes les fentes ». Plus loin, lorsque les trois commères auront envoyé sans scrupule l’ami de Florent, Gavard, se jeter dans le piège de la maison, leurs yeux tenteront encore de suivre ce dernier « à travers les pierres, le voyant monter les cinq étages⁸² ». La transposition des toits soulevés par Asmodée aux murs de pierres n’est pas anodine. Tout d’abord, elle rappelle « les yeux de pierre » de Paris qui observaient le jeune Zola au lieu de se laisser observer par lui, donc un réseau sémantique directement lié chez l’auteur au mécanisme voyeuriste, à l’opacité du monde et au caractère agressif du regard. Cette variante accentue en outre la dimension transgressive du désir des trois femmes, qui s’apparente ici à une pénétration violente de la matière sans manifester la douceur magique des toits soulevés par Asmodée. Enfin, le choix du mur lithique renforce l’échec programmé du regard voyeuriste, en ce qu’il n’est pas de matière moins transparente et moins perméable que la pierre.

Car échec il y a bien dans cet extrait, où le regard, non plus asmodéen mais véritablement voyeuriste, est sans cesse confronté à des obstacles insurmontables. Non seulement le mur de pierre s’avère impénétrable, mais d’autres éléments plus malléables semblent eux aussi comploter contre le regard perçant des trois commères : « Les petits rideaux eux-mêmes ne remuent pas. » La narration s’amuse d’ailleurs de cette ligue des éléments contre l’entreprise des voyeuses. Ainsi théâtralise-t-elle le caractère implacable de leur échec grâce à la sécheresse d’une juxtaposition, proche d’un parallélisme syntaxique,

⁸¹ *Ibidem*, p. 879, 881-882.

⁸² *Ibid.*, p. 883.

soulignant avec un humour cinglant l'absence de réponse du monde face à leur sollicitation : « Elles tendirent le cou, elles ne virent rien. ». Le texte dépeint en outre progressivement la maison tant convoitée comme un ennemi, une masse impénétrable et vivante, ayant une conscience et des intentions. Sûre de son secret, la demeure semble ainsi s'amuser de la dérisoire tentative des voyeuses de percer ses murs, et opposer à leur désir empressé la sereine victoire de son hermétisme : « La maison, calme et muette, baignait béatement dans le soleil du matin ». Reprise quelques pages plus loin alors que la tension monte chez les commères, la personnification accentue de nouveau l'idée d'un antagonisme entre le voyeur et l'objet de son regard, l'objet-monde provoquant l'ire du voyeur par sa certitude à ne pas se laisser percer par ses regards. Le lien implicite instauré par une subordination grammaticale se transforme ainsi rapidement en un lien de cause à effet : « Mais la façade de la maison gardait sa tranquillité tiède ; un quart d'heure s'écoula, d'une paix absolue, *pendant lequel une émotion croissante les prit à la gorge*. Elles défaillaient⁸³ [...]. » Cette tranquillité muette de la maison, présentée ici sur un mode comique, dissimule en réalité un problème beaucoup plus important pour l'esthétique zolienne, qui veut que le monde se refuse à la transparence, à la maîtrise du regard de l'homme. C'est pourquoi ces personnages ne se muent pas en Asmodée, mais en voyeurs dont l'objet du regard importe peu : si les femmes ne voient rien, c'est parce qu'il n'y a surtout rien à voir à ce moment précis, comme il n'y aura d'ailleurs jamais rien à voir pour tout voyeur. Lorsque Florent et Gavard se feront prendre, la narration prendra ainsi en charge leur arrestation du point de vue des deux hommes, abandonnant misérablement ses porte-regards à leur cécité.

Porte-regards dévoyés, regardant sans voir, Mlle Saget, la Sarriette et Mme Lecœur sont de véritables voyeuses dont le but reste purement fantasmatique et inatteignable. Dès lors, selon le mécanisme mis en évidence par Gérard Bonnet, celles-ci accommodent l'échec constitutif de leur perversion au monde, en substituant à l'absence de l'objet un fétiche permettant de satisfaire illusoirement leur désir. Ainsi remarque-t-on que Mlle Saget, ayant peur de perdre ses complices, leur fournit à plusieurs reprises des *artefacts* pour déjouer l'opacité de leur regard. La scène est véritablement symptomatique du dispositif psychique que nous évoquions plus haut, puisque les deux marchandes fixent d'abord leur regard vide sur la maison muette, avant que la vieille fille ne leur offre un « aperçu » de ce qui se passe à l'intérieur en faisant appel à son imagination. Les contes de Mlle Saget sont ainsi comme les images artificielles que le voyeur interpose entre son regard et l'absence de l'objet qu'il

⁸³ *Ibid.*

convoite, afin de dépasser l'angoisse de son échec : « Alors, Mlle Saget les retenait avec une nouvelle histoire [...]. Et elle donnait des détails minutieux sur la souricière, tandis que la marchande de beurre et la marchande de fruits continuaient à examiner la maison de haut en bas. » Le drame convoité étant invisible, le fétiche du discours de Mlle Saget tente de tendre un écran où se dépeindrait de manière artificielle, *sur* et non *à travers* la façade, les images colorées et illusives tant désirées. Même système dans le dialogue rapporté au discours direct, où la vieille femme feint de voir dans chaque détail de la façade le signe d'une autre chose, pour donner une illusion de satisfaction au regard : « Ils sont dans la mansarde, là haut, dit la vieille. Voyez-vous, ils ont laissé la fenêtre comme ils l'ont trouvée... Ah ! regardez, il y en a un, je crois, caché derrière le grenadier, sur la terrasse. » Grâce à la parole, l'arrière du pot de fleurs devient un gendarme, car les voyeuses voudraient tant y en voir un !

Il y a là un mécanisme qui est exactement celui du fétiche, puisque Mlle Saget n'est pas du tout dupe de ses propres mensonges qu'elle sait faux mais qu'elle croit néanmoins parce qu'ils procurent du confort dans l'économie de sa perversion. Le grenadier n'est dès lors plus le grenadier mais le mode d'accès à l'histoire scabreuse inaccessible derrière la fenêtre ; et la vérité est refoulée pour permettre au regard de surmonter l'échec de son contentement. Tout n'est donc que mensonge, illusion dans ce discours où même le vocabulaire le plus anodin semble vidé de son sens, tel le phatique « voyez-vous » lancé par la menteuse prête à narrer son histoire : le mot vidé de son contenu sémantique semble ainsi faire écho à leur propre situation de voyeuses qui, justement, ne voient rien, et pour qui le verbe « voir » ne peut effectivement plus se prendre dans son sens propre ! Une fois de plus cependant, le roman zolien ne peut s'empêcher de trahir ce stratagème fallacieux en le faisant dysfonctionner à la manière des fenêtres condamnées : le mensonge-fétiche ne tiendra donc pas, les deux marchandes n'étant pas convaincues par l'hallucination provoquée par Mlle Saget. Sur ce point, le retour à la réalité s'avère hautement significatif, lorsque la Sarriette identifie ce qu'est en « vrai » le fameux gendarme : « Non, c'est l'ombre ». Une ombre, un fétiche, simulacre d'une réalité définitivement inatteignable, voilà bien ce qu'est le seul objet perçu par les trois voyeuses, définitivement interdites de perception visuelle.

Un phénomène similaire, quoique moins développé, prend place dans une scène de *La Fortune des Rougon*, lorsque la colonne des insurgés fait étape dans le bourg de Plassans. Ce passage semble reprendre le mythe de Peeping Tom, depuis longtemps analysé comme la parfaite illustration de la réciprocité de la violence visuelle présente dans le phénomène

voyeuriste⁸⁴. Dans cette légende, la collectivité du village ferme ses persiennes pour faciliter l'exécution du sacrifice de Lady Godiva, devant se promener nue à cheval pour exempter les habitants de taxe, à la demande de son mari Léofric. Peeping Tom ne pourra pas résister à l'appel exhibitionniste du corps de la jeune femme, et après l'avoir épié à travers ses persiennes, il sera frappé de cécité, avant d'être transformé dans certaines versions de la légende en une image lui-même – une statue de bois qui aurait été visible au XVII^e siècle dans l'hôtel Léofric de Coventry.

Tels les villageois de Coventry, les bourgeois de Plassans se cloîtent derrière leurs persiennes lors du passage de la bande des insurgés, mais pas par pudeur ! Dans cette farce tragicomique de la médiocrité bourgeoise, ce n'est bien évidemment pas le respect, mais la peur qui fait obturer à la ville ses fenêtres. Néanmoins, certains habitants ne peuvent résister au désir de rééditer la transgression de Peeping Tom, en guettant l'arrivée des rebelles sur la place de l'Hôtel-de-Ville. En cela, nous retrouvons d'ailleurs une des versions primitives de la légende qui ne personnalisait pas le regard voyeur en Peeping Tom, mais lui conférait un caractère anonyme et par là même collectif. A l'orée de cette scène, les habitants de Plassans se trouvent donc dans une situation assez semblable au voyeur légendaire : l'interdit du voir, perçu comme inconvenant dans un cas, dangereux dans l'autre, ne fait qu'attiser le désir de regarder du voyeur. Selon la théorie de l'esthétique de la transparence, cette configuration devrait dès lors offrir une magnifique occasion de multiplier les points de vue sur la scène... ce que la narration semble faire, pour une fois ! Néanmoins, la mise en œuvre de ce réseau de surveillance apparaît rapidement, au contraire, comme un véritable travail de sape des porte-regards bourgeois. Au lieu de faire de ces habitants de parfaits porte-regards postés aux quatre coins de la ville, une sorte d'Asmodée inversé qui se cacherait derrière son toit pour observer à son aise l'extérieur, le texte zolien renvoie encore les curieux à leur condition de voyeurs pathologiques, et donc à leur incapacité capacité à voir ce qu'ils ont sous les yeux :

Il était près de onze heures du soir, lorsque les insurgés entrèrent dans la ville. [...] [Miette] levait le drapeau avec plus de crânerie, depuis qu'elle sentait, derrière les persiennes closes, des regards effarés de bourgeois réveillés en sursaut. [...] Mais la ville semblait morte ; à peine entendait-on aux fenêtres des exclamations étouffées. Cinq ou six persiennes seulement s'ouvrirent ; quelque vieux rentier se montrait, en chemise, une bougie à la main, se penchant pour mieux voir ; puis dès que le bonhomme distinguait la grande fille rouge qui paraissait traîner derrière elle cette foule de démons noirs, il refermait précipitamment sa fenêtre, terrifié par cette apparition diabolique. [...] Vers une heure, les trois mille hommes, accroupis à terre, tenant leurs armes entre leurs jambes, mangeaient. La place du Marché et celle de l'Hôtel-de-Ville étaient transformées en de vastes réfectoires. Malgré le froid vif, il y avait des traînées de gaieté dans cette foule grouillante, dont les clartés vives de la lune dessinaient vivement les moindres groupes. Les pauvres affamés dévoraient joyeusement

⁸⁴ Sur ce point, voir Sigmund Freud, « Le trouble de vision psychogène dans la conception psychanalytique », *op. cit.*, p. 184-185 ; Gérard Bonnet, *Voir – Etre vu. Figures de l'exhibitionnisme aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 255-257 ; Max Milner, *On est prié de fermer les yeux*, *op. cit.*, p. 95-102.

leur part, en soufflant dans leurs doigts ; et, du fond des rues voisines, où l'on distinguait de vagues formes noires assises sur le seuil blanc des maisons, venaient aussi des rires brusques qui coulaient dans l'ombre et se perdaient dans la grande cohue. Aux fenêtres, les curieuses enhardies, des bonnes femmes coiffées de foulards, regardaient manger ces insurgés, ces buveurs de sang allant tour à tour boire à la pompe du marché, dans le creux de leur main⁸⁵.

Tout indique cette scène comme le lieu d'une incroyable transparence. La multiplicité des angles de vue définit la ville comme un monde où l'on s'enferme, certes, mais pour mieux espionner les autres. L'extrait montre un sens du montage alterné digne d'une construction cinématographique, qui montre que le voyeur est tout autant objet du regard que ce qu'il prétend voir (« [Miette] sentait [...] des regards effarés [...] aux fenêtres », « quelque vieux rentier [...] se penchant pour mieux voir », « les trois mille hommes, accroupis à terre », « du fond des rues voisines, où l'on distinguait de vagues formes », « Aux fenêtres, les curieuses enhardies »). Les nombreux de points de vue sont comme autant d'yeux qui entourent toutes la scène et en font un système de surveillance sans faille. Toutefois, de cet événement, que voit-on ? Peu de choses si ce n'est la faillite du regard porté sur lui, grâce à un savant système de déconsidération ironique. Cet extrait montre en effet un des rares exemples où le narrateur zolien sort de son anonymat omniscient en surplombant discrètement les multiples points de vue internes qui font l'étoffe de sa description. Tout le passage, très ironique, repose ainsi sur la discordance entre le regard des voyeurs et celui du point de vue externe et anonyme du narrateur.

La vision assumée par les curieux aux persiennes se révèle tout sauf réaliste, et emprunte même beaucoup à l'écriture fantastique. Elle caricature les insurgés en de véritables monstres, avec une insistance sur tous les clichés de ce type de littérature : la noirceur signe du malin, le rouge annonciateur de sang, la figure du vampire, ou encore l'évocation de l'indéterminé avec des pluriels et des démonstratifs indéfinis : « la grande fille rouge », « cette foule de démons noirs », « cette apparition diabolique », « de vagues formes noires », « ces insurgés, ces buveurs de sang ». Or, le narrateur se désolidarise rapidement de cette vision de la « réalité », en livrant un portrait implicite des voyeurs qui déconsidère leur aptitude à voir la scène. Cette distanciation se trahit, lorsque nous voyons la scène du point de vue des bourgeois, dans l'utilisation redondante d'un discours indirect libre qui prend, avec l'anaphore orale du pronom dépréciatif « ces », toutes les allures d'un discours direct inséré à l'intérieur de la description. Le narrateur montre qu'il ne reprend pas à son compte ces propos, et donc cette vision, qu'il tient à replacer dans la bouche de son énonciateur. L'intérêt du procédé réside surtout dans son intégration au reste du tissu descriptif, permettant de faire des

⁸⁵ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 152-153, 156.

rapprochements pour le moins incongrus entre la « réalité » des voyeurs et la « réalité » du narrateur.

A la vision fantastique des bourgeois se trouve ainsi juxtaposée une toute autre interprétation de la halte de la colonne. La scène est d'ailleurs particulièrement intéressante de ce point de vue dans la mesure où elle devient ainsi une sorte d'anomalie dans la tonalité dominante du roman qui applique à tous les événements concernant les combattants un traitement épique, voire hugolien. Dans ce passage au contraire, l'écriture épique de la colonne est détournée puisqu'elle s'applique à des actions bien peu héroïques, voire même particulièrement inoffensives : « accroupis à terre », « leurs armes entre leurs jambes », « traînées de gaîté », « pauvres affamés », « joyeusement », « en soufflant dans leurs doigts », « rires brusques »... Zola se joue de la syntaxe emphatique de l'épopée pour mieux la tourner en dérision : « Vers une heure, les trois mille hommes, accroupis à terre, tenant leurs armes entre leurs jambes, mangeaient. » La phrase accumule avec solennité des compléments circonstanciels dignes d'une période de rhéteur antique, gonfle son rythme pour mieux retomber tel un soufflé sur la clausule minuscule et triviale « mangeaient ». La confrontation d'une telle emphase et d'une action si prosaïque distancie immédiatement narrateur et lecteur de la vision héroïque de la colonne. Il en est de même pour les comparaisons qui, au lieu de magnifier les gestes humains en actes semi-héroïques, s'ingénient plutôt à rendre des endroits déjà banals (les officielles places du Marché et de l'Hôtel-de-Ville) en lieux plus anecdotiques et prosaïques encore (des « réfectoires »).

On était en droit, à la lecture des chapitres précédents, d'attendre un traitement plus grandiose de la part d'un narrateur qui transfigurait les visions utopiques de Silvère, et il est intéressant de noter que les insurgés retrouveront toute leur superbe dans les chapitres qui suivront. C'est donc uniquement lors de cette pause que la colonne est ainsi humanisée, et pour une unique raison : sa confrontation au regard des voyeurs de Plassans. Ce phénomène a en effet pour seule raison d'être de servir à décrédibiliser la vision bourgeoise : Zola accentue le prosaïsme des républicains pour mettre en valeur le délire du regard fantastique de Plassans, le caractère épique pouvant par son exagération propre alimenter le fanatisme de la vision des voyeurs. Car c'est avant tout non la colonne, mais les habitants de Plassans qui importent dans cette scène qui en offre un portrait implicite. Les voyeurs et leur vision inopérante expliquent en effet une bonne partie de la suite de l'intrigue, que ce soit la poltronnerie et la lâcheté de la population, mais aussi sa crédulité volontaire face aux contes à dormir debout que lui propose la bande à Rougon lorsqu'elle réécrit l'Histoire.

Toute l'ironie du passage consiste ainsi à juxtaposer, grâce aux bribes de discours indirect libre, les deux visions antithétiques en une même description, pour un effet de ridicule saisissant : ainsi des « bonnes femmes coiffées de foulards, [qui] regardaient manger ces insurgés, ces buveurs de sang allant tour à tour boire à la pompe du marché, dans le creux de leur main ». La proposition infinitive mêle une vision diabolique en position de sujet (« ces buveurs de sang ») à une action plus qu'innocente, qui ne justifie en rien un tel jugement (« allant tour à tour boire à la pompe du marché »). Zola insiste sur le pacifisme de la scène en mettant en valeur l'ordre qui règne au sein du groupe (« tour à tour »), et joue même sur les mots attribués à l'œil des commères grâce à une syllepse : les « buveurs de sang » se mettent ainsi réellement à boire, mais de l'eau claire ! Le signe de pureté et d'innocence de ce détail est également renforcé par l'apposition du complément « au creux de leur main », renvoyant aux doux gestes d'un enfant.

La dichotomie entre le point de vue extérieur du narrateur et la vision fantastique perçue par les bourgeois de l'intérieur de leurs persiennes se retourne ainsi directement contre les seuls porte-regards identifiés du passage. Le procédé s'en prend certes au stéréotype du bourgeois dont le monde n'est qu'apparences – derrière le normatif qu'il représente, derrière la persienne, se cache un inconscient collectif avide de meurtre et de vengeance, mêlant la peur et le désir – ; toutefois, le moyen de cette déconsidération se cristallise sur le regard et sa défaillance à transmettre une image non pas véritable, mais du moins vraisemblable de la réalité. Le porte-regard n'en est pas un dans cette scène : le curieux n'est qu'un voyeur qui ne cherche pas du tout à voir ce que le réel lui présente, mais à plaquer sur lui l'image-fétiche qui convient à sa subjectivité : ici un conte de bonne femme assimilant les pauvres à une horde sanguinaire, permettant de légitimer moralement, par avance, le massacre que la bourgeoisie s'apprête à leur infliger. Comme Mlle Saget, comme Félicité, comme tous les curieux du cycle, les bourgeois de Plassans sont disqualifiés comme garants d'une vision du réel. De manière dramatique, il semble donc que tout guetteur ne puisse être qu'un voyeur dans le roman zolien. Les commères, comme de nombreux personnages du cycle, ne voient rien, ne font qu'appliquer des images factices sur un monde opaque et muet ; cependant, le récit semble particulièrement mettre l'accent sur leur échec et leur caractère négatif, comme si leur croyance en un à-voir, leur prétention asmodéenne, reposant sur une idée d'un monde transparent, représentaient une transgression qui méritait un traitement particulièrement cruel de la narration.

Il est cependant une ultime image du regard voyeuriste dans le cycle qui ne présente pas cette dimension de sanction satirique par la narration, mais se développe davantage sur un

mode pathétique. Nous la trouvons dans ce roman du voyeurisme érotique qu'est *Nana*, où le désir de voir semble constitutif de toute l'intrigue et de la constitution même de l'héroïne. Voyeurs au sens propre et pathologique du terme, tous les personnages masculins le sont dans ce roman, que ce soient les spectateurs du théâtre où l'héroïne se produit ou ses amants, au premier rang desquels trône bien sûr le malheureux comte Muffat. Nous avons déjà croisé le comte dans un rôle d'observateur inefficace, réduit à lire l'adultère de sa femme dans les ombres fugitives passant sur la fenêtre éclairée d'un appartement. L'homme n'est cependant pas seulement un piètre investigateur, il est surtout un amant qui déploie essentiellement ses pulsions désirantes par l'intermédiaire de son regard. C'est sans doute en cela que le traitement du voyeurisme omniprésent dans ce roman diffère de celui des commères du cycle. Muffat, au contraire des Saget et autres Félicité, est un regardeur malheureux, un voyeur pathologique qui sait et subit son échec ; son monde est celui de la pulsion et par conséquent son insatisfaction assumée. Les guetteuses, elles, ignorent et refusent leur état : elles font le pari pour un monde visible et maîtrisable à la manière d'un artiste de la Renaissance ; elles nient leur échec inévitable et leur caractère voyeuriste en étant entièrement convaincues de l'existence d'un réel secret et caché qu'il leur faut découvrir. Ces personnages voyeuristes qui s'ignorent suscitent logiquement un démenti cinglant et sans pitié de la narration. Muffat, lui, qui ne peut nier l'aspect purement pulsionnel de son regard ni son échec permanent tout en ne pouvant s'empêcher de le réitérer, suscite davantage la compassion, dans la mesure où il n'est finalement qu'un double du romancier lui-même, dans une variante sexuelle de sa relation problématique au réel.

- *La perversion dévoyée : Nana ou le roman du voyeurisme lucide et malheureux*

Lorsqu'il entame l'Ebauche de *Nana*, Zola le conçoit comme une vaste entreprise d'exhibitionnisme érotique : « Le sujet philosophique est celui-ci : Toute une société se ruant sur le cul. Une meute derrière une chienne, qui n'est pas en chaleur et qui se moque des chiens qui la suivent. *Le poème des désirs du mâle*, le grand levier qui remue le monde. Il n'y a que le cul et la religion⁸⁶. » Exhibitionnisme érotique que les propos mêmes de l'écrivain ont tendance à assimiler à un étalage de corps propice à contenter l'œil libidineux. Or il faut distinguer l'exhibitionnisme zolien de tout phénomène d'« exposition » tel que Philippe Hamon a pu l'attribuer avec justesse à de nombreuses œuvres du XIX^e siècle. En effet, le

⁸⁶ Emile Zola, *Nana. Dossier préparatoire*, « Ebauche », BNF, ms 10313, f° 208, cité par H. Mitterand dans Emile Zola, *Nana*, éd. cit, p. 1669 [E. Z. souligne].

caractère érotique de la monstration la place d'emblée sur le plan de la pulsion, et non pas sur le plan de la simple observation d'un objet, qui serait le sexe. Montrer n'est pas simplement montrer pour l'exhibitionniste, tout comme regarder n'est pas simplement voir pour le voyeur. Cette ambiguïté du statut du voir dans le roman vient sans doute de la confusion entretenue à son sujet entre érotisme et pornographie. « Cul », « chienne », les mots de Zola sont crus et tendent à appliquer à *Nana* un caractère pornographique. Ces mots sont aussi ceux de bon nombre de critiques qui vilipendent l'histoire de la fille de Gervaise évadée des bas-fonds de la Goutte-d'Or pour devenir une des plus grandes cocottes du Second Empire. Les journalistes en stigmatisent tour à tour l'animalité : « roman quadrupède », « vétérinaire », « chiennerie⁸⁷ », l'ordure : « égout collecteur », « vidangeur », « dépotoir⁸⁸ ». L'immoralité du roman serait de l'ordre de la pathologie mentale, celle d'un « cerveau ambitieux et impuissant qui s'affole de ses visions sensuelles⁸⁹ ». Simple « appât pour les vieillards libidineux », « roman de la voyoucratie », « orgie littéraire⁹⁰ », *Nana* se résumerait en un seul mot dans cette campagne qui ne cesse de comparer l'auteur à Sade : l'« obscénité⁹¹ ». Cette campagne virulente constitue la routine des réactions généralement émises face aux diverses parutions de Zola. Cependant, elles tendent volontairement à opérer, tout comme Zola lui-même dans son Ebauche, un glissement du roman érotique, c'est-à-dire un texte ayant pour sujet le plaisir et le désir d'ordre sexuel, vers un roman pornographique, c'est-à-dire obscène au sens propre, mettant sous les yeux des actes sexuels considérés comme indignes. Ce glissement de la réception, en un sens validé par les propos de l'écrivain, peut interpeller dans la mesure où l'œuvre entretient une relation très ambiguë avec l'exhibition du corps et des relations charnelles.

Car il n'en est rien dans *Nana*. Non seulement le plaisir et le désir ne sont pas dans l'acte mais dans le fantasme de l'acte au travers du regard dans ce roman, mais surtout, dans une particularité qui ne nous étonnera plus désormais chez Zola, ils s'expriment au travers d'un regard conçu sur le mode du voyeurisme, donc dans une inopérance constitutive. On ne voit donc pas dans *Nana* ce que tout le monde – personnages, lecteurs, critiques – voudrait pourtant bien voir : d'abord parce que le voyeur représenté ne peut être satisfait et donc être montré comme tel ; ensuite, parce que le roman zolien lui-même ne saurait admettre une telle satisfaction. En cela, *Nana* est un roman définitivement plus érotique que pornographique :

⁸⁷ *Le Charivari* du 25 octobre 1879, cité par H. Mitterand, *ibidem*, p. 1688.

⁸⁸ Pontmartin, *La Gazette de France* du 26 octobre 1879 (*ibid.*).

⁸⁹ Louis Ulbach, *Le Gil Blas*, 24 février 1880 (*ibid.*, p. 1693).

⁹⁰ Pontmartin dans *La Gazette de France* du 26 février 1880 (*ibid.*).

⁹¹ Léon Chapron, *L'Événement*, 26 février 1880 (*ibid.*).

incapable de montrer ce qui est caché, de montrer l'obscène comme ce qu'il n'est pas, sur scène, l'œuvre ne peut offrir l'objet du désir, mais seulement le désir lui-même. Ainsi la pulsion scopique du voyeur prend-elle un caractère central dans ce projet initialement présenté comme le « poème du cul », en en faisant une originale métaphore de la faillite représentative du roman zolien, la thématique propre des personnages devenant la mise en abyme du drame vécu par l'esthétique réaliste zolienne.

Le lien entre la problématique de la représentation du monde en littérature et l'érotisme se trouve éclairé par le concept de « scène » récemment établi par Stéphane Lojkin, dont *Nana* s'avère un parfait exemple. La notion littéraire de « scène » montre que toute description a partie liée avec la pulsion érotique, et il n'est dès lors pas anodin qu'un roman comme *Nana* puisse illustrer le rapport ambigu de la fiction zolienne avec la question du voir et du faire-voir. S. Lojkin définit la scène comme un « moment du roman qui échappe à la narration : moment hors normes, espace exceptionnel où la machine romanesque s'arrête, ou tout au moins change de régime. [...] [Elle] n'obéit donc pas à une logique discursive. [...] Sciemment, avec une sorte de jubilation perverse, elle s'attache souvent à transgresser, à subvertir l'ordre du discours⁹² ». Ce passage transgressif de la narration dans un monde à part ne relevant plus du discours s'accorde fort bien avec la difficile représentation de la fulgurance du monde érotique, que ce soit celle du désir, du fantasme ou de la jouissance. De même, l'idée de transgression narrative trouve un écho dans la volonté de subversion associée à l'érotisme. Certains propos de Georges Bataille semblent ainsi faire furieusement écho aux propos de S. Lojkin sur la scène : « Ce qui est d'abord sensible dans l'érotisme est l'ébranlement, par un désordre pléthorique, d'un ordre expressif d'une réalité parcimonieuse, d'une réalité fermée⁹³ ». Moment infigurable du désir et du plaisir sexuel qui n'est pas sans rappeler l'infigurabilité du réel à laquelle se trouve confronté l'artiste réaliste. Inversement, le dispositif scénique trouve un point d'appui évident dans la posture érotique, en reposant sur une « pulsion scopique⁹⁴ », un désir de voir « suscité par l'irruption d'un élément sidérant », qui réduit à néant toute distance entre observateur et observé, « faisant coller l'œil à ce qu'il voit⁹⁵ ». Pulsions de voir, et fascination qui sont toutes deux au centre même de l'érotisme mais qui renvoient également, paradoxalement, à une immédiateté incompatible avec le processus représentationnel de la description. De ce bref rappel, nous

⁹² Stéphane Lojkin, *La scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 6.

⁹³ Georges Bataille, *L'Érotisme*, dans *Œuvres complètes*, t. X, Paris, NRF-Gallimard, 1987 [1957], p. 105.

⁹⁴ Nous reprenons cette terminologie des travaux consacrés au dispositif scénique par Stéphane Lojkin, Philippe Ortel, Benoît Tane et Arnaud Ryckner (pour un aperçu méthodologique, consulter le site Utpictura18, <http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtpicturaServeur/Presentation.php>).

⁹⁵ Philippe Ortel, « Ordre et désordre de la scène », publié en ligne dans *Acta Fabula* (www.fabula.org).

pouvons donc conclure qu'un roman érotique comme *Nana* ne saurait faire l'économie du dispositif de la scène, que le procédé romanesque rejoint ici le sujet même du roman en illustrant la pulsion scopique qui inonde l'œuvre et qu'il exprime également l'esthétique qui l'a engendrée, en métaphorisant le difficile rapport de Zola au réel.

L'écrivain use et abuse donc du dispositif scénique dans *Nana* : roman du théâtre, du spectacle, l'œuvre présente toutes sortes de regards pervers : regard libidineux du public sur une comédienne sans autre talent que son corps ; voyeurisme des amants ; surprise des adultères... jusqu'à la mort de l'héroïne, décomposée par la vérole, qui donne lieu à un ballet de voyeuses venant constater les dégâts de la maladie sur son cadavre. Et pourtant, dans un système autodestructeur que nous avons suffisamment mis en évidence précédemment, tous les dispositifs scéniques confrontant l'objet-Nana au regard voyeur se révèlent généralement pervers dans leur efficacité. Théoriquement, le dispositif de la scène et son moment de sidération devrait permettre le passage du texte dans l'iconique, dans le faire-voir ; au contraire, dans *Nana*, il se trouve toujours dévoyé, détourné, non pas par pudeur – les propos provocateurs de Zola le manifestent assez –, mais parce que toute observation dans le roman ne saurait aboutir qu'à l'échec, au vide, au rien.

Une relation scopique perverse : l'amour avec le public

Toutes les scènes érotiques de *Nana* relèvent de la perversion. Chaque regard y est fondé sur un désir d'ordre sexuel que la contemplation seule satisfait, ce qui constitue d'emblée une perversion dans la mesure où la jouissance sexuelle est distincte de l'acte. Ensuite, ce regard voyeuriste est lui-même pervers en ce qu'il est détourné de tout fonctionnement efficace : l'objet scénique de la pulsion scopique se caractérise alors par son absence, par son caractère de leurre.

Le début du roman présente ainsi deux scènes jumelles montrant l'actant collectif du public des Variétés fasciné par Nana. Notons d'emblée que ces deux exemples sont les seuls où le désir est plus ou moins contenté, mais de telle manière que toute satisfaction érotique semble définitivement impossible dans ce roman. Le regard de la foule est érotisé et pervers, et l'observation seule de la jeune femme engendre pour lui un acte sexuel symbolique dont le chapitre mime toutes les étapes, dans un substitut illusoire de satisfaction sexuelle. Le cadre du théâtre place immédiatement la scène sous le signe de la perversion voyeuriste. Le public montre d'abord un désir manifeste, qui engendre un relâchement des codes comportementaux, instaurant une atmosphère d'orgie :

C'était une confusion, un fouillis de têtes et de bras qui s'agitaient, les unes s'asseyant et cherchant leurs *aises*, les autres s'entêtant à rester debout pour jeter un dernier coup d'œil. Le *cri* : « Assis ! Assis ! » sortit violemment des *profondeurs obscures* du parterre. Un *frisson* avait couru : enfin on allait donc connaître cette fameuse Nana, dont Paris s'occupait depuis huit jours⁹⁶ !

Au-delà des termes à double entente du vocabulaire sexualisant l'extrait (« frisson », « profondeurs obscures », « cri », « confusion »...), la structure énumérative de la première phrase mime l'enchevêtrement des corps, transformant l'installation du public dans le théâtre en une partie de débauche. Selon une tournure usuelle de l'écriture zolienne, le romancier place en tête de groupe nominal un comparatif formel, ou plutôt informel (« confusion », « fouillis »), supplantant la réalité des corps relégués en complément du nom. Ceux-ci sont donc subordonnés et même morcelés en « bras » et « têtes », privant les personnes désignées de toute individualité. La foule manifeste dès lors un abandon du corps « qui ne s'appartient plus », propre au désir sexuel et propice à tous les excès. La montée du désir est ensuite suggérée dans le chapitre par un refrain au discours indirect libre qui accentue la brutalité et l'échauffement des esprits :

Etait-ce Nana enfin ? Cette Nana se faisait bien attendre. [...]. Et toujours pas de Nana ! On gardait donc Nana pour le baisser de rideau⁹⁷ ?

Le désir est assimilé à la seule pulsion scopique, qui sera satisfaite lors de l'« exposition » de l'actrice quasi nue sur scène, donnant lieu à une description poursuivant la métaphore de l'acte sexuel. Cependant, cette relation entre l'actrice et le public n'en est pas une, car Nana y est tout, à la fois objet et sujet, homme et femme :

Un frisson remua la salle. Nana était *nue*. Elle était *nue* avec une tranquille **audace**, certaine de la **toute-puissance** de sa *chair*. Une simple *gaze* l'enveloppait ; ses épaules *rondes*, sa gorge d'amazone dont les **pointes roses** se tenaient **levées et rigides comme des lances**, ses larges hanches qui roulaient dans un balancement *voluptueux*, ses cuisses de *blonde grasse*, tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une *blancheur* d'écume. C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour *voile* que ses *cheveux*⁹⁸.

Voisinent ici des attributs nettement féminins de rondeur et de légèreté (« nue », « rose », « chair », « gaze », « rondes », « grasse », « blonde », « blancheur », « voile », « cheveux ») résumés dans la comparaison à Vénus Anadyomène, et des éléments plus troublants du pouvoir et de l'expansion typiquement masculins : « audace », « toute puissance », « pointes [...] levées et rigides comme des lances », dans une comparaison phallique du plus grand goût rappelant le « grand levier du monde » évoqué par Zola dans son

⁹⁶ Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1104.

⁹⁷ *Ibidem*, p.1106-1107.

⁹⁸ *Ibid.* p. 1118.

Ebauche. La satisfaction du désir par la relation charnelle, déjà problématique car abstraite et médiatisée par le phénomène voyeuriste, est donc d'emblée pervertie par l'autotélisme de l'objet désiré. La suite du texte, centrée sur le regard du public en rut, confirme que la satisfaction sexuelle est mêlée de frustration :

Il n'y eut pas d'applaudissements. **Personne** ne riait plus, *les faces des hommes*, sérieuses, se tendaient, avec le nez aminci, la bouche irritée et sans salive. Un vent semblait avoir passé très doux, chargé d'une sourde menace. Tout d'un coup, dans la bonne enfant, la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de folie de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir. [...] **Un murmure** grandit comme un soupir qui se gonflait. [...] **Toutes** les jumelles *étaient fixées* sur Vénus. Peu à peu, Nana *avait pris possession du public*, et maintenant **chaque** homme *la subissait*. Le rut qui montait d'elle, ainsi que d'une bête en folie, s'était épandu toujours davantage, emplissant **la salle**. [...] *Des dos* s'arrondissaient, vibrant comme si des archets invisibles se fussent promenés sur *les muscles, des nuques* montraient des *poils follets* qui s'envolaient, sous *des haleines* tièdes et errantes, venues on ne savait de quelle *bouche de femme*. Fauchery voyait [...] l'échappé de collègue que la passion soulevait de son fauteuil [...], le comte de Vandevres, très pâle, *les lèvres pincées*, le gros Steiner, dont *la face* apoplectique crevait, [...] Daguenaet dont *les oreilles* saignaient et remuaient de jouissance, [...] [l]e comte [Muffat], [...] *la face marbrée* de taches rouges [...]. **On** suffoquait, *les chevelures* s'alourdissaient sur les têtes en sueur. Depuis trois heures qu'**on** était là, *les haleines* avaient chauffé l'air d'une odeur humaine. Dans le flamboiement du gaz, les poussières en suspension s'épaississaient, immobiles au-dessous du lustre. **La salle** entière vacillait, glissait à un vertige, lasse et excitée, *prise de ces désirs ensommeillés* de minuit qui balbutient au fond des alcôves⁹⁹.

Le vocabulaire ambigu mime la progression de la relation sexuelle, de la montée de l'excitation (« se tendaient », « nez aminci », « irritée et sans salive », « se dressait », « désir », « grandit », « se gonflait », « jumelles [...] fixées sur Vénus »), à l'acte physique lui-même (« avait pris possession », « la subissait », « rut », « bête en folie », « épandu », « emplissant », « des dos s'arrondissaient », « vibrant », « s'envolaient », « haleines tièdes et errantes », « que la passion soulevait de son fauteuil », « remuaient de jouissance », « en sueur », « On suffoquait ») jusqu'à l'orgasme (« vacillait », « vertige », « lasse et excitée ») et la libération séminale finale (« crevait », « saignaient », « les poussières en suspension s'épaississaient »). Néanmoins, ce substitut d'acte sexuel est un plaisir « solitaire » bien éloigné de la relation rêvée par le fantasme de chaque spectateur. La « menace » ressentie par le lubrique public n'est pas à prendre à la légère : non seulement Nana, autosuffisante, ne donne rien à ce public qui jouit seul, mais cette jouissance factice est surtout l'occasion de son anéantissement. La grammaire de l'extrait place les voyeurs en position passive (en italique), attaqués dans leur intégrité physique et subjective, qu'ils soient morcelés par des métonymies ou des débitages corporels (« les faces des hommes », « le nez aminci, la bouche irritée », « Des dos », « les muscles », « des nuques », « poils follets », « des haleines », « bouche de femme », « les lèvres pincées », « la face apoplectique », « la face marbrée », « les chevelures », « les haleines »), ou encore rendus anonymes par l'utilisation du pronom « on »

⁹⁹ *Ibid.*, p. 1118-1120.

ou de mots collectifs (« Personne », « Un murmure », « Toutes les jumelles », « chaque homme », « la salle », à deux reprises). La logique accumulative des phrases fait en outre passer le récit dans le régime atemporel d'une scène érotique où les actants se perdent et disparaissent. La fin de la représentation montre le public de ce coït décevant retournant à l'indifférence des *personae* sociales, fuyant le lit défait de la salle :

Les spectateurs, déjà debout, gagnaient les portes. [...] Puis, la salle n'était pas encore vide qu'elle devint *noire* ; la rampe *s'éteignit*, le lustre baissa, *de longues housses de toile grise glissèrent des avant-scènes, enveloppèrent* les dorures des galeries ; et cette salle, si chaude, si bruyante, tomba d'un coup à un *lourd sommeil*, pendant qu'une odeur de poussière montait. [...] Dans les couloirs, on bousculait les ouvreuses qui perdaient la tête, parmi les *tas de vêtements écroulés*. [...] Des spectateurs allumaient des cigares, s'éloignaient en fredonnant [...] ¹⁰⁰.

Cette relation sexuelle symbolique n'est donc pas seulement perverse parce qu'elle est voyeuriste, elle l'est surtout parce qu'elle est médiatisée par l'illusion du spectacle, par la réduction du voyeur à une collectivité animale anonyme, et parce qu'elle ne suppose pas même de « relation » entre regardeur et regardé dans la mesure où Nana en est à la fois sujet et objet, hermaphrodite. Le second et ultime épisode de l'œuvre pouvant être considéré comme une relation sexuelle « satisfaite » par le biais du voyeurisme est encore plus troublant. Situé à l'*incipit*, il accentue encore l'idée de médiatisation, puisque ce n'est pas Nana, mais la seule lecture de son nom qui introduit le désordre sensuel :

Dans la clarté crue du gaz, une *nudité* blafarde de cette salle dont une maigre décoration Empire faisait un péristyle de temple en carton, de hautes affiches jaunes *s'étaient* violemment, avec le nom de Nana en *grosses* lettres noires. Des messieurs, comme accrochés au passage, **les lisaient** ; d'autres, debout, causaient, barrant les portes [...]. Devant eux, une queue **s'écrasait** au contrôle, un tapage de voix montait, dans lequel le nom de Nana **sonnait** avec la vivacité *chantante* de ses deux syllabes. Les hommes qui se plantaient devant les affiches, **l'épelaient** à voix haute ; d'autres **le jetaient** en passant, sur un ton d'interrogation ; tandis que les femmes, inquiètes et souriantes, **le répétaient** doucement, d'un air de surprise. Personne ne connaissait Nana. [...] C'était une **caresse** que ce nom, un petit nom à la familiarité qui allait à toutes les bouches. Rien qu'à **le prononcer** ainsi, la foule **s'égayait** et devenait bon enfant. Une fièvre de curiosité **poussait** le monde, cette curiosité de Paris qui a la **violence d'un accès de folie chaude**. On voulait voir Nana. *Une dame eut le volant de sa robe arraché, un monsieur perdit son chapeau* ¹⁰¹.

La présentation des affiches et du décor introduit une personnification du nom de Nana qui se pare des caractéristiques sensuelles de l'héroïne (« nudité », « s'étaient », « grosses »), mais aussi de son statut de fille publique (« familiarité », « allait à toutes les bouches »). Le nom lui-même équivaut la femme : comme le remarque A. Dezalay, en redoublant une syllabe, ce prénom hypocoristique fait tomber les personnages qui le

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 1120-1121.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 1097 et 1100.

prononcent dans un certain gâtisme¹⁰². Le plaisir de répétition du mot dans les comptines est fréquemment associé à un plaisir sexuel chez l'enfant. Or, dans ce passage, la prononciation du nom de Nana mime bien un acte sexuel : les verbes de parole placent les spectateurs en position d'actant et le mot en objet, la construction devenant l'euphémisme de l'acte que ceux-ci voudraient faire subir au corps du référent qu'il désigne, le touchant, l'avalissant à leur gré en se le prêtant les uns aux autres (« Des messieurs [...] *les* lisaient », « Les hommes [...] *l'*épelaient », « d'autres *le* jetaient en passant », « les femmes [...] *le* répétaient », « à *le* prononcer »). La prononciation, faite de mouvements répétés, se substitue donc à l'acte, passant de la tendresse (« chantante », « doucement », « caresse », « s'égayait », « bon enfant ») à la violence la plus débridée (« s'écrasait », « un tapage de voix montait », « fièvre », « poussait », « violence », « accès de folie chaude »), jusqu'à provoquer la perte des spectateurs, les bourgeois détruisant même symboliquement les attributs de leur classe : le chapeau et le volant de la robe, dont la juxtaposition paratactique vient trahir l'ironie narquoise de Zola : « Une dame eut le volant de sa robe arraché, un monsieur perdit son chapeau. »

Tout laisse donc penser que se produit dès l'*incipit* du roman une relation charnelle entre le public voyeur et Nana. Mais cette fois plus encore, la scène érotique se trouve médiatisée, puisque de Nana il n'y a point dans cette scène. L'objet du désir est vidé de toute substance. Ce n'est pas Nana qui est l'objet de la relation sexuelle, mais un nom : un mot abstrait, n'ayant, à moins de croire au cratylisme, qu'un rapport arbitraire avec la chose qu'il désigne ; de plus un nom écrit, et même imprimé dans le cadre factice de l'affichage publicitaire, publicité elle-même dédiée au factice d'une pièce de boulevard et inscrite dans le cadre particulièrement artificiel d'un décor clinquant de carton-pâte (« Dans la clarté crue du gaz, une nudité blafarde de cette salle dont une *maigre décoration* Empire faisait *un péristyle de temple en carton* »). C'est donc encore avec le rien, avec une illusion de Nana que le public instaure une relation scopique qui n'était d'ailleurs elle-même que le substitut de l'acte physique impossible avec ce corps impénétrable et autosuffisant qu'est Nana. Ces deux scènes érotiques sont certes perturbées par l'obstacle sans cesse multiplié de la représentation, de l'illusion, mais elles présentent toutefois les seules relations perverses de *Nana* aboutissant malgré tout dans leur insuffisance plus ou moins à la jouissance escomptée par le voyeur ! La suite du roman montre en effet une inflation dans la mise en échec du regard.

¹⁰² Auguste Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983.

Muffat, voyeur frustré

Les autres scènes érotiques du roman présentent un même point de vue, celui du comte Muffat. Catholique très pratiquant, refoulant et regrettant ses pulsions, ce dernier est progressivement détruit par sa liaison coupable avec Nana. Pendant toute la première partie du roman, Muffat convoite Nana et cède peu à peu à ses désirs adultères. Cette période de son existence l'indique donc comme l'actant privilégié de la scène érotique, comme un foyer idéal de la pulsion scopique. Cependant, l'expérience érotique ainsi escomptée se révèle encore déceptive, en des termes beaucoup plus radicaux que lorsque le personnage faisait partie du public anonyme du théâtre. Ainsi en est-il de son observation de Nana sur scène depuis le rideau des coulisses des Variétés :

Alors, Muffat voulut voir ; il appliqua l'œil à un trou. Au-delà de l'arc de cercle éblouissant de la rampe, la salle paraissait sombre, comme **emplie d'une fumée rousse** ; et, sur ce fond neutre, où les rangées de visages mettaient une pâleur brouillée, Nana se détachait en blanc, grandie, bouchant les loges, du balcon au cintre. Il l'apercevait de dos, **les reins tendus, les bras ouverts** ; tandis que, par terre, au ras de ses pieds, la tête du souffleur, une tête de vieil homme, était posée comme coupée, avec un air pauvre et honnête. A certaines phrases de son morceau d'entrée, des **ondulations** semblaient partir de son cou, descendre à sa taille, **expirer** au bord traînant de sa tunique. Quand elle eut poussé la dernière note au milieu d'une tempête de bravos, elle salua, les gazes volantes, sa chevelure **touchant ses reins**, dans le raccourci de l'échine. Et, en la voyant ainsi, pliée et les **hanches élargies**, venir à reculons vers le trou par lequel il la regardait, le comte se releva, très pâle. La scène avait disparu, il n'apercevait plus que l'envers du décor, le bariolage des vieilles affiches, collées dans tous les sens¹⁰³.

L'épisode est un modèle de construction scénique, avec un passage dans l'iconique nettement séparé du reste du récit. L'entrée dans la scène est marquée par l'embrayeur apposé « Alors » qui souligne le passage dans le monde du tableau. La pulsion scopique de Muffat est ensuite immédiatement mentionnée comme déclencheur légitimant la description : « Alors, Muffat voulut voir ». A cette théâtralisation narrative du seuil de la description, s'ajoute la mise en scène redondante du dispositif visuel, grâce au point de vue restreint et cadré offert par le trou du rideau. Ce choix du rideau renvoie bien à l'aspect transgressif nécessaire à la notion de scène, et plus encore de scène érotique, en matérialisant ostensiblement la frontière entre narration et description, vu et non vu, occultant et exposant. C'est en utilisant la transgression de l'occultant, en faisant un trou dans un rideau, que le voyeurisme est permis, ce qui accentue son érotisme. La fin de la scène est également soulignée, fermant le cadre de la vision de Muffat (« la scène avait disparu »), et immédiatement relayée par la restriction lexicale et grammaticale du regard (« il n'apercevait plus que l'envers du décor »).

¹⁰³ Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1220-1221.

Ainsi structurée en tableau défendu, la vision de Muffat est entièrement placée sous le signe du désir sexuel : la formule « il appliqua l'œil à un trou », remplace ainsi le trop intellectuel regard par une expression tactile, donc charnelle, et tisse immédiatement un lien entre la vision du voyeur et la pénétration sexuelle qu'elle supplée. Cette périphrase, comme l'évocation finale de la scène qui disparaît, ôte Muffat de l'action et signale son abandon d'amant vaincu (il appliqua l'oeil ≠ il regarda ; la scène disparu ≠ il quitta son poste d'observation). De même, le rythme de la première phrase, avec ses courtes propositions juxtaposées, souligne la brusquerie de son désir. Nous voici donc placés dans une situation idéale pour la lisibilité du texte, avec un personnage porteur de vouloir-voir, de pouvoir-voir et de savoir-voir, et une construction narrative idéalement délimitée pour insérer le tableau de ce fameux à-voir. Ce serait oublier en cela les caractéristiques propres du voyeurisme, auxquelles Muffat ne saurait échapper.

Lorsqu'on examine la scène observée par Muffat, on s'aperçoit que celle-ci ne peut être que décevante pour le voyeur. Certes, Nana y est fortement érotisée, chargeant même toute la pièce de sa bestialité de rousse par la métaphore de la fumée (« la salle [...] comme emplie d'une fumée rousse »). Nous trouvons également dans le texte de très nombreuses allusions à l'acte sexuel : « reins tendus, bras ouverts », « ondulations », « expirer », « touchant ses reins », « hanches élargies », sans parler de l'inconvenante répétition du terme « trou » qui semble dans un tel contexte bien peu fortuite. La gesticulation de la jeune femme qui ondule en tunique s'apparente en outre à l'un des mythes les plus érotisés dans l'art du XIX^e siècle, celui de la danse de Salomé, « la tête de vieil homme », « au ras de ses pieds », « posée comme coupée », rappelant l'offrande à la cruelle danseuse de la tête de Jean-Baptiste sur un plat d'argent. Cependant, malgré cette parfaite constitution de la scène érotique, que voit Muffat de la danse des voiles de Nana, et le lecteur avec lui ? Le dos.

Non seulement Nana est-elle encore placée dans un contexte d'artifice – le théâtre –, mais elle est également détournée du voyeur par la concurrence d'une autre relation voyeuriste à laquelle Muffat n'a pas accès : celle que l'actrice entretient avec le public et dont il est précisément exclu à cet instant. Le regard de Muffat n'a donc pas de destinataire, ou du moins celui-ci lui tourne-t-il ironiquement le dos. Ce voyeurisme manqué est confirmé par la fin de l'extrait. Muffat est « très pâle », effrayé, ce qui s'oppose aux marques du désir, et la dernière phrase se moque de son échec : « la scène avait disparu ; il n'apercevait plus que l'envers du décor, le bariolage des vieilles affiches ». Envers du décor, vieilles affiches, soit, mais est-ce déjà autre chose que l'envers d'une scène bariolée que Muffat avait vu par le trou du rideau, ébloui par les dorures du carton pâte et « n'aperç[evant] » Nana que « de dos » ?

Cette scène de voyeurisme est donc bien détournée de son objet, médiatisée afin de programmer son échec. Et derrière cet échec de Muffat, c'est aussi celui du lecteur qui est mis en place.

La célèbre description présentant Nana nue en son miroir, observée en retrait par son amant, que nous avons déjà évoqué lors de notre étude des miroirs zoliens et sur laquelle nous nous attarderons peu par conséquent, montre le même dispositif voyeuriste, avec un cadre isolant la scène de contemplation du cours du récit¹⁰⁴. Un embrayeur placé en tête de paragraphe signale d'abord la frontière de la scène et l'entrée en regard : « Alors il leva les yeux¹⁰⁵. » La formule évacue ici encore, par l'utilisation d'une périphrase qui n'évoque que le mouvement de l'œil, la motivation de la conscience subjective du personnage voyeur (« il leva les yeux » ≠ il regarda), renforçant l'impression de sidération de la chose vue. La brutalité de l'amant qui vient mettre fin à la description en plaquant la jeune femme au sol, avant que celle-ci ne le repousse, souligne la clôture de la scène, que signale la répétition du même adverbe introductif qu'à l'ouverture :

Alors, Muffat eut un soupir las et prolongé. Ce plaisir solitaire l'exaspérait. Brusquement, tout fut emporté en lui, comme par un grand vent, il prit Nana à bras-le-corps, dans un élan de brutalité, et la jeta sur le tapis.

« Laisse-moi, cria-t-elle, tu me fais mal¹⁰⁶ ! »

Entre ces deux limites se déploie une description du corps de Nana dont nous avons déjà mis en évidence la dimension visuelle et spéculaire, qui vide finalement la vision de son objet en le mettant toujours plus à distance. Le jeu de reflets et la multiplicité des images présentées dans ce passage permettent au romancier de mettre en abyme l'illusion constitutive du fantasme voyeur. Muffat regarde Nana touchant Nana dans le reflet du miroir ; cependant, s'il est cette fois idéalement placé, que voit réellement Muffat si ce n'est encore l'envers de la chose, puisque Nana lui tourne le dos, et ne lui fait face que par son reflet ? De même, comme nous l'avons vu, l'écran miroitant de la vision se transforme bientôt pour le personnage en support d'une hallucination faisant de l'héroïne une bête démoniaque : celle-ci éloigne encore le voyeur de la perception réelle et ne le laisse plus maître de la jouissance de son spectacle. Enfin, nous pouvons encore relier à la question du voyeurisme la dimension onaniste que nous évoquions dans cet extrait où tous les verbes dont Nana est sujet ont Nana pour objet, que confirme l'abondance des tournures réflexives. Le voyeurisme de Muffat est d'autant plus dévoyé que Nana, elle, reproduit, sans que nous puissions y accéder, cette posture de voyeuse,

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 1270-1272. Voir *supra*, p. 294 et sq.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 1270.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 1271-1272.

mais avec réussite, puisqu'elle en vient même à donner une existence schizophrénique à son reflet qu'elle observe avec convoitise : « riant à l'autre Nana, qui elle aussi, se baisait dans la glace ». Muffat ne peut donc que regarder Nana baisant Nana qui regarde Nana baiser Nana dans un miroir. La distance de la médiation détourne et mine le dispositif de scène érotique dans ce nouvel exemple voyeuriste, comme le souligne d'ailleurs la piteuse tentative d'action du comte : c'est en effet la specularité du jeu onaniste et voyeuriste de la jeune femme avec son reflet qui cause la frustration de l'amant, le pousse à la violence et à interrompre la scène, ce qui ne l'empêche toutefois pas encore d'échouer dans cette entreprise¹⁰⁷. Les mises en abyme vertigineuses des regards dans cette description soulignent ainsi l'impuissance du voyeur non seulement dans l'acte érotique, mais aussi dans la scène de voyeurisme.

Muffat, voyeur trompé

L'exploitation dysphorique du regard voyeur trouve cependant son point culminant quand Muffat surprend Nana adultère, l'échec de la scène érotique semblant alors redoubler la tromperie de l'amant. Zola accorde une certaine importance à ce motif qu'il utilise à deux reprises dans le chapitre XIII. La première scène de cocuage subie par le voyeur est à peine détaillée :

Vers la fin de septembre, le comte Muffat, qui devait dîner chez Nana le soir, vint au crépuscule l'avertir d'un ordre brusque qu'il avait reçu pour les Tuileries. L'hôtel n'était pas encore allumé, les domestiques riaient très fort à l'office ; il monta doucement l'escalier, où les vitraux luisaient dans une ombre chaude. En haut, la porte du salon ne fit pas de bruit. **Un jour rose se mourait au plafond de la pièce ; les tentures rouges, les divans profonds, les meubles de laque, ce fouillis d'étoffes brodées, de bronzes et de faïences, dormaient déjà** sous une pluie lente de ténèbres, qui noyait les coins, sans un miroitement d'ivoire ni un reflet d'or. *Et là, dans cette obscurité, sur la blancheur seule distincte d'un grand jupon élargi, il aperçut Nana renversée aux bras de Georges. Toute dénégation était impossible. Il eut un cri étouffé, il resta béant.*

*Nana s'était relevée d'un bond, et elle le poussait dans la chambre, pour donner au petit le temps de filer*¹⁰⁸.

Le dispositif visuel de la scène est ici mis en place pour... quatre phrases (en italique). L'embrasseur « Et là », mis en valeur par l'apposition, prépare la rupture entre le continuum narratif et l'immobilité de la scène, que mime le contraste entre la montée de Muffat et sa posture « béante », entre l'obscurité de l'ensemble du décor et la blancheur du jupon qui sera le signal de l'objet sidérant. Et sidéré, Muffat l'est bien, mais sans que le lecteur puisse avoir le moindre accès à la scène dont il est le voyeur à son corps défendant. Une seule mention, à

¹⁰⁷ « Elle allongea les lèvres, elle se baisa longuement près de l'aisselle, en riant à l'autre Nana, qui, elle aussi, se baisait dans la glace. Alors, Muffat eut un soupir las et prolongé. Ce plaisir solitaire l'exaspérait. [...] Il prit Nana à bras-le-corps [...] » (*ibid.*, p. 1271).

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 1431.

la froideur bourgeoise et administrative, expédie en effet l'érotisme de la scène : « Toute dénégation était impossible ». L'ellipse de la scène érotique est néanmoins compensée par la description du lieu qui devient la métonymie de l'acte sexuel qu'il a accueilli. Alors que l'hôtel est dans l'« ombre chaude » du jour « se mour[ant] » dans le « crépuscule », dans un abandon qui favorise les rencontres charnelles, le salon porte les marques de l'acte qu'on ne nous montre pas (en gras). L'énumération des meubles et l'utilisation de pluriels introduisent le désordre de la passion dans la pièce, comme la mention du « fouillis ». Dans ce décor débraillé, les objets deviennent la métaphore des corps, avec leurs couleurs rappelant la peau (« rose », « rouges », « blancheur »), leur insistance sur les matières et donc leur dimension tactile, enfin avec leur personnification dans l'ambigu verbe « dormaient ». Tout semble donc indiquer au lecteur la charge érotique de ce qu'il aurait pu voir, mais dont on le maintient exclu, comme Muffat l'est de son lit. Un fétiche donc, une image artificielle, que cette décoration nouveau riche d'hôtel de courtisane, destinée à remplacer ce que notre regard voyeur, comme celui de Muffat, était venu chercher... Quelques pages plus loin, la dernière scène de voyeurisme assumée par le regard du personnage accentue ce procédé fétichiste typique du dispositif psychique mis en place par les voyeurs. L'amant, de retour alors qu'il vient de vendre une partie de ses biens pour financer le dernier caprice de Nana – une chambre extravagante –, la surprend aux bras de son propre vieux débauché de beau-père, venu apporter l'argent plus tôt que lui :

[Pris] tout à coup d'une rage jalouse, dont il ne se croyait plus capable, il se jeta dans la porte de la chambre où il entendait des rires. La porte céda, les deux battants volèrent [...].

Et Muffat, sur le seuil, eut un cri, devant la chose qu'il voyait.

« Mon Dieu !... mon Dieu ! »

Dans son luxe royal, la nouvelle chambre resplendissait. Des capitons d'argent semaient d'étoiles vives le *velours rose* thé de la tenture, de ce *rose de chair* que le ciel prend par les beaux soirs, lorsque Vénus s'allume à l'horizon, sur le fond clair du jour qui se meurt ; tandis que *les cordelières d'or tombant* des angles, *les dentelles d'or* encadrant les panneaux, *étaient comme* des flammes légères, *des chevelures rousses dénouées*, couvrant à demi *la grande nudité de la pièce*, dont elles rehaussaient *la pâleur voluptueuse*. Puis, en face, c'était le lit d'or et d'argent qui rayonnait avec l'éclat neuf de ses ciselures, un trône assez large pour que Nana pût y étendre la royauté de ses membres nus, un autel d'une richesse byzantine, digne de la toute-puissance de son sexe, et où elle l'étalait à cette heure même, découvert, dans une religieuse impudeur *d'idole* redoutée. Et près d'elle, sous le reflet de neige de sa gorge, au milieu de son triomphe de *déesse*, se vautrait une *honte*, une *décrépitude*, une *ruine* comique et lamentable, le marquis de Chouard en chemise.

Le comte avait joint les mains. Traversé d'un grand frisson, il répétait :

« Mon Dieu !... mon Dieu ! »

C'était pour le marquis de Chouard que *fleurissaient les roses d'or* du bateau, des *touffes de roses d'or épanouies dans des feuillages d'or*, c'était pour lui que se penchaient *les Amours, la ronde culbutée sur un treillis d'argent, avec des rires de gaminerie amoureuse* ; et, à ses pieds, le Faune découvrait pour lui *le sommeil de la nymphe lasse de volupté*, cette figure de la Nuit copiée sur le nu célèbre de Nana, jusque dans les cuisses trop fortes, qui la faisaient reconnaître de tous. [...] **[Elle] sauta pour refermer la porte**¹⁰⁹.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 1462-1463.

Le cadre de la scène est souligné par l'ouverture et la fermeture de la porte (en gras), qui connotent d'emblée l'échec de Muffat. Le forçage de la porte, mimé par le rythme des deux propositions juxtaposées dont il est l'agent absent (« La porte céda, les deux battants volèrent »), s'apparente à une pénétration brutale mais avortée, puisqu'elle cloue le personnage sur place, « sur le seuil », comme le souligne la ponctuation de l'incise. La fermeture de la porte par Nana à la fin de l'extrait confirme cette exclusion du voyeur qui ne peut que rester en dehors de la scène, comme le lecteur. En effet, la répétition du « Mon Dieu ! » alerte la curiosité sur elle, mais sous-tend d'emblée, par sa circularité, le caractère permanent de l'impuissance du voyeur. Et en effet, qu'offre-t-on au regard supporté par Muffat après cette double mention de son choc visuel ? Rien. La vision sidérante est, par deux fois, remplacée par la description... de la chambre. Comme dans l'extrait précédent, le mobilier devient le prolongement métonymique de la femme, les métaphores qui le décrivent utilisant le corps féminin comme comparant systématique : « rose de chair », « chevelures rousses », « nudité de la pièce » (italique souligné)... Inversement, les seules mentions des corps sont déréalisées par l'utilisation de métaphores abstraites : Nana est une « idole », une « déesse », et le marquis de Chouard « une honte, une décrépitude, une ruine ». Le texte semble ainsi s'amuser à exhiber ce qu'il cache, à détourner les éléments de la scène sensuelle pour les utiliser à une autre fin, sur un mode fétichiste qu'accentue la fin du texte.

Derrière le « mon Dieu » signalant la sidération de Muffat, nous assistons cette fois à la description... du pied du lit et du chevet. L'analogie entre le décor ciselé sur le meuble et la scène qui se présente « en vrai » sous les yeux de Muffat est manifeste, et renforcée par l'utilisation dans le détail des ornements de termes équivoques pouvant désigner l'acte sexuel : « roses [qui] fleurissaient », « touffes de roses [...] épanouies », « ronde culbutée des Amours », « nymphe lasse de volupté ». La parenté entre la nymphe de la Nuit et Nana est transparente, et le vieux marquis déformé par l'âge renvoie avec évidence à la difformité du Faune. Ici plus que jamais, le texte multiplie les degrés d'abstraction qui éloignent la scène décrite de la scène vue par le personnage : Muffat ne voit pas Nana adultère, mais un lit décoré par une ciselure (médiation du dessin) qui représente une scène mythologique (irréalité du contexte) présentant une allégorie de la Nuit (abstraction) copiée d'après un dessin (autre médiation iconique) représentant Nana dans une situation pouvant faire penser à l'adultère. L'éloignement entre la description et son référent atteint son paroxysme alors que tout prédisposait cet extrait à enfin donner à voir une scène érotique. De manière pathétique, le voyeur Muffat et le lecteur qui suit son point de vue sont donc sans cesse renvoyés à l'incapacité de leur regard à percevoir ce qu'ils veulent voir, dans une mise en abyme de

l'impossibilité de tout artiste à voir le réel en face. Le décor ciselé et son caractère allégorique illustrent parfaitement le dispositif fétichiste seul à même de mettre à distance l'échec du regard, en mettant une image à la place de ce réel manquant ou impossible à maîtriser.

La confiscation du regard érotique comme mise en abyme du voyeurisme réaliste

A l'issue de cette revue des différentes scènes de voyeurisme érotique de *Nana* se dégage une permanente mise à distance, un continuel détournement du regard du voyeur, qui est soit mis en échec, soit médiatisé à l'excès dans le roman. Ici encore, nous ne pouvons que nous étonner face à l'incongruité de l'esthétique zolienne, qui met en place un dispositif macrostructurel commandant tout un roman (le voyeurisme érotique) pour mieux le détruire. La scène érotique est commandée pour être systématiquement déceptive pour les amants de *Nana*, mais aussi pour le lecteur-voyeur. Il est évident que ce système dépasse toute pudeur détournant poétiquement le regard sur un pot de fleurs au moment crucial, à la manière des films hollywoodiens des années cinquante. L'absence de vision, donc de satisfaction, est certes un élément essentiel de la relation érotique : en parlant du désir sans toutefois l'assouvir, le voyeurisme dévoyé en permet donc la perpétuelle vitalité. Cette hypothèse rejoint la lecture de Janet Beizer¹¹⁰ et Peter Brooks¹¹¹, qui ont remarqué que *Nana* se dévoilait sans cesse au fil du roman sans que le dernier voile ne lui soit jamais ôté (pensons à la récurrence du voile dans le roman : la gaze portée au théâtre, le poil de lionne devant le miroir...). L'énigme de la nudité de *Nana* représenterait donc peut-être l'énigme du sexe et du désir, qui se nourrit du manque et disparaît lorsqu'il est maîtrisé. Il n'y aurait rien à voir du corps derrière le voile, puisque le désir de voir seul s'alimenterait lui-même.

Cette hypothèse ferait de nos scènes de voyeurisme dévoyé le programme même de l'érotisme suscité par *Nana*, mais celle-ci ne nous semble cependant pas suffisante pour rendre compte d'un phénomène qui dépasse finalement le seul cadre du sujet particulier de ce roman. A cette interprétation nous serions tentée d'ajouter une lecture plus pessimiste, qui rencontre le propos des travaux d'Eléonore Reverzy sur l'allégorie chez Zola¹¹². Selon l'auteur, qui intitule judicieusement une de ses analyses « *Nana ou l'inexistence*¹¹³ », *Nana* est une héroïne vidée de toute substance par un écrivain qui la réduirait à n'être qu'une allégorie

¹¹⁰ Janet Beizer, « Uncovering *Nana*. The Courtesan's New Clothes », *L'Esprit créateur*, XXV, 2, 1985, p. 45-56.

¹¹¹ Peter Brooks, « Le corps-récit, ou *Nana* enfin dévoilée », *Romantisme*, n°63, 1989, p. 67-86.

¹¹² Eléonore Reverzy, *La chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans les Rougon-Macquart*, op. cit.

¹¹³ Eléonore Reverzy [Roy-Reverzy], « *Nana*, ou l'inexistence. D'une écriture allégorique », *Cahiers naturalistes*, n° 73, 1999, p. 167-180.

de la pourriture du second Empire. Nana est veule, son histoire n'est pas motivée par une progression ni une chute véritable, elle n'a pas de désir, de psychologie, et elle est parfois réduite à son nom, dont A. Dezalay a déjà souligné le vide sémantique. Elle ne serait donc qu'une idée abstraite au service du discours du romancier.

Au regard de notre précédente démonstration, il nous semble possible de réunir et de prolonger ces deux hypothèses de lecture en envisageant Nana comme la métaphore du réel, de l'objet-monde, visé par le regard, et donc par tout roman réaliste. Nana est à la fois le voile *et* le néant, à l'image de ce réel honni et convoité qui refuse de se laisser toucher par l'écrivain. Derrière ce qu'elle cache, il y a le rien. Ce principe consistant à masquer le manque renvoie au système du signe : Nana est un signifié sans signifiant, une chose masquant le rien, comme semble le dire explicitement sa décomposition à la fin du roman : « Et sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambée de soleil, coulaient en un ruissellement d'or¹¹⁴. » Ce « masque [...] du néant » ne peut que nous rappeler le masque de Méduse que nous envisagions précédemment comme le support spéculaire de l'absence et du manque destructeur inhérent à tout regard voyeuriste. Ce masque grotesque, qui cache, mais qui cache le rien, le néant, dont il ne reste que des fils, traces de l'or des cheveux, c'est Méduse qui apparaît sous son vrai jour mais qui était pourtant toujours-déjà Nana auparavant, et ce dès le début du roman.

En effet, tout au long de l'œuvre, Nana figure par excellence une sorte de monstruosité : celui d'un symbole vide comme son époque, d'un fantasme à l'ère de la reproductibilité technique et industrielle, que tout tend à réduire à un signe reproductible sans origine, ayant perdu toute aura et donc toute substance¹¹⁵. Car symbole il y a partout dans ce roman, mais symbole galvaudé, ayant perdu tout signifié par l'excès de sa reproduction. Les deux seules scènes de voyeurisme menant à la jouissance sont ainsi des scènes collectives : la relation charnelle, médiatisée par le regard et par l'illusion théâtrale, y est désincarnée par la constitution en amant anonyme de la foule. Cette absence d'individualité marque un premier pas vers la perte d'aura du symbole devenu public qu'est Nana. La pièce jouée par les acteurs du roman mime d'ailleurs cette dégringolade du mythe : *La Blonde Vénus* met en scène des dieux ridicules et vulgaires jouant des scènes d'adultère, Zola parodiant Offenbach qui parodiait lui-même l'antiquité. Zola ne laisse aucun doute sur l'aspect péjoratif qu'il donne à ce choix théâtral, représentatif de la décadence du second Empire :

¹¹⁴ Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1485.

¹¹⁵ Nous renvoyons bien évidemment aux propos de Walter Benjamin (*L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, éd. cit., p. 275-279).

Ce carnaval des dieux, l'Olympe traîné dans la boue, toute une religion, toute une poésie bafouées, semblèrent un régal exquis. La fièvre de l'irrévérence gagnait le monde lettré des premières représentations ; on piétinait la légende, on cassait les antiques images¹¹⁶.

Le mythe est vidé de sa substance, de son sens ; il ne renvoie qu'à lui-même, comme nos scènes érotiques. Il en est de même du nom de Nana, qui n'est d'ailleurs pas son vrai nom et ne renvoie qu'indirectement à son identité d'Anna Coupeau. Le mélange des lettres brise la symétrie et la clôture identitaire du prénom (AN/NA), pour tourner le nom dans la répétition creuse et ouverte (NA/NA). En cela Nana est d'ailleurs l'emblème de tout le monde vain qui l'entoure, puisqu'un grand nombre de personnages place le roman sous le signe de la répétition : Mimi, Gaga, Lili, Zizi, Tatan Néné... Le nom, désignation la plus intime, semble réduit à un babillage de sons dépourvu de sens, annihilant l'essence et l'humanité des personnages. Le chapitre XI, où Nana triomphe au champ de courses, développe encore cette vacuité et cette altérité, en s'amusant de l'analogie entre la femme et la pouliche gagnante, qui porte son nom :

Mais, Lusignan, [...] fut presque oublié dans la surprise que causa Nana. On ne l'avait pas vue ainsi, le coup de soleil dorait la pouliche alezane d'une blondeur de fille rousse. Elle luisait à la lumière comme un louis neuf, la poitrine profonde, la tête et l'encolure légères, dans l'élan nerveux et fin de sa longue échine. « Tiens ! elle a mes cheveux ! » cria Nana ravie¹¹⁷.

Cette association est commandée par le jeu de mots grivois, mais surtout par la relation entretenue par les deux Nana à l'argent :

« A combien suis-je ? » demanda-t-elle en riant.
Elle voulait parler de Nana, la pouliche [...].
« Toujours à cinquante », répondit Labordette.
– Diable ! je ne vaud pas cher, reprit Nana, que cette plaisanterie amusait. Alors, je ne me prends pas... Non, fichtre ! je ne mets pas un louis sur moi¹¹⁸.

« Vous êtes à quarante, dit la Faloise.
– Comment ? à quarante ! cria-t-elle, stupéfaite. J'étais à cinquante... Que se passe-t-il¹¹⁹ ? »

Nana était à trente, Nana était à vingt-cinq, puis à vingt, puis à quinze. Personne ne comprenait¹²⁰.

La pouliche, montée par un jockey pernicieusement nommé « Price », « prix », fait monter les enchères comme Nana fera valser les millions de ses amants dans le chapitre suivant. Mais ce n'est pas seulement la valeur arbitraire de l'argent que représente Nana, c'est

¹¹⁶ Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1112.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 1399-1400. Nous passons la course qui s'apparente à une véritable relation sexuelle entre le cheval et le jockey.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 1379.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 1385.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 1391.

surtout celle du pari, de la spéculation fondée sur le rien, comme lorsque la courtisane fait dépenser les hommes pour des cadeaux qu'elle brise ensuite. C'est donc de l'arbitraire sans véritable que cet argent, une chose désincarnée qui ne représente plus rien, un symbole vide, qui enfle et se multiplie sans produire, ne renvoyant qu'à lui-même. Et c'est bien cela qu'est Nana, elle qui couche sans cesse pour n'aboutir qu'à une fausse couche et qui néglige l'éducation d'un bébé qu'elle a eu un jour et qui ne lui survivra pas : Louiset, le petit « louis », nom ironique de la seule production qu'elle ait jamais eu, les louis, l'argent, dépensé pour rien ; elle qui est sans cesse réduite aux reflets désincarnés des miroirs, au point de finir sans voix, sans mouvement, nue au milieu des glaces dans sa dernière pièce où elle incarne le monstre dissimulé qu'est Mélusine ; elle qui est sans cesse renvoyée à l'accumulation de signes du roman par le titre éponyme choisi par Zola : *Nana*...

Cette volonté de faire de Nana un symbole monstrueux du néant, de refuser de lui donner une substance, est enfin mise en scène par le décor de son lit *d'argent*. Comme nous venons de le voir, Nana y est figurée allégoriquement selon les canons de l'époque, qui se sert souvent du truchement du mythe pour masquer l'inconvenant désir qui les a initiés. Dans la poésie, chez Gautier ou Baudelaire par exemple, cette représentation désincarnée du nu se traduit par une référence au corps marmoréen, la froideur du marbre présentant une surface lisse propice à toutes les projections fantasmatiques¹²¹. On sait ce que Zola pense de ces peintures qui fardent le corps et le déifient pour justifier la libido bourgeoise, lorsqu'il dénonce la *Vénus* de Cabanel dans ses salons et porte aux nues l'*Olympia* de Manet. Cette esthétique est selon lui un dévoiement du corps et de la nature, et l'appliquer constamment aux nus « marmoréens » de Nana, dont la parenté à Cabanel a déjà été mise en évidence par Joy Newton, est un signal évident de la critique que le personnage supporte¹²². Or, dans le lit, ce n'est même plus ce repoussoir du marbre antique qui s'avère privilégié, mais l'argent lui-même :

Il ajouta que, si elle choisissait le sujet, les orfèvres avaient l'intention de donner à la Nuit sa ressemblance. Cette idée, d'un goût risqué, la fit pâlir de plaisir. Elle se voyait en statuette d'argent, dans le symbole des tièdes voluptés de l'ombre¹²³.

Statuette d'argent, et encore, puisque le lit n'est pas en ronde bosse mais ciselé : Nana est une image en creux et en deux dimensions, une forme vide, faite d'une matière certes

¹²¹ David Scott, « Ecrire le nu : la transposition de l'image érotique dans la poésie française au XIX^e siècle », *Romantisme*, n°63, 1989, p. 87-101.

¹²² Joy Newton, « Zola et les images : aspects de *Nana* », *Mimesis et Semiosis*, *op. cit.*, p. 461-474. Voir aussi sur ce point l'article de Peter Brooks, « Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée », *op. cit.*

¹²³ Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1439-1440.

brillante, mais qui, en tant que métal d'abord liquide, malléable et sans forme, reflète des images sur sa surface polie sans même plus avoir la dignité et l'essence pleine du marbre, de la pierre. Nana n'est plus que la reproduction dévoyée du marbre antique. Image creuse au sens propre, la statuette d'argent de Nana l'est enfin aussi au sens figuré : symbole construit par un autre symbole arbitraire, celui du système monétaire, elle ne renvoie qu'à la débâcle boursière des millions par lesquels elle ne fera que transiter.

Cette analyse semble éclairer les différentes médiations présentes dans les scènes érotiques de *Nana*. Les scènes de voyeurisme de *Nana* sont toutes, sans exception, connotées par l'obstacle, l'empêchement, avant d'achopper sur un manque, un vide insondable. Le lecteur, comme le voyeur, est interdit de toute jouissance visuelle non par moralité, encore moins pour attiser son désir envers le personnage, mais pour renforcer sa mise en abyme sans fin, sa désincarnation, son caractère de symbole recouvrant du néant. En cela, l'auteur qualifie le désir « en rut » de son époque comme une antithèse même de l'érotisme, dans la mesure où il n'est que reproduction industrielle vidée de chair. Le romancier ne nous trompait donc pas en annonçant avec grossièreté un « poème du cul ». Les scènes érotiques de *Nana* n'ont pas la sensualité pour but : elles ne sont que des dispositifs vides, qui n'ont d'érotique que la structure. Le plus important n'est toutefois pas dans cette dénonciation d'une misère sexuelle constitutive de son époque, mais dans l'importance métatextuelle que prend ce réseau métaphorique essentiel du roman. Nana, par son caractère d'illusion masquant le vide qui attire sans cesse le regard voyeuriste, est le fétiche par excellence. En cela elle figure parfaitement ce réel idiot et insaisissable que l'artiste réaliste poursuit de ses vœux. Muffat, pathétique amant, ne serait dès lors que l'image mélancolique d'un romancier qui connaît l'aporie de sa volonté, qui ne peut se déprendre de la séduisante menace et de l'échec qu'elle représente. Tous les artefacts qui s'interposent entre Muffat et l'objet inexistant de son désir seraient dès lors l'image de ce qu'est le roman zolien lui-même, une œuvre réfléchissant sa propre facticité pour mettre à distance le réel qu'elle sait pour toujours inatteignable, toujours régi par le manque et l'absence.

Félicité : regarde plus qu'elle ne voit ; Mlle Saget : voit des ombres et transforme les pots de fleurs en gendarmes support de son interprétation fallacieuse des événements ; les bourgeois de Plassans : ne voient que ce qu'ils veulent voir, en plaquant leur imagination sur un réel qu'ils ne sont pas prêts à regarder en face ; Muffat : interpose des obstacles devant ce qu'il désire voir, qui n'est que le néant... Voilà un bel échantillon qui ne détonnerait pas dans le cabinet du docteur Freud... Bien avant les analyses psychanalytiques du phénomène

voyeuriste, il semble que la fiction zolienne en présente une vision bien plus complexe qu'on aurait pu s'y attendre de sa part. Dès qu'un roman du cycle se trouve confronté à un personnage de voyeur, loin de l'utiliser sans complexe comme délégué optique particulièrement coopératif, celui-ci le place en position d'échec ou du moins en difficulté par rapport à sa pulsion. Le voyeur zolien n'est pas un simple outil, un « personnel » pratique pour légitimer la ventilation des fiches, mais au contraire un empêchement de tourner en rond de la description, un mystificateur qui nous offre certes le relais de son regard, mais jamais l'image qu'on en attend. Le voyeur zolien, dans une parfaite illustration des définitions pathologiques qu'on en donne aujourd'hui, est un être qui « regarde sans voir », qui manque toujours son objet, et interpose devant lui, pour sa propre sauvegarde, des substituts artificiels, des médiations et autres obstacles lui permettant d'oublier son échec.

La représentation du voyeurisme dans le cycle, et son refus d'instrumentalisation au service de la description et de la lisibilité du texte, confortent notre idée d'un fonctionnement voyeuriste du réalisme zolien, dont les incarnations romanesques ne seraient finalement que des mises en abyme parmi tant d'autres : car le voyeur, c'est aussi l'artiste dans le discours même de Zola, puisque un réaliste comme Claude Lantier n'est finalement qu'un Muffat dont la Nana serait la nature, qui aurait provisoirement trouvé dans la représentation picturale le fétiche pour exorciser son impossible conquête, avant de mourir de son échec nécessaire. Comme Claude, comme Muffat, le roman zolien interpose sans cesse des obstacles, des médiations, des fétiches entre lui et l'objet de son désir pour masquer l'aporie de sa présence-absence et éloigner la menace que cette idée représente pour sa conscience. Comme Nana, le réel que vise l'artiste-voyeur est là tout en étant vide, inconcevable, irréprésentable : il ne saurait être touché même lorsqu'on croit le posséder, et c'est d'ailleurs ce manque constitutif qui en fait une source de désir illimité. La présence de voyeurs comme Muffat dans le cycle incline dès lors la reconnaissance d'une grande lucidité du roman zolien sur le drame inhérent au principe esthétique réaliste qu'il prétend illustrer, et sur sa seule condition de sauvegarde : l'entrée dans le monde du fétiche, assumé dans toute son artificialité, comme seule consolation possible.

b. Un exemple de voyeurisme esthétique « infiltré » dans l'argumentation critique zolienne : le secret impénétrable de l'Égypte

Le traitement du désir de voir dans les écrits théoriques comme dans le cycle des *Rougon-Macquart* donne au discours zolien et à ses ambiguïtés une cohérence et une

complexité qu'on a trop tendance à dissimuler sous un unique et paradoxal désir de transparence exhaustive du monde. Le parallèle qu'il manifeste avec le fonctionnement du voyeurisme pathologique montre que le vouloir-voir zolien est loin d'être un instrument neutre que la mécanique du récit utiliserait dans un unique souci d'efficacité. Il cristallise au contraire toute une vision du monde, mêlant fascination, peur, et sentiment d'une défaite insurmontable. Aborder les écrits critiques zoliens sous cet angle incline à repenser la théorie naturaliste développée par le romancier et permet de gommer beaucoup des contradictions irréductibles qu'on lui prête, à elle comme à sa réalisation pratique dans les *Rougon-Macquart*, réconciliant une fois pour toutes les pieds dans le réel et le saut dans les étoiles. Avant d'aborder l'esthétique théorique zolienne sous cet angle, et en guise de transition, afin de montrer le lien manifeste que Zola lui-même tisse implicitement entre désir de voir et esthétique romanesque, il nous semble intéressant de revenir sur un de ses articles, fort curieux et généralement ignoré par la critique, consacré à l'étude de *Ramsès le Grand ou l'Égypte il y a trois mille ans*, de l'historien Ferdinand Tugnot de Lanoye, rédigé par le romancier en 1865 puis paru au sein de *Mes Haines*. Étonnant, fascinant texte qui nous montre un jeune Zola insolite, qui s'intègre bien mal dans l'image de dictateur de la transparence et de la science qu'on lui attribue, y compris dans ces articles précoces.

L'exemple nous intéresse tout d'abord par son ton, qui n'étudie – comme souvent – que très lâchement l'œuvre-support, et se situe à la croisée de la confiance personnelle, de la critique et de l'écrit théorique, dans un espace interlope idéal pour notre démonstration. Il nous intéresse en outre pour son étrangeté propre : éloignement temporel, géographique, générique... la critique d'un livre d'histoire sur l'Égypte ancienne semble totalement étrangère aux préoccupations d'un romancier réaliste. En cela, elle présente l'avantage d'un discours moins contrôlé, plus libre et dont les nettes implications littéraires s'avèrent dès lors d'un haut prix. Or, de cette anodine chronique ressort un témoignage saisissant sur la relation de Zola au secret, à l'inconnu et à la vérité, mais aussi à ceux qui se donnent pour tâche d'en éclairer le sens. L'article est en effet tout autant centré sur l'ouvrage de Lanoye que sur les impressions du jeune écrivain face à la connaissance historique de l'Égypte et à la méthodologie des égyptologues en général. Dès son entrée en matière, le journaliste place le sujet du livre sous l'éclairage de son expérience personnelle et réduit son propos à une interrogation sur l'élucidation des mystères de l'Histoire. L'Égypte concerne personnellement le jeune Zola, et sa relation à la vérité :

Il y a, dans l'histoire, des *questions*, des *problèmes* pour mieux dire, qui ont toujours singulièrement piqué **ma** curiosité d'homme ignorant. **Je** sais des annales humaines ce que tout le monde *sait* ; mais **je** voudrais

en *savoir* plus que tout le monde, avoir l'intuition des anciens âges, car **je** ne *connais* rien de plus irritant que ces éternelles *énigmes* que nous offre le passé. C'est ainsi que la grande figure de Jeanne d'Arc est une souffrance **pour moi**; **je** ne puis *comprendre* cette jeune fille, et tous ceux qui ont prétendu l'avoir *comprise*, ont été amenés à de pures *explications* poétiques et littéraires. Elle est là, muette **devant moi**, ayant toute la réalité de l'histoire et tout le merveilleux de la légende : elle irrite **ma** *raison*, exaspère **ma** *curiosité*¹²⁴.

L'appel à son vécu personnel que Zola utilise dans cet article n'est pas chose rare, notamment lorsque le sujet n'entretient qu'un rapport lâche avec son propre domaine. Ce long préambule manifeste cependant, ainsi que nous l'avons souligné dans le texte, une omniprésence de la première personne signalant une implication particulière de l'auteur dans le discours qu'il s'apprête à tenir, qu'accentuent d'ailleurs certaines tournures emphatiques le mettant en scène (« pour moi », « devant moi »). Un deuxième trait saillant dans cette entrée en matière peu banale est la place considérable accordée par le lexique à l'isotopie du savoir, que nous avons également mise en évidence dans notre citation. Le phénomène s'avère fort intéressant, puisqu'il semble faire du jeune Zola un parfait exemple de l'herméneute ginzburgien. La volonté de savoir irradie tout le texte, avec une répétition excessive de ce même verbe. L'absence de connaissance est présentée comme une véritable menace, un inconfort qui prend dans la description qu'en fait l'auteur une dimension disproportionnée par rapport au sujet concerné : « irritant », « souffrance », « irrite », « exaspère ». Ce qui n'est pas su par le jeune « ignorant » n'est pas perçu un espace ouvert, propice à la découverte ou à la conquête, mais plutôt comme un point négatif et menaçant, ainsi que le souligne l'épanorthose initiale : « Il y a [...] des questions, des problèmes pour mieux dire... ». La question devient un *problème*, car l'absence de certitude, de vérité est une source d'angoisse. L'utilisation du terme « énigme » réduit quant à lui toute question non encore résolue à un casse-tête insoluble, montrant que tout territoire inexploré devient *effectivement* pour l'auteur comme un coffre-fort impossible à forcer. Voici donc un herméneute particulièrement militant, mais un herméneute bien dysphorique, qui assimile l'inconnu à un danger insurmontable.

Lorsqu'on observe de près la logique discursive de cette introduction, le propos zolien se révèle toutefois étrange. Quel est en effet l'exemple d'énigme insoluble et angoissante que l'Histoire présente à Zola ? Jeanne d'Arc. Un cas où la légende est effectivement difficile à départir du fait historique à son époque, mais qui ne s'apparente toutefois guère au mutisme des stèles de l'île de Pâques ! Il semble que tout territoire n'étant pas entièrement balisé par le savoir historique devienne ainsi une zone tout aussi énigmatique que les mystères les plus insondables de l'Histoire. L'évocation de Jeanne d'Arc comme exemple de l'énigme insoluble déconcerte en effet, d'autant que le discours du journaliste lui confère une

¹²⁴ Emile Zola, « L'Égypte il y a trois mille ans », *Mes Haines*, éd. cit., p. 93.

dimension particulièrement inquiétante. Le procédé évocatoire utilisé par l'auteur, consistant à donner au sujet historique une existence matérielle en faisant surgir physiquement la sainte devant lui dans une sorte de prosopopée silencieuse, n'a aucun intérêt rhétorique et vise uniquement à faire partager au lecteur l'impression de malaise qu'il ressent. Les marques de première personne, qui étaient toutes en position active depuis le début du texte, deviennent ainsi passives dès l'évocation de Jeanne d'Arc qui devient sujet et dont plusieurs présentatifs accentuent la « matérialité » face au locuteur : « C'est ainsi que *la grande figure de Jeanne d'Arc* est une souffrance pour *moi* » ; « Elle est là, muette devant moi », « *elle* irrite *ma* raison, exaspère *ma* curiosité ». Les présentatifs, la place de sujet et l'heureuse reprise pronominale par « elle » accentue la personnification de ce qui au départ n'était qu'une « figure » de l'Histoire et devient un corps physiquement présent en face de l'auteur démuné. Cette matérialisation du « problème » historique permet également d'accentuer son caractère menaçant, la souffrance infligée par « quelqu'un » étant effectivement beaucoup plus tangible que celle inspirée par un simple manque d'informations historiques...

Cette présentation est intéressante en ce qu'elle renvoie à un questionnement beaucoup plus général qu'une simple dissertation sur les lacunes de l'Histoire du XIX^e siècle. Le désagrément causé par le mystère de Jeanne d'Arc est en effet exprimé par Zola sur un mode original, celui de l'énigme. Or, si le manque de savoir est une absence, l'énigme, elle, est une présence montrant une absence, ce qui en fait un concept tout à fait différent. L'inquiétude suscitée par le sphinx n'est pas due à son mystère, mais au fait qu'il se signale comme mystérieux : on ne craint pas ce dont on ignore la présence ; en revanche, l'énigme peut faire peur en ce qu'elle vient se rappeler au savoir de l'ignorant, en lui montrant qu'il *est* une chose qu'il ne voit pas, qu'il ne comprend pas, mais qui *est* malgré tout. Lorsqu'il décrit ce phénomène de présence/absence propre à l'énigme comme mise en évidence du différé, de l'opacité originelle présent dans tout signe langagier, Giorgio Agamben conçoit cette notion sur le mode du fétiche en utilisant le même réseau symbolique que Zola, par la convocation des exemples du Sphinx et de Méduse :

Le propos du Sphinx n'était pas originellement un signifié caché et voilé derrière un signifiant « énigmatique » : dans son dire, la fracture originelle de la présence était évoquée par le paradoxe d'une parole qui se rapproche de son objet en le tenant indéfiniment à distance. L'*αἴτιος* de l'*αἴτιγμα* n'est pas simplement obscurité, mais un mode plus originel du dire. Comme le labyrinthe, comme la Gorgone et comme le Sphinx qui la profère, l'énigme appartient au domaine de l'apotropaïque : puissance protectrice qui repousse l'inquiétant en l'attirant à soi et l'assumant¹²⁵.

¹²⁵ Giorgio Agamben, « L'Image perverse », dans Stanze, *op. cit.*, p. 230-231.

Ce mécanisme de l'énigme est exactement celui que Zola impose à Jeanne d'Arc : il accentue sa présence, car c'est cette matérialité même de ce qui *est* mais reste partiellement inconnu qui l'exaspère : « *Elle est là, muette devant moi, ayant tout la réalité de l'histoire et tout le merveilleux de la légende* ». Comme un emblème gravé de la Renaissance, Jeanne d'Arc montre ce qu'elle cache, accentue sa présence (voir la redondance des déictiques de lieu) pour mieux montrer qu'elle se dérobe à la compréhension, comme le symbolise son mutisme, terme fréquemment utilisé pour évoquer les énigmes allégoriques. L'aspect le plus étonnant de cette évocation du manque de savoir réside dès lors dans l'irritation, la fascination inquiétante qu'il procure au jeune Zola. Non seulement le romancier semble incapable de concevoir qu'une chose lui échappe en partie, transformant toute connaissance lacunaire en un mystère insoluble, mais il cristallise en outre son problème au savoir en faisant de tout ce qui lui échappe l'expression d'une volonté néfaste qui aurait pour but de montrer aux hommes que certaines choses leur resteront toujours inconnues. Quoi de moins étonnant, pourrait-on dire, de la part d'un futur « romancier expérimental », qui voudrait tel l'herméneute de Ginzburg, toujours aller plus loin dans l'observation du monde pour réduire le territoire de l'inconnu ? L'étonnant vient dès lors du fait que malgré cette manifeste relation névrotique à l'insu, l'auteur admette simultanément que les hommes sont impuissants face aux mystères.

En effet, dans ce paragraphe, bien que le lexique du savoir soit omniprésent et la volonté de savoir sans cesse réaffirmée, la question du savoir effectif des hommes face aux « problèmes » de l'Histoire est toujours présentée sous une forme négative. Zola est ainsi un homme « ignorant », et pourtant il sait « ce que tout le monde sait » sur les sujets dont il parle. Autant dire que tout le monde est ignorant, ce que tend à confirmer la remise en cause des savants qui suit : « tout ce qui ont prétendu l'avoir comprise, ont été amenés à de pures explications poétiques et littéraires ». Résumons et concluons donc le propos zolien : l'auteur a un désir de savoir, une curiosité immense ; mais il ne sait pas tout ; or tout ce qui n'est pas totalement connu devient pour lui une énigme ; l'énigme l'exaspère car elle manifeste à elle seule, par sa présence et son existence, ce qui lui échappe ; or tout le monde est comme lui et ne parvient pas à la résoudre ; l'énigme est donc insoluble, comme tout ce qui n'est pas entièrement maîtrisé par le savoir, c'est-à-dire le monde entier. Voilà une parfaite illustration du mécanisme voyeuriste, qui dépasse donc chez Zola, la simple question du voir et s'applique à une conception beaucoup plus large du monde et de sa maîtrise par l'homme.

L'utilisation du terme « réalité » pour évoquer la manifestation physique de l'énigme Jeanne d'Arc devant le journaliste incline en effet à voir dans ce propos anecdotique sur l'Histoire un aveu beaucoup plus large sur la relation du jeune Zola au monde. Mécanisme

voyeuriste il y a dans cette anecdote, puisque la curiosité est présentée comme un phénomène déceptif et relevant du domaine pulsionnel. La volonté de savoir s'attache à un objet qui se dérobe, et qui se manifeste précisément à lui uniquement pour souligner qu'il lui échappe, tout comme l'image abstraite du cadavre devant le photographe de *Blow-up* ou le regard de la mort sur le film du caméraman du *Voyeur*... L'extension incompréhensible que Zola donne à la notion d'énigme en l'attribuant à tout savoir lacunaire de l'Histoire montre bien qu'à ces conditions-là, c'est le monde entier, le réel lui-même qui devient susceptible d'être soumis à la tyrannie de l'insoluble. Finalement, cette Jeanne d'Arc muette mais toujours et terriblement là, devant le regard de Zola, ne serait-elle pas le réel lui-même, toujours-déjà là dans son immanence mais inaccessible et immaîtrisable par l'homme dans son idiotie ?

De ce point de vue, le premier paragraphe présente la matrice de l'ensemble du texte, qui conforte notre interprétation en faisant de l'Égypte, sujet archéologique énigmatique et civilisation jouant sur le mystère s'il en est, une autre Jeanne d'Arc. Le sujet lui-même se présente donc au regard de Zola dans les mêmes conditions que l'apparition de la sainte :

Plus loin dans les âges, se dresse une autre grande figure, celle de tout un peuple, maintenant endormi dans le silence du désert ; cette figure, chaque fois qu'elle s'est levée devant mon imagination, a éveillé mes désirs de science sans jamais les satisfaire ; elle est restée voilée, immobile, souriant mystérieusement, un doigt sur la bouche. L'Égypte est une de ces énigmes du passé dont je cherche le mot avec désespoir. Je sais que nos savants et nos romanciers prétendent avoir levé les voiles de la déesse, nous l'avoir rendue réelle et vivante. Je me défie beaucoup des romanciers, parce que je suis leur confrère et que je connais nos licences dans les descriptions ; je crains les savants qui ne s'accordent pas entre eux et qui tiraillent ma raison et ma foi dans tous les sens¹²⁶.

Même personnification, même matérialisation du « problème » égyptien dans une manipulation dont l'incongruité a sans doute été fort judicieusement atténuée par l'habile transition sur Jeanne d'Arc, où l'adéquation entre l'énigme historique apparaissant physiquement devant l'auteur et son contenu (une sainte, donc une femme ayant un rapport avec l'apparition divine) rendait le processus moins « invraisemblable » que dans le cas d'une civilisation. Avec beaucoup moins de cohérence, l'Égypte devient elle aussi l'objet d'une incarnation physique dans l'esprit de l'auteur. Le cas égyptien se manifeste par son caractère immanent, la figure s'offrant presque sans y avoir été invitée au regard de l'ignorant (« [elle] se dresse », « elle s'est levée dans mon imagination »), tout en accentuant toutefois la paradoxale absence que souligne sa présence, puisque celle-ci se manifeste par ce qu'elle cache, par son inaction et son secret : « elle est *restée voilée, immobile, souriant mystérieusement, un doigt sur la bouche* ». L'extension de l'énigme à tout un pan du réel se

¹²⁶ Emile Zola, « L'Égypte il y a trois mille ans », *op. cit.*, p. 93.

confirme également dans cet exemple, puisque ce n'est plus simplement le sujet historique qui se fait emblème hiéroglyphique, mais tout son contexte, réduit lui aussi dans son être au « silence » (« le silence du désert »). L'aspect pulsionnel est cette fois explicitement mentionné par l'auteur lorsqu'il décrit sa relation à ce qui lui échappe dans la connaissance de la civilisation égyptienne. Sa personnification en femme et les clichés orientalistes que véhicule l'époque favorisent son assimilation à une nouvelle Salomé suscitant le désir par sa danse des voiles. La dimension érotique de la quête de savoir se présente toutefois sur le mode d'une pulsion impossible à assouvir, qui place l'auteur dans l'exact position du voyeur : « [elle] a éveillé mes désirs de science sans jamais les satisfaire ». Ici encore, bien que la volonté inépuisable de savoir soit sans cesse réaffirmée, son but est donc présenté comme hors de sa portée. Elle est d'ailleurs hors de toute portée puisque la connaissance des spécialistes subit une fois de plus la critique méfiante du journaliste : « nos savants et nos romanciers prétendent avoir levé les voiles de la déesse, nous l'avoir rendue réelle et vivante. Je me défie beaucoup des romanciers [...] ; je crains les savants [...] ». Si l'énigme reste un mystère pour Zola, toute prétention à croire en sa résolution est immédiatement taxée de naïveté voire d'imposture, comme si sa nature même commandait qu'elle ne puisse jamais être résolue !

Voilà donc une position qui tranche nettement avec l'idée d'un Zola Asmodée, maître du dévoilement. L'évocation du voile est d'ailleurs particulièrement intéressante dans ce paragraphe. Si l'on suit la métaphore instaurée par sa première utilisation dans le texte, présentant l'Égypte comme une femme séduisante qui reste « voilée » devant Zola, assimilant l'énigme à un désir sensuel de voir et de toucher, l'entreprise du « dévoilement » de l'Égypte par les romanciers et les savants s'apparente dès lors à une forme d'agression, d'attentat envers la figure, à un viol que ne dément pas la formulation ambiguë choisie par l'auteur pour évoquer ceux « qui prétendent avoir levé les voiles de la déesse ». Comme nous l'avons vu lorsque nous avons abordé les mythes mettant en scène des voyeurs, les déesses ne se laissent pas aisément dévoiler et punissent en retour ceux qui ont osé s'y risquer. Or, c'est bien une dimension de sacrilège, qui plus est de sacrilège inutile, qui est paradoxalement associée par l'auteur aux hommes qui tentent de percer le mystère de l'Égypte. On ne saurait s'éloigner plus radicalement du romancier de la transparence dans cet article où le savoir est certes désiré mais présenté comme impossible et d'autant plus désirable pour cela, et où la quête de la vérité s'apparente non seulement à un échec programmé, mais aussi à une mystification (« prétendent », « défie ») et à un acte destructeur et violent.

Ces caractéristiques négatives de l'élucidation du réel transparaissent de manière plus détaillée dans la suite de l'article qui contient un blâme historiographique généralisé du traitement scientifique et littéraire de la question égyptienne, d'autant plus remarquable qu'il n'est relié que très indirectement avec l'objet de l'article – une nouvelle étude historique de la vie de Ramsès :

J'ai lu des récits de poètes sur cette terre aujourd'hui silencieuse et je me suis dit avec méfiance que c'était là de belles pages, trop fines et trop poétiques ; j'ai feuilleté de doctes ouvrages, très épais et très graves, traduisant et interprétant les monuments et les inscriptions, et je me suis dit, avec non moins de méfiance, que c'était là la lettre morte, le cadavre disséqué et méconnaissable de l'Égypte. Ce qui m'échappe est justement ce que je voudrais connaître : la physionomie, le degré exact de civilisation, les mœurs vraies de ce peuple [...]. Je suis certain que nous ne le voyons pas nettement, que nous le faisons à la fois trop grand et trop petit ; le passé ne nous apparaît toujours que déformé, l'Égypte des romanciers et celle des savants doivent être des Égyptes de convention¹²⁷.

S'il en est ainsi, si la vision sera toujours déformée, si l'Égypte étudiée sera toujours « de convention », à quoi bon continuer à chercher ? L'énigme du monde égyptien est un but inaccessible, que l'utilisation de la métaphore du « cadavre » vient parfaitement illustrer. Tout le paragraphe développe en effet sous la forme d'une discrète métaphore filée une analogie entre l'objet d'étude historique et le destin de la condition humaine. L'Égypte ancienne est un « cadavre » car le passé l'a reléguée dans la mort ; or ce que voudrait voir Zola, c'est ce mort, vivant : sa « physionomie », sa « civilisation », ses « mœurs vraies » ! Son désir est donc d'emblée présenté par son propre discours comme un désir pervers de type voyeuriste, puisque la résurrection de la « vraie vie » du peuple égyptien est tout aussi improbable que la résurrection d'un corps mort. On ne peut faire de la vie avec la mort, et l'auteur souligne lui-même sa déception en des termes typiques de ceux que Clément Rosset relevait chez les voyeurs à qui l'on montrait toujours tout sauf ce qu'ils voulaient précisément voir, dans une phrase dont l'antilogie s'avère stupéfiante : « Ce qui m'échappe est justement ce que je voudrais connaître ». Il est en effet difficile de désirer connaître ce qu'on connaît déjà ! La phrase n'a de sens que dans l'expression du caractère pervers du désir zolien, qui ne pourra jamais être satisfait par ceux qui prétendent trouver une vérité, dans la mesure où la vérité qu'il cherche est justement celle qui est impossible à trouver...

L'étape ultime de la métaphore filée n'est pas moins surprenante. L'Égypte est un corps mort ; on ne peut tenter d'en décrire la vie à moins d'une entreprise totalement absurde de résurrection ; or, la résurrection est impossible : l'entreprise est donc vaine. Mais dès lors, que fait celui qui voudrait malgré tout étudier l'Égypte ? De la médecine légale. Celui qui

¹²⁷ *Ibidem*.

étudie l’Egypte est ainsi réduit dans le texte zolien à un médecin de la Morgue qui ouvrirait un cadavre et prétendrait en montrer la vie : « je me suis dit, avec non moins de méfiance, que c’était là la lettre morte, le cadavre disséqué et méconnaissable de l’Egypte ». Si le romancier donne selon Zola une image fautive, le savant, lui, devient un docteur Frankenstein qui essaie de faire de la vie avec des morceaux de cadavre !

Autant dire que toute tentative d’élucidation du mystère est perçue comme un projet illusoire, mais pas seulement. La métaphore de la dissection ajoute une autre dimension à la quête de savoir : la médecine légale est une intrusion violente à l’intérieur du corps, qui menace son intégrité, et qui le rend « méconnaissable » : non seulement l’élucidation de l’énigme s’apparente une fois de plus à un viol, mais cette violence contredit le dessein qui l’a initiée, en rendant « méconnaissable » ce qui voulait précisément être mieux connu par ce moyen ! L’étude savante est une mise en pièces de l’objet d’étude, qui reste donc mystérieux, et pour toujours, puisqu’elle implique également sa destruction. Etudier l’énigme revient à la détruire pour rien, et à la rendre encore plus inaccessible pour les autres, qui de toute façon n’avaient non plus aucun espoir de la résoudre. Posture étonnante, puisque la médecine légale travaille sur des traces qui permettent effectivement de donner aussi des informations sur la vie ayant précédé le trépas, et en cela figure dans une certaine mesure une bonne illustration du paradigme indiciaire, que Zola choisit d’ignorer totalement. Le poète donne donc selon lui une image fautive, mais le savant qui prétend au vrai est encore plus dangereux, puisque analyser revient à détruire l’énigme sans espoir de réussite :

[Lanoye] semble partager mes doutes sur la foi qu’on doit accorder aux paroles des savants et des poètes ; les uns sont des commentateurs bien trop habiles, *qui forcent les pierres à parler, lors même qu’elles désirent se taire* ; les autres sont des écervelés qui créent, pour le plus grand amusement du public, une Egypte de bonne fantaisie à mettre sous verre¹²⁸.

Plus loin, nous lisons une remise en cause des épigraphes qui confirme le caractère tragique associé à toute entreprise herméneutique, dans un complet retournement du paradigme ginzburgien. Le domaine de l’épigraphiste est la trace, le signe, dont la collecte et la comparaison permet de retrouver un sens global à l’ensemble dans lequel ils s’insèrent. En cela, l’épigraphiste qui analyse les hiéroglyphes s’apparente parfaitement au chasseur examinant les empreintes dans la neige ou à un Morelli comparant des lobes d’oreilles sur des tableaux, exemples fondateurs du paradigme indiciaire. Or, dans l’évocation qu’en donne Zola, l’entreprise indiciaire sur laquelle repose l’épigraphie est une source de confusion, d’erreur, dont le caractère néfaste en vient à dévaluer toute entreprise même d’élucidation :

¹²⁸ *Ibid.*, p. 94.

Certes, sans les inscriptions, nous saurions peu de chose sur l’Égypte ; les quelques détails certains que nous connaissons viennent de ces vastes manuscrits de pierre que les pluies et les soleils n’ont pu entamer. Mais il y a un écueil dans la lecture de ces livres ouverts en plein ciel : les phrases sont courtes, et les commentaires ont les marges grandes ; puis l’histoire entière n’est pas là ; c’est là l’histoire officielle, très pompeuse, très embrouillée, se contredisant souvent elle-même. L’historien qui voudra tout lire, tout interpréter, tout coordonner, arrivera inévitablement à des erreurs énormes et grossières¹²⁹.

Le savant qui analyse les hiéroglyphes, comme le chirurgien de la Morgue, décapite l’énigme, la détruit en tant qu’entité certes mystérieuse mais une, en en tirant les indices, les traces, les morceaux qu’il en a détachés. L’herméneute se révèle encore un homme naïf et dangereux : non seulement l’enquête épigraphique est lacunaire, mais elle est aussi une source potentielle d’erreur, de destruction de la vérité au point d’en décourager la quête. L’épigraphie ne peut pas tout dire, et dit mal, donc elle est sans intérêt, car nous l’avons vu, la connaissance est totale chez Zola ou n’est pas ; toutefois, cette connaissance totale de l’Égypte est irrémédiablement impossible, ce qui revient dès lors à réfuter toute entreprise herméneutique. Ainsi Zola en arrive-t-il à énoncer cette idée qui résonne furieusement chez tout lecteur de son œuvre, en dénonçant l’erreur inévitable qui attend l’historien « qui voudra tout lire, tout interpréter, tout coordonner » ! De la part d’un écrivain qui fera dire à Sandoz son rêve de vouloir « tout dire, tout savoir », la remarque ne manque pas de sel...

Le propos n’est cependant pas contradictoire, il est même fort logique si on le lit sous le point de vue du voyeur lucide : le désir de tout voir, tout savoir est entier, total, intact, mais il est perçu comme inaccessible et donc parfaitement illusoire, et l’entreprise de le combler s’apparente dès lors à une tentative vaine et destructrice. Car ce qui se dessine progressivement dans le propos zolien, c’est effectivement un discours beaucoup plus général, où Jeanne d’Arc, l’Égypte ne seraient finalement que des exemples d’une figure allégorique beaucoup plus abstraite pour l’auteur, celle de la vérité. Jeanne d’Arc et l’Égypte se montrent mais voilent ce qu’elles sont, tout comme la vérité : et sans doute cette association explique-t-elle l’importance et l’implication démesurée que l’auteur accorde au sujet d’un détail aussi anecdotique et déconnecté de son domaine que la méthodologie des égyptologues ! La vérité, le vrai, le réel, voilà effectivement ce dont Jeanne d’Arc et l’Égypte sont des exemples, exemples qui peuvent donc éclairer inversement l’idée que le romancier se fait de ces notions. L’élargissement entre le cas égyptien et tout concept de vérité est d’ailleurs opéré par l’auteur lui-même à la fin de son propos, à partir du sujet anecdotique de la méconnaissance de la religion pharaonique :

¹²⁹ *Ibid.*, p. 94-95.

L’Egypte philosophique et religieuse est *encore plus voilée, plus inconnue*. Comme toujours, je crains d’être dupe, je n’ose croire à ces prêtres égyptiens qui, dans le silence de leurs temples, avaient trouvé, dit-on, le secret de toutes choses, et qui sont morts ensuite, emportant la vérité avec eux. La vérité ne s’emporte pas comme cela. J’aime à croire que nous avons retrouvé toutes les vérités que les anciens peuples ont égarées le long du chemin. Je préfère penser que ces symboles de mystère, ces sphinx, ces hiéroglyphes étaient une simple manœuvre sacerdotale ; le merveilleux, aux commencements des temps, les *allures mystérieuses et solennelles ont dû être* une excellente machine à gouverner. Les francs-maçons sont les descendants directs de ces prêtres égyptiens qui *s’enfermaient sans doute pour faire croire qu’ils avaient quelque chose à cacher* ; les adeptes d’autrefois y mettaient peut-être un peu plus de foi que les adeptes de nos jours, ayant la naïveté suffisante pour se tromper eux-mêmes¹³⁰.

L’assimilation entre la vérité historique sur la religion égyptienne et la notion de vérité en général est d’autant plus aisée pour l’auteur que le rituel en question reposait bien souvent lui-même sur le mystère et l’énigme. Dès lors, ce dernier identifie le culte du mystère des fidèles égyptiens à sa propre relation au mystère, et l’existence d’une vérité dissimulée derrière le rite à l’existence même de la vérité pour les Egyptiens comme pour lui. Par une surprenante confusion, l’adepte égyptien qui croit ou non aux secrets du prêtre devient une image du journaliste qui croit ou non en l’existence d’une vérité cachée sur l’Egypte historique. Or, de cette assimilation se dégage une fois de plus une posture inédite du jeune Zola. Comme précédemment, le savoir est présenté comme irrémédiablement perdu (« L’Egypte philosophique et religieuse est encore plus voilée, plus inconnue », « morts », « emportant la vérité avec eux »), et l’objet d’étude en est encore rendu responsable dans la mesure où les prêtres eux-mêmes cultiveraient volontairement le secret (« le silence de leurs temples », « ces symboles de mystère, ces sphinx, ces hiéroglyphes », « ces prêtres égyptiens qui s’enfermaient », « quelque chose à cacher »).

Si l’on suit le raisonnement développé par Zola depuis le début de son article, il est inutile au savant de croire pouvoir percer ce mystère qui restera insoluble et ne pourrait être que détruit par l’analyse indiciariaire. Toutefois, cet état de fait pose un problème, puisque la vérité ainsi perdue ne serait pas n’importe quel savoir, mais la Vérité elle-même : « ces prêtres égyptiens qui, dans le silence de leurs temples, avaient trouvé, dit-on, le secret de toutes choses », « La vérité », « toutes les vérités ». On reste abasourdi devant l’absence de discussion chez l’auteur sur la question de l’existence de cette Vérité quasi-alchimique que les prêtres auraient pu comprendre dans leur théologie, dont l’abstraction et la généralité correspond toutefois parfaitement à l’esprit voyeuriste qui a besoin de ce cadre vide pour investir son fantasme. Cependant, si l’idée d’une Vérité une et totale ne pose manifestement aucun problème au journaliste, il est un point que celui-ci ne saurait manifestement pas supporter : l’idée que quelqu’un ait pu la trouver !

¹³⁰ *Ibid.*, p. 96-97.

C'est pourquoi ce dernier se lance dans une étonnante entreprise d'autopersuasion, afin de se convaincre lui-même que les Egyptiens n'avaient pas découverts la « Vérité » ! L'idée impossible à concevoir est d'abord présentée avec force modalisateurs : « je *crains* d'être *dupe*, je *n'ose croire* à ces prêtres égyptiens qui [...] avaient trouvé, *dit-on*, le secret de toutes choses ». Puis vient le ton proverbial et le présent de vérité générale, niant péremptoirement toute réalité à cette hypothèse : « La vérité ne s'emporte pas comme cela. ». Ensuite, pour une troisième formulation de cette même dénégation, l'auteur fait appel envers lui-même à l'affectif : « *J'aime à croire* que nous avons retrouvé toutes les vérités », « *Je préfère penser* que ces symboles de mystère [...] étaient une simple manœuvre ». Le piétinement de l'argumentation, le recours systématique aux verbes de volition pour modaliser les verbes de réflexion montrent bien que nous touchons ici un point qui ne relève plus du raisonnement : Zola ne juge pas de la question du savoir sur lequel repose le rituel énigmatique de l'Égypte ancienne ; il refuse de penser, d'admettre qu'il puisse exister des êtres pour qui cette Vérité, dont il ne cesse de répéter l'inaccessibilité, ait pu être touchée du doigt. Il est impensable que le désir de tout savoir puisse devenir une réalité pour certains et disparaître pour d'autres, dont lui !

C'est pourquoi, abandonnant le langage de la démonstration, le discours entre dans le domaine du conte, de ce qu'on « aime à croire », de ce qu'on « préfère penser », de ce qu'on souhaite et non de ce qu'on examine. La fiction ainsi amenée, et presque assumée comme telle, consistera donc à assimiler la Vérité des prêtres égyptiens à une mystification, comme le souligne l'isotopie de l'illusion et du factice : « manœuvre », « merveilleux », « allures », « machine », « pour faire croire », « se tromper ». Dans un processus qui nous devient désormais familier, ce que Zola ne peut savoir devient non pas un terrain à étudier, mais une vaste machination du monde destinée à lui montrer qu'il ne saura jamais. Toutefois, le mécanisme voyeuriste semble ici se décrire lui-même, puisque l'étudiant frustré en vient à déduire que cette machination est la preuve même que ce savoir masqué, finalement, n'existe pas en réalité, qu'il n'est qu'une illusion, et que toute personne croyant en son existence serait tout bonnement crédule : « les adeptes d'autrefois y mettaient peut-être un peu plus de foi que les adeptes de nos jours, ayant la naïveté suffisante pour se tromper eux-mêmes ». Ceux qui croient toucher du doigt la vérité sont donc des mystificateurs ou des idiots, alors que celui qui est exclu de ce prétendu savoir, lui, en revanche, serait le seul lucide : « je crains d'être dupe », « je n'ose croire ». Clairvoyant, car lui, en bon voyeur lucide, sait que la vérité qu'il cherche, à l'existence de laquelle il feint de croire et dont seul des fétiches masquent l'absence comme les hiéroglyphes ou les sphinx, n'existe pas. Elle est ce néant pour qui les

« prêtres égyptiens qui s'enfermaient sans doute pour faire croire qu'ils avaient quelque chose à cacher », afin d'alimenter le désir de ces autres voyeurs, mais naïfs, que sont leurs adeptes.

Voilà une bien curieuse démonstration, mais qui s'accorde parfaitement avec le système de pensée que le début du texte semblait illustrer chez l'écrivain. Dans cet exemple de la religion, le romancier montre combien le prétexte historique est l'occasion pour lui de réfléchir sur son rapport à la science, au savoir et en particulier à la révélation d'une vérité cachée derrière les apparences de l'inconnu. La conception qui en ressort est celle d'une Vérité idéale conçue sur le mode voyeuriste, comme un fantasme qui conditionne son existence et sa pérennité par son absence, par le néant qui le constitue. Le premier mouvement de son propos montre que l'idée d'une vérité totale mais cachée est l'objet de tous ses désirs, mais que ce désir est perçu comme irrémédiablement inaccessible pour tous, quelle que soit l'entreprise que les savants et autres herméneutes puissent tenter pour l'atteindre. De cette première idée fondamentale naît le rejet de toute herméneutique, perçue comme vaine, illusoire et violente à l'égard d'une vérité qui voudrait préserver son secret. L'herméneutique réussie pourrait en effet potentiellement aboutir à la révélation du rien, et stopper le désir de savoir. Dans ce fonctionnement voyeuriste, la vérité n'existe donc que sous la forme d'une énigme, d'un hiéroglyphe insoluble, la manifestation d'une présence dont le sens échappe cependant, dont on ne peut percevoir qu'un signe défectueux, où le signifiant renverrait à un signifié absent, évanoui, perdu. Dans la mesure où derrière l'énigme il n'y a rien, un rien enfermé pour faire croire qu'on a quelque chose à cacher, la prétention de quiconque à l'acquisition d'un quelconque savoir vrai est dès lors perçu uniquement sur le mode du mensonge, qu'il soit volontaire (les romanciers, les prêtres égyptiens) ou involontaire (les savants, les adeptes naïfs). En bon fantasme, le réel n'a d'existence que dans le fétiche qu'il se donne, dans le hiéroglyphe vide de sens qui essaie de nous faire croire le contraire. La relation de Zola au réel et au vrai s'avère donc dès ses premiers écrits beaucoup plus complexe qu'elle ne paraît souvent. Quelle position dès lors adopter ? Que faire face à cette toute-puissance du secret ?

Du point de vue restreint de la connaissance de l'Égypte, la réponse zolienne n'est guère claire. Le journaliste est en effet tout de même là pour nous parler d'un ouvrage qui, lui, a malgré tout fait le choix d'expliquer l'histoire de l'Égypte ! L'auteur revient de temps en temps à son sujet, en voyant en l'étude de Lanoye le meilleur parti à prendre face au terrible constat qu'il vient de dresser, dans la mesure où celui-ci est un « sceptique », qui « veut

toucher du doigt des vérités », mais ne se « hasarde » qu'« avec prudence¹³¹ ». La louange zolienne reste néanmoins ambiguë, car c'est finalement davantage dans sa remise en cause de l'histoire égyptienne admise que dans son discours propre que l'ouvrage de Lanoye acquiert un intérêt pour le journaliste, qui lui accorde une confiance très mesurée : « un pareil sceptique est mon homme, et je me sens tout prêt à accepter son Egypte et ses Egyptiens¹³² ». Modeste allégeance en effet, puisque celle-ci repose sur un refus commun de la pratique des autres savants (« sceptique »), s'énonce avec bien des modalisateurs (« je me sens tout prêt à accepter », dans une périphrase qui semble la négation même de ce qu'elle énonce), et achoppe de toute façon sur un savoir toujours lacunaire voire déformé par la subjectivité, comme l'était celui des savants et autres romanciers précédemment décriés (« son Egypte », « ses Egyptiens »). Malgré sa volonté méliorative, la conclusion de l'article est de ce point de vue plus réservée encore :

J'ai lu le livre avec la pensée d'y trouver au moins un des mots de l'énigme embrouillée que nous pose ce désert silencieux, encombré des ruines de villes muettes et mystérieuses. Sans doute, je ne suis guère plus savant aujourd'hui ; mais j'ai eu plaisir à étudier le problème avec un esprit droit et juste, qui expose clairement le résultat des travaux modernes sur l'Egypte¹³³.

Les données de départ n'ont donc pas bougé, le paysage actuel de l'Egypte, la réalité qu'elle offre au regard, n'est encore qu'un signe dont le sens échappe, une présence vide (« désert silencieux », « ruines de villes muettes »). Ne pouvant être résolue par principe, l'énigme reste entière, et le mérite de Lanoye est de s'y être confronté sans toutefois avoir eu l'illusion de pouvoir la résoudre. La découverte de la vérité est d'ailleurs tellement peu l'enjeu de l'écriture historique pour Zola que la fin de son article n'est qu'une immense variation sur le caractère emblématique de l'Egypte au sens propre, sur la manifestation physique de signes qui ne renvoient qu'à une absence, à un manque, signalée par un retour permanent aux symboles oxymoriques :

Le Nil coule *paisiblement* dans le *silence* des ruines, et le *bruit* de ses flots, qui nous *content* peut-être l'histoire du passé, n'a pas encore été compris. On a tant bien que mal reconstruit les cités écroulées et on a essayé **d'emplir** les rues des **foules mortes**. Mais le ressort intérieur, le mécanisme secret de ce peuple ne me paraît pas encore avoir été trouvé. Il y a des lacunes dans son histoire, des obscurités dans l'état véritable de son âme et de son cœur. Nous avons vaguement la vision des dehors, nous ne pouvons pénétrer jusqu'à l'esprit. Mais, si mystérieuse qu'elle soit, avec ses sphinx aux *lèvres éternellement fermées*, cette terre, faite des poussières d'une civilisation, est une *leçon* haute et grave pour nos sociétés modernes qui parlent bien haut de leur éternité. *Elle leur dit par son silence* : « Les peuples, comme l'individu, passent sur la terre, et le vent efface

¹³¹ *Ibid.*, p. 94.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*, p. 98.

leurs traces ; je n'ai pas même laissé le souvenir de ma réalité, et tout ce que l'on sait de moi est *une légende que racontent mes ruines*¹³⁴.

La ruine qui devient monument, le cours du fleuve qui devient symbole d'une permanence, le silence éloquent, toute l'Égypte ne reste après cette étude qu'un immense symbole oxymorique dont la seule signification est son manque. La tranquille certitude de l'énigme qui se mure dans son silence, comme le Nil ou la ruine, n'est pas sans rappeler la paisible présence que la maison des Quenu opposait au regard inquisiteur de Mlle Saget et de ses comparses... Or, comme pour les voyeuses, l'action des savants est nulle et non avenue, car on ne bâtit rien avec des ruines et de la poussière. Le signe de cette impuissance de l'herméneute à retrouver la vérité est flagrant dans la construction même de l'article, puisque le discours du journaliste sur ce mystère qui l'incommodait tant est en tout point identique du début à la fin. Malgré ses qualités, le livre de Lanoye ne change rien à sa pensée car celle-ci en dépasse l'enjeu, qui est celui de l'existence même de la vérité, qui n'est qu'un fétiche pour amant du savoir. La leçon qu'en tire Zola est uniquement celle de l'humilité face au néant : trace effacée, foule morte, ruine écroulée, discours silencieux, tout ce que montre l'Égypte à celui qui l'observe est le règne du rien, de ce qui a été et est perdu pour toujours : « je n'ai pas même laissé le souvenir de ma réalité, et tout ce que l'on sait de moi est une légende que racontent mes ruines ». Pas de réalité, pas même un souvenir de réalité, une légende irréaliste, et encore, une légende racontée par des ruines, c'est-à-dire par une pierre muette symbole du manque...

On le voit au terme de cette analyse complète de son article sur l'Égypte, le propos de Zola dépasse largement la question historique qui en est le support. Partout les mots de « vérité » et de « réalité » viennent s'appliquer à ce qui n'est pourtant qu'un sujet d'étude parmi d'autres. Partout la référence littéraire affleure : on ne peut en effet que s'interroger sur le constant retour des « écrivains », des « poètes » aux côtés des savants lors de la démonstration zolienne des dangers de la quête du vrai. Il est certain que la campagne napoléonienne d'Égypte a inspiré plusieurs œuvres littéraires comme *Le Roman de la momie* de Gautier, mais on peine à croire que celles-ci aient réellement voulu prétendre à rendre la réalité de l'Égypte comme tend à le dire Zola ! L'inclusion forcée des poètes dans sa problématique n'est dès lors pas anodine. Elle manifeste la dimension beaucoup plus vaste de la réflexion zolienne dans ce texte, qui s'interroge finalement sur ce qui sera le centre de son esthétique : la recherche de la vérité. Or, la « vérité » est le nom par lequel Zola aime à

¹³⁴ *Ibid.*

désigner dans ses écrits la réalité, dont la quête est le fondement même de son esthétique. Ce texte nous semble donc essentiel dans la mesure où il tisse un lien manifeste entre d'une part les dispositifs fictionnels d'empêchement du regard et de la représentation dans l'œuvre, et d'autre part la théorie littéraire du romancier sur la quête du réel en littérature. Or, à la lecture de ce texte, ce n'est pas l'image d'une conquête sereine du vrai par la science que nous livre le romancier, mais une relation particulièrement névrotique, qui rappelle le mécanisme pulsionnel du voyeurisme par la convergence d'un désir illimité, de son caractère inaccessible, utopique et de la mise en place de tout un système d'entraves, d'obstacles garantissant et masquant à la fois cette inaccessibilité.

L'article semble livrer en filigrane l'image d'un Zola fasciné mais désespéré face à un réel menaçant, qui se pose sans cesse face à lui dans son immanence brute mais échappe à toute saisie. Reste, donc, pour s'accommoder de cette relation à la réalité qu'on peut qualifier de perverse, à mettre en place un dispositif psychique permettant d'en mettre à distance le danger, qui sera l'œuvre romanesque elle-même, prise dans toute son artificialité de substitut à un réel inaccessible. Et en cela, l'article lui-même livrait déjà cette idée en évoquant sans cesse le modèle moins négatif des romanciers à qui Zola s'associe dès le début de l'article, qui trichent en transformant l'Égypte en une « fantaisie bonne à mettre sous verre ». Lucide sur l'échec de l'entreprise herméneutique du savant mais tout aussi désireux de vérité impossible à toucher, le romancier utilise le seul ersatz à sa disposition : la fiction non comme évocation du vrai, mais présentée comme telle, dans toute son artificialité de bibelot, comme un écran contre la menace du réel, ce fameux écran dont l'interprétation mériterait d'être nettement repensé au terme de cette analyse.

c. Un discours théorique éclairé par le mécanisme de la pulsion voyeuriste

- La théorie naturaliste comme réponse à l'échec du voir

Nous avons pu recueillir de nombreux indices témoignant de la conception très profonde et moderne que Zola a du regard et de sa dimension voyeuriste, et beaucoup d'entre eux engagent à faire de cette notion un précieux éclairage sur l'esthétique théorique du romancier, qui mérite donc bien d'être envisagée autrement qu'une naïve quête de la transparence, de la transitivité ou de la lisibilité de l'œuvre que les romans suivraient ensuite en partie, mais pas toujours. Il nous semble en effet que l'ensemble des textes théoriques zoliens gagnerait à être envisagé selon cette perspective d'une posture beaucoup plus

désabusée et déceptive du romancier face au réel. Et en effet, lorsqu'on interroge selon l'angle du mécanisme voyeuriste les textes les plus théoriques du romancier, on s'aperçoit que ceux-ci s'avèrent moins monolithiques qu'il n'y paraît. Au-delà des anecdotes personnelles ambiguës, manifestant une véritable problématique zolienne au regard que nous avons évoquée au début de notre analyse, la rhétorique même du romancier expérimental semble relever en partie d'une poétique influencée par le voyeurisme. Cette dimension n'est en effet pas absente du lexique utilisé par Zola pour désigner le regard dans ses écrits théoriques et critiques.

Le voir et le regarder : un absentement logique de la terminologie zolienne

Regarder n'est pas contempler ni observer, et d'ailleurs, comme le rappelle fort justement Jean Starobinski dans une jolie glose étymologique, regarder en lui-même n'équivaut pas à voir, ni même à une quelconque capacité visuelle :

Pour désigner la vision orientée, dont la racine ne désigne pas primitivement l'acte de voir, mais plutôt l'attente, le souci, la garde, l'égard, la sauvegarde, affectés de cette insistance qu'exprime le préfixe de redoublement ou de retournement. Regarder est un mouvement qui vise à reprendre sous garde... L'acte du regard ne s'épuise pas sur place : il comporte un élan persévérant, une reprise obstinée, comme s'il était animé par l'espoir d'accroître sa découverte ou de reconquérir ce qui est en train de lui échapper¹³⁵.

On regarde donc dans l'espoir de voir ce qu'on ne voit justement pas, belle image de la dimension voyeuriste qui existe dans tout regard, qui suppose davantage la volonté de voir que la réussite de cette entreprise. Le choix des mots importe donc, surtout lorsqu'une esthétique accorde autant d'importance à la dimension visuelle que celle de Zola. Or, si l'on s'intéresse à la terminologie utilisée par l'écrivain dans ses différents textes, on s'aperçoit que l'utilisation du verbe « regarder » et de ses dérivés est bien rare. Le verbe « voir » s'y trouve un peu plus fréquemment, mais dans une proportion très faible malgré tout, compte tenu de son idiotisme métaphorique dans la langue française qui en fait souvent une locution figée et phatique (« on voit que », « je vois bien », « voyez-vous »...). De même, lorsqu'il est employé dans son sens de perception visuelle, le verbe « voir » est généralement utilisé par Zola, tout comme le verbe « regarder », sur le mode intransitif pour évoquer ceux « qui voient » et ceux « qui ne voient pas », et surtout, dans une combinaison également privilégiée dans les romans, pour désigner ceux « qui regardent mais ne voient pas¹³⁶ » ou « regardent

¹³⁵ Jean Starobinski, « Le voile de Poppée », dans *L'œil vivant, op. cit.*, p. 11.

¹³⁶ A titre d'exemple de ce trait particulier d'écriture qui touche le regard au-delà de son évocation esthétique chez l'écrivain, voir cette utilisation de l'opposition voir/ne pas voir, toujours sur le mode intransitif, au sujet de

sans voir ». Cette dissociation sémantique entre le voir et le regarder, qui rejoint parfaitement l'analyse lexicale de Jean Starobinski, se retrouve en effet le fameux « regarder sans voir » des romans, que Philippe Hamon voit comme un embrayeur de description typiquement zolien et qu'il qualifie d'« oxymoron¹³⁷ ». Embrayeur bien troublant en vérité, puisque pour l'avoir rencontré à plusieurs reprises dans nos exemples précédemment étudiés, il faut admettre que le lecteur de la description ou de la pseudo-description qui suit cet « embrayeur » n'en voit souvent pas plus que le personnage, ce qui tempère beaucoup l'idée d'en faire un opérateur de vision. L'étude que nous avons menée sur le chapitre consacré au « sens du réel » dans le *Roman expérimental* montre d'ailleurs que pour Zola cette expression ne relève pas du tout de l'oxymore¹³⁸ : loin de les faire s'équivaloir, il existe au contraire chez Zola comme chez Starobinski une parfaite dissociation entre le voir et le regarder, comprenant le regard comme une farouche volonté de voir pas toujours récompensée par la vision effective, sans qu'il y ait là la moindre antithèse logique – chose en revanche impensable pour la logique utilitaire de l'esthétique de la transparence, pour qui tout regard ne peut être motivé que par la vision qu'il permet d'acquérir.

A ces deux notions dont l'emploi semblerait pourtant naturel dans le discours zolien, mais qui restent manifestement problématiques et par conséquent plutôt négligées, les textes privilégient et développent deux autres isotopies : celle de l'observation, et celle de l'analyse. Ce choix s'explique tout d'abord par la probable volonté chez Zola de placer le regard de l'écrivain sous l'égide de la science, mais celui-ci s'avère néanmoins lourd de conséquences.

Analyser : détruire l'objet du regard

Ce que nous nommons l'isotopie de l'analyse, qui semble en apparence s'éloigner quelque peu de la pure dimension visuelle, désigne en réalité tout un ensemble d'expressions métaphoriques évoquant de manière détournée dans les écrits zoliens le regard du romancier comme celui d'un anatomiste ou d'un médecin :

Eh oui ! bonnes gens, l'artiste a le droit de *fouiller en pleine nature humaine, de ne rien voiler du cadavre humain*, de s'intéresser à nos plus petites particularités¹³⁹ [...].

la critique de *Thérèse Raquin* : « Il faut tout le parti pris d'*aveuglement* d'une certaine critique pour forcer un romancier à faire une préface. Puisque, par *amour de la clarté*, j'ai commis la faute d'en écrire une, je réclame le pardon des gens d'intelligence, *qui n'ont pas besoin, pour voir clair, qu'on leur allume une lanterne en plein jour*. (Emile Zola, « Préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin* » [1868], dans *Œuvres complètes*, tome I, éd. cit., p. 523).

¹³⁷ Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, op. cit., p. 76.

¹³⁸ Voir *supra*, p. 659 et sq.

¹³⁹ Emile Zola, « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt », *Mes Haines*, éd. cit., p. 69.

[Le romancier *analyste*] est, avant tout, un *savant* de l'ordre moral. J'aime à me le représenter comme *l'anatomiste de l'âme et de la chair. Il dissèque l'homme, étudie le jeu des passions, interroge chaque fibre, fait l'analyse de l'organisme entier. Comme le chirurgien, il n'a ni honte ni répugnance, lorsqu'il fouille les plaies humaines. Il n'a souci que de vérité, et étale devant nous le cadavre de notre cœur*.¹⁴⁰

En un mot, je n'ai eu qu'un désir : étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, *chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres*.¹⁴¹

Voyez *Germinie Lacerteux*, *l'analyse* y est cruelle, car elle *met à nu des plaies affreuses*. Mais portez la même *analyse* dans une classe élevée, dans des milieux d'éducation et de distinction ; si vous dites tout, si vous allez *au-delà de l'épiderme, si vous exposez la nudité de l'homme et de la femme*, votre *analyse* sera aussi cruelle que dans le peuple [...]. Lorsque M. de Goncourt voudra peindre un salon parisien, il y aura certainement de jolies descriptions à faire [...]; seulement, *s'il déshabille ses personnages, s'il passe du salon à la chambre à coucher, s'il entre dans l'intimité, dans la vie privée et cachée de chaque jour, il lui faudra disséquer des monstruosité*s d'autant plus abominables qu'elles auront poussé dans un terreau plus cultivé. [...] Voilà ce qu'il faut donc constater : notre *analyse* reste toujours cruelle, parce que *notre analyse va jusqu'au fond du cadavre humain*.¹⁴²

Le recours récurrent à cette isotopie particulière en lieu et place de la simple évocation du voir chez le romancier s'avère intéressante pour deux raisons. D'abord, le champ de l'« analyse » scientifique zolienne se révèle relativement restreint : le savant est avant tout un médecin, et pas n'importe quel médecin, celui que Zola nomme un « chirurgien ». Ce choix répond sans doute à l'idée d'une recherche souterraine, en profondeur, qui aille au fond des choses, jusque sous la peau. Nous rejoignons ainsi la deuxième caractéristique de ces passages, à savoir leur fréquente association à la sexualité. Entre ces deux caractéristiques se trouve bien évidemment le lien du voile de la peau, « cet au-delà de l'épiderme » qu'évoque le *Roman expérimental* mais aussi cet objet du dévoilement, présent aussi bien dans l'effeuillage allumant les désirs charnels que dans l'ouverture de la plaie par le chirurgien. Or, à y bien penser, le désir de voir, de mise à nu, s'accommode malgré tout fort mal de son prolongement sur la table d'opération. Le désir de voir chez l'artiste naturaliste n'est pas simple désir de mise à nu ; le nu ne suffit pas, il faut encore aller voir au-dessous, « fouiller » comme un archéologue les couches souterraines, plus loin, à l'intérieur. Les deux réseaux (sensuel et chirurgical) se rejoignent donc dans une inquiétante volonté d'aller voir toujours plus loin, car chaque nouvelle découverte n'est que le masque, le voile d'une autre. Cette association sémantique s'apparente dès lors au regard voyeuriste dans l'insatisfaction permanente qui le caractérise. La volonté d'aller toujours plus loin, suffisamment évoquée par le lexique de la profondeur dans les métaphores médicales (« fouiller », « fouille les plaies », « au-delà de l'épiderme », « notre analyse va jusqu'au fond ») est identiquement présente

¹⁴⁰ Emile Zola, *Deux définitions du roman*, éd. cit., p. 281.

¹⁴¹ Emile Zola, « Préface de la deuxième édition de *Thérèse Raquin* », éd. cit., p. 520.

¹⁴² Emile Zola, « Les Frères Zemganno », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1321.

dans le réseau de métaphores sensuelles, qui montre une volonté de pénétrer toujours plus profondément l'intimité de l'objet observé. Ainsi peut-on comprendre la gradation anaphorique quasi libidineuse mimant la progression du romancier dans l'espace privé de ses personnages, mais manifestant aussi la croissance du désir chez le locuteur, d'autant que les trois étapes ainsi juxtaposées simulent parfaitement le déroulement d'un acte sexuel, que conclut la sylleptique évocation d'une « entrée dans l'intimité » : « s'il déshabille ses personnages, s'il passe du salon à la chambre à coucher, s'il entre dans l'intimité, dans la vie privée et cachée de chaque jour ».

Désir pulsionnel d'aller toujours plus loin car la satisfaction reste impossible, mais surtout désir dangereux et mortifère pour l'objet en question ! En effet, comment ne pas s'interroger sur le choix particulièrement spécialisé qu'effectue le romancier dans le vaste domaine des disciplines médicales ? Que la métaphore chirurgicale siée avantageusement à l'évocation d'une observation en profondeur, soit, mais l'on comprend rapidement que la chirurgie telle que le romancier l'entend n'est en aucun cas celle d'une exploration salvatrice ou réparatrice, mais celle de la médecine légale ! Voilà un phénomène particulièrement intéressant de la part d'un artiste réaliste supposé « capter la vie » dans son œuvre. L'extrait de la préface de *Thérèse Raquin* utilise encore une certaine mesure pour développer l'analogie, en séparant les deux objets du travail « exploratoire » (l'écrivain opère sur le personnage vivant, *comme* le chirurgien sur le cadavre) ; néanmoins, dans toutes les autres occurrences de l'« opération » de fouille médicale, ce n'est pas un corps, un organe vivant qu'explore l'écrivain-chirurgien, mais bien un cadavre. La place de la mort semble si associée à cette comparaison que l'objet du travail de l'écrivain est parfois directement désigné comme une charogne sans que la métaphore du chirurgien n'apparaisse toujours à ses côtés : « J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres », « l'artiste a le droit de fouiller en pleine nature humaine, de ne rien voiler du cadavre humain », « Il dissèque l'homme, [...] interroge chaque fibre, fait l'analyse de l'organisme entier », « Comme le chirurgien, [...] il fouille les plaies humaines », « il étale devant nous le cadavre de notre cœur », « [l'analyse de l'écrivain] met à nu des plaies affreuses », « si vous dites tout, si vous allez au-delà de l'épiderme », « il faudra [à Goncourt] disséquer des monstruosité », « notre analyse va jusqu'au fond du cadavre humain ». A la lecture de ce relevé, l'insistance sur l'aspect mortifère de l'« analyse » est manifeste, que le retour du verbe « disséquer » accentue particulièrement. Aller plus loin, ce n'est donc pas faire un trou pour aller voir l'intérieur du corps ; plus encore, c'est mettre en morceaux le

corps pour aller à l'intérieur même de la chair, comme le souligne dans ces exemples la gradation de la « mise en pièces », allant jusqu'à la moindre « fibre » de l'organisme.

Cette obsession d'aller toujours plus loin est le pendant de l'appétit sensuel de voir, mais il apporte néanmoins une particularité de taille au regard zolien, celui de la destruction. Alors que Zola en appelle sans cesse à la peinture de la vie et de la nature, dès qu'il évoque les modalités de l'intervention du romancier sur le monde, cette vie devient paradoxalement un... cadavre ! Non seulement l'objet du regard devient un corps mort, mais ce corps mort est ensuite encore détruit par le romancier : la dissection opérée par l'écrivain consiste en un regard unique et définitif dans la chair, car pour analyser l'intérieur du cadavre, elle implique obligatoirement sa destruction, sa mise en pièces. La conscience du caractère destructeur et négatif de cette entreprise chez Zola ne fait aucun doute, lorsqu'on garde à l'esprit le traitement très négatif que l'écrivain accordait à cette métaphore lorsqu'il comparait l'herméneutique des égyptologues à une mise en pièces du cadavre de l'Égypte. Le regard insatisfait de l'analyste est donc également un regard destructeur, qui réduit à néant l'objet qu'il a élu. Il rejoint ainsi un autre principe du voyeurisme, qui élit d'abord un objet inatteignable pour prolonger son désir (la vie cherchée dans un corps mort) puis anéantit cet objet par la violence propre de son regard (dissection du cadavre). L'isotopie de l'analyse, soit un des réseaux métaphoriques les plus développés par l'écrivain pour désigner le « voir » dans ses écrits théoriques, renvoie donc implicitement à l'aporie de sa tâche, conçue sur le mode voyeuriste du désir impossible à satisfaire, car détruisant par son action l'objet même de sa quête.

Une manipulation terminologique exemplaire : l'observation zolienne, ou l'incapacité fondamentale à concevoir la mise à distance de l'objet regardé

La seconde isotopie privilégiée par les textes théoriques zoliens est largement majoritaire et se révèle dans son emploi radicalement différente, voire même opposée à celle de l'analyse. Au-delà d'un analyste, le romancier zolien est en effet surtout un « observateur ». Un relevé exhaustif des occurrences du champ lexical l'observation, dont nous avons précédemment donné un rapide aperçu¹⁴³, serait trop fastidieux à établir tant leur nombre est considérable dans les écrits zoliens, surtout à partir du *Roman expérimental* où la notion prend une place essentielle dans la démonstration théorique en raison de son utilisation

¹⁴³ Voir *supra*, p. 659 et sq.

chez Claude Bernard. Le choix de ce terme mérite toutefois qu'on s'y arrête un instant, car il semble éclairer bien des paradoxes de l'acclimatation de la méthode expérimentale à la littérature proposée par l'écrivain naturaliste. Si le verbe « regarder » présente une contradiction interne propre au voyeurisme, en désignant selon Jean Starobinski un vecteur en attente, qui va chercher ce qui lui échappe dans l'illusoire espoir de le tenir sous sa garde, l'histoire du verbe « observer » n'est elle aussi pas sans signification. La consultation du Littré montre que son usage a pendant très longtemps négligé la dimension visuelle, sens qu'on lui prête majoritairement aujourd'hui. Le premier sens du verbe, entré en langue au X^e siècle, est en effet son acception morale, juridique et religieuse, désignant l'acte de se « conformer à ce qui est prescrit par quelque loi, par quelque règle ». Il est en cela issu du premier sens latin d'« *observare* », signifiant « garder autour ». Observer, c'est donc avant tout respecter une règle déjà fixée, et ce n'est que tardivement, à partir des XVI-XVII^e siècles que le terme rejoint le sens visuel qu'il avait fini par prendre aussi en latin. Néanmoins, ce premier pas vers le visuel ne s'apparente pas du tout à la désignation d'un simple regard. Au contraire, le mot garde alors la trace de la loi présente dans son sens originel : « observer », c'est d'abord « examiner en surveillant, en contrôlant », puis « regarder avec une attention soutenue » et « soumettre à l'observation scientifique ». Il devient dès lors un synonyme d'« examiner » – portant d'ailleurs lui aussi un rapport à la règle – et peut enfin être étendu à un simple regard, dès lors que celui-ci est zélé.

Ce détour par l'étymologie n'est pas gratuit car il met en lumière la dimension ontologique particulière que le choix d'un tel terme suppose. Choisir d'exprimer la vision au moyen du verbe « observer », c'est d'abord, si l'on tient compte de l'étymologie, accentuer la dimension vectorielle propre au verbe « regarder » qui se situe avant tout du côté de la volonté du sujet, mais c'est surtout la pousser à l'extrême ; car l'observation, plus que le regard, oublie presque l'objet réel au profit de « son » objet, celui qui a commandé son acte : en regardant, on ne voit pas toujours, mais en observant, on ne voit jamais que ce que l'on *veut voir* et qui a motivé notre action. L'observation suppose la vérification, l'examen de la conformité d'une chose à une règle, à une loi préétablie. On n'observe donc pas au hasard de l'œil : l'œil qui observe cherche quelque chose, il sait ce qu'il veut voir. Dès lors, sur le plan lexical, faire le choix de l'observation, c'est opérer cette révolution copernicienne du regard que nous avons évoquée au début de notre analyse des fenêtres zoliennes : c'est placer l'objet vu non pas dans le monde extérieur, mais toujours-déjà dans la tête de l'observateur : l'esprit a formulé une idée, une hypothèse, une image que l'œil va tenter de confronter au monde ; mais la source de l'idée, de l'image, n'est donc pas cet objet-monde qui viendrait susciter la

réflexion du sujet, elle se situe dans le sujet, dans un privilège de la déduction sur l'induction. Cette analyse sémantique d'un terme aussi crucial dans le discours zolien nous mène dès lors bien loin d'une esthétique de la transitivity où le monde envahirait l'artiste qui à son tour le retranscrirait dans son œuvre.

Or, cette particularité lexicale éclaire les apparentes circonlocutions du romancier lorsque celui-ci tente avec peine d'adapter les notions d'observation et d'expérience de Claude Bernard à son projet d'écriture. Selon nous, le sens donné par Bernard à l'observation diffère radicalement de l'analyse que nous venons de mener sur l'évolution étymologique du mot, dont serait en revanche redevable l'acception zolienne, dans une difficulté terminologique que Jean-Louis Cabanès a déjà pu pointer chez l'écrivain pour la notion d'expérimentation¹⁴⁴. Claude Bernard fait un usage du terme « observation » tel qu'un certain nombre de savants commencent alors à le divulguer depuis un siècle, restreint au champ scientifique, et distinct du sens commun du mot. Or, cette distinction entre *observation* et *observation scientifique* ne semble pas manifeste dans l'esprit zolien lorsqu'il aménage le texte de Bernard à son projet esthétique.

Ainsi que nous l'avons vu précédemment, l'écrivain se trouve quelque peu embarrassé par la distinction opérée par Bernard dans *l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* entre les notions d'observation et d'expérience, en voyant finalement dans l'expérience une simple « observation provoquée » après avoir quelque peu poussé en ce sens les dires de son modèle scientifique. Rappelons que Bernard distingue clairement trois temps théoriques dans la méthode expérimentale, consistant 1) à observer et investiguer sur le phénomène, 2) à intervenir sur lui au moyen d'une thèse subjective, 3) à observer à nouveau, de manière objective, le résultat ou la modification opérée par l'expérience¹⁴⁵. Le médecin

¹⁴⁴ « La poétique qui, dans *Le Roman expérimental*, découle de l'application de la méthode bernardienne à une théorie du récit, n'est pas [...] unitaire. Les mots « expérience », « expérimentateur », sont soumis à un régime varié de fluctuations sémantiques. [...] Les statuts de l'observation, de l'expérience, dans la recherche médicale, ne sont bien évidemment pas les mêmes selon qu'on adopte l'un ou l'autre [des] schémas [de Claude Bernard, à savoir celui qui va des faits aux faits par théorie interposée ou celui qui va de la théorie à la théorie par faits interposés]. On retrouve des hésitations comparables dans *Le Roman expérimental*. En effet, l'observation est parfois présentée comme un préalable à l'expérimentation, elle « établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages [...], puis l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière [...] » (p. 1178). Parfois, à l'inverse, en citant Claude Bernard, le romancier déclare que « l'apparition de l'idée expérimentale est toute spontanée [...], que sa nature est toute individuelle » (p. 1180). L'hypothèse, « l'idée a priori » (p. 1200) déterminent alors les modalités de l'observation. Ces positions contradictoires illustrent les difficultés rencontrées par Zola lorsqu'il s'efforce de concilier l'apport du tempérament et la nécessaire « impersonnalité de la méthode ». » (Jean-Louis Cabanès, « Zola et le modèle bernardien », *Romantisme*, n°82, 1993, p. 85-86).

¹⁴⁵ Le passage suivant ne saurait mieux distinguer ces trois étapes, aussi bien dans sa typographie que dans les liens logiques et les oppositions lexicales qu'il développe : « L'*observateur* [...] constate purement et simplement le phénomène qu'il a sous les yeux. Il ne doit avoir d'autre souci que de se prémunir contre les erreurs d'observation qui pourraient lui faire voir incomplètement ou mal définir un phénomène. [...] Il faut

admet, certes, que les trois temps étant souvent confondus en un même homme, dans une discipline encore peu rigoureuse, et parfois même dans une certaine simultanéité chronologique, l'observation se trouve parfois *dans les faits* difficile à distinguer de l'expérience¹⁴⁶ : néanmoins, sur le plan théorique, les deux idées sont très distinctes dans sa pensée, contrairement à ce que Zola aimerait faire dire au scientifique :

L'observateur et l'expérimentateur répondraient donc à des phases différentes de la recherche expérimentale. L'*observateur* ne raisonne plus, il constate ; l'*expérimentateur*, au contraire, raisonne et se fonde sur les faits acquis pour en imaginer et en provoquer rationnellement d'autres. Mais, si l'on peut, dans la théorie et d'une manière abstraite, distinguer l'observateur de l'expérimentateur, il semble impossible dans la pratique de les séparer, puisque nous voyons que nécessairement le même investigateur est alternativement observateur et expérimentateur¹⁴⁷.

Malgré ces déclarations, que l'écrivain oublie consciencieusement de rappeler, toute l'expérience reste pour ce dernier une forme d'observation. Pourquoi ? Peut-être en ce que « l'observation » selon Zola diffère radicalement de « l'observation » selon Bernard. Claude Bernard admet que l'observation pure ne peut pas être parfaitement objective, en tentant de distinguer une observation passive, qui enregistre les faits mécaniquement, et une observation active – ou « investigation » –, où le sujet réfléchit sur ce qu'il observe. Néanmoins, ce n'est pas pour autant que l'observation bernardienne pourrait relever de l'expérience, et encore moins en relever au point que cette dernière puisse être réduite à une simple sous-catégorie de

observer sans idée préconçue ; l'esprit de l'observateur doit être passif, c'est-à-dire se taire ; il écoute la nature et écrit sous sa dictée.

Mais une fois le fait constaté et le phénomène bien observé, l'idée arrive, le raisonnement intervient, et l'expérimentateur apparaît pour interpréter le phénomène.

L'*expérimentateur* [...] est celui qui, en vertu d'une interprétation plus ou moins probable, mais anticipée, des phénomènes observés, institue l'expérience de manière que, dans l'ordre logique de ses prévisions, elle fournisse un résultat qui serve de contrôle à l'hypothèse ou à l'idée préconçue. Pour cela l'expérimentateur réfléchit, essaye, tâtonne, compare et combine pour trouver les conditions expérimentales les plus propres à atteindre le but qu'il se propose. Il faut nécessairement expérimenter avec une idée préconçue. L'esprit de l'expérimentateur doit être actif, c'est-à-dire qu'il doit interroger la nature et lui poser des questions dans tous les sens, suivant les diverses hypothèses qui lui sont suggérées.

Mais, une fois les conditions de l'expérience instituées et mises en œuvre d'après l'idée préconçue ou la vue anticipée de l'esprit, il va [...] en résulter une *observation provoquée* ou *préméditée*. Il s'ensuit l'apparition de phénomènes que l'expérimentateur a déterminés, mais qu'il s'agira de *constater* d'abord, afin de savoir ensuite quel contrôle on pourra en tirer relativement à l'idée expérimentale qui les a fait naître.

Or, dès le moment où le résultat de l'expérience se manifeste, l'expérimentateur se trouve en face d'une véritable observation qu'il a provoquée, et qu'il faut constater, comme toute observation, sans idée préconçue. L'expérimentateur doit alors disparaître, ou plutôt se transformer instantanément en observateur ; et ce n'est qu'après qu'il aura constaté les résultats de l'expérience absolument comme ceux d'une observation ordinaire, que son esprit reviendra pour raisonner, comparer et juger si l'hypothèse expérimentale est vérifiée ou infirmée par ces mêmes résultats. » (Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* [1865], t. 1, éd. M. Soriano, Paris, Larousse, « Classiques Larousse », 1951, p. 37-38 [C. B. souligne]).

¹⁴⁶ « Pour être plus clair, je me suis efforcé de séparer les diverses opérations du raisonnement expérimental. Mais quand tout cela se passe à la fois dans la tête d'un savant qui se livre à l'investigation dans une science aussi confuse que l'est encore la médecine, alors il y a un enchevêtrement tel, entre ce qui résulte de l'observation et ce qui appartient à l'expérience, qu'il serait impossible et d'ailleurs inutile de vouloir analyser dans leur mélange inextricable chacun de ces termes. » (*ibidem*, t. 1, I, § 6, p. 41).

¹⁴⁷ *Ibid.* [C. B. souligne]

l'observation. L'observateur actif, ou « investigateur », se sert effectivement chez Bernard de sa réflexion lorsqu'il observe le phénomène avant et après l'expérience, mais il se distingue nettement de l'expérimentateur *en n'intervenant pas subjectivement* sur ce qu'il observe. Le savant prend donc l'observation dans un sens relativement neutre, comme une sorte d'enregistreur mécanique (« L'observateur doit être le photographe des phénomènes ; son observation doit représenter exactement la nature¹⁴⁸), qui n'exclurait pas toute pensée du sujet mais ne la ferait cependant jamais intervenir sur son objet : « Dans les sciences d'observation, l'homme observe et raisonne expérimentalement mais il *n'expérimente pas*¹⁴⁹. » Il se place en cela toujours dans la droite lignée de la terminologie des travaux scientifiques de son temps, notamment dans celle de Cuvier qui répartit lui aussi clairement le domaine de l'observation et de l'expérience en fonction de leur inclusion ou de leur exclusion de la subjectivité dans le champ d'étude. Ainsi Bernard cite-t-il cette phrase de son prédécesseur : « L'observateur écoute la nature, l'expérimentateur l'interroge et la force à se dévoiler¹⁵⁰ ». Manifeste opposition, donc, entre le mouvement centripète que suppose l'observation, où le monde s'impose au sujet pensant, et le mouvement centrifuge de l'expérience, où le sujet pensant impose son questionnement et son idée au monde, que le scientifique met en évidence dans la structure même de son argumentation :

Je considère donc, en principe absolu, que l'expérience doit toujours être instituée en vue d'une idée préconçue, peu importe que cette idée soit plus ou moins vague, plus ou moins bien définie. Quant à la constatation des résultats de l'expérience, qui n'est elle-même qu'une observation provoquée, je pose également en principe absolu qu'elle doit être faite là comme toute autre observation, *c'est-à-dire sans idée préconçue*¹⁵¹.

Il n'y a aucune source d'étonnement à constater cette stricte répartition chez Claude Bernard entre le sujet et l'objet dans l'observation et l'expérience, puisque cette séparation étanche est celle-là même qui fonde les conditions de possibilité de toute recherche scientifique moderne, ainsi que l'ont démontré Martin Heidegger et Gaston Bachelard. Ce lien entre une nette différenciation de l'observation et de l'expérience et la question de la place du sujet et de l'objet dans l'étude scientifique, mis en évidence par les deux philosophes, éclaire le problème que pose la compréhension zolienne de l'observation bernardienne.

Dans « L'époque des "conceptions du monde" », Heidegger formule plusieurs idées qui permettent de comprendre la différence entre l'observation scientifique telle que la conçoit Bernard et le sens commun que la langue a prêté à ce mot, mais aussi les confusions

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴⁹ *Ibid.*, t. 1, I, § 4, p. 33 [C. B. souligne].

¹⁵⁰ Cité par Claude Bernard dans *ibid.*, t. 1, I, § 1, p. 19.

¹⁵¹ *Ibid.*, t. 1, I, § 6, p. 39.

que cette coexistence lexicale a pu engendrer chez Zola. Comme nous l'avons pu le voir précédemment, Martin Heidegger s'attache dans ce texte à étudier les différentes conditions de possibilité ayant donné naissance aux Temps modernes en favorisant l'avènement d'une possible mise en images du monde, donc de l'idée d'une « conception du monde », c'est-à-dire d'une saisie du monde par lui-même comme objet. Le philosophe voit dans l'émergence de la science en tant que recherche – et non plus comme simple acquisition de savoir –, un des critères constitutifs de ce qu'il nomme « la conception du monde à l'époque moderne ». L'avènement de la recherche scientifique en tant que telle suppose, comme nous avons déjà pu l'évoquer, non pas seulement l'émergence du sujet pensant tel que l'a énoncé la philosophie cartésienne, mais surtout la séparation entre ce sujet et un objet – idée que le *cogito* contenait toutefois implicitement. La prise de pouvoir du sujet sur le monde associée au cartésianisme suppose en effet tout d'abord la constitution même de ce sujet en tant que sujet, et pour cela, le sujet doit concomitamment se séparer du « fond » des choses qui l'entourent : pour fonder un sujet, il faut le délimiter à son essence propre en le séparant du monde, en créant par là même un objet qui n'est pas le sujet. L'émergence du sujet cartésien répond donc en réalité à une révolution plus importante, qui est la création de ces deux entités distinctes l'une de l'autre que sont le sujet et l'objet. Cette distinction suppose que l'homme soit désormais capable d'objectiver le monde, de le soumettre à une série de règles et de variantes elles aussi mesurées selon leurs récurrences : dès lors, le sujet est en mesure d'avoir une « image du monde », circonscrite dans le temps et canalisée dans son anarchie vivante par la règle. Le monde est constitué en un objet distinct du sujet car devenu « représenté », ce qui permet à la science non seulement de l'expliquer, mais aussi de se constituer comme une recherche qui le fonde comme objet explicable et s'autoalimente ensuite des conséquences de cette fondation.

Les conséquences épistémologiques de cette constitution de la science comme recherche s'avèrent fort intéressantes pour notre propos. Selon Heidegger, cette partition permet l'apparition dans la science de l'expérience au sens moderne du terme, qui se distingue selon lui de son acception antique et médiévale¹⁵², qui n'était en réalité qu'une simple forme d'« observation » et non une « expérience » en tant que telle :

¹⁵² « [L]’expérience ne devient possible que là où la connaissance de la nature comme telle s’est transformée en recherche. C’est seulement parce que la physique moderne est mathématique [et donc source d’objectivation du monde selon des lois] dans son essence qu’elle peut être expérimentale. Et comme, par ailleurs, ni la *doctrina* médiévale ni l’*ἐπιστήμη* grecque ne sont des sciences au sens de recherche, il n’y a pas de place en elles pour une expérience scientifique. » (Martin Heidegger, « L’époque des “conceptions du monde” », *op. cit.*, p. 106.

Il est vrai que c'est Aristote qui, le premier, a compris ce que signifiait *ἐμπειρία* (*experientia*) : l'observation des choses elles-mêmes, de leurs qualités et modifications sous des conditions changeantes, et par là, la connaissance des façons dont les choses se comportent dans la règle. Mais une observation qui a en vue de telles connaissances, l'*experimentum*, reste essentiellement différente de ce qui fait partie de la science comme recherche, à savoir de l'expérience exploratoire (*Forschungs-experiment*) ; même lorsque les observateurs antiques et médiévaux opèrent avec chiffres et mesures ; et même là où l'observateur se sert d'outils et de dispositifs déterminés. Car ici manque de bout en bout l'élément décisif de l'expérience scientifique moderne. Celle-ci commence avec l'hypothèse d'une loi. Proposer une expérience signifie : représenter une condition d'après laquelle un ensemble de mouvements peut-être suivi dans la nécessité de son déroulement, c'est-à-dire : peut d'avance être rendu apte au contrôle du calcul. [...] L'expérience, c'est le procédé porté et guidé, en son plan et son exécution, par la loi hypothétique afin que se produisent les faits confirmant la loi ou lui refusant cette confirmation¹⁵³.

L'expérience aristotélicienne, tout comme celle prônée au XIII^e siècle à la place de l'argument d'autorité par Bacon, qui fait pourtant figure de précurseur de la méthode expérimentale¹⁵⁴, reviendrait en quelque sorte à cette « observation active » que Bernard nomme l'« investigation », où le sujet est actif mais n'intervient pas sur le monde qu'il observe ; en cela, elle ne relève effectivement pas de l'expérience, qui, pour Bernard comme pour Heidegger, nécessite la constitution préalable d'un sujet distinct du monde qu'il observe, qui émet dans sa propre subjectivité une hypothèse dont l'expérience s'attachera à examiner la validité en la confrontant à l'objet-monde. Dans la science moderne dont relève parfaitement Bernard, expérience et observation – qu'elle soit passive ou active – ne sauraient donc être confondues dans la mesure où elles se situent sur deux pôles hétérogènes, sur la partition desquels repose toute la conception moderne de la science, à savoir le sujet et l'objet : à l'expérience le pôle du sujet diffusant ses hypothèses de manière centrifuge vers son objet ; à l'observation le pôle de l'objet, attirant un examen plus ou moins actif sans intervention d'une loi subjective préexistant dans le sujet.

Nous retrouvons dans cette description de Heidegger les prémisses du propos tenu par Gaston Bachelard dans *La formation de l'esprit scientifique*. L'auteur applique finalement cette idée au niveau plus prosaïque de chaque pratique scientifique quotidienne, tout en en traquant les défaillances, montrant que *dans les faits*, le sujet reste toujours trop investi inconsciemment dans l'objet de sa recherche et ne peut dès lors atteindre la parfaite rationalisation de l'abstraction nécessaire à la démarche scientifique. L'évolution de la réflexion épistémologique scientifique va donc vers la demande d'une séparation toujours plus rigoureuse des champs du sujet et de l'objet, mais aussi et surtout, de la position de l'observateur et de l'expérimentateur, préconisant une évacuation toujours plus grande de la

¹⁵³ *Ibidem*, p. 106-107.

¹⁵⁴ « Si [...] Roger Bacon exige l'*experimentum* – et c'est bien ce qu'il a fait – il n'entend pas sous ce mot l'expérience de la science en tant que recherche : il ne fait qu'exiger, au lieu de l'*argumentum ex verbo*, l'*argumentum ex re* ; à la place de la discussion des doctrines, l'observation des choses elles-mêmes, c'est-à-dire l'*ἐμπειρία* aristotélicienne. » (*ibid.*, p. 108).

subjectivité dans l'opération d'observation des phénomènes. Ce que démontre à son tour Bachelard dans son ouvrage, c'est en effet que l'objectivation vers laquelle tend la réflexion heideggérienne ne va pas « de soi ». La conciliation, dans l'observation du monde, de cette nette partition entre sujet et objet, pourtant nécessaire au progrès de la recherche scientifique est une chose souhaitable sur le plan théorique, mais difficile à obtenir dans la pratique scientifique : l'objectivité n'est en pas une chose donnée en soi pour un sujet pensant dominé par bien des mouvements d'âme que sa conscience voudrait lui faire ignorer¹⁵⁵. C'est pourquoi, tout en suivant toujours le principe heideggérien comme fondement de toute recherche scientifique, mais en constatant les difficultés pratiques, Bachelard émet l'idée surprenante du seul secours possible, celui du regard d'autrui, et donc de sa subjectivité, comme processus de contrôle intersubjectif, comme garde-fou de la prolifération du moi lors de l'observation scientifique :

Pour être bien sûr que la *stimulation* n'est plus à la base de notre objectivation, pour être bien sûr que le contrôle objectif est une réforme plutôt qu'un écho, il faut en venir au *contrôle social*. Nous proposons de fonder l'objectivité sur le comportement d'autrui, ou encore, pour avouer tout de suite le tour paradoxal de notre pensée, nous prétendons choisir l'œil d'autrui – toujours l'œil d'autrui – pour voir la forme – la forme heureusement abstraite – du phénomène objectif : Dis-moi ce que tu vois et je te dirai ce que c'est. Seul ce circuit, en apparence insensé, peut nous donner quelque sécurité que nous avons fait complètement abstraction de nos visions premières. Ah ! Sans doute nous savons bien tout ce que nous allons perdre ! D'un seul coup, c'est tout un univers qui est décoloré, c'est tout notre repas qui est désodorisé, tout notre élan psychique naturel qui est rompu, retourné, méconnu, découragé. Nous avons tant besoin d'être tout entiers dans notre vision du monde ! Mais c'est précisément ce besoin qu'il faut vaincre¹⁵⁶ !

« Nous avons tant besoin d'être tout entiers dans notre vision du monde ! » Voilà une judicieuse remarque qui nous renvoie immédiatement à notre question de départ. Les réflexions de Heidegger et Bachelard montrent le caractère essentiel de la distinction entre sujet et objet dans l'émergence de la science moderne, et de sa définition de l'observation et de l'expérience. Ces remarques éclairent les propos de Claude Bernard, et elles montrent que ce dernier ne peut en aucun cas réduire le principe de l'expérience à une simple forme d'observation (même « provoquée »), puisqu'une telle conception assimilerait sa pensée à une *épistémè* archaïque ne concevant pas que le sujet pensant puisse se détacher du monde sur le

¹⁵⁵ « A notre avis, il faut accepter, pour l'épistémologie, le postulat suivant : l'objet ne saurait être désigné comme un « objectif » immédiat ; autrement dit, une marche vers l'objet n'est pas naturellement objective. Il faut donc accepter une véritable rupture entre la connaissance sensible et la connaissance scientifique. [...] [L']adhésion immédiate à un objet concret, saisi comme un bien, utilisé comme une valeur, engage trop fortement l'être sensible ; c'est la *satisfaction intime* ; ce n'est pas l'*évidence rationnelle*. [...] Même sous la forme en apparence générale, même lorsque l'être repu et comblé croit voir venir l'heure de penser gratuitement, c'est encore sous forme de *stimulation* qu'il pose la première objectivité. Ce besoin de sentir l'objet, cet appétit des objets, cette curiosité indéterminée, ne correspondent encore – à aucun titre – à un état d'esprit scientifique. » (Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique, op. cit.*, p. 286 [239-240 ; G. B. souligné].

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 287 [241 ; G. B. souligné].

fond duquel il s'inscrit. On comprend donc pourquoi la pensée bernardienne sépare nettement l'observation de l'expérience sur le plan théorique, même si, comme dans une préfiguration Bachelard, le médecin conçoit que le plan de l'observation et sa nécessaire « objectivité » restent une chose problématique dans la pratique, dans la mesure où le sujet expérimentateur est souvent aussi le sujet observateur. Ce problème de la difficulté de séparer sujet et objet n'est donc pas absent des fondements philosophiques de *l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, et c'est justement en raison de la difficulté à tenir la séparation idéale de ces deux domaines que Bernard en vient à raffiner sa notion d'observation en la divisant en observation active et passive, n'interdisant certes pas à l'observateur d'être un humain et un sujet pensant lorsqu'il observe, mais gardant toujours cette nette frontière entre observation objective sans intervention de l'observateur et projection subjective d'une théorie dans l'expérience, pour la sauvegarde de la validité scientifique de sa théorie.

Mais pour bâtir une telle méthode, il faut, comme le dit Bachelard, accepter de n'être plus « tout entier » dans son observation du monde, soit en faisant appel au regard d'autrui (Bachelard), soit en opérant en soi-même une utopique schizme entre l'observateur et l'expérimentateur (Bernard). On voit bien qu'une telle conception n'a que peu de chances de seoir au sujet zolien tel qu'il nous apparaît depuis le début de notre étude... Certes, le romancier peut quelquefois appeler dans ces textes à la disparition de l'auteur derrière la mécanique de son récit, lorsqu'il différencie par exemple naturalisme et réalisme balzacien en décrivant les interventions intempestives du narrateur de la *Comédie humaine*. L'implication en reste limitée, dans un domaine très restreint de la technique romanesque, et de nombreux indices nous ont déjà montré que le regard avait pour lui une dimension pulsionnelle qui ne pouvait guère supposer chez lui l'exclusion du sujet dans l'acte de regarder. Et en effet, Zola, dans son adaptation manipulatrice de l'essai de Bernard, que nous ne sommes pas la première à remarquer¹⁵⁷, semble s'inscrire à rebours de toutes les préoccupations épistémologiques que nous venons d'évoquer, et même amender son intertexte afin d'en faire l'appui d'une théorie totalement opposée à celle que défend *l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*.

¹⁵⁷ « *Le Roman expérimental* reflète [...], tel un miroir grossissant, le texte qui l'inspire, mais l'image ainsi renvoyée est parfois infidèle. En résumant Claude Bernard, Zola constate que « l'idée d'expérience entraîne avec elle celle de modification ». Faut-il en conclure que le romancier naturaliste, à l'instar du physiologue, doit « modifier la nature sans sortir de la nature » (1180) ? D'une part, l'écrivain confond êtres vivants et êtres de papier, d'autre part, il joue délibérément sur les mots en exploitant leur polysémie. Certes, le biologiste, qui institue une expérience, fait effectivement « varier les phénomènes naturels », mais l'idée de nature, invoquée par le romancier, tient d'une norme esthétique et idéologique. » (J.-L. Cabanès, « Zola et le modèle bernardien », *op. cit.*, p. 86).

Observer : manipuler, masquer et fétichiser l'objet du regard

Toute la rupture entre les deux « confrères » intervient en effet dès que le romancier opère la trahison de faire de l'expérience une forme d'observation provoquée, puis d'observation tout court, en les confondant peu à peu l'une avec l'autre. Au contraire de la définition scientifique de l'acte d'observer, Zola semble réactiver le passé dogmatique du mot et voir avant tout dans l'observation le fait d'un sujet, venu non pas enregistrer le monde sans *a priori* – « sans idée préconçue » comme le dirait Bernard –, mais partant au contraire de sa propre idée sur ce qu'il va regarder, venant seulement « confirmer » la conformité du monde à l'aune sa loi. La distinction est d'importance, car elle dévoie totalement l'usage bernardien du mot. Lorsqu'on lit le texte du médecin, il est impossible de conclure à une adéquation théorique entre l'observateur et l'expérimentateur, dont la démarche intellectuelle est radicalement inverse. Or, si l'on suit la pensée scientifique, cette conception zolienne de l'« observation » relève non pas de l'observation, mais bien de l'expérience ! On voit clairement le saut épistémologique entre les deux conceptions : nous passons du regard soumis au phénomène chez Bernard au monopole chez Zola de l'œil d'un sujet toujours-déjà expérimentateur, qui part à la recherche de son idée dans le monde. L'expérience est « observation provoquée », dit Zola en reprenant Bernard hors contexte, mais on le voit, c'est surtout sa réciproque qui anime la pensée du romancier : si l'expérience est observation provoquée pour lui, c'est surtout parce que toute *observation* ne saurait jamais totalement se départir de l'expérience et de sa dimension subjective.

Il semble donc que le monde selon Zola entretienne une relation problématique avec la nécessaire coupure entre sujet et objet requise par toute démarche scientifique. L'objet-monde semble devoir être toujours-déjà investi par la conscience pensante du romancier expérimental. De là à voir dans toute observation la simple projection de sa propre vision sur le monde, il n'y a qu'un pas... Comment comprendre un tel raisonnement ? Il est difficile de voir en Zola un reliquat de l'*épistémè* antique ou médiévale, épargné par la rupture entre le sujet et sa conception du monde comme objet. Nous serions plutôt encline à y voir un écho des mises en garde bachelardiennes, rappelant que le parti pris d'objectivation est difficile à énoncer, mais plus encore à admettre pour le sujet « intime » qui l'énonce, dans la mesure où cette démarche suppose une certaine forme de « négation de soi » : « Vivre et revivre l'instant d'objectivité, être sans cesse à *l'état naissant* de l'objectivation, cela réclame un effort

constant de désobjectivation¹⁵⁸. » Lorsque je fais le pari de l'observation scientifique du monde, je m'engage à me nier moi-même en tant que sujet ayant la capacité d'intervenir sur lui. Ce sentiment d'agression du moi par l'objet observé nous renvoie une fois de plus vers le mode de fonctionnement du voyeurisme. La difficulté de Zola à envisager l'observation autrement que dans une dimension subjective relevant de l'expérimentation s'apparente à la réaction de défense qu'est l'acte voyeuriste pour un sujet se sentant menacé par le monde extérieur. Notre « scientifique » zolien s'avère donc un parfait exemple pour la démarche bachelardienne, en ce que cette relation « traumatique » au réel ne peut qu'intervenir sur la démarche rigoureuse qu'il prétend suivre en s'inspirant de Bernard. Selon nous, la pensée zolienne ne témoigne pas d'une incapacité à penser la séparation entre le sujet et l'objet-monde nécessaire à sa théorie, mais au contraire à sa trop grande prégnance en lui, devenue un gouffre ou un abîme insurmontable. L'objet-monde, que nous assimilons au « réel », est, nous l'avons vu chez Zola, un objet fascinant mais surtout terrifiant, menaçant. A la fois présent et inaccessible dans son idiotie, le réel fuit et laisse le sujet seul, sans champ d'expérience, et menace donc sa propre définition en tant que sujet, si bien qu'il provoque une posture de type voyeuriste chez l'écrivain. La nécessaire rupture entre le sujet observateur et l'objet-monde recommandée par la démarche scientifique ne saurait donc être perçue comme telle par le moi « intime » de l'écrivain, qui la pense uniquement sur le mode de la perte, d'un manque insurmontable et néfaste pour sa propre subjectivité. La séparation entre le sujet et l'objet-monde serait donc toujours trop grande pour lui dans la fuite inexorable de ce monde immaîtrisable.

Vient alors la tentative de conciliation que nous avons associé au dispositif fétichiste, consistant à remplacer cette « réalité » trop dure par une illusion parfaitement perçue comme artificielle, illusoire, et n'entretenant qu'un lien très lâche avec ce qu'elle supplée. Dans cette logique, il est évident que le remplacement chez Zola de l'observation au sens scientifique par son sens « étymologique » s'éclaire : ne pouvant accepter une observation se fondant sur une rupture de l'objet et du sujet lui rappelant l'aporie de sa quête du réel et la menace que toute objectivation fait porter sur sa propre subjectivité, l'écrivain ne peut effectivement que privilégier cette définition qui fait de l'observation une expérimentation où le sujet va chercher à vérifier ou plaquer sa propre loi sur le monde. Cette transformation du concept d'observation par un retour à l'étymologie est ce fétiche qui permet au sujet zolien de mettre à

¹⁵⁸ Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, op. cit., p. 297 [248 ; G. B. souligne].

distance l'éloignement et la menace que l'objet-monde semble faire peser sur sa propre subjectivité.

Selon nous, la confusion lexicale permise par l'histoire de la notion d'observation explique en partie le choix de Zola pour la méthode expérimentale de Claude Bernard, qui lui permet d'accommoder sa vision toute particulière du concept à une apparente démarche objective de la science médicale. La scientificité de la méthode de Bernard peut toujours être appliquée par la suite par l'auteur à la littérature, en faisant de l'observation le pendant de la documentation sur le thème du roman à venir et de l'expérience celui de l'introduction de l'intrigue, celle-ci ne pourra néanmoins jamais s'en revendiquer dans la mesure où elle ne respecte pas la condition fondatrice de sa scientificité. Le retournement de sens appliqué par Zola à la théorie de Bernard explique que pour le romancier, il n'y ait pas trois, mais deux étapes, voire une seule dans la méthode expérimentale. L'observation, conçue selon un mouvement centrifuge du sujet pensant vers le monde, ne peut que se confondre avec l'expérience et sa subjectivité. Mais cette confusion des deux étapes nie l'ensemble de la démarche : n'étant conçue que comme partant du sujet, l'observation zolienne s'apparente effectivement à l'expérience, dans une théorie où finalement plus rien ne garantit une quelconque objectivité du regard, si ce n'est la seule prétention à s'inspirer d'un scientifique comme Bernard. On trouve une conséquence de cette faille première dans l'objection célèbre qu'on fit immédiatement au romancier, et que des esprits éclairés croient devoir redécouvrir tous les cinquante ans en se gaussant de la faiblesse théorique zolienne. Ce reproche avance l'idée que le domaine particulier de la fiction littéraire suppose un observateur qui n'est pas neutre et fausse d'emblée les conditions de l'expérience qu'il veut introduire grâce à son intrigue dans le champ d'études qu'il aura auparavant observé. Il est symptomatique de constater que ce problème a été porté à la connaissance de Zola par Céard dès 1879, c'est-à-dire bien avant la publication du *Roman expérimental* :

Décidément, il y a un sophisme capital dans votre étude sur le roman expérimental. Claude Bernard, quand il institue son expérience, sait parfaitement dans quelles conditions elle se produira et sous l'influence exacte de quelles lois déterminées. A chaque instant, il opère sur la modification du corps qu'il traite un contrôle scrupuleux, et toujours il arrive à un résultat mathématiquement indiscutable. En outre, il a en main le moyen précis de vérifier toutes ses expériences. En est-il identiquement de même pour le romancier ? Certainement oui, pour ce qui est de la partie physiologique de son œuvre. Mais pour les modifications que l'hypertrophie ou l'atrophie d'un organe amènent nécessairement dans la psychologie d'un individu, où est son critérium ? Les lois du cerveau n'étant que bien vaguement formulées, au lieu d'aboutir à une réalité scientifique, comme Claude Bernard, il aboutit simplement à une hypothèse, vraisemblable sans doute, mais qu'il ne peut appuyer sur aucun fait et qui laisse prise à toutes les discussions. La différence est celle-ci : Claude Bernard avec son système expérimente et peut conclure ; le romancier, avec vos théories, expérimente aussi, mais c'est le public qui fatalement conclut à sa place, car lui est dans l'impossibilité scientifique d'imposer ses résultats. D'où le sophisme.

Je vous indique cet accroc pour que vous ne soyez pas pris au dépourvu si quelque objection semblable surgissait au fond de quelque journal, vu l'état actuel de la critique¹⁵⁹.

L'hypothèse du savant peut être jugée par le démenti ou l'acquiescement objectif des faits observés, pas celle du romancier qui n'est que pure fiction, pure subjectivité. Il est impossible à la lecture de cette « leçon » de ne pas se rendre à cet évident hiatus logique qui fait qu'effectivement, le romancier ne peut et ne pourra jamais expérimenter comme un scientifique en raison de la différence consubstantielle de leur matériau, qui n'est d'ailleurs pas tant celle du physiologique et du psychologique comme le répète Céard que celle du factuel et du fictionnel. Or, ce rappel de Céard, tout comme les critiques qui suivront à commencer par celles de Brunetière, n'ébranle pas le moins du monde le romancier. Il semble très hasardeux d'imputer cet apparent entêtement à une simple ingénuité théorique de l'écrivain. Au contraire, l'indifférence qu'il porte à cette question nous semble témoigner du fait que l'intérêt qui l'unit à la théorie bernardienne ne se situe définitivement pas là.

Si l'on suit notre interprétation de la pensée zolienne, ce reproche est en effet sans intérêt, puisque l'observation, telle que Zola la comprend, qu'elle soit littéraire ou scientifique, que ce soit donc la sienne ou celle de Bernard, ne peut *de toute façon* pas se comprendre autrement que dans un lien tenace entre le sujet et l'objet, ce qui induit un certain naturel à l'intervention du sujet observateur dans le champ d'étude : dès lors, fictif ou non, littéraire ou scientifique, tout « expérimentateur » devient soumis à cette caractéristique qui n'empêche dès lors plus la poursuite de leur comparaison. L'observation est déjà expérience, et l'expérience est conçue comme l'action d'un sujet sur l'objet qu'il veut modifier, car toute autre interprétation qui induirait une rupture entre le sujet et le monde des phénomènes est inconcevable pour le sujet zolien. Si tout accès à l'objet-monde est impossible, et si le savant s'en accommode donc, pourquoi pas le romancier ? Dès lors, pourquoi relever de pareilles objections ? On le voit, la non pertinence de la théorie du roman expérimental n'est pas due à une adaptation défectueuse de la science à l'art, mais à un phénomène beaucoup plus souterrain, qui fait que le romancier ne peut envisager sereinement l'idée d'une objectivation possible et sans danger du monde sous le regard de qui que ce soit, savant ou artiste. On retrouve d'ailleurs ici un écho de cette haine de la reproduction mécanique que nous avons pu repérer avec la hantise des reflets dans le cycle : la reproduction parfaite de l'objet transforme l'œil de l'homme en un objectif, donc en une machine qui annihile sa subjectivité. Elle est

¹⁵⁹ Henry Céard, lettre à Emile Zola du 28 octobre 1879, cité par H. Mitterand dans sa notice du *Roman expérimental*, éd. cit., p. 1403-1404.

donc non seulement impossible, mais aussi non souhaitable pour qui que ce soit, quelle que soit la part de sérieux scientifique dont se réclame sa démarche.

L'aspect souterrain, pulsionnel de cette relation au regard observateur semble confirmée par l'attitude de Zola à l'égard du problème théorique soulevé par Céard et dont il ne peut donc qu'être conscient. En effet, au fil de ses écrits, l'auteur s'emploie à accentuer cette faille théorique au lieu de tenter de se justifier de ce point de vue. Ainsi, au lieu de nuancer son propos ou de justifier l'idée d'une confirmation objective possible du réalisme de l'intrigue d'un roman, les textes zoliens mettent sans cesse en valeur... l'intervention subjective de l'artiste sur son œuvre ! L'écrivain n'a pas peur qu'on lui reproche sa trop grande subjectivité dans le champ de l'observation ; il ignore les problèmes de cette étape pour se concentrer au contraire sur l'expérience ou « observation provoquée », dont il justifie sans cesse le caractère subjectif, de peur qu'on lui reproche d'être trop... « objectif » ! Une des rares illustrations concrètes de la méthode expérimentale appliquée au roman, prise chez Balzac, souligne cette volonté d'accentuer sans cesse le rôle de l'expérimentateur subjectif dans la démarche du romancier. Si l'on suit l'analogie zolienne, le romancier expérimental est d'abord observateur en choisissant dans le monde des faits réels son sujet, qu'il scrute avec l'œil attentif du scientifique. Puis, il introduit par le biais de l'intrigue l'élément de l'expérience, dont le roman sera finalement l'« observation provoquée ». L'artiste devrait dès lors logiquement légitimer le caractère « scientifique » et « vrai » de cette « observation provoquée » en dépit du matériau fictif forcément manipulé. Or, il n'en est rien. Lorsqu'il exemplifie sa théorie en prenant appui sur *La Cousine Bette*, la question de la rigueur de l'observation finale est totalement évacuée par Zola, et, au risque de donner des arguments en sa défaveur, l'écrivain en arrive même à dévaloriser la notion d'observation en tant qu'enregistrement passif, de peur qu'on lui reproche d'être trop objectif dans sa démarche, reproche pourtant impossible tant celle-ci manque d'objectivité, justement :

Le fait général observé par Balzac est le ravage que le tempérament amoureux d'un homme amène chez lui, dans sa famille et dans la société. Dès qu'il a eu choisi son sujet, il est parti des faits observés, puis il a institué son expérience en soumettant Hulot à une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux, pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion. *Il est donc évident qu'il n'y a pas seulement là observation, mais qu'il y a aussi expérimentation, puisque Balzac ne s'en tient pas strictement en photographe aux faits recueillis par lui, puisqu'il intervient d'une façon directe pour placer son personnage dans des conditions dont il reste le maître.* Le problème est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société¹⁶⁰ [...].

¹⁶⁰ Emile Zola, « Le roman expérimental », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1178-1179.

On ne pourrait mieux offrir des verges pour se faire battre... Dans cet exemple, l'observation « scientifique » se limite donc au « choix d'un sujet », tout le reste étant dévolu à « l'observation provoquée » de l'expérience, c'est-à-dire à la projection subjective d'une théorie sur un matériau pourtant lui-même déjà subjectif, bien que le romancier ne le relève pas. Dans cet extrait, on perçoit bien que le travestissement de la théorie bernardienne, et même de tout principe scientifique, se nourrit en réalité chez Zola d'une préoccupation beaucoup plus importante : la crainte que l'auteur ne soit plus là, justement, qu'il soit trop objectif, objectivé par le monde (crainte qui n'a, nous venons de le voir, pourtant pas lieu d'être tant l'écrivain ménage la place du sujet dans son interprétation de la méthode de Bernard). Finalement, la véritable inquiétude zolienne est paradoxalement celle de parvenir à une *vraie* observation scientifique : Zola repousse l'idée d'un écrivain qui n'intervienne pas sur le monde, soit exactement ce que demande Bernard à l'observateur ! Pourquoi une telle appréhension ? Ne pas intervenir sur le phénomène modifié n'implique pas pour Bernard la mort du sujet pensant ; dès lors, pourquoi ce refus ? On comprend grâce à cet exemple que ne pas intervenir pour Zola, c'est déjà être menacé de devenir un simple « photographe » : l'homme refuse l'observation scientifique *par principe*, par peur de devenir lui-même un objet, une simple mécanique comme l'objectif photographique.

La rupture entre sujet et objet semble donc impossible à admettre chez l'écrivain dans la mesure où constituer un objet en dehors du sujet reviendrait systématiquement pour lui à risquer d'objectiver à son tour le sujet pensant. Si le sujet ne s'impose pas dans le monde, s'il en crée une image objective déconnectée de lui, il risque à son tour de n'être plus qu'un simple objet, car ne pouvant plus exercer son pouvoir sur le monde. Nous trouvons là le rapport évident de la préhension zolienne du monde avec le mécanisme voyeuriste, dans la mesure où comme le voyeur, le ce dernier renverrait par son action sur le monde la menace de destruction dont il se sentirait menacé, comme par un système de légitime défense. Face au péril de disparaître en tant que sujet dans une observation objective du monde, l'écrivain réaffirme donc sans cesse la nécessité et l'efficacité de son action sur ce même objet-monde, action qu'il conçoit d'ailleurs, comme le voyeur, comme intrusive et agressive : « [Balzac] *intervient d'une façon directe* pour placer *son* personnage dans des conditions *dont il reste le maître*. ». L'accent porté dans la phrase sur la dimension active du rôle de l'auteur et l'utilisation d'un lexique relevant du pouvoir, de la possession et du volontarisme témoignent à eux seuls de ce phénomène montrant un écrivain menacé restaurer avec violence son autorité de sujet agissant, et ce au risque de réduire à l'absurde sa prétention scientifique.

- *Le roman expérimental, ou le masque scientifique bienséant d'une lutte de pouvoir*

L'ensemble introductif qui ouvre *Le Roman expérimental* confirme cette hypothèse, en se faisant une véritable consécration de la prééminence de la subjectivité de l'auteur sur le monde qu'il observe, ou plutôt qu'il pénètre et manipule à son gré. On remarque ainsi un recours constant, voire même obsessionnel du texte au lexique de la domination. Le phénomène est systématique lorsque l'auteur évoque le rapport de l'artiste au monde qu'il a choisi pour son expérimentation. L'« observation provoquée » du roman expérimental entretient dès lors une relation particulièrement violente avec le monde qui est censé lui servir d'objet, qu'elle doit tour à tour diriger, dominer, dresser, dans le discours de Zola :

Nous partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible ; mais, pour montrer le mécanisme de ces faits, *il faut que nous produisions et que nous dirigions les phénomènes* ; c'est là notre part d'invention, de génie dans l'œuvre¹⁶¹.

Le but de la méthode expérimentale, en physiologie et en médecine, *est d'étudier les phénomènes pour s'en rendre maître*. Claude Bernard, à chaque page de l'*Introduction*, revient sur cette idée. [...] *Donc tel est le but, telle est la morale*, dans la physiologie et dans la médecine expérimentale : *se rendre maître de la vie et la diriger*. [...] Notre but est le leur ; *nous voulons, nous aussi, être les maîtres des phénomènes des éléments intellectuels et personnels, pour pouvoir les diriger*¹⁶².

Au-delà du fait que non, Claude Bernard ne répète pas le moins du monde cette idée à chaque page de son livre et que la maîtrise des phénomènes par le médecin ne s'envisage jamais, ainsi que le fait progressivement entendre Zola, comme l'idée d'être le « maître de la vie », on ne peut que remarquer le caractère superfétatoire du lexique de la domination dans ces exemples, la dernière phrase en arrivant même à l'absurde tautologie d'une volonté d'« être les maîtres des phénomènes [...], pour pouvoir les diriger » ! L'intervention, le contrôle, la mainmise de l'expérimentateur se retrouvent effectivement à toutes les étapes de l'expérimentation selon Zola : si l'on suit ses propres dires, l'expérience naît d'abord de l'idée de l'expérimentateur et non de l'observation monde ; elle est ensuite mise en place par lui, comme une contrainte sur le monde ; enfin, à l'issue de ce processus, elle fournit à l'expérimentateur un pouvoir sur le monde. Du début à la fin de l'expérimentation, la subjectivité de l'expérimentateur impose sans cesse son idée au monde, le plie en fonction de sa visée théorique, qui, confirmée par l'expérience, lui confère en retour le pouvoir de le dominer, dans une incroyable circularité esclavagiste du pouvoir :

¹⁶¹ Emile Zola, « Le Roman expérimental », *Le Roman expérimental*, éd. cit, p. 1180.

¹⁶² *Ibid.*, p. 1186-1188.

Je résume cette première partie en répétant que les romanciers naturalistes observent et expérimentent, et que toute leur besogne naît du doute où ils se placent en face des vérités mal connues, des phénomènes inexpliqués, *jusqu'à ce qu'une idée expérimentale éveille brusquement un jour leur génie et les pousse à instituer une expérience, pour analyser les faits et s'en rendre les maîtres*¹⁶³.

Du moment où le sentiment est le point de départ de la méthode expérimentale, où *la raison intervient ensuite pour aboutir à l'expérience, et pour être contrôlée par elle, le génie de l'expérimentateur domine tout*¹⁶⁴[...].

Dans cette description très orientée de la méthode de Claude Bernard appliquée à la littérature, le sujet expérimentateur devient donc si envahissant qu'il en vient presque à faire disparaître l'objet de l'expérimentation : le monde. La place infime réservée à l'observation « scientifique » par Zola, déjà restreinte au choix du domaine étudié dans le roman, est finalement peu évoquée par le romancier, qui y substitue une réaffirmation permanente de l'importance de l'intervention de l'écrivain sur elle. Nous voyons dans cette disproportion et dans cette peinture obsessionnelle de la maîtrise de l'écrivain le symptôme d'une relation problématique avec l'objet de l'expérience : l'objet-monde, c'est-à-dire avec tout objet coupé du rayon d'influence du sujet pensant. Ainsi le monde est-il soit effacé de la démonstration, soit évoqué sur le mode de l'antagonisme, comme un inconnu à conquérir et à maîtriser, idée absente de l'ouvrage de Bernard :

[L']observateur et l'expérimentateur sont les seuls qui travaillent à la puissance et au bonheur de l'homme, en le rendant peu à peu *le maître de la nature*. [...] Cet inconnu immense qui nous entoure *ne doit nous inspirer que le désir de le percer, de l'expliquer, grâce aux méthodes scientifiques*. Et il ne s'agit pas seulement des savants ; toutes les manifestations de l'intelligence humaine se tiennent, *tous nos efforts aboutissent au besoin de nous rendre maîtres de la vérité*¹⁶⁵.

Les dits et les non-dits de cet extrait semblent comprendre l'ensemble de la problématique zolienne au réel. En effet, la nécessité de dominer le monde n'y apparaît pas être le produit d'une volonté herméneutique, mais plutôt le résultat d'un phénomène beaucoup plus complexe. Le terrain élu par le romancier expérimental n'est pas celui d'une investigation située dans le domaine sensible, mais celui d'un « inconnu immense », comme si toute absence de maîtrise du monde confrontait obligatoirement le sujet au gouffre du mystère, donc à une menace. Cette idée d'un monde potentiellement agressif dès qu'il n'est pas soumis à la férule de l'expérimentateur est manifeste dans l'implicite de certains propos : « Cet inconnu immense qui nous entoure ne doit nous inspirer que le désir de le percer, de l'expliquer, grâce aux méthodes scientifiques. ». Phrase ô combien lourde de sens : demander que l'inconnu du monde « ne doi[ve] inspirer que le désir de [...] l'expliquer », c'est en

¹⁶³ *Ibidem*, p. 1181.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 1193.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 1194.

réalité admettre que ce n'est pas ce qu'il inspire naturellement, d'autant que cet inconnu est partout et semble cerner le sujet (« cet inconnu immense qui nous entoure » : notons la position passive du « nous » par rapport au sujet « inconnu »). La phrase ne l'admet pas nettement, mais c'est plutôt la crainte, la peur à laquelle pense le romancier dans cette situation avant de la réfuter aussitôt. Le monde qui n'est pas soumis à l'expérience du sujet est inconnu ; par là, il est terrifiant, mais il ne faut pas selon Zola en rester à cette frayeur. A la peur, il faut donc substituer, nous dit-il « le désir de percer [l'inconnu] », que Zola glose par « l'expliquer, grâce aux méthodes scientifiques ». La formulation choisie par l'auteur sert parfaitement notre démonstration, en utilisant un lexique de l'intrusion et de l'agression identique à celles présentes dans le discours du voyeur. Non seulement le roman expérimental est une réponse à la peur inspirée par le mystère du monde non maîtrisé, mais cette réponse tente d'inverser le rapport dominé/dominant en transformant une peur en un désir, et une menace contre soi venue de l'extérieur en une action intrusive de soi sur l'autre. L'évocation du désir et l'utilisation du verbe « percer » soulignent d'ailleurs, par leur lien à la violence et à la sexualité, le caractère pulsionnel et donc irrationnel de ce phénomène pourtant présenté par le reste de la citation comme l'origine même du roman expérimental. Dès lors, la démarche expérimentale zolienne apparaît bien non pas comme une entreprise visant véritablement l'adéquation de la littérature à la pensée scientifique, mais comme la manifestation de la volonté de puissance d'un sujet qui se sent menacé par tout ce qui n'est pas soumis au contrôle de sa subjectivité, par un sujet qui ne parvient pas à admettre l'existence de tout objet sans se sentir lui-même détruit dans sa subjectivité, par un sujet enfin qui construit par conséquent le fétiche d'un autre objet-monde, celui de l'œuvre, qu'il peut dominer et violenter à son gré en toute légitimité, sur le modèle de l'expérimentateur omnipotent qu'il tente d'ériger en dévoyant la théorie de Claude Bernard.

Toute évocation de la création s'avère ainsi parasitée dans le discours théorique zolien par la question de la puissance, de la domination. Ce présupposé fondamental qui envahit toute la conception de l'esthétique naturaliste dans *Le Roman expérimental* n'est pas absent d'autres propos moins abstraits antérieurs à la théorisation des années 1880. Lorsqu'il aborde dans *Mes Haines* la question des relations entre artistes, le jeune écrivain ne l'envisage que sur le mode du combat, de la lutte autocratique où le génie ne peut être qu'un despote imposant sa vision au monde qui l'entoure :

Chaque grand artiste groupe autour de lui toute une génération d'imitateurs, de tempéraments semblables, mais affaiblis. *Il est né un dictateur de l'esprit ; l'époque, la nation se résument en lui avec force et éclat ; il a pris en sa puissante main toute la beauté éparse dans l'air ; il a tiré de son cœur le cri de tout un*

âge ; il règne, et n'a que des courtisans. Les siècles passeront, il restera seul debout ; tout son entourage s'effacera, la mémoire ne gardera que lui, qui est la plus puissante manifestation d'un certain génie¹⁶⁶.

Certes, *Mes Haines* est un ouvrage qui assume sa dimension polémique, surtout dans son introduction. Cependant, un tel extrait, situé dans l'étude de la théorie des milieux de Taine, montre que le phénomène que nous décrivons dépasse la simple provocation de jeunesse. La tonalité violente de la citation semble au contraire venir en réaction au sujet de ce même article. Dans ce texte, Zola soutient, comme il le fera toujours, la théorie déterministe de Taine, mais il en discute avec vivacité le caractère trop dogmatique, ne prenant pas assez en compte le tempérament de chaque individu, entrant selon lui dans toute création originale¹⁶⁷. Le mécanisme est identique aux exemples qui précèdent : comprise radicalement, la théorie de Taine menace la subjectivité du sujet en attribuant une partie de ses actes au milieu qui l'a influencé. Dès lors, la réponse zolienne ne peut qu'opposer l'image d'un artiste maître du monde, conjurant ainsi le risque qui le condamnerait à ne plus être maître de ses propres idées. L'intérêt de ces remarques de jeunesse n'est pas tant dans la volonté de puissance de l'artiste en devenir qu'elles dépeignent que dans la relation plus vaste avec le monde qu'elles évoquent : l'œuvre du génie dictateur, la vision qu'il impose aux autres hommes, ne viennent pas de son observation du monde, mais uniquement de lui. Relevons ainsi quelques tournures décrivant la supériorité du génie : « l'époque, la nation se résument en lui » ; « il a tiré de son cœur le cri de tout un âge ». Mouvement centripète et centrifuge, fusion parfaite d'un monde qui s'incarne dans l'homme afin que l'homme tire de lui ce qu'est le monde. L'homme est la vision du monde, car la rupture entre le sujet et l'objet n'existe pas dans le monde du génie ; mais dans cette fusion, la place centrale revient une fois de plus au sujet. Or, ce dictateur génial semble précisément être l'artiste que le jeune Zola appelle de ses vœux, et ce bien qu'il reconnaisse le caractère polémique d'une telle idée, surtout dans le contexte historique et politique qui est le sien, et auquel il s'oppose :

¹⁶⁶ Emile Zola, « M. H. Taine, artiste », *Mes Haines*, éd. cit., p. 147.

¹⁶⁷ « Tout indifférent que je me prétende, il y a dans le système [de M. Taine] un oubli volontaire qui me blesse. M. Taine évite de parler de la personnalité ; il ne peut l'escamoter tout à fait, mais il n'appuie pas, il ne l'apporte pas au premier plan où elle doit être. On sent que la personnalité le gêne terriblement. Dans le principe, il avait inventé ce qu'il appelait la faculté maîtresse ; aujourd'hui, il tend à s'en passer. Il est emporté, malgré lui, par les nécessités de sa pensée, qui va toujours se resserrant, négligeant de plus en plus l'individu, tâchant d'expliquer l'artiste par les seules influences étrangères. Tant qu'il laissera un peu d'humanité dans le poète et dans le peintre, il ne pourra le réduire entièrement à des règles mathématiques. L'idéal de la loi qu'il dit avoir trouvé serait de s'appliquer à des machines. [...] Je ne défends encore qu'une croyance consolante, mais je réclame plus hautement une large place pour la personnalité. » (*ibidem*, p. 151-152).

Nous sommes en pleine anarchie, et, pour moi, cette anarchie est un spectacle curieux et intéressant. Certes je regrette le grand homme absent, le dictateur, mais je me plais au spectacle de tous ces rois se faisant la guerre, de cette sorte de république où chaque citoyen est maître chez lui¹⁶⁸.

Je suis à l'aise 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, et chacun de nous est un rebelle qui pense pour lui, qui crée et se bat pour lui. L'heure est haletante, pleine d'anxiété : on attend ceux qui frapperont le plus fort et le plus juste, dont les poings seront assez puissants pour fermer la bouche des autres, et il a au fond de chaque nouveau lutteur une vague espérance d'être ce dictateur, ce tyran de demain¹⁶⁹.

Une fois encore, l'argumentation se met en danger devant des idées qu'elle ne peut réprimer. Alors qu'il pourfend le régime despotique de Napoléon III, encore en place à l'heure où il écrit ces lignes, alors qu'il ne cessera par la suite de décrier la notion d'école et de refuser qu'on lui en attribue une avec le naturalisme, le jeune écrivain ne peut envisager son idéal littéraire que sous la forme d'une domination sur la violence de laquelle le lexique ne laisse aucun doute (« dictateur », « maîtres », « frapperont », « poings », « puissants », « fermer la bouche des autres », « lutteur », « tyran »). Cet exemple montre une attitude assez similaire entre le jeune Zola et le romancier expérimental qui lui succédera vingt ans après, qui ne montrera pas moins de velléité dominatrice. Le phénomène montre donc une constance souvent ignorée dans la carrière théorique du romancier, qui s'explique selon nous par le fait que la théorie littéraire chez Zola est entièrement soumise à sa relation agonistique au monde réel, relation qui ne peut guère être soumise à une évolution temporelle.

Un dernier intérêt de cette précoce évocation de la tyrannie du sujet créateur est son association avec la reprise de la plus célèbre définition zolienne de l'œuvre d'art, selon laquelle « l'œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament ». Cette formule, dont l'ambiguïté nous a déjà occupée précédemment¹⁷⁰, tend à privilégier comme le reste de l'article la personnalité de l'artiste à la copie fidèle de la nature¹⁷¹. Selon nous, sa résurgence en cette occasion n'a rien de fortuit ; elle répond en quelque sorte à l'attaque du sujet que comprend le déterminisme tainien pour Zola, montrant par défaut que l'esthétique zolienne s'apparente avant tout à un mécanisme de défense. Le soutien intellectuel que l'article porte à la théorie du philosophe n'est, on l'a vu, pas exonéré de limites de la part du critique ; et à bien lire le développement de sa pensée dans cet article, les nuances que Zola apporte à Taine, en réclamant plus de place dans son système pour la subjectivité du créateur,

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Emile Zola, *Mes Haines*, éd. cit., p. 27.

¹⁷⁰ Voir *supra*, p. 38 et sq.

¹⁷¹ La définition citée est évoquée en termes proches aux pages 151-152, où la personnalité de l'artiste est d'ailleurs vu comme un souci plus important que la « vérité » même de l'œuvre : « J'ai dit que j'avais souci de vérité. Tout bien examiné, j'ai encore plus souci de personnalité et de vie. » (Emile Zola, « M. H. Taine, artiste », *Mes Haines*, éd. cit., p. 151).

ne manifestent pas un simple amendement théorique, mais une réaction de panique excessive, assimilant la théorie tainienne à une remise en cause de toute individualité. D'abord évoqué comme un « un oubli volontaire qui [le] blesse » de la part d'une pensée « négligeant de plus en plus l'individu », que Zola ne peut accepter par un besoin de « croyance consolante » qui fait que tant qu'un artiste sera un être humain, on ne « pourra le réduire entièrement à des règles mathématiques¹⁷² », ce problème prend dans la conclusion de l'article un aspect tragico-prophétique digne des fresques de George Orwell, lorsque le critique envisage le monde et la création selon un tel système :

J'applique à M. Taine la théorie de M. Taine. Pour moi, il résume les vingt dernières années de critique ; il est le fruit mûr de cette école qui est née sur les ruines de la rhétorique et de la scolastique. La nouvelle science, faite de physiologie et de psychologie, d'histoire et de philosophie, a eu son épanouissement en lui. Il est, dans notre époque, *la manifestation la plus haute de nos curiosités, de nos besoins d'analyse, de nos désirs de réduire toutes choses au pur mécanisme des sciences mathématiques*. Je le considère, en critique littéraire et artistique, comme *le contemporain du télégraphe électrique et des chemins de fer. Dans nos temps d'industrie, lorsque la machine succède en tout au travail de l'homme, il n'est pas étonnant que M. Taine cherche à démontrer que nous ne sommes que des rouages* obéissant à des impulsions venues du dehors. Mais il y a protestation en lui, protestation de *l'homme faible, écrasé par l'avenir de fer qu'il se prépare* ; il aspire à la force ; il regarde en arrière ; il regrette presque ces temps où l'homme seul était fort, où la puissance du corps décidait de la royauté. S'il regardait en avant, il verrait l'homme *de plus en plus diminué, l'individu s'effaçant et se perdant dans la masse*, la société arrivant à la paix et au bonheur, en faisant travailler la matière pour elle. *Toute son organisation d'artiste répugne à cette vue de communauté et de fraternité*. Il est là, entre un passé qu'il aime et un avenir qu'il n'ose envisager, *affaibli déjà* et regrettant la force, obéissant *malgré lui à cette folie de notre siècle, de tout savoir, de tout réduire en équations, de tout soumettre aux puissants agents mécaniques qui transformeront le monde*¹⁷³.

Etonnant éloge final de la modernité de la philosophie déterministe, qui y voit l'expression naturelle de son époque, mais en des termes plus dysphoriques et excessifs que laudateurs, assimilant certes le progrès à la paix démocratique, mais aussi à la réduction de l'homme en une simple machine¹⁷⁴... Cet extrait semble faire écho aux différents exemples

¹⁷² *Ibid.*, p. 151-152.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 155-156.

¹⁷⁴ La réponse que Taine adresse à Zola montre d'ailleurs, malgré une tonalité laudative dominante, que le philosophe voit dans cet article un véritable gauchissement de sa pensée sur la question de la relation entre le tempérament individuel et les influences du milieu : « En second lieu théoriquement allez jusqu'au bout de la formule. Elle ne signifie pas comme vous croyez que la personnalité est régie uniquement par des influences extérieures. Un homme en naissant apporte dans le monde son âme propre, sa personnalité distincte, et son œuvre est grande à proportion que cette âme et cette personnalité se sont manifestées d'une façon plus intense et plus complète. Mais 1° comme il est d'une race, les traits caractéristiques de son âme se rencontrent aussi dans les autres hommes de la race, en sorte qu'on ne peut pas parler de l'un ou des autres collectivement, comme fait la formule ; 2° la somme des forces physiologiques développe à la longue dans cette race les qualités constitutives, ce qui fait apparaître dans cette race des hommes qui les possèdent à un haut degré, des hommes qu'elle appelle grands hommes et qui la représentent ; en sorte que l'individualité se produit elle-même selon certaines règles ; ceci est la loi de Darwin et répond à ce que vous demandiez ; 3° le milieu extérieur, l'éducation, la pression ambiante achèvent de développer les grands individus en ce sens » (Hippolyte Taine, lettre à Emile Zola du 2 mars 1866, cité par H. Mitterand dans son édition de *Mes Haines*, éd. cit., p. 178-179). On comprend toutefois que la précision ne puisse guère amender le discours zolien qui accepte le raisonnement intellectuellement mais ne parvient pas à concevoir toute manifestation extérieure à l'individu de caractères

de ce que nous avons appelé la « hantise du mimétique » dans les *Rougon-Macquart*, quand le roman zolien exprimait une angoisse insurmontable à l'égard de la reproduction mécanique et industrielle, comme négation de l'être humain. L'article confirme donc définitivement le caractère inquiétant de ce phénomène chez Zola, mais il manifeste surtout un lien manifeste entre ce sentiment d'angoisse et son esthétique littéraire. L'auteur exprime en effet clairement la crainte que l'homme ne domine plus la machine mais devienne lui-même machine : ne faut-il pas dès lors s'étonner de voir associée à cette vision pessimiste toute notion de progrès, faisant de la volonté de savoir, de la quête scientifique, la source même de la déshumanisation, placée qui plus est à la clause de l'article ? L'homme serait ainsi « affaibli », passif, « obéissant *malgré lui à cette folie de notre siècle, de tout savoir, de tout réduire en équations, de tout soumettre aux puissants agents mécaniques qui transformeront le monde* » : quelle sentence hautement significative pour le lecteur qui garde en mémoire le « tout savoir, tout dire » que l'écrivain placera dans les porte-voix problématiques que seront Sandoz et Pascal ! Plutôt qu'une démarche sûr d'elle, volontariste et éclairée, la volonté du « tout savoir, tout dire » de l'esthétique zolienne s'apparente plutôt, à la lecture de cet aveu initial, à une réponse dérisoire face à l'inquiétude que la science et la technique moderne suscite en l'écrivain, comme une sorte de conjuration de la désobjectivation dont il se sent menacé.

Ces dernières remarques peuvent sembler disparates, dans la mesure où elles s'intéressent davantage aux ressorts secrets de la pensée zolienne qu'au discours qu'il entend tenir explicitement. Toutefois, on comprend tout l'intérêt de comparer cet article à l'analyse que nous avons pu mener précédemment sur la constitution de la théorie zolienne dans *Le Roman expérimental*. L'évocation de l'artiste tyran dans *Mes Haines* ne doit rien au hasard de la rhétorique. Elle doit au contraire bien être comprise comme une réaction logique, quoique quasi irrationnelle, au stimulus que représente l'idée du déterminisme tainien pour Zola. Bien qu'admis rationnellement comme une analyse moderne et véridique de l'humain, le déterminisme est perçu comme une menace par Zola, car il revient chez lui à une prise de pouvoir du monde sur le sujet, et à un risque d'objectivation de sa propre subjectivité. Or, cette peur n'est pas stérile. La conclusion de l'article montre certes un Zola particulièrement défait, qui concède à regret l'évidente vérité moderniste de la théorie de Taine. Toutefois, et ce n'est pas là un hasard, cet article est aussi l'occasion pour l'écrivain de diffuser et préciser un ensemble de vues esthétiques, qui montre que cette défaite consentie par le penseur Zola,

propres aux autres hommes de son milieu, autrement que comme une attaque de l'intégrité de sa personnalité, sur un plan qui ne relève toutefois plus du raisonnement.

l'écrivain, lui, ne l'admet pas, en professant le rêve d'un artiste tyran, en réclamant la personnalité dans l'œuvre, et surtout en introduisant dans ce contexte sa définition de l'œuvre d'art comme coin de la création vu à travers un tempérament. C'est donc toute l'esthétique embryonnaire de Zola qui semble naître comme en réaction contre la radicalité déterministe qu'il prête à Taine.

Il y aurait donc là la démonstration de l'idée que nous tentons de défendre depuis longtemps désormais, à savoir que l'esthétique zolienne possède une véritable cohérence, mais qui n'est pas à chercher dans son discours explicite et positif. Car l'esthétique zolienne n'est pas une construction positive, mais un système mis en place par défaut, par réaction, par autodéfense. La théorie de l'œuvre d'art selon Zola est le fétiche que tout voyeur oppose à l'aporie de sa propre pulsion : face à un monde qui le séduit mais le menace – par son incapacité à être perçu, saisi –, de sa propre désubjectivation, Zola érige une image, une illusion lui permettant de mettre à distance son angoisse tout en en figurant le mécanisme, et cette image, c'est l'œuvre d'art, l'œuvre d'art rêvée non pas comme une vitre transparente sur le monde, mais comme une vision positive et antithétique de ce qu'il redoute : une œuvre d'art totalement factice qui porte en elle la mainmise totale du sujet créateur, une œuvre d'art produite par un tyran qui crée de toute pièce un monde illusoire certes, mais trop artificiel et dominé pour l'inquiéter.

- *La théorie du pare-feu : l'écran naturaliste, ou l'accommodement fétichiste d'une relation voyeuriste au réel*

L'idée d'une œuvre d'art conçue par Zola comme la conjuration d'une menace de désubjectivation que lui adresserait un réel idiot définitivement perçu comme monstrueux, d'un roman qui serait en quelque sorte le masque de Méduse réduit à néant sur le bouclier de Persée, donne une grande cohérence à la disparate du discours théorique de l'écrivain. Elle explique ainsi la coexistence dans l'article sur Taine d'un soutien désenchanté au déterminisme du philosophe, d'une angoisse face à l'idée d'une mécanisation de l'homme mais aussi d'un appel paradoxal à la tyrannie de la subjectivité de l'artiste. Elle explique la présence dans ce même contexte de la définition de l'œuvre d'art comme « coin de la création vu à travers un tempérament », tout comme le caractère « parasité », peu transitif de sa formulation : celle-ci n'apparaît pas comme un plaidoyer de la transparence, mais bien comme une réaction de protection où l'œuvre est une image, une médiation protectrice contre le danger du monde réel. Elle explique également la déviation lexicale opérée par

l'interprétation zolienne à la théorie de Claude Bernard, réduisant l'observation des phénomènes et son souci d'objectivité à une expérience subjective imposée au monde. Elle explique encore le malaise manifeste présenté par la question du regard dans les textes théoriques, substituant à l'aveu difficile d'un regard toujours aveugle et intransitif (le regarder sans voir) des termes beaucoup plus violents simulant la maîtrise de l'artiste sur le monde, comme l'analyse et la dissection de cadavres, ou encore, thème que nous n'avons pas eu le temps d'aborder, la mise en ordre dirigiste du procès-verbal. Elle explique enfin, et c'est sur cette idée que nous terminerons ce point, les ambiguïtés de l'image théorique originelle de l'esthétique zolienne, celle de la lettre à Valabrègue, en réduisant la polyphonie interprétative qu'elle a pu engendrer.

La théorie des écrans se trouve singulièrement éclairée par cette idée d'une œuvre fétiche, protégeant le sujet de la menace que le monde ferait peser sur lui grâce à son caractère d'obstacle, mais surtout d'objet artificiel, fabriqué, et par conséquent maîtrisé par l'homme. A l'orée de ce travail, nous nous étions interrogée sur le sens qu'il fallait attribuer au mot « écran » dans la lettre à Valabrègue, et avons émis l'hypothèse que l'écran en question fut conçu d'emblée sur le mode du support optique, donc de l'opacité. Qu'il laisse ou non passer quelque lumière du monde, qu'il soit plus ou moins diaphane, transparent, translucide nous semblait dès lors être une question sans intérêt dans la mesure où sa fonction n'était pas d'être une transition, mais un réceptacle. Pour cela, nous nous étions appuyée sur le phénomène épistémologique qu'Anne-Marie Christin puis Philippe Ortel ont nommé la « pensée de l'écran », qui s'accorde avec l'opacification du signe et donc de la représentation du monde que Michel Foucault attribue au XIX^e siècle. Notre perspective s'était en outre adossée à la propre définition de la notion d'« écran » à l'époque de Zola, désignant avant tout un support opaque et non une transition vers l'extérieur.

A l'issue de notre étude du fonctionnement « voyeuriste » de la relation zolienne au réel, nous reviendrions volontiers à cette définition du Littré pour affermir notre propos. La fonction la plus courante d'un écran au XIX^e siècle est en effet de servir de « pare-feu ». Un coup d'œil sur la décoration intérieure de l'époque n'est pas inutile de ce point de vue, et nous irions presque jusqu'à dire que toute la clé de l'esthétique zolienne réside dans cette question domestique du pare-feu ! Comme on peut le voir sur les photographies de l'intérieur des Goncourt par exemple (fig. 38), intérieur on ne peut plus familier de Zola, l'écran de cheminée a alors une double fonction : non seulement il protège les occupants de la pièce des projections du feu ou de l'air froid, mais il cache également la vue de la cheminée elle-même dans un souci décoratif : tendu d'une image, généralement une tapisserie, et parfois même de

miroirs (selon un procédé assez étonnant mais pourtant attesté¹⁷⁵), l'écran de cheminée masque la béance du trou noir de la cheminée contre lequel il est placé lorsque celle-ci ne fonctionne pas, et met à distance, en s'avançant quelque peu dans la pièce, la vue et le danger du feu lorsque celle-ci fonctionne. Il est le support d'une image factice, qui peut être plus ou moins réaliste mais n'en reste pas moins « fausse » (dessin ou reflet du miroir), mais aussi le substitut à l'absence d'un à-voir (le trou noir inélégant de la cheminée) et la protection contre un danger qu'il met à distance (le feu). L'écran de cheminée est donc la parfaite métaphore de ce fétiche dont tout voyeur a besoin pour mettre à distance le réel qui lui fait peur.

Il ne nous semble dès lors pas du tout anodin que ce soit ce terme d'écran, finalement peu usité, que le jeune écrivain place aux sources mêmes de sa conception de l'œuvre d'art. Le degré de transparence de l'écran évoqué n'a donc aucun rapport avec l'idée d'une transparence de l'œuvre sur le monde : même lorsqu'il renvoie le reflet d'un miroir, même lorsque l'image qu'il porte est parfaitement réaliste – imaginons même, ce qui n'était pas pratiqué à l'époque, qu'il soit transparent à la manière des modes actuelles –, le pare-feu ne montrera jamais ce qu'il y a derrière lui, car ce qui est derrière lui est infigurable : le rien, ou le feu, élément irréductible à la représentation s'il en est. Tout au plus peut-il tenter d'en donner une image, mais qui restera toujours une image, car sa fonction n'est pas de donner l'accès, mais de le barrer au contraire. Ainsi comprise trivialement comme un écran de cheminée, l'œuvre d'art zolienne serait donc bien d'abord et avant tout cette protection contre un réel dangereux, trop dangereux pour tenter de le regarder en face et risquer voir son regard se perdre, protection qui se ferait ensuite le support de la projection des images nées dans la conscience subjective de l'artiste, où celui-ci peut rêver toute la domination sur le monde qui le satisferait. Œuvre-fétiche donc, mais qui ne pourrait jamais, comme tout fétiche, ignorer le caractère illusoire sur lequel elle repose : si l'artiste se prenait au jeu, celui du mime du réel imprimé sur le pare-feu, s'il croyait vraiment voir le réel et non l'image qu'il en donne, il risquerait à nouveau de s'y perdre et réduirait à néant tout l'intérêt du fétiche. Vouloir voir et croire voir tout en sachant qu'on ne verra rien car tout est faux et montré comme faux, voilà donc le complexe mécanisme qui nous semble expliquer toute l'esthétique zolienne. Ainsi

¹⁷⁵ Le procédé a même un temps influencé la désignation des premières « psychés », qui étaient appelées, d'une manière très significative pour notre propos, « écran à glace », formule marquant bien les caractères d'obstacle et de support inhérents à la notion d'écran quel que soit le degré de « mimétisme » de l'image qu'il porte : « L'imagination n'est pas à court d'idées et, à la fin du XVIII^e siècle, la psyché devient le symbole d'une époque, trônant dans les boudoirs. Elle accompagne le miroir de toilette dont elle est l'agrandissement : on l'appelle d'abord écran à glace à l'image des écrans placés devant les cheminées, montés sur pied et recouverts de tapisserie. A. Young, qui voyage en France en 1787, s'étonne de cette « plaisante invention » que constituent « les glaces devant les cheminées au lieu de ces divers paravents utilisés en Angleterre. » (Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994, p. 94).

comprend-on mieux le traitement réservé par l'écrivain aux métaphores dioptriques, où notre réflexion a trouvé son origine : haine du reflet et de la reproduction, fenêtres condamnées, miroirs graffités ou cassés, observateurs aveuglés ne sont que la condition même par laquelle l'œuvre-fétiche s'exprime comme fétiche afin de permettre la pérennité de son fonctionnement. Un pare-feu transparent risquerait de se nier comme pare-feu, un pare-feu parfaitement mimétique d'une autre réalité serait dangereux pour l'esprit du spectateur : pour assurer son fonctionnement, le pare-feu zolien (le roman), a choisi dans ses endroits les plus risqués, les plus générateurs d'illusions réalistes (les opérateurs de vision) de lui faire porter l'image fétichiste la plus efficace qui soit, celle du pare-feu lui-même et de l'obstacle opaque qu'il représente (le noir, le rien ou le factice).

3. La « vérité » naturaliste, ou la mise en concept rassurante d'une œuvre fétichiste intransitive

a. La vérité contre le réel

A ce stade de notre analyse, nous formulons donc l'idée que l'œuvre zolienne ne se conçoit jamais que dans le sentiment d'une irréductible fracture avec le réel. Destiné à conjurer l'aporie d'une quête impossible, le roman ne serait qu'une projection subjective, une illusion qui entretiendrait un rapport purement fétichiste avec le réel, c'est-à-dire analogique et non mimétique. Cette conception du roman comme image toujours-déjà conçue par la narration comme une illusion peut sembler provocante au regard des nombreuses lectures critiques qui prennent la transitive comme le modèle de compréhension du réalisme, que ce soit pour l'entériner ou pour le nuancer. Toutefois, il nous semble que l'idée d'une représentation du monde qui serait opaque, qui identifierait l'espace du roman au support d'une projection artificielle et subjective n'apparaît pas chez Zola comme une anomalie inexplicable.

- Les ambiguïtés de la désignation du monde : la leçon axiologique du lexique théorique

Un troublant phénomène statistique

L'étude des conditions de possibilité d'une telle esthétique zolienne nous conduit d'abord au discours zolien lui-même. Nous serions en effet tentée de voir un premier indice

de cette étonnante conception de la représentation dans la manière dont l'écrivain désigne dans son entreprise littéraire l'objet de ses vœux. L'objet visé par l'œuvre de type réaliste ne s'appréhende pas aisément. Qu'est-ce que le réel ? Comment le comprendre ? Peut-on même le désigner sans d'emblée manquer ce qui fait son essence ? Clément Rosset a consacré sa vie à ces questions, et l'on comprend que la dénomination de cet objet si complexe et fuyant ne s'avère pas du tout neutre. Ce que l'on nomme tour à tour « réel », « réalité », « monde », ou encore « phénomène », cette configuration sur l'objectalité virtuelle de laquelle les hommes se sont accordés par commodité, n'est guère au centre des préoccupations théoriques des littérateurs du XIX^e siècle. On en déduit souvent une absence de questionnement sur l'essence de ce réel auquel aspire leur art. La nécessaire dénomination de ce phénomène irréductible au processus même de désignation nous semble pourtant relever de choix et de présupposés qui peuvent manifester une relation particulière à son égard, et qui mérite donc l'attention de la critique. Nous nous sommes donc intéressée au vocabulaire mobilisé par Zola pour désigner le monde réel qu'il se proposait de représenter dans ses œuvres, et qui fondait souvent son étalon lorsqu'il faisait la critique de l'œuvre de ses confrères. A la lecture des textes théoriques zoliens, un phénomène nous a ainsi semblé prendre une certaine ampleur, quant à la place tenue par une isotopie, celle de la « vérité ». Les deux bases de statistiques lexicales zoliennes, que sont Frantext et celle d'Etienne Brunet dans *Le Vocabulaire d'Emile Zola*, ne s'intéressent malheureusement pas aux textes critiques et théoriques¹⁷⁶. Nous avons donc tenté – avec nos modestes moyens qui ne permettent pas de rivaliser avec la perfection mathématique de ces deux modèles – d'observer plus systématiquement ce phénomène afin de vérifier dans quelle mesure ce qui n'était alors qu'une impression pouvait véritablement relever d'un choix, d'un privilège accordé par l'auteur à ce terme. En cela, nous rejoignons une remarque formulée dès le milieu des années 1980 par H. Mitterand dans sa préface de l'ouvrage d'Etienne Brunet :

Domage que nous ne disposions pas d'un instrument identique pour les œuvres critiques, théoriques et politiques de Zola (*Mes Haines, Le Roman expérimental, Les Romanciers naturalistes, Une campagne, La Vérité en marche*, etc.) : on pourrait enfin décrire avec précision le statut de termes tels que *nature, vérité, réel, tempérament, logique, puissance*, etc., qui sont au cœur de la topique naturaliste, et mesurer la distance, aussi bien que les interférences, entre le langage du récit romanesque et celui des théories esthétiques¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Le corpus d'Etienne Brunet comprend les *Rougon-Macquart, Thérèse Raquin* et *Madeleine Férat* ; le corpus de la base Frantext comprend quant à lui le cycle ainsi qu'un seul court texte théorique, l'introduction éponyme du *Roman expérimental*, soit un champ bien trop restreint pour mettre en évidence des *topoi* lexicaux.

¹⁷⁷ Henri Mitterand, « Préface », dans Etienne Brunet, *Le Vocabulaire de Zola*, tome I (*Etude quantitative*), Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1985, n. p. [H. M. souligne].

Dans une perspicace intuition qui lui est coutumière, H. Mitterrand souligne l'idée que le vocabulaire théorique zolien n'est pas neutre, transparent, et qu'il doit être envisagé avec le même arrière-plan que n'importe quel autre phénomène lexical de l'œuvre romanesque. Toutefois, le manque de données statistiques n'est ici paradoxalement pas à prendre comme un handicap, mais plutôt comme une chance : le caractère particulièrement abstrait des termes qui nous intéressent les fait entrer dans de nombreuses tournures syntaxiques qui les vident de leur sens propre, lui-même souvent très polysémique ; il est donc nécessaire de les étudier très précisément, au cas par cas, dans leur interaction avec leur contexte, ce qu'une analyse purement statistique ne permet pas. Tout en rappelant à nouveau les limites de notre démarche, que nous hésitons sincèrement à qualifier de « scientifique », nous avons ainsi pu déterminer certaines particularités intéressantes dans les usages théoriques du vocabulaire zolien. Notre corpus d'étude s'est concentré sur les textes théoriques (*Deux définitions du roman, Le Roman expérimental*), ou sur les textes critiques étant directement subordonnés à une dimension de manifeste esthétique par l'auteur (*Mes Haines, « Préface à Thérèse Raquin », Les Romanciers naturalistes*). Ce corpus permet d'observer les pratiques zoliennes sur une période allant de 1866 à 1881, qui nous semble tout à fait pertinente pour donner une image de sa pensée alors qu'elle se trouve confrontée à la gestation et la rédaction des *Rougon-Macquart*. Nous avons également étudié la lettre à Valabrègue, à part, dans la mesure où sa longueur, son caractère plus « privé » et sa rédaction avant le véritable commencement de la carrière romanesque de l'écrivain en 1864, nous semblaient la faire relever d'un mouvement de pensée certes intéressant, mais différent. Il n'était manifestement pas en notre pouvoir de comparer les usages zoliens à l'ensemble des réalistes de son temps. A titre de comparaison ponctuelle, nous avons toutefois également observé la pratique lexicale d'un ouvrage critique considéré, malgré son caractère très disparate, comme une référence de la théorie réaliste avant Zola, *Le Réalisme* de Champfleury, tout en gardant un œil sur des textes beaucoup plus modestes mais néanmoins intéressants, comme « Le Roman » de Maupassant, connu sous le nom de « préface à *Pierre et Jean* ».

L'analyse du corpus ainsi constitué nous a fait immédiatement fait observer la prépondérance et la concurrence de deux désignations du monde visé par l'œuvre zolienne, celles de la vérité et de la réalité, ainsi que leurs dérivés. Après avoir délibérément ignoré toutes les mentions issues de citations extérieures faites par le romancier, nous avons éliminé de ce corpus zolien toutes les tournures purement communicationnelles (« en vérité », « en réalité », « il est vrai que »...) pour ne garder que les termes désignant clairement dans le discours l'ensemble du monde des phénomènes ou sa représentation dans l'œuvre réaliste.

Après relevé et étude des différentes occurrences, nous avons choisi restreindre notre calcul de la représentativité lexicale de chacune de ces familles de mots à deux formes principales, la forme substantive et la forme adjectivale (« réalité/vérité » ; « réel/vrai »), excluant de fait plusieurs formes moins pertinentes comme les formes verbales et adverbiales, mais aussi des dérivés adjectivaux plus lointains, tous peu utilisés dans un sens véritablement philosophique ou littéraire (« réaliser », « vraiment », « réellement », « véritable », « véridique », « véritablement »). Nous avons également fini par ôter de notre calcul le couple « réalisme/réaliste », dans la mesure où son emploi était généralement faussé par la désignation du mouvement littéraire du même nom, souvent dans des contextes où ses idées n'étaient pas même évoquées. Ainsi avons-nous établi un corpus restreint que nous désignerons désormais comme celui des « occurrences pertinentes ». Le couple isotopique de la « vérité » et de la « réalité » s'est imposé à nous dans la mesure où les deux termes semblent utilisés dans des contextes identiques ; toutefois, nous avons également fait le choix de les interroger avec leur forme adjectivale, afin que l'analyse soit la plus objective : en effet, l'adjectif « réel » est souvent propice à une substantivation (« le réel ») que ne montre pas l'adjectif « vrai » ; il est donc possible que la tournure de l'adjectif substantivé ait pu parfois concurrencer le substantif « réalité » sans toutefois manifester une démarche lexicale différente, faussant dès lors la représentativité de cette dernière isotopie. C'est pourquoi nous avons choisi de nous concentrer essentiellement, pour le compte-rendu de nos résultats, sur l'utilisation zolienne, sans distinction, quelle que soit la tournure utilisée, de deux pôles uniques : « la vérité/vrai/le vrai » et « la réalité/réel/le réel », pôles qui nous semblent véritablement pouvoir attester d'un choix d'énonciation de la part de l'auteur. Par confort d'écriture, nous ne nommerons plus dorénavant ces deux pôles que sous leur forme nominale (« la vérité », « la réalité »), mais c'est bien l'ensemble de ces trois types d'occurrences qu'il faudra désormais y attacher, sauf indication contraire.

Une fois ces précisions méthodologiques faites, le travail statistique ainsi entrepris fait apparaître les indices d'une stratégie énonciative chez l'écrivain. Lorsqu'il désigne l'ensemble des phénomènes du monde que l'œuvre se doit de représenter de manière fidèle, le romancier privilégie nettement l'isotopie de la « vérité », à près de 70 % (pour 631 occurrences pertinentes). On pourrait voir dans ce phénomène un fait purement contextuel, dont relèveraient tous les écrits de l'époque. Toutefois, dans la plupart des textes théoriques que nous avons pu parcourir, il semble que les deux tournures attestées s'équivalent comme des synonymes, sans un privilège aussi manifeste de l'une sur l'autre. *Le Réalisme* de Champfleury de 1857 montre même une légère préférence pour l'occurrence « réalité », à

hauteur de plus de 56 % (pour 64 occurrences pertinentes). Un détail tend à confirmer le caractère signifiant de cette prépondérance zolienne pour la « vérité ». Le Zola de 1864, encore peu confronté à l'entreprise littéraire, se montre en effet différent du Zola romancier et journaliste des années suivantes. La lettre à Valabrègue montre ainsi, bien que le texte soit trop court, une parfaite équivalence entre l'usage des deux lexèmes (50 % pour 12 occurrences pertinentes). A l'unique exception de *Deux définitions du roman* en 1866 qui montre un recours plus important au terme de « réalité » (plus de 61 % pour 13 occurrences pertinentes), tous les textes suivants montrent une constance indéniable de la suprématie de l'emploi de la « vérité » tout au long de la carrière littéraire du romancier, et ce malgré les nécessaires fluctuations statistiques dues aux différentes longueurs des textes : à hauteur de plus de 76 % (pour 197 occurrences pertinentes) dans *Mes Haines* en 1866 ; à 100 % dans la courte préface à *Thérèse Raquin* (pour seulement 4 occurrences pertinentes, mais l'unanimité nous semble malgré tout rendre l'exemple intéressant) ; à près de 65 % dans *Les Romanciers naturalistes* en 1881 (pour 130 occurrences pertinentes) ; et enfin à plus de 69 % dans *Le Roman expérimental* en 1881 (pour 287 occurrences pertinentes). L'anomalie de *Deux définitions du roman* nous semble d'ailleurs peut-être redevable du contenu et de la construction particulière de ce texte, opposant le roman antique merveilleux au roman moderne, ce qui le distingue quelque peu d'un véritable manifeste, d'autant que la place du roman contemporain s'y trouve particulièrement réduite.

Comment comprendre ce choix des manifestes zoliens pour le terme de « vérité » ? Faut-il d'ailleurs y voir un sens ? N'y a-t-il pas là un simple phénomène purement aléatoire, ou contextuel ? Il est vrai que les générations précédentes s'exprimaient exclusivement en termes de « vérité ». L'exemple de Champfleury, s'il n'indique pas à lui seul une évidence de l'emploi du terme de « réalité » dans la seconde moitié du XIX^e siècle comme nous aurions peut-être tendance à le faire aujourd'hui, montre néanmoins que celui de « vérité » n'en est plus une non plus à l'heure où écrit Zola. Peut-être faudrait-il alors voir dans cette pratique zolienne un certain archaïsme lui faisant retrouver les mots de Rousseau et Diderot. Sylvie Thorel-Cailleteau a montré l'importance de leur influence conceptuelle pour Zola lorsqu'elle s'est intéressée aux origines sémantiques de la notion de « naturalisme ». Son article évoque en effet la remise au jour, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de la question philosophique du naturalisme de Spinoza et Diderot chez Renan, Littré et Taine. Zola se serait occasionnellement penché sur cette actualité philosophique dans certains de ses articles, et y

aurait pris un des sens qu'il attachera ensuite au nom de son mouvement littéraire¹⁷⁸. Zola revient d'ailleurs sur l'influence que Diderot a exercée sur lui dans un article de 1880, publié dans le recueil polémique *Une campagne* en 1882. Dans ce texte, l'écrivain fait de Diderot « le véritable aïeul des naturalistes », « l'ancêtre des positivistes d'aujourd'hui, [avec qui] naissent les méthodes d'observation et d'expérimentation appliquée à la littérature¹⁷⁹ ». Il ne serait dès lors pas impossible que la prééminence du terme de « vérité » chez Zola soit en partie redevable de son usage exclusif au XVIII^e siècle, en particulier chez un théoricien comme Diderot, bien que ce terme renvoie à l'époque classique à un contexte où la pensée même de l'existence d'un « réel », telle qu'on peut la développer aujourd'hui, semble peu pertinente. Sur ce point, il faut cependant admettre que les statistiques ne font pas tout, et qu'une fois le phénomène de prédominance attesté, l'impression que donne le discours zolien quant à son apologie de la « vérité » ne relève pas uniquement de l'ordre comptable, et se soutient de caractéristiques propres qui méritent un examen plus précis. Il semble en effet que, de manière certes non systématique, mais assez récurrente pour attirer l'attention, les textes du romancier manifestent une stratégie d'utilisation des deux termes concurrents de « réalité » et de « vérité », qui ne relèveraient donc pas pour lui de l'équivalence sémantique.

Un réel fantomatique et repoussant

De nos jours, bien que le lien synonymique entre les deux mots soit toujours manifeste et attesté dans les définitions du Robert, il semble difficile de faire de la « vérité » un parfait synonyme de la « réalité », point sur lequel nous serons amenée à revenir. Au XIX^e siècle, la question est beaucoup moins nette, surtout dans l'acception littéraire des deux termes. Bien que le Littré émette de manière implicite quelques nuances entre les deux mots, sur lesquelles nous reviendrons également, il les présente de manière générale comme des équivalents. La première acception de l'adjectif « vrai » le définit comme « conforme à la réalité », sa substantivation « le vrai » comme une « conformité à la réalité », alors qu'une des définitions de « vérité » est quant à elle uniquement glosée par le terme de « réalité ». Nombre d'auteurs les emploient également comme des synonymes. C'est ainsi plus ou moins le cas chez Champfleury, ou même chez le plus tardif Maupassant, pourtant si conscient des limites de l'existence d'un véritable « réalisme » dans l'art. Dans « Le roman », préface à *Pierre et Jean*,

¹⁷⁸ Sylvie Thorel-Cailleteau [Thorel], « Naturalisme, naturaliste », dans *Cahiers naturalistes*, n° 60, 1986, p. 80.

¹⁷⁹ Emile Zola, « Le naturalisme » [*Le Figaro* du 17 janvier 1880], *Une campagne*, dans *Œuvres complètes*, tome 14, éd. cit., p. 507).

qui privilégie comme Zola le terme de « vérité » (76 % pour 17 occurrences), les deux termes interviennent dans des contextes équivalents, comme dans l'exemple suivant où ils semblent parfaitement interchangeables :

Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la *réalité*, puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de *vérités* qu'il y a d'hommes sur la terre¹⁸⁰.

Certes, les écrits zoliens montrent aussi des cas d'équivalence, généralement subordonnés à une co-occurrence dans une même phrase, donc à la volonté rhétorique cherchant à éviter une répétition, ou à celle de créer un parallélisme syntaxique, ainsi que le montre ce bref échantillon¹⁸¹ :

En fermant les yeux, je revois ces toiles énergiques, [...] *réelles jusqu'à la vie et belles jusqu'à la vérité*¹⁸².

[L]e paysage décrit ne ressemblera pas plus au paysage *réel* que le rêve ne ressemble à la *vérité*¹⁸³.

[L]a *vérité* brutale des détails, l'impitoyable *réalité* prend je ne sais quel air de franchise qui en grandit encore l'horreur¹⁸⁴.

Le romancier part de la *réalité* du milieu et de la *vérité* du document humain¹⁸⁵.

[C]e sont des faits *vrais* et des créatures *réelles*¹⁸⁶ [...].

[La beauté du roman naturaliste] est dans la *vérité* indiscutable du document humain, dans la *réalité* absolue des peintures où tous les détails occupent leur place, et rien que leur place¹⁸⁷.

L'équivalence des deux termes ne nous semble toutefois pas être la norme du lexique zolien. Nous ne prétendons pas à l'exhaustivité, et il est évident qu'une telle analyse pourrait présenter ponctuellement des contre-exemples. Néanmoins, il nous semble manifeste que les écrits zoliens réservent à chacun de ces deux termes un emploi bien spécifique. L'utilisation du pôle « réalité » met en avant deux phénomènes propres, liés tous deux à une posture négative. Il intervient ainsi généralement dans un contexte critique évoquant un manque, un défaut de l'ouvrage évoqué, lorsque le romancier déplore l'*absence de réalité* d'une œuvre ou

¹⁸⁰ Guy de Maupassant, « Le roman » [1888], *Pierre et Jean*, éd. cit., p. 48.

¹⁸¹ Pour d'autres exemples, se reporter par exemple à *Mes Haines*, éd. cit., p. 64, p. 160, et à tout l'article consacré à Erckmann-Chatrian, où les deux termes inondent littéralement chaque page ; à *Deux définitions du roman*, éd. cit., p. 281 ; au *Roman expérimental*, éd. cit., p. 1240 ; aux *Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 230.

¹⁸² Emile Zola, « Proudhon et Courbet », *Mes Haines*, éd. cit., p. 43.

¹⁸³ Emile Zola, « *Les Chansons des rues et des bois* », *Mes Haines*, éd. cit., p. 84.

¹⁸⁴ Emile Zola, « Erckmann-Chatrian », *Mes Haines*, éd. cit., p. 134.

¹⁸⁵ Emile Zola, « Du roman – La formule critique appliquée au roman », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1296.

¹⁸⁶ Emile Zola, « Du roman – Trois début – Paul Alexis », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1313.

¹⁸⁷ Emile Zola, « Gustave Flaubert », *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 98.

d'une esthétique. La réalité est donc tout d'abord un phénomène évoqué chez Zola par défaut, comme ce qu'on ne trouve pas dans de trop nombreuses œuvres, ce qu'il déplore. Les exemples de ces tournures sont si abondants que leur relevé exhaustif serait bien fastidieux pour le lecteur. Mentionnons toutefois le lapidaire « de la réalité, point de souci » attribué aux « aveugles » et aux « eunuques » de la littérature par le jeune journaliste qui les pourfend dans la préface de *Mes Haines*¹⁸⁸, « la caricature du monde réel¹⁸⁹ » déplorable qu'est pour lui le roman *Le Maudit*, ou encore le désespérant saut « en pleine fantaisie » d'Erckmann et Chatrian, qui présentent au lecteur des personnages « plus purs, plus tendres que nous », qui font gagner « en douce impression ce que nous perdons en réalité¹⁹⁰ », car les auteurs ne se sont pas « inquiété de la réalité humaine¹⁹¹. » Même défaut de réalité des années après dans *Le Roman expérimental*, par exemple dans les habiles pièces de théâtre de Dumas fils, qui « n'hésite jamais entre la réalité et une exigence scénique ; il tord le cou à la réalité¹⁹² », ou encore dans la polie mais terrible peinture que le romancier donne des *Frères Zemganno* d'Edmond de Goncourt. Zola présente son propos sous le signe du détraquement créateur qui manque désormais la réalité, question qui structurera l'ensemble de l'article : « voyons un peu ce que devient l'imagination entre les mains d'un romancier naturaliste, le jour où il a le caprice de ne pas serrer de près la réalité¹⁹³. » Là où Goncourt décrit son roman en terme de « réalité poétique », Zola ne perçoit finalement que fuite de la réalité : malgré des qualités manifestes, « on sent bientôt qu'on n'est pas dans le monde réel¹⁹⁴ », dans « des pages qui donnent à l'œuvre une vie intense, en dehors de la réalité des personnages et du milieu¹⁹⁵ ». Même tonalité encore dans cet intransigeant appel aux écrivains qui seraient tentés de prétendre à un simple vernis de naturalisme dans leurs œuvres : « Pas d'œuvres bâtardes et hypocrites, voilà tout. Pas de mélange inacceptable ; pas de monstres moitié réels et moitié fabuleux¹⁹⁶ ».

Ces exemples montrent que le manque de réalité touche aussi les artistes que Zola revendique comme des pionniers du naturalisme, et qu'il ne prendrait donc peut-être pas toujours de caractère axiologique. Dans *Les Romanciers naturalistes*, le phénomène est récurrent, aussi bien pour les ennemis du roman moderne que pour ses modèles. Alors que les

¹⁸⁸ Emile Zola, préface à *Mes Haines*, éd. cit., p. 24.

¹⁸⁹ Emile Zola, « L'Abbé *** », *Mes Haines*, éd. cit., p. 33.

¹⁹⁰ Emile Zola, « Erckmann-Chatrian », *Mes Haines*, éd. cit., p. 128.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 129.

¹⁹² Emile Zola, « Le naturalisme au théâtre », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1216.

¹⁹³ Emile Zola, « Du roman – *Les Frères Zemganno* », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1325.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 1327.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Emile Zola, « Du roman – Les documents humains », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p.1318.

romanciers idéalistes de la génération précédente sont accusés de « châtr[er] la réalité¹⁹⁷ », Balzac lui-même, père fondateur, subit ce manque, lui qu'on « admirait d'autant plus qu'il s'écartait davantage de la réalité quotidienne et courante¹⁹⁸ », tout comme Stendhal qui « n'écrit pas un roman pour analyser un coin de réalité, êtres et choses¹⁹⁹ » et ne résiste pas dans *La Chartreuse de Parme* à mettre en scène des personnages qui « appartiennent beaucoup plus à l'invention qu'à la réalité²⁰⁰ » ; ainsi encore du maître de l'exactitude Flaubert, dont les dénouements ne sont pas toujours conformes au réel, notamment dans *Madame Bovary* (« Dans la réalité seulement, le drame ne vient pas toujours dénouer ces sortes d'histoires²⁰¹ ») ; ainsi surtout du séduisant Daudet qui « risque des prosopopées, donne la parole aux choses inanimées, laisse intervenir des figures de conte de fées au milieu des drames les plus réels²⁰² ». Dans *Mes Haines*, le constat d'un réel qui perd pied n'est pas toujours perçu comme un défaut irrémédiable. Ainsi les fantasques Gustave Doré, Victor Hugo et Michel-Ange sont-ils loués par le critique malgré leur indéniable manque de réalité, que les articles ne cessent de rappeler :

Jamais artiste n'eut moins que [Gustave Doré] le souci de la réalité. [...] L'œuvre n'est pas solide ; il n'y a point, sous elle, la forte charpente de la réalité pour la tenir ferme et debout. [...] [I]l ignore sans doute cette vie de souffrances, de doute, qui vous fait aimer d'un amour profond la réalité d'un nue et vivante. [...] L'improvisateur a écrit sur les marges ses impressions, en dehors de toute réalité et de toute étude, et son talent merveilleux a donné, à certains dessins, une sorte d'existence qui n'est point la vie, mais qui est tout au moins le mouvement. [...] L'artiste n'a que deux songes : le songe pâle et tendre qui l'emplit l'horizon de brouillard, efface les figures, lave les tentes, noie la réalité dans les visions du demi-sommeil, et le songe cauchemar, tout noir avec des éclairs blancs²⁰³.

C'est alors que se produit l'hallucination dont j'ai parlé. [Victor Hugo] n'aperçoit plus le monde réel qu'au travers de ces propres visions. De tout temps, il s'est peu soucié de la réalité ; il a puisé en lui toute son œuvre. [...] Je dois avouer que j'ai goûté de véritables joies à la lecture de ces *Chansons* [...]. Je suis heureux que Victor Hugo se soit décidé à se faire berger, et pour rien au monde je ne voudrais que le livre fût autre²⁰⁴.

Michel-Ange, grossissant les muscles, tordant les reins, grandissant tel membre aux dépens de tel autre, s'affranchissait de la réalité, créait selon son cœur des géants terribles de douleur et de force²⁰⁵.

De ce rapide aperçu qui pourrait toutefois être complété²⁰⁶, il ressort que l'emploi du terme « réalité » s'inscrit systématiquement dans un contexte où celle-ci fait précisément

¹⁹⁷ Emile Zola, « Alphonse Daudet », *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 210.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 209.

¹⁹⁹ Emile Zola, « Stendhal », *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 74.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 90.

²⁰¹ Emile Zola, « Gustave Flaubert », *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 107.

²⁰² Emile Zola, « Alphonse Daudet », *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 180.

²⁰³ Emile Zola, « Gustave Doré », *Mes Haines*, éd. cit., p. 73-74, 76, 78.

²⁰⁴ Emile Zola, « *Les Chansons des rues et des bois* », *Mes Haines*, éd. cit., p. 81, 82, 85.

²⁰⁵ Emile Zola, « M. H. Taine, artiste », *Mes Haines*, p. 153-154.

²⁰⁶ Nous renvoyons pour d'autres exemples constatant un regret ou un manque de réalité à *Mes Haines*, éd. cit., p. 50, 98, 116, 123, 126, 153 ; au *Roman expérimental*, éd. cit., p. 1221, 1285 ; aux *Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 209, 210.

défaut. Ce manque est généralement décrié par le romancier, mais pas universellement : le manque de réalité est toujours pointé, mais il n'ôte parfois aucune qualité à l'œuvre « coupable ». Deux passages de *Mes Haines* semblent d'ailleurs excuser ce manque de « réalité » en y voyant une sorte de fatalité humaine à laquelle personne n'échapperait totalement :

[L'écrivain] ne saurait reproduire ce qui est dans sa réalité²⁰⁷ [...].

Prenez l'homme au berceau, il a simplement des sens qui fonctionnent, c'est une extase sur chaque chose ; il ne voit pas la réalité, il la rêve²⁰⁸.

Dans ce premier réseau sémantique, la « réalité » apparaît sous la plume zolienne lorsque le romancier s'apprête à en énoncer l'absence : elle est donc associée à une sorte de négatif dont le positif resterait un horizon d'attente toujours virtuel. L'emploi du lexème manifeste un second phénomène tout aussi révélateur. Dans de nombreuses occurrences, la « réalité » ainsi désignée est bien présente, mais elle est alors envisagée d'un point de vue dysphorique, comme une évidence difficile à accepter, car rude et parfois décevante, mais somme toute nécessaire. Lorsque le mot ne désigne pas un manque de réel dans une œuvre mais le monde visé par elle en tant que tel, c'est en effet souvent dans une évocation peu enthousiaste, voire même désespérée. Le contexte immédiat du mot associe alors la « réalité », parfois dans un même groupe nominal, avec le lexique de la violence, de la dureté et du malheur : « voix âpre de la réalité²⁰⁹ » ; « misères » de « la vie réelle²¹⁰ » ; « tristes réalités de la journée²¹¹ » ; « chutes et [...] sursauts de la réalité²¹² » ; « le drame humain réel et complet²¹³ », « rudes coups de la réalité²¹⁴ » ; « drames les plus réels²¹⁵ ». Dur, misérable, triste, le réel ne saurait être dépeint avec succès que dans ses moments les plus terribles, et c'est étonnamment dans cette unique dimension du malheur que le critique reconnaît le réalisme des œuvres qu'il juge²¹⁶ : ainsi le mot apparaît-il dans l'évocation de la guerre, de son « impitoyable réalité [qui] prend je ne sais quel air de franchise qui en grandit encore

²⁰⁷ Emile Zola, « Erckmann-Chatrion », *Mes Haines*, éd. cit., p. 126.

²⁰⁸ Emile Zola, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1221.

²⁰⁹ Emile Zola, « M. H. Taine, artiste », *Mes Haines*, éd. cit., p. 144.

²¹⁰ Emile Zola, *Deux définitions du roman*, éd. cit., p. 274.

²¹¹ *Ibid.*, p. 1251.

²¹² Emile Zola, « Du roman – Le sens du réel », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1288.

²¹³ Emile Zola, « Du roman – De la description », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1299.

²¹⁴ Emile Zola, « Balzac », *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 37.

²¹⁵ Emile Zola, « Alphonse Daudet », *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 180.

²¹⁶ Pour d'autres exemples de l'association de l'isotopie de la réalité à une nette dimension péjorative, voir par exemple *Mes Haines*, éd. cit., p. 135, *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1208-1209.

l'horreur²¹⁷ » et qui rencontre « dans la réalité, des accents déchirants²¹⁸ » chez Erckmann-Chatrian ; ou encore dans la peinture de l'hystérie, de son « récit d'un moribond dont la souffrance a agrandi nos yeux, qui voit face à face la réalité [...] en lui communiquant la fièvre qui agite son corps et les désespoirs qui troublent son âme²¹⁹ », qui rend « dans sa réalité un des cas de la vie humaine, l'histoire d'une âme perdue au milieu des luttes et des désespoirs du monde²²⁰ », dans *Germinie Lacerteux* des Goncourt. L'auteur lui-même évoque son expérience personnelle de la dureté du réel pour excuser le besoin de tout lecteur de se consoler dans une littérature plus lyrique que réelle :

Je lirai M. Michelet, je me bercerais dans sa large et suave poésie, lorsque, l'âme saignante, j'aurai besoin d'un beau mensonge *pour me consoler du réel* ; mais je lirai M. Eugène Pelletan, lorsque, l'esprit sain et ferme, je voudrai le possible et *que je me sentirai la force de la réalité*²²¹.

L'occurrence « réalité » surgit donc également lorsque l'écrivain envisage le monde comme une épreuve violente et agressive pour le sujet, au point que le mal deviendrait presque un critère de reconnaissance du réel. Erckmann-Chatrian, dont Zola reconnaît pourtant la capacité à dépeindre les horreurs de la guerre, resteraient ainsi encore trop « bons » dès qu'ils touchent à l'humain, et par là même, dans l'esprit zolien, encore trop peu réalistes : « Son monde n'est pas assez mauvais pour vivre de la vie réelle²²². » La réalité est perçue dans les textes comme la dégradation de toutes les espérances et de tout l'idéal, souhaitée dans l'abstrait car franche et ne se consolant pas par le mensonge, mais systématiquement conçue sur le plan moral et affectif comme une chute. L'éloge du roman moderne qui dépeint enfin le quotidien prosaïque qu'on peut lire dans *Deux définitions du roman*, est l'illustration même de ce mouvement paradoxal :

Retombé des spéculations divines *dans les réalités humaines*, [l'homme moderne] s'est *replié sur lui-même* ; il vit à terre maintenant, dans un coin ; il a élevé la femme jusqu'à lui, et son existence se passe au milieu des *dramas secrets*, tristes ou gais, du foyer domestique²²³.

L'image de la retombée du monde idéal vers la terre ferme du réalisme se comprend tout à fait dans le discours de cet essai qui décrit le repli moderne de l'art sur la réalité quotidienne des hommes ; néanmoins, dans cet extrait, cette image de la chute prend bientôt toute la violence de son sens propre, faisant de l'homme ainsi « tombé » un homme « à

²¹⁷ Emile Zola, « Erckmann-Chatrian », *Mes Haines*, éd. cit., p. 134.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 135.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

²²⁰ Emile Zola, « *Germinie Lacerteux*, par MM. Edmond et Jules de Goncourt », *Mes Haines*, éd. cit., p. 64.

²²¹ Emile Zola, « *La mère*, par M. Eugène Pelletan », *Mes Haines*, éd. cit., p. 92.

²²² Emile Zola, « Erckmann-Chatrian », *Mes Haines*, éd. cit., p. 128.

²²³ *Ibidem*, p. 280.

terre », vivant « dans un coin ». Elle devient ainsi un mouvement de dégradation qui confère à l'émergence du réel dans le roman le sens d'une entrée dans le malheur. On retrouve ce caractère de violence nécessaire dans des appels beaucoup plus théoriques du romancier, lorsque celui-ci entrevoit son œuvre comme le procès-verbal de la réalité. Le terme si souvent utilisé par Zola n'est pas aussi neutre qu'il voudrait le prétendre. Le procès-verbal est certes conçu pour être un *discours neutre*, mais il n'est en revanche jamais là pour consigner des *faits neutres* : le procès-verbal intervient dans des circonstances bien précises du réel, à savoir dans les moments de crise de la vie en société, dans le malheur, dans l'optique d'un réquisitoire plutôt que dans la simple illustration fidèle de ce qu'est la vie. Et c'est d'ailleurs le ton conflictuel et polémique du réquisitoire que le théoricien utilise lorsqu'il évoque la réalité qu'il prône pour les œuvres naturalistes, faisant toujours d'elle une épreuve ou un défi que ses opposants ne seraient pas aptes à surmonter :

Voilà la réalité ; frissonnez ou riez devant elle, tirez-en une leçon quelconque, l'unique besogne de l'auteur a été de mettre sous vos yeux les documents vrais²²⁴.

Nous enseignons l'amère science de la vie, nous donnons la *hautaine leçon du réel*. Voilà ce qui existe, tâchez de vous en arranger²²⁵.

Il y aurait donc une sorte de congruence entre le lexème choisi et le référent désigné, qui ferait de la « réalité » l'expression d'une vision particulièrement dysphorique du romancier. Lorsque le monde se fait « réalité » sous la plume de l'écrivain, il est envisagé soit comme un milieu agressif et repoussant, nécessitant de sa part comme de celle du lecteur un certain courage pour en affronter les coups, soit comme une virtualité toujours trop absente des œuvres, chez ceux qui n'ont justement pas cette force. Le phénomène est d'autant plus manifeste lorsqu'on le compare au traitement réservé au lexème concurrent, celui de la « vérité ».

L'exaltation euphorique de la vérité

Autant la « réalité » est perçue sur un mode négatif aux deux sens du terme (photographique et dysphorique), autant la « vérité » intervient sur un mode positif, plein, et euphorique ; autant Zola déplore le manque de réel des œuvres tout en reconnaissant sa dureté, autant celui-ci réserve-t-il à la vérité ses envolées les plus lyriques et ses appels les

²²⁴ Emile Zola, « Le naturalisme au théâtre », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1240.

²²⁵ *Ibidem*, p. 1242.

plus passionnés²²⁶. Compte tenu de la prééminence de cette occurrence, faire relevé exhaustif de toutes les formules laudatives auxquelles elle prend part serait difficile. Un échantillon suffira d'ailleurs à souligner le contraste manifeste entre cette évocation du « vrai » et la peinture du « réel » que nous venons de voir chez l'écrivain. La « vérité », chez Zola, est immédiatement convoquée dès que celui-ci emporte son discours théorique dans l'emphase enthousiaste de l'utopie, ou dans son pendant, la défense polémique. Le principe de « vérité » est idéalisé voire divinisé par l'auteur dès ses premiers écrits, comme le but ultime vers lequel tend son siècle de progrès, dans une référence vague qui concerne généralement aussi bien le domaine politique que scientifique ou artistique. On repère ainsi tout au long de la carrière théorique zolienne les prémises d'une allégorisation sanctifiée de la vérité qui s'exprimera plus tard avec ferveur dans le titre du recueil polémique *La Vérité en marche*, où la dénonciation de l'injustice à l'égard de Dreyfus ne fait finalement qu'actualiser dans le débat concret de la fin du siècle toutes les caractéristiques que le romancier prêtait abstraitement au concept de vérité bien des années avant :

[*Je me suis plu [...] à haïr ce qui blessait le juste et le vrai*²²⁷.

Il y a, *là-haut ou là-bas*, dans une sphère lointaine assurément, *une vérité une et absolue* qui régit les mondes et nous pousse à l'*avenir*²²⁸.

Où sont, je le demande, les hommes libres, ceux qui vivent *tout haut*, qui n'enferment pas leur pensée dans le cercle étroit d'un dogme et *qui marchent franchement vers la lumière*, sans craindre de se démentir demain, *n'ayant souci que du juste et du vrai*²²⁹ ?

Comme nous sentons tressaillir en nous les vérités de l'avenir ! [...] Demain l'édifice sera reconstruit. Nous aurons eu les joies cuisantes, l'angoisse douce et amère de l'enfantement ; nous aurons eu les œuvres passionnées, *les cris libres de la vérité, tous les vices et toutes les vertus des grands siècles à leur berceau*²³⁰.

Nous allons voir Dieu, nous allons voir la vérité, et vous pensez alors quelle impatience nous tient, quelle hâte fébrile nous mettons à vivre et à mourir. [...] *Nous sentons la vérité qui court devant nous, et nous courons*²³¹.

²²⁶ Notre corpus présente de très rares invocations au réel – nous avons pu en dénombrer sept, dont trois reprises dans un même article –, mais celles-ci restent sporadiques dans l'ensemble du réseau lexical, et ne sont pas en outre pas toutes dénuées d'ambiguïté. Elles s'expriment en effet parfois en terme de besoin et surtout de folie délirante, ce qui les rend pour le moins contradictoires : « *j'aime la réalité, la vie* » ; « *La définition de M. Taine contente mes besoins de réalité* » ; « *nous qui sommes affolés de réalité* », « *Soyons réel d'abord, nous philosopherons ensuite.* [...] Je ne puis me changer. Je suis *fou de réalité* [...] » ; « *[L']amour croissant de la réalité [...] [fait] redouter avec raison [aux républicains romantiques] que la foule ne se détourne d'eux et de leurs œuvres.* » ; « *C'est là [chez M. Daudet] ce que j'appellerai la fièvre de la réalité, maladie toute moderne chez les artistes.* » (Emile Zola, *Mes Haines*, éd. cit., p. 153, 154, 159, 160 ; *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1390 ; *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 211).

²²⁷ Emile Zola, préface à *Mes Haines*, éd. cit., p. 23.

²²⁸ *Ibidem*, p. 24.

²²⁹ *Ibid.*, p. 25.

²³⁰ *Ibid.*, p. 27.

²³¹ Emile Zola, « *La littérature et la gymnastique* », *Mes Haines*, éd. cit., p. 56-57.

Demain, c'est ce vingtième siècle dont l'évolution scientifique aide la naissance laborieuse ; *demain*, c'est l'enquête universelle, *l'esprit de vérité transformant les sociétés* [...]. Aujourd'hui, nous avons besoin de la *virilité du vrai pour être glorieux dans l'avenir*, comme nous l'avons été dans le passé²³².

*La vérité n'égare personne*²³³.

*Je ne suis que le soldat le plus convaincu du vrai*²³⁴.

Un autre esprit se dégage de la société nouvelle, *un esprit qui s'élargit chaque jour dans la recherche et dans l'affirmation du vrai*²³⁵.

*Aimons la vérité, et nous vaincrons*²³⁶.

Le style de ce qui n'est qu'un lacunaire aperçu de cette utilisation du lexique de la vérité²³⁷ ne trompera pas le lecteur sur la dimension nettement prophétique que lui associe Zola : phrases lapidaires, surreprésentation de la première personne, ponctuation affective, utilisation du futurs à valeur de certitude, de présents de vérité générale, d'hyperboles et d'anaphores emphatiques, de l'isotopie du combat (« blessait », « marchent », « virilité », « soldat », « vaincrons »), de la révélation, de la génération et de l'espoir (« là-haut ou là-bas », « nous pousse à l'avenir », « lumière », « demain », « enfantement », « berceau », « impatience », « hâte fébrile », « court devant nous », « naissance », « société nouvelle »), sans oublier une nette tendance à la personnification allégorique du concept même de vérité, qui tour à tour « court », « n'égare pas », « pousse les hommes à agir », est « aimée » ou « blessée ». Divinisée et risquant par là même d'être inaccessible, la vérité est cependant associée par l'auteur à la conquête tangible du savoir, qui s'exprime par ses progrès concrets quel que soit son lointain aboutissement : elle serait donc cette valeur ultra-méliorative, ce but ultime que l'homme s'assignerait dans un monde tourné vers le progrès humain, scientifique, technique, qui tempérerait ainsi heureusement l'idéal par un ancrage dans le monde phénoménal. Cette dimension positive et utopique attachée par le discours zolien à la notion de vérité n'est cependant pas réservée au domaine abstrait de l'espoir en l'avenir de l'humanité. Les faveurs accordées à cette occurrence se retrouvent ainsi fréquemment dans le discours plus « concret » de la théorie littéraire, où elle assume une fonction qui était nettement négligée par celle de la « réalité », à savoir l'expression du prédictif, de l'exhortation et du manifeste. Ainsi la vérité apparaît-elle systématiquement dans les

²³² Emile Zola, « Le roman expérimental », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1206.

²³³ Emile Zola, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1229.

²³⁴ *Ibidem*, p. 1258.

²³⁵ Emile Zola, « L'argent dans la littérature », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1284.

²³⁶ Emile Zola, « De la critique – Polémiques », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1335.

²³⁷ Pour d'autres exemples de cette dimension emphatique et prophétique de l'isotopie de la vérité dans les textes théoriques zoliens, voir *Mes Haines*, éd. cit., p. 23, 24, 25, 27, 28, 37, 57, 63, 100, 106-108 ; *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1183, 1194, 1221, 1222, 1386, 1394.

préceptes ou principes littéraires envisagés de manière positive par le discours zolien lorsqu'il aborde la question de la représentation du monde dans l'œuvre littéraire, et souvent avec la même emphase que dans les imprécations plus générales que nous venons de rencontrer²³⁸ :

*Il faudrait montrer une fois pour toutes au public que la vérité seule est grande, et que l'art n'est fait que de vérité*²³⁹.

*[J]e demande à toute œuvre, même à une œuvre historique, la vérité humaine, la vérité des passions et des pensées*²⁴⁰.

[A] la folie généreuse d'atteindre la lumière d'un bond a succédé l'âpre désir de démonter la machine du monde, pièce à pièce, pour en arracher la vérité. [...] [Le romancier analyste] *n'a souci que de vérité*, et étale devant nous le cadavre de notre cœur²⁴¹.

Le romancier part à la *recherche d'une vérité*²⁴².

Un fait observé *devra* faire jaillir l'idée de l'expérience à instituer, du roman à écrire, *pour arriver à la connaissance complète d'une vérité*²⁴³.

*Les seules œuvres grandes et morales sont les œuvres de vérité*²⁴⁴.

*[T]ous nos efforts aboutissent au besoin de nous rendre maîtres de la vérité*²⁴⁵.

*Celui qui écrira le mieux ne sera pas celui qui galopera le plus follement parmi les hypothèses, mais celui qui marchera droit au milieu des vérités*²⁴⁶.

Du moment où *l'on* quitte le terrain solide du vrai, on est lancé dans toutes les monstruosité²⁴⁷.

Et l'on éprouve une surprise, lorsqu'on s'aperçoit, au bout d'un quart de siècle, que le romantisme agonise, mourant lentement de sa belle mort. *Alors, la vérité se fait jour*²⁴⁸.

Une œuvre vraie sera éternelle, tandis qu'une œuvre émue pourra ne chatouiller que le sentiment d'une époque²⁴⁹.

²³⁸ L'unique contre-exemple à cette dimension méliorative du terme ne s'en révèle pas un. On le trouve en effet très rarement accolé à des qualificatifs comme « brutale » ou « terrible », qui n'ont de négatifs que l'apparence : l'examen de leur contexte immédiat démontre que ces expansions prennent une dimension méliorative, connotant l'expression de la vérité d'une note de défi et de virilité courageuse dans le combat qui la distingue très nettement de la connotation péjorative appliquée à l'isotopie de la réalité : « Il s'agit d'un grave débat, celui qui a existé de tous temps entre les fortifiantes brutalités de la vérité et les banalités doucereuses du mensonge. » ; « Je suis pour les hommes courageux qui ont la brutalité du vrai, qui enjambent les règles reçues, qui ne savent pas et qui imposent cependant leurs idées, parce que ces idées ont une grande force de volonté. » ; « Moi, qui aime volontiers à dire les vérités brutales, et qui mets mon intérêt dans la franchise, je dirai simplement aux débutants, pour conclure... » (Emile Zola, *Mes Haines*, éd. cit., p. 63, 121 ; *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1283).

²³⁹ Emile Zola, « *Le supplice d'une femme et Les deux sœurs* », *Mes Haines*, éd. cit., p. 119.

²⁴⁰ Emile Zola, « *Histoire de Jules César* », *Mes Haines*, éd. cit., p. 160.

²⁴¹ Emile Zola, *Deux définitions du roman*, éd. cit., p. 280-281.

²⁴² Emile Zola, « Le roman expérimental », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1178.

²⁴³ *Ibidem*, p. 1180.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 1200.

²⁴⁷ Emile Zola, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1229.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 1236.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 1241.

[I]l faut s'abandonner à l'esprit nouveau, qui élargit le domaine des lettres par la science, qui, au-dessus de la grammaire et de la rhétorique, au-dessus des philosophies et des religions, *tâche d'arriver à la beauté du vrai*²⁵⁰.

La vérité a un son auquel j'estime qu'on ne saurait se tromper. Les phrases, les alinéas, les pages, le livre tout entier doit sonner la vérité²⁵¹.

Aussi suis-je heureux, lorsque je vois l'esprit analytique et expérimental s'emparer de plus en plus de la jeunesse et faire sortir des rangs de nouveaux lutteurs, qui viennent combattre à côté des aînés *le bon combat de la vérité*²⁵².

Voilà la grande force du vrai. Il reste éternel. Tout document apporté est incontestable, la mode ne peut rien contre lui²⁵³.

[Les véritables artistes] ont l'amour de la langue et la *passion de la vérité*. [...] Ils vont à la vérité, au chef-d'œuvre, *malgré tout, par-dessus tout*, sans s'inquiéter du scandale de leurs audaces²⁵⁴.

L'enquête est ouverte, et le romancier *part à la conquête de la vérité*²⁵⁵ [...].

Il n'est point vrai qu'il suffise d'avoir un style très soigné pour marquer à jamais son passage dans une littérature. La forme au contraire est ce qui change, ce qui passe le plus vite. *Il faut, avant tout*, pour qu'il vive, *qu'un ouvrage soit vivant, et il n'est vivant qu'à la condition d'être vrai*, d'être vécu par un auteur original²⁵⁶.

Plus [l'expression] sera directe, sans ragoût littéraire, allant droit à la vie, et plus elle sera *puissante et éternellement jeune, dans la vibration même de la vérité*²⁵⁷ !

Nous avons davantage développé ce relevé, bien qu'il reste ici encore non exhaustif²⁵⁸, afin de montrer comme la prescription zolienne s'est tout au long de sa carrière critique et théorique exprimée sur le mode de l'appel à la vérité, en négligeant totalement l'appel au réel. Ce privilège ne doit pas nous étonner : dans la mesure où l'usage du lexème de la réalité était le plus souvent réservé par les écrits zoliens à ce qui faisait défaut aux œuvres qu'il rencontrait, celui-ci s'est sans doute imprégné d'une connotation de manque et d'incomplétude fort peu compatible avec le caractère effectif et positif que suppose le manifeste littéraire. Au contraire, l'isotopie de la vérité, avec l'incomparable aura positive que l'auteur semble lui accorder, devient quant à elle l'objet de tous les vœux littéraires du romancier, avec toute la certitude et l'injonction que cela suppose (« il faudrait », « je demande », « besoin », « devra », « il faut », « doit », « on ne saurait », sans oublier les futurs injonctifs, les présents de vérité générale et le lexique de la totalité et de l'exclusive propres à

²⁵⁰ Emile Zola, « L'argent dans la littérature », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1280-1281.

²⁵¹ Emile Zola, « Du roman – Le sens du réel », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1288.

²⁵² Emile Zola, « Du roman – Trois débuts – Joris-Karl Huysmans », *Le Roman expérimental*, éd. cit. 1307.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ Emile Zola, « De la critique – La haine de la littérature », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1378.

²⁵⁵ Emile Zola, « Stendhal », *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 77.

²⁵⁶ Emile Zola, « Les romanciers contemporains », *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 243.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 246.

²⁵⁸ Pour des exemples similaires de prescriptions littéraires générales évoquant la passion et la nécessité de la vérité, se reporter à *Mes Haines*, éd. cit., p. 64, 70, 117-118, 118, 121 ; au *Roman expérimental*, éd. cit., p. 1196, 1225, 1227, 1239, 1257, 1279, 1323, 1392 ; aux *Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 172, 226.

la stylistique du commandement) : là où la réalité échappe aux œuvres imparfaites, les œuvres naturalistes à venir, elles, ont le devoir de rechercher non pas à rendre le réel, mais la vérité ; là où le réel est une virtualité angoissante et non actualisée, la vérité apparaît comme une visée séduisante et actualisable. C'est d'ailleurs uniquement cette isotopie que l'écrivain utilise dans les rares moments où il parle explicitement au nom de son mouvement, lui qui ne souhaite pas s'associer à une école²⁵⁹ :

[S]ur *les documents vrais que les naturalistes apportent*, on pourra sans doute un jour établir une société meilleure, qui vivra par la logique et par la méthode. Du moment où *nous sommes la vérité*, nous sommes la morale²⁶⁰.

Devant un pareil tableau [des travaux de Claude Bernard], nous pardonnera-t-on nos quelques audaces à nous, romanciers naturalistes, qui, par amour du vrai, poursuivons parfois avec délices les détraquements que produit une passion dans un personnage gâté jusqu'aux moelles ? [...] C'est que *de nos tristes réduits nous espérons faire sortir des vérités qui éblouiront ceux qui sauront les voir*²⁶¹.

[L]es naturalistes affirment qu'on ne saurait être moral en dehors du vrai²⁶².

La vérité, objet de foi et d'espoir dans nos premières citations, présente donc également une dimension concrète dans l'esprit de l'auteur, qui envisage comme un point essentiel de la *pratique* littéraire, notamment de l'esthétique qu'il défend. Cette « tangibilité » de la vérité est manifeste dans les textes critiques du romancier. Alors que la « réalité » désignait souvent les manquements des œuvres littéraires, leur difficulté à représenter fidèlement le monde phénoménal, alors qu'elle servait souvent à en dépeindre le caractère peu amène, effrayant et violent, l'occurrence « vérité » est au contraire employée dans les moments panégyriques de ces mêmes textes. Le terme vient saluer le talent des artistes les plus appréciés du romancier et exalter leur capacité à rendre *positivement* compte du monde avec exactitude, ce qui lui confère un rôle diamétralement opposé à son lexème concurrent. Livrons ainsi une rapide compilation de ces différentes remarques, afin de souligner leur récurrence dès que le discours critique zolien envisage les œuvres du point de vue de leur efficacité à représenter le monde, que ce soit dans des constats d'ordre général ou dans l'évocation de détails plus précis :

²⁵⁹ Voir aussi, entre autres exemples, la préface à la seconde édition de *Thérèse Raquin*, éd. cit., p. 520 ; *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1180, 1181, 1280, 1390, 1390-1391, 1393 ; *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 110, ou encore, hors de notre corpus, la tonitruante déclaration de la préface de *L'Assommoir* : « Je ne me défends pas, d'ailleurs. Mon œuvre me défendra. C'est une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple. » (Emile Zola, *L'Assommoir*, éd. cit., p. 373).

²⁶⁰ Emile Zola, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1220.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 1220.

²⁶² *Ibid.*, p. 1242.

Ainsi, de Courbet :

[I]l me suffira [...] de dire hautement que je m'incline [...] devant le maître puissant qui nous a donné quelques pages larges et vraies.

Ce n'est là qu'un simple résultat de son talent qui se trouve porté à chercher et à rendre la vérité [...].

Trapu et vigoureux, il avait l'âpre désir de serrer entre ses bras la nature vraie [...].

Il n'a que le génie de la vérité et de la puissance²⁶³.

D'Erckmann et Chatrian, dont il critique par le manque de réalité dans les caractères mais loue les paysages alsaciens :

Puis, quel beau pays que le leur, et ici quelle vérité dans les horizons²⁶⁴ !

Du premier Huysmans :

Je voudrais bien que les faiseurs de romans et de mélodrames ineptes sur le peuple eussent l'idée de lire *Les Sœurs Vatar*, de M. J.-K. Huysmans. Ils y verraient le peuple dans sa vérité.

[L]'œuvre a une vie intense ; elle vous empoigne et vous passionne, elle a une chaleur de bataille et de victoire. D'où vient donc cette flamme qui en sort ? de la vérité des peintures et de la personnalité du style, pas davantage. Tout l'art moderne est là²⁶⁵.

Du fidèle Alexis :

[T]out ce tableau [de Paul Alexis] a un accent de vérité et une puissance de rendu qui en font la peinture inoubliable et définitive d'un coin de notre Paris²⁶⁶.

D'Alphonse Daudet :

Ce sont là [dans *Le Nabab*] autant de pages d'histoire qu'il fallait rendre éternelles, en les fixant dans leur vérité [...].

[Dans la scène de l'agonie du duc de Mora, dans la même œuvre,] le brouhaha, puis le palais tombant à un grand silence, toute cette peinture est d'une puissance qui sent la vérité, prise sur le fait et rendue avec le frisson même de la sensation immédiate²⁶⁷.

Des frères Goncourt :

A ceux qui prétendent que MM. de Goncourt ont été trop loin, je répondrai qu'il ne saurait en principe y avoir de limite dans l'étude de la vérité²⁶⁸.

[L]eurs œuvres sont pleines de documents humains pris dans la vérité de la vie moderne [...]. Ils sont les romanciers artistes, les poètes du vrai pittoresque²⁶⁹ [...].

A côté [du personnage de Renée Mauperin dans son roman éponyme], il y a un frère qui est également une merveille de vérité²⁷⁰[...].

Mais surtout des trois maîtres,

Ainsi, de Balzac :

Ses chefs-d'œuvre l'attestent [de son sens du réel], cette merveilleuse *Cousine Bette*, où le baron Hulot est si colossal de vérité, cette *Eugénie Grandet* qui contient toute la province à une date donnée de notre histoire²⁷¹.

Imaginez un chimiste qui entre chaque matin dans son laboratoire, qui s'y enferme pour multiplier les expériences ; ce chimiste écrit toutes ses trouvailles, découvre à chaque heure des vérités nouvelles et les note dans la fièvre de son travail. Peut-être l'ordre manque-t-il un peu ; mais, pour qui lira ces papiers, il n'y en a pas moins là un resplendissement de vérités de toutes sortes, des matériaux d'un prix inestimable. [...] Eh bien ! Balzac est ce chimiste du cœur et du cerveau humains, il a fondé une littérature²⁷².

²⁶³ Emile Zola, « Proudhon et Courbet », *Mes Haines*, éd. cit., p. 41, 42, 42, 43.

²⁶⁴ Emile Zola, « Erckmann-Chatrian », *Mes Haines*, éd. cit., p. 128.

²⁶⁵ Emile Zola, « Du roman – Trois débuts – Joris-Karl Huysmans », *Le Roman expérimental*, éd. cit. 1307, 1308.

²⁶⁶ Emile Zola, « Du roman – Trois début – Paul Alexis », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1311.

²⁶⁷ Emile Zola, « Alphonse Daudet », *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 212, 216.

²⁶⁸ Emile Zola, « *Germinie Lacerteux* par MM. Edmond et Jules de Goncourt », *Mes Haines*, éd. cit., p. 70.

²⁶⁹ Emile Zola, « Edmond et Jules de Goncourt », *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 162.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 169.

²⁷¹ Emile Zola, « Du roman – Le sens du réel », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1288-1289.

²⁷² Emile Zola, « Balzac », *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 58.

Balzac, dans ses chefs-d'œuvre : *Eugénie Grandet*, *Les Parents pauvres*, *Le Père Goriot*, a donné ainsi des images d'une nudité magistrale, où son imagination s'est contentée de créer du vrai²⁷³.

De Stendhal :

Maintenant, quel est donc le coup de génie de Stendhal ? Pour moi, il est dans l'intensité de la vérité qu'il obtient souvent avec outil de psychologue, si incomplet et si systématique qu'il puisse être. [...] Or, il arrive que ce psychologue, *dédaigneux des réalités* et tout entier à sa logique, *aboutit*, par la pure spéculation intellectuelle, à *des vérités audacieuses et superbes que jamais personne n'avait osées avant lui dans le roman. C'est là ce qui m'enthousiasme.*

Il y a là [entre Julien Sorel et Mathilde de la Môle] un embarras, un malaise, une faute à la fois sottise et cruelle, d'une puissance rare, *tant les faits paraissent sonner la vérité.*

[Dans *Le Rouge et le Noir*, on] trouve partout le coup de génie de la logique dont j'ai parlé ; *la vérité éclate dans des scènes inoubliables* [...].

Et toujours des scènes éclatantes de vérité, comme dans un jaillissement de la logique.

Tel est le cri humain, *la note vraie et nouvelle dans le roman*. C'est l'étude de l'homme tel qu'il est, dépouillé des draperies de la rhétorique et vu en dehors des conventions littéraires et sociales. *Stendhal a osé le premier cette vérité*²⁷⁴.

De Flaubert :

[Après la parution de *Mme Bovary*, il] n'y avait plus pour les nouveaux venus qu'à marcher dans *cette large voie de la vérité par l'art*²⁷⁵.

[Flaubert] a, je le répète, *porté la hache et la lumière* dans la forêt parfois inextricable de Balzac. *Il a dit le mot vrai et juste que tout le monde attendait.*

[Les liaisons d'Emma Bovary, plates et superbes, sont] *un document humain d'une vérité universelle, une page arrachée à l'histoire de notre société*²⁷⁶.

Parmi de nombreux autres exemples²⁷⁷, nous avons volontairement mêlé dans ce relevé éloges généraux et témoignages d'admiration de détail afin de mettre en valeur le caractère positif, concret assumé par cette notion de vérité dans le roman. Les propos tenus sur Stendhal illustrent bien ce phénomène, en évoquant dans une même phrase certaines lacunes dans les « réalités » de ses romans que contrebalancent la présence de « vérités audacieuses et superbes » jusqu'alors inédites dans la psychologie des personnages. On ne saurait mieux démontrer que la réalité cristallise sur son nom des angoisses et des difficultés que semble au contraire compenser la vérité. Deux désignations donc pour un même référent phénoménal ambigu, ou plutôt deux désignations pour un référent pas si « un » que cela dans la pensée zolienne, où le réel ne recoupe pas toujours le vrai, et où la vérité semble bien plus séduisante que la réalité.

²⁷³ Emile Zola, « Gustave Flaubert », *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 98.

²⁷⁴ Emile Zola, « Stendhal », *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 76, 76, 81, 83, 84.

²⁷⁵ Emile Zola, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1239.

²⁷⁶ Emile Zola, « Gustave Flaubert », *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 97, 108.

²⁷⁷ Pour d'autres exemples, voir *Mes Haines*, éd. cit., p. 42, 122, et surtout *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 73, 74, 95, 105, 160, 208, 212, 222.

- Des connotations qui informent l'œuvre romanesque

Cette rapide revue ne serait sans doute pas décisive si elle ne rencontrait également le fonctionnement lexical de l'œuvre romanesque. L'observation des occurrences des mêmes isotopies dans le cycle des *Rougon-Macquart*, amplement facilitée par la base de données Frantext, montre un phénomène en tout point identique à celui constaté dans les textes théoriques, avec un accent plus manifeste encore sur la connotation négative appliquée au lexème de la « réalité ». Nous nous intéresserons désormais davantage à cette dernière, dans la mesure où le corpus lexical de la vérité dans le cycle présente la difficulté d'un nombre incommensurable d'occurrences, en majorité employées dans des sens parasites pour notre recherche – comme antonyme du mensonge au sens le plus courant, comme simple intensif, ou encore comme expression figée (« la vérité était que », « en vérité »...) –, le rendant peu utilisable de manière objective. Au contraire, l'occurrence plus abstraite d'un terme comme celui de la « réalité », naturellement peu propice au discours romanesque, s'avère plus maniable : si l'on ôte les nombreuses occurrences de l'expression figée « en réalité », ou encore l'utilisation de l'adjectif « réel » comme intensif, on obtient un corpus certes restreint, mais qui montre de véritables constantes dans les choix sémantiques, identiques à celles présentées dans l'œuvre critique.

Les dangers d'un réel brutal et assassin

On trouve la même dimension péjorative du « réel » dans la théorie naturaliste et dans les *Rougon-Macquart*, où le mot désigne toujours le monde dans sa dimension violente ou terrifiante : ainsi des livres anatomiques desquels Pauline tire son éducation, dont la beauté est conditionnée à la violence de « planches superbes d'une réalité saignante²⁷⁸ », cette réalité dont Lazare rêve de s'échapper en partant au loin, car « il n'est point défendu d'imaginer des choses agréables, quand la réalité n'est pas gaie²⁷⁹ ». Ce discours pessimiste propre au héros de *La Joie de vivre* n'est pas isolé : il est repris presque trait pour trait par la Maheude dans *Germinal*, heureuse « d'oublier pendant une heure la réalité triste » en écoutant les « contes » politiques utopiques d'Etienne, « merveilleux », « trop beaux », qui « rendaient la vie abominable ensuite²⁸⁰ ». Même mouvement dysphorique chez Séverine dans *La Bête*

²⁷⁸ Emile Zola, *La Joie de vivre*, éd. cit., p. 854.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 1069.

²⁸⁰ Emile Zola, *Germinal*, éd. cit., p. 1278-1279.

humaine, qui, perdue dans la pensée de plans stratégiques visant à se rendre innocente tout en se promenant dans un Paris printanier, se voit rapidement « retomb[er] durement dans l'angoisse du réel²⁸¹ », à savoir se résoudre à rendre une visite intéressée à Camy-Lamotte, avec les éventuels à-côtés que cette entrevue pourrait comporter... Dans *L'Œuvre*, c'est encore en termes de violence et d'agressivité que Christine conçoit l'art de Claude, qui sera par conséquent désigné par elle comme une « réalité crue », des « réalités d'une hideur de monstres », ou une « réalité [qu']elle condamnait²⁸² ». De manière plus étonnante, on retrouve cette même connotation chez Sandoz, qui dans son éloge du réalisme invoque les « bains de réalité violente²⁸³ » dans lesquels les artistes se sont plongés sans toutefois perdre tout leur romantisme. La « réalité », c'est encore ainsi que Claude désigne le monde et la vie désespérée qu'il offre à ses proches lorsqu'il les rejette pour se réfugier dans la représentation de cette même réalité, dans son œuvre²⁸⁴. Dans *Le Rêve*, le réel apparaît dans la bouche des personnages secondaires comme un danger que les deux héros idéaux ignorent trop, et contre lesquels ils doivent être mis en garde. Hubertine souhaiterait ainsi « dire [à Angélique] *les dures leçons de la réalité, l'éclairer sur les cruautés, les abominations du monde*²⁸⁵ », avec une glose synonymique qui en dit long sur sa conception du terme, conception que reprendra sa fille dans un de ses rares moments de désespoir :

Était-ce *cette misère du monde, cette réalité triste* dont on lui parlait comme on parle du *loup* aux enfants déraisonnables ? *Elle en gardait une douleur, rien que d'avoir été effleurée*²⁸⁶.

L'anaphore des démonstratifs à valeur dépréciative montre sans ambiguïté la connotation péjorative du terme, qui devient même dans la pensée de la jeune fille une sorte de maladie contagieuse dont elle devrait se prémunir, elle qui voit le monde depuis sa plus tendre enfance à travers la grille de lecture de la *Légende dorée* de Voragine, dont les massacres et les miracles l'« émerveillaient [...], la ravissaient d'aise, au-dessus du réel²⁸⁷ ». Cet exemple montre que les deux phénomènes sémantiques attachés à la notion de réel précédemment mis en évidence sont liés : en ce qu'elle est violente, triste et dure, la réalité est souvent évitée par les personnages, et n'est dès lors présente que par défaut dans les récits qui

²⁸¹ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1108.

²⁸² Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 108, 109, 155.

²⁸³ *Ibidem*, p. 357.

²⁸⁴ « Christine était la réalité [...] et Claude en avait eu le dégoût en une saison, lui le soldat de l'incrédulité » ; « l'œuvre à créer, dont l'illusion passionnée combattait en lui la réalité douloureuse de son enfant » (*ibid.*, p. 243, 266).

²⁸⁵ Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 933.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 936.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 835.

l'évoquent. Sur ce point, il n'est pas anodin de noter qu'un des romans utilisant le plus ce terme de « réalité » se trouve paradoxalement être « *Le Rêve* », c'est-à-dire une œuvre mettant en scène des personnages totalement étrangers au monde réel. Dans ce monde aux valeurs inversées du *Rêve*, la « réalité » s'impose en effet très logiquement le référent « en négatif » de la vie d'Angélique et Félicien. Ainsi la vie réelle relève-t-elle pour eux du jeu lorsque le vitrier aide la brodeuse dans son travail, dans une inversion où c'est la réalité qui relève de l'exceptionnel et de l'anormal : « Il l'aidait, c'était un apaisement cet ouvrage à deux. Cela les mettait dans la réalité de tous les jours²⁸⁸ ». Pour ces êtres qui vivent dans un conte de fée permanent, la réalité est un hors-monde équivalant ce qu'est l'imaginaire pour les autres personnages, c'est-à-dire un négatif de ce qu'ils pensent être la vie « normale ». Le terme revient à nouveau, fort logiquement, à la conclusion du roman, lorsque les deux jeunes mariés s'appêtent à sortir de l'église pour entrer dans la prosaïque vie conjugale. Or, le franchissement symbolique du seuil entre le rêve et le réel est impensable pour un tel couple. Celui-ci est donc immédiatement sanctionné par la mort de l'héroïne, trop pure, incapable de vivre dans le monde réel. Les pensées d'Angélique à la veille de ce bouleversement de son existence témoignent de l'hiatus entre sa définition usuelle du réel et celle de Zola :

Enfin, la veille du *beau jour*, tout fut prêt. [...] Mais Angélique [...] avait constamment refusé d'aller voir ces *merveilles*. Elle en écoutait le récit avec un sourire *enchanté*, et elle ne donnait aucun ordre, elle ne voulait point s'occuper de l'arrangement. Non, non, cela se passait très loin, dans *cet inconnu du monde qu'elle ignorait encore*. Puisque ceux qui l'aimaient lui préparait ce *bonheur*, si tendrement, elle *désirait y entrer, ainsi qu'une princesse venue des pays chimériques, abordant au royaume réel, où elle règnerait*. [...] Il suffisait à la victoire de son *rêve* que cette *fortune* l'attendît chez elle, *rayonnante dans la réalité prochaine de la vie*²⁸⁹.

Ce passage, qui précède immédiatement le mariage, annonce d'emblée le dénouement, dans la mesure où il attribue à ce qu'Angélique considère comme son « rêve » d'inconnu – c'est-à-dire le monde réel – les mêmes caractéristiques que celles du monde chimérique dans lequel elle s'est épanouie jusque-là. Le raisonnement est parfaitement illogique, puisqu'il aboutit à l'idée paradoxale que son « rêve » serait son entrée dans la « réalité » tout en conservant à cette « réalité » fantasmée des connotations imaginaires de fortune, de règne, de bonheur, soit l'exacte antithèse de ce que désigne la « réalité » chez Zola. Pour Angélique, la réalité est un territoire voisin du monde chimérique : entrer dans la vie réelle revient en effet pour elle à cet oxymore consistant à « aborder au royaume réel, où elle règnerait » en « princesse venue des pays chimériques ». Ainsi la pensée de la jeune fille fait-elle paradoxalement de la réalité un parfait synonyme du mot « rêve ». Toujours plus étrangère au

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 898.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 987.

réel dans ce moment où elle s'apprête enfin à vivre sa vie, Angélique se condamne donc par avance à disparaître. Le contact de la réalité ne saurait être que destructeur pour ce personnage qui en est l'exact négatif, elle que le résumé du *Docteur Pascal* définit précisément en ces seuls termes : « si peu faite pour la dure réalité²⁹⁰ », « l'envolée de l'imagination hors du réel²⁹¹ ». La fin du texte joue sur cette équivalence entre le passage du rêve à la réalité et celui de la vie à la mort, au point de les rendre substituables l'un à l'autre :

Angélique et Félicien se dirigèrent vers la porte. Après le triomphe, elle sortait du rêve [vie], elle marchait là-bas, pour entrer dans la réalité [mort]. Ce porche de lumière crue ouvrait sur le monde qu'elle ignorait [mort] [...]. [E]lle songeait à cet hôtel princier, plein de bijoux et de toilettes de reine, où l'attendait la chambre des noces, toute de soie blanche. Une suffocation l'arrêta, puis elle eut la force de faire quelques pas encore. [...] Alors, au seuil de la grand'porte, en haut des marches qui descendaient sur la place, elle chancela²⁹².

La place de l'église figure le réel dont elle arbore les connotations zoliennes usuelles de violence et de chute (« entrer dans la réalité », « lumière crue », « descendaient sur la place »), alors que l'intérieur de l'église symbolise son antithèse, le rêve (« sortait du rêve », « triomphe », obscurité rendant la lumière extérieure aveuglante). Dans la logique du raisonnement précédent, cette entrée dans le monde se saurait qu'être allergène pour l'antithèse du réel qu'est Angélique, qui croit d'ailleurs toujours y trouver un nouveau conte de fée (« elle songeait à cet hôtel princier », « toilettes de reine ») ; cette entrée signifie donc nécessairement sa disparition, sa négation par le passage dans la mort. De cette analyse, il ressort que dans le monde du *Rêve*, réalité et mort s'équivalent, la réalité ne pouvant être parée chez Zola que d'attributs que contraires au monde, ou plutôt au hors-monde diégétique dans lequel évoluent les héros. Loin d'être un phénomène ponctuel, le choix lexical pour la « réalité » structure l'ensemble du roman, livrant ainsi un portrait par défaut de la notion : puisque l'entrée dans le réel est fatale à une jeune femme comme Angélique, c'est bien que la réalité ne saurait être qu'un monde désespéré, violent et morbide dans son acception zolienne.

La réalité comme manifestation de son absence : une notion « par défaut »

Le deuxième phénomène sémantique que nous avons mis en évidence n'est ainsi pas en reste dans le cycle, la « réalité » intervenant, de manière tout aussi paradoxale que dans les textes théoriques, dans l'évocation de ce qui en manque, comme Angélique et l'univers qui

²⁹⁰ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 1010.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 1016.

²⁹² Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 993.

l'environne. Les autres volumes des *Rougon-Macquart* confirment cette tendance, en convoquant souvent le terme dans un contexte de reflets, souvenirs, hallucinations et autres chimères... Ainsi Miette et Silvère, personnages oniriques de *La Fortune des Rougon*, éprouvent-ils subitement un « besoin de réalité » après avoir communiqué pendant des semaines au moyen de leurs reflets dans le puits mitoyen qui sépare leurs demeures²⁹³. De même, les notes éparses que rédige Florent dans *Le Ventre de Paris* pour son projet de révolution, clairement présentées comme farfelues, brouillonnes et inoffensives par la narration, deviennent cependant aux yeux de l'utopiste, comme par magie, « des réalités, des données indiscutables sur lesquelles le plan s'échafauda tout entier²⁹⁴ ». On comprend dès lors que l'utilisation du même terme dans un contexte très voisin, celui des plans militaires de *La Débâcle*, annonce d'emblée leur échec, leur incapacité à rester autre chose que des vues de l'esprit irréelles. Ainsi, du « plan rêvé » par un Maurice exalté et confiant en la facile victoire de l'armée française, qui « se dressait devant la réalité de l'exécution, ce qu'il devait savoir plus tard²⁹⁵ » : condamné, comme tous les plans stratégiques évoqués dans le camp français, à ne jamais être actualisé. Celui du colonel de Vineuil agonisant chez les Delaherche souligne de la même manière une incapacité à se rendre compte non seulement de son état, mais surtout de celui de l'armée :

M. de Vineuil ; *les yeux ouverts*, avait repris tout haut, *le rêve haletant de sa fièvre*.

« Qu'importe ! si les Prussiens nous coupent de Mézières... Les voici qui finissent par tourner le bois de la Falizette, tandis que d'autres montent le long du ruisseau de la Givonne... La frontière est derrière nous, nous la franchirons d'un saut, lorsque nous en aurons tué le plus possible... Hier, c'était ce que je voulais... »

Mais ses regards ardents venaient de rencontrer Delaherche. Il le reconnut, il sembla se dégriser, sortir de l'hallucination de sa somnolence ; et, retombé à la réalité terrible, il demanda pour la troisième fois :

« N'est-ce pas ? c'est fini²⁹⁶ ! »

Dans ces deux exemples tirés de *La Débâcle*, le réel tend à devenir un ennemi pour les hallucinés, lui qui se « dresse » devant le jeune utopiste comme un obstacle supplémentaire à la réussite de son plan, ou qui fait « retomber » l'enthousiasme naïf et fiévreux du colonel dans un monde « terrible »... Le terme de réalité apparaît donc dans le contexte d'un monde mensonger, volontaire ou non, pour le sanctionner comme tel. Le plus souvent cependant, le mot n'est pas un simple contrepoint dénonçant le manque de réalisme des personnages, mais au contraire, dans une logique folle, le garant d'une fallacieuse véracité invoquée par le personnage irrationnel, donnant à son mensonge un réalisme qui le fait prendre pour la réalité.

²⁹³ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 186.

²⁹⁴ Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. cit., p. 844.

²⁹⁵ Emile Zola, *La Débâcle*, éd. cit., p. 409.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 723.

L'isotopie intervient alors de manière oxymorique pour décrire le mensonge, la folie, le délire des personnages en termes de « réalité » ! Ainsi de la perception biaisée du jeune Serge au séminaire dans *La Faute de l'abbé Mouret*, qui calme grâce aux messes ses « *imaginations* [ou plutôt fantasmes délirants et mystiques] dont il sortait *comme d'une belle histoire réelle*²⁹⁷ ». De même, dans *La Conquête de Plassans*, le narrateur souligne avec ironie le désir d'Aurélié Rastoil de « prouver la réalité de son histoire » dépeignant un François Mouret qui pleure la nuit à genoux, un cierge à la main, dans son jardin – c'est-à-dire une complète affabulation transformant un tueur de limaces en fou furieux pour satisfaire la rumeur publique²⁹⁸ ! La si rationnelle Pauline Quenu se voit elle aussi confrontée aux « paradoxes » de la réalité au moment où la jalousie lui fait *imaginer* les scènes plus épouvantables entre Lazare et Louise en parlant avec Véronique, dans des évocations qui « prenai[ent] une *réalité* vive » pour elle mais qui n'en restent pas moins des vues de l'esprit²⁹⁹, tout comme les peurs morbides de Lazare qui revoit par hallucination sa mère après sa mort : « c'était au moindre souvenir une secousse nerveuse, une *apparition réelle* et rapide, qui s'évanouissait aussitôt, en lui laissant l'angoisse du jamais plus³⁰⁰. » C'est encore une « sensation vive de *réalité* immédiate³⁰¹ » que produisent les souvenirs heureux qui leur reviennent à tous deux lorsque le jeune homme s'oublie auprès de sa cousine de son union malheureuse avec Louise. Lorsque les mineurs de *Germinal* sont enfiévrés par la faim et la misère, leurs visions utopiques sont encore empreintes pour eux de « réalité ». Ainsi, alors qu'Etienne subit un épisode de « démence » lorsqu'il est enfermé au fond du Voreux, « une contagion ébranla[nt] sa tête plus solide », « perd[ant] la sensation juste du réel³⁰² », ses camarades, eux, ne distinguent plus réel et irréel dès les premiers temps de la lutte :

La faim *exaltait les têtes*, jamais l'horizon fermé n'avait ouvert un au-delà plus large à ces hallucinés de la misère. Ils revoaient là-bas, quand leurs yeux se troublaient de faiblesse, la cité idéale de leur rêve, mais prochaine à cette heure et comme réelle, avec son peuple de frères, son âge d'or de travail et de repas en commun. Rien n'ébranlait la *conviction* qu'ils avaient d'y entrer enfin³⁰³.

Tout le passage fonctionne sur le principe de l'oxymore et de l'antilogie : « horizon fermé » qui est « ouvert » à un « au-delà plus large », « yeux troublés » qui « (re)voient », « cité idéale » de « rêve » qui est « comme réelle »... La distorsion entre la pensée des

²⁹⁷ Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, p. 1098.

²⁹⁸ Emile Zola, *La Conquête de Plassans*, éd. cit., p. 1128.

²⁹⁹ Emile Zola, *La Joie de vivre*, éd. cit., p. 956.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 988.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 1063.

³⁰² Emile Zola, *Germinal*, éd. cit., p. 1577.

³⁰³ *Ibidem*, p. 1327-1328.

personnages et le réel ne saurait être plus grande, et c'est encore dans ce contexte qu'apparaît notre lexème, comme correctif virtuel d'une illusion généralisée. Cet exemple illustre le réseau de paradoxes dans lequel s'inscrit systématiquement la « réalité » de Zola : si ce fameux réel existait bien comme système de référence concret pour l'univers zolien, pourquoi apparaît-il uniquement pour connoter le manque de réalisme de personnages irrationnels (« têtes exalt[ées] », « hallucinés », « âge d'or », « conviction »), pour les renvoyer à un autre mode de pensée qui, lui, ne serait pas juste « comme réel » mais bien « réel » ? Pourquoi apparaît-il toujours comme la négation de ce qu'il n'est pas, et jamais dans l'affirmation de ce qu'il est ? L'incongruité du phénomène semble résumée dans cette autre grande scène visionnaire du roman qu'est la mort de Maigrat. Alors que le mari pervers et adultère tente d'échapper à la furie des mineurs dont il n'a cessé d'abuser, ce dernier se réfugie à l'extérieur de son magasin pris d'assaut. Sa position dans l'espace fait qu'il entend mais ne voit rien. Son état de panique substitue alors à sa vue défaillante des imaginations monstrueuses qui subissent le même traitement que les hallucinations des mineurs :

Ce n'était donc pas un cauchemar : s'il ne voyait pas, il entendait maintenant, il suivait l'attaque, les oreilles bourdonnantes. [...] *Cela se peignait dans son crâne en images réelles, effrayantes, les brigands qui se ruaient, puis les tiroirs forcés, les sacs éventrés, tout mangé, tout bu, la maison elle-même emportée, plus rien, pas même un bâton pour aller mendier au travers des villages*³⁰⁴.

La construction de ce passage est particulièrement intéressante. La situation pose d'abord l'absence de perception réelle du personnage. Ensuite est introduit un substitut, qui prend toutes ses distances avec le réel en une seule et même proposition : le substitut à la perception est d'abord réduit par la construction cataphorique à un simple résidu (« Cela ») ; il est ensuite présenté comme subjectif et filtré par le cerveau (« dans son crâne »), puis comme re-présenté, donc médiatisé par une vision (« en images »), qui s'exprime elle-même par la médiation supplémentaire d'un art figuratif (« se peignait »). L'aspect réel des images est ainsi contrecarré par une série de filtres les mettant à distance de la perception, ce qui conduit l'adjectif « réelles » à qualifier le choix opéré par un artiste subjectif pour une image mentale ayant pris la forme d'un tableau dont l'esthétique serait le réalisme ! Le mot ne saurait paraître plus inadéquat pour décrire la scène déployée dans l'espace mental du personnage, et ce avant même qu'elle ne soit décrite. Or, l'énumération qui suit, plaquant immédiatement, de manière paratactique, sans la moindre transition, le contenu des pensées de Maigrat, vient encore dénier tout « réalisme » à ces images artificiellement fabriquées par son cerveau. L'accumulation de groupes appartenant à des classes grammaticales hétérogènes, les échos

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 1450-1451.

deux à deux brisés par de brusques changements rythmiques³⁰⁵, miment l'oralité et le désordre des pensées du personnage pour nous donner l'illusion de pénétrer directement dans son crâne, et nous donner accès aux fameuses « images réelles » qui s'y peignent dans la précipitation de la panique. Cette mise en scène syntaxique vise à mettre sous les yeux du lecteur ce qui ne relève que de l'ordre du délire, à accentuer par conséquent la vraisemblance et le réalisme de ce qui n'est que visions, et de visions que la description dépeint en outre comme irrationnelles, ainsi que le souligne la gradation hyperbolique, incohérente et quasi-apocalyptique : « tout bu, tout mangé, la maison elle-même emportée, plus rien ». Tout l'effort stylistique du passage consiste donc à rendre « réel » pour le lecteur le délire du personnage, donc à accréditer l'idée que ses visions factices, présentées comme telles, sont *réelles* pour lui, tout autant que pour le lecteur qui s'est laissé piéger par la syntaxe de la phrase ! Comme Maigrat, le lecteur devient la victime d'un récit qui ne conçoit le domaine du réel que pour mettre en évidence son absence chez des êtres fantasques qui prennent leurs illusions pour des réalités.

Le scepticisme attaché au mot est encore manifeste dans *La Bête humaine*, lorsque Jacques tente d'évoquer par le souvenir la vision fugitive du meurtre du président Grandmorin dans un wagon en marche, quelques secondes à peine après sa perception : « Avait-il bien vu ? et il hésitait maintenant, il n'osait plus affirmer la réalité de cette vision³⁰⁶ ». Nous retrouvons la même tendance oxymorique consistant à juxtaposer à la notion de réalité sa dénegation, qui emprisonne même le mot par la rection du verbe et l'expansion du complément du nom (« *il n'osait affirmer la réalité de cette vision* »). Ici comme dans les exemples précédents, le manque de « réel » appelle le surgissement du mot, puisqu'à l'aspect aléatoire du souvenir, s'ajoute le caractère impromptu, absurde, bref et hallucinatoire de la vue en question, celle d'un carré de lumière surgissant et disparaissant à vive allure dans la nuit, présentant des formes sombres semblant mimer un meurtre... Même utilisation du terme dans un contexte de « négation de son contraire » dans *Le Docteur Pascal*, où il intervient pour sanctionner soit les théories abstraites du médecin que « la *réalité* vivante, presque à

³⁰⁵ **les brigands qui se ruaient**, [1. : *groupe long* : 7 syllabes] // **puis** / **les tiroirs forcés**, / **les sacs éventrés**, [2. : *deux groupes moyens se répondant par l'isométrie, la construction grammaticale identique en ablatif absolu et l'homéotéleute* : 1/5/5] // **tout mangé**, / **tout bu**, [3. *rupture rythmique de deux groupes courts se répondant par la même construction grammaticale et par l'anaphore* : 3 / 2] // **la maison elle-même emportée**, / **plus rien**, [4. *contraste rythmique avec groupe long reprenant plus ou moins la longueur de 1. et la rime de 2. suivi par la rupture d'un groupe très bref mimant la structure grammaticale de 3.* : 8 / 2] // **pas même un bâton pour aller mendier au travers des villages** [5. *introduction d'une nouvelle rupture rythmique avec un groupe exceptionnellement long* : 16].

³⁰⁶ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., 1047.

chaque coup, *démentait*³⁰⁷ », soit l'idéalisme de Clotilde, cette « envolée mystique extraordinaire, *niant la réalité* de ce monde, ouvrant l'inconnu, le mystère de l'au-delà³⁰⁸ », « la jet[ant] *hors du réel*³⁰⁹ », la faisant lutter entre ses deux personnalités exclusives, « la réelle et la chimérique³¹⁰ ». Le débat philosophique qui oppose les deux héros tout au long du roman montre de manière exemplaire la double connotation sémantique du lexème qui se croise dans leur argumentation, celle-ci s'orientant d'une part sur la question la question de la réalité des mondes mystique et/ou matérialiste³¹¹ ; d'autre part sur le caractère atroce du monde réel³¹². Une fois les personnages unis par l'amour, la « réalité » vient encore qualifier dans leur esprit ce qui en est dépourvu. Ainsi en est-il des différentes hallucinations mythologiques que les deux amants subissent, l'un comme l'autre :

Et son rêve, à lui, devant les vieilles gravures naïves, finissait par prendre une réalité. Abisaïg entrait dans sa triste chambre qu'elle éclairait et qu'elle embaumait³¹³ [...].

« Je t'assure, c'est ainsi que je nous sens, que je nous vois, et c'est ainsi que nous sommes... Tiens ! *regarde si ce n'est pas la réalité pure.* »

Elle avait pris la vieille bible du XV^e siècle, qui était près d'elle, et elle montrait la *naïve* gravure sur bois.

« Tu vois bien, *c'est tout pareil*³¹⁴. »

Rêve, hallucination, imagerie, réalité, c'est donc finalement « tout pareil »... Le bonheur des deux amants est concomitant de cette entrée dans le monde irréel ; dès lors, les personnages se placent d'eux-mêmes hors du monde réel tel que Zola le dépeint, et se condamnent à l'échec, tout comme ces autres rêveurs qu'étaient Angélique et Félicien. Lorsqu'il connaît de graves problèmes financiers, Pascal lui-même désigne son bonheur inconscient avec Clotilde comme une parenthèse, comme une antithèse de la réalité qui ne saurait être quant à elle que douloureuse. Le récit mime cet îlot illusoire en insérant la mention ponctuelle des illusions passées du personnage dans un océan lexical de la désespérance et de la dépression :

³⁰⁷ Emile Zola, *Le Docteur Pascal*, éd. cit., p. 946.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 983.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 1208.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 1209.

³¹¹ « Il n'y a ni santé, ni beauté possible, en dehors de la réalité » / « Il n'y a pas de réalité. » ; « N'était-ce pas la mystique vaincue, la réalité consentie, la vie glorifiée, avec l'amour enfin connu et satisfait ? » ; « C'est en voulant me prouver la possibilité de refaire l'humanité [...] que j'ai failli mourir. [...] Oui, un rêve, un beau rêve ! » / « Non, non ! une réalité, la réalité de ton génie, maître ! » (*ibid.*, p. 986, 1062, 1084).

³¹² « J'aime mieux que la réalité, si exécrable qu'elle soit, s'étale devant nous. », « C'est de là qu'elle est née, en mon cœur et en ma chair, la force amère de la réalité. » (*ibid.*, p. 1004, 1063).

³¹³ *Ibid.*, p. 1049.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 1078-1079.

C'était la *pauvreté* prochaine, la *pauvreté* inévitable qui *l'oppressait* ; c'était une *détresse plus angoissante encore*, la pensée de son âge, ses *soixante ans* qui le rendaient *inutile, incapable* de gagner la vie heureuse d'une femme, tout un réveil à l'inquiétante réalité, au milieu de son rêve menteur d'éternel amour. Brusquement, il tombait à la misère, et il se sentait très vieux : cela le glaçait, l'emplissait d'une sorte de remords, d'une colère désespérée contre lui-même, comme si, désormais, il y avait eu une mauvaise action dans sa vie³¹⁵.

On sait ce qu'il arrive de l'amour de Pascal et Clotilde à la fin du roman : incapable de cohabiter avec le monde réel, cantonné aux illusions de la mythologie chrétienne, il ne peut se résoudre que dans la mort, qui apparaît, comme dans *Le Rêve*, comme le seul recours alternatif au retour à la réalité pour les amants idéaux. Et comme pour le rêve d'Angélique, le mot apparaît dans la clôture du roman associé à l'évocation de la mort, comme s'il venait sanctionner l'intrigue amoureuse qui en était auparavant trop dépourvue : Clotilde est d'abord « défaillante devant *la terrible réalité*³¹⁶ » du cadavre de son amant, puis interdite devant la destruction de son œuvre : « *la réalité lui revint dans une épouvante* : elle revit Pascal, elle entendit les cris de Martine³¹⁷ » – la très « réelle » Mme Rougon détruit alors dans la pièce voisine du corps défunt tous ses papiers. Voilà donc ce qu'est le « réel » dans le lexique zolien, un rappel à l'ordre permanent, venant sanctionner ceux qui en dévient et voudraient ainsi échapper à sa violence.

Cette acception du mot joue enfin un rôle important dans *L'Œuvre*, roman si spéculaire qu'il lui confère un statut très particulier et significatif. Il est étonnant de constater la faible représentation du terme dans les propos de Claude et Sandoz, leurs discours esthétiques enthousiastes faisant en revanche systématiquement appel à la « vérité³¹⁸ », dans un balancement axiologique qui nous est désormais familier, et qui se retrouve chez tous les personnages en quête d'un monde ou d'un art plus juste, comme Pascal, Silvère, Florent, Etienne³¹⁹... Le lexique du réel n'intervient que dans un seul appel esthétique de Claude à la vie, souhaitant la « sentir et la rendre dans sa réalité³²⁰ » ; or, cet emploi unique contraste de manière ironique avec les quatre seules autres occurrences artistiques du mot, qui désignent

³¹⁵ *Ibid.*, p. 1133.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 1188.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 1200.

³¹⁸ « Il faudra une génération, deux peut-être, avant qu'on peigne et qu'on écrive logiquement, dans la pure et haute simplicité du vrai... Seule, la vérité, la nature, est la base possible, la police nécessaire, en dehors de laquelle la folie commence [...]. (Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 358 ; voir aussi p. 44, 45, 46, 67, 161, 181, 200).

³¹⁹ Pour des exemples d'évocations positives ou d'appels à la vérité, consulter dans les éditions citées *La Fortune des Rougon*, p. 138 ; *Le Ventre de Paris*, p. 644, 849 ; *Son Excellence Eugène Rougon*, p. 114 ; *La Joie de vivre*, p. 993 ; *Germinal*, p. 1322, 1378, 1380, 1591 ; *La Terre*, p. 679 ; *La Bête humaine*, p. 1077, 1084, 1311, 1322, 1324 ; et surtout *Le Docteur Pascal* avec ses nombreux *credo* mettant continuellement la notion à l'honneur, p. 953, 989-991, 998, 1008, 1024, 1025, 1063, 1085, 1154, 1165, 1177, 1200, 1208-1210, 1218.

³²⁰ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 83.

justement dans l'esprit de Sandoz et du narrateur le manque de « réalité » du peintre et de ses toiles³²¹ ! Ce phénomène de renversement des valeurs entre réel et illusion joue un rôle crucial dans la scène de ménage qui aboutira au suicide du peintre à la fin du roman. Christine proteste contre les « réalités » que Claude attribue aux visions fantasmagoriques de ses peintures alors qu'il lui dénie à elle, sa femme, toute existence propre, dans un discours qui joue par une double symétrie et un parallélisme syntaxique sur le renversement du réel et de l'illusion :

Moi, qui existais, / je n'étais plus, // et c'étaient elles, les visions, / qui devenaient les réalités de ton existence³²².
 assertion de A / négation de A // négation de non-A / assertion de non-A

Christine conduit ainsi son mari à reconnaître l'aporie que cette notion constitue pour lui, en s'approchant toujours plus près son esprit de l'impensable et du gouffre du suicide : la « réalité elle-même ne lui était plus possible, au bout de sa longue lutte pour la vaincre et la repétrir plus réelle³²³ ». Ce déchirant monologue intérieur de l'artiste, à la fois en rejet du réel et rejeté par lui, semble résumer à lui seul le malaise général que la sémantique zolienne génère au contact de ce terme dans l'ensemble du cycle.

Dans *Les Rougon-Macquart*, le rappel de l'existence du monde réel s'inscrit donc systématiquement dans la perspective de sa négation, essentiellement lorsque celui-ci menace la logique d'un personnage qui lui est étranger. Une dernière série lexicale montre toutefois que cette mention par défaut concerne également des êtres beaucoup moins « fragiles », ceux qui parient sans complexe sur le mensonge et la manipulation du réel. Cependant, aussi peu tragique qu'elle soit dans la mesure où elle est exploitée à dessein par le personnage, cette confrontation au réel n'en reste pas moins inquiétante, dans la mesure où son essence semble toujours aussi lointaine et fuyante dans ses rares occurrences. Nous n'avons pas inclus à notre analyse la plupart des emplois de l'adjectif « réel », souvent vidé dans le cycle de son sens premier, mais il nous semble néanmoins remarquable qu'un cinquième du total des occurrences du mot, qu'il soit adjectif ou substantivé, se concentre dans un roman qui ne semble en rien prédisposé à susciter son emploi : *L'Argent*. Or, cette concentration prend une signification particulière lorsqu'on la relie à cette thématique de manipulation du réel. Dans

³²¹ « Il était presque aussi neuf qu'elle en toutes choses, n'ayant connu que des filles de hasard, vivant au-dessus du réel, dans des amours romantiques. » ; « Comment un peintre moderne, qui se piquait de ne peindre que des réalités, pouvait-il abâtardir une œuvre, en y introduisant des imaginations pareilles ? » ; « Toujours en bataille avec le réel, et toujours vaincu » ; « la grande figure nue surtout, peinte dans la fièvre, avait un éclat, un grandissement d'hallucination d'une fausseté étrange et déconcertante, au milieu des réalités voisines » (*ibidem*, p. 98, 236, 245, 259).

³²² *Ibid.*, p. 346. Voir aussi, quelques temps auparavant : « quelle souffrance de prêter sa chair, pour que l'autre naquît, pour que le cauchemar de cette rivale les hantât, fût toujours entre eux, plus puissant que le réel, dans l'atelier, à table, au lit, partout ! » (*ibid.*, p. 244).

³²³ *Ibid.*, p. 347.

ce récit de la finance et des dérives boursières, la récurrence du mot semble en effet signaler par défaut l'absence de référent concret du système financier, dévoyé par les spéculations abstraites de Saccard :

Toutes les *valeurs* avaient monté, les *moins solides* trouvaient des *crédules*, une pléthore d'affaires véreuses *gonflaient* le marché, le *congestionnaient jusqu'à l'apoplexie*, tandis que, *dessous, sonnait le vide, le réel épuisement* d'un règne qui en avait beaucoup joui, dépensé des milliards en grands travaux, engraisé des maisons de crédit énormes, dont les caisses béantes *s'éventraient* de toute part³²⁴.

« Il n'y a aucun honte à ce que les titres reprennent *leur valeur réelle*, et *c'est la maison solide, c'est le salut*³²⁵. »

Il n'y avait plus ni vérité, ni logique, *l'idée de la valeur était pervertie, au point de perdre tout sens réel*³²⁶.

L'abstraction des notions mises en avant dans ces extraits touche à des phénomènes philosophiques et ontologiques qui dépassent nettement le domaine de la banque, et elle se fait ainsi l'écho de questionnements qui renvoient aux préoccupations esthétiques de l'artiste : la question de la valeur, de l'articulation entre un signe et une chose réelle introduit la spéculation dans un débat ontologique, où l'on sent clairement une inquiétude quant à la tangibilité et la solidité du référent réel pour l'esprit qui le conçoit, quant à la possibilité d'une distorsion entre signifiant et signifié qui pourrait faire crouler le processus même de la signification, et ainsi ôter tout « sens » au monde, et donc toute possibilité de maîtrise au sujet qui s'y trouve confronté. La concentration du lexème « réel » ne peut relever du hasard dans un roman où le système arbitraire du signe se trouve mis en crise par le montage spéculatif de Saccard, qui détache la valeur d'échange de la valeur d'usage au point de faire disparaître l'objet marchand, devenu un pur montage fictif – référent fictif qui est d'ailleurs une compagnie d'exploitation minière en Orient : nouveau conte des *Mille et une nuits* pour ce maître de l'illusion et de la fiction qu'est le héros³²⁷. Le trait lexical soulignerait encore un phénomène « en creux », faisant surgir le réel là où il a totalement disparu, dans la mesure où *L'Argent* dépeint un monde où la valeur s'est détachée de toute matérialité, et où la finance s'apparente au règne de l'illusion. Cette idée est confirmée par une dernière occurrence du terme qui n'a elle aussi de moins violente que l'apparence. Le réel vient en effet décrire la comédie sociale des spectateurs qui visitent Nana dans sa loge pendant un entracte de la *Blonde Vénus*. La scène mélange les histrions les plus vulgaires et des membres de la plus haute noblesse – un comte, un marquis et un prince –, unis et rendus égaux pour un temps par

³²⁴ Emile Zola, *L'Argent*, éd. cit., p. 260.

³²⁵ *Ibidem*, p. 294.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ Pour les autres occurrences, se reporter aux pages 12, 18, 79, 114, 170, 393 de la même édition.

de communes pulsions libidineuses envers la jeune femme, que la bienséance oblige toutefois à légitimer par un autre prétexte, celui d'un toast collectif porté à la nation, transformé en un ridicule simulacre de cérémonial :

« Je bois à Votre Altesse ! dit royalement le vieux Bosc.
– A l'armée ! ajouta Prullière.
– A Vénus ! » cria Fontan.
Complaisamment, le prince balançait son verre. Il attendit, il salua trois fois, en murmurant :
« Madame... amiral... sire... »
Et il but d'un trait. Le comte Muffat et le marquis de Chouard l'avaient imité. *On ne plaisantait plus, on était à la cour. Ce monde du théâtre prolongeait le monde réel, dans une farce grave, sous la buée ardente du gaz*³²⁸.

« On était à la cour », si ce n'est que nous n'y sommes pas... Moins effrayante à première vue que les autres exemples, cette dernière occurrence se révèle pourtant tout aussi angoissante dans la perte d'un référent stable qu'elle introduit, et conclut l'ensemble de notre étude sémantique. L'assertion finale et sa boucle paralogique semblent en effet mettre en abyme le malaise conceptuel qui commande systématiquement l'apparition du mot « réel » dans le corpus romanesque zolien. Dans cet épisode, ce n'est pas le monde du théâtre qui prolonge le monde réel comme le dit le texte, mais l'inverse : le monde réel s'avère n'être qu'un simulacre où des acteurs peuvent mimer le cérémonial ridicule d'une noblesse dévoyée qui s'abaisse hypocritement et discrètement à trinquer avec les hommes du vulgaire pour repartir au bras d'une actrice ; et s'ils en sont capables, c'est parce que ces nobles eux-mêmes ne sont que des acteurs, des coquilles vides répétant leur rôle sans la moindre sincérité. Mais peu importe à Zola la logique de cette assertion, car celle-ci signale en effet que tout s'équivaut de toute façon dans le monde de *Nana* : le monde du théâtre prolonge le monde réel car le monde réel ne fait que prolonger le monde factice du théâtre, et parce que finalement, tous deux ne font qu'un dans ce roman de la vacuité. Ici encore, l'appel au « réel » dans le lexique ne fait que signaler son manque, son défaut ou sa fuite.

Dans l'univers des *Rougon-Macquart*, à l'image des écrits théoriques zoliens, le réel ne se manifeste donc que pour mieux dénoncer son absence, ou pour être rejeté par des personnages qui ne peuvent lui faire face en raison de sa violence et de sa tristesse. Dans les différents exemples que nous avons pu recenser, la « réalité » environne dans le cycle, telle une menace qui les suivrait pas à pas, les doux rêveurs, les hallucinés, les menteurs, en un mot tous les êtres qui la nient. Elle n'apparaît donc que dans des situations où elle suscite l'inadéquation. Dévoiyé par un monde d'apparence dans *Nana*, tordu par un système où le référent n'existe plus dans *L'Argent*, inexistant pour les personnages oniriques du cycle, rejeté

³²⁸ Emile Zola, *Nana*, éd. cit., p. 1210.

enfin par tous comme trop violent et agressif pour être supporté sans douleur, le monde phénoménal est, lorsqu'il est désigné comme « réel » ou comme une « réalité », une virtualité effrayante, toujours manquant à l'appel, mais planant toujours comme un danger sourd.

Cette analyse détaillée nous a semblé nécessaire afin d'étayer ce qui n'était au départ pour nous qu'une impression de lecture, et qui nous apparaît désormais comme un phénomène incontestable : bien qu'elles ne soient pas distinguées sur le plan théorique ou définitoire, les notions voisines de « réalité » et de « vérité » concurremment utilisées par Zola pour évoquer son esthétique et sa tentative de représentation du monde phénoménal ne recouvrent pas les mêmes sèmes, ou du moins en manifestent une conception complexe. Selon nous, la partition opérée dans le vocabulaire zolien entre une réalité négative, effrayante et absente, et une vérité positive, tangible ou visée, doit être comprise comme l'expression sémantique et théorique de la problématique zolienne que nous avons soulevée au début de ce chapitre. La schize opérée dans la désignation de l'objet-monde par le lexique zolien est le reflet de cette relation ambiguë que le romancier entretient avec lui : son dédoublement en un pôle effrayant et vide et un pôle fantasmé rappelle le mécanisme que nous avons identifié sur le modèle du voyeurisme, substituant un fétiche construit comme artificiel, mais viable et positif à l'objet du désir à la fois béant et menaçant, par son absence et son emprise sur le sujet désirant. Le « réel » serait ainsi l'objet inquiétant d'un désir toujours manqué, auquel se substituerait le fétiche de la « vérité », cristallisation factice, utopique, mais réconfortante pour le sujet. Cette hypothèse est confortée par l'interprétation littéraire que nous avons donnée à ce mécanisme voyeuriste, faisant de l'œuvre romanesque zolienne le fétiche artificiel nécessaire à l'accommodement de sa non maîtrise de l'objet-monde : la « vérité » serait dès lors tournée vers l'œuvre d'art, se substituant à une « réalité » qui ne peut guère y entrer. Cette idée est séduisante, car elle ancre au cœur de la pensée esthétique zolienne des indices d'un phénomène qui jusque-là n'apparaissait pour nous que dans les marges en crise de son expression littéraire, celles des dispositifs réflexifs de l'œuvre. Reste cependant à éclairer les raisons et les modalités de cette fracture entre vérité et réalité, afin d'examiner dans quelle mesure la première pourrait effectivement tenir dans le discours zolien un rôle de fétiche substitué à un réel trop difficile à approcher.

b. La vérité comme substitut subjectif à l'impossible accès au réel

- Le choix de la vérité : un parti pris manifeste pour la subjectivité

Réalité et vérité : un rapport sémantique différent à l'objet-monde

Bien que le partage entre les deux notions ne soit toujours pas clairement énoncé, la réalité ne peut définitivement pas être comprise comme un équivalent de la vérité, et ce dès les définitions qu'en donne Littré au XIX^e siècle. Certaines acceptions d'un dictionnaire contemporain comme le Robert mettent dans la définition de la « vérité » une certaine distance que ne comporte pas le concept de réalité, et cette différence n'est pas totalement absente de leur prédécesseur :

Robert :	Littré :
<p><u>Réel :</u> - Qui consiste en une chose ou concerne une chose ; les choses. - Qui existe actuellement, concrètement. - Qui existe en fait.</p> <p><u>Le réel :</u> - Les choses elles-mêmes ; les faits réels ; la vie réelle ; ce qui est.</p> <p><u>La réalité :</u> - Caractère de ce qui est réel, de ce qui ne constitue pas seulement un concept, mais une chose, un fait. - Caractère de ce qui existe en fait (et qui n'est pas seulement une invention, une illusion, une apparence). - Ce qui existe, par rapport à la représentation et à l'imagination.</p>	<p><u>Réel :</u> - Qui est effectivement.</p> <p><u>Le réel :</u> - Ce qui est réel.</p> <p><u>La réalité :</u> - Existence réelle, caractère réel, chose réelle. - Absolument, au singulier, les choses telles qu'elles sont, sans illusion ni poésie.</p>
<p><u>Vrai :</u> - Qui présente un caractère de vérité à quoi l'on peut donner son assentiment. - Conforme à son apparence ou à sa désignation. - En art, qui s'accorde avec le sentiment de la réalité du spectateur, de l'auditeur (en général par la sincérité et le naturel).</p> <p><u>Le vrai :</u> - La vérité. - Ce qui, dans l'art, correspond à notre sentiment du réel.</p> <p><u>La vérité :</u> - Ce à quoi l'esprit peut et doit donner son assentiment, par suite d'un rapport de conformité avec l'objet de pensée, d'une cohérence interne de la pensée ; connaissance à laquelle on attribue la plus grande valeur. - Connaissance conforme au réel ; [...] les faits qui lui correspondent en tant qu'ils sont exprimés, connus ou à connaître. - Caractère (d'un fait intellectuel, jugement, pensée) qui est conforme à son objet, au réel ; valeur d'une connaissance. - Conformité de l'être, de l'objet avec un type, un idéal (pensée divine, idée platonicienne) ou avec l'idée que nous nous faisons de cet objet. - Caractère de ce qui s'accorde avec le sentiment de la réalité, notamment dans l'expression artistique. - Ce qui a été effectivement perçu ou fait par la ou les personnes qui le rapportent.</p>	<p><u>Vrai :</u> - Qui est réellement ce qu'on annonce, ou ce qu'il doit être. - Conforme à la réalité, à ce qui est. - Terme de littérature et d'art. Qui rend, qui exprime avec vérité les pensées, les objets.</p> <p><u>Le vrai :</u> - Conformité avec la réalité, ou condition des choses produisant une impression par laquelle nous percevons que ces choses sont conformes à d'autres choses connues de nous ou à leur type conservé dans notre esprit. - Ce qui est opposé à l'erreur, ce qui est conforme à la vérité. - Terme de littérature et de beaux-arts. Fidèle imitation de la nature.</p> <p><u>La vérité :</u> - Qualité par laquelle les choses apparaissent telles qu'elles sont. - Chose vraie. - Opinion conforme à ce qui est, par opposition à erreur, en parlant de doctrine, de religion. - Sincérité, bonne foi.</p>

Ces différentes acceptions sélectionnées dans les deux ouvrages lexicographiques montrent tous les éléments nécessaires à une différenciation des deux notions. Selon eux, le réel désignerait le monde phénoménal en soi, brut, purement ontologique, engendrant d'ailleurs dans le Littré une difficulté de définition résolue par une tautologie propre au concept même de réel, le glosant comme « ce qui est réel ». Le réel, ce sont « les choses elles-mêmes », intrinsèquement, ontologiquement, « autotéliquement », dans l'idiotie brute qu'évoque Clément Rosset. Cette immédiateté, cette contingence du réel est en revanche absente de la définition du vrai, qui manifeste au contraire, à plusieurs reprises, la présence de médiations dans ses définitions. Alors que la difficulté définitoire posée par le réel engendrait un phénomène de resserrement sur son référent, au risque de la tautologie, le malaise posé par son concurrent encourage l'effet inverse, avec une tentation de glose infinie, de circonvolutions périphrastiques introduisant une distance, voire même une distanciation entre le mot et son référent : « Conformité avec la réalité, ou condition des choses produisant une impression par laquelle nous percevons que ces choses sont conformes à d'autres choses connues de nous ou à leur type conservé dans notre esprit. ».

Ce phénomène lexicographique ne fait que souligner la différence propre à la notion de vérité, qui ne vise pas la chose elle-même, mais la chose en tant qu'elle est perçue par un sujet pensant. Bien que le réel soit bien évidemment toujours perçu par l'intermédiaire du sujet qui l'énonce, le mot désigne néanmoins le monde phénoménal dans son existence brute et coupée de toute perception, comme « en l'absence du sujet », par le biais d'un postulat qui veut que cette essence brute existe bien. La vérité, elle, est indissociable de la perception que le sujet a du monde phénoménal ; elle n'est que dans la relation et dans la conformité, dans l'adéquation entre cette perception subjective avec l'idée qu'on se fait du réel brut par postulat. C'est pourquoi les différentes définitions ne peuvent la concevoir toujours que comme un rapport, et non comme une essence : la vérité est « conformité à », elle est envisagée dans le cadre d'une « expression », d'une « annonce », d'une « présentation », qui toutes manifestent la présence admise de la perception du sujet, et donc le filtre d'une conscience.

Cette nuance est de taille, dans la mesure où elle instaure dans le concept de vérité l'idée d'une médiation là où le réel semblait se référer au monde de manière immédiate ; de plus, l'introduction de cette médiation est celle d'une conscience subjective, qui tire donc la « vérité » hors de l'objectivité et de l'objectalité propre à la notion de réel. Ainsi que les différentes définitions mettent-elles paradoxalement l'accent sur la capacité de la vérité à être non vraie, ou du moins à être toute relative : conforme « à l'idée qu'on se fait d'une chose », à

ce qu'elle « doit » être, elle relève de la « sincérité », de la « bonne foi », et donc la potentielle erreur ou irrationalité de celui qui l'énonce. Étonnamment, le vrai se distingue donc du réel par sa capacité à être faux, à ne pas être ce qu'il prétend être (au point de désigner aussi dans le Littré les « imitations fidèles » en art !), quand le réel, lui, ne prétend à rien. Ce premier aperçu livré par l'analyse lexicographique des deux notions rencontre étonnamment leur utilisation dans les écrits zoliens : face à l'opposition des deux termes, réservant au réel l'immanence contingente d'un monde coupé du sujet, on comprend l'aspect négatif et fuyant que le romancier lui accorde, au profit d'une « vérité » plus malléable, laissant une place au à la conscience du sujet, lui offrant même la place idéale d'étalon de sa propre exactitude, comme siège de l'évaluation de sa conformité au réel. Les choix lexicaux zoliens semblent ainsi conforter notre théorie d'une esthétique destinée à suppléer la fuite d'un réel inaccessible, en refoulant son isotopie traumatique qui fait du monde une essence idiote dont l'existence ne sera jamais prouvée car intouchable et irréprésentable, et en lui substituant un concept qui ne regarde plus le réel en face, mais de biais, à travers l'idée qu'un sujet s'en fait, plus artificielle certes, mais ne renvoyant qu'au bon vouloir de celui-ci et donc manipulable à loisir : en un mot, un fétiche.

Une conception spinoziste de la vérité intenable au XIX^e siècle

Sans aller aucunement jusqu'à cette notion de substitut fétichiste, l'idée d'une vérité cantonnée dans l'espace de la conscience subjective, que nous rencontrons dans le spectre sémantique de ce mot comme dans son utilisation zolienne, semble s'inscrire dans le traitement philosophique que lui applique le système spinoziste, système remis à l'honneur par les philosophes se réclamant du « naturalisme » au milieu du XIX^e siècle. Zola lui-même, dès 1866, dans une très succincte analyse de l'ouvrage à charge de Nourrisson *Spinoza et le Naturalisme contemporain*, réfute la critique selon laquelle le renouveau de la doctrine du philosophe serait utilisée dans le seul but de contrer le spiritualisme par l'association supposée de Spinoza au matérialisme, ainsi que l'argument selon lequel sa philosophie n'aurait pas eu de véritable descendance dans la pensée de son temps. Le journaliste voit au contraire dans le système de Spinoza les fondements du positivisme de Littré, Renan et Taine, chez qui il repère d'ailleurs une influence spinozienne importante, notamment dans la constitution de son déterminisme³²⁹. Bien qu'il soit hasardeux et dérisoire d'évaluer la part de superficialité de la

³²⁹ Emile Zola, « Correspondance littéraire (*Le Salut public*, 20 novembre 1866) », *Livres d'aujourd'hui et de demain* [1863-1873], dans *Œuvres complètes*, tome X, éd. cit., p. 686.

connaissance qu'a Zola du système de Spinoza, force est donc de constater que celui-ci n'en était pas moins familier, tout comme il l'était du débat suscité par sa remise au goût du jour par les positivistes, ce qui a certainement pu favoriser une connaissance certes lacunaire et indirecte, mais réelle du romancier au travers de sa lecture plus approfondie de Taine ou Renan.

Au-delà de la place essentielle qu'il accorde à la nature comme émanation unique du divin infini et total, sur laquelle se concentreront les commentaires du XIX^e siècle, le système philosophique de Spinoza intéresse hautement le discours naturaliste tel qu'il nous est apparu dans notre analyse lexicale, notamment dans le sort qu'il réserve à la question de la vérité. Selon le système mis en place par le philosophe, l'infini se résume à la nature, à l'être, à ce qui est et hors duquel il n'est rien, ce qui assimile donc Dieu uniquement à ce qui est dans le monde phénoménal, à l'infiniment possible contenu dans la nature, et non à un au-delà qui n'est pas – de là la dimension athée et matérialiste qui est souvent associée au philosophe. Dès lors, pour Spinoza, il existe bien une totalité divine synonyme de nature (*Deus sive Natura*) qui ne manifeste pas une vérité extérieure mais *est* la vérité en soi, qui serait donc en quelque sorte une « transcendance immanente » de ce qui est, une pensée propre à la nature.

Cependant, l'essence du monde chez Spinoza ne se conçoit également, à la suite de Descartes, que dans le cadre d'un sujet pensant qui le perçoit. L'homme n'a qu'une idée de la vérité ; toutefois, chez Spinoza, cette idée vraie n'en est pas pour autant moins vraie que la vérité elle-même. Le critère de vérité n'est pas dans l'adéquation de l'idée de l'homme avec un objet vrai situé en dehors de lui, auquel il devrait se conformer, puisque son esprit participe tout autant de la pensée de la nature que n'importe quel autre objet ; par conséquent, c'est dans la qualité du raisonnement, la production de l'idée vraie que réside le critère de vérité : ainsi les mathématiques ou la géométrie permettent l'établissement de vérités par raisonnement qui ne se soutiennent aucunement d'une conformité au monde « réel » des objets. L'homme ne perçoit certes que depuis son entendement subjectif, mais cet entendement subjectif n'est pas coupé de l'être du monde : il en participe, et à ce titre trouve toute sa légitimité à énoncer des idées vraies à partir de cet unique critère. Si l'homme spinozien n'accède pas souvent à la vérité (ou esprit de l'Être/Dieu/Nature), c'est parce qu'il reste trop souvent dans l'ordre de l'affect et du sentiment qui l'en mettent à distance ; toutefois, il le peut *en principe* : celle-ci reste intelligible car elle est elle-même pensée dont l'homme participe aussi de manière partielle ; elle est donc accessible à celui qui se retire du monde pour privilégier le retour sur soi, le raisonnement, en particulier pour le philosophe. Si chaque individu ne pense pas véritablement la nature, il participe néanmoins de cette nature

intelligible et peut donc potentiellement participer aussi de sa pensée divine, s'il pratique une ascèse suffisante le coupant de ses sentiments, de ses « affections » personnelles. Dans le système de Spinoza, l'homme peut donc accéder à une vérité qui n'est pas extérieure au monde mais en lui, comme émanation divine permanente, et ce n'est qu'en lui, en sa capacité de penser et de s'abstraire de tout ce qui n'est pas l'esprit, que l'homme pourra la trouver, comme le souligne Roland Caillois :

Le tout seul est la vérité et donc Dieu n'a pas *dit* ni ne *crée* ni ne *possède* la vérité, Dieu, qui est le tout de l'être, *est* la vérité. L'homme est une partie de l'univers qui doit, pour s'élever au vrai, se comprendre comme tel, l'esprit fini est une partie d'un entendement infini pour lequel toutes les choses sont réellement en soi.

L'erreur provient de ce que l'homme connaît d'abord le premier genre (*Imaginatio*), mais elle n'est plus possible dès qu'il comprend par la raison. Alors il est dans la vérité, son esprit conçoit par sa puissance propre, il est actif, autonome³³⁰.

On comprend toute la séduction et les dangers qu'apporte une telle conception de la vérité dans l'optique du naturalisme zolien. Séduisante, car elle confirme bien l'idée que la vérité, bien qu'inaccessible à l'individu dans sa totalité, existe bel et bien, qu'elle se trouve dans le monde et non en dehors de celui-ci, qu'elle est le monde, la nature, et non l'inconnu – ce qui ne saurait que conforter un écrivain en quête de réel. Dangereuse, elle l'est cependant également, car elle associe la vérité à la seule connaissance, c'est-à-dire à l'entendement humain, qui la légitimerait par lui seul. Elle prête ainsi le flanc à de nombreux dévoiements qui feraient finalement de toute pensée subjective une connaissance potentiellement objective et vraie, dans la mesure où ce sujet (mais qui, finalement, et de quel droit ?) la décrète comme telle. Le philosophe écrit en effet avant la révolution copernicienne imposé par Kant à la connaissance des phénomènes, qui réfutera toute prétention de la subjectivité à connaître la chose en soi : Spinoza croit donc pouvoir concilier la thèse que toute connaissance du monde est une idée relevant d'un sujet, et celle de l'objectivité potentielle de cette même connaissance, comme voie d'accès à la vérité :

Toute idée qui en nous est absolue – autrement dit adéquate et parfaite – est vraie.

Démonstration : Lorsque nous disons qu'une idée adéquate et parfaite est en nous, nous disons simplement qu'une idée adéquate et parfaite est en Dieu, en tant qu'il constitue l'essence de notre esprit ; et par conséquent, cela revient à dire qu'une telle idée est vraie. C.Q.F.D.³³¹.

Selon Spinoza, la connaissance subjective peut donc accéder à la vérité car la vérité se manifeste d'elle-même comme telle à l'esprit qui la conçoit. Dans cette réflexion qui n'admet

³³⁰ Roland Caillois, Introduction à son édition et traduction de *L'Éthique* de Spinoza, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1954, p. 28 [R. C. souligne]. Nous renvoyons à ce texte synthétique pour un plus grand développement du système du philosophe.

³³¹ Baruch Spinoza, « De la nature et de l'origine de l'esprit », proposition XXXIV, dans *L'Éthique*, éd. cit., p. 153.

finalement pas la rupture entre sujet et objet qu'Heidegger voyait comme essentielle chez Descartes, le sujet participe du monde phénoménal et ne saurait donc être étranger à la « vérité » de ses idées (plutôt qu'objectivité, qui n'a finalement plus lieu d'être dans cet univers total), si bien qu'en lui, l'erreur n'existe pas comme une pensée alternative au vrai, mais comme une altération, une incomplétude temporaire, « une privation de la connaissance, qu'enveloppent les idées inadéquates, autrement dit mutilées et confuses³³² ». L'idée fautive n'est qu'un manque de savoir qui sera dissipé dès que l'idée vraie, qui existe bien dans la nature dont nous participons, sera en adéquation avec notre esprit dépollué de ses idées « inadéquates », généralement produites par l'imagination et l'opinion (ou connaissance du « premier genre », au contraire de la connaissance « nécessairement vraie » des deuxième et troisième genres, la raison et la science intuitive³³³). Le raisonnement du philosophe arrive donc à postuler que l'affirmation de l'idée vraie au sein de l'esprit humain est une émanation indiscutable de la vérité, qui s'impose avec certitude au sujet justement *parce qu'elle est vraie* :

Qui a une idée vraie sait en même temps qu'il a une idée vraie, et ne peut douter de la vérité de la chose. [...] [Q]ui a une idée vraie n'ignore pas qu'une idée vraie enveloppe la certitude la plus haute. Avoir une idée vraie, en effet, ne signifie rien d'autre que connaître une chose parfaitement ou le mieux possible [...] ; et je le demande, qui peut savoir qu'il comprend une chose, s'il ne comprend auparavant la chose, s'il n'est auparavant certain de cette chose ? c'est-à-dire qui peut savoir qu'il est certain de cette chose ? Et que peut-il y avoir de plus clair et de plus certain qu'une idée vraie, qui puisse être norme de vérité ? Tout de même que la lumière fait paraître elle-même et les ténèbres, de même la vérité est sa propre norme et celle du faux³³⁴.

Un tel système affirmant la présence au monde de la vérité et son accès possible pour l'homme, reconnaissant la place de la subjectivité dans toute connaissance tout en lui accordant une légitimité intrinsèque pour énoncer le vrai, ne pouvait que seoir aux ambiguïtés propres d'un Zola, car elle permet non seulement de légitimer sa quête de la vérité, mais aussi de conforter sa vérité subjective comme une réalité objective potentielle, comme *la* vérité. Néanmoins, les Provinces-Unies de Spinoza ne sont pas la France du second Empire de Zola, et ce séduisant système ne peut plus être utilisé à cette époque comme tel, dans la mesure où il fait l'impasse sur les apports critiques ultérieurs qui ont été apportés depuis Kant à la question de la connaissance du monde phénoménal, rendant cette si séduisante posture spinoziste désormais intenable.

³³² *Ibidem*, proposition XXXV, p. 153.

³³³ Sur ce point, voir *ibid.*, scolie II de la proposition XL, propositions XLI-XLIII, p. 159-161.

³³⁴ *Ibid.*, proposition XLIII et scolie, p. 161-162.

Ainsi que l'énonce M. Foucault dans une de ses leçons au collège de France sur la volonté de savoir³³⁵, le tournant de la critique kantienne pousse en effet la conception spinoziste de vérité là où elle devait nécessairement aller sans le savoir, c'est-à-dire vers l'exact opposé de ce qu'elle comptait démontrer : à savoir l'impossible accès à la vérité pour l'homme. En distinguant la connaissance des phénomènes et celle de la chose en soi, Kant garde la polarisation spinozienne sur le sujet pensant dans toute connaissance du monde et de la vérité ; cependant, il réfute la prétention de cette même perception à pouvoir être assimilée à la vérité. Il n'est plus désormais de totalité de l'être légitimant la possible insufflation du vrai dans l'esprit de l'homme ; la rupture entre sujet et objet lue par Heidegger dans le cartésianisme est désormais consommée, et si l'homme ne peut effectivement connaître que par le biais de son esprit, celui-ci n'entre pas en communion avec l'esprit essentiel de la nature, mais accède seulement à son expression phénoménale. Toute prétention de la connaissance à une vérité objective ou absolue devient dès lors impossible. Le tournant de la connaissance subjective instauré par Kant met donc en crise la question de toute connaissance possible de la vérité, dans un relativisme que le XIX^e siècle partage encore et qui ne permet plus à un Zola de soutenir sans réserve une théorie spinoziste qui seyait pourtant si bien à son projet.

La vérité zolienne comme volonté de domination et d'exclusion

Selon M. Foucault, cette crise conceptuelle ne sera dépassée que par Nietzsche, qui dissocie définitivement les notions de connaissance et de vérité (de connaissance subjective et de connaissance absolue), en situant par conséquent la question de la vérité en dehors du domaine du savoir :

[C]omment est-il possible de connaître cet autre côté, cet extérieur de la connaissance ? Comment connaître la connaissance hors de la connaissance ? Faut-il supposer une vérité hors de la connaissance et sur laquelle on prendrait appui pour définir de l'extérieur les limites de la connaissance ? Mais cette vérité, comment pourrait-on y avoir accès si ce n'est pas à partir de cette connaissance dont il s'agit de sortir ?

Ou bien ce qu'on dit sur la connaissance est vrai, mais ce ne peut être que de l'intérieur de la connaissance. Ou bien on parle hors de la connaissance, mais rien ne permet d'affirmer que ce qu'on dit est vrai.

On voit se profiler, aux confins du discours nietzschéen, mais le surplombant encore, la menace de Kant.

Le dilemme kantien est inévitable, à moins... A moins que ne soit levée l'appartenance de la vérité et de la connaissance ; à moins que connaître ne soit pas par nature ou par destination ou par origine connaître le vrai ; à moins que le vrai ne soit pas ce qui se donne (ou se refuse) à la connaissance, ce qui, avec elle, a un lieu

³³⁵ Michel Foucault, « Leçon du 16 décembre 1970 », *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France. 1970-1971*, suivi du *Savoir d'Edipe*, éd. D. Defert, Paris, Gallimard-Seuil, « Hautes études », 2011, p. 23-30.

commun permettant de dire aussi bien qu'elle, la connaissance, a accès au vrai, ou que le vrai est irrémédiablement séparé d'elle.

C'est seulement si vérité et connaissance ne s'appartiennent pas de plein droit l'une à l'autre, qu'on pourra passer de l'autre côté de la connaissance, sans tomber dans le paradoxe d'une vérité à la fois inconnaissable [et] inconnue³³⁶.

Pour Nietzsche, la vérité ne relève pas du domaine de la volonté de savoir, mais de la volonté de puissance, donc d'un désir opposé à la connaissance, prêt à toutes les constructions pour asseoir sa domination, y compris à introduire le mensonge et l'illusion. Ce que Foucault nomme la « désimplification » nietzschéenne de la vérité et de la connaissance aboutit chez le philosophe français à une méfiance généralisée quant à ce même concept, qui ne serait que l'élément d'une construction intellectuelle et sociale destinée à imposer un ordre, une norme et donc un pouvoir par l'intermédiaire du discours. Construction purement historique et factice masquée par des siècles de philosophie, la connaissance de la vérité n'aurait ainsi jamais eu pour but que de discriminer le vrai du faux, et donc celui qui pense conformément à la norme de celui qui est doit être exclu. Michel Foucault définit en effet le concept de vérité comme l'expression d'une volonté et d'un pouvoir plutôt que d'un véritable savoir neutre, et par là même comme une « machine à exclure ». Dans sa leçon inaugurale au Collège de France de 1970 publié sous le titre *L'Ordre du discours*, le philosophe rassemble de nombreux pans de sa réflexion sur la norme et l'écart, qui donneront ensuite lieu à ses publications sur la folie, la prison ou la sexualité, en considérant le discours comme le lieu non pas d'une simple énonciation, mais comme le champ où s'exerce le désir de pouvoir et de domination de l'énonciateur³³⁷. Le discours serait ainsi régi par une série d'exclusions : entre parole raisonnable et parole déraisonnable, parole autorisée et parole interdite, parole vraie et parole fausse. Dans ce dernier système d'exclusion, la volonté de vérité, que l'auteur fait remonter à la fin du sophisme et se développer avec le progrès des sciences à l'époque moderne puis avec la révolution industrielle et le positivisme au XIX^e siècle, serait la plus pernicieuse des trois³³⁸, car entièrement dédouanée de toute caractère autoritaire par sa prétention même à être « vraie », dans une épiphanie spontanée et fallacieuse du savoir, et donc apparemment non motivée par une construction préalable ou subjective :

[C]'est d'elle sans doute dont on parle le moins. Comme si pour nous la volonté de vérité et ses péripéties étaient masquées par la vérité elle-même dans son déroulement nécessaire. Et la raison en est peut-être

³³⁶ *Ibidem*, p. 26-27.

³³⁷ « [L]e discours n'est pas simplement ce qui manifeste (ou cache) le désir ; c'est aussi ce qui est l'objet du désir ; [...] le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer. » (Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 12).

³³⁸ *Ibidem*, p. 16-21.

celle-ci : c'est que si le discours vrai n'est plus, en effet, depuis les Grecs, celui qui répond au désir ou celui qui exerce le pouvoir, dans la volonté de vérité, dans la volonté de dire, ce discours vrai, qu'est-ce donc qui est en jeu, sinon le désir et le pouvoir ? Le discours vrai, que la nécessité de sa forme affranchit du désir et libère du pouvoir, ne peut pas reconnaître la volonté de vérité qui le traverse ; et la volonté de vérité, celle qui s'est imposée à nous depuis bien longtemps, est telle que la vérité qu'elle veut ne peut pas ne pas la masquer³³⁹.

L'essentiel des leçons prononcées par le philosophe à la suite de ce cours inaugural consisteront dans la démonstration de cette construction historique de la quête du vrai, à partir du bouleversement épistémologique introduit par la remise en cause de la sophistique, notamment chez Aristote, qui fera passer la philosophie du domaine de la perfection mécanique du raisonnement à une recherche de la vérité ontologique, donc à une quête du vrai qui légitime la discrimination entre ce qui dit le vrai et ce qui dit le faux, ainsi que l'élimination de tout faux comme relevant du non-être³⁴⁰. D'une manière plus générale, l'interprétation foucauldienne d'un lien intrinsèque de la vérité avec l'exclusion rejoint les origines nébuleuses et ambiguës que cette notion manifeste dans le monde grec, ainsi qu'a pu l'exposer Clémence Ramnoux³⁴¹. Selon la philosophe, le mot *aléthéia*, présent dès la *Théogonie* d'Hésiode, n'acquiert étonnamment pas dans cet ouvrage le titre de « puissance », au profit du couple de la *Léthè* (sommeil ou oubli) et de son contraire *Mnémosynè* (mémoire), toutes deux filles de la Nuit. De là une origine trouble qui ne place pas la vérité comme une réalité positive, mais comme une notion non incarnée, rattachée aux puissances de la nuit dont elle serait un contrepoint. Cette vérité désincarnée est ainsi dès son origine une notion doublement négative : « nous pouvons remarquer que, le nom de *Léthè* = *Oubli* désignant une forme de la privation, le nom de l' *a – léthé – ia* se présente comme la négation d'une privation³⁴² ». « Nomination privative d'une négation », l'*aléthéia* grecque, à laquelle les fragments de Parménide donnent eux aussi essentiellement des attributs privatifs ou niant la privation³⁴³, se caractériserait donc d'emblée³⁴³ comme une notion définie sur le mode de la réaction et de l'exclusion de son contraire.

Cette origine trouble et agonistique de la vérité aurait donc rapidement été négligée par la philosophie grecque au profit d'un recentrement non sur la notion elle-même, mais sur sa quête, à la manière d'un Graal donc la recherche effrénée exonère d'examiner l'essence, la nature ou l'existence réelle, affirmée par postulat. Ce mouvement se repère fort bien dans l'utilisation du concept de vérité dans la théologie chrétienne. Comme le montre Michel

³³⁹ *Ibid.*, p. 21-22.

³⁴⁰ Sur ce point, consulter Michel Foucault, *Leçons sur la volonté de savoir*, *op. cit.*, p. 3-193.

³⁴¹ Clémence Ramnoux, « La vérité chez les présocratiques », dans *Vérité poétique et vérité scientifique. Hommage à Gilbert Gadoffre*, *op. cit.*, p. 187-198.

³⁴² *Ibidem*, p. 189.

³⁴³ *Ibid.*, p. 191-192.

Tardieu, son incarnation dans l'être même de Jésus entraîne progressivement chez les premiers chrétiens la construction de l'idée de vérité comme « gnose », connaissance unificatrice et totale, à l'exclusion de tout élément extérieur permettant de l'évaluer, de la découvrir ou de l'enrichir³⁴⁴. Clément d'Alexandrie, qui s'oppose pourtant aux plus fervents gnostiques, reconnaît ainsi l'existence d'autres vérités comme la vérité géométrique, musicale, mais celles-ci restent néanmoins selon lui fragmentaires, et elles ne peuvent donc atteindre l'essence même de la vérité qui est une : « Il n'y a de vérité souveraine et inattaquable que celle que nous enseigne le Fils de Dieu³⁴⁵ ». Or dans cet exemple précis, la circonscription de la vérité à tout ce qui n'est qu'elle se mue *concrètement, dans les faits*, de l'exclusif en exclusion, en rejetant tout ce qui n'est pas elle dans l'erreur à éliminer. Ainsi Michel Tardieu trouve-t-il finalement l'origine de l'hérésie dans le concept même de vérité chrétienne :

[L]’autorité ecclésiale qui discerne, décide et enseigne, est la seule règle de vérité possible puisqu’elle s’inscrit dans la continuité historique des apôtres. Elle a pour fonction de répéter et de conserver la règle apostolique à laquelle elle-même s’identifie. La vérité exclusive se protège par l’exclusion et crée l’hérésie³⁴⁶.

La quête de vérité ainsi comprise devient donc paradoxalement un obstacle à la notion même de vérité : en devenant exclusive à ce qu'elle énonce seule, sous une apparence qui la présenterait pourtant comme dénuée de toute volonté subjective, la vérité que postule toute quête de la vérité, son exclusion de ce qui n'est pas elle, sont en réalité l'imposition d'une idée du vrai subjective et historiquement déterminée qui voudrait pourtant se faire passer pour absolue. Elle renierait ce qui n'est pas elle et ne saurait accueillir ce qu'elle considère comme non vrai et qui existe pourtant bel et bien, tout en gardant l'apparence d'une quête positive exonérée de toute intention, comme le résume M. Foucault :

Ainsi n'apparaît à nos yeux qu'une vérité qui serait richesse, fécondité, force douce et insidieusement universelle. Et nous ignorons en revanche la volonté de vérité, comme prodigieuse machinerie à exclure³⁴⁷.

Foucault évoque brièvement l'influence de ce phénomène sur l'ensemble des types de discours : pour la littérature, l'appel au vraisemblable, au naturel et à la science dans le

³⁴⁴ Michel Tardieu, « Gnose et vérité dans les Eglises chrétiennes des premiers siècles », dans *Vérité poétique et vérité scientifique. Hommage à Gilbert Gadoffre*, op. cit., p. 215-225.

³⁴⁵ Clément d'Alexandrie, *Stromate*, I, 97, 4, cité par Michel Tardieu dans « Gnose et vérité dans les Eglises chrétiennes des premiers siècles », op. cit., p. 223.

³⁴⁶ Michel Tardieu, « Gnose et vérité dans les Eglises chrétiennes des premiers siècles », op. cit., p. 224.

³⁴⁷ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, op. cit., p. 22.

discours littéraire en serait une modalité³⁴⁸. Or, les termes que le philosophe emploie pour désigner cette quête exclusive du vrai nous semblent directement renvoyer au lexique utilisé par Zola pour désigner sa propre démarche : « vérité », « fécondité », « force » sont des termes qui reviennent sans cesse dans le projet naturaliste, projet qui relèverait donc peut-être lui aussi davantage de l'imposition d'un pouvoir que d'une aspiration à la connaissance du réel...

- Zola ou la tyrannie du vrai

Cette remarque ponctuelle de Michel Foucault nous renvoie immédiatement à notre problématique zolienne de la vérité. Dans notre parcours philosophique, nous avons jusqu'ici rencontré trois moments fondamentaux de l'histoire de ce concept : 1) le concept spinoziste de vérité postule son existence intrinsèque à la nature, sa connaissance possible pour l'homme, mais uniquement au moyen de son raisonnement subjectif, 2) la remise en cause par Kant d'une connaissance de la vérité par l'homme, que son entendement limite à la subjectivité et aux phénomènes, 3) la conception de la vérité comme construction intellectuelle historique chez Foucault et Nietzsche, destinée à masquer une quête désirante derrière le masque du savoir et à légitimer une stratégie d'exclusion conçue pour asseoir une norme et un pouvoir. Or, si l'on reprend le fil de notre conception zolienne, on remarque que ces différents points de vue et leur potentielle articulation semblent particulièrement éclairer l'usage que le romancier fait du concept de vérité, et sa tendance au paradoxe permanent.

Vérité subjective, vérité absolue : une distinction malléable au gré de la volonté zolienne

On retrouve en effet chez Zola l'idée d'une vérité qui émane d'elle-même, qui existe bel et bien dans le monde, et est par là même encore imparfaitement connue mais toujours accessible à l'entendement, idée présente dans les divers appels euphoriques lancés par l'écrivain en faveur d'une quête de la vérité. Cette vérité est également perçue par Zola, tout comme Spinoza, comme uniquement perceptible par l'esprit d'un sujet. Toutefois, Zola ne peut admettre au XIX^e siècle que cette perception subjective puisse atteindre la chose en soi,

³⁴⁸ « Enfin je crois que cette volonté de vérité ainsi appuyée sur un support et une distribution institutionnelle, tend à exercer sur les autres discours – je parle toujours de notre société – une sorte de pression et comme un pouvoir de contrainte. Je pense à la manière dont la littérature occidentale a dû chercher appui depuis des siècles sur le naturel, le vraisemblable, sur la sincérité, sur la science aussi – bref sur le discours vrai. » (*ibid.*, p. 20).

et devenir par là même connaissance objective de la vérité immanente au monde, ce que rappelle à qui veut l'entendre sa notion de tempérament. Dès lors, l'écrivain se trouve finalement confronté à la même aporie que Nietzsche, à savoir l'impossible conciliation de sa quête de la vérité avec l'incapacité du sujet à sortir de sa perception subjective. Et selon nous, face à cette aporie, le romancier fait de manière inconsciemment désabusée le choix autoritaire dénoncé ultérieurement par M. Foucault, celui d'une vérité subjective imposée comme absolue sur le mode de l'exclusion, que nous assimilerons dans notre perspective à la constitution d'un fétiche. Ce raisonnement permet de comprendre la constitution des trois positions antithétiques du discours zolien, à savoir que la vérité existe dans le monde et qu'il faut que l'homme la recherche, que la vérité est toujours subjective, mais que l'on peut en postuler l'objectivité contre l'erreur et l'imposer aux autres. La vérité existerait donc dans le monde phénoménal ; la subjectivité de l'homme l'empêcherait de l'atteindre directement et rendrait sa quête vaine ; si bien que la quête de la vérité se transformerait en une reconstitution d'un vrai entièrement subjectif que le sujet imposerait aux autres comme faussement objectif. La vérité zolienne ne serait dès lors que le fétiche arbitraire et dominateur nécessaire à la conjuration de l'aporie de la quête de cette même vérité, à savoir pour le roman zolien, de ce réel objet de tous les fantasmes. D'où la positivité et la tangibilité du lexique du vrai dans le discours zolien, reconstitué comme adéquation parfaite d'un sujet à l'idée qu'il a du monde, et la négativité associée à la notion de réel, coupé quant à lui du sujet, et donc par définition inaccessible à sa connaissance purement subjective.

Les apparentes ambiguïtés du discours théorique zolien s'adaptent parfaitement à ce mouvement de pensée. L'idée d'une auto-consécration purement factice et fétichiste de la vérité n'est, à bien y regarder, pas absente des textes, et elle en explique bien des paradoxes. Aux côtés des appels plaidant pour l'existence d'une vérité immanente au monde phénoménal, encourageant sa quête par l'homme, que nous avons déjà amplement cités et sur lesquels il ne nous semble pas utile d'insister davantage, nous trouvons en effet également un Zola qui se plaît souvent à évoquer l'existence de plusieurs « vérités », admettant implicitement leur relativité, leur non objectivité et donc leur fausseté potentielle. L'incompréhensible zolien réside dès lors dans cette capacité à affirmer la connaissance subjective et relative de la vérité tout en conservant malgré tout son concept de quête de la vérité absolue comme pièce maîtresse de l'esthétique naturaliste. Ainsi avons-nous déjà rencontré ces « vérités » multiples dans le discours de Sandoz : le personnage exprimait ainsi sa difficulté à admettre « une vérité » ou « des vérités » en désignant celles que lui imposaient ses professeurs, au profit de ce qu'était « la vérité » – la sienne donc ! –, qui lui semblait

« plus large³⁴⁹ ». Cette scène n'est pas réservée au discours fictif. Le théoricien naturaliste montre un point de vue identique à son personnage quand il s'exprime en son nom propre, en évoquant souvent dans ses écrits le conflit de plusieurs vérités. Il reconnaît alors implicitement l'impossibilité d'une vérité qui soit affranchie des limites de la subjectivité, sans toutefois jamais abandonner pour autant la quête de *la* vérité pour son propre compte !

Chez tout historien, tout philosophe, il y a un littérateur, un artiste, s'accusant dans ses œuvres avec un relief plus ou moins puissant. C'est dire qu'il y a un homme, un tempérament fait d'esprit et de chair, qui voit à sa façon les vérités philosophiques et les faits historiques, et qui nous donne ces vérités et ces faits tels qu'il les perçoit, d'une façon toute personnelle³⁵⁰.

Le cas est particulièrement manifeste dans cet article que le romancier consacre en 1866 à Taine, que nous avons déjà en partie évoqué. Le but scripturaire est laudateur, car Taine parle au nom de la recherche de la vérité, comme Zola lui-même ; mais bien qu'ils défendent la même thèse, les deux hommes ne sont pas totalement en accord. La quête de vérité tainienne n'est pas étrangère à la sienne propre, mais, nous l'avons vu, elle ne la recouvre pas totalement en raison de la place moins grande qu'elle accorde au tempérament : elle inclut implicitement le « vrai » zolien dans le combat des différentes vérités subjectives, et menace de l'exclure, de l'éliminer comme trop subjectif, au nom de *la* vérité ! Dès lors, nous assistons à une incroyable scène d'arroseur arrosé : la quête de la vérité de Taine, que Zola pourrait volontiers assumer en des termes fort proches, se transforme subitement en un danger dont il serait la victime ; elle devient non plus une quête du vrai mais une prescription du vrai, une tyrannie exercée sur lui ; et le journaliste développe dès lors mot pour mot à l'égard de son mentor une argumentation qui pourrait s'appliquer aux défaillances de sa propre démarche. Le critique commence fort logiquement, dès le début de son article sur le système tainien, par nuancer la question d'une vérité universelle énonçable par le raisonnement d'un seul homme, en raison du filtre de sa subjectivité :

Un système philosophique m'a toujours effrayé. Je dis système, car toute philosophie, selon moi, est faite de bribes ramassées çà et là dans les croyances des anciens sages. On se sent le besoin de la vérité, et, comme on ne trouve la vérité entière nulle part, on s'en compose une pour son usage particulier, formée de morceaux choisis un peu partout. Il n'est peut-être pas deux hommes qui aient le même dogme, la même foi. Chacun apporte un léger changement à la pensée du voisin. La vérité n'est donc pas de ce monde, puisqu'elle

³⁴⁹ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 40.

³⁵⁰ « M. H. Taine, artiste », *Mes Haines*, éd. cit., p. 139. Ou encore : « La science du beau est une drôlerie inventée par les philosophes pour la plus grande hilarité des artistes. Jamais on obtiendra une vérité absolue, en cette matière, parce que l'ensemble de toutes les vérités passées ne peut constituer qu'une vérité relative que viendra rendre fausse la vérité de demain. » (Emile Zola, « *Les Chansons des rues et des bois* », *Mes Haines*, éd. cit., p. 80) ; « Au fond des querelles littéraires, il y a toujours une question philosophique. Cette question peut rester confuse, on ne remonte pas jusqu'à elle, les écrivains mis en cause ne sauraient dire souvent quelles sont leurs croyances ; mais l'antagonisme entre les écoles n'en provient pas moins des idées premières qu'elles se font de la vérité. » (Emile Zola, « La République et la littérature », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1395).

n'est point universelle, absolue. On comprend mon effroi, maintenant : c'est une chose difficile que de pénétrer les secrets ressorts d'une philosophie individuelle³⁵¹ [...].

Notons d'emblée que l'idée philosophique du vrai, lorsqu'elle s'applique à autrui, s'énonce ici en terme de « dogme », de « foi », la plaçant d'emblée dans un système d'autorité et non de savoir. Puis, lorsque survient le point de divergence entre Taine et Zola, sur la place accordée au tempérament personnel de l'artiste, cette objection de la vérité nécessairement subjective de tout système philosophique se transforme en la description d'une véritable tyrannie du vrai subjectif du philosophe qui voudrait s'imposer aux autres comme objectif, idée contre laquelle Zola met en garde le lecteur :

[J]e me défie de M. Taine, comme d'un homme aux doigts prestes, qui escamote tout ce qui le gêne et ne laisse voir que les éléments qui le servent ; je me dis qu'il peut avoir raison, mais qu'il veut avoir trop raison, qu'il se trompe peut-être sur lui-même, emporté par son âpre recherche du vrai. Je l'aime et je l'admire, mais j'ai une effroyable peur de me laisser duper, et il y a je ne sais quoi de raide et de tendu dans le système, de généralisé et d'inorganique, qui me met en méfiance et me dit que c'est là le rêve d'un esprit exact et non la vérité absolue. Tout homme qui veut classer et simplifier tend à l'unité, augmente ou diminue malgré lui certaines parties, déforme les objets pour les faire entrer dans le cadre qu'il a choisi. Sans doute, le vrai doit être au moins pour les trois quarts dans la vérité de M. Taine³⁵².

Méfiance foucaldienne de Zola face au système tainien, qui voudrait imposer sa quête de vérité pour asservir le lecteur et lui imposer sa loi, en le « dupant » ? Pourtant, malgré cette judicieuse mise en garde contre l'impossible vérité absolue, le discours zolien n'en retient pas la leçon pour son propre compte. Si le scepticisme vaut contre l'autre, il disparaît dès qu'il s'agit de parler de soi, au risque de l'absurde. Le texte entre en effet dans un système manichéen et antagoniste, où tout ce qui n'est pas totalement vrai, serait faux et uniquement faux, où n'entre plus aucune idée d'une relativité subjective du vrai, laissant supposer que Zola, lui, posséderait des critères objectifs permettant de distinguer le vrai du faux absolu, c'est-à-dire exactement ce qu'il énonçait comme impossible lorsqu'il parlait de son aîné :

[M]ais je déclare ne m'occuper que d'art et n'avoir souci que de vérité. Je dis seulement en homme à M. Taine : « Vous marchez dans le vrai, mais vous côtoyez de si près la ligne du faux, que vous devez certainement l'enjamber quelquefois. Je n'ose vous suivre³⁵³. »

Toute vérité n'est donc bonne que dans le cadre du sujet qui l'énonce non pas en soi, mais par rapport à lui, à ses valeurs et à celles des autres, voire contre celle des autres ; et cela, Zola en semble parfaitement conscient : la vérité de l'autre est ainsi taxée de subjectivité dès qu'elle s'oppose à l'idée que le romancier s'en fait. Tout le sel de cet exemple vient d'ailleurs

³⁵¹ « M. H. Taine, artiste », *Mes Haines*, éd. cit., p. 139.

³⁵² *Ibidem*, p. 150.

³⁵³ *Ibid.*, p. 151.

du sujet de la discorde, celui de la place trop restreinte que Taine laisse selon l'écrivain au tempérament, donc à la subjectivité : rien d'étonnant à ce qu'un tel parti pris de neutralité suscite la colère d'un Zola qui ne saurait comprendre toute vérité autrement qu'en référence à un sujet, et surtout à lui-même³⁵⁴. Cet exemple entraîne la pensée zolienne sur une pente lourde de conséquence, car sa reconnaissance explicite dans cet article de la relativité et de la subjectivité propre à toute affirmation d'une vérité absolue n'empêche pas l'utilisation de cette notion au cœur de la théorie naturaliste.

Dès lors, ne faut-il pas voir dans l'hégémonie de la quête du vrai, et dans sa surprenante association chez Zola à l'importance du tempérament individuel de l'artiste *non pas un défaut théorique, mais au contraire l'expression d'une volonté propre* ? En privilégiant explicitement la vérité, et non la réalité, ce n'est plus le monde phénoménal réel que vise le roman zolien, mais plutôt la relation d'un sujet – à savoir Zola – au monde, l'idée qu'il s'en fait et veut imposer à autrui. La distinction est importante, puisque dans ce cadre de pensée, la question de la fidélité de la représentation réaliste n'est dès lors plus envisagée selon un critère qualitatif, de nature, mais quantitatif, de degré, en fonction d'une « bonne foi » plus ou moins grande du sujet concerné : mon œuvre est vraie car elle est parfaitement conforme non pas au monde réel, mais à ma vision du monde. Dès lors, la porte esthétique du naturalisme s'ouvre à toutes les dérives possibles et imaginables, puisque son « réalisme » sera entièrement dépendant du sujet qui l'énonce, de lui seul et de sa capacité à en convaincre autrui. Ainsi se dresse une image autoritariste de l'œuvre naturaliste comme pur fétiche, comme image factice d'un réel décrété comme tel par le sujet qui l'a fabriquée, et qui l'érigera comme « vérité » pour lui, mais aussi contre celle des autres. Nous retrouvons ici Spinoza par un gauchissement quelque peu pervers de la réflexion : la vérité zolienne, comme celle de Spinoza, serait l'expression du monde et la perception d'un sujet ; chez les autres, le romancier reconnaîtrait l'apport kantien qui invite à nuancer le caractère absolu de cette perception subjective ; mais pour soi, cette critique resterait impossible. Car la vérité zolienne relève avant tout du désir, si bien que la limite kantienne disparaît, faisant de manière tout à fait artificielle et absurde du romancier naturaliste l'exception, le seul sujet apte à illustrer le concept spinoziste, capable de faire corps avec la nature et donc d'affirmer de manière individuelle une vérité partielle objective qui participerait de la vérité absolue du monde. C'est dire qu'en refusant pour soi seul l'amendement apporté par la critique kantienne à la

³⁵⁴ Certaines tournures utilisées dans l'article ne laissent aucun doute sur l'aspect irrationnel de vexation personnelle que prend chez Zola la controverse sur ce détail de la théorie de Taine : « D'ailleurs, puisque j'ai fait mon acte d'indifférence, je ne veux pas discuter davantage le plus ou le moins de vérité du système. » (*ibid.*, p. 153).

conception spinoziste de la connaissance de la vérité, Zola participe inconsciemment de la construction de sa propre « machine à exclure », ayant elle aussi son discours propagandiste de « force », de « fécondité » car relevant d'un désir, illustrant selon nous à son corps défendant les théories de Nietzsche et de Foucault, car agissant plus par désespoir que par véritable entreprise concertée de domination.

Quand la vérité de Zola devient la vérité absolue : le fétiche autoritaire de l'œuvre vraie

La quête de la vérité comme fétiche d'une impossible vérité absolue ou d'une inaccessible réalité, voilà le fonctionnement qui se fait donc jour à la lecture de la théorie zolienne. La vérité recherchée par le roman zolien s'inscrit dans le cadre d'une construction factice qui vient uniquement contrecarrer l'impossible accès au réel objectif. Elle est un fétiche que le romancier impose au lecteur comme substitut d'un réel inaccessible, qui le fait illustrer malgré lui la critique développée par M. Foucault. La vérité absolue n'existant plus, Zola en érige une en reproduisant le modèle autoritaire sur lequel elle repose, comme une positivité qui n'existe qu'en référence à ce qu'elle combat, c'est-à-dire l'erreur, ce qui la remet totalement en question en tant que ce qu'elle s'énonce. Sur ce point, les textes du romancier ne démentent pas non plus cette idée, eux qui n'envisagent bien souvent la vérité que dans un système manichéen l'opposant dos à dos à l'erreur (pensons au magnifique slogan du *Roman expérimental* : « Quiconque ne marche pas avec la vérité, se perd en chemin et va forcément à l'erreur³⁵⁵ »), excluant ainsi tout ce qui n'est pas sa vérité dans le monde de l'illusion, et ce y compris, et sans la moindre hésitation, lorsque l'auteur vient d'évoquer l'aspect résolument subjectif de cette même notion de vérité chez l'homme³⁵⁶...

Plutôt qu'une tentative de représentation mimétique du réel, ne faudrait-il dès lors pas voir dans le projet naturaliste une quête de la vérité au sens foucauldien, c'est-à-dire une

³⁵⁵ Emile Zola, « La République et la littérature », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1387.

³⁵⁶ « Dites [mes amis, poètes et romanciers] qu'ils [les hommes du troupeau] vous ont raillés de votre inexpérience, l'expérience étant de nier toute vérité qui n'est pas leur erreur. » ; « [L'ouvrage de Proudhon sur l'art] est une colossale erreur déduite avec une force de raisonnement qu'on ne devrait jamais mettre qu'au service de la vérité. » ; « A Proudhon : « [N]e venez pas à déclamer orgueilleusement : « Je parviens à jeter les fondements d'une critique d'art rationnelle et sérieuse », lorsque vous marchez en pleine erreur. » ; [I]l s'agit de sortir peu à peu [dans la science de l'homme], et avec tous les tâtonnements nécessaires, de l'obscurité où nous sommes sur nous-mêmes, heureux lorsque, au milieu de tant d'erreurs, nous pouvons fixer une vérité. Nous expérimentons, cela veut dire que nous devons pendant longtemps encore employer le faux pour arriver au vrai. » ; « A côté de la forme, du rythme et des mots, à côté du monument de pure linguistique, il y a la philosophie de l'œuvre. Elle peut apporter la vérité ou l'erreur, elle est le produit d'une méthode et devient fatalement une force qui pousse le siècle en avant ou le ramène en arrière. » (Emile Zola, *Mes Haines*, éd. cit., p. 24, 37 et 41 ; *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1196, 1207).

entreprise d'exclusion d'autrui au profit de l'imposition d'une vision subjective du monde ? Dans la mesure où le romancier recherche *la* vérité tout en admettant dans sa théorie du tempérament que chaque écrivain témoigne de sa propre subjectivité, celui-ci postule l'existence d'une réalité subjective que *lui* attesterait comme une « vérité », à l'exclusion de celle des autres. Il admet ainsi par défaut que sa propre entreprise consiste à imposer sa vision subjective de la réalité *contre* celles des autres. Alors qu'on lui adresse l'objection d'une impossible reproduction exacte de la nature en art, l'écrivain formule en réponse une définition de l'esthétique naturaliste qui semble faire l'aveu de ce mécanisme souterrain :

Si nous ne donnons jamais la nature tout entière, nous vous donnerons au moins la nature vraie, vue à travers notre humanité ; tandis que les autres compliquent les déviations de leur optique personnelle par les erreurs d'une nature imaginaire, qu'ils acceptent empiriquement comme étant la nature vraie³⁵⁷.

La nature totale, ou vérité absolue, est impossible à saisir, mais malgré ce constat initial, l'œuvre naturaliste réussit malgré tout selon Zola le tour de force antilogique d'allier la subjectivité de la perception (« vue à travers notre humanité ») et le partage d'une certaine forme de vérité (« au moins la nature vraie »). Or, *cette vérité subjective érige son caractère véridique* non pas en soi – car elle ne le peut –, mais par défaut, en réaction, en se plaçant *contre son absence chez les autres*, qui restent cantonnés dans l'erreur d'une nature « imaginaire ». Mais ce défaut, ce manque des autres, qui le décrète, objectivement, puisque l'objectivité n'est à personne ? Le romancier reconnaît explicitement que les œuvres naturalistes, comme celles des autres, sont exclues de toute transitivité directe vers le réel (la nature ou la vérité absolue), car toutes les créations sont soumises à des « déviations de leur optique personnelle », subordonnées à la subjectivité de la perception de leur auteur. Cet impossible accès au réel place l'œuvre zolienne, comme les autres, dans le domaine de la vérité relative, soumise à une échelle quantitative, mesurant la plus ou moins grande vraisemblance d'une œuvre malgré la subjectivité qui l'a fait naître. Ce critère d'évaluation est bien discutable et difficile à mettre en place, mais l'essentiel n'est pas là, puisque l'auteur le dévoie immédiatement, en sapant par là même toute son argumentation. Lorsqu'il critique les œuvres de ses ennemis, l'auteur ne tient plus compte de cette relativité de la vérité en les classant sans plus d'explication dans le domaine du faux, de la « nature imaginaire », selon un critère devenu qualitatif sans raison ni justification. De manière plus illogique encore, ces œuvres ne sont pas selon Zola des romans qui se prétendaient merveilleux ou irréels, mais qui se présentaient au contraire comme « vrais », tout comme les récits naturalistes ! Selon lui,

³⁵⁷ Emile Zola, « Lettre à la jeunesse », *Le Roman expérimental*, éd. cit., p. 1225.

ces œuvres subjectives représentent « une nature imaginaire » que leurs auteurs « acceptent empiriquement *comme étant* la nature vraie » ; ils croient donc de bonne foi en la vérité de leur mensonge, car leur subjectivité leur présente comme tel : rien n'empêche dès lors de renvoyer au romancier son argument en lui demandant dans quelle mesure son œuvre naturaliste, tout aussi soumise à une « optique personnelle » comme il l'a admis lui-même, ne serait pas elle aussi la peinture d'un monde irréel que lui seul aurait décrété « *comme étant* la nature vraie » ! Dans le raisonnement zolien, la subjectivité est l'affaire de tous, et le réel objectif n'est pour personne ; mais malgré cela, l'erreur réside chez les autres ; car la vérité, c'est lui, et lui seul, qui la détient contre eux et leurs vérités mensongères.

La vérité zolienne, pour éviter l'aporie de Nietzsche, passe donc du côté du dogme. En cela, le romancier illustre la distinction opérée par Erich Auerbach entre réel et vérité lorsqu'il compare au début de *Mimésis* la représentation du monde dans *L'Odyssée* et dans la Bible³⁵⁸. Alors que le monde d'Homère fourmille de détails, de précisions, pour donner une consistance au monde fictif qu'il veut présenter au lecteur comme un simulacre du réel, les épisodes de l'Ancien Testament, comme le sacrifice d'Isaac, ne s'embarrassent d'aucune explication. Selon le critique, la différence de traitement réside dans la nature foncièrement hétérogène des deux textes : l'un est une fiction qui doit toujours s'assurer de la conviction de la réalité qu'elle tente de feindre, l'autre prétend être la vérité révélée et n'a en rien besoin de se légitimer comme réelle, puisqu'elle est « vraie » :

L'auteur biblique devait écrire exactement ce qu'exigeait sa foi en la vérité de la tradition ou, du point de vue rationaliste, sa conception intéressée de la vérité de celle-ci [...]. Sa rédaction ne visait donc pas avant tout au « réalisme » – celui-ci, fût-il atteint, ne représentait jamais qu'un moyen, non une fin –, mais à la vérité. Malheur à celui qui n'y croyait pas ! [...] Il faut même aller plus loin. La Bible ne prétend pas seulement à la vérité de façon beaucoup plus expresse qu'Homère, elle y prétend tyranniquement ; et cette prétention exclut toutes les autres. Le monde des histoires de l'Écriture sainte ne revendique pas seulement la vérité historique, il se donne aussi pour la vérité unique, le monde destiné à régner seul, à l'exclusion de tout autre³⁵⁹.

Dans cette distinction de la vérité et du réalisme, Auerbach préfigure la conception foucauldienne d'une vérité lacunaire, restrictive et autoritaire, et d'ailleurs restrictive parce qu'autoritaire et n'ayant donc aucune nécessité de convaincre celui à qui elle s'impose. L'œuvre qui vise la vérité serait en quelque sorte l'antithèse de l'œuvre réaliste au sens propre : ouverte et non motivée, l'œuvre réaliste mime la contingence qu'elle représente en ne prétendant qu'à partager avec le lecteur l'illusion d'un monde vraisemblable, le lecteur devant garantir ce partage ; l'œuvre de vérité, quant à elle, s'autosuffit : elle trouve sa garantie dans

³⁵⁸ Erich Auerbach, « La cicatrice d'Ulysse », dans *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. C. Heilm, Paris, Gallimard, « Tel », 1968 [1946], p. 11-34.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 23.

son essence même (le partage du vrai et du faux, la loi), ne nécessite pas l'adhésion et ne vise donc qu'à imposer son discours comme tel. L'interprétation littéraire d'Auerbach se révèle d'un grand intérêt en ce qu'elle transpose à la démarche de l'écrivain la problématique du pouvoir qui sous-tend la constitution du concept philosophique de vérité. En faisant le choix de la vérité au détriment de la réalité dans ses textes théoriques, et en lui donnant la complexe acception que nous venons d'analyser, Zola se situe donc manifestement non pas dans la démarche réaliste qu'illustre Homère, mais bien dans la perspective d'une vérité révélée qui dépasse la simple entreprise de constitution d'un monde fictif, ce qu'elle est pourtant !

Ce refus de l'aléa littéraire, et surtout du réalisme, se repère dans le choix des métaphores métadiscursives privilégiées par l'écrivain, qui évoque parfois volontiers l'artiste comme un tyran. Il serait d'ailleurs tout à fait intéressant de rattacher cette problématique à la mise en évidence par H. Mitterand d'un discours de type prophétique et performatif dans les préfaces et avant-textes zoliens. Ceux-ci, par leur recours au futur simple, au présent d'immédiateté, aux verbes de volition, etc., montrent en effet que c'est en démiurge que se pose l'écrivain dans son activité créatrice totalisatrice³⁶⁰ : qui mieux qu'un dieu-artisan pourrait en effet considérer que « sa » vérité peut se substituer à celle des autres et atteindre le statut de « la » vérité en soi ? Mais c'est surtout l'association de l'esthétique naturaliste au monde judiciaire qui prend tout son sens à cette lecture. Le *leitmotiv* de l'œuvre-procès-verbal, du juge d'instruction qui énonce les faits sans les juger moralement ne renvoie pas au seul plaidoyer d'objectivité. Ce que vise cette métaphore, ce n'est pas seulement l'établissement des faits, mais aussi le témoignage et le serment qui les garantit. La parole du procès-verbal est la parole jurée, la parole assermentée, et qui par ce serment peut prétendre à être qualifiée de « vérité ». Michel Foucault considère d'ailleurs la constitution du serment et du témoignage judiciaire chez les Grecs comme une des étapes essentielles dans la

³⁶⁰ « Ce qui frappe d'abord, à la lecture d'une *Ebauche* [comme celle de *L'Assommoir*], c'est la prééminence d'un langage du projet explicite, du calcul, de la programmation et de la prospective. C'est, par voie de conséquence, l'insistance d'un *je* qui met en scène, dans ce texte prévisionnel, la personne de l'auteur. C'est enfin l'emploi de multiples tournures modalisatrices, qui diminuent au maximum la distance entre l'énonciateur et son énoncé, et ensèrent la matière du roman dans un enchaînement de volontés, nécessités et d'implications logiques. [...] Il ne s'agit pas de caprices, car ces volitions et ces injonctions présupposent des nécessités, des obligations dont la manifestation corsète littéralement toute l'*Ebauche*, rythmée par l'expression du *falloir* et du *devoir*. [...] [Les exemples] sont assez nombreux et divers pour qu'on mesure la prégnance, dans l'*Ebauche*, d'un discours volontariste, planificateur, et la présence massive, opaque, d'un sujet régisseur et raisonneur. » (Henri Mitterand, « La genèse du roman zolien », dans *Le regard et le signe, op. cit.*, p. 39-42 [H. M. souligne]). Voir également l'analyse que le critique donne des textes préfaciels du dix-neuvième siècle, et en particulier de *Thérèse Raquin*, où, par les mêmes biais stylistiques performatifs, « le locuteur se fait autorité, le discours devient dogme » (H. Mitterand, « La préface et ses lois : avant-propos romantiques », dans *Le discours du roman, op. cit.*, p. 25). Différents extraits des manuscrits des *Notes sur la marche de l'œuvre* et des *Différences entre Balzac et moi*, récemment édités par H. Mitterand et O. Lumbroso, proposent de nombreux autres exemples de ce phénomène démiurgique (*Les racines d'une œuvre, Les manuscrits et les dessins de Zola*, tome 2, éd. H. Mitterand, Paris, Textuel, 2002, p. 215-219, 221-223, 269-273).

construction du concept de vérité comme système d'exclusion. Faire le choix du modèle judiciaire, c'est une fois de plus pour Zola se placer non pas dans le système de référence du réel, mais dans la dialectique exclusive du vrai et du faux, et des stratégies de domination qui l'accompagnent. Un seul exemple suffira à témoigner de cette adéquation chez Zola entre la mise en scène d'une parole de vérité et le repli sur soi, l'exclusion du monde qu'elle suppose, de manière presque caricaturale : celui de la préface que le romancier donne à son cycle lorsque paraît *La Fortune des Rougon*. Le texte, qui relève de la parole performative et prophétique ainsi que du serment juridique, place d'emblée la question de la vérité visée par le romancier dans les limites d'un cercle étroit et autarcique, excluant l'ensemble de ce qui n'est pas lui :

PREFACE

Je veux expliquer comment une *famille*, un petit *groupe* d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement *liés les uns aux autres*. L'hérédité a ses *lois*, comme la pesanteur.

Je tâcherai de trouver et de suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, *le fil qui conduit mathématiquement* d'un homme à un autre homme. **Et quand je tiendrai tous les fils, quand j'aurai entre les mains tout un groupe social, je ferai voir ce groupe à l'œuvre**, comme acteur d'une époque historique, **je le créerai agissant** dans la complexité de ses efforts, **j'analyserai** à la fois la somme de volonté de chacun de ses membres et la poussée générale de *l'ensemble*.

Les Rougon-Macquart, le groupe, la famille **que je me propose d'étudier**, a pour caractéristique le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances. Physiologiquement, ils sont la lente succession des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique, et qui déterminent, selon les milieux, chez chacun des individus de cette race, les sentiments, les désirs, les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives, dont les produits prennent les noms convenus de vertus et de vices. Historiquement, ils partent du peuple, ils s'irradient dans toute la société contemporaine, ils montent à toutes les situations, par cette impulsion essentiellement moderne que reçoivent les basses classes en marche à travers le corps social, et ils racontent ainsi le second Empire, à l'aide de leurs drames individuels, *du guet-apens du coup d'Etat à la trahison de Sedan*.

Depuis trois années, je *rassemblais* les documents de *ce grand ouvrage*, et *le présent volume était même écrit, lorsque la chute des Bonaparte, dont j'avais besoin comme artiste, et que toujours je trouvais fatalement au bout de mon drame, sans oser l'espérer si prochaine, est venue me donner le dénouement terrible et nécessaire de mon œuvre*. **Celle-ci est, dès aujourd'hui, complète ; elle s'agit dans un cercle fini ; elle devient le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte.**

Cette œuvre, qui formera plusieurs épisodes, est donc, dans ma pensée, l'Histoire naturelle et sociale du second Empire. Et le premier épisode : *La Fortune des Rougon*, doit s'appeler de son titre scientifique : *les Origines*.

ÉMILE ZOLA.

Paris, le 1^{er} juillet 1871 ³⁶¹ :

Cette préface présente un modèle réduit passionnant de ce que seront *Les Rougon-Macquart* et apporte à l'œuvre qui suit sa légitimité, sous la forme d'un contrat ou d'une

³⁶¹ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 3-4.

Genèse. Cette légitimité n'est dès lors pas celle d'une simple représentation vraisemblable de la France du second Empire, mais celle d'une vérité révélée (par la loi ou par Dieu), exclusive de tout discours, perceptible dans l'autarcie que le texte déploie dans sa forme comme dans son contenu. Cette courte présentation du projet est en effet déjà sous la plume de Zola un indice de la clôture selon laquelle il conçoit son œuvre. Les événements du cycle qui suivront le roman inaugural, déjà présenté comme une fondation par son sous-titre des « Origines », ne sont certes pas encore clairement arrêtés par Zola, mais ils prennent cependant déjà place dans un système cohérent, régi par la dynamique de lois historiques et scientifiques. Mais surtout, au-delà du contenu, ce sont la forme et la tonalité du texte qui interpellent le lecteur. Le discours se déroule sur un ton programmatique, où le romancier semble se faire le Monsieur Loyal des romans à venir, mais surtout le garant de leur authenticité, de leur conformité à ce qui est dit, les plaçant d'emblée sous l'égide d'une parole de vérité.

L'association systématique de la première personne et du futur simple ou du présent d'immédiateté, avec des verbes d'action ou de volition, généralement placés en tête de phrase ou de paragraphes pour créer un effet de martèlement, place bien cette parole dans le domaine de la volonté de puissance (« je veux », « je tâcherai »...) : le projet littéraire semble ne pas laisser la moindre place à l'hésitation, au doute ou encore au changement pour son auteur, et le style performatif et agressif de la préface se charge de l'imprimer dans l'esprit du lecteur. Jamais le monde des *Rougon-Macquart*, pourtant censé se référer au monde réel du second Empire, ne se libère du joug de son créateur, qui l'évoque toujours en objet passif des verbes qu'il commande : « je ferai voir ce groupe à l'œuvre », « je le créerai », « la famille que je me propose d'étudier »... Le lexique employé par l'auteur renvoie d'ailleurs au contrôle tyrannique : « je tiendrai tous les fils », « j'aurai entre les mains tout un groupe social ». L'emploi ambigu du présent à la fin du texte témoigne de la démesure de cette volonté qui s'apparente à celle d'un demiurge en ce qu'elle parvient à donner une actualité certaine à ce qui n'est encore en 1871 que très hypothétique : « [Mon œuvre] est, dès aujourd'hui, complète ; elle s'agite dans un cercle fini ; elle devient le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte. ». L'auteur devient ici l'oracle, le prophète de son œuvre, comme si tout écrivain ne l'était pas au sein de ses romans ! à moins que cet accent sur la performativité de sa parole ne relève pas du seul domaine de la fiction réaliste, mais d'une vérité qui voudrait excéder le simple cadre restreint de la représentation romanesque... Et sans doute la contingence historique joue-t-elle ici le rôle de facteur déclenchant de cette démesure de l'écrivain devenant l'oracle d'une gnose universelle : la chute du second Empire, nécessaire à la clôture du cycle, s'est produite alors même que le

romancier en achevait le premier volume, nous dit-il, comme si sa plume elle-même avait fait s'écrouler ce régime politique qu'il exérait. La réalité a donc clos d'elle-même la période générationnelle dont Zola avait besoin : premier signe d'une clôture, et donc d'une cohérence interne, d'une unité qui fait passer l'œuvre dans le domaine de l'Évangile, du discours vrai révélé, au point que l'œuvre soit « dès aujourd'hui, complète », comme si l'écriture n'était plus qu'une simple formalité ! Pour Zola, nous ne sommes définitivement plus dans la publicité d'une construction littéraire, mais dans la propagande d'un discours immanent de la vérité qui ne demande qu'à être actualisé dans la force et le pouvoir de son évidence.

La préface des Rougon-Macquart : l'évangile d'un fétiche du monde où règne sans partage la vérité de l'écrivain

L'introduction du cycle dans le domaine de la parole prophétique ne peut cependant se satisfaire de la simple affirmation prédictive de son auteur et du seul miracle du « coup de plume » renversant les empires. Zola n'étant pas « techniquement » un prophète, sa parole démiurgique ne peut uniquement se garantir comme authentique par l'étalage de sa volonté de puissance. L'affirmation du vrai nécessite l'exclusion du faux et donc un partage, un discernement qui la garantit, qui l'atteste comme telle. A la garantie intrinsèque que porte en elle la parole divine, l'écrivain ajoute donc une autre dimension à son discours performatif, celui du témoignage faisant foi, de l'écrit judiciaire, qui informe véritablement toute la mise en scène de cette préface. Car mise en scène de l'écriture et de la figure de l'écrivain il y a en permanence dans ce texte. Le ton est solennel, sûr de lui, programmatique, certes, mais aussi très administratif. Ses futurs simples pourraient ainsi tout aussi bien être ceux d'un homme prêtant serment, s'engageant auprès de la société. La structure typographique induit cet aspect de « profession de foi » du texte, avec, dans chaque édition, la même mise en page close sur elle-même : les paragraphes sont enchâssés entre un titre portant dans son caractère typologique la marque de l'anonymat administratif (« préface »), une signature superfétatoire (« Emile Zola »), mais encore, comme si celle-ci n'authentifiait, n'engageait encore pas assez son auteur, la mention d'un lieu et d'une date de rédaction qui apparente définitivement le texte à un contrat (« Paris, le 1^{er} juillet 1871 »). Tout dans la mise en page suggère donc le caractère officiel du « document » que nous avons sous les yeux.

Car Emile Zola, fort de la vérité de sa parole, s'engage alors officiellement envers son lecteur, le contrat consistant à donner par la suite à ce dernier exactement ce pour quoi il fait sa publicité aujourd'hui ; et cette préface deviendra donc la preuve du mensonge si le projet

n'aboutit pas. Comment ne pas être dès lors solennel, lorsqu'on sait que cet engagement hypothéquera la vie de l'auteur pendant vingt ans ? La clôture de la page reflète donc la démarche d'exclusivité qu'impose l'auteur au monde qu'il se propose de créer comme « tableau » du second Empire. Il n'est qu'à relire la préface d'*Une page d'amour*, d'une fanfaronnerie étourdissante lorsqu'elle évoque la conformité du cycle rédigé avec l'arbre généalogique précédemment réalisé, qu'elle publie d'ailleurs comme preuve, pour comprendre comme ce parti pris atteste la jubilation d'une volonté de puissance qui voit son pouvoir devenir effectif, sans réussir cependant à masquer que derrière cette jouissance, l'auteur s'aliène désespérément lui-même dans sa liberté créatrice³⁶².

En effet, si la préface du cycle garantit bien par avance pour le lecteur une vérité qui n'est prête à aucune déviation, aucune exception, cette vérité se présente bien comme exclusive, close sur elle-même, et donc coupée du réel auquel elle devrait se référer. A la clôture typographique et à la clôture historique opérée par le miracle de la chute de Napoléon III, répond en effet la clôture lexicale utilisée pour désigner l'œuvre à venir, décrivant une unité autonome et pleine, n'ayant ni lacune ni tentation de s'ouvrir sur l'extérieur : « famille », « groupe », « ensemble », « [œuvre] complète », « cercle fini », « fil qui conduit mathématiquement d'un homme à l'autre », « tableau », « liés les uns aux autres ». Pas un manque, pas une déviation possible, le discours romanesque à venir est un monde autonome et plein, qui a son propre fonctionnement déconnecté du reste du monde, et auquel il peut très bien se substituer : d'ailleurs, n'est-il pas le produit de la parole vraie, fétiche substituable à loisir au réel infigurable ? On comprend dès lors l'enjeu essentiel de cette préface : bien que les termes de vérité et de réalité ne soient jamais présents dans le texte, il est évident que celui-ci se situe dans le domaine de l'affirmation d'une vérité exclusive de la parole zolienne.

En utilisant les codes de la parole tyrannique s'imposant à autrui, de la parole prophétique se mesurant uniquement par rapport à elle-même, et de la parole testimoniale et judiciaire, l'écrivain met en place le subterfuge de la démonstration de la vérité exclusive de

³⁶² « Je regrette de n'avoir pas publié l'arbre dans le premier volume de la série, pour montrer tout de suite l'ensemble de mon plan. Si je tardais encore, on finirait par m'accuser de l'avoir fabriqué après coup. Il est grand temps d'établir qu'il a été dressé tel qu'il est en 1868, avant que j'eusse écrit une seule ligne ; et cela ressort clairement de la lecture du premier épisode, *La Fortune des Rougon*, où je ne pouvais poser les origines de la famille sans arrêter avant tout la filiation et les âges. La difficulté était d'autant plus grande que je mettais face à face quatre générations, et que mes personnages s'agitaient dans une période de dix-huit années seulement. La publication de ce document sera ma réponse à ceux qui m'ont accusé de courir après l'actualité et le scandale. Depuis 1868, je remplis le cadre que je me suis imposé, l'arbre en marque pour moi les grandes lignes, sans me permettre d'aller ni à droite ni à gauche. Je dois le suivre strictement, il est en même temps ma force et mon régulateur. Les conclusions sont toutes prêtes. Voilà ce que j'ai voulu et voilà ce que j'accomplis. [...] Aujourd'hui, j'ai simplement le désir de prouver que les neuf romans, publiés par moi depuis bientôt neuf ans, dépendent d'un vaste ensemble, dont le plan a été arrêté d'un coup et à l'avance [...]. » (Emile Zola, préface à *Une page d'amour*, éd. cit., p. 799-800).

sa parole, devenue dogme, évangile. Or, placer le discours préfaciel d'un cycle autarcique recréant un monde sous l'égide de la vérité exclusive ou apostolique, c'est d'emblée l'inscrire lui aussi comme affirmation d'une vérité qui se passe fort bien de ce qui lui est extérieur, à savoir le réel qu'il a totalement évacué. Ainsi *Les Rougon-Macquart* deviennent-ils un monde parallèle, programmé par la parole évangélique de la préface, comme le monde réel l'est pour tout texte présenté comme parole oraculaire, un monde uniquement destiné à attester la vérité de son programme. Cependant, ce phénomène ne donne en rien l'image d'un écrivain confiant en son pouvoir ; bien au contraire, il est le masque et la conjuration factice d'un échec. Monde coupé du monde réel car soumis aux lois de la vérité émise par la préface, n'ayant plus qu'un rapport analogique avec lui, mais entièrement dominé et maîtrisé par son auteur, le cycle des *Rougon-Macquart* illustre la définition même du fétiche : un substitut artificiel et manipulable que se fabrique le désir désespéré d'un être ne pouvant jamais atteindre le but inaccessible qu'il s'est fixé, afin de se donner l'illusion temporaire de le réaliser et de le maîtriser pleinement.

La réflexion zolienne sur la vérité n'est donc pas mue par le simple déploiement d'une esthétique littéraire : elle est en tout point gangrenée par la volonté, le désir, l'affect. Au moment où le système de Spinoza revient dans le débat d'idées des penseurs français, le romancier ne peut que souscrire à la séduisante idée d'un monde où la vérité subjective pourrait prétendre participer de la vérité totale du monde, bien que cette idée d'une vérité subjective potentiellement objective soit désormais impensable. Impensable chez les autres, pour les autres, mais par pour soi, car trop désespérante. La perpétuation irrationnelle de cette idée sous la forme d'un désir, d'un vœu qui ferait de l'œuvre naturaliste une exception qui aurait plus accès au vrai que les autres malgré sa subjectivité essentielle, viendrait, comme un fétiche, consoler l'œuvre zolienne de son incapacité à réaliser sa quête spinoziste du vrai. On trouve un écho de ce drame intime dans un article que l'auteur consacre en 1866 à un ouvrage de Prévost-Paradol sur les philosophes moralistes des XVI^e et XVII^e siècles. L'analyse y fait une large place à la question de la quête de la vérité, que ces grands écrivains n'auraient selon Zola jamais pu apercevoir :

Mais, à côté de ce découragement qu'inspirent ces grandes intelligences [de l'âge humaniste et classique] vaincues par l'inconnu, il y a un sentiment sain et fortifiant dans le spectacle de la lutte engagée, depuis le premier jour du monde, entre l'homme et la vérité ; il y a l'intime satisfaction de nous voir libres et courageux, toujours sur la brèche, avec la secrète espérance d'une victoire future. On se dit que ceux-ci ont été vaincus, mais on ajoute qu'ils ont combattu bravement, qu'ils ont même arraché quelques lambeaux du voile de la vérité ; on se sent fier de leur lutte, fier même de leur défaite, défaite de Jacob terrassé par l'ange ; et, tout au

fond de soi, on s'avoue que l'homme est un rude adversaire et qu'un jour peut-être il vaincra à son tour ; l'orgueil renaît, et l'on est consolé³⁶³.

Nous retrouvons ici de nombreux thèmes rencontrés précédemment : le caractère pervers et fétichiste de la quête du vrai, qui se cache derrière son « voile » ; le manichéisme irrationnel répartissant tout ce qui n'est pas la vérité fantasmée par l'auteur dans le monde pathétique de l'erreur. Mais surtout, on perçoit dans ce texte un ton personnel qui montre que la quête du vrai ne relève pas chez Zola du projet conscient, mais du désir amoureux, de l'obsession intime du voyeur toujours battu par l'absence de ce qu'il recherche. Les tournures sont celles de l'intime (utilisation pudique du « on » pour un « je » en empathie avec les philosophes auxquels il s'identifie, lexique de l'affect : « découragement », « sentiment », « intime satisfaction », « espérance », « on se sent fier », « au fond de soi », « on s'avoue », « orgueil », « on est consolé ») ; et cette intimité se confirme avec l'introduction dans le texte du thème de la lutte de Jacob contre l'ange, métaphore que Zola prêtera ensuite à la quête esthétique de Claude, tout en se l'appliquant à lui-même dans les dossiers préparatoires de *L'Œuvre*. La quête du vrai n'est pas une entreprise scientifique, moins que jamais ; elle est, comme l'avoue cette référence, une entreprise sans dessein véritable, car conçue comme impossible et fatalement déceptive (notons la violence de l'expression « défaite de Jacob terrassé par l'ange »). Elle relève dès lors, selon les propres mots de l'auteur, de la « consolation », « consolant » par son action de l'impossible satisfaction du désir de vérité absolue, de transitivité vers le réel.

La recherche de la vérité sans cesse réaffirmée dans le discours zolien au prix de nombreux paradoxes apparents, doit donc être prise pour ce qu'elle est, à savoir un élément qui n'a plus aucun rapport avec la saisie du réel, définitivement perçu comme inaccessible. La quête du vrai a remplacé la notion de monde réel phénoménal, dont elle ne partage plus l'acceptation. Si les lexiques du vrai et du réel s'opposent chez Zola, la raison en est qu'ils ne recouvrent pas les mêmes domaines. Le vrai n'est pas le réel, il est la consolation d'un réel impossible à atteindre. Le discours esthétique zolien ne doit donc pas être compris comme une volonté de représentation transparente du réel. Beaucoup plus désabusée et beaucoup moins naïve quant à l'utopie d'une telle idée, la vérité que vise l'œuvre naturaliste est une construction totalement artificielle et subjective qui cherche à s'imposer pour autrui comme image « vraie » du monde, à défaut du rien irréprésentable du réel. On le voit, par l'introduction du concept de vérité et son acceptation nettement distincte de la notion de réalité,

³⁶³ Emile Zola, « *Les moralistes français (M. Prévost-Paradol)* », *Mes Haines*, éd. cit., p. 106-108.

l'esthétique zolienne parvient à accommoder son fonctionnement voyeuriste à sa démarche artistique : comme le voyeur en quête de l'objet de son désir toujours fuyant, qui finit par le remplacer par un fétiche artificiel compensant la perte tout en se signalant comme substitut, Zola, en quête d'un réel insaisissable, lui substitue « la vérité » – ou plutôt « sa » vérité contre celle des autres –, c'est-à-dire une image artificielle qui mime le monde pour donner le change, mais qui reste malgré tout et avant tout une illusion.

Conclusion : l'œuvre fétiche du réel, ou le choix d'un rapport métaphorique au monde

Les deux premiers mouvements que nous avons suivis dans ce chapitre ont tenté d'établir une interprétation « alternative » du rapport zolien au réel, permettant de prendre en compte les nombreuses remises en cause de la transitivity et de la *mimesis* à l'œuvre dans le cycle des *Rougon-Macquart*. L'utilisation du mécanisme voyeuriste nous a permis de laisser de côté la thèse dominante mais peu valide d'une esthétique naturaliste sûre d'elle, entièrement tournée vers l'élaboration d'un reflet exact et transparent du monde, au profit d'un rapport beaucoup plus traumatique et déceptif au réel. Relevant d'un désir obsessionnel nécessairement insatisfait, la représentation du monde zolien ne se situe plus dans le domaine du reflet, mais du substitut, du fétiche. La nuance s'avère de taille, puisque la nature de l'œuvre conçue comme un fétiche n'est dès lors plus subordonnée aux données que lui donne le monde extérieur, comme dans le cas du reflet, mais à celles qui émanent du sujet désirant, et de son seul bon vouloir. Image purement subjective, le fétiche entretient avec l'objet auquel il se substitue une relation particulièrement complexe qui ne peut plus du tout relever de la transparence, et donc de la *mimesis*.

Au premier stade de notre analyse, nous pouvions poser que l'image du monde véhiculée dans le cycle des *Rougon-Macquart* entretenait certes bien un rapport quelconque avec le monde réel, mais que ce rapport ne pouvait pas être un rapport mimétique ou transitif. Cette lecture s'accommodait toutefois mal de l'analyse généralement tirée des textes théoriques de l'écrivain, en particulier de ses constants appels à la peinture vraie du monde. En nous appuyant sur les contradictions de la lecture usuelle de la théorie naturaliste, révélant selon nous un dysfonctionnement du modèle qui lui a donné naissance, nous avons donc cherché à comprendre comment la conception d'une œuvre artificielle, fétiche d'un monde impossible à représenter, pouvait s'accommoder des objectifs explicitement assignés par Zola à son écriture. Une analyse poussée du lexique utilisé par le romancier pour désigner l'objet

de sa représentation – ou l’objet de son désir impossible, selon notre lecture – a permis de conforter notre hypothèse, en révélant dans l’apparente contradiction des écrits théoriques zoliens un discours parfaitement cohérent, fondé sur la partition du monde servant de référent à l’œuvre en deux objets distincts et antithétiques, le réel déceptif et insaisissable, et la saine et séduisante vérité. Selon nous, cette partition confirme de manière manifeste le fonctionnement fétichiste et voyeuriste de l’esthétique zolienne, en tentant de substituer à l’impossible désignation de l’objet manquant du désir un objet autre, maniable car factice.

L’analyse du rapport entretenu par le concept de vérité avec la volonté, le désir et la subjectivité, renforce la conviction que cette notion constitue pour l’esthétique zolienne un idéal substitut au concept de réalité. A l’issue de ce dernier mouvement, il apparaît donc que le fonctionnement voyeuriste et fétichiste que nous avons pu mettre en évidence dans l’esthétique zolienne n’entre pas en contradiction avec le discours théorique du romancier, qui ne doit pas être lu de manière « transparente » par la critique, mais comme une construction et une expression littéraire tout autant marquée par l’implicite que l’œuvre romanesque. Dans la théorie zolienne, l’émergence idéalisée d’une quête de la vérité n’est ainsi en rien contradictoire avec le rejet de la reproduction exacte du monde que nous retrouvons dans l’œuvre : la vérité zolienne est à comprendre comme une vérité subjective qui s’impose aux autres comme image du réel, à défaut de la possible saisie transparente de celui-ci, impossible et non souhaitable dans la mesure où elle remet en cause l’existence même du sujet qui la conçoit. Le vrai comme fétiche du réel, voilà la leçon des textes théoriques zoliens, qui réussissent par ce tour de « passe-passe » à accommoder et conforter le fonctionnement que l’écrivain a mis en place afin de conjurer le malaise que lui inspirent le monde et l’idée de sa reproduction. Légitimé par ce concept manipulable à l’envi de la vérité, le fétiche peut désormais se substituer sans la moindre objection au monde réel en fuite.

Reste à comprendre les graves implications esthétiques de ce choix zolien pour un rapport voyeuriste au réel. L’image que l’écrivain substitue au monde est fétichiste : qu’est-ce à dire ? N’en peut-elle pas moins être d’une certaine manière mimétique ? Le fétiche est un objet ou fragment d’objet qui vaut pour l’objet manquant, mais qui ne peut se superposer exactement à cet objet. Car le fétiche n’est pas une illusion parfaite, il ne trompe pas le voyeur ou le pervers, qui l’a (in)consciemment construit pour remplacer ce qui lui manque. Le caractère brut du réel lui interdit de toute façon un substitut parfaitement transparent ou mimétique, puisque sa représentation le détruirait immédiatement en tant que réel. Comme le rappelle Giorgio Agamben, le fétiche est généralement conçu sur le monde de la synecdoque,

dans la mesure où il s'apparente souvent à un « morceau », une miniature de l'objet tant convoité – pied, tresse, lingerie, jouet, pour les cas les plus célèbres au XIX^e siècle – :

D'un côté, à l'aide d'un mécanisme particulier, [le fétichiste dans la *Verleugnung* de Freud] dément l'évidence de sa perception [l'absence de l'objet du fantasme] ; de l'autre, il en reconnaît la réalité, et moyennant un symptôme pervers il assume l'angoisse qu'elle suscite en lui. Le fétiche, qu'il s'agisse d'une partie du corps ou d'un objet inorganique, est donc tout à la fois présence de ce rien qu'est le pénis maternel et signe de son absence ; symbole de quelque chose et en même temps de son contraire, il ne peut subsister qu'au prix d'une déchirure essentielle entre deux conduites inverses, par où s'entame une véritable fracture du moi (*Ichspaltung*).

C'est un processus mental de type fétichiste qu'implique [...] l'un des tropes les plus communs du langage poétique : la synecdoque (tout comme sa proche parente, la métonymie). De même que ces figures substituent la partie au tout (ou un objet à un autre qui lui est contigu), de même le fétichisme substitue une partie du corps (ou un objet connexe) au partenaire sexuel dans son intégrité. Il ne s'agit pas seulement d'une analogie superficielle, comme le prouve le fait que la substitution métonymique ne se réduit pas au pur et simple remplacement d'un terme par un autre : au contraire, le terme remplacé se trouve à la fois nié et évoqué par son substitut, selon un mécanisme dont l'ambiguïté rappelle la *Verleugnung* freudienne, et c'est précisément cette sorte de « référence négative » qui produit le potentiel poétique particulier dont le mot se trouve investi³⁶⁴.

Une telle idée s'accommoderait fort bien des lectures usuelles du réalisme, qui, depuis la fameuse distinction de Roman Jakobson, répartissent le rapport de la littérature au monde entre métonymie et métaphore : métonymie du réalisme, en relation de contiguïté avec son référent, et métaphore de la poésie, en relation d'analogie avec son référent. Cette perspective informe d'ailleurs le travail de Kelly Basilio dans *Le mécanique et le vivant*, sous-titré *La métonymie chez Zola*, qui voit dans le rapport de contiguïté de cette figure de style l'expression même de l'esthétique naturaliste³⁶⁵. Pourtant, à la suite de la passionnante analyse du fantasme fétichiste développée par G. Agamben dans *Stanze*, nous nous inscrivons en faux contre une telle lecture du principe fétichiste que nous avons pu mettre au jour dans la démarche zolienne. Dans cet ouvrage, le philosophe met en effet en évidence la part tout aussi importante que ce mécanisme psychologique doit au trope de la métaphore :

La métaphore, comme le notait Ortega, remplace un objet par un autre moins pour atteindre celui-ci que pour échapper à celui-là ; et s'il est vrai, comme on l'a soutenu, qu'il s'agit à l'origine d'un nom destiné à remplacer un objet qui ne doit pas être nommé, l'analogie avec le fétiche apparaît plus évidente encore que dans le cas de la métonymie. [...] Considéré sous cet angle [de la métaphore], le fétiche nous confronte au paradoxe d'un objet insaisissable qui satisfait un besoin humain par son inaccessibilité même. En tant que présence, l'objet-fétiche est bien quelque chose de concret, voire de tangible ; mais en tant que présence d'une absence, il est en même temps immatériel et intangible, puisqu'il renvoie continuellement au-delà de lui-même vers un objet qui ne peut jamais être réellement possédé³⁶⁶.

Nous pousserions ainsi volontiers le raisonnement de G. Agamben jusqu'au terme qu'il contient de manière implicite : bien qu'il en ait l'apparence, le fétiche n'est et ne sera

³⁶⁴ Giorgio Agamben, « Dans le monde d'Odradek. Œuvre d'art et marchandise », dans *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, op. cit., p. 66-67.

³⁶⁵ Kelly Basilio, *Le mécanique et le vivant. La métonymie chez Zola*, op. cit. Nous reviendrons longuement sur cette idée dans le prochain chapitre (voir *infra*, p. 1292 et sq.).

³⁶⁶ Giorgio Agamben, « Dans le monde d'Odradek », op. cit., p. 68.

jamais métonymie. Il est morceau, certes, mais il n'entretient aucun lien direct, immédiat, avec l'objet auquel il se substitue, qui est par définition absent, manquant, et donc irremplaçable et impossible à compléter. Le fétichiste de la tresse ne compte jamais rattacher la natte qu'il a volée à une quelconque tête ; la tresse n'est qu'un substitut analogique de l'objet perdu, une métaphore de l'objet désiré, et ce statut même de métaphore explique que le fétiche soit toujours collectionné, car aucune tresse ne pourra jamais être satisfaisante, dans la mesure où elle ne sera jamais un vrai fragment de l'objet désiré. Le rapport fétichiste ne peut pas être métonymique ; à tout le moins, il est une analogie de rapport de contiguïté, mais qui répond uniquement et premièrement, avant tout, au « tenir lieu de » et au « mettre à distance » propres à la métaphore. Le rapport métaphorique inhérent au fétiche est d'autant plus pertinent dans le cas qui nous occupe, à savoir la substitution d'une image à l'impossible saisie du réel en littérature. Désirer le réel, c'est élire comme fantasme l'objet le plus fuyant, le plus absent et le plus intangible qui soit, rétif par la définition qu'en donne Rosset à toute « prise », même fragmentaire. Seule la substitution, le remplacement propre à la relation métaphorique saurait donc résoudre le désir voyeuriste du réaliste.

Ce saut dans le monde de l'analogie s'avère important dans la perspective zolienne : dans la mesure où le mécanisme fétichiste exclut la simple métonymie au profit d'un rapport toujours métaphorique car immanquablement séparé du référent désiré – la réalité –, l'image que le romancier substitue au réel s'affranchit de tout lien rationnel avec lui, au profit d'un rapport subjectif voire irrationnel. Un exemple prosaïque explicitera sans doute les graves conséquences de ce phénomène sur le plan littéraire. Le fétichiste de la tresse ne désire pas les tresses en général, il ne voit pas la tresse dans la tresse qu'il vole par perversion, il y voit l'objet de son désir ; or, quel est le rapport de l'objet de son désir avec une tresse, et y a-t-il d'ailleurs véritablement un rapport entre eux ? Nous l'avons vu, la tresse n'est pas un fragment de l'objet du désir : il est envisageable que celui-ci – par exemple une femme – ait pu porter une tresse, mais il est presque certain que le fétichiste n'avait aucun désir particulier pour la tresse de cette femme lorsque celle-ci était à portée de sa main. La tresse désormais fétichisée n'entretient qu'un vague rapport avec l'objet du désir. Son élection comme fétiche ne répond pas à une démarche de type logique, et elle se substitue à l'absence de l'objet au même titre que n'importe quel autre objet ayant eu un rapport aussi vague avec lui. Le choix de la tresse n'est donc pas à comprendre en fonction d'une logique d'appartenance ou de mimétisme avec l'objet du désir, elle n'est pas à rechercher dans l'objet, mais dans la subjectivité, perverse ou non, du sujet. Elle répond à d'autres mécanismes qui peuvent n'avoir finalement plus le moindre rapport avec l'objet du désir en question : par exemple la

dimension à la fois phallique et féminine de la forme de la tresse, qui renvoie aux interrogations propres du sujet désirant et non au monde qu'il souhaite atteindre.

Dans le cas zolien, ce rapport métaphorique propre au fétiche est lourd de conséquences. Si le fétiche n'est plus régi par un rapport d'inclusion ou de mimétisme avec l'objet auquel il se substitue, mais par un rapport d'analogie entièrement fondé sur la subjectivité voire l'irrationalité du sujet qui le construit, cela signifie que l'image que le romancier compte substituer au monde dans son roman n'entretient plus obligatoirement aucun lien de figuration ou de réalisme avec celui-ci. En répondant au mécanisme du désir fétichiste, la représentation du réel chez Zola ne relève plus de la métonymie mais de la métaphore, et en cela, elle s'autorise à entretenir avec le monde un lien lâche, indirect, non régi par la logique, et entièrement centré sur la subjectivité de son auteur. Autant dire que le « réel » zolien a désormais liberté acquise de s'émanciper de toute dépendance au réalisme : et d'ailleurs, selon la logique zolienne, n'en sera-t-il pas moins la « vérité » ? La dialectique du vrai et du réel dans la théorie du romancier consolide si bien une telle déviation, qu'elle apparaît presque comme la justification *a priori* de toutes les transgressions du réalisme que son rapport fétichiste au monde devait nécessairement engendrer dans son œuvre. Il n'est dès lors plus de Zola poète contre le Zola scientifique, plus de problème pour intégrer les descriptions délirantes de la mine ou d'une locomotive devenue femme : *Les Rougon-Macquart* sont un fétiche substitué au monde réel, qui entretient un rapport certain avec lui, mais un rapport de type non mimétique ; et dans la mesure où les romans possèdent leur cohérence propre et s'imposent avec force à la place de ce réel manquant, ils peuvent très bien être perçus par Zola comme des œuvres « vraies ».

Le fétiche, par sa nature de construction artificielle dénonçant et remplaçant un manque, faisait entrer la représentation zolienne dans le domaine de l'illusion assumée. Le rapport métaphorique propre à la constitution de ce même fétiche tend quant à lui à refuser toute prétention réaliste et rationnelle pour le faire reposer uniquement sur la subjectivité de son auteur. Enfin, la doctrine de l'œuvre « vraie » vient garantir faussement la légitimité de cette représentation subjective du monde par son exclusion de tout ce qui n'est pas elle. Voilà de nombreux éléments qui nous mènent à nous interroger sur la nature des images présentées dans une œuvre comme *Les Rougon-Macquart* : dans ce contexte, en quoi le réel présenté comme « vrai » par le romancier se différencie-t-il de l'illusion ? Ne serait-ce pas finalement une illusion perçue comme telle que le romancier nous présenterait sous les oripeaux d'un discours réaliste ?

On s'en doute à la lecture des pages qui précèdent, c'est par l'affirmative que nous répondons à cette question. Selon nous, *Les Rougon-Macquart* ne sont qu'une boîte à images où le romancier projette des fantoches plus ou moins convaincants, selon le degré de subjectivité du rapport qu'ils entretiennent avec leur référent. Traumatisé par la notion même de réel et de représentation, le roman zolien en arriverait à faire s'équivaloir réalité et illusion, dans un monde où seules l'image et la perception subjective existent, que la tyrannie théorique du vrai viendrait ensuite légitimer comme représentation réaliste exclusive, afin de le sauvegarder comme système de compensation fétichiste.

Cette étonnante adéquation entre réel et illusion n'apparaît cependant pas de manière spontanée sur le terrain propice du voyeuriste Zola : elle répond également à un contexte culturel qui voit au XIX^e siècle la progressive abolition de la frontière entre rationalité et irrationalité de la perception. De nombreux éléments techniques, philosophiques et psychologiques se développent en effet à l'époque de Zola pour remettre en cause la notion de réalité objective, dans un mouvement de légitimation de la subjectivité qui ne pouvait qu'influencer la pensée zolienne.

II. L'esthétique de l'opacité : l'œuvre-écran comme négation de la représentation transitive

Quand, le soleil perçant déjà, la rivière dort encore dans les songes du brouillard, nous ne la voyons pas plus qu'elle ne se voit elle-même. Ici, c'est déjà la rivière, mais là la vue est arrêtée, on ne voit plus rien que le néant, une brume qui empêche qu'on ne voie plus loin. A cet endroit de la toile, peindre ni ce qu'on voit puisqu'on ne voit rien, ni ce qu'on ne voit pas puisqu'on ne doit peindre que ce qu'on voit, mais peindre qu'on ne voit pas, que la défaillance de l'œil qui ne peut pas voguer sur le brouillard lui soit infligée sur la toile comme sur la rivière, c'est bien beau.

Marcel Proust, *Jean Santeuil*.

Si l'idée d'un roman zolien affranchi de toute référentialité peut sembler fantasque à première vue, si elle relève essentiellement d'un rapport personnel de l'auteur avec la notion de réalité, elle n'apparaît cependant pas de manière totalement spontanée dans le parcours de l'écrivain et s'avère tout autant redevable des transformations culturelles et épistémologiques qui l'entourent. La seconde moitié du XIX^e siècle connaît une révolution intellectuelle mettant en crise l'idée de représentation, que ce soit d'un point de vue technique, philosophique ou même sémiologique, et il n'est dès lors pas étonnant que cette remise en question ait pu aboutir chez le fou de vérité que prétend être Zola à un rapport traumatique avec la *mimesis*. Photographie, arts optiques, théories de la vision, de la mémoire et de l'hallucination, prémisses psychanalytiques, pensée schopenhauerienne, recherche linguistique sur le signe... de nombreux phénomènes contribuent à l'époque de Zola à battre en brèche l'idée d'une œuvre transparente sur le monde, et à lui substituer un autre modèle esthétique.

Historiquement, la rupture avec le réel que nous repérons dans l'esthétique zolienne se superpose également à l'une des plus grandes révolutions esthétiques, qui aboutira à la fin du siècle à la remise en cause de la représentation, à la fois par l'invention de l'abstraction en peinture et par la mise en crise du signe dans la poésie mallarméenne. Il peut paraître étonnant de faire d'un tenant intransigeant du réalisme le comparse de Manet ou de Mallarmé. Néanmoins, ces deux artistes, qui faisaient rappelés-les tous deux partie de l'entourage du romancier naturaliste, ne sont que les manifestations les plus visibles d'un bouleversement de la perception visuelle au XIX^e siècle qui trouvera également sa place, de manière moins criante mais tout aussi forte, dans l'émergence d'une esthétique comme celle de Zola, et la mènera elle aussi, à sa manière, à la négation de la représentation.

Une influence qui nous semble décisive sur ce point réside dans la conjonction des différents facteurs que sont le succès des arts optiques, le retour au premier plan du support dans l'esthétique picturale et poétique, et le développement d'études psychologiques dédiées aux phénomènes hallucinatoires. Ces trois facteurs conduisent à la remise en cause d'une

représentation transparente et transitive du réel, et rendent possible la révolution artistique consistant à concevoir l'œuvre d'art comme l'expression d'un sujet sur un support, n'entretenant plus de rapport d'asservissement avec le monde phénoménal extérieur. Ils contribuent ainsi à enterrer l'idée même de re-présentation, et trouvent, comme nous l'allons voir, un écho particulier dans l'esthétique des *Rougon-Macquart*, qui dépasserait peut-être elle aussi son angoisse de la *mimesis* par l'enterrement de ce concept. En cela, nous nous inspirons en tout point de la perspective adoptée par Jonathan Crary dans *L'Art de l'observateur* en 1990, sur laquelle il nous semble nécessaire de nous arrêter un instant.

1. La fin du modèle culturel mimétique : l'émergence d'une culture de l'intransitivité au temps de Zola
 - a. *Le regard comme projection optique subjective : la naissance d'une nouvelle culture visuelle dans les arts et les théories optiques du XIX^e siècle*

Dans cet ouvrage essentiel, Jonathan Crary s'inscrit en faux contre l'idée communément admise d'une rupture brutale dans l'histoire de l'art de la seconde moitié du XIX^e siècle, qui voudrait que ce soit à la suite des œuvres novatrices de Manet et de ses successeurs que s'installent les conditions de possibilité d'une œuvre moderne, intransitive, coupée de la perspective renaissante, et donc de toute représentation mimétique du monde³⁶⁷. Selon Crary, cette brutale rupture de l'avant-garde entre dans une antithèse radicale avec le second mouvement esthétique essentiel du siècle, qui semble quant à lui poursuivre au contraire le modèle de la Renaissance, celui d'un progrès technique encourageant un réalisme toujours plus grand de l'image, introduit avec le positivisme, l'essor de la photographie et les formes artistiques qui s'en inspirent. Le siècle opposerait dès lors deux veines concurrentes, l'une tournée vers la modernité d'une œuvre pré-abstraite, rompant avec le réel, l'autre fascinée par la photographie et par une *mimesis* toujours plus exacte. En un mot, réalisme

³⁶⁷ « [J]'ai voulu sortir du cadre étroit où sont confinées les principales histoires du visuel à cette époque et éviter d'expliquer le modernisme et la modernité, comme beaucoup le font, en datant les années 1870 et 1880 les origines de l'art et de la culture modernistes. [...] [C]'est en gros toujours le même récit qu'on retrouve à la base. On pourrait le résumer ainsi : avec Edouard Manet, l'impressionnisme et le post-impressionnisme, émerge un nouveau modèle de la perception visuelle, en rupture avec un autre modèle de la vision qui prévalait depuis plusieurs siècles, et qu'on définit approximativement par la Renaissance, la perspective et la normativité. » (Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, traduction de Frédéric Maurin, Nîmes, édition Jacqueline Chambon, « Rayon photo », 1994 [1990], p. 23).

mimétique contre mallarméisme pictural, dans un oxymore esthétique présenté comme insoluble :

C'est ainsi que le modèle de la vision se trouve écartelé, au XIX^e siècle, entre deux conceptions incompatibles : à un niveau, on aurait un nombre assez restreint d'artistes en avance sur leur temps et à l'origine d'un regard et d'un sens radicalement neufs, et sur un plan plus ordinaire, la vision demeurerait globalement enfermée dans ces mêmes bornes « réalistes » qui la structurent depuis le XV^e siècle. On renverse d'un côté l'espace classique, semble-t-il, tout en le maintenant de l'autre. Cette division conceptuelle débouche sur l'idée erronée qu'un courant dit réaliste domine les pratiques populaires de la représentation, tandis que les expérimentations et les innovations se produisent dans un champ séparé, quoique souvent poreux, de la production artistique moderniste.

Quand on l'examine de près, pourtant, on s'aperçoit que la fameuse « rupture » du modernisme jouit d'un impact culturel et social beaucoup plus limité qu'on ne le croirait à entendre les fanfaronnades habituelles qui l'accompagnent³⁶⁸.

Le ton quelque peu polémique de Jonathan Crary nous convient ici parfaitement, puisqu'il rencontre une problématique qui nous est chère et que nous avons rapidement évoquée au début de cet ouvrage, à savoir le goût de la critique du XX^e siècle pour réserver le fruit de ses « découvertes » conceptuelles (l'opacité du langage, par exemple) aux artistes d'avant-garde, en prêtant aux expressions esthétiques moins révolutionnaires une naïveté théorique totale, souvent reliée, il est vrai, à son succès auprès des couches populaires... Crary réfute cette idée en lui opposant avec justesse l'improbable fortune d'une révolution qui n'aurait eu que cette expression très marginale, révolution qui ne serait finalement pour lui qu'un « mythe » effaçant les influences beaucoup plus vastes d'une culture visuelle nouvelle au XIX^e, dont l'avant-garde picturale ne serait pas la cause, mais une des conséquences :

Il ne suffit pas d'essayer de dialectiser le rapport entre les innovations de l'avant-garde artistique et littéraire à la fin du XIX^e siècle d'une part, et le « réalisme », le positivisme de la culture scientifique et populaire qui lui font pendant d'autre part. Il faut bien voir, au contraire, que ces deux phénomènes se chevauchent, qu'ils constituent autant l'un que l'autre des composantes d'un seul et même tissu social où, quelques décennies auparavant, a commencé la modernisation de la vision. J'entends par là que la nature de la vision a connu une transformation d'une ampleur et d'une importance bien plus grandes au début du XIX^e siècle. De ce tournant décisif, qui était déjà bien avancé en 1820, la peinture moderniste des années 1870 et 1880, tout comme le développement de la photographie après 1839, peuvent passer pour les symptômes tardifs ou les conséquences à long terme³⁶⁹.

Cette fausse partition informe par exemple la néanmoins très pertinente analyse d'Anne-Marie Christin sur la place du support dans la création esthétique, sur laquelle nous reviendrons plus loin. Dans *L'image écrite ou la déraison graphique*, l'auteur voit en effet dans le retour au premier plan du support chez Mallarmé, et dans une certaine mesure chez Manet, le signe d'une réinvention de la « pensée de l'écran », qui serait une révolution brutale, unique et radicale :

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 23-24.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 24-25.

Tout a changé dans la pensée occidentale de l'écrit avec le *Coup de dés* de Mallarmé. Pour la première fois dans leur histoire, les hommes de l'alphabet que nous sommes ont pris conscience du fait qu'ils ne disposaient pas simplement, avec ces quelques signes, d'un moyen plus ou moins commode de transcrire graphiquement leur parole mais d'un instrument complexe, double, auquel il suffisait de réintégrer la part visuelle – spatiale – dont il avait été privé pour lui restituer sa plénitude active d'écriture³⁷⁰.

Ce retour en grâce de la surface réévaluée l'iconographique et le subjectif de l'écrit dans un système en place depuis la Renaissance, fondé jusqu'alors sur une écriture faite de signes transparents et sur une subordination de plus d'un millénaire à l'alphabet et sa conception utilitaire du signe. Bien que l'analyse d'A.-M. Christin semble sur ce point tout à fait lumineuse, nous partageons l'optique de J. Crary lorsque celui-ci met en avant le caractère beaucoup trop manichéen d'une telle partition entre un « avant » et un « après » de la transparence entièrement dû à l'avant-garde artistique. Tout l'objet de *L'Art de l'observateur* consiste à démontrer que la révolution de l'avant-garde picturale à la fin du XIX^e siècle n'est finalement pas l'origine mais la conséquence d'un puissant et souterrain mouvement de pensée, qui prend ses origines dès le début du siècle. En cela, l'auteur rejoint l'analyse épistémologique de M. Foucault dans *Les Mots et les choses*, que nous avons précédemment évoquée. Ce dernier, qui se fondait également sur des champs d'étude « annexes » comme les travaux de linguistique par exemple, situait lui aussi au tournant du XIX^e siècle la situation de crise de l'utopie de la transparence du langage en place depuis l'époque classique³⁷¹. Pour nous qui déplorions précédemment que les effets de cette *épistémè* nouvelle soient généralement reportés par la critique à l'extrême fin du siècle (pour ne lui trouver d'application littéraire que chez Mallarmé et les symbolistes, tenants officiels de l'opacité de l'écriture, et pour prêter à tous ses prédécesseurs réalistes une utopie naïve et anachronique qui garderait une confiance totale dans la capacité du langage à dire le monde), une posture comme celle de Jonathan Crary dans le domaine des arts visuels se révèle fort intéressante.

Selon l'auteur, l'introduction de certains progrès techniques et scientifiques met en crise dès le début du XIX^e siècle la notion du regarder, dont la photographie et le réalisme d'une part, la rupture avec la figuration et la perspective d'autre part, seraient des manifestations conjointes et non opposées. Or, cette transformation initiale, sur quoi repose-t-elle ? J. Crary trouve l'origine de cette profonde mutation dans la constitution d'un

³⁷⁰ Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, *op. cit.*, p. 7. Sur ce point, la formulation la moins radicale de l'ouvrage nous semble être celle-ci, qui montre pourtant encore la prépondérance considérable accordée par l'auteur à l'avant-garde : « Aucune tentative n'avait été faite auparavant dans la civilisation de l'alphabet de manière aussi radicale, aussi abstraite comme le dit Valéry, pour restituer le processus de l'écriture primitive et le rendre à nouveau actif [que chez Mallarmé]. Sans doute cette tentative était-elle l'aboutissement d'une recherche purement individuelle. Mais elle avait bénéficié aussi du mouvement profond de réévaluation et de recréation de la lettre qui avait traversé le XIX^e siècle. » (*ibidem*, p. 111-112).

³⁷¹ Voir *supra*, p. 26 et sq.

« observateur » nouveau au tournant du siècle. « Observateur » nouveau : le mot est choisi à dessein par l'auteur pour son aspect non « naturel » et non « passif », mettant en avant toute la construction sur laquelle repose cette vision et son inscription « dans un système de conventions et de limitations³⁷² » – justification lexicale des plus intéressantes en ce qu'elle rappelle exactement celle opérée par Zola, pour des raisons selon nous identiques, dans ses textes théoriques³⁷³. Naîtrait donc selon l'auteur au XIX^e siècle un « observateur » nouveau, dont la subjectivité et le corps deviendraient désormais constitutifs de l'acte de voir, après des années de négation depuis la Renaissance³⁷⁴. Cette prise en compte de la place du corps et de l'esprit de l'observateur dans la production de ce qui devient par la suite sa vision, nie en effet le concept de la réception transparente et sans médiation du monde, fondée sur une parfaite maîtrise rationnelle du regard, en place à la Renaissance, et dont la perspective picturale n'est elle aussi qu'une conséquence.

Ce bouleversement radical transparaît dans l'évolution technique des arts optiques, qu'on a trop souvent voulu définir uniquement en fonction de leur appartenance ou exclusion de la sphère mimétique. Au contraire de cette analyse qu'il considère comme superficielle, Cray voit l'illustration de la transformation du regard renaissant en observateur moderne du XIX^e siècle dans le passage d'une civilisation de la chambre noire à celle du stéréoscope. Pour comprendre la portée de cette distinction, il importe tout d'abord de préciser ce que l'auteur entend par chambre noire, notion ambiguë très souvent utilisée de manière vague par la critique, au prix de nombreuses confusions. La chambre noire désigne dans un premier temps l'instrument déjà utilisé par Vasari, Dürer et les peintres de la Renaissance pour faciliter leur représentation picturale : un complexe système de miroirs enchâssés dans un espace obscur percé d'un trou donnant sur l'extérieur permet à l'image d'un paysage naturel de se refléter directement sur la paroi obscure de la chambre, n'ayant ainsi plus qu'à être décalqué par l'artiste. La chambre noire est cependant aussi le nom donné à l'espace de capture de l'image dans l'appareil photographique, puis également, parfois, au laboratoire obscur où celle-ci sera ensuite développée sur papier. Or, comme nous serons amenée à le voir plus tard, ces différentes acceptions d'un même terme recouvrent deux modes de préhension de l'image distincts voire opposés, qu'il est bon de distinguer lorsqu'on utilise ce terme.

³⁷² John Cray, *L'Art de l'observateur*, *op. cit.*, p. 26.

³⁷³ Sur ce point, voir *supra*, p. 659 *et sq.*, et surtout p. 753 *et sq.*

³⁷⁴ « [L]es conceptions les plus marquantes de l'observateur au début du XIX^e siècle s'articulent au premier chef à des modèles de la vision subjective, par opposition au déni de la subjectivité qui caractérise le discours sur la vision aux XVII^e et XVIII^e siècles. » (*ibidem*, p. 30).

La chambre noire de Crary désigne bien évidemment l'instrument de la Renaissance, entièrement fondé sur une maîtrise du monde extérieur, qui vient s'imposer au spectateur tel quel, sans médiation, dans toute sa fidélité. Pour cette raison, son statut dépasse le simple adjuvant technique. Il sert ainsi pendant toute la période classique de modèle permettant de décrire la vision humaine, mais aussi de métaphore désignant la relation du sujet percevant avec le monde extérieur telle qu'on les concevait à cette époque, selon la partition instaurée par le cartésianisme évoquée précédemment³⁷⁵. Chez Kepler, Berkeley, Newton, Locke³⁷⁶, Descartes³⁷⁷, Leibniz³⁷⁸, qu'elle figure la perception visuelle, la connaissance ou l'entendement, la métaphore de la chambre noire institue l'idée d'une action dominante du sujet pensant fondée sur la coupure : vision où le sujet monadique se recentre sur sa propre intériorité abstraite, afin de maîtriser et ordonner mécaniquement son intellection d'une réalité qui lui est toute extérieure et qu'il peut dès lors tenir pour objectivement vraie – soit l'exact reflet de l'*épistémè* identifiée par M. Foucault à l'époque classique. J. Crary précise cependant avec pertinence que ce modèle métaphorique portait déjà en lui les germes de sa remise en cause, la chambre noire rendant effectivement possible l'invention de la lanterne magique par Athanasius Kircher au milieu du XVII^e siècle. Cette dernière présente certes en apparence le même dispositif pour le spectateur, mais opère une cruciale dissociation entre le spectacle et son objet, puisque l'image projetée n'est plus le reflet du monde situé à l'extérieur immédiat de la chambre, mais un simple dessin coloré, une illusion. Toutefois ce contre-modèle, s'accordant peu avec l'*épistémè* dominante, garde un statut de simple fantaisie populaire :

³⁷⁵ Pour un historique détaillé de l'évolution de ce modèle à l'époque classique, nous renvoyons bien évidemment à l'ouvrage de J. Crary, *ibid.*, p. 52-104.

³⁷⁶ « Les sensations extérieures et intérieures sont les seules voies où je puis voir que la connaissance entre dans l'entendement humain. Ce sont là, dis-je, autant que je puis m'en apercevoir, les seuls passages par lesquels la lumière entre dans cette chambre obscure. Car, à mon avis, l'entendement ne ressemble pas mal à un cabinet entièrement obscur, qui n'aurait que quelques petites ouvertures pour laisser entrer par dehors les images extérieures et visibles, ou, pour ainsi dire, les idées des choses : de sorte que si ces images venant à se peindre dans ce décor obscur, pouvaient y rester, et y être placées en ordre, en sorte qu'on pût les trouver dans l'occasion, il y aurait une grande ressemblance entre ce cabinet et l'entendement humain. » (John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain* [1700], trad. Coste, Paris, Vrin, 1972, p. 117, cité dans *ibid.*, p. 74).

³⁷⁷ « [L'œil humain a été comparé par « quelques autres » avec] une chambre, lorsque l'ayant toute fermée, réservé un seul trou, et ayant mis au-devant de ce trou un verre en forme de lentille, on étend derrière, à certaine distance, un linge blanc, sur quoi la lumière, qui vient des objet de dehors, forme ces images. Car ils disent que cette chambre représente l'œil ; ce trou, la prunelle ; ce verre, l'humeur cristalline... » (Descartes, *La Dioptrique* [1637], *Œuvres philosophiques*, t. 1, éd. Ferdinand Alquié, Paris, Garnier, 1963, p. 686-687, cité dans *ibid.*, p. 79).

³⁷⁸ « Pour rendre la ressemblance plus grande [entre le cabinet obscur et l'entendement humain] il faudrait supposer que dans la chambre obscure il y eût une toile pour recevoir les espèces, qui ne fût pas unie, mais diversifiée par les plus, représentant les connaissances innées ; que de plus cette toile ou membrane, étant tendue, eût une manière de ressort ou force d'agir, et même une action ou réaction accommodée tant aux plus passés qu'aux nouveaux venus des impressions des espèces. » (Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, livre 2, 12, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 121, cité dans *ibid.*, p. 85).

A ceux qui en comprennent les principes optiques, [la chambre noire] montre en acte, et dans une parfaite transparence, le spectacle de la représentation ; à ceux qui les ignorent, elle offre le plaisir de l'illusion. De même que la perspective contient en elle-même les possibilités troublantes de l'anamorphose, de même, la véracité de la chambre noire est hantée par les techniques voisines de l'apparition et de l'illusion. La lanterne magique, qui se développe en parallèle, peut s'en approprier la structure et subvertir son fonctionnement en réfléchissant et en projetant des images sur ses parois intérieures au moyen de la lumière artificielle. Malgré tout, ce dévoiement de la chambre noire n'a jamais occupé de position discursive ou sociale assez puissante pour remettre en cause le modèle dominant que je viens de décrire³⁷⁹.

Toutefois, à partir du XIX^e siècle, la description scientifique du phénomène visuel évolue, et, conjointement à l'appréhension philosophique de la perception humaine, en arrive à condamner l'ancien paradigme de la chambre noire :

[L]es sciences expérimentales de l'époque se penchent tout particulièrement sur la vision subjective, sur une vision déprise des rapports désincarnés de la chambre noire et replacée dans le corps humain. Ce changement est attesté par le passage de l'optique géométrique des XVII^e et XVIII^e siècles à l'optique physiologique, qui domine au XIX^e siècle le débat tant scientifique que philosophique sur la vision³⁸⁰.

Jonathan Crary remarque ainsi comme la métaphore de la chambre noire appliquée à l'entendement, encore utilisée chez Freud, Bergson ou Marx, subit alors, et même dès le début du XIX^e siècle³⁸¹, une profonde réorientation, devenant l'illustration même d'un modèle mensonger, dans la mesure où elle ne peut plus tenir le rôle désormais d'un instrument reliant parfaitement l'extériorité du monde à l'intériorité de l'esprit humain : « le même dispositif qui, un siècle plus tôt, représentait le lieu de la vérité, devient désormais l'exemple suprême de procédures et de forces qui dissimulent, retournent et mystifient la vérité³⁸². » Depuis le début du siècle en effet, un certain nombre de travaux optiques, chez Maine de Biran ou Goethe par exemple, se tournent désormais vers le fonctionnement de la vision pure, détachée de son objet, et rend dès lors caduque le modèle de la chambre noire. En 1810, les écrits de Goethe sur la couleur se concentrent ainsi sur la production spontanée d'images colorées dans l'œil qui a été illuminé puis placé dans un espace obscur. L'écrivain scientifique utilise donc encore la métaphore optique de la chambre noire, mais il en dévoie totalement le principe, en faisant le choix de fermer le trou qui la reliait à l'extérieur :

Dans une chambre aussi obscure que possible, faisons pénétrer la lumière par une petite ouverture d'environ trois pouces de diamètre, et que nous puissions ouvrir et refermer à notre gré. Plaçons ensuite une feuille de papier blanc qui reçoive la lumière ainsi obtenue, et fixons à quelque distance le disque éclairé formé sur la feuille. [...] Fermons ensuite l'ouverture et regardons vers l'endroit le plus obscur de la pièce. Nous voyons alors flotter devant nos yeux une image ronde. Le milieu de cette image sera clair et incolore, teinté de jaune. Le bord, par contre, se montrera aussitôt teinté de couleur pourpre. Cette dernière, gagnant lentement à

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 62-63.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 40.

³⁸¹ « Au début du XIX^e siècle déjà, la chambre noire ne désigne plus la production de vérité ni une position d'observation permettant une vision véridique. » (*ibid.*, p. 60).

³⁸² *Ibid.*, p. 57-58.

partir de la périphérie, couvre peu à peu tout le disque et finalement fait disparaître aussi le centre clair. Mais à peine le disque est-il entièrement pourpre que déjà le bord commence à bleuir ; le bleu à son tour, progressant vers l'intérieur, chassera le pourpre. Lorsque le disque entier apparaît bleu, le bord devient sombre et incolore. Lentement, cette zone incolore gagne sur le bleu et envahit toute la surface³⁸³.

Le dispositif de la chambre noire ne vaut plus désormais que pour son obscurité, sa source ponctuelle de luminosité et sa temporaire coupure du reste du monde. Le sujet, lui, *ne voit plus le monde par* la chambre noire ; il est seulement illuminé comme une plaque sensible, afin de trouver en lui, dans le propre mécanisme de son œil, un pouvoir créateur d'images qui n'ont plus aucun rapport avec le monde extérieur à la chambre³⁸⁴. On le voit, dès Goethe, la contamination du modèle de la chambre noire par son contre-modèle illusoire, celui de la lanterne magique, est enfin pleinement actualisée dans le discours scientifique, et elle annonce en cela les prémises d'un bouleversement essentiel de la culture visuelle : « Goethe annonce le dérèglement, la négation de la chambre noire à la fois comme système d'optique et comme image épistémologique. La fermeture du trou annule la distinction entre l'espace intérieur et l'espace extérieur sur laquelle reposait le fonctionnement de la chambre, et comme dispositif, et comme paradigme³⁸⁵. » Selon J. Crary, cette évolution scientifique s'appuie avant tout sur les assises philosophiques de la révolution copernicienne sur le sujet introduite par Kant, dont nous avons largement évoqué l'importance dans les pages qui précèdent. En effet, en recentrant l'expérience sur la perception du sujet, l'idée classique de « la transparence du sujet-comme-observateur s'obscurcit irréversiblement³⁸⁶ » : elle fait du fonctionnement de la perception visuelle non plus un simple mécanisme, neutre et évident, mais le produit d'un processus autonome, complexe, opaque et subjectif, qui l'institue comme un domaine de recherche à explorer et comprendre *en soi*. Or, pour comprendre le fonctionnement propre à l'œil et la marge d'action individuelle présente dans la constitution de l'image, l'analyse scientifique s'intéresse dès les années 1830 à ses marges, ses dysfonctionnements, ses cas limites : fatigue de l'œil, aveuglement par le soleil, problème de

³⁸³ Johann Wolfgang von Goethe, *Le Traité des couleurs*, § 40, trad. H. Bideau, Paris, Triades, 1973, p. 74, cité dans *ibid.*, p. 105-106.

³⁸⁴ Voir ainsi la personnification et l'autonomisation de l'œil dans les observations de Maine de Biran, où celui-ci devient un véritable acteur de la perception : « Lorsque l'œil s'est fixé sur une même couleur, pendant un certain temps, et de manière à se fatiguer, s'il se porte ensuite sur un mélange formé de cette couleur et de plusieurs autres, il ne verra plus dans ce mélange la couleur à laquelle il s'était habitué. » (Maine de Biran, *Influence de l'habitude sur la faculté de penser*, éd. P. Tisserand, Paris, PUF, 1953, p. 59, n. 1, cité dans *ibid.*, p. 112).

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 106.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 108.

l'unité de la vision binoculaire, hallucinations³⁸⁷... L'observation de lois objectives régissant les phénomènes visuels les moins rationnels (comme celui de la modification des images consécutives liées à la persistance rétinienne) fait ainsi de la vision « normale » du monde un cas *relatif* parmi d'autres coupés de tout référent, et pourtant tout aussi légitimes :

La théorie de l'énergie spécifique des nerfs jette les bases d'une modernité visuelle dans laquelle se [mesure] l'ampleur de l'illusion référentielle. L'absence même de référentialité constitue le terrain sur lequel de nouvelles techniques instrumentales vont construire un nouveau monde « réel » pour l'observateur. [...] [L]a vision se redéfinit comme la faculté d'éprouver des sensations qui ne sont pas nécessairement liées à un référent³⁸⁸.

Ce changement de perspective implique d'importantes conséquences philosophiques. L'image visuelle ne va plus de soi, elle résulte d'un processus, est un produit du sujet et, par là même, ne peut plus aspirer désormais à être la transmission exacte du monde réel, sans réserve. Elle entre dans le domaine de la relativité, du plus ou moins fidèle, et ne peut donc plus prétendre à la radicale objectivité que lui prêtait la culture de la transparence de l'époque classique. Au contraire, la rupture entre le sujet percevant et le spectacle extérieur s'accroît au fil du siècle : si Goethe tente encore d'attribuer à la formation des couleurs une influence conjointe de la physiologie avec la chimie et la physique, plus réductibles à la théorisation et donc à l'établissement d'une certaine vérité scientifique, les écrits de Schopenhauer sur l'optique n'y reconnaissent plus quant à eux que l'aspect subjectif de la physiologie de l'individu³⁸⁹. On voit dès lors l'importance culturelle que prend ce phénomène, puisqu'une telle conception du mécanisme optique n'a pu qu'irradier les fondements philosophiques de la théorie schopenhauerienne du monde comme représentation, en coupant tout rapport entre le sujet percevant et l'objet perçu, et en réévaluant la place du corps et du désir dans une connaissance jusque-là entièrement inféodée au pouvoir de la raison³⁹⁰. Or, on connaît la fortune esthétique que connaîtra des décennies après cette philosophie schopenhauerienne, qui « jette les bases d'un observateur détaché, doué de facultés « visionnaires » et caractérisé par un subjectivisme qu'on ne peut plus qualifier de kantien³⁹¹ ».

³⁸⁷ Sur ces diverses expériences optiques de Müller, Van Helmholtz, ou Purkinje, et leur influence sur le changement de culture visuelle au XIX^e siècle, se reporter à la démonstration détaillée de J. Crary, *ibid.*, p. 105-141 et 143-152.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 135.

³⁸⁹ J. Crary renvoie aux *Textes sur la vue et sur les couleurs*, trad. M. Elie, Paris, Vrin, 1986.

³⁹⁰ De manière moins radicale, les philosophies de Hegel et du disciple de Kant Herbart se marquent toutes par une réfutation de l'image de Locke d'un esprit chambre noire, imprimant directement l'image d'un monde extérieur qui serait la vérité, et conçoivent toutes, au-delà de leur spécificité propre, cette image comme le produit d'un processus complexe et instable, entièrement dépendant du sujet et de son interaction avec le monde extérieur. Sur ce point, nous renvoyons à J. Crary, *ibid.*, p. 143-149.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 116.

Ce saut épistémologique, qui bouleverse le statut de l'illusion, ne pouvait qu'influencer la mise en question de la notion de représentation. Le passage de la science à l'esthétique est cependant facilité par le rôle que prend cette nouvelle culture visuelle dans le domaine des arts optiques. Bien que les illusions d'optique et les apparitions aient de tout temps suscité l'intérêt, elles reposent désormais sur un mécanisme inédit, en ce qu'elles ne s'opposent plus à une vision du réel qui serait objective et rationnelle, mais se situent en son sein protéiforme, accédant pour cette raison elles aussi au statut de « vérité optique » :

[Les illusions d'optiques] ne sont plus des erreurs qui font obstacle à une perception « vraie », mais elles commencent à former une composante irréductible de la vision humaine. Pour Goethe et les physiologistes qui lui succèdent, tout ce que perçoit l'organe de l'œil sain constitue de fait une vérité optique³⁹².

Ainsi faut-il selon J. Crary interpréter le goût pour la fantasmagorie qui se développe au XIX^e siècle, non comme une simple plongée divertissante dans le monde de l'irréel, mais comme le résultat d'une nouvelle préhension de la vision et de ses facultés insoupçonnées. De nombreux instruments que l'on regroupe généralement sous l'appellation d'« arts de l'hallucination » (thaumatrope, disque jouant sur la persistance rétinienne pour associer ses deux faces distinctes en une seule et même image ; phénakistiscope, stroboscope et zootrope, appareils à roue fonctionnant sur le même principe pour donner une illusion de mouvement de l'image) ne sont en réalité que des dérivés d'instruments utilisés au départ dans le domaine scientifique afin d'examiner les ressorts de la vision « normale » : « cette forme qui permet à un nouveau public de consommer des images d'une « réalité » illusoire est liée par une relation d'isomorphisme à des appareils utilisés pour accroître le savoir sur l'observateur³⁹³ ». Bien que tout semble les opposer, rien ne distingue les spectateurs émerveillés par les moins perfectionnées lanternes magiques, dioramas ou kaléidoscopes des observateurs scientifiques analysant les mécanismes physiologiques de la perception visuelle normale, dans la mesure où les deux reposent sur deux principes intellectuels identiques : l'implication du corps et de la subjectivité du spectateur dans la constitution de la perception visuelle (scrutée chez les uns, manipulée chez les autres) et l'idée d'un hiatus entre l'objet perçu et le sujet percevant (disséqué par les uns, exploité chez les autres)³⁹⁴. La nature des images projetées dans les différents arts de l'illusion importe peu : l'onirisme des fantasmagories de la lanterne magique et l'illusion de réel en trois dimensions du diorama ne sont opposés qu'en apparence ; ils sont les deux variantes d'une même conception, celle d'un regard séparé de tout référent extérieur,

³⁹² *Ibid.*, p. 143.

³⁹³ *Ibid.*, p. 161.

³⁹⁴ Sur ce point, voir *ibid.*, p. 143-190.

cherchant à exploiter cette distorsion pour faire accepter comme étant là ce qui n'y est pas, que leur image soit réaliste ou non.

A la culture de la chambre noire s'oppose dès lors selon l'auteur celle du stéréoscope, invention du tournant du XIX^e siècle souvent négligée en raison de sa faible innovation technologique au profit de la photographie, et pourtant tout aussi importante par son succès, qui en fit un des modes privilégiés de la réception des images photographiques, et, d'un point de vue épistémologique, par la rupture radicale qu'elle illustre entre l'observateur et le monde observé. Inventé par Wheatstone et Brewster entre 1820 et 1830 à la suite de recherches scientifiques sur les illusions d'optique et la perception de l'espace, l'appareil stéréoscopique connaît un grand succès en Europe à partir des années 1850. Son principe consiste dans l'exploitation de la distorsion propre à la vision binoculaire. Créé pour observer les conditions d'unification de l'image perçue par chaque œil en une seule et même perception de l'espace, l'appareil exploite ensuite ce principe pour susciter des illusions d'optique, en donnant à l'image d'un paysage agencé à cet effet, d'abord peint, puis photographié, une impression de profondeur tridimensionnelle et une « tangibilité » incomparable. Or, pour créer cet effet, l'image stéréoscopique doit auparavant subvertir toute unité de la représentation, toute perspective unificatrice, en juxtaposant des morceaux d'espace agencés seulement en fonction des règles de parallaxe. En cela, l'impression donnée a beau être celle d'une photographie hyperréaliste, elle n'en repose pas moins sur une disjonction totale entre le spectateur et le spectacle, ce qui la place dans l'exacte filiation des arts de l'hallucination³⁹⁵ :

Bien qu'ils permettent d'accéder au « réel », [le stéréoscope et le phénakistiscope] ne prétendent pas que le réel est autre chose qu'une production mécanique. Les visions qu'ils permettent de fabriquer sont manifestement disjointes des images qu'ils utilisent. Ils renvoient tout autant à l'interaction fonctionnelle du corps et de la machine qu'à des objets extérieurs, quand bien même la qualité de l'illusion y serait « saisissante de vie »³⁹⁶.

De même, la photographie devrait elle aussi s'envisager selon l'auteur en terme de coupure avec le référent : bien qu'elle donne une image apparemment parfaitement mimétique du réel, l'image photographique dissocie la prise de vue et la production d'un spectacle

³⁹⁵ « Le spectateur du stéréoscope ne voit ni l'identité d'une reproduction ni la cohérence obtenue grâce au cadre d'une fenêtre. Ce qui lui apparaît, c'est bien plutôt la reconstitution technique d'un monde déjà reproduit, fragmenté en *deux* modèles non identiques qui préexistent à leur perception sous une forme unifiée ou tangible. Bouleversement total du rapport entre l'observateur et la représentation visuelle. L'institutionnalisation de cet observateur décentré d'une part, et d'autre part la dissémination, la multiplication du signe stéréoscopique coupé de tout référent extérieur dénotent une plus grande rupture avec l'observateur classique que celle qui se produit à la fin du XIX^e siècle dans le domaine de la peinture. Le stéréoscope signale la destruction du « point de vue » qui permettait en retour, depuis des siècles, d'attribuer des significations à l'observateur et à sa vision. Avec une telle technique de contemplation, il n'est désormais plus possible d'envisager la perspective. » (*ibid.*, p. 180-181 [J. C. souligne]).

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 185.

qu'elle reproduit infiniment à l'identique, fixant et multipliant une vision transparente qui elle ne peut être que fugace et unique, remettant ainsi en cause dans son aspect « naturel » :

Le cliché photographique devient un élément central non seulement dans la nouvelle économie marchande mais aussi dans la refonte intégrale d'un territoire où signes et images circulent et prolifèrent sans lien direct avec leur référent³⁹⁷.

Tout l'intérêt de l'analyse de J. Crary est de rassembler et donner sens à de nombreux phénomènes souvent conçus comme hétérogènes et qui pourtant répondent tous à une même mutation profonde de la relation de l'homme du XIX^e siècle au réel³⁹⁸. Un mouvement si important touchant à la préhension du réel ne pouvait qu'influencer l'esthétique, et ce, comme le montre Crary dans sa réconciliation de la fantasmagorie avec la science de l'époque, quels que soient les partis pris de départ des mouvements artistiques concernés. La question d'un nouvel observateur mettant en crise par la subjectivité et l'autonomie de son regard plusieurs siècles de préhension mécanique et transparente de la réalité extérieure ne pouvait qu'avoir une forte influence sur la question esthétique de la représentation, quelle que soit les codes qu'on lui ait prêté jusque-là. La prépondérance accordée à l'avant-garde picturale dans le phénomène de remise en cause de la représentation figurative, généralement perçu comme une inspiration spontanée, semble dès lors largement surfaite : la rupture essentielle avec la *mimesis* initiée par la peinture dans la seconde moitié du siècle ne saurait être comprise sans cette influence des modifications culturelles du regard auparavant instaurées par la science et les arts optiques.

Peut-être faudrait-il cependant aller plus loin dans cette analyse qui n'était pas le point central de l'ouvrage de J. Crary, en élargissant la problématique que ce dernier introduit dans le cadre des sciences et des arts visuels³⁹⁹ : tout comme le stéréoscope ne témoigne pas moins

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 35.

³⁹⁸ « [C]ertaines formes de l'expérience visuelle [comme celles du stéréoscope et du phénakistiscope], que l'on classe habituellement dans la catégorie du « réalisme » sans trop y regarder, sont en fait étroitement liées à des théories non véridiques de la vision qui ont pour effet de nier l'existence d'un monde réel. Bien que les tentatives d'authentification et de naturalisation ne manquent pas, l'expérience visuelle a perdu, au XIX^e siècle, tous les privilèges apodictiques dont se prévalait la chambre noire pour établir la vérité. » (*ibid.*, p. 37-38).

³⁹⁹ C'est d'ailleurs en un sens cette visée que poursuit dès 1982 Max Milner, lorsque ce dernier ne conçoit pas l'émergence de la littérature fantastique au XIX^e sans une modification préalable des conditions mêmes de la visibilité du réel. L'auteur part ainsi de la même intuition que J. Crary d'un lien indéfectible entre la perception du réel et la culture visuelle (scientifique et technique), avant d'en tirer des conséquences sur la naissance de ce mouvement esthétique remettant en cause une certaine forme de certitude quant à la notion de réel : « Tant que l'imagination se maintenait dans la perspective de l'optique géométrique de Descartes, il y avait à la fois homologie et continuité entre l'œil et le dispositif optique destiné à en accroître la puissance. Le phénomène de la perception s'opérait dans un monde qui était, par hypothèse, identique à celui dont notre vue nous permet de prendre connaissance, tout au moins en ce qui concerne les lois qui déterminent la propagation des rayons lumineux et la forme des objets. La vue étant ainsi considérée comme le sens permettant, par excellence, de rendre compte de la vérité des choses, l'œil devenait un appareil d'optique parmi d'autres, qui pouvaient

que la lanterne magique d'une remise en cause de la préhension classique du réel, le réalisme n'est pas moins épargné par les bouleversements de la transitivité mimétique que l'avant-garde symboliste, certes plus « démonstrative ». Si « la vision n'est alors plus subordonnée à une image extérieure du vrai et du juste, et [si] l'œil ne sert pas davantage à fonder l'existence d'un « monde réel⁴⁰⁰ » », pourquoi l'esthétique réaliste figurerait-elle le seul îlot d'une foi inconsidérée en la transparence du monde, qui s'écroule dans tous les domaines de la perception qui l'entourent ? En gardant à l'esprit la ligne directrice qui nous est donnée par l'ouvrage de J. Crary, il nous semble dès lors important de réexaminer l'ampleur de la remise en cause de la transitivité dans l'art du XIX^e siècle.

b. La remontée de l'écran-support, ou la condition de possibilité d'une œuvre intransitive

- La « pensée de l'écran » : phénomène d'avant-garde ou révolution souterraine ?

Bien que cette problématique excède le domaine de prédilection de son ouvrage, Jonathan Crary l'initie déjà en partie, en pointant l'existence de prémisses esthétiques remettant en question la *mimesis* bien avant le temps des avant-gardes picturales ou même leur précurseur Manet. Selon l'auteur, les premiers effets de la nouvelle culture visuelle se conjuguent très tôt aussi bien dans l'art que dans la science : la recherche de Goethe sur la production autonome des images colorées ne saurait ainsi être détachée de son appartenance au mouvement romantique, qui met constamment en avant la production subjective des images dans l'âme du « je » créateur. De même, certaines œuvres de Turner témoignent explicitement d'un recentrement du peintre sur la question *du voir lui-même*, et non plus sur un *à-voir*, notamment dans l'hommage « pré-abstrait » qu'il rend en 1843 à Goethe, *La Lumière et la couleur (La théorie de Goethe)* ou *Le Lendemain du déluge* (fig. 39), ou encore dans *L'Ange debout dans le soleil* en 1846 (fig. 40). L'exemple de Turner, qui pourrait tout

s'ajouter à lui pour accroître son pouvoir, mais sans modifier l'économie générale du monde perçu. Tout change – et la révolution commence avec Kant – lorsque l'homme n'est plus conçu comme un être prenant connaissance d'un monde régi par les lois de l'optique, mais recevant, par ses différents sens, des messages dont il assemble et interprète les données de manière à constituer une image du monde qui requiert la participation de tout son être. L'œil, alors, n'est pas un appareil d'optique transmettant au cerveau des images qui existent telles quelles au dehors. C'est un instrument d'encodage transmettant des informations qui ont constamment besoin d'être réinterprétées et dont l'interprétation variera du tout au tout selon la nature des signaux reçus et selon les dispositions internes de l'être qui les reçoit. De là l'idée qu'en adjoignant à l'œil un appareil qui transforme la nature de ces signaux, ou mieux encore, en rendant l'œil lui-même réceptif à de nouveaux signaux, on ne se contenterait pas de modifier l'aspect des choses, de les faire voir plus petites, ou plus grandes, ou déformées, mais on modifierait radicalement l'être-au-monde du sujet » (Max Milner, *La fantasmagorie*, op. cit., p. 158-159).

⁴⁰⁰ Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur*, op. cit., p. 192.

aussi bien être appliqué à Goethe, montre que l'interpénétration de la culture scientifique et artistique dès l'époque romantique ne pouvait qu'avoir des répercussions sur l'expression même de la figuration du monde dans l'art, en mettant l'accent non pas sur l'objet de la vision, mais sur la manière dont l'artiste le perçoit, quitte à ne plus reconnaître la nature de cet objet :

Non seulement [le peintre Turner et les scientifiques Brewster, Fechner, Plateau] ont découvert que le corps est le lieu et le producteur des phénomènes chromatiques, mais cette expérience optique abstraite, autrement dit une vision qui ne représente pas des objets situés au dehors et qui n'y renvoie pas non plus. [...] Comme dans le cas de Fechner, le recours à l'ange [dans le titre de Turner], objet sans référent concret, signale que les moyens conventionnels ne sont pas à même de représenter l'abstraction hallucinatoire de ses intenses expériences optiques. Par là, le peintre reconnaît symboliquement son autonomie perceptive, il proclame d'un air supérieur que la vision est sans ancrage. C'est en ce sens qu'on peut qualifier de sublime l'œuvre de Turner : sa peinture traite d'une expérience qui dépasse la possibilité de ses représentations, aucun objet n'étant adéquat à son concept⁴⁰¹.

Ce malaise interprétatif d'une expression esthétique qui dépasse sa prise en compte conceptuelle, effectivement, les titres de Turner l'attestent parfaitement. A l'inspiration explicite des expériences scientifiques sur la vision (« lumière », « couleur », « théorie de Goethe », « soleil ») s'ajoute en effet un malaise référentiel pointé à la fois par le recours au monde de l'invisible (« ange », « déluge ») et par la circonlocution du titre du tableau de 1843 (fig. 39), avec ses trois référents hétérogènes réunis par une même capacité d'« indéfinition » : concret mais immatériel (« la lumière et la couleur »), théorique et abstrait (« la théorie de Goethe »), symbolique et allégorique (« le lendemain du déluge »). Le renvoi à un monde d'après le déluge ne semble d'ailleurs pas anodin en ce qu'il tente de rendre compte de la figuration d'un au-delà inconnu, d'un infigurable, celui-là même de la perception mimétique que Turner ne théorise pas encore. Le lendemain du déluge est bien cette *tabula rasa* d'un monde lavé, détruit par une coulée uniforme de la matière, et qui renaît neuf dans un regard débarrassé de l'objet, donc de la figure. La conscience de l'abstraction n'est certes pas là, mais pas plus qu'elle ne l'était dans le primat de la surface colorée pour Manet... Ces deux exemples montrent suffisamment que la nouvelle préhension du monde mise en avant dès le début du siècle par J. Crary ne saurait avoir attendu le peintre précurseur de l'impressionnisme ou encore Mallarmé pour avoir des répercussions sur la notion de *mimesis* dans l'œuvre d'art.

On le comprendra sans doute, c'est à la fameuse « pensée de l'écran », mise en lumière dans les travaux menés par Anne-Marie Christin sur la prise en compte du support

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 198. Pour l'analyse complète menée par J. Crary sur l'œuvre de Turner, se reporter aux pages 191-199 du même ouvrage.

dans l'écriture, que nous pensons lorsque nous évoquons cette prise de conscience spontanée et tardive, à laquelle nous aimerions apporter quelques nuances. Dans *L'image écrite ou la déraison graphique*⁴⁰², l'auteur réévalue le caractère iconographique propre à l'invention de l'écriture, et le rôle essentiel qu'y prend le support de l'inscription, comme écran du visible donnant naissance au signe⁴⁰³ :

Du réel à la peinture le monde n'est plus le même parce qu'il n'a plus le même espace. Dense, inégal, profond entre les choses, il est apparence lisse et tranchante là où sont assemblées les figures. La création des images est la conséquence d'une invention aussi prodigieuse sans doute que celle de l'outil ou du langage, et qui les ignore l'une et l'autre : celle de l'écran. Espace abstrait, prélevé arbitrairement sur l'apparence du réel, que détermine la double convention d'une étendue continue et d'observateurs situés tous à une distance égale de sa surface. C'est de l'imaginaire de l'écran que sont nées l'astronomie et la géométrie⁴⁰⁴.

A.-M. Christin conteste l'idée d'une écriture soumise dès l'origine à la parole, qui aurait tout de suite réduit l'espace d'inscription à un effacement, au mutisme du non signifiant. Entièrement calquée et imposée selon elle par une culture logocentriste visant une parole efficace et une maîtrise totale du monde, cette conception aurait été en réalité instaurée à la suite de l'invention de l'alphabet et de la géométrie chez les Grecs et systématisée pendant la Renaissance perspectiviste⁴⁰⁵ :

Pourquoi donc une révolution [comme celle de Mallarmé] qui ne consistait, à tout prendre, qu'à utiliser enfin l'alphabet comme une écriture véritable, non comme un enregistrement de la parole, s'est-elle produite si tard ? Il y a fallu assurément un déconditionnement profond des esprits, compte tenu du rôle aveuglant de la parole dans notre civilisation. La découverte, due à l'imprimerie, que l'écriture disposait de signes spécifiques n'y a pas suffi : au contraire, elle a contribué, par la preuve qu'elle semblait donner que ces signes, comme les mots ou les figures, étaient fixes, à occulter la dépendance spatiale qui aurait dû lui être associée. Vraiment décisive, en fait, a été la révélation de l'image, d'une image dégagée de toute référence autre que celles de sa mémoire propre, et vouée enfin au seul travail, d'où devait naître sa poésie, des « onguents » sur la toile blanche, celle qu'inaugurait Manet⁴⁰⁶.

A rebours de cette pensée logocentriste devenue universelle, l'origine de l'écriture se ferait selon l'auteur plus trouble, plus opaque, à l'image de la culture idéogrammatique où la configuration spatiale et figurale du signe en dit autant que le signe lui-même, ou encore des pratiques divinatoires où c'est le mode d'inscription des traces (dans le sable, sur la surface

⁴⁰² Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit.

⁴⁰³ « [L]orsqu'on envisage l'image dans sa totalité en y distinguant deux composantes – des figures et un support –, et lorsque, loin de considérer les premières comme seules décisives, on s'attache d'abord second[ement], alors il apparaît que] l'écriture est née de l'image dans la mesure où l'image elle-même était née auparavant de la découverte – c'est-à-dire de l'invention – de la *surface* : elle est le produit direct de la *pensée de l'écran*. » (*ibidem*, p. 6 [A.-M. C. souligne]).

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

⁴⁰⁵ « La thèse de la filiation verbale de l'écriture ne serait toutefois pas bien gênante si elle n'avait eu des conséquences heuristiques fort dommageables. Elle a entraîné pendant des siècles l'occultation quasi complète des fonctions graphiques du système. » (*ibid.*, p. 11-12).

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 119.

des entrailles ou des carapaces ignées de tortues) qui s'exprime, et non le signe auquel celles-ci pourraient se référer⁴⁰⁷. Dans ces traditions que nous ne pouvons dans le cadre de cette étude qu'évoquer très sommairement, c'est la surface qui fait naître le signe ; elle n'est pas le simple véhicule d'une parole divine qui la transcenderait et qu'elle se contenterait juste de retranscrire⁴⁰⁸. Cette conception de l'écriture et de la figure en général envisage donc la possibilité d'un signe qui ne serait en rien subordonné au sens, qui ne serait pas le médium transparent d'un référent, qui serait opaque, mystérieux et rendrait compte d'une préhension du monde toujours précaire. L'apparition de la géométrie, de l'astronomie, le tournant alphabétique donné à l'écriture, la normalisation de la préhension visuelle du monde par les lois de la perspective au sein de civilisations fondées sur l'humanisme et l'anthropocentrisme n'étonne guère, dès lors. Ce mode de pensée qui nous semble si « naturel » aujourd'hui ne serait finalement, au regard de la thèse d'A.-M. Christin, que la très compréhensible réaction d'une civilisation centrée sur la maîtrise du monde par l'homme contre une conception qui ouvrait au monde un espace « discursif » aléatoire, si rétif à la rationalisation qu'il fut de tout temps associé au monde divin. Les traces dans le sol laissent ainsi place à la cartographie, le ciel étoilé à l'astronomie, deux entreprises qui, après être nées du prélèvement d'un écran abstrait dans la nature, laissent progressivement place à la maîtrise de la raison sur le réel, ou plutôt le refoulement de cet autre réel, matériel et dangereux par son incapacité à se réduire à des codes rationnels⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ « La divination est une forme de pensée de l'écran, elle aussi : elle est fondée sur l'examen de supports particuliers où sont inscrits, destinés à être déchiffrés puisqu'il s'agit de messages adressés par eux aux hommes, les signes de la langue des dieux. » (*ibid.*, p. 6). Au-delà des pratiques divinatoires, voir aussi cette très intéressante analyse du rôle fondamental de l'écran dans le rapport des religions aux icônes : « Quel objet plus magique en effet que ce rectangle de bois d'où surgit le visage de Dieu ? La tradition de l'icône et toute l'histoire de ses vénération et de ses refus reflètent cette fascination magnétique qu'exerce le support des images sur le regard. Fascination immémoriale : elle repose sur l'imaginaire de l'écran le plus ancien, celui même qui le fit arracher par l'homme au réel. La fonction de cet écran était double : déterminer un champ humain d'appropriation, abstrait du monde, mais aussi créer une frontière entre l'homme et l'au-delà. Frontière qui, comme toutes les autres, était également un passage : elle s'offrait à cet au-delà comme la plaque sensible, le médium, de leurs échanges futurs. C'est pourquoi on la situait toujours dans une matière ou un objet par lequel on supposait que les dieux se manifesteraient à coup sûr. Quand le souci de communication l'emportait sur la contiguïté physique, il était le lieu de transsubstantiation, surface magique. Telle est la vertu de l'icône. » (*ibid.*, p. 19-20).

⁴⁰⁸ Pour la confrontation de ces deux modèles antithétiques, nous renvoyons à la première partie de l'ouvrage, « Signes, supports, systèmes. Pour une grammatologie de l'espace inscrit », *ibid.*, p. 9-108.

⁴⁰⁹ « Mais l'écran divinatoire, celui du ciel et de ses métaphores terrestres, était devenu, pour les Grecs, surface abstraite, le support d'une création infiniment plus importante à leurs yeux que celle d'une écriture nouvelle car elle leur donnait accès à un modèle intellectuel qui leur avait été sans doute lui aussi suggéré par les civilisations de l'idéogramme mais dont ils avaient dégagé les lois de rationalité pure, celui de la géométrie. Transparent, ouvert, libéré de toute contrainte matérielle, l'écran, dans la pensée grecque, n'a plus pour fonction de transmettre le langage chiffré des dieux, puisque les dieux parlent la même langue que les hommes. » (*ibid.*, p. 120).

Or, selon l'analyse proposée par A.-M. Christin, la fin du XIX^e siècle verrait le retour, après tant de siècles de silence, de cette « pensée de l'écran » originaire. La poétique de Mallarmé, qui dans le *Coup de dés* laisse volontairement une place et une existence propre à la page blanche, devenue surface magique d'enfantement du signe, retrouve la démarche propre aux arts divinatoires que nous avons précédemment évoquée : « Le *Coup de dés* est la *table de la parole humaine*. Mallarmé a réinventé au bénéfice de la création littéraire la stratégie de la divination : interroger une surface, un écran, et les signes qui s'en déduisent⁴¹⁰. » Elle ne nie plus le rôle de l'écran actif du papier dans la production du sens, et lui accorde une place égale sinon plus grande que le processus de signification du signe lui-même :

L'apparence créatrice, pour Mallarmé, c'est celle de la page, la page blanche annonciatrice de mots, si toutefois le poète sait suffisamment se taire pour l'observer. Devin profane, il guette, de la parole humaine surgie en constellations noires dans l'écrit, sa propre illumination, lecteur de soi comme le serait tout autre que lui devant son texte⁴¹¹ [...].

Car pour que le signe fasse sens et que l'écriture puisse être inventée, il faut avant tout que l'homme ait conscience de cette surface qui l'accueille en tant qu'écran, et de ses « blancs », dans la mesure où ce n'est que par eux que la délimitation des groupes de signes homogènes et délimités, nécessaire à la production de sens s'établit, perception qui ne va pas du tout de soi et qui demandait la compréhension préalable de ce que pouvait être un « support ». Le caractère fondamental de cette analyse est qu'elle fait de la prise en compte de l'écran, de la surface d'inscription de la trace, qu'elle soit graphique ou picturale, l'origine d'une poétique qui s'émancipe de la référentialité – de toute référence mimétique ou logocentrique, mais aussi de tout référent. Mallarmé invente l'art abstrait dans le *Coup de dés* par sa redécouverte de la page comme support d'une expression qui ne serait plus langage, du moins dans sa conception classique. Selon A.-M. Christin, la familiarité du poète avec l'art de Manet jouerait un rôle essentiel dans cette révolution esthétique, dans la mesure où le peintre, qui était un proche de Mallarmé et l'a initié à l'art pictural, avait fait de la remontée du support et de la prise en compte de sa surface le fondement même de son esthétique, dont nous avons déjà développé certains points de rupture saillants⁴¹² (bidimensionalité de l'espace, révolution du point de vue et retournement du regard vers le spectateur, importance de la surface et de la tache).

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 119.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 114.

⁴¹² Voir *supra*, p. 174 et sq.

Cette reconnaissance par l'auteur de l'importance de Manet dans le retour de la « pensée de l'écran » qui mènera l'art à rompre avec la référence mimétique nous intéresse non seulement en raison du lien entretenu par Zola avec son œuvre – lien beaucoup plus profond, nous l'avons vu, que les soutiens des écrits sur l'art du romancier ne le laissent supposer⁴¹³ –, mais aussi parce que l'esthétique de Manet, quelque moderniste qu'elle soit, reste bien, malgré tout, une esthétique réaliste. Certes, la peinture de Manet décompose la figure en aplats de couleurs⁴¹⁴, mais ces aplats n'en figurent pas moins un objet, un homme ou un paysage pour autant, et de manière très reconnaissable, et c'est justement dans l'articulation problématique de ces aplats manifestes, impossibles à ignorer, à éviter du regard, avec la constitution de la figure référentielle de l'image, que réside toute la profondeur de l'esthétique de ce peintre. Le tableau de Manet n'est pas pré-abstrait, ou figuratif par défaut en l'absence de l'abstraction à la manière de Turner, il est à la fois figuratif *et* abstrait, cherchant l'abstrait dans le réel lui-même – selon une problématique qui n'étonne plus lorsqu'on envisage les toiles de la nouvelle figuration comme celles d'un Nicolas de Staël, par exemple (fig. 41) pour la seule raison qu'elles sont postérieures à l'abstraction.

Cette influence de Manet évoquée par A.-M. Christin sur le tournant avant-gardiste d'une poétique comme celle de Mallarmé, les deux artistes se rencontrant dans leur commune attention à la surface du support d'inscription de leur œuvre, nous conduit à plusieurs réflexions. Tout d'abord, elle confirme l'idée formulée par J. Crary d'une importance de la culture optique, elle aussi subordonnée à la notion d'écran, dans la remise en cause de la *mimesis*. Ensuite, par l'importance qu'elle accorde à un précurseur comme Manet, elle permet de concevoir la possible coexistence, au sein d'une même œuvre, d'une référence réaliste et de la tentation de sa remise en cause par le parasitage de l'abstraction formelle. Toutefois, en suivant une fois encore les pistes frayées dans *L'Art de l'observateur*, il nous semble que restreindre le retour de la « pensée de l'écran » à cette unique influence de l'avant-garde picturale dédaigne de nombreuses prémisses très semblables à celles contenues dans l'art de Manet, qui ne serait pas un déclencheur, mais plutôt une manifestation essentielle comprise parmi d'autres peut-être moins visibles, mais tout aussi importantes. Dans sa démonstration de l'influence de la science dans l'établissement d'une nouvelle esthétique visuelle au XIX^e siècle, J. Crary évoque ainsi les travaux critiques de John Ruskin, qui s'appuient dès les

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ [La peinture] pouvait devenir poésie elle-même, par sa matière, dès lors que cette matière était traitée dans le style fluide et frôlant l'abstrait qu'avait inventé Manet, faisant surgir ses fantômes impassibles et délectables d'une pâte / qui les gardait pourtant toujours attachés à leur muet au-delà terrestre. » (*ibid.*, p. 112-113).

années 1840 sur l'idée d'une perception visuelle pure, débarrassée de tout concept, pour redéfinir l'art pictural en des termes allant déjà vers l'abstraction :

Toute l'efficacité technique de la peinture suppose que nous retrouvions ce qu'on pourrait appeler l'innocence de l'œil, c'est-à-dire une sorte de perception enfantine de ces aplats de couleur tels qu'ils sont, tout simplement, sans avoir conscience de ce qu'ils signifient, – comme un aveugle les verrait si la vue lui était subitement rendue⁴¹⁵.

Bien avant la définition de Maurice Denis considérée comme fondatrice de l'art contemporain, qui fait en 1890 du tableau « essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblé », « avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote⁴¹⁶ » ; bien avant les analyses éclairées mais posthumes de Jules Laforgue sur l'impressionnisme⁴¹⁷, le témoignage de Ruskin met en avant l'existence précoce d'une nouvelle préhension de la forme *dans* l'image, ainsi que le souci d'une vision débarrassée du filtre de la raison, dans un repli de la toile sur elle-même rendant possible la conception d'une peinture abstraite, ou du moins d'une peinture qui revienne à la perception nue, comme celle visée par Monet ou Cézanne.

Le cas de Ruskin situe cette prise de conscience formelle dans le domaine précis de la critique picturale, mais il n'est en rien isolé. Dans *Expositions*, Philippe Hamon a noté l'importance culturelle au XIX^e siècle de l'anecdote semi-légitime mettant en scène Gaspard Hauser, qui repose sur des fondements identiques⁴¹⁸. Le cas de cet « orphelin de

⁴¹⁵ John Ruskin, *The Elements of Drawing, The Works of John Ruskin*, tome 15, éd. E. T. Cook et A. Wedderburn, Londres, George Allen, 1903-1915, p. 27, cité dans J. Crary, *L'Art de l'observateur, op. cit.*, p. 139.

⁴¹⁶ Définition donnée par Maurice Denis sous le pseudonyme de Pierre Louis dans l'article « Définition du néo-traditionalisme », paru dans les n^o 65 et 66 de la revue *Art et Critique*, 23 et 30 août 1890 (p. 540-542 et 556-558), reprise ensuite dans son ouvrage *Théories, 1890-1910, Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Rouart et Watelin, 1920 [1912], p. 1.

⁴¹⁷ « L'œuvre ne sera jamais l'équivalent de la réalité fugitive, mais le compte-rendu d'une certaine sensibilité optique sans identique à un moment qui ne se produira plus identique chez cet individu, sous l'excitation d'un paysage à un moment de sa vie lumineuse qui n'aura plus l'état identique de ce moment. » ; « L'impressionnisme voit et rend la nature telle qu'elle est, c'est-à-dire uniquement en vibrations colorées. Ni dessin, ni lumière, ni modelé, ni perspective, ni clair obscur, ces classifications enfantines : tout cela se résout en réalité en vibrations colorées [...]. L'œil du maître sera celui qui discernera et rendra ces dégradations, les décompositions les plus sensibles, cela sur une simple toile plate. Ce principe a été, non systématiquement, mais par génie appliqué en poésie et dans le roman chez nous. » (Jules Laforgue, *L'Impressionnisme, Mélanges posthumes*, Paris, Mercure, 1923, p. 135-145 et n. p., cité respectivement par Philippe Bonnefis dans « Fluctuations de l'image, en régime naturaliste », *op. cit.*, p. 286 et H. Mitterand dans « De l'écriture artiste au style décadent », *Le Discours du roman, op. cit.*, p. 272-273).

⁴¹⁸ L'idée est reprise de manière très synthétique mais plus explicite par l'auteur quelques années après dans la préface d'*Imageries* : « Comment, dans ces conditions [de prolifération des images], retrouver un regard vierge (celui de l'enfant fasciné par « le joujou barbare, le joujou primitif » pour Baudelaire, celui de l'amnésique [sic] Gaspard Hauser, « riche de ses yeux tranquilles » pour Verlaine), non plus médiatisé, mais immédiat, comment « voir par les yeux et non pas par la nuque » (Courbet), comment « être un œil, tout bonnement » (Flaubert, sur le Nil) ? » (Philippe Hamon, *Imageries, op. cit.*, p. 31). Voir aussi, quelques pages plus loin, à propos de Verlaine, l'idée d'un « fantasme de Gaspard Hauser, le modèle d'un regard enfantin épuré, naïf, désinféodé de la

l'Europe », apparu mystérieusement à l'âge de dix-sept ans sur une place allemande après avoir été semble-t-il séquestré dans une obscurité quasi-continue et une ignorance de tout code culturel pendant toute son enfance, préférant des borborygmes en lieu et place de langage, a suscité dans les années 1830 de nombreuses interrogations métaphysiques sur la question de l'inné et de l'acquis. Cette légende rencontre la question de la perception « innocente » du monde évoquée par Ruskin, qu'illustrerait le regard « amnésique » ou « nouveau-né » de Gaspard. Ainsi du poème que lui consacre Verlaine en 1880 dans *Sagesse* : « Je suis venu, calme orphelin, / Riche de mes seuls yeux tranquilles, / Vers les hommes des grandes villes, / Ils ne m'ont pas trouvé malin⁴¹⁹. » Philippe Hamon cite un écrit d'A. von Feuerbach daté de 1832, rapportant un « témoignage » de Gaspard propice à encourager ces différentes réflexions sur la vision « innocente », d'autant que l'érudit précise que les dessins du jeune homme ressemblent alors à des figures sculptées dans du bois, c'est-à-dire sans profondeur ni nuances :

Quand je regardais par la fenêtre, c'était comme si un volet avait été dressé tout contre mes yeux, et comme si un barbouilleur avait lancé pêle-mêle toutes les couleurs de ses pinceaux sur le volet [...]; je ne pouvais pas reconnaître des objets sphériques ou triangulaires de cercles ou de triangles peints⁴²⁰.

Fenêtre condamnée par le paysage lui-même, qui semble peint et plaqué sur un volet même quand celui-ci est techniquement ouvert : voilà une perception qui n'est pas sans nous rappeler la description zolienne... Le peu de vraisemblance de ce « témoignage » importe peu dans la mesure où Feuerbach le publie en 1832 : qu'il soit véridique ou non, il atteste néanmoins, tout comme celui de Ruskin, d'un intérêt significatif de l'époque pour la dissociation opérable entre la forme de l'image et son identification référentielle, phénomène propice à tous les dévoiements de la représentation mimétique. Ainsi en est-il de l'illusion perspectiviste que Feuerbach ne prend plus pour une évidence lorsqu'il se met à la place du jeune orphelin :

Les objets variés composant le vaste paysage et l'étroite bande du ciel qui remplissaient tout l'espace de sa fenêtre devaient lui apparaître comme des visions couchées les unes à côté des autres et tout près – et l'ensemble comme un tableau sur lequel des objets, indistincts pour lui, plus ou moins grands, de diverses couleurs, ne pouvaient lui apparaître que comme une tache informe bariolée⁴²¹.

rhétorique, qui appréhende le monde comme une juxtaposition de taches et d'objet vus dans une sorte de transparence édénique. » (*ibidem*, p. 286).

⁴¹⁹ Paul Verlaine, *Sagesse* [1880], III, 4, éd. J.-H. Bornecque, Paris, Gallimard, « NRF/Poésie-Gallimard », 1975, p. 92.

⁴²⁰ A. von Feuerbach, *Gaspard Hauser* [1832], Paris, Vertiges, 1985, p. 57-58, cité par Philippe Hamon dans *Expositions, op. cit.*, p. 156.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 156-157.

Le saut à opérer entre cette figuration de l'œil ingénu de Gaspard Hauser et sa transposition dans une esthétique picturale n'est pas grand : si l'œil peut en effet concevoir le réel lui-même comme une surface plate couverte de taches, sans l'ordonner par la mise en scène de la profondeur perspectiviste qui apparaît plus que jamais comme une convention non naturelle, si la vision peut-être autre, pourquoi le peintre contraindrait-il son art visuel et bidimensionnel en lui imposant une rationalisation qui lui est encore moins naturelle ? Les conditions de la remise en cause de l'esthétique figurative dominante sont en effet déjà présentées par les acquis scientifiques de l'époque touchant à la vision, qui réduisent plus que jamais l'image du réel à une simple agglomération de notations colorées, donc à une potentielle abstraction. Philippe Hamon se demande dans quelle mesure le *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand ne doit pas être compris comme une allusion à Hauser⁴²², idée séduisante qui réunirait parfaitement les linéaments de notre problématique, en faisant d'un personnage ayant interrogé la question de la perception visuelle pure (Hauser) le centre d'une œuvre qui remet en cause les codes esthétiques formels (poème en prose), se réfère à l'art pictural (vitraux) et s'inspire la nouvelle culture de la fantasmagorie et de ses illusions (visions nocturnes et hallucinatoires). Les propos de Zola sur Manet, quelques décennies à peine après ceux de Ruskin ou ceux suscités par Gaspard Hauser, ne se démarquent pas de cette reconnaissance encore implicite de l'abstraction et de sa possible concomitance avec un discours réaliste, lorsqu'il considère les tableaux du peintre comme un amas d'aplats, de taches sur une surface, avant d'en envisager le référent :

Tout son être le porte à voir par taches, par morceaux simples et énergiques. On peut dire de lui qu'il se contente de chercher les tons justes et de les juxtaposer ensuite sur une toile. Il arrive ainsi que la toile se couvre d'une peinture solide et forte⁴²³.

L'artiste, placé en face d'un sujet quelconque, se laisse guider par ses yeux qui aperçoivent ce sujet en larges teintes se commandant les unes les autres. Une tête posée contre un mur, n'est plus qu'une tache plus ou moins blanche sur un fond plus ou moins gris ; et le vêtement juxtaposé à la figure devient par exemple une tache plus ou moins bleue mise à côté de la tache plus ou moins blanche⁴²⁴.

Il est indéniable que le retour de la « pensée de l'écran » engendre à lui seul – par son attention à la matérialité de l'œuvre et de son support, à son expressivité propre débarrassée de l'autoritarisme d'un discours commandé par la parole et la raison – la remise en cause de la représentation mimétique. Néanmoins, nous n'admettons pas l'idée que celle-ci soit réapparue de manière spontanée dans l'art de Manet et de Mallarmé, uniquement à l'aide de leur

⁴²² Philippe Hamon, *Expositions, op. cit.*, p. 156, n. 2.

⁴²³ Emile Zola, « M. Manet », *Mon Salon* [1866], dans *Ecrits sur l'art*, éd. cit., p. 117.

⁴²⁴ Emile Zola, *Edouard Manet, étude biographique et critique*, dans *Ecrits sur l'art*, éd. cit., p. 151.

fascination commune pour les techniques de l'affiche, d'un hypothétique intérêt pour le phonétisme alternatif des hiéroglyphes égyptiens, ou encore d'un goût prononcé pour l'art extrême-oriental, laissant parler la page et sa blancheur⁴²⁵.

Au contraire, cette « pensée de l'écran » qui bouleverse les représentations picturale puis littéraire est la manifestation esthétique d'un mouvement épistémologique de fond consistant à « condamner » progressivement toutes les fenêtres de la perception à partir de l'orée du XIX^e siècle : opacification du signe langagier dans les travaux de linguistique étudiés par Michel Foucault ; repli sur la perception visuelle pure et subjective dans la physiologie et émergence d'une culture de l'image projetée dans les arts optiques, analysés par Jonathan Crary ; remontée du support bidimensionnel de la toile chez Manet, mise en évidence par Michael Fried et Jean Clay ; enfantement du signe poétique par le blanc de la page chez Mallarmé, évoqué par A.-M. Christin. Si l'on interroge ces différents exemples, on remarque que dans chacune de ces révolutions ponctuelles, la notion d'écran est présente, non pas dans le dévoiement sémantique qu'on lui applique parfois en y voyant une fenêtre albertienne qui nie sa propre surface, mais au contraire, dans son essence pure, dans l'opacité de sa matérialité qui substitue au prétendu réel situé derrière une image fabriquée, apposée ou générée par sa surface.

Nous ne nous méprenons pas sur la nature particulière de l'écran évoqué par Anne-Marie Christin, qui n'est pas entendu comme un simple support devenu visible, mais comme un véritable opérateur, un collaborateur dans la production spontanée et quasi-magique de l'image ou du signe, ce qui l'éloigne en apparence de la projection subjective de la lanterne magique où la toile tendue semble finalement être un simple réceptacle. Cependant, il nous semble manifeste que ces deux « écrans » ne font qu'un, dans la mesure où le réceptacle de la vision est souvent perçu comme une surface magique chez les différents créateurs qui l'évoquent pour désigner leur conscience subjective, lui prêtant donc à la fois la dimension de surface d'inscription et de production active d'images. Le lien entre ces deux versants de

⁴²⁵ « La révolution mallarméenne a été rendue possible par plusieurs bouleversements majeurs qui se sont produits au cours du XIX^e siècle : la découverte que l'on y a faite que les « figures » des hiéroglyphes égyptiens étaient aussi des signes phonétiques, alors que l'on croyait depuis des siècles que le phonétisme était réservé à l'alphabet ; le développement soudain et continu de tout un art de la typographie lié à la naissance de la presse et de la publicité ; enfin, et peut-être surtout, la rupture radicale que Manet a introduite dans la conception de la peinture en Occident. Grâce au peintre d'*Olympia*, du *Déjeuner sur l'herbe*, du *Balcon*, la « poésie plastique » semblait naître de la surface même de la toile – de son écran. Mallarmé allait y puiser l'inspiration et les mobiles d'un art littéraire nouveau, de l'Œuvre pure. » (A.-M. Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 7). La démonstration qui suit dans l'ouvrage cette remarque ne développe pas plus les modalités de cette influence unique : « [L'intuition de Mallarmé qui] allait lui permettre [...] de gagner à l'écriture littéraire un univers jusqu'alors inconnu d'elle, avait été éclairée aussi par d'autres expériences plus ou moins directes. Celle des civilisations égyptiennes et asiatiques, dont il avait eu connaissance par le biais d'amis spécialistes, celle, plus immédiatement accessible, de la peinture – et d'abord de la peinture de Manet. » (*ibidem*, p. 112).

l'écran tout à fait compatibles s'illustre dans un des exemples les plus fertiles en métaphores dans l'art du XIX^e siècle, l'écran photographique. Nous rejoindrons bien évidemment ici les travaux menés par Philippe Ortel sur cette même notion.

- *Ecran optique et création littéraire : l'expression d'une remise en cause de la transitivité dès le début du XIX^e siècle*

Comme nous l'avons vu plus haut, l'utilisation des métaphores optiques pour figurer l'acte créateur est une constante dans les écrits philosophiques et artistiques, en particulier en littérature. Dans *La fantasmagorie*, ouvrage de 1982 consacré à l'influence de l'optique sur les récits fantastiques du XIX^e siècle, Max Milner estime que le contre-modèle de la chambre noire, à savoir la lanterne magique, trouve à cette époque un écho plus favorable que sa comparse « transitive » dans les descriptions métalittéraires du processus créateur, ce qui implique un changement de point de vue radical :

Alors que la chambre noire, la *camera obscura*, couramment utilisée par les peintres à l'époque de Léonard de Vinci, se contentait de projeter sur la paroi d'une pièce plongée dans l'obscurité l'image de l'objet ou du paysage à peindre, grâce à un orifice pratiqué dans la paroi opposée, et fonctionnait donc dans le sens réalité-œuvre d'art, la lanterne magique inverse la direction du phénomène et projette sur un écran, c'est-à-dire dans le monde extérieur, parmi les objets offerts à la perception, une image peinte sur une lame de verre, c'est-à-dire une création imaginaire⁴²⁶.

Cette inversion du « sens » de la représentation est une nuance de taille, puisqu'elle met en évidence la rupture avec la transitivité qu'implique toute assimilation de la création à une projection de l'image sur un support. Dès lors que la métaphore optique de l'œuvre d'art ne nie plus le support qu'est l'écran, que l'image soit réelle (stéréoscope, panorama...) ou irréaliste (lanterne magique, kaléidoscope...), le processus de représentation passe d'emblée dans un régime différent, qui est celui de la *production* et non de la *reproduction* de l'image. Cet important constat de Max Milner n'est malheureusement pas suffisamment prégnant dans les travaux mettant en avant la fortune de ces métaphores optiques désignant l'esprit créateur, qui amalgament sans plus de précaution les exemples les plus disparates, en mélangeant les instruments désignés à faciliter la vision et ceux destinés à la détourner du réel : lunettes, miroirs, verres colorés, écrans transparents ou non, lanternes magiques, kaléidoscopes, dioramas, plaques photosensibles, etc., repérables dans des contextes fort différents, aussi bien chez Zola que Lamartine, Musset, Stendhal, Gautier, Flaubert, Baudelaire, les Goncourt,

⁴²⁶ Max Milner, *La fantasmagorie*, op. cit., p. 13.

Erckmann-Chatrian, Maupassant, Mallarmé, Balzac ou encore Hugo⁴²⁷ ... La remarque est d'importance, car le choix pour l'un ou l'autre versant de la métaphore optique, pour l'un ou l'autre « sens » directionnel de la représentation, décide de la prise en compte ou de la négation de la matérialité de l'œuvre, devenue dans un cas écran-support, dans l'autre un simple vecteur transparent. Or, dans le contexte culturel que nous avons pu dresser avec l'aide des travaux de J. Crary et A.-M. Christin, c'est bien de la remise en cause ou de l'inféodation à la représentation mimétique que dépend cette interprétation des métaphores optiques de la création littéraire développées au XIX^e siècle.

Le cas le plus criant et le plus déterminant pour notre problématique réside sans aucun doute dans le sort réservé à la métaphore de la chambre noire, notion dont nous avons déjà pointé précédemment la dangereuse polysémie, hésitant entre l'instrument optique de la Renaissance, l'appareil photographique et le laboratoire destiné au tirage des clichés. Ainsi en est-il de la communication de Donata Pesenti Campagnoni consacrée aux « machines d'optiques comme métaphores de l'esprit » lors du colloque de Turin de 1998 sur les arts de l'hallucination, qui confond en une même référence l'adjuvant du dessinateur du XVI^e siècle et l'appareil photographique. Ainsi, après avoir évoqué l'analogie « entre la chambre noire et la boîte crânienne [...], permettant de visualiser en un lieu physique le processus de formation des images dans le cerveau⁴²⁸ », l'auteur cite à l'appui de sa démonstration l'exemple de Locke décrivant l'esprit comme un « cabinet obscur », au même titre que d'autres textes nettement ultérieurs, dans une assimilation qui semble bien douteuse :

De la même manière, plusieurs années après, l'évocation de la chambre noire sera liée aux questionnements sur l'acte créatif. C'est notamment le cas chez Paul Bourget, qui s'interroge à ce propos : « Rapprochez ce mot des confidences d'un écrivain d'imagination physique, tel Théophile Gautier par exemple, ou Gustave Flaubert [...]. Quelles images ressuscitent dans la chambre noire de son cerveau, lorsqu'il ferme les yeux⁴²⁹ ? »

A la lecture de cette remarque chez un écrivain tel que Bourget, il est manifeste que la « chambre noire » ainsi évoquée ne désigne certainement pas la même « chambre noire » que celle de Locke, mais celle de l'appareil photographique. On pourrait alléguer que la chambre

⁴²⁷ Sur ce point, nous renvoyons au panorama lexical et littéraire présenté par Donata Pesenti Campagnoni dans « Les machines d'optique comme métaphores de l'esprit », dans *Les arts de l'hallucination*, *op. cit.*, p. 111-139. A titre de très succinct aperçu, mentionnons, entre autres exemples cités par Ph. Ortel dans « Le stade de l'écran » : Baudelaire qui voudrait « illuminer les choses avec [son] esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits » dans son *Salon de 1859* ou le tableau devenu « lanterne magique » des opinions de l'artiste dans *Manette Salomon* des frères Goncourt (*op. cit.*, p. 123) ; parmi les exemples de D. Pesenti Campagnoni, le rêve défini par les Goncourt dans leur *Journal* comme « un kaléidoscope d'idées », ou Chateaubriand comparant sa mémoire à un « panorama » dans les *Mémoires d'outre-tombe* (*op. cit.*, p. 113 et 116)...

⁴²⁸ Donata Pesenti Campagnoni, « Les machines d'optique comme métaphores de l'esprit », *op. cit.*, p. 112.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 113.

photographique n'est qu'une simple amélioration technique de la chambre noire de Dürer, dans la mesure où elles partagent la finalité d'être une boîte à images et prétendent toutes deux donner un reflet mimétique du réel. Or, il n'en est rien. La chambre noire de la Renaissance ne « produit » pas une image : au contraire de la lanterne magique qui, coupée de l'extérieur, projette une image fabriquée sur l'écran, et y trouve sa finalité, la chambre noire ne fait que laisser entrer de manière directe une image du monde extérieur, qui n'a pas de finalité esthétique et que l'artiste utilise ensuite pour « fabriquer » sa propre image. Comme le remarque Philippe Ortel dans *La littérature à l'ère de la photographie*, la chambre photographique est quant à elle un élément composite, qui « fond en une seule machine des éléments autrefois séparés, condensant des valeurs différentes : *camera obscura* des peintres, lune cornée des alchimistes, verres des opticiens⁴³⁰ ». Elle relève d'une relation plus complexe avec le monde extérieur et l'œuvre d'art, en ce qu'elle n'est pas un simple réceptacle passif de l'image comme voudrait le faire croire son étymologie. Le réel est bien saisi directement par l'objectif dans « l'écran » de la chambre, mais il ne s'y reflète pas : le support chimique de la plaque réagit et produit ensuite l'image. La chambre photographique relève donc à la fois de la lanterne magique et de la *camera obscura*, à la fois de l'impression de l'extérieur et de l'apparition d'une image fabriquée « magiquement ».

Ces deux opérations que la chambre photographique suppose (prise de vue, production de l'image), nettement distinctes dans le processus de création, peuvent donc tour à tour suggérer une relation transitive de type *camera obscura*, ou intransitive de type lanterne magique. Il nous semble donc tout à fait malvenu d'amalgamer le succès de cette métaphore littéraire dans les deux derniers tiers du XIX^e siècle, que le contexte désigne très souvent comme chambre photographique, avec le modèle optique de la Renaissance. Seul Philippe Ortel souligne ce basculement de la métaphore vers la photographie, et son passage d'élément uniquement passif à celui de potentiel agent productif⁴³¹. Lorsque Philippe Hamon s'intéresse aux diverses boîtes, chambres ou magasins comme évocation littéraire du cerveau créateur dans *Imageries*, le critique semble conscient de ce primat photographique de la métaphore, ainsi que des deux valeurs différentes prises par la chambre noire dans les textes, en gommant toutefois la virtuelle antithèse :

⁴³⁰ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, *op. cit.*, p. 209.

⁴³¹ « La plaque du daguerréotype [...] a pu être considérée comme une « rétine artificielle » (Arago), donc comme un prolongement de l'œil, et la *camera obscura* passe depuis longtemps pour un équivalent du cerveau. Déjà présente chez Descartes et Locke, la métaphore du cerveau comme chambre obscure revient, entre autres, chez Hugo, Banville, Baudelaire, Bourget, qui l'applique à la création flaubertienne, enfin chez Freud qui en fera la métaphore de l'appareil psychique. Sa valeur métaphorique change cependant entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, car elle ne sert pas simplement à figurer le fonctionnement de nos facultés, mais devient progressivement une machine génératrice de texte, autrement dit un instrument de production. » (*ibidem*, p. 83-84).

Bien sûr, en général, le cerveau n'est pas seulement assimilé à un magasin, à une iconothèque stabilisée, ou à une boîte à images « passive » recevant et stockant des empreintes et des impressions du monde extérieur. Il est aussi vu comme producteur, et cette production, sur le modèle toujours du mode d'emploi d'une boîte photographique, se déroule en trois temps : 1 : voir ; 2 : enregistrer ; 3 : tirer une image⁴³².

Cependant, les différents exemples listés dans *Imageries* ne tiennent presque jamais compte de cette double dimension, en associant de manière lisse les visions réceptive-transitive et projective-intransitive de la métaphore. Le discours encadrant de l'auteur privilégie d'ailleurs généralement un des deux versants, tout en juxtaposant ces différents exemples et sans mettre en avant leur antagonisme potentiel⁴³³. Or, dans ces usages imagés de la chambre photographique, la fonction mimétique semble nettement dissociée de la fonction productive par les écrivains, qui réservent à la première l'étape de la prise de vue par l'objectif dans des évocations généralement péjoratives (pensons ainsi à Zola, Flaubert et Maupassant⁴³⁴), et offrent à la seconde des exemples mélioratifs de révélations magiques sur la plaque sensible de l'imagination. Sur ce point, le cas de Bourget cité par D. Pesenti Campagnoni est exemplaire, puisque ce dernier associe clairement sa chambre noire, manifestement photographique, à des notions qui mettent en valeur son action propre dans la production d'images déconnectées, en temps et en lieu, de leur origine. L'accent porté par l'écrivain sur les « yeux fermés » montre bien qu'il dissocie perception et production d'image, dans un modèle étranger à la *camera obscura*, mais en revanche tout à fait compatible avec le processus de la révélation photographique. Ainsi note-t-on l'utilisation du verbe « ressusciter », qui renvoie directement à l'absence de continuité entre le réel mort et l'image qui tente de le reproduire en le faisant « renaître » d'une manière non naturelle, mais miraculeuse, magique. Dans les cas où les deux aspects de la chambre sont envisagés, ceux-ci sont nettement dissociés. Ainsi de « Paysage », tableau parisien des *Fleurs du mal*, où Baudelaire utilise sa mansarde comme référent analogique de son cerveau créateur : le poète sépare nettement son œuvre en deux parties distinctes relevant chacune d'une des deux fonctions de la chambre photographique : les soirs d'été, fenêtre ouverte, le poète boit avec

⁴³² Philippe Hamon, *Imageries*, *op. cit.*, p. 207.

⁴³³ Sur ce point, nous renvoyons aux pages 43-59 et 205-210 d'*Imageries*, *op. cit.*

⁴³⁴ Rappelons ainsi les nombreuses réponses apportées par le naturaliste à ceux qui l'accusent d'être un simple « photographe », que nous avons déjà été amenée à citer. Zola ne se distingue pas en cela de Flaubert et de son aversion pour ce médium, de Maupassant qui précise dans la préface à *Pierre et Jean* que « le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous donner la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. » (éd. cit., p. 47), de Champfleury et de sa parabole des dix daguerréotypers dans *Du réalisme*, opposant l'œil de verre du photographe à l'œil subjectif du peintre (*Le Réalisme*, éd. cit., p. 93), ou même de Banville selon qui un « tableau où [l'on ne verrait] pas les coups de pinceau et le travail de l'artiste serait [...] une chose aussi inanimée et morte que la photographie [...] ». (« Explications loyales », dans *Paris vécu*, Charpentier 1993, p. 260, cité par Philippe Ortel dans « Le stade de l'écran », *op. cit.*, p. 119)...

plaisir les paysages urbains qui lui font face comme un objectif ; leur succèdent les soirs d'hiver, où il « ferm[e] partout portières et volets / Pour bâtir dans la nuit [ses] féeriques palais⁴³⁵ ». L'étape mimétique est nettement séparée de l'étape « magique » de la révélation par l'opposition temporelle été/hiver, par la construction du texte, par la barrière des volets fermés, mais surtout par la nature des paysages, réalistes et modernes dans un cas, merveilleux dans l'autre.

Cette distinction importe, car cette fonction créatrice d'images « magiques » attribuée de manière privilégiée par les auteurs du XIX^e à la métaphore de la chambre noire les inscrit tout droit dans le renouveau de la pensée de l'écran évoqué par A.-M. Christin. Dans tous ces exemples métaphoriques de chambre photographique, s'opère un tournant essentiel qui valorise désormais dans le processus imagier le rôle de la « plaque », du support jusqu'alors négligé voire nié. L'élément au centre du processus créatif n'est plus le monde extérieur à la chambre, mais le support de la représentation qui, par sa référence à la chimie spontanée de la plaque photosensible, acquiert une autonomie propre dans la production de l'image, propice à en faire un modèle de l'artiste. Or, cette assimilation entre l'écran-plaque sensible et le corps ou la conscience de l'artiste trouve son origine bien avant l'esthétique mallarméenne.

Comme le montre Philippe Ortel dans son article « Le stade de l'écran » ou dans *La littérature à l'ère de la photographie*, cette association informe l'imaginaire romantique avant même que la technique photographique maîtrise parfaitement la fixation des images : « la chambre noire [...] s'est imposée dès les années 1830 comme composante de l'énonciation lyrique, chez Victor Hugo notamment qui fait de son cerveau le réceptacle des vues et des voix de la nature⁴³⁶ ». L'auteur démontre avec force détails les principes de cette contamination du dispositif photographique dans la poétique de Victor Hugo, toute en contrastes lumineux, en rayons dispensés dans des chambres ou divers espaces clos, ou encore dans l'esthétique de Lamartine qui fait de son âme la chambre de réflexion de la nature ou du souvenir amoureux de Julie⁴³⁷. Ph. Ortel s'attache ensuite à démontrer la prégnance de ce modèle, désormais techniquement abouti au milieu du siècle, dans l'esthétique réaliste qui s'en fait l'ennemi et la rivale, mais pour qui elle devient néanmoins un cadre de référence, l'entraînant ainsi progressivement vers une crise de la *mimesis*. La métaphore photographique fonctionnerait alors à la fois comme un modèle et un repoussoir, modèle de transitivité vers le

⁴³⁵ Charles Baudelaire, « Paysage », « Tableaux parisiens », dans *Les Fleurs du mal* [1857], éd. Y. Florenne, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », p. 209-210.

⁴³⁶ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., p. 195.

⁴³⁷ *Ibidem*. Pour la démonstration détaillée et particulièrement convaincante de cette analogie, nous renvoyons en particulier aux chapitres 1 et 3 de l'ouvrage.

réel et repoussoir de la perfection mécanique de sa reproduction coupant l'artiste de l'œuvre, dans un paradoxe qui permettrait d'expliquer à la fois les violentes récriminations contre la photographie de Flaubert, Maupassant et Zola dans leurs textes théoriques, et la perpétuation de sa métaphore métalittéraire dans leurs œuvres respectives⁴³⁸. La crise de la représentation mimétique larvée dans cette relation complexe serait enfin encouragée par la technique photographique elle-même, dont les œuvres symbolistes se feraient l'écho : dénonciation des vides par le négatif, de la platitude par la fixation papier, de l'infigurabilité du monde par les photographies « bissonniennes » dont nous avons déjà parlé, des dangers de la reproduction à l'identique par sa diffusion de masse⁴³⁹. La photographie contribuerait donc selon l'auteur à entraîner le siècle d'une culture du lisible vers une culture du visible, de la maîtrise du sens au travers de l'œuvre vers la confrontation brute avec sa matière, et aboutirait ainsi à la remise en cause de la représentation dans une esthétique comme celle de Mallarmé, mais qui prendrait finalement selon Ph. Ortel ses racines bien avant :

[L]a menace que la photographie fait peser sur [le lien génétique que les supports entretenaient traditionnellement avec l'artiste] devait nécessairement conduire la peinture et la littérature à s'interroger sur leur propre genèse, et notamment sur le rôle des supports dans la pratique artistique. En ce sens, 1839 marquerait une date importante dans l'émergence de cette « pensée de l'écran » à laquelle Anne-Marie Christin a récemment consacré un livre⁴⁴⁰[...].

L'ensemble de cette démonstration rejoint parfaitement le mouvement de désémantisation de l'image ou du signe que les travaux de Foucault ou Crary ont pu mettre en évidence à cette époque. Elle confirme que l'abstraction des avant-gardes artistiques de la fin du siècle n'intervient pas dans un contexte de rupture, mais que leur prise en compte de la matérialité de l'œuvre s'origine au contraire dès les premières métaphores optiques romantiques assimilant le corps du créateur à un écran. Pour pousser cette idée à sa limite en nous appuyant sur les thèses de Jonathan Crary, nous irions même jusqu'à dire que la rupture de l'art avec le monde extérieur est déjà contenue implicitement dans les moments romantiques et réalistes. En effet, bien que la métaphore photographique cautionne une volonté de représentation du réel par la fonction même de l'objectif, il nous semble particulièrement significatif que les textes s'attardent à mentionner, et ce dès l'époque romantique, ce détail apparemment inutile – et si intéressant parce qu'apparemment inutile – d'une rupture entre la prise de vue et la création magique de l'image. Nous avons déjà pointé cette coupure chez Bourget et Baudelaire, mais celle-ci se retrouve également dans des textes

⁴³⁸ Sur ce point, voir *ibid.*, p. 107-139 et 171-222.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 107-139, 222-227 et 229-251.

⁴⁴⁰ Philippe Ortel, « Le stade de l'écran », *op. cit.*, p. 114-115.

critiques où les artistes, qu'ils soient romantiques ou réalistes, évoquent leur processus créatif, ce qui dénonce non seulement la constance de cette idée, mais aussi son universalité au-delà des mouvements artistiques, et donc de la relation au réel qu'ils préconisent officiellement. Ainsi de Lamartine dans la première préface aux *Méditations poétiques*, datée de 1849 :

J'étais né *impressionnable* et *sensible*. Ces deux qualités sont les deux premiers éléments de toute poésie. Les choses extérieures à peine aperçues laissent une vive et profonde *empreinte en moi* ; et quand elles avaient disparu de mes yeux, elles se répercutaient et conservaient présentes dans ce qu'on nomme l'imagination, c'est-à-dire la mémoire, qui revoit et qui repeint en nous. Mais de plus, ces images ainsi revues et repeintes se transformaient promptement en sentiment. Mon âme animait ces images, mon cœur se mêlait à ces impressions⁴⁴¹.

Comme le remarque Philippe Ortel, le lexique technique utilisé par Lamartine ne laisse aucun doute sur la transformation de la sensibilité du poète en une matrice photographique dans ce texte. Ce qui semble cependant surtout remarquable dans cette évocation, c'est l'attention portée par le poète à dissocier, détacher, compartimenter strictement perception et création, non seulement en les séparant par un point-virgule, mais aussi par l'antéposition d'une subordonnée temporelle qui ne fait l'économie d'aucune redondance :

perception / ; / **quand elles avaient disparu de mes yeux,** / création

La création de l'image est conditionnée par Lamartine à la disparition de l'image perçue, de l'image réelle, qui ne doit plus interférer avec la démarche de production de l'image. Cette nécessité de non contiguïté semble vitale, puisqu'elle conduit l'auteur à la matérialiser à l'aide d'un pléonasme peu seyant (« avaient disparu de mes yeux »), initiant une antithèse entre absence de la perception et présence de l'image mentale (« elles se conservaient encore présentes dans ce qu'on nomme l'imagination »). Pour qu'il y ait création, il semble que le réel doive s'éclipser, que l'image en soit définitivement coupée. Le détail est d'importance, car il instaure un dévoiement du dispositif photographique : il exploite le temps de latence de l'image photographique pour simuler une coupure entre sa production et le réel qui l'a imprimée sur la plaque sensible, donnant dès lors à cette dernière un rôle autonome créateur qu'elle n'a techniquement pas. Comme chez Bourget, Lamartine exploite ce dévoiement afin de faire de l'image ainsi créée sa propre production, désinféodée du réel qui n'en est plus que le prétexte. On ne saurait ainsi qu'être frappé par la redondance des préfixes « re- » utilisés par le poète pour désigner le processus qui s'enclenche dès lors que le réel a disparu « de ses yeux » : l'image se « répercut[e] », l'imagination la « revoit », la

⁴⁴¹ Première préface des *Méditations* [1849], *Méditations poétiques*, éd. F. Letessier, Paris, Garnier, 1968, p. 298, cité par Philippe Ortel dans « Le stade de l'écran », *op. cit.*, p. 132-133.

« *repeint* », ce qui produit donc une image présentée une fois encore comme « *revue* » et « *repeinte* ». Nous retrouvons l'idée de résurrection présente dans l'évocation de Paul Bourget, qui montre bien le soin porté par Lamartine à accentuer la différence entre l'image produite par sa plaque sensible et la perception initiale. Il y a donc d'abord rupture, symbolisée par une mort de la perception qui disparaît des yeux, puis recréation sur un mode divin, renaissance qui suppose une autonomie de la production par rapport à la perception. Cette autonomie est d'ailleurs d'autant plus manifeste qu'elle est encore présentée sur le mode de la magie chimique de la plaque, qui « transforme promptement », qui « *repeint* » la perception initiale, en lui appliquant une médiation supplémentaire, celle de la peinture.

Cette évocation nous mène à formuler le même constat que Jonathan Crary face aux écrits de Goethe sur la chambre noire : l'important n'est pas tant dans l'utilisation de la métaphore que dans son dévoilement ; Goethe décrit la perception visuelle en utilisant le modèle de la chambre noire de la Renaissance, mais précise qu'il en ferme l'orifice vers l'extérieur ; de même, Lamartine se fait plaque sensible, mais il coupe le lien nécessaire entre l'impression du réel et la révélation de l'image sur la plaque, pour n'en garder qu'une opération de recréation divine, magique, spontanée, où la perception de l'extérieur, d'ailleurs à peine « aperçu » selon lui, ne devient plus qu'un déclencheur, un prétexte. L'élément central du processus métaphorique ne nous semble pas être l'économie du sujet que la photographie instaure en imprimant le réel directement sur la plaque, mais au contraire, dans ces exemples, l'économie du réel lui-même : la prise de conscience du danger pour le sujet créateur que représente l'invention de la photographie conduit au contraire les écrivains dans leurs métaphores à exploiter et détourner le temps de pause et de révélation pour instaurer une rupture, mensongère mais nécessaire à leur survie, entre la prise de vue et la production de l'image. Or, dans cette rupture qui fait de la plaque une productrice magique, c'est bien la pensée de l'écran mallarméen qui commence à se faire jour, au prix toutefois d'une obturation du troisième terme, le réel, qui occupe désormais le rôle très dispensable de simple déclencheur. Ce phénomène de coupure nous semble manifeste dans des esthétiques aussi différentes que celle de Baudelaire, Bourget ou Lamartine, et elle n'est pas absente de certains propos réalistes, notamment de la célèbre lettre de Flaubert à Louise Colet :

Absorbons l'objectif et qu'il circule en nous, qu'il se reproduise au-dehors, sans qu'on puisse rien comprendre à cette chimie merveilleuse. [...] Soyons les miroirs grossissants de la réalité externe⁴⁴². »

⁴⁴² Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet du 6 novembre 1853, *Correspondance*, t. II, éd. cit., p. 463.

Même mention, quoique plus discrète, d'une impossible transitivité entre la prise de vue (« absorbons l'objectif ») et la création d'image (« qu'il se reproduise au-dehors »), par l'évocation intercalée d'une « circulation » du réel à l'intérieur du poète, selon une modalité mystérieuse qui relève encore de l'immaculée conception : « sans qu'on puisse rien comprendre à cette chimie merveilleuse ». Il y a donc bien renaissance de l'image qui ne saurait être imprimée telle quelle du monde vers l'œuvre en faisant l'économie du sujet-poète, sujet qui s'assimile davantage à la plaque sensible pour sa parenté avec la « chimie merveilleuse » que pour son mimétisme incomparable. L'association de l'aspect scientifique et technique de la plaque à la production spontanée de la magie est manifeste chez Flaubert qui les mêle en un même groupe nominal. Elle confirme que l'attrait de la métaphore photographique réside dans son aptitude à produire de manière intrinsèque, chimiquement, une image qui n'est en rien celle qu'elle a reçue. Selon nous, son importance et sa récurrence dans les écrits littéraires ne relèvent donc pas tant de sa capacité à refléter le réel que de l'autonomie incomparable que la chimie réactive de la plaque introduit dans la production d'image, en la coupant par le temps de latence de son référent. En cela, cette évolution de la métaphore fait logiquement passer la chambre noire sur le mode de la projection, soit du côté de son ancienne antithèse, la lanterne magique. Bien qu'il n'aille pas jusqu'à en assimiler les productions, Philippe Ortel pointe cette parenté entre les différents dispositifs optiques de l'époque, qu'ils soient assujettis ou non à une visée mimétique :

Alors que, d'un point de vue sémiologique, il n'y a que peu de rapports entre un spectacle de lanterne magique, un Panorama et une photographie, au niveau technique du dispositif, ces modes de représentation obéissent tous à la logique de l'écran⁴⁴³.

Selon l'utilisation qu'en font les écrivains, nous pousserions cette remarque plus loin, en voyant que d'un point de vue sémiologique, l'image produite par la plaque photographique diffère finalement peu de celle de la lanterne magique. Peu importe sa nature : photographique ou hallucinée, l'image se conçoit désormais comme le produit d'une projection ou d'une émanation subjective sur une surface-support, plus ou moins coupée d'un référent au mieux déclencheur, au pire prétexte. Tout n'est plus qu'une affaire de degré dans le réalisme d'une image qui ne prétend plus à une véritable transitivité, dans un monde où, nous l'avons vu, le concept même de vision ne la subordonne plus de manière automatique à la perception extérieure. L'écran photographique ne diffère en rien de la toile de la lanterne magique, et il n'est qu'à observer rapidement l'utilisation métaphorique de l'appareil de Kircher relevée par

⁴⁴³ Philippe Ortel, « Le stade de l'écran : écriture et projection au dix-neuvième siècle », *op. cit.*, p. 113.

Philippe Ortel pour s'en convaincre. Le critique compare en effet deux utilisations d'apparence antithétique de la lanterne. Dans *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert se moque de ses héros en pointant leur naïveté de lecteurs bovaryens, peu soucieux de la vraisemblance des images divertissantes qu'on leur propose : « Après Walter Scott, Alexandre Dumas les divertit à la manière d'une lanterne magique⁴⁴⁴ ». Or, lorsque Barbey d'Aurevilly critique le même Flaubert, il utilise la même expression pour décrire un de ses ouvrages les plus réalistes, *L'Education sentimentale* : « Dans *L'Education sentimentale*, cette suite de tableaux à la file, tous pareils à une lanterne magique, il n'y a rien à raconter⁴⁴⁵. » Comme le remarque le critique, « la comparaison avec la lanterne magique ne dénonce pas ici une fantasmagorie, mais dit au contraire l'assujettissement du roman au visible⁴⁴⁶ ». L'élément le plus associé à l'irréel peut ainsi très bien désigner une œuvre dont les trop nombreux tableaux imposent à l'esprit du lecteur leur pouvoir de suggestion, même si ces images n'ont pas le moindre rapport avec la fantaisie et sont au contraire trop « réalistes ». Cette narquoise comparaison nous semble fort instructive : elle démontre parfaitement la validité des thèses de Jonathan Crary en montrant que la nature de l'image produite, son degré de réalisme, n'entrent en rien dans la révolution épistémologique introduite par la culture visuelle du XIX^e siècle. Les images de la lanterne magique peuvent être réalistes, la plaque photographique peut être magique : l'important est dans le processus de création qui fait passer au premier rang de la création l'alchimie entre un sujet et un support, ou un sujet devenu support, par le biais d'une projection⁴⁴⁷.

D'après cette longue confrontation des données complémentaires apportées par J. Crary, A.-M. Christin et Ph. Ortel, il nous semble évident que dès l'esthétique romantique, dès les prémisses de la photographie, dès les travaux sur la vision pure et subjective, dès le développement des arts de l'hallucination, bref, dès le début du XIX^e siècle s'opère une révolution culturelle qui ne permet plus d'envisager sereinement la question de la représentation mimétique, et qui ne saurait avoir eu aucune conséquence sur l'esthétique

⁴⁴⁴ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, chapitre V, cité par Philippe Ortel dans *La littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., p. 212.

⁴⁴⁵ Jules Barbey d'Aurevilly, « Flaubert. *L'Education sentimentale* », dans le *Constitutionnel* du 29 novembre 1869, XVIII, p. 91, cité dans *ibidem*, p. 212.

⁴⁴⁶ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., p. 212.

⁴⁴⁷ Même invitation à la relativité du « réalisme » de l'image dans cette perspicace pirouette de Baudelaire devant les paysagistes de son *Salon de 1859*, au moyen de la métaphore du diorama : « Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir. » (Charles Baudelaire, « Paysage », *Salon de 1859*, cité par Philippe Hamon dans *Imageries*, op. cit., p. 36).

littéraire avant la rupture généralement attribuée à Mallarmé et aux symbolistes. Les métaphores optiques de l'œuvre d'art et de sa genèse le montrent suffisamment : dès le début du siècle, la « pensée de l'écran » qui accorde à l'œuvre même et à sa matérialité une place dans le processus créatif s'instille progressivement dans l'image que les artistes donnent de leur propre pratique. Ce saut épistémologique qui coupe l'image de son référent comprend déjà en lui tous les germes de la remise en cause de la représentation que Mallarmé poussera dans ses derniers retranchements. Or, un tel contexte ne peut dès lors plus se satisfaire de l'interprétation généralement attribuée à l'esthétique réaliste, comme le remarquait déjà Jonathan Crary dans l'introduction de son ouvrage :

A mon sens, certains moyens – et non des moindres – de produire des effets « réalistes » dans la culture visuelle de masse, comme le stéréoscope, sont en réalité fondés sur une abstraction et sur reconstruction radicales de l'expérience optique, et ils nécessitent par là que l'on réexamine le sens du « réalisme » au XIX^e siècle⁴⁴⁸.

Le modèle de la transparence, même lorsqu'il est utilisé pour en montrer les défaillances, peut-il définitivement être utilisé comme clef de compréhension dans un siècle où la transitivité ne va plus de soi, où l'œuvre devient l'écran d'une projection ? C'est là prêter aux écrivains du XIX^e siècle une naïveté dont leurs propres écrits sur l'art ne semble pas témoigner. Dans ce contexte, l'écran zolien de la lettre à Valabrègue ne peut définitivement plus être compris comme une simple vitre. Ce long parcours dans les arts de l'image conforte les différentes observations que le corpus zolien avait suscitées en nous dans les pages qui précèdent. Les obturations symboliques des vecteurs de transparence, les échecs des personnages véhiculant l'utopie de la transitivité et de la maîtrise du réel, les discours théoriques ambigus sur la saisie de la réalité et la construction d'une vérité exclusive, que nous avons pointés dans l'œuvre de Zola, nous semblent parfaitement relever de cette esthétique intransitive de l'écran. La crise spécifique face à la notion de *mimesis* que nous avons mise en évidence chez l'écrivain, qui le conduit à ériger une image-fétiche du monde en lieu et place d'un réel immaîtrisable, rencontre et s'appuie donc sur un contexte culturel particulièrement favorable à son développement, celui de la « pensée de l'écran » et d'un repli sur la vision pure et subjective. L'image se trouve en effet dans ce contexte coupée de ce référent que l'écrivain ne peut désespérément atteindre. En outre, son caractère de fétiche purement subjectif s'y trouve également légitimé, puisqu'en cela elle ne se distingue désormais en rien de toute perception « normale », elle aussi commandée par la seule subjectivité de l'œil. A l'évocation de cette dernière idée, il nous manque un dernier

⁴⁴⁸ Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur*, op. cit., p. 30.

linéament de cette culture permettant à Zola de concilier l'inconciliable (prétention au vrai et remise en cause de la *mimesis*) : si toute perception n'est que subjectivité, si toute œuvre n'est qu'une projection colorée sur un support, quel sens donner à ce qu'est « le réel » ? A cette question, il existe néanmoins une réponse que la philosophie contemporaine de Zola vient lui apporter : ce réel est une hallucination vraie. Or cette philosophie concerne Zola au premier chef, puisqu'elle émane d'un de ses maîtres à penser, Hippolyte Taine.

c. *La fin du partage entre réel et illusion : une conception hallucinatoire de l'être-au-monde*

- *La pensée d'Hippolyte Taine, ou le réel comme « hallucination vraie »*

Comme nous avons pu le voir dans les pages qui précèdent, les interrogations du XIX^e siècle sur la formation de l'image dans la perception visuelle ont souvent été liées au processus créatif de l'artiste. Un tel croisement entre physiologie, psychologie et esthétique est illustré par l'œuvre de Taine, dont on sait que Zola a lu et admiré un bon nombre de travaux historiques, littéraires et philosophiques. Or, à la fin des années 1860, alors même que le journaliste Zola critique son œuvre, Taine réfléchit précisément sur le lien entre perception et illusion, en comprenant le cerveau comme une source d'images illusoires. La théorie de Taine ne saurait qu'alerter notre attention en ce qu'elle relève parfaitement de la culture visuelle nouvelle qui s'impose au XIX^e siècle, et qu'elle s'inscrit dans une réflexion qui s'intéresse à ses effets sur l'imaginaire artistique. Dans *De l'intelligence* en 1870, le philosophe définit ainsi l'esprit comme un « polypier d'images ». La théorie qu'il développe, profondément influencée par les arts optiques, conçoit une identité entre la perception des réalités extérieures et les images intérieures de l'hallucination, le réel n'étant plus qu'une « hallucination vraie », les deux notions ne se différenciant plus selon un critère de nature mais de degré⁴⁴⁹. Dans cette conception jusqu'alors inédite de l'image, réalisme et imagination cohabitent sans contradiction : celle-ci ne pouvait dès lors, selon nous, que trouver un écho approbateur dans l'esthétique zolienne.

Il n'est à notre connaissance pas de traces explicites d'une quelconque mention des théories de *De l'intelligence* dans les œuvres critiques ou théoriques de Zola, ni même dans sa correspondance. Nous savons néanmoins que l'écrivain fut un lecteur attentif de l'historien philosophe, dont le système déterministe l'a profondément influencé sur un plan littéraire. En

⁴⁴⁹ Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, tome I, Paris, Hachette, 1870.

1864, le romancier le découvre alors qu'il était en poste chez Hachette, éditeur de son *Histoire de la littérature anglaise*⁴⁵⁰. La « méthode » du philosophe le séduit immédiatement, comme en attestent les nombreux articles qu'il publie sur l'auteur dès 1866, consacrés non seulement au *Voyage en Italie*, mais aussi à des ouvrages théoriques comme la *Philosophie de l'art* ou la préface nouvelle ajoutée à la seconde édition des *Essais de critique et d'histoire*, analyses qu'il approfondit dans les synthèses générales consacrées à leur auteur dans *Mes Haines* ou *Marbres et plâtres*⁴⁵¹. Certaines références des *Romanciers naturalistes* montrent en outre que Zola a également lu attentivement les études que Taine a consacrées à l'esthétique de Balzac en 1865 dans les *Nouveaux essais de critique et d'histoire* et à celle de Stendhal dans les *Essais de critique et d'histoire* de 1858, les deux recueils ayant été réédités dès 1866⁴⁵². La connaissance tainienne du romancier est donc loin d'être négligeable. Elle laisse même supposer une grande familiarité de ce dernier avec son complexe « système » de pensée, dans la mesure où, malgré certaines incohérences profondes, tout se tient malgré tout chez lui à la manière d'un « arbre » à plusieurs branches (historique, artistique...) qui aurait précisément poussé sur le terreau des théories de *De l'intelligence*. C'est en effet l'opinion de Paolo Tortonese, qui rappelle que Taine lui-même faisait dès 1867 de ce dernier ouvrage alors en préparation « la racine de toutes [ses] idées historiques et morales⁴⁵³ ». Ce constat d'une cohérence de l'œuvre tainien reposant en grande partie sur sa théorie de la connaissance est

⁴⁵⁰ H. Mitterrand, « Notice » de *Mes Haines*, éd. cit., p. 177.

⁴⁵¹ Articles parus dans *L'Événement* du 1^{er} février 1866, du 25 juillet 1866 et du 22 octobre 1866, dans *Le Salut public* du 26 octobre 1866 et du 26 novembre 1866, dans *Le Grand Journal* du 28 octobre 1866 (publiés dans *Livres d'aujourd'hui et de demain*, [1863-1873], éd. H. Mitterrand et Henry Weinberg, dans *Œuvres complètes*, t. 10, éd. cit., p. 346-347, 563-565, 671, 671-674, 687-690, 675). Les synthèses reprises dans *Mes Haines* et dans *Marbres et Plâtres* sont quant à elles initialement parues respectivement dans la *Revue contemporaine* du 15 février 1866 et dans *L'Événement* du 19 août 1866 (*Mes Haines*, éd. cit., p. 139-156 ; *Marbres et plâtres* [1866-1867], éd. A. Dezalay, dans *Œuvres complètes*, t. X, éd. cit., p. 197-200). On trouve ainsi dans l'article consacré par Zola à la nouvelle préface aux *Essais de critique et d'histoire* cet aveu sans réserve : « Je l'aime, cette méthode, parce qu'elle apporte la vérité » (*L'Événement* du 25 juillet 1866, éd. cit., p. 565). L'article plus fourni de *Mes Haines* apportait quelques dissonances entre les deux hommes, mais l'allégeance zolienne à la méthode de Taine reste intacte, le romancier se flattant d'ailleurs d'avoir contribué à influencer les nuances apportées par Taine à son propos : « On accusait M. Taine de nier la personnalité ! Moi-même ; je lui ai reproché ailleurs de changer l'homme en une machine [...]. C'est pour répondre à ce reproche qu'il a écrit la préface dont je parle. » (*ibidem*, p. 564). Il est vrai que les critiques de Zola avaient donné lieu à un échange de lettres où Taine se défendait de nier toute personnalité dans sa théorie du milieu, avec raison d'ailleurs (reproduite par H. Mitterrand dans l'édition citée de *Mes Haines*, p. 178-179).

⁴⁵² Hippolyte Taine, « Balzac. Sa vie – Son esprit – Son style – Son monde – Ses grands personnages – Sa philosophie », dans *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1866 [1865], p. 63-171 ; « Stendhal (Henri Beyle). Rouge et noir », dans *Essais de critique de d'histoire*, Paris, Hachette, 1866 [1858], p. 23-60. Ce dernier article est également paru sous le titre « Etude sur Stendhal » dans la *Nouvelle Revue de Paris*, tome 1, 15 février-15 mars 1864, p. 193-216. Pour l'évocation zolienne de ces deux études, consulter *Les Romanciers naturalistes*, éd. cit., p. 58 et 70-72.

⁴⁵³ Lettre de Taine à Sainte-Beuve du 15 juin 1867, cité par Paolo Tortonese dans « Taine : art et hallucination », dans *Relire Taine*, actes réunis à partir du cycle de conférences de mars-avril 1999 au musée du Louvre, dir. Matthias Waschek, Paris, Musée du Louvre/Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001, « Principes et théories de l'histoire de l'art », p. 54.

également entériné par Jean-Thomas Nordmann dans la synthèse qu'il a consacrée au philosophe dans un dossier de la revue *Romantisme* datant de 1981⁴⁵⁴.

Bien que Taine commence à travailler dès 1866 sur *De l'intelligence*, l'ouvrage ne paraît qu'en 1870, et il est donc fort probable que Zola n'y ait pas eu accès avant la rédaction du premier tome des *Rougon-Macquart*. Toutefois, les principes fondateurs de la thèse développée dans ce livre ne sont pas, en effet, des éléments ponctuels ou nouveaux dans la réflexion du philosophe. Ces idées étaient ainsi déjà bien établies dès 1857 dans la harangue que l'auteur déploie contre Royer-Collard, philosophe idéaliste, dans *Les Philosophes classiques du XIX^e siècle en France*, ouvrage que Zola cite rapidement parmi d'autres dans son portrait de *Marbres et plâtres* en 1867⁴⁵⁵. Taine y reprend, contre Royer-Collard, la conception de l'idée représentative comme médiation entre la perception extérieure de l'objet et l'esprit du sujet, que l'on trouvait déjà chez Kant, en lui donnant toutefois une tonalité très personnelle qui la conçoit sur le mode optique :

Tous les philosophes modernes ont admis des idées représentatives, sorte d'êtres interposés entre l'esprit et les objets, ayant de la *ressemblance* avec les objets, présentant à l'esprit *l'image* des objets, et fournissant à l'esprit, qui ne peut pas sortir de soi ni apercevoir les objets directement et en eux-mêmes, les moyens de les apercevoir indirectement et dans un portrait⁴⁵⁶.

On voit d'emblée l'importance de la faculté visuelle dans cette conception de l'esprit, l'idée ne devenant finalement qu'un tableau systématique du réel (« image », « apercevoir », « portrait »). Or, l'originalité de la thèse de Taine sera de supposer la continuité entre ces idées représentatives, la pensée et les perceptions extérieures qu'elles figurent. Toute pensée ne serait ainsi constituée que d'une suite de tableaux à la vérité si frappante qu'ils pourraient s'identifier au réel :

Il y a donc des idées représentatives, c'est-à-dire douées de la propriété de suppléer les objets, d'offrir leur simulacre, de contenir la copie de leurs manières d'être, de rendre possibles en leur absence les opérations qu'on ferait en leur présence, de subir les opérations que l'on ferait sur eux. [...] Ces idées représentatives ne sont pas des choses distinctes de nos pensées mêmes. Toute idée est une représentation. La puissance de représenter est si véritable, qu'elle est puissance même de penser⁴⁵⁷.

⁴⁵⁴ On trouve le même constat chez J.-T. Nordmann : « on ne lui fait que très rarement crédit d'une certaine cohérence entre les parties si diverses de son œuvre. Et pourtant, il a lui-même affirmé, et à plus d'une reprise, cette cohérence ; si diverses soient-elles, il a revendiqué pour ses recherches une unité profonde. Cette unité, il faut la chercher dans sa philosophie, et en particulier dans sa théorie de la connaissance et de la méthode scientifique. Même contrariée par les événements, sa vocation philosophique n'a cessé de sous-tendre ses travaux littéraires, critiques et historiques. » (Jean-Thomas Nordmann, « Situation de Taine », *Romantisme*, n°32, 1981, p. 6-7.

⁴⁵⁵ Emile Zola, « M. Hippolyte Taine », *Marbres et plâtres*, éd. cit., p. 198.

⁴⁵⁶ Hippolyte Taine, *Les Philosophes classiques du XIX^e siècle en France*, Paris, Hachette, 1868 [1857], p. 32-33.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 41-42.

La première conclusion que l'on peut tirer de cette thèse de Taine est que l'esprit y est finalement figuré comme un grand peintre, un Zeuxis dont il serait difficile de ne pas picorer les raisins. Tout homme, et *a fortiori* tout artiste, serait, avant tout acte créatif, le peintre de ses propres pensées, dans une conception de l'esprit fondé sur l'obstacle et la médiation entre le sujet et le monde sensible, toujours soulignée dans le texte : « les apercevoir indirectement et dans un portrait », « sorte d'êtres interposés entre l'esprit et les objets, ayant de la ressemblance avec les objets ». La représentation de l'idée étant le seul mode perceptif de l'homme, sa distinction d'avec l'extériorité sensible devient difficile, ce qui permet à l'auteur d'introduire l'idée qui donne à sa pensée sa spécificité, qui résorbe la dichotomie entre la réalité et la représentation, ordinairement comprise comme une illusion.

Avant de nous attarder sur cette idée essentielle, force est de constater que ce raisonnement introduit implicitement une vision particulièrement noire de la relation de l'homme au réel, et que sa formulation n'est pas sans poser de problèmes. L'idée représentative est en effet une médiation, ce qui implique l'idée d'un lien, mais peut surtout suggérer celle d'un obstacle, d'une barrière entre les deux mondes qu'elle rejoint, idée que ne réfute pas le texte de Taine. Coupé de la phénoménalité extérieure par ces médiations, l'image que donne Taine du sujet est celle d'un être isolé du monde, enfermé dans sa subjectivité. Cet isolement ne semble guère exalté par le lexique utilisé par le philosophe, pour qui « l'esprit [...] ne peut pas sortir de soi ni apercevoir les objets directement et en eux-mêmes », d'autant que le lien entretenu par l'idée représentative avec le réel ne semble pas parfaitement mimétique, puisqu'il relève certes de la « copie », mais aussi, dans une expression beaucoup moins volontaire, de « l'être [...] ayant de la ressemblance avec... » (notons le flou introduit par l'usage de l'article partitif). Penser la perception du réel s'apparente donc paradoxalement pour Taine avec sa négation pour l'homme, dans un mouvement qui s'apparente à celui que nous avons pu constater dans les écrits zoliens. En effet, la solution de continuité entre pensée, image-idée et perception implique que la perception du réel tainien est toujours-déjà médiatisée, et elle lui donne un caractère insaisissable et fantasmatique. A bien regarder le vocabulaire utilisé par le philosophe, le lexique qui décrit l'idée représentative présente d'ailleurs tout autant les caractéristiques ambiguës du fétiche que celles d'une simple médiation : « douées de la propriété de suppléer les objets, d'offrir leur simulacre », « de rendre possibles en leur absence les opérations qu'on ferait en leur présence ». Un objet qui

supplée par sa présence, pour des raisons utilitaires, l'absence d'une autre chose, voilà en effet une parfaite définition de ce qu'est un fétiche⁴⁵⁸.

L'idée maîtresse qui ressort de ce chapitre, au sujet de laquelle nous devons garder à l'esprit ce problème du statut de la médiation de l'idée représentative, reste néanmoins celle de la continuité supposée par l'auteur entre les trois termes de la relation : esprit – idée représentative – perception extérieure. Dans cette théorie, rien ne permet de distinguer illusion et réalité. Et c'est effectivement le biais que prend Taine quelques pages plus loin lorsqu'il s'attache aux phénomènes de l'illusion comme l'hallucination, le rêve ou l'hypnose, dans une démarche qui illustre les acquis des travaux scientifiques de son époque sur le fonctionnement optique :

Vous voilà au coin du feu, les rideaux tirés, les pieds au feu, auprès d'une lampe, rêvant un peu, et vous figurant une forêt. [...] – Que s'est-il passé en moi-même ? Je viens de voir la forêt ; un peintre l'eût vue mille fois mieux. Il est clair que les idées sont représentatives, que j'ai eu en moi un simulacre de forêt, que mon esprit a la propriété de prendre toutes sortes d'apparences, et que je puis apercevoir en lui comme dans un miroir ou dans un tableau, tantôt véridique, tantôt infidèle, les objets qu'en cet instant je ne vois pas. [...] L'illusion vient. Le fantôme prend corps. L'objet imaginaire paraît réel ; la forêt intérieure devient extérieure⁴⁵⁹.

On comprend bien que par cet exemple, Taine vise à nous montrer qu'entre le processus hallucinatoire et la représentation de la réalité extérieure par l'esprit, il n'y a pas de différence de nature mais de degré, comme le rappellerons ensuite certaines comparaisons de *De l'intelligence* : « De l'idée à l'hallucination, il n'y a d'autre différence que celle du germe au végétal ou à l'animal complet⁴⁶⁰. » Ainsi, rien ne différencie la vision de la forêt, qu'elle soit dans le salon ou dans une véritable forêt, si ce n'est que dans le second cas la vision est confirmée par la réalité. Il y a ici un retournement copernicien du problème de l'illusion qui reflète parfaitement le mouvement de pensée mis en avant par Jonathan Crary : la différence entre la vision vraie et la vision fautive ne se situe plus dans une différence du regard, entre santé et maladie, mais dans l'objet perçu, réel ou non :

[L]'image, comme la sensation qu'elle répète, est, de sa nature, *hallucinatoire*. Ainsi l'hallucination, qui semble une monstruosité, est la trame même de notre vie mentale. – Considérée par rapport aux choses, tantôt elle leur correspond, et, dans ce cas, elle constitue la perception extérieure normale ; tantôt elle ne leur correspond pas, et, dans ce cas qui est celui du rêve, du somnambulisme, de l'hypnotisme et de la maladie, elle constitue la perception extérieure fautive, ou hallucination proprement dite⁴⁶¹.

⁴⁵⁸ Certes, le philosophe manifeste explicitement dans la suite de son œuvre une appropriation personnelle de la philosophie de Hegel et surtout de Spinoza dans l'idée d'un réel uniquement maîtrisable par l'intelligibilité de la conscience, mais maîtrisable malgré tout ; néanmoins, cette parenté de sa définition du réel avec le système du fétiche implique que l'objet absent est toujours-déjà perdu, en fuite, voire même inexistant...

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 42-44.

⁴⁶⁰ Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, tome 1, éd. cit., p. 428.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 435-436 [H. T. souligné].

Dès lors, il n'y a plus de différence entre perception réelle et imaginaire, si bien que l'hallucination n'est plus une anomalie de la vision, mais une discordance entre celle-ci et la sensation réelle :

La perception extérieure est une *hallucination vraie*. A l'occasion d'une sensation naît une idée représentative, ou, en d'autres termes, un simulacre que nous prenons pour l'objet, qui, comme l'objet, nous paraît extérieur et réel, dont la naissance coïncide avec la présence d'un objet réel et extérieur⁴⁶².

Le philosophe reprend à l'identique cette formule « choc » et la détaille des années après dans *De l'intelligence* :

« [L]a perception extérieure est une hallucination vraie. Comprenons bien cette vérité qui semble un paradoxe. L'halluciné qui voit à trois pas de lui une tête de mort, éprouve en ce moment-là une sensation visuelle interne exactement semblable à celle qu'il éprouverait si ses yeux ouverts recevaient au même moment les rayons lumineux qui partiraient d'une tête de mort réelle [...]. Ainsi notre perception extérieure est un rêve du dedans qui se trouve en harmonie avec les choses du dehors ; et au lieu de dire que l'hallucination est une perception extérieure fautive, il faut dire que la perception extérieure est une *hallucination vraie*⁴⁶³.

L'ouvrage témoigne de cette continuité entre la théorie de Taine et la culture visuelle qui émerge au début du XIX^e siècle en s'appuyant non seulement de manière explicite sur la théorie de la vision pure et subjective de Goethe, donné comme exemple de visuel hypertrophié⁴⁶⁴, mais aussi sur le vocabulaire des arts de l'hallucination, réalistes ou non, pour désigner les idées représentatives. Ainsi la chambre noire, prise dans son sens le plus prosaïque de pièce obscure, s'inspire-t-elle chez l'auteur de la chambre photographique en décrivant, dans un phénomène que nous avons déjà remarqué, non pas la perception du réel mais la production d'images hallucinatoires⁴⁶⁵, alors que le kaléidoscope servira quant à lui de modèle pour l'esprit sain. La continuité tainienne entre la perception comme hallucination vraie et l'hallucination proprement dite ne se conçoit d'ailleurs que dans le cadre de cette nouvelle pensée de l'écran, où la vision n'est pas transitive, mais le produit de la projection d'une image sur un support, que contient déjà implicitement le recours de Taine à l'exemple de la chambre photographique. Sur ce point, si la précédente citation manifestait l'idée d'une relation entre le dedans et le dehors dans l'acte de perception (« notre perception extérieure est un rêve du dedans qui se trouve en harmonie avec les choses du dehors »), une surprenante définition de la connaissance sensible dans *Les Philosophes classiques du XIX^e siècle en France* donne à ce mouvement une dimension projective, en assimilant l'objet perçu à une

⁴⁶² Hippolyte Taine, *Les Philosophes classiques du XIX^e siècle en France*, éd. cit., p. 44-45 [H. T. souligné].

⁴⁶³ Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, t. 1, p. 408-409 et 411 [H. T. souligné].

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 98-99.

⁴⁶⁵ « Il suffit à certaines personnes d'être dans une chambre obscure pour avoir des hallucinations » (*ibid.*, p. 111).

image déposée sur l'écran du monde extérieur : « La perception extérieure est une représentation du dedans, projetée et réalisée dans le dehors⁴⁶⁶. » Dans cette perspective tainienne selon laquelle toute perception est une hallucination, la question de la représentation en art ne saurait qu'être interrogée.

- Une théorie qui remet en cause la représentation transitive

Le lien des « idées représentatives » avec le domaine de l'esthétique est indéniable pour Paolo Tortonese : lorsqu'il entreprend d'éclairer les concepts de la *Philosophie de l'art* à la lumière de *De l'intelligence*, il lui semble manifeste qu'une affirmation faisant de toute idée une représentation ne puisse « être sans conséquences pour la théorie de l'art, surtout si l'on insiste, comme le fait Taine, sur la fonction représentative de l'art⁴⁶⁷ ». P. Tortonese renvoie ici aux propos de Taine dans la *Philosophie de l'art* parue en 1865, dont Zola fait la critique, et qui est rédigée pendant la gestation de *De l'intelligence* :

Au premier coup d'œil, il semble que [l'objet de la peinture, de la sculpture et de la poésie] soit l'imitation aussi exacte que possible. Car il est bien clair qu'une statue a pour objet d'imiter de tout près un homme vraiment vivant, qu'un tableau a pour but de figurer des personnages réels avec des attitudes réelles, un intérieur de maison, un paysage tel que la nature en fournit. Il n'est pas moins clair qu'un drame, un roman, essaye de représenter exactement des caractères, des actions, des paroles réelles, et *d'en donner une image aussi précise et aussi fidèle qu'il est possible*⁴⁶⁸.

Cette théorie des « images » ne peut en effet que mettre dans un réseau d'équivalence hallucination, perception comme hallucination vraie, et représentation figurée de l'artiste, équivalence que valide d'ailleurs Taine lui-même en utilisant l'imagination créatrice de l'artiste comme un exemple de sa démonstration dans *De l'intelligence*, au même titre que la conception du mathématicien ou le délire de l'halluciné, les trois étant perçus comme les conséquences variables d'un phénomène unique, bien loin de l'assimilation courante du fou à l'artiste⁴⁶⁹. Or, dans cette perspective novatrice, il est évident qu'une problématique comme celle des écrivains réalistes se trouve éclairée d'un jour nouveau. Dans un article issu du

⁴⁶⁶ Hippolyte Taine, *Les philosophes classiques du XIX^e siècle en France*, éd. cit., p. 46.

⁴⁶⁷ Paolo Tortonese, « Taine : art et hallucination », *op. cit.*, p. 61.

⁴⁶⁸ Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, Paris, Hachette, 1865, p. 17-18, cité dans *ibidem*, p. 55. Nuançons toutefois en précisant que par la suite, le philosophe amende cette première définition en considérant que l'artiste transmet non pas une copie, mais l'essence et les rapports des choses réelles.

⁴⁶⁹ « A travers les différentes opinions, les discussions parfois animées autour du caractère pathologique de l'hallucination, ce qui finalement ressort, c'est qu'un lien existe entre rêverie, rêve, état hypnotique, somnambulisme, hallucination, délire, dissociation de la personnalité. Si l'activité artistique est de quelque manière introduite dans ce continuum, ce n'est pas pour affirmer une grossière identification de l'art à la folie, mais pour souligner tout ce qui en elle apporte un précieux témoignage sur les mécanismes psychologiques les plus secrets. » (Paolo Tortonese, « Taine : art et hallucination », *op. cit.*, p. 65).

colloque de Turin sur les arts de l'hallucination, Paolo Tortonese interroge l'implication esthétique qu'une telle théorie peut avoir eu pour les artistes du milieu du XIX^e siècle :

On se souvient d'une phrase célèbre de Baudelaire à propos de Balzac : « j'ai maintes fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur ; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné. » Baudelaire choisit le visionnaire contre l'observateur, d'autres comme Zola, feront l'inverse. Je me demande si cette dichotomie a un sens du point de vue de Taine. Je me demande si l'intérêt de la théorie de Taine ne consiste justement dans la démarche nouvelle qu'elle inaugure, permettant de dépasser l'opposition entre imagination et regard, entre imitation et création. La continuité entre les images intérieures et les sensations extérieures, le pied d'égalité sur lesquelles Taine les situe, permettent ainsi de penser en termes nouveaux l'activité artistique⁴⁷⁰.

Pourtant, c'est justement l'erreur de la dichotomie entre réalité et imagination que reproduit en partie P. Tortonese dans cet extrait en attribuant à Zola un tel parti de l'observation contre la vision ! Tout notre propos a tendu à démontrer que cette dichotomie entre réalisme et imaginaire était loin d'être évidente à la lecture des *Rougon-Macquart* et des textes théoriques du romancier. Rien ne nous semble moins évident que cette idée qui ferait du privilège accordé par Zola à l'observation un phénomène excluant tout attrait pour l'image, même hallucinatoire et onirique. En cela, l'écrivain ne se distingue d'ailleurs pas d'un réaliste moins « visionnaire » comme Flaubert, dont Taine se sert abondamment lorsqu'il s'interroge sur l'imagination créatrice. La lecture de la correspondance entretenue par Taine avec l'artiste en 1866 afin de préparer la reprise de sa thèse dans *De l'intelligence* laisse une idée de ce qu'un auteur réaliste pouvait alors penser de sa théorie. Pour son enquête, Taine constitue un panel de quatre personnes qui, par leur activité, pourraient représenter selon lui des « hypertrophiés » de l'imagination : parmi eux, un mathématicien, un joueur d'échecs, un peintre – « visionnaire » s'il en est : Gustave Doré – ; et c'est ainsi qu'il interroge Flaubert en sa qualité d'écrivain⁴⁷¹. Ce témoignage donne un précieux linéament entre les nouvelles conceptions de la perception et de l'imagination qui se développent à cette époque, et l'imprégnation qu'elles pouvaient alors avoir auprès des artistes. Nous reproduisons cet entretien épistolaire en juxtaposant les questions du philosophe et les réponses de l'écrivain :

1° Quand vous êtes arrivés à vous figurer suffisamment un paysage, un personnage, une rue de Tostes, la taille et le visage d'Emma, le grouillement dans le défilé de la Hache, y a-t-il des moments où l'imagination

⁴⁷⁰ Paolo Tortonese, « Au-delà de l'illusion : l'art sans lacunes », dans *Les arts de l'hallucination*, op. cit., p. 45. Paolo Tortonese cite Charles Baudelaire, dans l'édition des *Œuvres complètes* de Claude Pichois, t. II, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1976, p. 120.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 36-37. Le terme d'« hypertrophiés » est utilisé par Taine lui-même dans sa lettre à Flaubert : « J'ai besoin de cas spéciaux et d'hypertrophiés, pour ces matières d'imagination et d'images. Je prends divers renseignements auprès de ces hypertrophiés, et vous en êtes un [...] » (Hippolyte Taine, lettre à Gustave Flaubert de novembre 1866, dans Gustave Flaubert, *Correspondance*, tome III, éd. J. Bruneau, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1991, p. 1426).

intensive puisse être confondue par vous avec l'objet réel ? L'oubli des sensations articulées est-il parfois assez grand pour cela ?

Oui, toujours. L'image intéressée [intérieure ?] est pour moi aussi vraie que la réalité objective des choses, – et ce que la réalité m'a fourni, au bout de très peu de temps ne se distingue plus pour moi des embellissements ou modifications que je lui ai donnés.

2° Vous est-il arrivé, ayant imaginé un personnage, ou un endroit, avec intensité et longtemps, d'en être ensuite obsédé, comme par une hallucination, le personnage se reformant de lui-même et faisant tache sur le champ de la vision ?

Les personnages imaginaires m'affolent, me poursuivent, – ou plutôt c'est moi qui suis dans leur peau. Quand j'écrivais l'empoisonnement de Madame Bovary j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, – deux indigestions réelles car j'ai vomi tout mon dîner. Il y a bien des détails que je n'écris pas. Ainsi, pour moi, M. Homais est légèrement marqué de petite vérole. – Dans le passage que j'écris immédiatement je vois tout un mobilier (y compris des taches sur les meubles) dont il ne sera pas dit un mot.

3° A l'état ordinaire, quand, après avoir bien regardé un mur, ou un arbre, ou un visage, vous vous en souvenez, voyez-vous avec précision les irrégularités, la surface avec les bosselures, pleinement, intégralement ? Ou bien apercevez-vous simplement tel geste, tel angle, tel effet de lumière, bref, trois ou quatre fragments, pas davantage ?

La troisième question est plus difficile à résoudre. Je crois que généralement (et quoi qu'on en dise) le souvenir idéalise, c'est-à-dire choisit ? Mais peut-être l'œil idéalise-t-il aussi ? observez notre étonnement devant une épreuve photographique. Ce n'est jamais ça qu'on a vu.

4° Vous connaissez sans doute les images intenses, mais tranquilles, et les hallucinations bienfaisantes qui précèdent le sommeil. Quand on s'endort après dîner ou en tisonnant, elles sont très faciles à remarquer, il reste encore assez de conscience. L'intuition, ou l'image artistique et poétique du romancier, en diffère-t-elle beaucoup pour l'intensité ? Ou bien la différence est-elle simplement que ces images et hallucinations, situées sur le seuil du sommeil, sont désordonnées et non volontaires ?

L'intuition artistique ressemble en effet aux hallucinations hypnagogiques – par son caractère de fugacité –, ça vous passe devant les yeux, – c'est alors qu'il faut se jeter dessus, avidement. Mais souvent aussi l'image artistique se fait lentement – pièce à pièce – comme les diverses parties d'un décor que l'on pose. Du reste, n'assimilez pas la vision intérieure de l'artiste à celle de l'homme vraiment halluciné. Je connais parfaitement les deux états ; il y a un abîme entre eux. – Dans l'hallucination proprement dite, il y a toujours terreur, on sent que votre personnalité vous échappe, on croit qu'on va mourir. Dans la vision poétique, au contraire, il y a joie. C'est quelque chose qui entre en vous. – Il n'en est pas moins vrai qu'on ne sait plus où l'on est⁴⁷² ?

Les réponses de Flaubert peuvent sembler étonnantes de la part d'un auteur de veine réaliste – bien que celui-ci en ait toujours refusé l'étiquette. Certes, le romancier distingue dans sa dernière réponse création et hallucination pathologique, sans doute « pour mieux expliquer la singularité de l'expérience imaginative de l'artiste⁴⁷³ ». Son évocation du travail de l'écrivain et des hallucinations hypnagogiques montre néanmoins son complet accord avec les théories déjà développées par son ami dans *Les Philosophes classiques du XIX^e siècle en France*, d'abord en assimilant l'image créée par l'artiste à celles de l'halluciné ou du rêveur, puis en affirmant la continuité de celles-ci avec l'observation méticuleuse de la réalité

⁴⁷² Hippolyte Taine, lettre de novembre 1866 à Gustave Flaubert, éd. cit., p. 1426 ; Gustave Flaubert, lettre du 20 [?] novembre 1866, dans Gustave Flaubert, *Correspondance*, tome III, éd. cit., p. 562-563 [G. F. souligne]. Les extraits essentiels de cet entretien sont cités dans l'article de Paolo Tortonese, « Au-delà de l'illusion », *op. cit.*, p. 36-40 et dans « Taine : art et hallucination », *op. cit.*, p. 67-70.

⁴⁷³ Paolo Tortonese, « Taine : art et hallucination », *op. cit.*, p. 70.

(« L'image intéressée [intérieure ?] est pour moi aussi vraie que la réalité objective des choses »). Même réaliste, l'écrivain reste un halluciné dont les images sont bien imaginaires. Comme le conclut Paolo Tortonese, Flaubert fournit donc à Taine « exactement ce qu'il voulait entendre », à savoir, dans la prosopopée que le critique applique à l'écrivain : « Oui, je suis un hypertrophié de la vision intérieure, c'est-à-dire un homme chez qui la distinction hiérarchique est brouillée entre hallucination, représentation mentale, imagination artistique et vision sensorielle⁴⁷⁴ ». L'application de la théorie de Taine à l'art n'engendre dès lors plus aucune différence de nature entre une littérature du réel ou une littérature de la fantaisie :

Ce qui me paraît important à souligner, c'est que dans la perspective ouverte par Taine, la distinction s'efface, entre une littérature de la représentation réaliste et une littérature de l'invention fantastique. Elle disparaît devant une nouvelle problématique et un nouvel enjeu, constitués par la concurrence que l'image fait au réel, sur un plan d'égalité. Moins que la nature de la chose qu'on veut substituer au réel, compte désormais cette substitution même⁴⁷⁵.

Cette remarque essentielle de Paolo Tortonese conforte l'ensemble de notre démonstration, à savoir que la littérature réaliste telle qu'elle se développe dans le cadre d'une *épistémè* de l'écran, de la vision autonome et subjective, des arts optiques et de la perception comme hallucination vraie, est elle aussi confrontée à la remise en cause de la représentation mimétique, tout aussi bien que la littérature symboliste, dans la mesure où ce n'est plus tant la nature de l'image qui importe que sa capacité à se présenter comme telle, et non comme l'expression d'une continuité transparente du monde réel : le substitut contre le reflet.

Pour continuer le raisonnement de P. Tortonese, notons que la réponse de Flaubert met en avant un prolongement implicite de la théorie de Taine, que le philosophe se garde bien de mener à son terme dans son ouvrage. Le romancier met sur le même plan perception visuelle et « idée représentative » des images du souvenir, dans la droite lignée de la pensée tainienne ; néanmoins, la négation de la suprématie de la perception trouve chez lui une légitimité particulière : « [L]e souvenir idéalise, c'est-à-dire choisit ? Mais peut-être l'œil idéalise-t-il aussi ? observez notre étonnement devant une épreuve photographique. Ce n'est jamais *ça* qu'on a vu. ». Ce n'est jamais « *ça* » qu'on a vu : ce qu'on voit ne correspond ni au souvenir, ni même à l'enregistrement mécanique qui se veut la plus fidèle imitation du réel. Autant dire que ce réel flaubertien semble bien mouvant et qu'il est difficile de le dégager dans les représentations qui nous sont seules accessibles. Car c'est bien là l'aporie à laquelle aboutit la théorie de Taine, que contenait déjà en soi l'ambiguïté de sa description fétichiste de l'idée représentative : si rien n'est accessible à la perception directement, si le réel est toujours

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ Paolo Tortonese, « Au-delà de l'illusion : l'art sans lacunes », *op. cit.*, p. 47.

médiatisé par une image, dans quelle mesure ce réel existe-t-il ? Si l'hallucination clinique relève de la même nature que l'image née de la perception vraie, si leur distinction ne relève que du degré de fidélité au réel, comment est-il pensable de les différencier l'une de l'autre, comme le prétend Taine ? Le philosophe émet l'idée d'une lutte permanente que les sensations vraies imposeraient aux images illusoire par nature plus fugaces et transitoires permettant d'opérer cette discrimination⁴⁷⁶, mais en quoi cette opération est-elle théoriquement valide, dans la mesure où cette même sensation vraie plus tenace n'est elle-même qu'une représentation médiatisée ? Dans ce système, si l'opinion et l'expérience communes s'accordent bien en pratique sur un « réel » à opposer aux visions de l'homme délirant, rien ne permet en revanche d'attester en principe de la validité de celui-ci, rien ne permet de dire théoriquement que les représentations du réel soutenues par la masse des gens « lucides » sont plus « vraies » que celles de l'halluciné, qui n'a contre lui que sa solitude.

- L'aveu implicite d'un impensable tainien : la négation de l'idée de réel

Cette inquiétude implicite quant à l'existence du réel, le vocabulaire « fétichiste » de Taine l'illustre dès 1857 en désignant, nous l'avons vu, l'idée représentative comme le « tenant-pour » d'une chose absente (« suppl[éant] les objets » pour « rendre possibles en leur absence les opérations qu'on ferait en leur présence »), alors même qu'il évoque précisément à cet instant le fonctionnement de la perception extérieure. Lorsqu'il détaille dans *De l'intelligence* la nature des images intérieures, déconnectées de la sensation et débouchant donc potentiellement sur une hallucination, Taine utilise une isotopie tout à fait identique en voyant en elles un « substitut » qui « remplac[e] » les sensations « en leur absence⁴⁷⁷ ». L'ambiguïté propre au rapport fétichiste est manifeste dans ce vocabulaire qui montre une certaine distorsion entre le raisonnement confiant affiché par le philosophe et son adhésion personnelle à la question de la possible perception du réel.

⁴⁷⁶ « On voit [...] très-nettement la liaison entre la sensation et l'image ; c'est un *antagonisme*, comme il s'en rencontre entre deux groupes de muscles dans le corps humain ; pour que l'image fasse son effet normal, c'est-à-dire soit reconnue comme intérieure, il faut qu'elle subisse le contre-poids d'une sensation ; ce contre-poids manquant, elle paraîtra extérieure. » (Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, tome 1, éd. cit., p. 117-118 [H. T. souligne]).

⁴⁷⁷ « La sensation, en l'absence ou en la présence des impulsions du dehors et de l'ébranlement nerveux, provoque des hallucinations, et les provoque par elle seule. Elle est le ressort moteur de tout le mécanisme, et elle l'est si bien que, pour renouveler et perpétuer nos connaissances, la nature lui a donné un *substitut*. [...] Ce *substitut* est l'image. [Les images] répètent [les sensations], comme une copie répète un original ou comme un écho répète un son. A ce titre, elles ont les propriétés des premières, elles les remplacent en leur absence, et, faisant le même office, elles doivent donner lieu au même travail mental. » (*Ibidem*, p. 414-415 [H. T. souligne]).

Officiellement, la théorie de Taine ne franchira jamais ce pas, en gardant toujours le cadre spinoziste d'une certitude en l'existence d'un réel certes uniquement accessible par l'intellection, mais accessible malgré tout, et en ignorant le scepticisme apporté par la critique kantienne de la connaissance. C'est dans ce sens que penche le second tome de *De l'intelligence*. Toujours le réel est envisagé chez Taine comme un intelligible maîtrisable par la conscience du sujet, même si cette maîtrise ne peut l'approcher que de manière médiate, dans une inspiration oscillant entre Spinoza et Hegel, sur laquelle tous ses commentateurs ne semblent pas s'accorder⁴⁷⁸. Néanmoins, comme nous venons de le voir, la réflexion tainienne sur la perception extérieure comme hallucination vraie porte en elle tous les germes d'une vision beaucoup moins confiante en la capacité de l'homme à maîtriser le réel qui s'offre à lui, qui mène à la conception schopenhauerienne du monde comme représentation. Ce passage est refusé par le discours de *De l'intelligence*, mais il semble que le vocabulaire « fétichiste » utilisé par le philosophe en dénonce l'intuition, ou plutôt la hantise. En cela, nous rejoignons plusieurs jugements de la critique tainienne, comme celui porté par Jean-Louis Dumas dans son article sur les rapports entretenus par la philosophie de Taine avec le système hégélien, dans une description qui n'est pas sans rappeler notre propre analyse des textes théoriques zoliens :

Hegel a beaucoup plus que [Taine] le sens de la résistance du réel à l'idéal de déduction. Dans la *Phénoménologie*, il avoue l'émancipation de la nature à l'égard du concept, la contingence propre à l'extériorité de la nature [...]. Comme s'il visait Taine par anticipation, Hegel critique l'anatomie, qui étudie seulement le cadavre et non le vivant. [...] Taine est quelqu'un qui doit être rassuré contre l'absurde, contre l'étrange, l'inquiétante étrangeté (*das Unheimliche*). L'intelligibilité, dans une situation quelconque, c'est la recherche d'une orientation ; c'est une conquête, un gain progressifs, une colonisation du réel. La lutte contre l'inintelligible consiste à exorciser la frange d'irrationalité qui demeure toujours⁴⁷⁹.

Préférer l'analyse du cadavre à la résistance du vivant, quitte à détenir un objet mort et à le détruire plus encore par son investigation, substituer une démarche volontariste de la science conquérant la vérité pour oublier le gouffre de l'inconnu que présente le réel, voilà une posture qui ne nous est en effet pas inconnue et qui confirme la nature très ambiguë de la théorie de la connaissance tainienne : comme chez Zola, il y a bien chez Taine la hantise d'un réel non maîtrisable et potentiellement inexistant exprimé par son concept d'idée représentative médiatisant toute perception, que le postulat spinoziste d'un réel intelligible vient seulement conjurer en oubliant Kant, pour des raisons non pas philosophiques, mais relevant de la sécurité psychologique.

⁴⁷⁸ Sur ce point, voir Jean-Louis Dumas, « Sur le prétendu hégélianisme de Taine », *Romantisme*, n°32, 1981, p. 13-22 ; J.-T. Nordmann, « Situation de Taine », *op. cit.*, p. 5-12.

⁴⁷⁹ Jean-Louis Dumas, « Sur le prétendu hégélianisme de Taine », *op. cit.*, p. 20-22.

Cette interprétation se trouve confortée par la thèse originale que développe Colin Evans sur le philosophe, voyant son « système » de pensée comme le produit d'une quête d'identité personnelle⁴⁸⁰. Tirailé par sa psychologie, l'homme alterne en effet entre des périodes d'exaltation et de grave dépression. Les lettres privées de Taine contrastent nettement ainsi avec « la confiance dogmatique d'une œuvre en apparence impersonnelle⁴⁸¹ ». Le critique voit dès lors dans cette œuvre théorique un « masque », une « défense » qui trouve son application sur plusieurs plans. Professionnellement, Taine décide en 1862 de réprimer sa nature d'artiste fougueux, par peur de l'anéantissement et du danger pour lui-même qu'elle suppose, en choisissant d'abandonner la création pour l'analyse historique. Passionnément amoureux de Camille Selden depuis de nombreuses années d'une liaison orageuse, il fait également le choix de rompre et de contracter un mariage bourgeois. Son œuvre, quel que soit le domaine, décline sans cesse cette dialectique malheureuse entre une nature libre mais dangereuse et la nécessité d'un refoulement perçu malgré tout comme déceptif : « le passage de l'enfant à l'adulte est [...] perçu [...] comme ce qui scinde le moi en deux, installant en lui le conflit entre une imagination primitive créatrice et une éducation protectrice mais stérilisante⁴⁸² » ; de même, l'imagination nécessite la régulation de « réducteurs » distillé par la raison ; de même, « les Français sont déchirés entre la nature gauloise primitive et instinctive et la greffe latine, logique et artificielle⁴⁸³ » ; de même les artistes se répartissent entre ceux qui laissent la bride à l'imagination et se détruisent, et ceux qui suppriment en eux le poète, et créent une œuvre stérile, dans une conciliation quasi impossible des deux extrêmes. Or, comme le remarque Paolo Tortonese, dans le discours tenu, c'est toujours vers les débridés fantaisistes que va le goût artistique de Taine, même s'il loue officiellement la régulation de la raison⁴⁸⁴. Le postulat confiant de l'empire de la raison et de sa maîtrise du monde semble donc bien répondre à ce mouvement de refoulement propre à l'individu Taine, qui appuierait dès lors l'hypothèse d'une lecture fétichiste de sa théorie de l'hallucination vraie.

De même, lorsqu'il s'intéresse à l'écrivain Taine, Yves Michaud repère dans des ouvrages comme le *Voyage en Italie* ou la *Philosophie de l'art* les symptômes assez

⁴⁸⁰ Colin Evans, « Taine et le Moi : note rétrospective », *Romantisme*, n°32, 1981, p. 41-45.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 42 ; sur les « deux Taine » informant la nature antithétique de sa pensée, que Paul Bourget évoquait déjà en 1902, voir également l'article d'Antoine Compagnon, « Taine : philosophie de l'art ou philosophie du musée », dans *Relire Taine, op. cit.*, p. 11-49.

⁴⁸² Colin Evans, « Taine et le Moi », *op. cit.*, p. 43-44.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁸⁴ Paolo Tortonese, « Taine : art et hallucination », *op. cit.*, p. 75. L'auteur note que les « visionnaires », les « artistes décadents » évoqués de manière non péjorative par Taine sont justement les plus grands qu'il cite, et ceux vers qui va son admiration : Hugo, Heine, Shelley, Keats, Poe, Balzac, Delacroix...

concordants d'une difficulté de l'auteur à se confronter à la description de ce qu'il voit. Taine la diffère sans cesse de son propre aveu, et finit par utiliser son référent de manière très abstraite et théorique, ce que Michaud interprète comme une difficulté à appréhender le monde des objets directement, comme un malaise vis-à-vis de l'idée de réel, qui informerait sa méthode esthétique et historique :

Curieusement, [...] on trouve dans la *Philosophie de l'art* très peu de description d'œuvres mais plutôt une abondante recontextualisation [...] des œuvres. [...] [S]i elles ont leur place, [elles] l'y ont globalement, comme reflet collectif, comme manifestation de l'air du temps. Ce que confirment indirectement les textes du *Voyage en Italie* où Taine traite en général d'abord des villes, de l'architecture, des palais, de la géographie et enfin des musées et de la peinture, souvent en repoussant et en différant ce qu'il semble bien considérer comme une épreuve, même si c'est une épreuve de jouissance. [...] Si j'allais jusqu'au bout de mon intuition, je dirais que j'ai le sentiment que Taine a une sorte de peur de l'objet réel. Il est attesté qu'il prépara son voyage en Italie en allant au cabinet des Estampes et qu'il avait une collection personnelle importante de gravures rassemblées depuis sa jeunesse. Ses descriptions de la peinture italienne sont, pour Rome et pour Florence, toujours en noir et blanc, comme s'il lisait d'après gravure ou photographie⁴⁸⁵.

Si la théorie de Taine se refuse à aller jusqu'à émettre l'idée d'un réel insaisissable, tout l'implicite de son discours semble l'admettre par défaut. Cette relation personnelle de Taine à la notion de réalité, qui lui fait désirer et craindre à la fois la fougue de la vie et le foisonnant de la nature, pour le réprimer ensuite consciemment en accordant un pouvoir régulateur à la raison, donne une couleur toute particulière à sa théorie de la connaissance. Celle-ci ne peut dès lors que nous renvoyer à la problématique zolienne, avec laquelle elle entretient une relation de parenté manifeste. Le romancier aurait-il pu trouver dans la pensée de Taine, engendrée par un même sentiment de malaise, la légitimation implicite d'une formalisation théorique recoupant ses propres mécanismes esthétiques ?

- *L'expression philosophique du malaise zolien face au réel ?*

La théorie de Taine s'inscrit dans le cadre de la nouvelle culture visuelle et de la pensée de l'écran qui se développent au XIX^e siècle ; mais elle présente surtout le cas de son application à la création littéraire de l'époque ; et ce cousinage de la théorie de Taine avec l'art implique l'adhésion d'un artiste comme Flaubert : ces trois dimensions semblent

⁴⁸⁵ Yves Michaud, « L'artiste : dans son temps ou vu par le nôtre ? », dans *Relire Taine, op. cit.*, p. 90-91. L'auteur s'appuie notamment sur ce passage où Taine lui-même semble admettre ce phénomène : « J'ai promis de t'écrire sur la peinture vénitienne, et de jour en jour je diffère. Il y a trop de grandes œuvres, et l'œuvre est trop originale ; on a trop de sensations, on vit ici trop pleinement et trop vite ; on est comme dans une forêt verte et drue ; il est bien plus commode de s'asseoir et de regarder que de chercher un sentier ou d'embrasser un ensemble ; on se laisse aller, on devient paresseux ; on se souvient toujours qu'il faut voir ou revoir ceci ou cela. On finit par être las de corps et d'âme ; on se dit : à demain. Le lendemain, il vient une idée nouvelle. Par exemple, aujourd'hui, au lever du jour, je suis monté sur la tour de Saint-Marc. » (Hippolyte Taine, *Voyage en Italie, Venise*, tome III [1866], Paris, 1990, p. 84-85, cité par Y. Michaud dans *ibidem*, p. 91).

d'emblée mettre en évidence l'intérêt de sa pensée, ne serait-ce que dans son discours explicite, pour un écrivain tel que Zola. Dans la théorie de Taine comme dans la réception qu'en a Flaubert, l'œuvre d'art, le roman et son monde, se présentent comme une hallucination projetée par l'artiste sur un support. Cette hallucination peut être dite vraie ou non, mais sa réalité n'est finalement plus légitimée que par l'adhésion de celui qui la perçoit et l'interpose devant le réel : médiation de l'image littéraire non confirmée par le réel car fictive, mais interposée devant un « réel » tout aussi médiatisé par l'image dans la perception « normale », et donc potentiellement tout aussi absent et peu légitime.

Or, à cette équivalence de l'image et de la sensation chez Taine s'ajoute l'implicite de son propos, qui en poursuit les prémisses en témoignant avec anxiété de l'évanescence de ce réel uniquement décrété par postulat, et dont rien ne vient plus confirmer l'existence dans son système. Cette double dimension implicite et explicite de la théorie de Taine rejoint les différentes problématiques que nous avons jusqu'ici soulevées dans l'esthétique des *Rougon-Macquart*, multipliant les médiations du réel dans ses descriptions, accentuant le caractère illusoire et projectif des visions de ses personnages, et témoignant d'une relation particulièrement traumatique avec l'idée de préhension du réel. L'aboutissement littéraire et philosophique donné par Taine à la pensée de l'écran et à la culture optique, ainsi que son imprégnation chez un artiste comme Flaubert, pourraient témoigner indirectement d'un mouvement de pensée qui aurait très bien pu alimenter ou conforter intellectuellement la crise zolienne, tant on sait l'influence que ces deux personnages ont eue sur le jeune écrivain. Bien évidemment, rien ne permet d'affirmer que Zola ait eu accès aux thèses de Taine sur la perception comme hallucination vraie, et encore moins à son enquête auprès de Flaubert, bien qu'il semble étonnant que l'admiration du jeune naturaliste pour les théories historiques du premier n'ait pas conduit le second à évoquer auprès de lui son implication amicale et professionnelle dans l'élaboration de *De l'intelligence*, alors même que les deux écrivains se retrouvaient très fréquemment à cette époque. Sur ce point, peu nous importe : la complicité des idées de Taine avec celles d'un auteur comme Flaubert, le lien d'appartenance qu'elles tissent avec le reste de son œuvre qu'a lu Zola, et enfin la parenté de sa méthode avec celle du romancier, suffisent à montrer qu'elles trouvaient nécessairement en lui un écho favorable, si ce n'est un auditeur déjà conquis. Nous avons déjà évoqué les liens mis en avant par Paolo Tortonese entre la thèse de *De l'intelligence* et le discours esthétique professé par Taine dans sa *Philosophie de l'art*, que Zola connaissait bien. Mais il est des évocations plus ponctuelles et plus lointaines auxquelles l'écrivain a eu accès qui témoignent déjà de la conception tainienne de la perception. Ainsi trouve-t-on, dans l'étude que le philosophe consacre à Balzac

en 1865 dans les *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, rééditée dès l'année suivante, et que Zola a lue, cette description de la création qui contient déjà implicitement toute la pensée développée dans *De l'intelligence* :

Levé à minuit, assis douze heures de suite, enfermé chez lui pendant deux mois, perdant le sens des objets extérieurs, jusqu'à ne plus reconnaître les rues, [Balzac] s'enivre de son œuvre, il en comble son imagination, il est hanté de ses personnages, il en est obsédé, il en a la vision ; ils agissent et souffrent en lui, si présents, si puissants, que désormais ils se développent d'eux-mêmes avec l'indépendance et la nécessité des êtres réels. Réveillé, il reste à demi plongé dans son rêve. [...] Il faut avoir cette puissance d'illusion pour créer des âmes. Les êtres imaginaires ne naissent, n'existent et n'agissent qu'aux mêmes conditions que les êtres réels. [...] Le personnage alors se détache de l'artiste, s'impose à lui, le mène, et l'intensité de l'hallucination est la source unique de vérité⁴⁸⁶.

Créateur enfermé dans une chambre noire totalement hermétique au monde extérieur, Balzac vit dans l'illusion qu'il projette dans son roman, mais qui a autant de « vérité » que le monde de la perception, tant son image est puissante et convaincante : voilà une description qui préfigure l'adoubement ultérieur de la lettre de Flaubert, et qui porte déjà en elle toute l'ambiguïté quant à l'existence d'un monde réel pour l'artiste. Remarquons ainsi l'utilisation du mot « vérité » dans la conclusion du passage : « l'intensité de l'hallucination est la source unique de vérité ». Taine utilise ce vocable de la vérité d'une manière tout aussi ambiguë que Zola. En effet, si l'on considère cette affirmation au regard de l'ensemble de sa théorie de la connaissance, la « vérité » appartient au domaine de l'« idée représentative », de cette image « substitut » que l'halluciné, l'artiste et l'homme normal interposent à l'objet en son absence... La dimension fétichiste de la vérité exclusive comme substitut du réel que nous avons repérée dans le lexique zolien est donc déjà en germe dans cette analyse de Balzac que Zola a lu. Cette description remet aussi en cause la compréhension traditionnelle qu'on prête au réalisme, en substituant la force, le pouvoir de conviction de l'écrivain, à la légitimation de son roman par une hypothétique concordance de l'image littéraire avec la réalité, tout aussi médiatisée par l'hallucination de la perception. Paolo Tortonese constate l'ambivalence esthétique déjà contenue dans un pareil extrait :

La vérité se fonde sur l'hallucination : encore un paradoxe. Qu'est-ce donc que cette vérité ? C'est la force par laquelle l'œuvre s'impose. C'est la capacité, propre aux chefs-d'œuvre, de transformer la fiction, la chimère, en réalité palpable. La question qui se pose à l'art est moins celle de sa conformité à un préalable que celle de sa capacité de créer un monde qui tient debout par lui-même. C'est à cette seule condition que l'art est vivant et agissant dans la réalité humaine, et qu'il arrive à proférer une vérité sur le monde tel qu'il est. On pourrait dire que c'est seulement en construisant un autre monde que l'art peut illustrer celui dans lequel nous vivons⁴⁸⁷.

⁴⁸⁶ Hippolyte Taine, « Balzac. Sa vie – Son esprit – Son style – Son monde – Ses grands personnages – Sa philosophie », dans *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, éd. cit. p. 93-95.

⁴⁸⁷ Paolo Tortonese, « Taine : art et hallucination », *op. cit.*, p. 64.

Mouvement précocement énoncé chez Taine dans un texte lu par Zola donc, et parfaitement identique à celui que nous avons pu mettre en évidence à la fois dans la théorie de la « vérité » zolienne, et dans l'esthétique mise en œuvre dans le cycle des *Rougon-Macquart*... si ce n'est que le versant zolien semble pousser la théorie tainienne jusque dans ses derniers retranchements schopenhaueriens, en validant l'étape kantienne, et en remettant plus que jamais en question la capacité de l'homme à affirmer que ce monde « dans lequel nous vivons » ait une valeur de référence pour celui créé de toutes pièces par l'artiste, dans la mesure où il est inaccessible directement, et donc potentiellement inexistant.

Quelques pages de l'essai publié en 1870 semblent enfin apporter la preuve d'affinités certaines entre Taine et Zola, allant au-delà de la simple connivence intellectuelle. L'exemple est intéressant car il constitue le point de départ de la partie consacrée à l'illusion par le philosophe, donc à des pages immédiatement accessibles pour un lecteur qui feuillette et n'aurait pas envisagé de lire l'ouvrage en entier. Taine commence en effet la deuxième partie de *De l'intelligence*, dédiée au rapport entre l'image et la sensation, par le récit d'une expérience personnelle qui décrit au lecteur de manière sensible l'observation d'un paysage parisien qu'il a faite un jour auparavant. La description est longue et détaillée, et nous ne pouvons la reproduire dans son intégralité ; quelques lignes suffisent cependant à rappeler au lecteur attentif un style familier :

J'étais hier soir vers cinq heures du soir sur le quai qui longe l'Arsenal et je regardais en face de moi, de l'autre côté de la Seine, le ciel rougi par le soleil couchant. [...] Des becs de gaz s'allumaient çà et là comme des étoiles isolées ; dans l'effacement universel, ils prenaient, tout le regard. Bientôt, des cordons de lumières se sont allongés à perte de vue, et le flamboiement indistinct, fourmillant, du Paris populeux a surgi vers l'ouest, tandis qu'au pied des arches, le long des quais, dans les remous, le fleuve, toujours froissé, continuait son chuchotement nocturne⁴⁸⁸.

Le texte entier présente en effet de grandes similitudes avec la description nocturne de Paris que Zola rédigea pour *L'Œuvre* quinze ans après, mais surtout avec les notes prises sur le vif par l'écrivain pendant sa préparation du roman⁴⁸⁹. Cependant, l'intérêt majeur de cette

⁴⁸⁸ Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, t. 1, *op. cit.*, p. 76-78.

⁴⁸⁹ « La Cité, la nuit, du pont des Saints-Pères. D'abord, les files de gaz des quais, doubles ; et les becs des ponts qui les rejoignent. Ces becs sont par groupes, et les groupes s'enfoncent, se rapetissent, de pont en pont. Ce qui frappe, ce sont les reflets dans la Seine, allongés, immobiles, symétriques. Des colonnes de flammes, droites, régulières. On voit en entier celles du pont des Arts ; puis, sous les arches, on aperçoit celles du Pont-Neuf et des autres. Les eaux enflammées, le curieux est là, dans ces traînées d'or, très peu mouvantes, ayant à peine un seul frémissement. Noir et or, or émaillé, des coches dans l'or pour l'émail, niellé, creusé. Selon le ciel, on voit les masses noires des monuments sans détails, les bras des quais, la masse de la Cité, la découpe noire des ponts sur la Seine enflammée. Régler le ciel, pas étoilé, je crois, couvert de brume, sans être trop noir, comme ayant une clarté diffuse derrière. Une lumière rouge, vers l'écluse de la Monnaie. Voir s'il y aura les étincelles des fiacres sur le Pont-Neuf, suivant l'heure. Un pan de monument, éclairé par la réverbération du gaz d'une place. Les maisons des quais sont assez éclairées par les becs : on distingue les façades des premières, et les autres se perdent peu à peu. L'Institut, l'aile gauche, est assez vivement éclairé. C'est sur les quais aussi, qu'on voit filer

description est qu'elle devient immédiatement pour le philosophe la base d'une réflexion sur la relation tissée entre l'esprit et le regard :

C'est hier que j'ai eu ce spectacle, et aujourd'hui, à mesure que j'écris, je le revois faiblement, mais je le revois ; les couleurs, les formes, les sons qui m'ont frappé se renouvellent pour moi ou à peu près. [...] En ce moment il s'élève en moi des impressions analogues, quoique à distance, malgré l'absence de cet ébranlement et de contact. [...] C'est une demi-résurrection de mon expérience ; on pourra employer divers termes pour l'exprimer, dire qu'elle est un arrière-goût, un écho, un simulacre, un fantôme, une *image* de la sensation primitive ; peu importe ; toutes ces comparaisons signifient qu'après une sensation provoquée par le dehors et non spontanée, nous trouvons en nous un second événement correspondant, non provoqué par le dehors, spontané, semblable à cette même sensation [...] ⁴⁹⁰.

Les mots décrivant le processus aboutissant au souvenir du paysage l'assimile à une expérience hallucinatoire : « fantôme », « image », « simulacre »... Notation réaliste des détails du paysage et hallucination, rien n'est donc incompatible dans le style descriptif comme dans la théorie de Taine... Zola lui-même, qui tenait dans *Mes Haines* à traiter Taine en artiste et non en simple penseur, s'avouait d'ailleurs fort admiratif de son style dans un discours de 1866 sur le *Voyage en Italie* qui pourrait tout aussi bien décrire sa propre écriture :

Le conteur est comme un *anatomiste* habile, qui *dissèque* l'humanité et qui nous montre le jeu des nerfs et du sang, à un moment donné, de l'histoire du monde. Nous *pénétrons* alors les hommes et les œuvres, nous assistons au travail de la machine humaine.

Et *l'anatomiste est poète* ; il a la méthode sèche du mathématicien et le vêtement de pourpre du chanteur lyrique. Il classe les objets ; mais, une fois qu'il les a classés, il nous en parle magnifiquement, avec abondance et éclat, avec une profusion de *descriptions splendides qui éblouit*. *Son œil* n'a pas les froideurs de son intelligence ; il voit en *artiste fougueux et libre*, emplissant les *cadres* déterminés de son œuvre de toutes les richesses de ses *visions* ⁴⁹¹.

Ce jugement laudateur est intéressant à plus d'un titre. Il rappelle en effet l'éloge de *Germinie Lacerteux*, mais dépasse le simple *leitmotiv* critique. Nous retrouvons dans la structure binaire des paragraphes, répartissant strictement la science et la poésie, l'ambivalence propre à son écriture que Zola tentera sans cesse de résoudre, d'éliminer en

les lanternes des voitures. Au fond, la buée lumineuse de Paris. Dans la Seine, les lumières : au loin, la réflexion directe du bec de gaz, en un noyau de comète, puis la queue qui descend toute droite. Les paillettes, le mouvement ne se fait sentir que près ; au loin, lueur immobile ; c'est la queue qui vibre, ondule, en s'élargissant. Sous les ponts, les reflets sont des petites touches de lumière, très loin. Puis, à mesure que les becs sont plus près, les touches s'allongent, les barres lumineuses grandissent : vive clarté, puis décroissance. C'est sur ces rayures enflammées que se détachent les masses noires, les carcasses des ponts. Les clartés, les becs vont d'ailleurs en se rapetissant, des premiers plans au lointain. Dans le ciel, la buée éteint les étoiles, qui ne reparaissent qu'assez haut sur l'horizon. Maintenant, tout doit être dans cette eau, qu'on sent couler. La grande coulée de la rivière dans la nuit, avec le tremblement noir et lumineux, avec le bruit sourd, continu, avec le froid qui souffle de la trouée des quais, la fraîcheur qui monte de la rivière. Cet encaissement sombre des parapets de pierre, ce fossé large, profond, avec le mystère de ses bruits, quelque péniche, et qui file toute noire, dans les reflets lumineux, vaguement entrevue autrefois, sans lanterne. » (Emile Zola, *Carnets d'enquêtes, une ethnographie inédite de la France*, éd. H. Mitterand, Paris, Plon, « Terre Humaine-Poche », 1986, p. 287-288.

⁴⁹⁰ Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, t. 1, *op. cit.*, p. 78-79.

⁴⁹¹ Emile Zola, « Correspondance littéraire », *Le Salut public* du 26 novembre 1866, dans *Livres d'aujourd'hui et de demain*, éd. cit., p. 688.

vain en proclamant la supériorité du tempérament, puis en déplorant qu'on l'aime surtout pour son résidu romantique... Le choix des mots importe cependant davantage. Le texte énonce ainsi les termes cruciaux de la problématique zolienne, ceux de la « dissection » qui détruit ce qu'elle « pénètre » de manière obsessionnelle, à savoir ceux du conflit avec le réel. Il met aussi en avant le rôle de garde-fou que prend l'œuvre, nécessitant la rigueur du « mathématicien » et sa capacité de catégorisation (« classées »), conçue comme une série de « cadres », de supports réglementant et travestissant à la fois la représentation. Enfin, il manifeste toute l'influence de la pensée de l'écran et de la culture optique, puisque le versant « poète » de Taine s'exprime chez Zola en termes de « visions », qui proviennent d'un œil conçu comme autonome (« son œil n'a pas la froideur de son intelligence) et semblent dotées d'une vie propre comme les hallucinations : « profusion de descriptions splendides qui éblouit ». Zola prête donc à Taine des caractéristiques siennes, montrant le rapport d'identification qui le lie au philosophe à cette époque. Les termes qu'il choisit pour exprimer cette relation (dissection, contrôle-cadre) se concentrent en outre sur un rapport problématique au réel que le romancier partage alors avec lui. Enfin, cette évocation actualise le vocabulaire d'une esthétique projective tout à fait compatible avec la description de la création que le philosophe élabore avec Flaubert à la même époque.

Au regard de tous ces indices indirects, la pratique littéraire du romancier pourrait servir d'expérience à Taine tant elle lui ressemble, à lui comme à sa pensée ; et le discours critique de Zola semble parfaitement valider cette association. Bien que nous n'ayons donc aucune preuve matérielle de l'influence d'une théorie comme celle de Taine sur l'esthétique zolienne, le réseau tentaculaire d'analogies qui se déploie entre leurs œuvres, leurs pensées, leurs discours, leurs proches ainsi que les multiples points de rencontre qui ont émaillé dans les faits leurs carrières, nous semble malgré tout attester l'idée d'une réelle imprégnation tainienne chez le romancier, quel qu'ait été son véhicule.

A l'issue de cette contextualisation culturelle de la problématique zolienne de l'œuvre-médiation face à la hantise d'un réel en fuite, il semble que le romancier était plongé dans un environnement donnant une assise intellectuelle idéale à sa propre crise esthétique. La remise en cause de la vision transparente et transitive du monde qui s'opère au début du XIX^e siècle engendre une série de révolutions culturelles amenant le siècle de Zola à couper le sujet pensant du monde qui l'entoure, à se méfier du processus de représentation et de signification, à remettre en cause la notion même de représentation, et à considérer l'idée de réel comme une simple alternative à l'illusion, d'égal à égal. C'est donc l'effet dévastateur de ce phénomène sur l'idée de réalisme transitif que nous avons pu repérer dans les instances

métalittéraires des *Rougon-Macquart*. Dans un tel contexte, Zola ne pouvait en effet que percevoir l'agonie prochaine de l'idée de représentation ; or, les différents éléments de cette nouvelle culture de l'intransitivité que nous venons d'exposer semblent avoir laissé la trace indélébile de leur influence dans le détail de son œuvre.

2. La culture de l'opacité intransitive dans *Les Rougon-Macquart*, ou la représentation comme projection factice

L'analyse des motifs de la fenêtre et du miroir dans le cycle nous a déjà montré l'importance de la question du support dans l'imaginaire zolien, ainsi que son lien continu avec les arts dits de l'hallucination et la conception physiologique qu'ils véhiculent. Nous avons ainsi rencontré des fenêtres qui obturaient leur transparence pour ne plus livrer qu'une surface monochrome au regard qui venait buter sur elles, des fenêtres vues de l'extérieur qui se transformaient en toiles tendues sur lesquelles semblaient se projeter un théâtre d'ombres, ou encore des vitres ou des miroirs qui devenaient le réceptacle plan des souvenirs ou des délires des personnages. Ce vaste ensemble d'exemples indique à lui seul les différentes ramifications de la pensée de l'écran et de la culture optique chez Zola. Cependant, le cycle zolien semble expérimenter encore davantage les bouleversements épistémologiques supposés par cette influence, par le statut qu'il accorde aux images projetées dans ses romans : à la manière de la théorie de Taine, celles-ci brouillent la frontière devenue désormais obsolète entre l'hallucination et le reste du monde perceptif. Dans *Les Rougon-Macquart*, l'hallucination s'avère en effet un phénomène particulièrement fréquent, à un point tel qu'elle n'apparaît plus du tout comme une anomalie de la raison, mais comme un mode de préhension tout à fait capable de concurrencer la sensation, dans une équivalence qui est bien celle de Taine lorsqu'il évoque la perception comme hallucination vraie. Le premier tome du cycle en est un exemple incomparable, tant il mêle illusion et perception et perturbe la légitimité de tous les modes de production d'images.

a. L'hallucination zolienne, un cas de vision projective « normal » : l'exemple de La Fortune des Rougon

- La galerie des hallucinés : de la pathologie à la norme

Dans ce roman, le motif de l'hallucination se retrouve bien évidemment dans le personnage de Tante Dide, témoignant de l'influence des recherches débutantes de Charcot et autres médecins sur l'hystérie. Véritable phénomène de mode, cette pathologie qui a déjà auparavant inspiré la *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt, roman fort apprécié de Zola, conduit le jeune écrivain à s'intéresser aux limites de la rationalité, entamant dès 1868 des recherches sur la notion de folie lucide chez Trélat et sur « l'état mixte qui n'est ni la folie ni la raison » chez Moreau de Tours⁴⁹². Les crises d'Adélaïde semblent ainsi faire directement écho aux observations faites à la Salpêtrière :

Parfois encore, dans cette morte, dans cette vieille femme blême qui paraissait n'avoir plus une goutte de sang, des crises nerveuses passaient, comme des courants électriques, qui la galvanisaient et lui rendait pour une heure une vie atroce d'intensité. Elle demeurait sur son lit, rigide, les yeux ouverts ; puis des hoquets la prenaient, et elle se débattait ; elle avait la force effrayante de ces folles hystériques, qu'on est obligé d'attacher, pour qu'elles ne se brisent pas la tête contre les murs⁴⁹³.

Souche fondatrice des Rougon-Macquart, l'ancêtre place dès lors d'emblée l'hérédité de toute la famille sous ses auspices visionnaires. Ce cas hallucinatoire explicite, avec ses nombreuses manifestations hystériques, comme la phase de démence qui lui fait revivre la mort de Macquart en regardant les mains tachées de sang de Silvère, ou la crise de paranoïa lui faisant craindre la menace des gendarmes ayant tué son amant des années auparavant après avoir simplement revu la propriété du Jas-Meiffren par l'ouverture de sa porte condamnée⁴⁹⁴, n'est cependant guère exploité d'un point de vue visuel par la narration, pas plus que dans le *Docteur Pascal* où le personnage réapparaît pour assister à l'agonie hémorragique du petit Charles. Dans ces scènes, comme par un lien de cause à effet, l'ancêtre, vue comme un cas clinique, et donc hors norme, ne livre jamais le contenu de ses visions : nous n'y accédons qu'au travers du discours décousu qu'elle tient alors, ou dans de rares notations omniscientes du narrateur, qui privilégie pourtant le point de vue externe, dramatisant sans doute

⁴⁹² Voir sur ce point les notes prises par le romancier d'après *La Folie lucide* de Trélat et la *Physiologie morbide* de Moreau de Tours, et le commentaire qu'en donne H. Mitterand dans *Les Racines d'une œuvre. Transcriptions et commentaires des manuscrits originels*, dans *Les manuscrits et les dessins de Zola*, tome 2, op. cit., p. 257-264.

⁴⁹³ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 135.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 157-159 et 190-191.

l'enfermement psychique dont la vieille femme est la victime. Car là n'est pas l'essentiel du travail hallucinatoire du roman. En effet, on constate que la sujétion aux visions est une caractéristique récurrente de tous les personnages, quand l'écriture elle-même ne se sature pas de manifestations lumineuses des plus étranges, l'ensemble du roman semblant ainsi victime de ce symptôme de la « lésion de l'œil » qui sera plus tard haussé au rang de métaphore esthétique par Claude Lantier.

Tout l'intérêt de ce phénomène réside dans le fait que ce personnage « malade » qu'est Dide ne se distingue en rien du reste du personnel du roman, présentant des manifestations tout aussi délirantes, mais dans le cadre d'esprits pourtant jugés sains, comme si la production d'images devenait une modalité de la perception humaine « normale ». L'exemple le plus flagrant de ce traitement paradoxal de l'hallucination réside sans doute dans une scène que nous avons déjà croisée, celle de l'observation par la bande à Rougon de la campagne de Plassans dans l'attente d'une hypothétique attaque nocturne des insurgés. Nous avons déjà analysé l'incapacité des bourgeois à voir quoi que ce soit lors de cette scène⁴⁹⁵. Or, pendant de courts moments, devant l'abîme noir qui leur fait face, et la peur aidant, les personnages substituent ponctuellement à leur regard utilitaire défaillant la projection de leurs fantasmes, le paysage devenant la source de fugaces apparitions diaboliques :

Cependant, ils restaient inquiets [...] tout en feignant de hausser les épaules et tout en traitant Roudier de poltron et de visionnaire [...]. Vers le matin, quand la lune fut couchée, et qu'ils n'eurent plus devant eux qu'un abîme noir, ils éprouvèrent des transes horribles. Ils se croyaient entourés d'ennemis invisibles qui rampaient dans l'ombre, prêts à leur sauter à la gorge. [...]. Dans l'ombre indécise, ils entrevoyaient des profils monstrueux, la plaine se changeait en lac de sang, les rochers en cadavres flottant à la surface, les bouquets d'arbres en bataillons encore menaçants et debout.⁴⁹⁶

Le passage de cette hallucination parfaitement invraisemblable dans l'ordre des faits potentiellement vrais ne pose aucune difficulté rationnelle à ces bourgeois de Plassans, comme au reste de la population « normale » de la ville qui véhicule leur vision comme un événement réel :

A cette heure, c'était chose acquise à l'histoire, qu'on avait vu dans la campagne, des hauteurs de Plassans, des danses de cannibales dévorant leurs prisonniers, des rondes de sorcières tournant autour de leurs marmites où bouillaient des enfants, d'interminables défilés de bandits dont les armes luisaient au clair de lune⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ Voir *supra*, p. 387 et sq.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 248-252.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 253.

L'emploi de l'hallucination collective a bien sûr ici une visée ironique, s'appuyant sur les croyances populaires les plus primaires comme les mythes des sorcières et des cannibales que réprouvent dorénavant, depuis le passage des Lumières, toutes les élites intellectuelles. Ce cliché de l'inconscient collectif violent des foules, qui sert le romancier en accentuant l'idée de fermeture caractérisant Plassans, se retrouve dans la scène, elle aussi déjà évoquée, où les regards furtifs des habitants transforment le calme pique-nique des insurgés en une orgie vampirique⁴⁹⁸. Cependant, le procédé n'est pas réservé à la moquerie des bourgeois dans le roman, puisque les visions touchent également des personnages positifs, naïfs mais sains d'esprit, comme Miette, qui fait l'expérience avec Silvère des manifestations de la vision subjective telle que la décrit Goethe...

Une langueur [...] envahit [Miette et Silvère], qui les plongea dans une somnolence fiévreuse. Ils avaient chaud maintenant ; des lueurs passaient devant leurs paupières closes, des bruits confus montaient à leur cerveau⁴⁹⁹.

... mais connaît également des visions beaucoup moins « scientifiques » :

Et les jours de lune, des lueurs glissaient entre les troncs, des apparitions douces se promenaient le long des rives en robe blanche⁵⁰⁰.

Certains personnages très dévalorisés sont également victimes d'hallucinations, et ce sur un mode non ironique. Les nuits des très prosaïques Pierre et Félicité sont ainsi peuplées de visions étranges avant que ceux-ci ne dorment complètement, illustrant ces fameuses « hallucinations hypnagogiques » mises en évidence par Alfred Maury en 1848⁵⁰¹, que Taine et Flaubert comparaient à la création littéraire dans leur entretien :

La lampe éteinte, Félicité ne put dormir. Les yeux fermés, elle faisait de merveilleux châteaux en Espagne. Les vingt mille francs de rente dansaient devant elle, dans l'ombre, une danse diabolique⁵⁰².

Mais Félicité nerveuse, frissonnait. Il lui semblait qu'elle venait de condamner un homme à mort. Maintenant, si M. Peirotte était tué, elle le reverrait la nuit, il viendrait lui tirer les pieds⁵⁰³.

Mais ni l'un ni l'autre ne s'endormirent ; au bout d'un quart d'heure, Pierre, qui regardait au plafond une tache ronde de la veilleuse, se tourna, et, à voix très basse, communiqua à sa femme une idée qui venait de pousser dans son cerveau. [...] Ils s'embrassèrent encore, ils s'endormirent. Et, au plafond, la tache de lumière s'arrondissait comme un œil terrifié, ouvert et fixé longuement sur le sommeil de ces bourgeois blêmes, suant le

⁴⁹⁸ Voir *supra*, p. 709 et sq.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 202. On pourrait également citer des passages d'hallucination auditive, où les morts du cimetière Saint-Mittre « parlent » aux enfants, dans le chapitre V.

⁵⁰¹ Alfred Maury, « Des hallucinations hypnagogiques, ou des erreurs des sens dans l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil », *Annales médico-psychologiques*, tome 11, 1848, p. 26-40.

⁵⁰² Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 87.

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 233.

crime dans les draps, et qui voyaient en rêve tomber dans leur chambre une pluie de sang, dont les gouttes larges se changeaient en pièces d'or sur le carreau⁵⁰⁴.

Ces extraits concernant les mêmes personnages sont particulièrement intéressants parce qu'il mêle plusieurs types d'illusions d'optique. On remarque la part que doivent ces hallucinations aux arts optiques comme la lanterne magique, le premier passage jouant justement sur la réciproque : lampe de chevet qui s'éteint / lampe magique du cerveau de Félicité qui s'allume ; yeux fermés / production images hallucinatoires. L'analogie avec la lanterne magique est d'autant plus flagrante que les images ainsi projetées par l'esprit de la bourgeoise sont clairement taxées d'irréalité : « merveilleux châteaux en Espagne », personnification des vingt mille francs, « danse diabolique ». Les expressions sont certes usuelles et presque vidées de leur sens ; néanmoins, le détour par la référence à la lampe semble ressusciter leur acception première, en donnant une matérialité à ces pensées qui s'agitent précisément « devant elle » comme sur un écran, d'autant que ces châteaux et ces danses diaboliques s'apparentent tout à fait aux images fantaisistes qui étaient utilisées lors des projections. La conception du cerveau comme projecteur d'hallucinations semble donc tout à fait naturel à un personnage aussi matérialiste que Félicité.

Il en est de même pour Pierre Rougon dans le dernier extrait. La fameuse « idée » qui lui vient ce soir-là, pensée on ne peut plus rationnelle (une énième manœuvre destinée à prendre le pouvoir dans Plassans en se débarrassant des autorités en place), est pourtant présentée sous la forme d'une illusion. Elle devient en effet métaphoriquement une production, une création, sous la forme d'un germe végétal poussant et fleurissant dans le terreau fertile de son cerveau : là encore, pensée et hallucination ne sont pas lointaines. Comme dans le cas de Félicité, la pensée-hallucination semble se matérialiser par le biais des arts optiques directement dans l'espace diégétique occupé par les personnages, ici grâce à l'opportunité de la chambre close, obscure et de la lumière projetée de la veilleuse.

Pierre a tout d'abord son idée alors qu'il « regarde » longuement la « tache ronde de la veilleuse ». Support qui aide à penser, l'image projetée semble favoriser son imagination et faire naître en lui l'idée. Ensuite, la permanence de cette « tache » dans la pièce pendant toute la scène semble inverser le rapport, en donnant l'impression que celle-ci matérialise en quelque sorte l'idée de Pierre, comme projetée depuis le cerveau de Pierre dans la chambre obscure-boîte crânienne. Puis l'hallucination de la veilleuse prend magiquement corps à l'intérieur du rêve des personnages, abolissant la frontière entre l'extérieur et l'intérieur de

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 269-270.

leur cerveau : la tache ronde se transforme en d'autres taches circulaires et voyantes, celle des « gouttes de sang » du crime projeté et des « pièces d'or » qu'il leur rapportera. Enfin, après avoir suivi tout le processus de création de l'idée-hallucination, la tache lumineuse semble prendre son autonomie et renvoyer à Rougon le regard qu'elle avait d'abord subit passivement, devenant un commentaire axiologique de l'idée qu'elle a fait naître, idée dont le lecteur ignore d'ailleurs encore le contenu à ce stade de la lecture.

Dans cette tache de lumière se superposent donc la vision cauchemardesque du plan machiavélique des Rougon, portant toutes les caractéristiques de l'hallucination avec son contexte d'obscurité, son apparition changeante et diaphane (« voyaient en rêve », « gouttes [qui] se changeait en pièces d'or, dans une mutabilité des formes qui rappelle les visions autonomes de Goethe), et une autre image totalement indépendante des personnages, peu explicable par la diégèse : celle de la veilleuse se transformant en un œil juge des méfaits du couple (« la tache de lumière s'arrondissait comme un œil terrifié, ouvert et fixé longuement sur le sommeil de ces bourgeois »). Cette image autonome d'une lumière projetée qui se fait œil n'est vue par aucun personnage, comme si le texte hallucinait lui-même. Il est évident que la position surplombante et la symbolique liée à l'œil en font la métaphore implicite de l'instance narratrice qui se refusait jusque-là à tout commentaire de l'action. Rien ne serait effectivement moins étonnant que le narrateur, figure abstraite, s'assimile à une hallucination : conscience invisible, il n'existe pour personne dans la diégèse, où tout phénomène de l'esprit semble en outre ne pouvoir s'exprimer que sur ce mode de la fantasmagorie.

C'est donc la narration elle-même qui se met également en scène dans cette image, et il n'est en effet pas difficile de voir dans la nature du rêve de Rougon le commentaire de son destin par l'auteur, puisque la famille fondera effectivement sa fortune sur un massacre, changeant les gouttes de sang en pièces d'or. Ce moment de « dysfonctionnement » d'un regard pourtant perçu originellement comme sain multiplie les obstacles et met en scène les médiations : non seulement le personnage ne voit plus le monde qu'il a en face de lui, non seulement lui substitue-t-il une image autre, mais cette image s'avère empreinte de duplicité, puisqu'elle prend son autonomie pour devenir la mise en abyme du roman, le dénonçant ainsi comme pure convention illusoire. Le roman brouille ainsi la frontière entre irréel et réel dans ses personnages, en renversant la norme consistant à faire de la fantasmagorie l'apanage du sujet non « sain », mais il l'utilise en outre pour dénoncer le rapport trouble entretenu par tout roman avec l'illusion.

- L'hallucination comme image de la médiation littéraire

Il semble d'ailleurs qu'il y ait là une spécificité zolienne de la « pensée de l'écran », consistant à dénoncer sans cesse la défaillance de la représentation transitive du roman en lui substituant une image qui ne cache jamais son caractère factice, illusoire. Dans *La Fortune des Rougon*, ce lien entre la représentation littéraire en tant que telle et les « visions » des personnages est surtout sensible dans les hallucinations de Silvère. Celles-ci illustrent elles aussi le processus psychique sur le mode des arts optiques. Le jeune homme, d'un caractère naïf et utopique, mais parfaitement sain d'esprit, subit tout d'abord la désormais classique analogie du cerveau avec la chambre noire, conçue non pas sur le mode transitif de la Renaissance, mais bien sur celui de la production magique que nous avons rencontré chez Bourget ou Flaubert. Toutefois, dans le cas du jeune insurgé, cette incursion dans le monde merveilleux de la production des images est systématiquement lié à un troisième *medium* : celui de l'écrit. Le personnage illustre en effet une des scènes typiquement influencées par le modèle photographique, repérée par Philippe Hamon dans *Imageries*, consistant à « lire sous la lampe, dans une chambre obscure, des livres illustrés d'images qui font naître symétriquement des images mentales dans l'imagination de la lectrice “impressionnable⁵⁰⁵ ” » – ou du lecteur utopique :

[A] droite, dans une pièce plus étroite encore, où il y avait juste la place d'un lit de sangles, couchait Silvère, qui avait dû imaginer tout un système de planches, montant jusqu'au plafond, pour garder auprès de lui ses chers volumes dépareillés, achetés sou à sou dans la boutique d'un fripier du voisinage. La nuit, quand il lisait, il accrochait sa lampe à un clou, au chevet de son lit. [...] Silvère, la nuit, au fond de son taudis, lisait et relisait un volume de Rousseau, qu'il avait découvert chez le fripier voisin, au milieu de vieilles serrures. Cette lecture le tenait éveillé jusqu'au matin⁵⁰⁶.

Le soir, retiré dans le réduit où il couchait, après avoir accroché sa lampe au chevet de son lit de sangles, il retrouvait Miette à chaque page du vieux volume poudreux qu'il avait pris au hasard sur une planche, au dessus de sa tête, et qu'il lisait dévotement⁵⁰⁷.

Le premier portrait de Silvère dans le roman le présentait, à la manière des blasons de Maurice Scève, comme un être de l'esprit, un idéaliste platonicien⁵⁰⁸ ; il n'est donc pas surprenant, au regard de la technique réaliste consistant à poser un personnage dans un milieu qui lui est métonymique, de voir dans cette chambre toutes les caractéristiques d'une chambre photographique. L'exiguïté de l'espace, l'obscurité de la nuit baignée du rayon lumineux de la

⁵⁰⁵ Philippe Hamon, *Imageries*, op. cit., p. 55.

⁵⁰⁶ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 139.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 185.

⁵⁰⁸ Ce portrait met en effet en évidence la partie supérieure du visage, zone de l'esprit : « face [...] maigre et allongée », « front montueux », « arcades sourcilières proéminentes », « maigreur de chevalier errant », dans une référence évidente à cet autre idéaliste naïf qu'est Don Quichotte (*ibid.*, p. 11).

lampe, ainsi que les images qui naissent de la lecture du jeune homme en sont autant d'indices. Remarquons cependant que cette chambre noire suppose d'emblée une hétérogénéité et non une continuité avec le monde extérieur propice à figurer l'intransitivité du phénomène hallucinatoire : Silvère s'adonne à sa lecture la nuit, alors que le monde extérieur disparaît, dans cette pièce où il s'est « retiré », et donc coupé du monde ; il s'aide en outre d'éléments internes à la chambre et non venus de l'extérieur, qui sont tous artificiels : la lampe, les livres.

Dans ce passage, l'espace photographique de la chambre est entièrement exploité pour se substituer à un cerveau, ou du moins aux stéréotypes qui sont attachés à ce motif depuis plusieurs siècles. Si la photographie et les arts optiques en général apportent une nouvelle manière de comprendre l'agencement de l'imagination et des idées dans l'esprit humain, elles cohabitent néanmoins toujours dans l'imaginaire zolien avec une tradition présente dès l'Antiquité et développée à l'époque médiévale, consistant à topographier le cerveau et ses facultés mémorielles. En effet, si chambre noire il y a dans ce passage, il y a avant tout chambre tout court. Et cet usage de faire de l'esprit une pièce organisée relève des arts de la mémoire développés dans les premières universités, où l'élève devait *se figurer* les savoirs qu'il emmagasinait comme des objets qu'il rangeait dans les différentes pièces de son cerveau, puis dans les divers meubles de chaque lieu, enfin dans leurs tiroirs respectifs, et mémoriser ses démonstrations sous la formes d'itinéraires entre tous ces lieux. Cette hiérarchie était commandée par des règles logiques qui permettaient à l'élève de retrouver sans peine ses leçons à une époque où tout l'apprentissage reposait sur la mémoire, et par conséquent sur les moyens mnémotechniques. Bien que cette technique pédagogique soit au XIX^e siècle totalement dépassée après l'apport que les Lumières ont pu donner à l'éducation, il ne fait aucun doute qu'elle est alors encore présente dans les esprits. Dans *L'image écrite ou la déraison graphique*, A.-M. Christin démontre d'ailleurs toute la filiation qu'entretient cette pratique cartographique, souvent occultée au nom du *logos*, avec la pensée de l'écran⁵⁰⁹ : cette remarque ne laisse dès lors que peu d'étonnement sur le réseau métaphorique utilisé par l'écrivain (chambre-espace cartographié ; chambre réceptacle d'images optiques) et montre une fois de plus tout l'apport des arts de l'hallucination dans le retour de cette « pensée de l'écran ».

C'est donc aussi au travers de cette conception de l'*ars memoriae* qu'il faut comprendre l'insistance du texte sur l'agencement de la chambre du jeune homme, qui

⁵⁰⁹ Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, op. cit., p. 121-123.

devient l'image de son esprit. Le huis clos de la pièce et la présence d'une organisation de l'espace à l'aide des planches s'apparentent aux divers emboîtements des arts mnémotechniques. L'utilisation équivoque du terme certes technique, mais aussi philosophique de « système » pour désigner l'installation de Silvère à dessein de ranger ses ouvrages est un indice plus manifeste encore de cette transformation de la chambre en boîte crânienne. La précision selon laquelle le « système » des livres se situe au-dessus de sa tête, vers le plafond, renforce cette idée tout en insistant sur l'idéalisme du personnage. Dès lors, les divers qualificatifs comme « réduit », « étroite », « pris au hasard sur une planche, au dessus de sa tête », « tout un système de planches, montant jusqu'au plafond » peuvent être lus comme les *analogon* des idées du jeune homme et de leur sollicitation par sa conscience. Néanmoins, loin de manifester l'ordre et la logique médiévale, l'installation de Silvère stigmatise au contraire le manque de cohérence dont souffre le jeune utopiste, l'étrécissement de la chambre devenant celle de ses convictions, le désordre de ses livres (« dépareillés », « au hasard »...) celui de ses idées et de ses bribes de connaissance, de manière programmatique pour la suite de l'intrigue : Silvère se révélera en effet aussi inconscient, naïf et confus que sa chambre le laissait penser, ce qui le conduira à sa perte.

Cependant, la chambre noire n'est pas qu'une simple métaphore de la pensée, elle est surtout le lieu qui produit l'image. Il est donc tout naturel que Silvère, une fois placé dans cette pièce, devienne le sujet producteur d'une série de visions. Or, c'est au travers de son activité de lecteur, baigné comme la plaque sensible du rayon de lumière de sa lampe, que le jeune homme devient un « visionnaire » :

Et il se berçait dans ses rêveries d'illuminé, il bâtissait des épopées gigantesques, voyant en plein idéal des luttes homériques, des sortes de tournois chevaleresques, dont les défenseurs de la liberté sortaient vainqueurs, et acclamés par le monde entier⁵¹⁰.

Le parallèle entre la photographie et l'hallucination est ici assuré par la syllepse du terme « illuminé », valable dans cette scène aussi bien au sens propre qu'au figuré, l'enfant étant à ce moment baigné de lumière comme la plaque sensible prête à engendrer des images, mais également halluciné comme l'utopiste, le fou ou le drogué, ces « visionnaires » de l'époque. L'accent sur l'aspect visuel de ses quasi-hallucinations est remarquable, puisque les divers contenus de son imagination sont introduits par le participe « voyant », lui aussi à prendre dans toute sa polysémie. Car c'est bien d'hallucination qu'il faut ici parler, dans la mesure où Silvère en présente tous les symptômes. Les conditions sont tout d'abord idéales,

⁵¹⁰ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 148.

puisque l'hallucination clinique, telle qu'on la concevait à l'époque, était favorisée par le silence et l'obscurité, comme le rappelle Taine :

La solitude, le silence, l'obscurité, le manque d'attention, toutes les circonstances qui suppriment ou diminuent la sensation correctrice [du réel], facilitent ou provoquent l'hallucination ; et réciproquement, la compagnie, la lumière, l'éveil de l'attention, toutes les circonstances qui font naître ou qui accroissent la sensation correctrice, détruisent ou affaiblissent l'hallucination. [...] Il suffit à certaines personnes d'être dans une chambre obscure pour avoir des hallucinations⁵¹¹.

Les réactions du jeune homme qui suivent les « visions » confirment leur caractère hallucinatoire, puisque la lumière du jour, ramenant le sujet à la réalité, ne lui en laisse pas le moindre souvenir : « Le matin, dès qu'il avait rafraîchi sa tête dans un seau d'eau, il ne se souvenait plus que confusément des fantômes de sa veille⁵¹². » Les folles idées de Silvère sont qualifiées de fantômes, renvoyant à la dimension à la fois visuelle et diaphane de l'hallucination selon Taine⁵¹³. Le jet d'eau froide qu'utilise le personnage au matin est en outre un stratagème fréquemment employé par les médecins pour ramener leurs patients en proie à des hallucinations au monde réel :

Et le remède est général ; toute secousse reporte l'attention sur les sensations réelles ; un bain froid, une douche, l'arrivée d'un personnage imposant ou inattendu, les tire de leur effacement et de leur nullité, les rétablit plus ou moins et pour un temps plus ou moins long, et, par suite, ranime avec elles la sensation particulière qui est le réducteur spécial de l'illusion⁵¹⁴.

La lecture nocturne et l'usage métaphorique de la chambre photographique sont donc clairement reliés dans ces épisodes à une conception du cerveau comme producteur d'hallucinations, dans son déroulement le plus clinique. Or, au milieu du complexe réseau métaphorique tissé par Zola autour du jeune homme par ses références aux arts de la mémoire, à la chambre optique, à l'imagination comme projection hallucinatoire, nous retrouvons l'écrit et la littérature, à la fois présenté comme source de la vision et comme « médiation de sa médiation » :

Le soir, retiré dans le réduit où il couchait, après avoir accroché sa lampe au chevet de son lit de sangles, il retrouvait Miette à chaque page du vieux volume poudreux qu'il avait pris au hasard sur une planche, au dessus de sa tête, et qu'il lisait dévotement. Il ne pouvait être question, dans ses lectures, d'une jeune fille, d'une créature belle et bonne, sans qu'il la remplaçât immédiatement par son amoureuse. Et lui-même il se mettait en scène. S'il lisait une histoire romanesque, il épousait Miette au dénouement ou mourait avec elle⁵¹⁵.

⁵¹¹ Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, tome 1, éd. cit., p. 110-111.

⁵¹² Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 186.

⁵¹³ Taine reprend ainsi souvent dans les cas qui lui servent d'exemples l'idée que les figures hallucinatoires sont « plus pâles » que celles produites par la sensation. Pour quelques exemples, voir *De l'intelligence*, tome 1, éd. cit. p. 114, 116.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 112.

⁵¹⁵ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 185.

Silvère, placé dans les conditions typiques du processus hallucinatoire tel qu'on le concevait alors, se met en scène naturellement avec sa jeune amie à l'intérieur de visions nées de ses lectures. Or, leur contenu correspond exactement à l'intrigue que les personnages vivront dans les chapitres suivants : la romance et la mort. D'un point de vue énoncif, le livre fait naître l'évocation hallucinatoire, mais il fait également obstacle au monde réel, en transformant Miette en un personnage fictif agissant dans un monde fictif ; or, d'un point de vue énonciatif, ce monde imaginaire transposé dans l'hallucination rencontre une autre médiation, puisqu'il est aussi la mise en abyme de l'intrigue du livre que le lecteur a entre les mains. Dans le monde du roman, l'hallucination née d'une lecture peut effectivement annoncer des événements réels pour les personnages, car le réel n'y est qu'une illusion commandée par le bon vouloir du romancier. Dans cette scène, la vie diégétique des personnages se dénonce donc elle-même comme un simple produit artificiel et illusoire, comme une projection imaginaire, celle que Zola partage avec son destinataire. Il est en effet difficile de ne pas voir dans le personnage de Silvère un double de l'auteur et de ses facultés imageantes ; or, si le jeune halluciné se pose en figure métaphorique de la narration, l'écriture zolienne prend également en retour ses spécificités, celles de la production d'images irréelles. Ecriture « visionnaire » donc ? Si le mot peut sembler étonnant pour qualifier un roman réaliste, la fréquence du motif de l'illusion dans ce roman ne peut qu'interpeller, d'autant qu'il n'est pas exploité sur le mode clinique pour dépeindre la maladie nerveuse d'Adélaïde telle que l'on pourrait le lire chez les Goncourt, mais se présente comme une représentation « normale » de l'imagination et de l'acte créateur du romancier, plus que jamais perçus comme coupés du monde extérieur.

A travers l'exemple de Silvère, la communication littéraire est entièrement placée sous le régime de l'illusion : projection de la vision créatrice de l'écrivain, le livre en lui-même suscite en retour la projection visuelle de son lecteur, l'ensemble des intervenants étant ainsi rassemblé dans un régime de l'hallucination collective, définitivement conçue comme un mode de préhension normal du monde. Le texte, les mots, acquièrent en effet dans la diégèse de *La Fortune des Rougon* un pouvoir imageant sans précédent. A plusieurs reprises dans le roman, le mot et les images qu'il suscite chez son destinataire sont ainsi dotés d'un pouvoir exceptionnel. L'exemple le plus marquant est sans doute celui de Pierre Rougon, dont l'anxiété couarde accroît sans doute la sensibilité imaginative lors des diverses péripéties de sa « bataille de Plassans ». Dans ces temps troublés, le bourgeois ne peut s'entendre conter une aventure ou suggérer une hypothèse sans s'y transporter immédiatement par la pensée, vivant et agissant dans ce monde virtuel parfois suscité par un simple mot :

Un grand cri : « Les insurgés ! les insurgés ! » éclata sous les fenêtres de la mairie. [Pierre] se leva d'un bond et, soulevant un rideau, il regarda la foule qui courait, éperdue, sur la place. *A ce coup de foudre, il se vit ruiné, pillé, assassiné*⁵¹⁶.

« Quand nous aurons tout payé, il ne nous restera pas de quoi manger du pain [dit Félicité]. Ah ! c'est une jolie campagne ! ... Va, nous pouvons aller habiter quelque taudis du vieux quartier. »

Cette dernière phrase sonna lugubrement. C'était le glas de leur existence. *Pierre vit le taudis du vieux quartier, dont sa femme évoquait le spectacle. C'était donc là qu'il irait mourir, sur un grabat, après avoir toute sa vie tendu vers les jouissances grasses et faciles*⁵¹⁷.

Pierre ferma la porte à double tour, après avoir délié à moitié les mains de son frère. On entendit ce dernier se jeter sur le divan, et il entonna le *Ça ira* ! d'une voix formidable, comme pour se bercer. [...] Mais, dans son ravissement, il éprouvait de petits soubresauts nerveux, à chaque éclat de voix de Macquart. *Les mots d'aristocrate, de lanterne, les menaces de pendaison, lui arrivaient par souffles violents à travers la porte, et coupaient d'une façon désagréable son rêve triomphant. Toujours cet homme ! Et son rêve, qui lui montrait Plassans à ses pieds, s'achevait par la vision brusque de la cour d'assises, des juges, des jurés et du public, écoutant les révélations honteuses de Macquart, l'histoire des cinquante mille francs et les autres ; ou bien, tout en goûtant la mollesse du fauteuil de M. Garçonnet, il se voyait tout d'un coup pendu à une lanterne de la rue de la Banne*⁵¹⁸.

Les paroles et les chants sont présentés explicitement par le récit comme des constructions de langage par un recours à l'autonymie et la citation (« cette phrase », « les mots d'aristocrates, de lanternes... »). Or ces mots, bien que dénoncés comme tels, sont systématiquement associés à la faculté visuelle ou plutôt visionnaire du personnage, qu'ils semblent dès lors déclencher (« il se vit », « il vit », « la vision brusque », « il se voyait »). Dans le dernier extrait, ceux-ci prennent même une sorte d'autonomie magique par le biais des métaphores verbales qu'ils régissent, donnant l'illusion qu'ils agissent et attaquent le personnage, en traversant volontairement, d'eux-mêmes, la porte du cabinet et en venant « couper » le rêve de Pierre. Le texte du chant révolutionnaire a beau être totalement étranger à la situation de Rougon, qui n'est ni aristocrate, ni en position de faiblesse à ce moment de l'intrigue, elle suscite en lui une vision toute personnelle, liée à sa culpabilité, puis se transforme en une véritable hallucination mêlant les images de la fiction à celles de la chanson et de sa propre réalité diégétique, dont l'expression la plus exemplaire est celle du pendu à la « lanterne de la rue de la Banne », rue du domicile du personnage. Il est difficile de ne pas reconnaître en Pierre la figure de tout lecteur, victime des illusions produites par le roman, qui y mêle sa propre expérience, et finit parfois par s'y mettre en scène, si ce n'est que dans l'univers zolien, le pouvoir imageant des mots lus ou entendus prend une dimension nettement hallucinatoire et aliénante. Dans le roman, depuis sa production jusqu'à sa réception, le texte est donc traité comme un réceptacle à images, associant définitivement aux divers hallucinés de son personnel la figure même de l'écriture, où tout n'est finalement

⁵¹⁶ *Ibidem*, p. 290-291.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 267.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 228-229.

qu'affaire de « visions », depuis le regard subjectif de l'auteur capable de produire des images, jusqu'à celles qu'elles solliciteront à leur tour dans l'imaginaire visuel du lecteur.

Cette étude exhaustive du phénomène hallucinatoire dans un des volumes du cycle montre les liens de l'écriture zolienne avec les différents mouvements de pensée que nous avons précédemment évoqués. Le premier élément notable de son traitement dans *La Fortune des Rougon* réside dans sa manifeste neutralité axiologique dans le roman, son processus ne relevant plus de pathologie, mais de la description fonctionnelle « normale » de l'œil : ainsi le personnage de Tante Dide n'est guère exploité pour ses visions, qui touchent au contraire tout aussi bien des caractères valorisés que des personnages dévalorisés par l'intrigue, des figures propices à la rêverie comme des êtres parfaitement terre à terre. L'hallucination est donc bien perçue comme une activité naturelle de l'être humain dans le roman, qui conçoit tout phénomène imaginatif sur le modèle de l'illusion visuelle. En cela, l'œuvre zolienne rejoint l'esprit des théories scientifiques de la vision autonome qui se développent depuis le début du XIX^e siècle, mais aussi la tentation tainienne consistant à faire équivaloir tous les phénomènes visuels dans une même dimension hallucinatoire, dont le seul critère discriminant ne résiderait plus dans la nature de l'esprit qui la produit, mais dans la capacité du monde à en conforter la réalité. Le deuxième élément qui attire notre attention dans cette étude est la dimension systématiquement projective prise par la représentation de la faculté imaginative. L'activité du cerveau, la production d'images, l'hallucination, tous ces phénomènes prennent systématiquement appui dans *La Fortune des Rougon* sur des métaphores issues des arts optiques (lanterne magique, chambre photographique), et leur traitement les exploite toujours sur le mode de la clôture d'avec le monde extérieur. Ce phénomène place d'emblée le roman zolien dans cette culture visuelle substituant au monde transparent de l'époque classique un univers projectif où toute perception, réelle ou féerique, reste une illusion, une image plaquée par l'esprit de l'observateur sur sa surface. Cette illustration du processus réflexif manifeste enfin chez Zola la perception de la place prise par la notion de support dans tout phénomène créatif ou représentatif : mur, plafond, chambre, tous les éléments plans qui environnent les personnages de *La Fortune des Rougon* semblent s'effacer, oublier leur fonction utilitaire pour ne plus manifester qu'une surface béante, prête à s'illuminer des diverses projections des personnages – depuis un cerveau lui-même conçu comme un plan topographique, à la manière des *artes memoriae* médiévaux.

Ces différents éléments plaident pour une relative familiarité de l'écriture zolienne avec les facteurs qui engendreront au cours du siècle une mise en crise de la représentation mimétique, et confirment le caractère problématique que prend la question de la transparence

ou de la transitivité dans son œuvre : comment un esprit conçu sur le modèle de la pensée de l'écran, de la perception comme hallucination vraie ou de la vision comme projection subjective, et ce dès le premier volume du cycle, pourrait-il en effet placer l'écriture des *Rougon-Macquart* dans la calme certitude d'une représentation mimétique maîtrisée, parfaitement apte à rendre compte d'un réel extérieur dont elle semble toujours plus éloignée par de multiples médiations ou obturations ? Le cas zolien semble d'ailleurs si « problématique » que la manifestation des médiations visuelles n'est elle-même d'ailleurs jamais simple et unie ; au contraire, le support, l'écran des images se complique toujours dans nos exemples d'autres niveaux représentatifs. A l'interposition que pratique l'hallucination entre le personnage et le réel diégétique, s'ajoute ainsi souvent la médiation du mot, du texte, voire de l'intertextualité avec d'autres mondes romanesques ou du moins fictifs (celui des livres de Silvère, de la chanson, ou même de la mise en abyme du roman zolien lui-même...). L'incursion dans le récit des métaphores issue de la nouvelle culture visuelle, des différents écrans, semble susciter un réflexe métalittéraire de l'œuvre, renvoyant à la facticité propre du monde romanesque zolien que nous lisons : la métaphore de la chambre photographique zolienne ne se limite donc pas à exalter le pouvoir subjectif de l'imagination du romancier comme chez Hugo ; les médiations qui lui sont attachées en soulignent toujours l'artificialité, comme empêcher le lecteur d'adhérer à une illusion de transparence à laquelle son auteur, lui, ne croit définitivement plus.

La Fortune des Rougon ne fait en cela qu'instaurer un régime hallucinatoire que le reste du cycle suivra à la lettre. Hallucinés lucides ou rêveurs, les personnages du cycle prennent tous les objets propices à la projection comme réceptacle de leurs fantasmes, souvenirs et autres délires : pensons ainsi aux miroirs et aux vitres qui nient leur fonction mimétique pour devenir supports d'images irréelles, chez des personnages aussi différents que Renée dans *La Curée*, Eugène dans *Son Excellence Eugène Rougon*, Clotilde dans *Le Docteur Pascal*... ; pensons encore aux lecteurs sous la lampe ou aux auditeurs se projetant par le biais des mots dans un univers chimérique, comme Hélène devenant Lady Rowena dans *Une page d'amour*, Florent mais aussi Lisa devant les brouillons de complot du jeune homme dans *Le Ventre de Paris*... ; pensons enfin aux boîtes à images/à écritures se substituant au cerveau de leur propriétaire : mansarde où Florent échafaude ses plans de révolution dans *Le Ventre de Paris*, chambre aux murs et plafond blancs où Angélique revit la *Légende Dorée* dans *Le Rêve*, chambre de la Croix-de-Maufras au rouge papier peint projetant la pulsion meurtrière de Jacques dans *La Bête humaine*, chambre aux peintures défraîchies du Paradou faisant apparaître magiquement l'illustration des amours des héros dans *La Faute de l'abbé Mouret*,

cabinet aux épures dans *L'Argent*, où les images aquarellées de Mme Caroline fixées aux murs matérialisent les projets merveilleux de Saccard, réduit empli de papiers nourrissant les utopies de Sigismond Busch, dans le même roman...

Ces exemples nous intéressent, certes, mais ils ne représentent en quelque sorte que la partie immergée de cette influence de la pensée de l'écran dans l'œuvre, redevable d'un phénomène souterrain beaucoup plus important. La présence d'une chambre, d'un miroir ou d'une fenêtre-support sont en effet naturellement propices à susciter l'analogie des arts optiques et des conceptions de la perception qui leur sont désormais attachées au XIX^e siècle : leur exploitation relève donc d'une manifestation quasi explicite et nécessaire de cette nouvelle culture de l'opacité. Bien plus significatifs sont les cas où cette tentation semble inexistante, où rien ne vient appeler une quelconque métaphore projective, qui advient néanmoins en dépit du réel diégétique qui l'entoure, pour le nier, le transformer en support évocatoire pour le personnage et dénoncer une fois de plus la facticité du roman. Dans ce cas-limite d'effacement du réel diégétique au profit d'un écran, qui met en péril la vraisemblance de la narration, l'écriture zolienne se dénonce plus que jamais comme un espace inapte à croire dans le mensonge de l'existence d'un monde réel.

b. *L'effacement du réel : quand le roman zolien se fait écran hermétique contre la menace du monde*

- *Le jardin support de l'intériorité psychique : un rempart contre le chaos du réel ?*

Au milieu des années 1980, le jardin domestique est décrit dans la thèse d'Olivier Got comme un motif déprécié par Zola, en raison d'une clôture et d'une régularité qui l'associeraient aux « petits bourgeois », et le rendraient incomparablement inférieur à la notion de nature exaltée par l'auteur⁵¹⁹. Selon nous, cette idée mérite d'être nuancée, en ce qu'elle prend appui sur une conception alors dépassée. Certes, son espace reste toujours au XIX^e siècle une domestication de la nature, mais depuis le XVIII^e, l'art des jardins manifeste une prétention à accueillir en son sein aussi bien le sauvage naturel qu'un refus de la clôture et de la symétrie, offrant au propriétaire de nombreux aménagements autres que la rigueur

⁵¹⁹ Olivier Got, *Construction et symbolique du paysage mythique chez Zola : le jardin et la mer*, thèse de doctorat d'Etat, Université Paris III, 1985. Dans l'édition remaniée parue quelques années après, qui privilégie dans ses exemples à dimension « symbolique » les espaces à l'abandon comme le Paradou ou l'aire Saint-Mitre, le jardin « étranglé » des Deberle cristallise selon l'auteur ces connotations négatives (Olivier Got, *Les Jardins de Zola, psychanalyse et paysage mythique dans les Rougon-Macquart*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2002, p. 142-143).

géométrique. Si les jardins de Zola accentuent souvent leur caractère clos et symétrique en dehors de toute « mode », on ne peut dès lors prendre ce phénomène comme l'illustration d'une opposition simpliste entre paysage naturel et artificiel. Il s'agit là de la conséquence d'un choix esthétique délibéré, qu'il est nécessaire d'interpréter et qui nous semble renvoyer directement à notre problématique d'un rejet du monde réel chez Zola. L'espace clos du jardin présente en effet, par sa rationalisation rassurante du chaos de la nature, un refuge et un support propice à la projection de l'esprit humain. Niant l'espace naturel pour lui substituer une organisation entièrement maîtrisée par l'homme, le jardin s'apparente en un sens à un fétiche du monde, et il n'est dès lors pas étonnant qu'il se transforme aisément en un réceptacle idéal pour accueillir l'image de l'intériorité psychique des personnages, à la manière de l'écran ou de la plaque de la chambre photographique. Cet exemple montrerait dès lors qu'au-delà des analogies optiques les plus évidentes comme la chambre, la fenêtre ou le miroir, c'est tout espace un tant soit peu structuré ou cadré qui devient dans le cycle zolien l'occasion de substituer au monde extérieur une image qui ne prétend en rien refléter la réalité.

La Conquête de Plassans, ou le paysage-cerveau du jardin des Mouret

Ce phénomène semble tout d'abord particulièrement manifeste dans *La Conquête de Plassans*, où les jardins mitoyens des différents personnages prennent une grande importance. La propriété de François Mouret, qui loge l'abbé Faujas, envoyé en secret afin de restaurer la mainmise de l'Etat dans la ville, est un emplacement stratégique idéal et convoité, étant situé entre le jardin du chef légitimiste et celui de la Préfecture bonapartiste. Comme l'a bien noté H. Mitterand dans *Le discours du roman* en lui appliquant la notion complexe de « territoire », l'œuvre lie étroitement la question de l'espace avec la notion de pouvoir⁵²⁰, non seulement sur le plan politique, mais aussi sur celui de l'emprise psychique qu'un être, à savoir l'abbé, peut avoir sur d'autres êtres. Son influence sur Marthe chasse ainsi progressivement toute la famille de l'espace de la maison alors que celle de Faujas s'y installe, avant de conduire les deux époux Mouret dans la dernière aliénation, celle de leur propre cerveau :

⁵²⁰ « [N]ulle part mieux que dans *La Conquête de Plassans* [l'espace zolien] n'apparaît comme autre chose qu'un décor géographique et social : comme un champ de forces, de tactiques, de chocs en retour et d'effets pervers, qui en font tout à la fois l'objet et l'agent de l'action, et à égalité avec le héros, une configuration centrale du roman. » (Henri Mitterand, « L'espace de la folie : *La Conquête de Plassans* », *Le discours du roman*, op. cit., p. 131). Sur cette question, voir également, du même auteur, « Topographies, topologies » dans *Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, PUF, « Ecrivains », 1990, p. 199-213.

Marthe se laisse gagner par le délire, parce que l'abbé Faujas l'a déracinée, l'a arrachée à cette « paix lourde » qu'elle avait acquise « par quinze années de somnolence derrière un comptoir », l'a « lâchée » hors de ses murs, lui a ouvert l'horizon illimité des passions dévotes, où elle se perd. [...] Quant à François Mouret, à l'inverse, l'envahissement progressif de sa maison par l'abbé et ses proches, la prise de possession de son jardin par Faujas, puis par les Trouche, puis par les deux « sociétés » du préfet bonapartiste et du président monarchiste, « mêlées, confondues, s'égayant, commérant dans la plus grande intimité », ont réduit son espace existentiel aux dimensions d'une mansarde, à l'écart de sa femme, de ses enfants, de ses outils, de ses objets familiers, de ses salades... [...] Déstabilisé, dépouillé, ne reconnaissant plus rien, ne se reconnaissant plus lui-même dans cette restriction inexorable de son territoire, dans cette débâcle de ses points de repère, le voilà effectivement « perdu », bien avant qu'on ne l'emmène de force à l'asile des Tulettes⁵²¹.

Le roman met donc en scène la dépossession sur tous les plans : dépossession de l'espace vital – Mouret se cloîtrant de plus en plus avant d'être interné –, mais aussi des relations familiales et de l'autorité, et enfin dépossession de soi-même dans la folie. Dans cette perspective, l'espace clôturé du jardin présente pour le romancier l'image idéale de l'espace psychique de son propriétaire et de son aliénation progressive. Et en effet, il semble que le jardin dépasse progressivement son rôle politique et narratif pour devenir un reflet du personnage et de sa lente détérioration psychique, l'agression contre le terrain figurant l'atteinte que le monde extérieur porte sur le personnage.

Son jardin est l'endroit chéri de Mouret, qui passe des heures à l'entretenir. Dès le début du roman, un lien indéfectible est tissé entre le propriétaire et la propriété, dans un commun primat de l'ordre et de la rationalité. Ainsi la première apparition du personnage le met-elle en scène alors qu'il peste parce que des outils traînent dans le jardin, les range, puis furète « des yeux dans tous les coins des allées pour voir si chaque chose était bien en ordre⁵²². » La première description du jardin, vue au travers des yeux du personnage, met en avant cette rationalité sous deux aspects. Pour lui tout d'abord, le jardin est avant tout potager : il doit être utile, produire, ce sur quoi il insiste auprès de Faujas qu'il vient de rencontrer :

« Il y avait quelques beaux arbres que j'ai dû faire couper, car rien ne poussait à leur ombre. Que voulez-vous ? il faut songer à l'utile. Ce coin nous suffit, nous avons des légumes pour toute la saison⁵²³. »

Cette rationalité s'exprime également sur le plan formel. L'endroit se distingue en effet par sa propreté, son ordre, sa géométrie et son organisation classifiée et cloisonnée : parfaitement clos par une muraille et une tonnelle, le jardin de Mouret est subdivisé en quatre carrés qui organisent les cultures et sont nettement délimités par un encadrement de haies de

⁵²¹ Henri Mitterand, « L'espace de la folie : *La Conquête de Plassans* », *op. cit.*, p. 134 [H. M. souligne].

⁵²² Emile Zola, *La Conquête de Plassans*, éd. cit., p. 902.

⁵²³ *Ibid.*, p. 928.

buis, et par des arbres fruitiers plantés à chaque coin, dans une rigueur stricte que reflète parfaitement la description qu'en donne le narrateur :

Le jardin était un de ces vieux jardins de province, entourés de tonnelle, divisés en quatre carrés réguliers par de grands buis. Au milieu, se trouvait un étroit bassin sans eau. Un seul carré était réservé aux fleurs. Dans les trois autres, plantés à leurs angles d'arbres fruitiers, poussaient des choux magnifiques, des salades superbes. Les allées, sablées de jaune, étaient tenues bourgeoisement⁵²⁴.

Dans cet extrait, le romancier accentue l'aspect rationnel du jardin par l'utilisation d'une syntaxe rigoureuse qu'il répète à deux reprises, consistant à antéposer en tête de phrase un circonstant de lieu (« Au milieu, », « Dans les trois autres, »). Ce premier groupe circonstanciel répartit spatialement les plantations, avant d'en décrire le contenu, ce qui rend leur présentation d'autant plus claire. Ce parallélisme syntaxique mime également la répétition à l'identique des carrés, sur laquelle repose la symétrie et l'ordre du plan du jardin (fig. 42). Les cinq phrases sont en outre une véritable anomalie stylistique zolienne : fort courtes, elles présentent chacune une syntaxe minimaliste avec un seul verbe conjugué, sans lien d'hypotaxe. Cette simplicité mime la clarté du plan du jardin, et elle permet d'isoler dans des unités phrastiques distinctes des cultures différentes (une pour le carré de fleurs, une pour les trois carrés de légumes), reproduisant ainsi dans la syntaxe la stricte classification de Mouret. Ainsi cet espace apparaît-il comme un refuge s'opposant à un dehors sauvage, refuge dont la paix et la santé repose sur une rationalité que rien ne vient déranger. Lieu surprotégé contre l'extérieur, le jardin est d'ailleurs présenté par les différents personnages comme un « petit paradis » terrestre, coupé du reste du monde, comme le souligne cette remarque infiniment programmatique de Mouret au début du roman : « Nous restons chez nous, nous autres ; nous ne recevons personne. Notre jardin est un paradis fermé, où je défie bien le diable de venir nous tenter⁵²⁵. » La redondance du pronom personnel « nous » accentue d'ailleurs dans ce discours l'aspect hermétique de l'espace du jardin, plaçant les personnages à la limite de l'autisme, mais d'un autisme consenti et même recherché. Car l'isolement et la clôture semblent conditionner la maîtrise du propriétaire. Les tournures passives de la description précédemment citée sous-entendent en effet toutes un même complément d'agent, passé sous silence, qui désigne le jardinier, sans qui le jardin ne serait donc rien (« était réservé », « plantés », « sablées », « tenues bourgeoisement »... par Mouret).

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 932. Voir aussi, p. 933 : « Hein, est-ce assez drôle ? mon pauvre vieux jardin si tranquille, mon petit coin de bonheur, entre ces deux camps ennemis. J'ai toujours peur qu'ils ne se jettent des pierres par-dessus mes murs... Vous comprenez, leurs pierres pourraient tomber dans mon jardin. »

De tous ces éléments s'élève bien évidemment l'idée que l'espace du jardin serait la projection de l'esprit de son propriétaire, dans un lien que Marthe énonce d'ailleurs devant Faujas dès le début de l'intrigue : « Il est très bon pour nous... Vous devez l'entendre crier quelquefois ; c'est qu'il aime l'ordre en toutes choses, voyez-vous, jusqu'à en être ridicule souvent ; il se fâche pour un pot de fleurs dérangé dans le jardin, pour un jouet qui traîne sur le parquet⁵²⁶... ». Méthodique comme Mouret, le jardin est un espace clos, protégé, rationnel et organisé, fondé sur la causalité utilitaire, tout comme l'esprit clair et pratique de l'ancien commerçant est protégé par la boîte crânienne et régi par des relations logiques. La maîtrise du jardin assurerait et témoignerait donc de la maîtrise de l'esprit. Quelques détails du texte semblent confirmer cette interdépendance, et le rôle de garde-fou psychique endossé par l'entretien du jardin. Ainsi, alors que Marthe entame sa longue pente vers le mysticisme et perd peu à peu la tête devant son mari désemparé, nous assistons à cette scène d'apparence fortuite, mais d'un grand intérêt pour notre hypothèse :

Au printemps, Mouret, qui taillait ses grands buis, surprit [Marthe], les yeux baignés de larmes, sous la tonnelle du fond, au milieu des jeunes pousses, dans l'air chaud. [...]

Il haussa les épaules, tout en donnant de délicats coups de ciseaux pour bien égaliser la ligne des buis ; il mettait un grand amour propre, chaque année, à avoir les buis les plus corrects du quartier⁵²⁷.

La folie et la dévotion mystique alors nouvellement expérimentées par Marthe sont symbolisées par les « jeunes pousses » qui l'entourent, sauvages et libres, alors que tout dans la posture de Mouret met *a contrario* l'accent sur son dirigisme et sa maîtrise envers la nature et la vie en général : le personnage se livre en effet, sur des arbres déjà perçus comme les cadres rigoureux de son jardin, à une activité rituelle et régulière (« chaque année »), ayant pour finalité l'obtention d'une rectitude formelle (« égaliser la ligne »), qui se double en outre d'une intention de bienséance sociale, fondée sur une droiture morale (« avoir les buis les plus corrects du quartier »). De même, lorsque le personnage perd progressivement la main sur sa maison, on le retrouve paradoxalement, au moment même où l'abbé enfonce sans son accord la porte de communication jusque-là condamnée entre les différents jardins du voisinage, en train de fixer des tuteurs à ses tomates⁵²⁸. Cette scène, anodine en apparence, prend tout son

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 972.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 1026-1027.

⁵²⁸ « Alors, d'un léger effort, [Faujas] ouvrit la porte [condamnée], dont il avait tiré les verrous. Puis, il sortit dans l'impasse des Chevillottes, où le docteur Porquier l'accabla de bonnes paroles. [...] Et ces messieurs rirent beaucoup de se trouver ainsi tous les trois dans cette ruelle déserte. Ils restèrent là un instant. Lorsqu'ils prirent congé de l'abbé, le juge de paix et le docteur allongèrent la tête dans le jardin des Mouret, regardant curieusement autour d'eux. Cependant, Mouret, qui mettait des tuteurs à des pieds de tomates, les aperçut en levant les yeux. Il resta muet de surprise. « Eh bien ! les voilà chez moi maintenant », murmura-t-il. » (*ibid.*, p. 1036).

sens si l'on comprend le jardin comme une métaphore de l'esprit du personnage : à l'autorité dérisoire du tuteur de tomates répond la violation de la propriété psychique du personnage, qui, à partir de là, ne maîtrisera plus rien, pas même son jardin, devenu le salon politique de l'abbé.

La dépossession progressive du jardin ne semble donc rien augurer de positif pour le psychisme de son propriétaire. Et en effet, les deux connaîtront un destin parallèle : Mouret est pris pour un fou par la société de Plassans alors qu'il est encore, à cet instant, parfaitement sain d'esprit, puis est interné et donc mis hors de chez lui ; parallèlement, c'est alors pour la famille de l'abbé, les Trouche, l'occasion de s'approprier le jardin qu'ils convoitaient. Si l'on poursuit l'analogie, cette expropriation de son jardin par des étrangers pourrait se comprendre comme une prise de possession de sa raison, un processus d'*estranagement* qui ne ferait qu'annoncer la future déchéance de Mouret dans la folie. On remarque que la description du jardin, à ce moment de l'intrigue, met l'accent sur la destruction de l'espace, dans des termes plus militaires qu'horticoles :

[Trouche], lui, s'était donné le jardin. Longtemps il avait jaloué Mouret en le voyant tailler ses arbres, sabler ses allées, arroser ses laitues ; il *caressait le rêve* d'avoir à son tour un coin de terre, où il bêcherait et planterait à son aise. Aussi, lorsque Mouret ne fut plus là, envahit-il le jardin avec des *projets* de bouleversements, de transformations complètes. Il commença par condamner les légumes. Il se disait d'*âme* tendre et aimait les fleurs. [...] [Un] jardinier fut appelé, qui défonça les carrés sous ses ordres, jeta au fumier les salades, prépara le sol à recevoir au printemps des pivoines, des rosiers, des lis, des graines de pied-d'alouette et de volubilis, des boutures d'œillets et de géraniums. Puis, *une idée lui poussa* : il *crut comprendre* que le deuil, l'air noir des plates-bandes, leur venait de ces grands buis sombres qui les bordaient, et il *médita longuement* d'arracher les buis. [...] Les buis furent arrachés. Huit jours plus tard, le jardinier posait les bois rustiques. Trouche déplaca encore plusieurs arbres fruitiers qui gênaient la vue, fit repeindre les tonnelles en vert clair, orna le jet d'eau de rocailles⁵²⁹.

Dans cet extrait, l'aspect psychique et l'aspect botanique sont intrinsèquement liés. Sans doute faut-il ainsi comprendre l'accent porté sur la méditation accrue de Trouche que le jardin semble porter à l'exercice de sa pensée (« caressait le rêve », « projets », « idée », « âme », « crut comprendre », « médita »), comme le souligne avec habileté l'expression métaphorique de l'« idée [qui] lui pouss[e] » dans le cerveau comme un végétal en pleine terre – image que Zola avait d'ailleurs déjà utilisé pour décrire le psychisme de Pierre Rougon dans notre précédente analyse. Le lecteur semble ainsi guidé vers l'analogie qui sous-tend le roman depuis le début de l'intrigue, en faisant du terrain du jardin l'écran de tout esprit qui en prend possession. Dès lors, le « changement de propriétaire », dont Trouche exprime le caractère symbolique par son usage vindicatif des possessifs, mis en évidence par une anaphore (« il avait jaloué Mouret en le voyant tailler *ses* arbres, sabler *ses* allées, arroser *ses*

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 1160-1161.

laitues »), ne peut qu'entraîner un dysfonctionnement de la pensée projective de Mouret. Le traitement du jardin par Trouche s'assimile d'ailleurs à une destruction, qui conduira définitivement l'esprit du héros à « battre la campagne ». La description des transformations du jardin, qu'Olympe Trouche compare significativement à un « cimetière⁵³⁰ », se trouve en effet saturé de termes morbides, permettant de comprendre le réaménagement effectué par son mari comme la destruction de la raison de Mouret : Trouche « envahit » le jardin, « donne des ordres », projette des « bouleversements ». Tous les éléments qui fondaient l'organisation du jardin sont anéantis avec des termes à double entente particulièrement violents, bien trop violents pour une simple controverse paysagère : le beau-frère de l'abbé fait ainsi « condamner les légumes », « défon[cer] les carrés », « arracher les buis » et « dépla[cer] les arbres fruitiers », soit tous les éléments structurants du plan symétrique de Mouret. L'apogée de l'analogie est sans doute atteinte dans l'évocation de la « préparation du sol » réalisée par le jardinier, impliquant une table rase, un nivellement de l'ancien plan (effacement des catégories de la pensée) en vue de l'imposition d'une pensée autre, celle de Trouche, fondée sur une esthétique en tout point antithétique.

La logique utilitaire du potager disparaît (arbres déplacés, carrés de légumes défoncés, salades « jetées au fumier »), au profit d'un jardin d'ornement entièrement fondé sur l'agrément et l'artificialité du style bourgeois de l'époque. Notons ainsi la présence unique des fleurs, la « rocaille » ajoutée à la fontaine et la tonnelle qui n'est plus le support utilitaire d'une plante, mais un ornement qu'on repeint ironiquement « en vert clair » comme pour souligner la dimension faussement naturelle de cette esthétique, à l'égal du faux pléonisme des « bois rustiques » : un bois est toujours rustique, mais celui-là non, n'ayant effectivement de rustique que la formule publicitaire à la mode, puisqu'on le « pose » comme un objet manufacturé qu'il est (« des branches de fonte imitant les bois rustiques⁵³¹ »). La syntaxe souligne ce changement radical de pensée, la liste des fleurs énumérées remplaçant désormais la rigueur syntaxique que nous avons précédemment étudiée par un pêle-mêle de pluriels désorganisés : « des pivoines, des rosiers, des lis, des graines de pied-d'alouette et de volubilis, des boutures d'œillets et de géraniums ». Il semble donc évident que nous assistons là, sur l'écran du terrain, à la destruction de la raison de Mouret par ses locataires, à l'image même de ce qui se passe dans l'intrigue, destruction psychique dont les effets sont alors tus dans le roman.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 1161.

⁵³¹ *Ibid.*

Visité par sa femme à l'asile, Mouret ne demande des nouvelles que de son jardin (en particulier de ses salades qui l'inquiètent), jardin pour qui il dit avoir des « projets », car lui et sa femme peuvent, affirme-t-il, « se payer des fantaisies⁵³² ». Marthe pense alors que son mari n'est pas fou. Cependant, la destruction du jardin et le discours de Mouret qui associe de façon étrange, contre-nature si l'on peut dire, son jardin et la « fantaisie », ne nous laissent rien prévoir de bon sur son état mental. Et en effet, à ce moment, Mouret n'a plus sa raison, ce que confirme la fin du texte, lorsque le fou, évadé de l'asile, revient chez lui en passant précisément par derrière, donc par son jardin, dans une scène encore hautement symbolique. L'entrée dans le terrain peut tout d'abord se lire comme le viol par le personnage de sa propre intégrité psychique :

Mais la petite porte du jardin *était fermée au verrou*. Alors, avec une force prodigieuse, emporté par une rage brusque, il se jeta dans cette porte, *qui se fendit en deux*, rongée d'humidité. La violence du choc le laissa *étourdi, ne sachant plus pourquoi il venait de briser la porte*, qu'il essayait de raccommoder en rapprochant les morceaux⁵³³.

Le forçage de la porte figure la destruction de l'intégrité psychique, et la coupure en deux morceaux infligée à la porte semble parfaitement illustrer la schize propre aux cas de « folie lucide » que Mouret est censé exemplifier selon Zola. De plus, le personnage oublie ce qu'il a fait immédiatement après avoir agi, ne sachant pas pourquoi la porte est cassée, comme si le fait de l'avoir brisée l'avait atteint physiquement et définitivement coupé de toute lucidité, si bien qu'il tente vainement de réparer son geste, dans un réflexe dérisoire d'autoprotection (qui rappelle d'ailleurs le raccommodage de son tableau par Claude dans *L'Œuvre*). La suite de son parcours dépeint un jardin à ses yeux dévasté :

Il était dans le jardin. [...]

« Marthe, Marthe, où es-tu ? balbutia-t-il à demi-voix. Viens, emmène les enfants. »

Il chercha Marthe dans le jardin. Mais il ne reconnaissait plus le jardin. Il lui semblait plus grand, et vide, et gris, et pareil à un cimetière. Les buis avaient disparu, les laitues n'étaient plus là, les arbres fruitiers semblaient avoir marché. Il revint sur ses pas, se mit à genoux pour voir si ce n'étaient pas les limaces qui avaient tout mangé. Les buis surtout, la mort de cette haute verdure lui serrait le cœur, comme la mort d'un coin vivant de la maison. Qui donc avait tué les buis ? Quelle faux avait passé là, rasant tout, bouleversant jusqu'aux touffes de violettes qu'il avait plantées au pied de la terrasse ? Un sourd grondement montait en lui, en face de cette ruine.

« Marthe, Marthe, où es-tu ? » appela-t-il de nouveau.

Il la chercha dans la petite serre, à droite de la terrasse. La petite serre était encombrée des cadavres séchés des grands buis ; ils s'empilaient, en fascines, au milieu de tronçons d'arbres fruitiers, épars comme des membres coupés. [...]

« Marthe n'y est plus, la maison n'y est plus, rien n'y est plus⁵³⁴. »

⁵³² *Ibid.*, p. 1181-1182.

⁵³³ *Ibid.*, p. 1191-1192.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 1192-1193.

La description du jardin comme le discours de Mouret s'opposent stylistiquement aux premiers extraits du roman par leur caractère paratactique (italique), et leur tendance à la répétition mécanique voire maniaque des mêmes termes (soulignée), les deux mettant en avant l'absence de logique de la pensée du personnage, toute contenue dans l'accumulation et dans la boucle paranoïaque. L'évocation de la serre insiste quant à elle sur l'accumulation décousue avec une redondance des pluriels et un lexique du morcelé (« encombrée des cadavres séchés des grands buis », « s'empilaient », « fascines », « tronçons d'arbres fruitiers », « épars comme des membres coupés »). Comme dans la scène des aménagements de Trouche, on relève une métaphore filée de la destruction ou du meurtre, faisant bien du jardin un « cimetière » (« disparu », « mort », « mort d'un coin vivant », « tué », « faux », « ruine », « bouleversant », « cadavres », « membres coupés »). De même, le passage souligne le caractère uni du terrain comme si tout le jardin, détruit, s'était effacé, comme les catégories psychiques du personnage (« grand », « vide », « gris », « plus là », « mangé », « rasant tout »). Le manque se manifeste en effet partout dans la description, qui multiplie les privatifs et les négations. Tout disparaît dans le jardin comme dans l'esprit perturbé de Mouret qui semble faire explicitement le lien entre la destruction de son jardin, de sa vie, et de son être dans sa gradation épiphorique finale : « Marthe n'y est plus, la maison n'y est plus, rien n'y est plus ! » Les tournures verbales de cet extrait s'opposent au début du roman, qui toutes appelaient implicitement la présence d'un agent-jardinier sujet. Au contraire, règne désormais l'animation autonome des plantes dans l'esprit du fou, qui ne peut plus agir sur rien (les plantes semblent « avoir marché », les buis ont « disparu », les laitues ne sont « plus là »). Mouret n'est plus sujet grammatical, car cela suppose une conscience que d'être un sujet. Toute cette vision montre donc bien la ruine de la conscience du personnage, la destruction de son esprit, corrélative à celle de l'espace où il s'était autrefois projeté. Dès lors, dépossédé de sa raison, de sa propriété, de ses actes de sujet, la seule possibilité restant à François est celle de la destruction totale par le feu de son jardin, de sa maison, y compris de lui-même.

Le traitement du jardin des Mouret prend donc totalement sens si on le considère du point de vue de la pensée de l'écran et du fonctionnement de l'esprit humain sur le modèle de la projection subjective en rupture avec le réel. Fétiche du monde qui l'entourait, le potager de Mouret était un refuge, un espace de maîtrise que le personnage s'était ménagé pour le repos de son esprit : la destruction du jardin-fétiche entraîne l'invasion du monde extérieur dans son espace personnel, intime, jusque dans son cerveau, violant son intégrité de sujet. Le pari d'intransitivité du roman consistant à faire de l'espace diégétique l'écran de la psyché du personnage s'accompagne donc d'une leçon montrant le rôle nécessaire et protecteur du

fétiche pour tout sujet menacé par le monde qui l'entoure. Ce phénomène n'est pas isolé : il apparaît dans le traitement que le cycle zolien offre en général au motif du jardin, qui présente non seulement l'avantage d'une clôture adéquate pour enfermer la perception subjective en la coupant du monde extérieur, mais aussi celui d'un support plan, apte à projeter les images nées dans l'esprit des personnages, qu'elles soient de l'ordre du souvenir ou de l'hallucination.

Le champ de la mémoire : Une page d'amour

Une des dernières scènes d'*Une page d'amour* montre l'exposition, avant son enterrement, du corps de Jeanne, la fille d'Hélène, dans le jardin des Deberle. Bien que sa configuration laisse peu d'espace plan propice à la constitution d'un « écran », celui-ci devient alors le support des souvenirs de la mère en deuil. Malgré cette contrainte « technique », le lecteur assiste en effet en temps réel à la transformation du jardin en un écran vierge, immaculé, réceptacle nécessaire à la projection de la mémoire du personnage. Les grilles du jardin sont d'abord opportunément tendues de toiles blanches par la mise en scène funèbre de Mme Deberle. L'accumulation des fleurs et des costumes blancs des enfants qui défilent lors de l'exposition du corps se fond ensuite peu à peu en une seule et même surface blanche unie, ayant tout d'un écran ou d'une plaque de sels d'argent :

Mais [les yeux d'Hélène] étaient allés droit à la grille, elle venait d'apercevoir la petite bière sous les tentures **blanches**. [...] Les grands cierges brûlaient sans une flamme, tachant seulement le ciel de petites âmes dansantes qui s'envolaient. Sous les tentures, des branches d'arbres faisaient un berceau, avec leurs bourgeons violâtres. C'était un coin de printemps, où tombait, par un écartement des *draperies*, la poussière d'or du large rayon qui épanouissait les fleurs coupées, dont la bière était couverte. Il y avait là un *écroulement* de fleurs, des gerbes de roses **blanches en tas**, des camélias **blancs**, des lilas **blancs**, des œillets **blancs**, toute une **neige amassée** de pétales **blancs** ; le corps *disparaissait*, des grappes **blanches** glissaient du *drap* ; par terre des pervenches **blanches**, des jacinthes **blanches** avaient coulé et s'effeuillaient. Les rares passants de la rue Vineuse s'arrêtaient, avec un sourire ému, devant ce jardin ensoleillé où cette petite morte dormait sous les fleurs. *Tout ce blanc* chantait, une **pureté** éclatante flambait dans la lumière, le soleil chauffait les *tentures*, les bouquets et les couronnes, d'un frisson de vie⁵³⁵.

La répétition outrée du mot « blanc » sature le texte pour le lecteur comme le champ de vision du personnage l'est par la couleur. Les structures accumulatives et plurielles désignant les fleurs, présentant toutes ce même adjectif en épiphore, le scandent tel un glas et semblent mimer l'ajout des touches monochromes (« des gerbes de roses blanches en tas, des camélias blancs, des lilas blancs, des œillets blancs, toute une neige amassée de pétales blancs » ; « des grappes blanches », « des pervenches blanches, des jacinthes blanches »).

⁵³⁵ Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 1076-1077.

Emplissant progressivement la totalité de l'espace, les taches blanches se fondent enfin en un même ensemble, désigné par le collectif « tout ce blanc », déjà préparé par l'isotopie de l'étalement et de la surface (« tentures », « tas », « amassée », « écroulement », « drap »...). Ce phénomène de saturation est encore accentué quelques lignes plus loin lorsque les enfants, toutes vêtues de robes « où toutes les nuances délicates du blanc passaient comme sur des ailes de cygne⁵³⁶ » défilent dans l'ancien espace du jardin, désormais effacé. Or, ce n'est qu'à ce moment de fusion du blanc en une seule surface unie, prête à recevoir l'image, qu'Hélène se remémore le bal des enfants auquel sa fille avait pris part l'année précédente. La syntaxe du texte, avec la subordonnée temporelle et l'adverbe de temps antéposés, met en exergue le lien de causalité indéfectible entre la constitution de la surface blanche et l'émergence du souvenir :

Alors, quand le jardin fut tout blanc, en face de cette bande lâchée de petites filles, Hélène eut un souvenir. Elle se rappela le bal de l'autre belle saison, avec la joie dansante des petits pieds. Et elle revoyait Marguerite en laitière, sa boîte au lait à la ceinture, Sophie en soubrette, tournant au bras de sa sœur Blanche, dont le costume de Folie sonnait un carillon. Puis, c'étaient les cinq demoiselles Levasseur, des Chaperons rouges qui multipliaient les toquets de satin ponceau à bandes de velours noir ; tandis que la petite Guiraud, avec son papillon d'Alsacienne dans les cheveux, sautait comme une perdue, en face d'un Arlequin deux fois plus grand qu'elle. Aujourd'hui, toutes étaient blanches ; Jeanne aussi était blanche, sur l'oreiller de satin blanc, dans les fleurs. La fine Japonaise, au chignon traversé de longues épingles, à la tunique de pourpre brodée d'oiseaux, s'en allait en robe blanche⁵³⁷.

Les deux événements liés syntaxiquement par la subordination sont sans rapport apparent, à moins qu'on ne les explique par la métaphore du jardin support d'un psychisme « optique » : la surface blanche appelle l'image, la conditionne dans le régime zolien. Et d'ailleurs, le souvenir d'Hélène est de l'ordre du photographique : succession de noms de jeunes filles accolés d'un unique attribut en guise de description (« Marguerite en laitière », « Sophie en soubrette »), il tient plus du catalogue d'illustrations accompagnées de légendes que d'une véritable narration.

La définition usuelle du jardin comme espace clos, comme microcosme médiéval, protégé et domestiqué de la nature, contribue encore en grande partie à l'introduction de cette métaphore zolienne. Le jardin est un lieu de production, de création, certes, mais maîtrisé, rationnel, et dominé par l'homme. Il est coupé du chaos de la nature. De même, le cerveau est un lieu de production d'images, de création imaginative, tempéré par la raison qui met à l'épreuve la rationalité des idées, mais qui ne peut véritablement accéder à l'essence du réel. Protégé de l'extérieur par la boîte crânienne, il met de l'ordre dans le chaos de la perception

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 1077-1078.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 1078.

extérieure. Ce n'est donc pas un hasard si dans les deux exemples qui nous occupent, le jardin se fait un rempart contre la folie, non seulement chez Mouret, mais aussi chez Hélène, qui parvient à exorciser dans ce souvenir la douleur irrationnelle d'une mère qui perd son enfant. L'écran blanc efface le réel trop brutal, à savoir la vue insoutenable du cadavre de Jeanne, du manque et de l'absence propres à la mort ; il permet de lui superposer une vision subjective que le personnage projette et maîtrise, celle d'un souvenir de l'enfant encore en vie, dans un mécanisme qui relève encore de la substitution fétichiste. Un tel choix met en évidence les propres angoisses zoliennes vis-à-vis du rationnel et de l'irrationnel, notamment dans son activité d'écriture, car, du jardin-écran de la pensée à la page de l'écrivain, il n'y a qu'un pas. Ainsi le souvenir d'Hélène sur l'écran blanc constitue-t-il une amorce vers la spécularité dénonçant la diégèse comme une construction factice, dans la mesure où le souvenir du bal costumé qui s'y inscrit nous renvoie à une scène précédemment représentée dans le roman, donc à des signes écrits puis lus eux aussi sur un écran blanc, celui de la page... Le jardin comme écran psychique, surface plane et close, présente ainsi à nouveau pour l'auteur l'occasion d'une mise en abyme de sa propre création, dénoncée comme une illusion : idée qui ne saurait être que confirmée par l'étude d'un dernier jardin, celui du « Clos-Marie » dans *Le Rêve*.

La mise en abyme de l'écriture et de ses peurs : le Clos-Marie dans Le Rêve

On le sait, *Le Rêve* est un volume atypique des *Rougon-Macquart*, en ce qu'il présente, dans un cadre religieux et archaïque, les amours contrariées et tragiques d'une jeune orpheline éprise de sainteté et d'un jeune homme de haut rang qu'elle associe à Jésus. Le réseau de jardins clos qui sépare la cathédrale, où vit Félicien, de la maison d'Angélique, qui y est adossée, se voit conférer dans ce roman un rôle non négligeable, dans un lien permanent avec l'idée de frontière ou de clôture sur le monde extérieur (fig. 43). Il symbolise d'abord les barrières sociales et narratives (refus du père, concurrence de l'héritière des Voincourt, dont le jardin est adjacent) qui contrecarrent l'union des deux personnages, mais programme aussi la fatale chasteté qui scellera leur destin. En cela, le nom du jardin qui sépare leurs deux propriétés est symbolique, « Clos-Marie » reprenant doublement le vieux *topos* de l'*hortus conclusus*, du jardin comme symbole de virginité.

Ce roman hautement spéculaire semble également toujours se dénoncer comme illusion, comme rêve, comme pure fabrication de l'imagination débordante de la jeune mystique, vivant dans l'atmosphère médiévale de *La Légende dorée* qui a façonné son

éducation. Ainsi que nous avons déjà pu le voir, Angélique rêve sa vie, et elle meurt au moment d'entrer dans le triste monde « réel », ce qui la rattache immanquablement, elle et tout ce qui l'entoure, au domaine de l'illusion, de l'hallucination. Or, le moment d'apparition dans la diégèse de son amant coïncide avec une « scène de jardin » fort étonnante, qui semble parfaitement illustrer le concept tainien de la perception comme « hallucination vraie ». De nuit, le terrain subit tout d'abord une métamorphose identique à celle que nous avons pu remarquer dans *Une page d'amour*, propice à en faire un écran-support :

Dans [un] angle, à moitié cachée par un lierre dont le manteau couvrait tout le mur du fond, se trouvait une petite porte débouchant sur le Clos-Marie, vaste terrain laissé inculte. Ce Clos-Marie était l'ancien verger des moines. Un ruisseau d'eau vive le traversait, la Chevrotte, où les ménagères des maisons voisines avaient l'autorisation de laver leur linge [...] ; et personne autre n'habitait le champ, que la ruelle des Guerdaches reliait seule à la rue Magloire, entre les hautes murailles de l'Evêché et celles de l'hôtel Voincourt. En été, les ormes centenaires des deux parcs barraient de leurs cimes de feuillage l'horizon étroit, qui était fermé au midi par la croupe géante de l'église. Ainsi enclavé de toutes parts, le Clos-Marie dormait dans la paix de son abandon, envahi d'herbes folles, planté de peupliers et de saules que le vent avait semés⁵³⁸.

La narration fait précéder l'entrée de Félicien dans le roman et dans la vie d'Angélique par cette évocation d'un champ géométrique, clos, plat et uni. L'extrait insiste sur son parfait isolement du reste du monde, à un point tel que nous en sommes presque réduite à la paraphrase : déjà isolé des hommes par la présence d'autres jardins, le Clos-Marie, est en effet lui-même « enclavé de toutes parts », coupé des autres jardins par de « hautes murailles », ou par le « mur » des Hubert redoublé par la couverture d'un « manteau » de lierre. Cette fermeture physique de l'espace du jardin est complétée par un empêchement de toute fuite du regard, par la « barre » que les feuillages des « ormes centenaires » applique sur « l'horizon étroit », et par la masse de la cathédrale qui le « ferm[e] au midi ». On ne saurait être plus clair, le Clos-Marie, dont l'onomastique insistait déjà sur l'idée de circonscription associée au thème de la chasteté divine, se présente par sa configuration comme un hors-monde, un espace régi par une totale extranéité au monde extérieur et à la réalité qui s'y déploie. Isolé et clos, ce terrain est aussi vierge dans l'acception profane du terme, dans une syllepse entre chasteté et vide que le texte déploie à loisir : « vaste terrain laissé inculte », « paix de son abandon », seulement dérangé par la lessive des ménagères qui y déploient alors leur « linge », détail qui actualise dans la diégèse la métaphore du jardin devenu écran de toile. L'analogie sera d'ailleurs concrètement réalisée dans le chapitre suivant, lors d'un « épisode de lessive » transformant le jardin en une véritable toile tendue sur le sol rectangle. En effet, à la manière d'une toile agrafée sur un châssis, les draps blancs sont alors étendus au

⁵³⁸ Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 860.

sol pour le séchage, « fix[és] » « aux quatre coins » par des cailloux pour que le vent ne les emporte, si bien que « [t]oute la lessive était là, étalée, très blanche parmi l'herbe verte, [...] et le pré semblait s'être fleuri soudain de nappes neigeuses de pâquerettes⁵³⁹ ».

Dès sa première description, le Clos-Marie est donc clairement associé à une surface vierge, immaculée, telle la toile attendant le dessin, dans un réseau sémantique alliant la sexualité et l'inscription sur le support (drap comme toile et couche, virginité comme pureté chaste et absence de trace), qui ne surprendrait pas chez un Mallarmé. Le jardin est une surface en attente, qui attend l'inscription, la projection figurée de l'artiste. Or, à cette surface en attente fait face le regard et la conscience d'Angélique Rougon, placée au balcon de sa chambre immaculée, elle-même relais d'une métaphore de l'esprit comme « boîte à images », d'autant que la jeune fille y passe son temps à lire les merveilles de *La Légende dorée* et à se figurer parmi les aventures des saintes. Ajoutons qu'Angélique est une brodeuse de chasubles, projetant donc avec son fil et son aiguille des images sur des tissus de soie, dans un réseau métaphorique qui ne peut que nous faire penser à la toile que le peintre couvre d'images, mais aussi, par l'étymologie commune du texte et du tissu, à la page que le poète couvre de mots. Dans ce contexte hautement signifiant, l'apparition théâtrale de Félicien dans le jardin, sous les yeux de la jeune fille, appelle de nombreux commentaires. Nocturne et donc obscure comme une chambre photographique, la scène est cependant baignée par un rayon de lune, que nous pouvons assimiler à une exposition. Peu à peu, Angélique soupçonne une présence, une silhouette, et enfin un homme tel qu'elle l'avait imaginé dans ses rêves. Le parallèle entre l'apparition progressive du jeune homme dans le jardin et la révélation d'une image photographique sur la plaque sensible est manifeste. Toutefois l'analogie semble dans cette scène d'apparition encore plus profonde :

Une nuit de mai, à ce balcon où elle passait de si longues heures, elle éclata en larmes. Elle n'avait point de tristesse, elle était bouleversée par une attente, bien que personne ne dût venir. Il faisait très noir [...] Seul, le vitrail de la chapelle luisait. [...] Enfin, un soir qu'une obscurité plus chaude tombait du ciel sans lune, quelque chose commença. [...] Pièce à pièce, cela se dégageait de son rêve, comme une réalisation des vagues souhaites de sa jeunesse. Était-ce le saint Georges du vitrail qui, de ses pieds muets d'image peinte, foulait les hautes herbes pour monter vers elle ? la fenêtre justement pâlisait, elle ne voyait plus nettement le saint, pareil à une petite nuée pourpre, brouillée, évaporée. [...] Les soirées suivantes, elle vit paraître le mince croissant de la lune nouvelle. [...] Et alors, dans la lumière, la création continua. Ce qui venait du rêve finit par prendre l'ombre d'un corps. Car elle n'aperçut d'abord qu'une ombre effacée se mouvant sous la lune. Qu'était-ce donc ? l'ombre d'une branche balancée par le vent ? Parfois, tout s'évanouissait, le champ dormait dans une immobilité de mort, elle croyait à une hallucination de sa vue. [...] Un soir, elle crut reconnaître la fuite leste de deux épaules, et ses yeux se portèrent aussitôt sur le vitrail : il était grisâtre, comme vidé, éteint par la lune qui l'éclairait en plein. [...] Une nuit, brusquement, sur la terre blanche de lune, l'ombre se dessina d'une ligne franche et nette, l'ombre d'un homme, qu'elle ne pouvait voir, caché derrière les saules. L'homme ne bougeait pas, elle regarda longtemps l'ombre immobile. [...] Elle restait des heures, dans son lit, où elle se perdait, si mince, les yeux clos, mais ne dormant pas, revoyant toujours l'ombre immobile, sur le sol éclatant. [...] Elle eût dessiné [ce profil

⁵³⁹ *Ibidem*, p. 878.

mystérieux] *d'un trait sûr*, de mémoire. Elle l'avait revu en dormant, glisser parmi les bruyères pâles de ses rideaux. [...] Pendant tout le quartier [de lune], elle trouva [*l'ombre*] exacte à chaque rendez-vous, *droite et muette* sans qu'elle en sût davantage, ignorante de l'être qui devait la produire. N'était-ce donc qu'une *ombre*, une apparence seulement, peut-être le saint disparu du vitrail, peut-être l'ange qui avait aimé Cécile autrefois, qui descendait l'aimer à son tour ? [...] La lune, en son plein, éclairait le Clos-Marie. Quand elle était au zénith, les arbres, sous la lumière blanche qui tombait d'aplomb, n'avaient plus d'ombre, pareils à des fontaines ruisselantes de muettes clartés. Tout le champ s'en trouvait baigné ; une onde lumineuse l'emplissait, d'une limpidité de cristal ; et l'éclat en était si pénétrant, qu'on y distinguait jusqu'à la découpe fine des feuilles de saule. Le moindre frisson de l'air semblait rider ce lac de rayons, endormi dans sa paix souveraine, entre les grands ormes des jardins voisins et la croupe géante de la cathédrale. [...] Angélique reçut un choc violent. Là, dans la clarté vive, elle l'aperçut debout, tourné vers elle. Son ombre, ainsi que celle des arbres, s'était repliée sous ses pieds, avait disparu. Il n'y avait plus que lui, très clair. A cette distance, elle le voyait en plein jour, âgé de vingt ans, blond, grand et mince. Il ressemblait au saint Georges, à un Jésus superbe, avec ses cheveux bouclés, sa barbe légère, son nez droit, un peu fort, ses yeux noirs, d'une douceur hautaine. Et elle reconnaissait parfaitement : jamais elle ne l'avait vu autre, c'était lui, c'était ainsi qu'elle l'attendait. Le prodige s'achevait enfin, la lente création de l'invisible aboutissait à cette apparition vivante. [...] Aussi le voyait-elle à deux pieds du sol, dans le surnaturel de sa venue, tandis que le miracle l'entourait de toutes parts, flottant sur le lac mystérieux de la lune⁵⁴⁰.

L'étonnante diachronie de l'apparition dont nous avons souligné la progression, ainsi que le vocabulaire emprunté à la peinture et au dessin qui la rapporte (« masses ténébreuses », « création », « ombre effacée », « fuite leste de deux épaules », « se dessiner », « trait », « ligne franche et nette »...), renvoient tous deux la scène aux différentes étapes d'un portrait de Félicien qu'Angélique réaliserait progressivement : néant en attente, ombre, silhouette, contour net, lumière, couleur, puis le portrait achevé. Or, nous assistons dans le même temps à la disparition d'une autre image dessinée, celle du saint sur le vitrail. L'impression, pour le lecteur comme pour Angélique, que le saint Georges peint s'efface de son support pour apparaître auprès d'elle dans le Clos-Marie renforce *a posteriori* l'idée que Félicien ne serait qu'une image, un être factice, dont le jardin serait devenu le nouveau support. L'absence d'ombre produite par son corps (« repliée sous ses pieds ») souligne cette parenté avec le dessin du vitrail, faisant de Félicien une figure naïve en deux dimensions.

Cette association tissée entre l'arrivée de l'amant et la création picturale voire photographique est indissociable d'une réflexion sur le réel et l'illusion, prouvant définitivement la familiarité de Zola avec les théories de Taine et les thèses scientifiques de l'époque. La « réalisation » du fantasme d'Angélique dans l'espace plan du jardin multiplie en effet les références explicites aux différents états de la perception étudiés par les philosophes et les scientifiques du siècle : « hallucination », « apparition », « mémoire », « revu en dormant », « rêve », « création », repris également sur le mode voraginien du « miracle » et du « prodige » dans les monologues intérieurs de la jeune fille. L'omniprésence de ce lexique encourage le lecteur à comprendre la scène comme un discours sur la perception ou la

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 869-873.

production d'images. Toutefois, le texte se plaît à introduire une confusion systématique entre les deux domaines en principes étanches de l'illusion et de la réalité. Ainsi, lorsque Angélique regarde par sa fenêtre, situation parfaitement transitive qui lui donne accès à une perception du réel, l'extrait utilise des modalisateurs et des tournures restrictives afin de porter le doute sur la « réalité » de son expérience : « elle ne voyait plus nettement », « elle n'aperçut d'abord qu'une ombre effacée », « Qu'était-ce donc ? », « tout s'évanouissait », « elle crut reconnaître la fuite leste de deux épaules ». Intermittent, fuyant, vacillant, de nature inconnue, jamais l'objet de la vision ne semble pouvoir être identifié comme ce qu'il est d'évidence pour tout lecteur : un jeune homme. Ainsi, alors que la perception d'Angélique est confirmée par le réel, car il y a bien *quelque chose* dans le jardin à ce moment précis, le récit refuse cette interprétation réaliste de l'événement, dans un renversement de la frontière entre perception et illusion que la narration souligne d'elle-même, en remettant en cause la rationalité de la *perception vraie* du personnage : « cela se dégageait de son rêve, comme une réalisation des vagues souhaits de sa jeunesse », « Ce qui venait du rêve finit par prendre l'ombre d'un corps » ; « elle croyait à une hallucination de sa vue ». Le corps réel de Félicien n'est donc plus un corps mais un produit du rêve, une hallucination qui aurait été projetée par le désir de l'esprit d'Angélique.

Le jeune homme se trouve d'ailleurs presque systématiquement désigné, au risque de multiples répétitions, par le vocable « l'ombre », qui porte en elle-même ce caractère oxymorique et indécis que lui confère l'ensemble de l'épisode. Ce terme reflète en effet parfaitement le brouillage entre réalité et hallucination. Lorsqu'il désigne un corps, il met en doute sa matérialité (« il est l'ombre de lui-même ») ; lorsqu'il désigne l'ombre « portée », soit l'image projetée par un corps, il atteste la présence au monde de l'objet qui l'a fait naître et qui n'est peut-être pas perceptible au regard mais qui existe bien (les scènes de suspense exploitent assez ce procédé au cinéma d'une ombre annonçant la présence d'un être menaçant, mais encore absent de notre perception et de celles des autres personnages). Cette acception en fait selon Clément Rosset non pas un « double » négateur du réel comme l'illusion, mais un « double » qui serait au contraire, paradoxalement, une « signature du réel garantissant son authenticité⁵⁴¹ », car elle en est le produit, au même titre que le reflet et l'écho. Le texte zolien exploite ces deux acceptions, qui de toute façon relèvent chacune de la projection et de la limite entre le visible et l'invisible : par son essence inessentielle, l'ombre

⁵⁴¹ Clément Rosset, *Impressions fugitives*, op. cit., p. 9. Pour un développement philosophique comme toujours lumineux sur les différentes acceptions de cette notion et ses troubles accointances avec le réel, nous renvoyons aux p. 23-45 de ce même ouvrage.

est à la fois une illusion et le signe de la présence d'un objet réel, potentiellement invisible, mais impossible absent, dans une dualité insoluble glosée par Max Milner dans l'ouvrage qu'il lui consacrait en 2005, *L'envers du visible* :

[A] la fois objet, puisqu'on la voit se détacher sur le sol ou sur un mur, et non-objet, puisqu'un rien suffit à la faire disparaître ; instable et volatile, mais nullement assimilable aux illusions des sens ; ayant, par ses contours, une ressemblance indéniable avec celui qui la projette (et pour cette raison souvent comparée au reflet), mais subissant des déformations et des intermittences en partie indépendantes de la volonté de son « possesseur⁵⁴² ».

Alors que la perception réelle du corps de Félicien semble plus évanescence que le plus immatériel des mirages, on constate que son image prend au contraire une matérialité démesurée dès lors qu'Angélique ne le regarde plus, qu'elle ne voit plus par la fenêtre, mais substitue à la perception transitive qu'elle lui offrait sa propre production imagée, quand elle se remémore la scène ou lorsqu'elle rêve la nuit dans sa chambre : « Elle restait des heures [...] les yeux clos, mais ne dormant pas, revoyant toujours l'ombre immobile, sur le sol éclatant », « Elle eût dessiné [ce profil mystérieux] d'un trait sûr, de mémoire. Elle l'avait revu en dormant, glisser parmi les bruyères pâles de ses rideaux. » Là où la perception était sans cesse modalisée, le surgissement subjectif de l'image devient assertif dès que celle-ci est coupée de son référent réel. Il est d'ailleurs étonnant de voir ce phénomène mettre en abyme la scène du balcon qui l'a initiée : de même que le champ se faisait toile blanche pour accueillir un Félicien décrit comme une image, de même la toile de perse rose des rideaux d'Angélique, représentant opportunément des végétaux, est ici associée à un champ où l'image projetée dans ses souvenirs se promènerait (« les bruyères pâles des rideaux »), et ce alors que ces rideaux du lit occultent la vue et que le personnage a les yeux bien « clos » ou « dort ». La symétrie est parfaite entre ce réel évanescent et cette hallucination vivante, ce qui introduit inmanquablement dans la scène une tentation d'équivalence entre les deux phénomènes, relevant dès lors parfaitement de la théorie tainienne selon laquelle la perception ne serait qu'une hallucination vraie, valant les hallucinations fausses du rêve ou du délire. Car finalement, le saut est aisé désormais : qui pourrait affirmer que l'ombre que la jeune fille pourrait dessiner de mémoire est bien une ombre « portée », qu'elle renvoie bien à un corps, plutôt qu'à un fantôme de plus, devenue hallucination pathologique à la fin de l'extrait ?

On peut dès lors s'interroger sur l'opportune rencontre de cette réflexion sur l'illusion et le réel avec la dimension métatextuelle qui anime tout le passage, assimilant la venue de

⁵⁴² Max Milner, *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005, p. 287. Sur la relation ambiguë entretenue par l'ombre portée avec son propriétaire, et son exploitation dans la littérature fantastique, voir ce même ouvrage, p. 287-336.

Félicien à une « création » imagée de la brodeuse, à la fois photographique, picturale, et littéraire. En effet, l'association de Félicien à l'image peinte du vitrail peut également être lue comme la mise en abyme de la création d'un personnage littéraire. Le privilège accordé par la description au noir et blanc, la planéité blanche et rectangulaire de son « lac de rayons » renvoie le champ à la page d'un écrivain, sur laquelle viendrait s'écrire le portrait de Félicien : soit à la page même que le lecteur a alors sous les yeux. Le vocabulaire évoquant le tracé de sa silhouette n'est en outre pas sans rappeler celui d'une plume (« dessiner d'un trait sûr », « l'ombre se dessina d'une ligne franche et nette »). Le jardin, recouvert ensuite par les draps blancs, ressemblerait ainsi chez Zola à ce lit mallarméen pour la plume et l'encre qu'est la page, Angélique devenant l'auteur de Félicien, comme le sous-entend dans le texte l'emploi répété et ambivalent du terme de « création ». Ce lien entre la création littéraire et l'espace préservé du jardin devenu le support des illusions projetées par Angélique renvoie dès lors à l'esthétique de Zola. Si le jardin clos, rationnel, préservé et maîtrisé est propice à une mise en abyme de la page de l'écrivain, c'est que l'écriture zolienne se conçoit précisément comme un espace refuge, opaque et coupé du monde réel, pour l'esprit de son auteur. Si le jardin-cerveau préserve et organise le chaos de la nature, de l'extérieur, l'écriture de Zola se présente dès lors comme une rationalisation artificielle du réel qu'elle prétend pourtant si vivement accueillir dans ses productions, sur le mode du simulacre fétichiste. Enfin, si le jardin-écran suscite la projection d'hallucinations dont la réalité ne semble pas moins tangible que la perception réelle, c'est bien que la frontière entre ces deux mondes s'avère poreuse voire inexistante chez Zola, et que son écriture réaliste se conçoit dès lors explicitement et légitimement comme une illusion, et non comme un utopique reflet transparent.

Loin d'être le simple objet d'une critique de l'esprit étrié de la bourgeoisie, le caractère clos et ordonné du jardin zolien répond donc à une nécessité esthétique bien plus profonde. Le traitement « optique » que le motif prend dans les *Rougon-Macquart* manifeste une angoisse de l'écriture face au « dehors » – la réalité –, perçu comme le territoire effrayant du chaos, du non maîtrisable, de l'irrationnel et de la folie. La clôture du jardin viendrait conjurer cette peur du dehors par l'érection de substituts sur-maîtrisés, d'écrans fétiches où l'écrivain se regarde créer, garde tout contrôle et tout pouvoir de production, comme François Mouret lorsqu'il entretient ses plates-bandes, comme Hélène lorsqu'elle nie l'exposition du corps de sa fille au profit d'un catalogue de souvenirs, comme Angélique lorsqu'elle dessine l'amant de ses rêves – comme Yahvé lorsqu'il crée l'homme ? Ces trois exemples de jardins sont bien la manifestation d'un réseau symbolique parfaitement cohérent de l'écriture zolienne, qui confirme non seulement l'influence de la pensée de l'écran et des théories de la

projection sur son esthétique, mais aussi la remise en cause de la représentation mimétique qu'elle contient implicitement.

Car problème de *mimesis* il y a bien dans tous ces motifs zoliens manifestant l'influence des arts optiques et des travaux sur l'hallucination de son temps. Dans tous les exemples précédents, il n'y a pas de solution de continuité paisible entre la perception du réel et la projection des images. Remise en cause comme illusoire dans *Le Rêve*, reniée comme trop douloureuse dans *Une page d'amour*, la perception du réel s'avère même assassine dans *La Conquête de Plassans*, où c'est finalement le constat de la destruction *réelle* du jardin qui entraîne la folie incendiaire et l'anéantissement de tous les personnages, y compris Mouret lui-même. La référence à un à-côté du réel, tout aussi légitime que lui, est systématiquement agonistique chez Zola : l'autre monde, celui de l'image projetée, ne se concilie pas pacifiquement avec l'hégémonie de la perception réelle et entraîne un rejet systématique de cette dernière. Un dernier exemple de jardin, le plus célèbre du cycle, nous éclaire sur ce point, celui du Paradou dans *La Faute de l'abbé Mouret*, qui entretient une relation particulièrement dense avec la psyché du héros éponyme et mêle à lui seul tous les éléments contenus dans nos trois précédents exemples : accent sur la clôture et la rupture avec le monde, utilisation de métaphores optiques, mise en avant de la présence du support de toute représentation, étude du fonctionnement du cerveau, attention à la dimension génésique de toute création, et mise en abyme de l'œuvre. Mais surtout, la reprise de toutes ces caractéristiques dans le récit comme dans l'univers symbolique du roman les met en scène en accusant dramatiquement cette idée d'un antagonisme violent, d'une incompatibilité fondamentale entre le monde du sujet et le monde extérieur, entre l'illusion et le réel.

- *Territoire de la mémoire, territoire du réel dans La Faute de l'abbé Mouret : le récit d'une impossible transgression*

Le cinquième tome du cycle présente la particularité d'élire comme héros un personnage temporairement amnésique. S'il est aujourd'hui devenu un *topos*, ce motif romanesque n'en est qu'à ses premiers pas lorsque Zola décide d'en faire le centre du roman qu'il publie en 1875⁵⁴³, ce qui lui prête un tout autre statut que celui d'une simple « ficelle » narrative. L'écrivain fait là un choix original, dans le sens où il est non seulement novateur,

⁵⁴³ Sur la fortune du personnage amnésique, notamment dans le roman noir, consulter Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 251-256. Jean-Yves Tadié fait remonter l'introduction de ce motif en littérature en 1868, soit sept ans avant le roman de Zola.

réceptif aux problématiques scientifiques de l'époque, mais surtout dans le sens où il est atypique et par conséquent nécessairement signifiant. La disparition puis la réapparition brutale de la mémoire de l'abbé, qui commande toute la progression de l'intrigue et la construction du récit, n'a pourtant guère attiré l'attention de la critique consacrée à ce roman⁵⁴⁴. Cette absence d'intérêt s'explique néanmoins par le traitement généralement réservé à la question de la mémoire dans l'œuvre zolien. En effet, bien que récurrente dans les *Rougon-Macquart*, la représentation zolienne du souvenir a souvent été réduite à un simple stratagème narratif permettant de ventiler le passé des personnages, et donc les fameuses « fiches » de l'auteur⁵⁴⁵. Selon cette conception dominante, Zola serait le parfait contrepoint du romancier proustien, en s'intéressant au souvenir d'une manière purement utilitaire⁵⁴⁶. Certes, le romancier naturaliste use fréquemment de récits rétrospectifs sommaires purement « logistiques », destinés à rappeler au lecteur la biographie d'un personnage ou des épisodes contés dans un autre volume du cycle⁵⁴⁷, ce qui ne s'apparente guère à un véritable discours de l'auteur sur le souvenir ou la mémoire. Toutefois, ce traitement s'accorde peu avec les premiers acquis de notre étude de l'influence de la conception de la pensée comme projection chez Zola, qui a montré un tout autre questionnement du romancier sur le rapport de la mémoire à l'image et à la perception, dans les scènes de miroir par exemple, ou encore dans la métaphore du jardin comme écran du souvenir dans *Une page d'amour*.

⁵⁴⁴ Dans le récent colloque *Emile Zola. Mémoire et sensations* (actes du colloque de Montréal de septembre 2005, dir. V. Cnockaert, Montréal, XYZ, 2008), le seul article entièrement centré sur *La Faute de l'abbé Mouret* porte ainsi uniquement sur la première partie du roman, alors que le personnage n'a pas encore perdu la mémoire (Sophie Ménard, « Les parcours mémoriels et sensitifs de Serge Mouret », *ibidem*, p. 87-97). Les études critiques du roman ont privilégié sa réécriture biblique, sa dimension mythique, sa représentation du fait religieux ou encore l'écriture botanique qu'il déploie dans ses descriptions (Roger Ripoll, « Le symbolisme végétal dans *La Faute de l'abbé Mouret* : réminiscences et obsessions », *Cahiers naturalistes*, n°31, 1966, p. 11-22 ; Clélia Anfray, « La Faute (originelle) de l'abbé Mouret. Approche mythocritique du roman », *Cahiers naturalistes*, n°79, 2005, p. 45-58 ; Mieke Bal, « Quelle est la faute de l'abbé Mouret ? Pour une narratologie diachronique et polémique », *Australian Journal of French Studies*, XXIII, n°2, 1986, p. 149-168 ; A. A. Greaves, « Mysticisme et pessimisme dans *La Faute de l'abbé Mouret* », *Cahiers naturalistes*, n°36, 1968, p. 148-155 ; Henri Mitterand, « Naturalisme et "Modern Style" », dans *L'illusion réaliste*, *op. cit.*, p. 119-136).

⁵⁴⁵ « Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, l'amnésie de Serge, dans la deuxième partie du roman, est aussi un procédé de mise en scène différentiel : le Serge de la deuxième partie s'oppose au Serge « ignorant » de la première partie dominé par les lectures et l'instruction du Séminaire, l'éducation culturelle s'oppose à l'éducation naturelle du Paradou qui « enseigne » l'amour, l'amnésie (non-savoir radical) de Serge s'oppose au savoir du savant, Pascal, qui introduit Serge dans le Paradou, et est un moyen de déclencher, à partir de zéro, une conquête encyclopédique du Paradou. » (Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, *op. cit.*, p. 277-278).

⁵⁴⁶ L'idée d'une mémoire utilitariste anti-proustienne chez Zola, héritée des idées développées par Philippe Hamon dans *Le Personnel du roman*, est en partie illustrée par le récent article de Chantal Pierre-Gnassounou, au titre particulièrement significatif : « Fragments d'enfance : les temps perdus du roman zolien », dans *Emile Zola. Mémoire et sensations*, *op. cit.*, p. 99-115.

⁵⁴⁷ Ainsi, dans son roman éponyme, Nana se souvient-elle de son enfance pour nous rappeler l'intrigue de *L'Assommoir*, Hélène se rappelle-t-elle toute sa vie à Marseille dans *Une page d'amour*, Claude et Sandoz se remémorent-ils leur enfance à Plassans au début de *L'Œuvre*, tout comme Pascal qui résume l'histoire entière de la famille à l'aide des notes dans *Le Docteur Pascal*, mettant en abyme par cette lecture la mémoire narrative utilitaire utilisée par l'écrivain.

Aux côtés de cette mémoire « utilitaire » traitée sur un mode purement narratif, il y a en effet chez Zola une toute autre représentation du souvenir, dans des passages que nous serions tentée d'appeler des « évocations » de la mémoire, dans la mesure où ils ne servent pas à résumer des événements passés mais tentent de rendre présente l'image mentale qui submerge le personnage se souvenant. L'intérêt de Zola pour le phénomène mnémonique ne ferait d'ailleurs en cela que rejoindre sa préoccupation constante pour l'inscription des images subjectives sur divers supports prélevés et détournés du monde réel, puisque le fonctionnement même de la mémoire implique l'idée d'une impression, d'une inscription et d'une projection de l'image-souvenir. Comme le suggèrent de récents propos de Véronique Cnockaert, les scènes d'« évocations » mémorielles du cycle se situent d'ailleurs à des moments de crise de l'économie du roman naturaliste : elles représentent généralement des moments de faille, de fracture entre rationalité et irrationalité pour le personnage, et elles introduisent dans le roman des descriptions mettant en danger l'illusion réaliste⁵⁴⁸. Le surgissement de la mémoire ne correspond pas au simple rappel d'un événement passé : il entraîne pour le personnage le passage dans un monde à part, où l'écriture zolienne se permet des audaces en apparence incompatibles avec le projet naturaliste. La mémoire du personnage zolien représenterait ainsi un territoire à part dans l'œuvre, idéal réceptacle de la subjectivité, légitimant toutes les fractures de la *mimesis* par le délire momentané de la psyché du personnage. De cette compartimentation hermétique du réel et du souvenir dans le roman zolien, Serge Mouret et sa mémoire vacillante s'avèrent les meilleurs représentants.

Effacement et rémanence dans la chambre noire du texte : un roman hanté par la mémoire

Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, la mémoire n'est pas un simple motif narratif : elle hante le roman à la fois dans son écriture et son univers symbolique, dans une omniprésence qui permet de mieux comprendre la représentation que l'auteur naturaliste se fait du souvenir et de l'image mentale. Sur un plan narratif, l'articulation de la mémoire et de l'amnésie permet l'évolution du personnage et la progression de l'intrigue, auxquelles répond l'organisation du roman en trois grandes sections. Dans la première partie, l'abbé pratique une

⁵⁴⁸ Dans l'introduction de *Mémoire et sensations*, Véronique Cnockaert parle d'« expériences mnémoniques et sensibles [qui] fracturent le réel » (*op. cit.*, p. 13). Dans ce même volume, trois articles analysent le corpus zolien dans une perspective assez proche en mettant en avant l'idée d'une « mémoire de la chair » chez Zola et sa relation à l'inconscient (Colette Becker, « La nuit mystérieuse de la chair », *ibidem*, p. 131-141 ; Jean-Louis Cabanès, « A fleur de peau, au fond du corps : sensation et archive », *ibid.*, p. 143-155 ; Véronique Cnockaert, « Mémoire de peau », *ibid.*, p. 157-166).

religion extrême, faite de négation de soi et de dévotion à la Vierge, et c'est pour cette raison qu'il s'installe aux Artaud, village perdu dont tous les habitants portent le même nom et sont nés d'une même souche, jusqu'à ce que sa dévotion ambiguë pour la Vierge le mène un jour à la crise délirante, puis à la perte de mémoire. L'amnésie devient alors un stratagème narratif efficace, permettant dans la deuxième partie le transport du personnage dans le jardin clos du Paradou pour sa convalescence, auprès de la jeune Albine, entraînant pour l'abbé Mouret, qu'on nomme désormais « Serge », une renaissance faite d'apprentissage de l'amour dans la prolifération de la nature, dans une intertextualité évidente du roman avec la Genèse. Le dénouement mêle également intrigue et mémoire, dans la mesure où l'union charnelle du couple, redoublée métaphoriquement par la découverte d'une brèche ouverte dans la muraille du jardin clos, permet au prêtre de recouvrer la mémoire, et inaugure un nouveau déplacement de l'action dans la troisième partie : en voyant son village par l'ouverture du mur, Serge guérit, et conditionne ainsi son retour à une vie d'abnégation aux Artaud.

La perte de mémoire permet de conforter la vraisemblance de la « faute » et de la chute de l'abbé, commandée par la réécriture du péché originel, mais son rôle s'avère en réalité bien plus profond dans l'œuvre. Le roman montre ainsi une écriture elliptique, fragmentaire, fort étonnante dans un roman zolien. Scandés par ces trois grandes parties elles-mêmes structurées par la présence ou l'absence de souvenirs (I. état normal ; II. amnésie ; III. recouvrement de la mémoire), les cinquante chapitres du roman, très courts, rarement liés entre eux, semblent mimer les réminiscences fugaces et fragmentées d'une conscience en éveil. Bien que la narration soit omnisciente, aucun indice ne vient expliquer le passage d'une partie du roman à l'autre, toujours très abrupt : entre la première et la deuxième, « l'abbé » s'évanouit dans son église, et « Serge » se réveille au Paradou après des semaines d'ellipse ; entre la deuxième et la troisième, « Serge » revoit son village par la brèche, et « l'abbé Mouret » célèbre quelques temps plus tard un mariage dans son église. L'absence d'indications temporelles ainsi que l'onomastique « fluctuante » du personnage donnent l'impression qu'il devient un autre à chaque partie. Nous ne savons ni pourquoi ni comment le prêtre évolue d'un lieu à l'autre, d'une identité à l'autre : nous le prenons dans trois états différents, comme s'il ne s'agissait presque plus du même homme. La conscience du lecteur est ainsi sans cesse ramenée à l'état de la mémoire de Serge, par des ruptures semblables à celles qui se produisent dans son cerveau.

Dans la partie centrale du roman, l'univers diégétique symbolise lui aussi cette dialectique entre amnésie et souvenir, en montrant une antithèse permanente entre apparition et effacement, dans une influence toujours plus manifeste de la « pensée de l'écran » et de la

conception du cerveau comme projecteur d'images. Dans *L'innommable*, Philippe Bonnefis met l'accent sur la nature métatextuelle du refuge du Paradou :

Soit donc le Paradou. Enclos, lui-même cerné d'une barrière de collines, ce n'est rien d'autre à l'intérieur qu'une chicane de murs, de rideaux, d'écrans : « un labyrinthe de buissons ». On dirait aussi bien d'un damier, d'un jeu de cases. [...] L'œuvre entière de Zola se réfléchit dans cette aventure de la limite qu'est *La Faute de l'abbé Mouret*, au point qu'on serait tenté de la lire suivant la pente où l'emporte cette sorte de compulsion de l'enfermement. Comme si le texte ne vivait que de la répétition de son geste de clôture⁵⁴⁹...

Bien que nous ne suivions pas le fil psychanalytique de cette analyse qui voit surtout dans ce jeu de cases la case vide du père « manquant », fil conducteur de la lecture zolienne de Ph. Bonnefis, l'idée que ce roman relève de l'expérience limite, si dangereuse qu'elle nécessite les barrières diégétiques du Paradou, les limites structurantes de l'intertexte génésique, et la présence de deux parties encadrantes nettement distinctes de l'épisode central, nous semble tout à fait séduisante. Cette expérience limite associée au cœur du roman le Paradou, une végétation proliférante, des amours merveilleuses, des figures peintes et... l'amnésie. Selon nous, il y aurait une clef à voir dans cette dangereuse partie centrale, qui serait comme la métaphore même d'un esprit imageant protégé par les barrières hermétiques d'une boîte crânienne. Or, cette partie est précisément celle de l'amnésie, le moment où le cerveau du héros, lui, se trouve vide. La section du Paradou présenterait ainsi un mode de fonctionnement alternatif, une expérience où l'esprit vidé de Serge se serait comme déversé dans l'espace cervical non plus du personnage, mais de son environnement diégétique, dans une tentative désespérée de concilier espace réel et espace subjectif des images psychiques, dont on sait combien ils s'avèrent d'ordinaire conflictuels et étanches chez Zola. Mais cette expérience de continuité entre l'esprit de Serge et le Paradou implique paradoxalement une nouvelle clôture, séparant le Paradou du reste du monde réel, ce qui la taxe d'emblée d'aporie. Ainsi s'expliquerait par exemple le contraste entre l'aridité végétale des parties situées aux Artaud (les images sont dans la tête de Serge, pas à l'extérieur) et la luxuriance de la partie située dans le jardin du Paradou (les images ont déserté la tête amnésique de Serge et se sont déversées dans l'espace clos qui l'entoure, comme un nouveau cerveau). Et en effet, cette hypothèse d'un mouvement de vases communicants entre l'esprit et le monde extérieur porte déjà en elle-même la programmation de son échec : passer de l'un à l'autre, c'est admettre que leur coexistence est vaine, et entériner plus que jamais l'impossible liaison entre la psyché de l'homme et le monde qui l'entoure.

⁵⁴⁹ Philippe Bonnefis, *L'innommable*, op. cit., p. 25.

Dans la section centrale, l'association entre image et mémoire est particulièrement manifeste dans l'évocation du décor de la chambre que Serge occupe dans le pavillon abandonné du Paradou pendant sa convalescence. Celle-ci est le théâtre d'un phénomène physique étonnant, qui n'est pas sans préfigurer une célèbre scène tournée par Fellini dans *Roma* : devenues presque invisibles au fil des siècles, les figures peintes du plafond disparaissent et réapparaissent non seulement au gré de la chaleur, mais surtout à la faveur de la progression de l'intrigue ! La description du décor, qui s'étend sur plusieurs chapitres, introduit dès lors une analogie entre la mémoire de Serge et les images artificielles des peintures galantes qui surgissent épisodiquement sur le plafond. Ainsi, lorsque Serge s'éveille amnésique dans le premier chapitre, la chambre mime l'effacement, la nudité de sa mémoire et de son « crâne encore vide⁵⁵⁰ » :

Des peintures laissaient encore voir les ventres et les derrières roses de petits Amours volant par bandes, jouant à des jeux qu'on ne distinguait plus ; tandis que les boiseries des murs [...], les portes à double battant, le plafond arrondi [...] s'effaçaient, d'un gris très doux, un gris qui gardait l'attendrissement de ce paradis fané⁵⁵¹.

Dans cette première description qui inaugure l'analogie entre décor peint et souvenir, le plafond s'est vidé de ses images comme la mémoire du personnage a gommé ses souvenirs, ainsi que le montre le lexique de l'effacement, de la grisaille (souligné). La chambre devenue blanche n'est alors plus que le support immaculé des lumières changeantes venues du jardin, tout comme le cerveau vide de Serge n'est plus capable à ce moment de l'intrigue que de goûter les impressions présentes, sans les analyser, sans les figurer, ni les relier à son passé, dans un état de rupture presque définitive entre sa pensée subjective et le monde phénoménal : « Il était resté le visage tourné vers les rideaux, suivant sur la transparence du linge le matin pâle, l'ardent midi, le crépuscule violâtre, toutes les couleurs, toutes les émotions du ciel⁵⁵². » Vient ensuite le moment de l'éveil de la conscience : Serge tente de lire l'histoire contée par les bribes de décor, dans une scène qu'on pourrait comprendre métaphoriquement comme une tentative de rechercher dans la narration des images sa propre histoire – un passé, une conscience :

Serge prit enfin possession de cette heureuse chambre, où il s'imaginait être né. Il voulut tout voir, tout se faire expliquer. [...] Il se fâchait de ne pouvoir comprendre à quels jeux [les Amours peints] jouaient, tant les peintures étaient pâlies. Aidé d'Albine, il roula une table, sur laquelle ils grimpèrent tous les deux. Albine donnait des explications :

⁵⁵⁰ Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., p. 1317.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 1316.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 1323.

« Regarde, ceux-ci jettent des fleurs. Sous les fleurs, on ne voit plus que trois jambes nues. Je crois me souvenir qu'en arrivant ici, j'ai pu distinguer encore une dame couchée. Mais, depuis le temps, elle s'en est allée. »

[...] Les peintures, qui s'émiettaient comme un visage fardé du dix-huitième siècle, étaient assez mortes pour ne laisser passer que les genoux et les coudes des corps pâmes [...]. Les détails trop crus, auxquels paraissait s'être complu l'ancien amour dont l'alcôve gardait la lointaine odeur, avaient disparu, mangés par le grand air ; *si bien que la chambre, ainsi que le parc, était naturellement redevenue vierge*, sous la gloire tranquille du soleil.⁵⁵³

Le lien entre la chambre et la « naissance » de Serge, évoqué dès la première phrase, renvoie à l'analogie du cerveau comme chambre photographique, dont nous avons déjà évoqué la fortune chez Zola. Effectivement, la chambre close qui fait « naître » Serge à nouveau est sa propre boîte crânienne, qui lui a permis d'oublier sa vie passée et d'en commencer une nouvelle au Paradou, autre boîte dont elle n'est finalement que la réduction et la variante « domestique ». La personnification des décors « morts », associée à l'isotopie du temps qui passe, rappelle la rémanence des images mémorielles dans un cerveau (« souvenir », « depuis le temps », « s'en est allée », « mortes », « mangés », « ancien », « gardait », « lointaine », « disparu »...). De même, le jeu de mots sur la « chambre redevenue vierge », à la fois effacée et redevenue chaste, boucle ce système d'échos entre le décor et le personnage, vierges à tout point de vue pour le moment. Ces éléments confirment que le plafond, comme l'univers diégétique en général, devient dans ce roman le prolongement du cerveau et de la mémoire de Serge. Cette association entre la mémoire du personnage et le décor peint est d'ailleurs d'autant plus troublante qu'elle est le seul témoignage, indirect, de l'évolution de son amnésie, dont on n'entendra jamais parler autrement.

Depuis le début de la seconde partie, le malade est passé d'un esprit vierge à une conscience sensorielle, puis, dans cet extrait, à une conscience pensante. Il veut comprendre son histoire, souhaite enfin recouvrer son passé, mais en reste encore incapable. Pourtant, c'est bien sa vie qui s'inscrit sur le plafond comme en témoigne la scène suivante, celle de la révélation, aux deux sens du terme. Zola la présente en effet sous la forme opportune d'une réaction chimique due à la chaleur, qui lie de nouveau le décor à la chimie des plaques sensibles du cerveau devenu chambre photographique :

« Tu n'as pas vu ? dit Serge un matin, dans une de ces heures de trouble ; il y a là, au-dessus de la porte, une femme peinte qui te ressemble. »

[...] De la peinture déteinte, mangée par le temps, se levait une scène qu'ils n'avaient point encore aperçue. C'étaient une résurrection de chairs tendres sortant du gris de la muraille, une image ravivée, dont les détails semblaient reparaître un à un, dans la chaleur de l'été. La femme couchée se renversait sous l'étreinte d'un faune aux pieds de bouc. On distinguait nettement les bras rejetés, le torse abandonné, la taille roulante de cette grande fille nue, surprise sur des gerbes de fleurs, fauchées par de petits Amours, qui, la faucille en main,

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 1354-1355.

ajoutaient sans cesse à la couche de nouvelles poignées de roses. On distinguait aussi l'effort du faune, sa poitrine soufflante qui s'abattait. Puis, à l'autre bout, il n'y avait plus que les deux pieds de la femme, lancés en l'air, s'envolant comme deux colombes roses.

« Non, répéta Albine, *elle ne me ressemble pas*... Elle est laide. »

Serge ne dit rien. Il regardait la femme, il regardait Albine, ayant l'air de comparer. [...] *Et ils se turent* une seconde fois, revenant à la peinture, *ayant sur les lèvres des questions qu'ils ne voulaient pas se faire*. [...]

« Tu as donc repeint toute la chambre ? s'écria-t-elle, en sautant de la table. On dirait que ce monde-là se réveille. »

Ils se mirent à rire, mais d'un *rire inquiet*, avec des coups d'œil jetés aux Amours qui polissoient et aux grandes nudités étalant des corps presque entiers. Ils voulurent tout revoir, *par bravade*, s'étonnant à chaque panneau, s'appelant pour se montrer des membres de personnages qui n'étaient certainement pas là le mois passé. C'étaient des reins souples pliés sur des bras nerveux, des jambes se dessinant jusqu'aux hanches, des femmes reparues dans des embrassades d'hommes, dont les mains élargies ne serraient auparavant que le vide. [...] *Et ils éprouvaient un malaise, à croire que les peintures les regardaient*. [...] Les couples s'animaient, *déroulaient l'histoire de cette grande fille* nue aimée d'un faune, *qu'ils pouvaient reconstruire depuis* le guet du faune derrière un buisson de roses, jusqu'à l'abandon de la grande fille au milieu des roses effeuillées⁵⁵⁴.

L'inadmissible spectacle n'est en réalité que la projection du désir des amoureux, qui se réalisera au chapitre suivant dans leur union charnelle. Cependant, cette annonce de l'avenir des personnages est surtout celle du retour du passé dans l'esprit de Serge. Toute cette description ne vise en effet qu'à témoigner de l'évolution de la mémoire du personnage. Le vocabulaire de la description insiste en effet davantage sur la réapparition des images dans la chambre que sur les peintures elles-mêmes (« se levait », « résurrection », « sortant du gris », « ravivée », « reparaître »). De même, le décor est opportunément une peinture narrative. La métaphore du déchiffrement d'un texte, qui fait du plafond une bande dessinée lue par Albine et Serge, et qui insiste pour cette raison sur son caractère linéaire et chronologique (« déroulaient l'histoire [...] qu'ils pouvaient reconstruire depuis [...], jusqu'à ... »), associe d'emblée la scène au recouvrement d'une histoire passée par une mémoire défaillante. Les images « lues » correspondent d'ailleurs à l'histoire vécue par les personnages. En effet, si l'acte charnel ne les lie pas encore à ce moment du récit, il est néanmoins sous-jacent dans tous les jeux innocents auxquels ils se livrent alors. L'étape de l'élucidation du décor préfigure donc une nouvelle adéquation entre les faits vécus par Serge et ce que son esprit-chambre en retient. Elle annonce par conséquent le retour à un fonctionnement normal de sa mémoire. Pour les personnages, refuser d'admettre la ressemblance entre leur vie et les peintures (« Non, elle ne me ressemble pas », « rire inquiet », « malaise »...), c'est donc surtout refuser le dangereux retour de la rémanence des images dans l'esprit de Serge, et donc l'adéquation entre ses images et la réalité externe, connotée comme menaçante. Et en effet, dès que les amants reproduiront « en vrai » l'histoire peinte, la dernière protection du cerveau-jardin de Serge contre le monde extérieur sera effectivement brisée dans une scène d'une

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 1394-1397.

grande redondance symbolique : la brèche de l'hymen d'Albine entraîne la vision des Artaud depuis la brèche du mur du Paradou puis le déchirement du brouillard de l'amnésie de Serge. L'acte de chair fait enfin correspondre les peintures de la chambre avec les souvenirs du personnage ; les images entrent donc désormais dans son cerveau comme le monde s'impose à la vie autarcique et utopique des jeunes gens par la brèche. Il entraîne dès lors le retour de la mémoire, mais aussi de la vie « normale » pour le prêtre.

Cette analogie manifeste entre le cerveau de Serge et la chambre du Paradou nous éclaire sur la représentation du concept de mémoire chez Zola, compris lui aussi sur le mode de la médiation et de la rupture avec le monde réel : toutes les métaphores précédemment étudiées mettent l'accent sur l'irréalité et l'artificialité du souvenir (images peintes ; décor galant du XVIII^e siècle d'une esthétique très artificielle ; réapparition magique et chimique des images). Profondément influencée par les nouveaux acquis scientifiques rapprochant la perception sensorielle de la production d'images subjectives, la conception zolienne de la mémoire comme réservoir d'images factices trouve cependant des sources dans toute l'histoire de la notion, dont elle donne une interprétation radicale.

Le souvenir comme image factice : une relecture « extrémiste » de Taine

Depuis Platon et le *Théétète*, le souvenir est lié à l'idée de représentation et d'image, dans la mesure où il est conçu comme une empreinte⁵⁵⁵. La métaphore, reprise par Descartes au XVI^e siècle et Malebranche au XVII^e⁵⁵⁶, connaît un succès continu qui entraînera un long débat sur la nature exacte de cette « image » au XIX^e siècle. Dans *Les maladies de la mémoire* en 1881, Théodule Ribot discute la pertinence de la notion d'empreinte et lui préfère les termes de « disposition » et d'« image⁵⁵⁷ ». « Lueur phosphorescente » ou « trace photographique » pour J. Luys en 1876⁵⁵⁸, elle est une « représentation » pour Herbart en 1824⁵⁵⁹, ou encore la « persistance latente d'une excitation antérieure », une « trace » pour Ch. Richet à la fin du

⁵⁵⁵ « Tout ce que nous désirons conserver en mémoire de ce que nous avons vu, entendu ou nous-mêmes conçu, se vient, en cette cire [de l'âme] que nous présentons accueillante aux sensations et conceptions, graver en relief comme marques d'anneaux que nous y imprimerions. Ce qui s'y empreint, nous en aurions mémoire et science tant qu'en persiste l'image. Ce qui s'efface ou n'a pas réussi à s'empreindre, nous l'oublierions et ne le saurions point. » (Platon, *Théétète*, 191d, in *Œuvres complètes*, VIII, 2, trad. A. Diès, Paris, Belles Lettres, 1924, p. 232).

⁵⁵⁶ Selon Descartes, « l'objet dont on veut se souvenir [laisse des] traces » dans le cerveau (*Traité des passions*, in *Œuvres*, éd. fac-similé, Paris, Librairie Vrin, 1996, p. 360) ; selon Malebranche qui utilise la métaphore de la gravure ou des vestiges, « les esprits animaux tracent des images sur l'âme » (*De la recherche de la vérité*, Amsterdam, H. Desbordes, 1688, p. 127-128).

⁵⁵⁷ Théodule Ribot, *Les maladies de la mémoire* [1881], Paris, F. Alcan, 1888, p. 10-46.

⁵⁵⁸ P. Luys, *Le cerveau et ses fonctions* [1876], Paris, F. Alcan, 1888, p. 105-106, 112-113.

⁵⁵⁹ Herbart est cité par Théodule Ribot dans *La psychologie allemande contemporaine*, Paris, G. Baillière, 1879, p. 2-3 et 21.

siècle⁵⁶⁰. Dans ce débat, tous les auteurs semblent connaître des difficultés de définition, mais ils utilisent néanmoins le concept d'image pour concevoir la mémoire, à l'exception d'H. Maudsley qui hésite en 1867 entre une « trace, un résidu, un vestige, [...] quelque chose⁵⁶¹ ». L'association du souvenir à l'image, encore convoquée en 1896 par Bergson⁵⁶², perdure ainsi tout au long du siècle, comme chez Freud, qui concevra le cerveau sur le modèle de l'appareil photographique dans *De l'interprétation des rêves*, et s'en inspirera de nouveau dans la théorie du *Wunderblock*, qui décrit les processus de mémoire et de rémanence⁵⁶³. Le lien tissé par Zola entre la mémoire, l'imagination et le décor peint trouve donc un écho dans les représentations de son époque. Cela dit, dans ces diverses études, le caractère factice de l'image n'est pas véritablement mis en avant comme on peut le voir chez Zola. Sur ce point, la réflexion du romancier nous semble plutôt manifester l'influence des théories alors développées par Taine.

Dans *De l'intelligence*, Taine affirme, nous l'avons vu, l'absence de frontière entre la perception et l'imagination. L'illusion produite par l'imagination ne serait qu'une sensation non confirmée par la réalité, si bien que toute perception du réel devrait être qualifiée d'« hallucination vraie », la différence entre les deux n'étant plus une affaire de nature, mais de degré. Comme nous l'avons déjà souligné, l'artificialité de la perception chez Taine ne semble toutefois pas aussi poussée que le discours apparemment tenu par certaines métaphores zoliennes : le philosophe ne va pas jusqu'à affirmer explicitement que le monde perçu ne serait qu'une représentation factice produite par notre conscience, ainsi que le fait Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* ; car pour Taine, le réel existe, et il peut être différencié de l'illusion à l'aide de certaines « rectifications », comme la durée ou la confrontation avec une seconde perception. Néanmoins, lorsque Taine évoque à plusieurs reprises la question de la mémoire dans son ouvrage, cette différence semble nettement s'amenuiser. Le traitement que le philosophe en donne nous intéresse au plus au point, dans la mesure où le souvenir occupe dans sa théorie un moment trouble, un espace interlope, mixte, où il semble bien difficile de partager le domaine de l'hallucination vraie de l'hallucination fautive. La description tainienne du souvenir rappelle tout d'abord Zola en ce que le philosophe l'évoque par l'entremise d'un vocabulaire éminemment pictural,

⁵⁶⁰ Ch. Richet, *Essai de psychologie générale*, Paris, F. Alcan, 1898, p. 145-147.

⁵⁶¹ H. Maudsley, *Physiologie de l'esprit* [1867], Paris, C. Reinwald, 1879, p. 252.

⁵⁶² Bergson utilise le concept de « souvenirs-images », notamment lorsqu'il s'intéresse à la question du « souvenir pur » (*Matière et mémoire* [1896], dans *Œuvres*, éd. Gouhier et Robinet, Paris, PUF, 1991, p. 235-237, 276-279).

⁵⁶³ Pour une étude de l'influence de la photographie chez Freud, voir Philippe Dubois, « Palimpsestes. La photographie comme appareil psychique (principe de distance et art de la mémoire) », dans *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, « Nathan Université », 1990, p. 261-283.

mais aussi parce qu'il privilégie l'idée d'une « image » qui s'« efface » ou « ressurgit » aux mouvements plus mécaniques d'oubli ou de ressouvenir, dans un lexique qui rappelle la chambre de Serge :

Je suivais le déclin du jour et les changements de la mer mouvante, le fourmillement lumineux des flots, leurs creux bleuâtres zébrés de clartés rousses, toute la pompe de la grande nappe liquide qui se plissait, se déroulait et chatoyait comme une soie de Jordaens. – Ce sont là des images, c'est-à-dire des résurrections spontanées de sensations antérieures, et, comme toutes les images, celles-ci comportent une illusion quand elles deviennent intenses et nettes⁵⁶⁴.

La question de la nature de l'image produite lors de la réminiscence embarrasse le philosophe, qui fait du souvenir une image hybride : une illusion, certes, qui n'est donc pas confortée par le réel, mais une illusion qui peut quand même être rapportée à une perception vraie, donc rectifiable par le réel :

Le souvenir, comme la perception extérieure, est une hallucination vraie, c'est-à-dire *une illusion qui aboutit à une connaissance*. Il est une illusion, en ce que l'image actuelle qui le constitue est prise non pour une image actuelle, mais pour une sensation passée, et qu'ainsi elle paraît autre qu'elle n'est. Il est une connaissance, en ce que, dans le passé et justement à l'endroit convenable, il se rencontre une sensation exactement semblable à la sensation affirmée, et qu'ainsi notre jugement, qui, en lui-même et directement, est faux, se trouve vrai indirectement et par une coïncidence⁵⁶⁵.

Si l'on peut éventuellement admettre l'idée que la perception vraie puisse se distinguer de l'illusion parce qu'elle subit sans s'altérer la durée ou la confrontation avec une autre sensation, comment pourrait-il en être de même pour un souvenir qui est par nature fugace et en distorsion avec la perception présente ? La distinction n'est guère claire, ce qui conduit le philosophe à revenir plus loin sur la question de la véracité du souvenir, de manière tout aussi floue et ambiguë, en admettant que celle-ci est indémontrable logiquement, mais qu'elle peut s'appuyer sur des expériences qui semblent « se corroborer » :

Bien entendu, nous n'entreprenons point ici de démontrer la véracité de la mémoire ; la chose est impossible. En effet, la preuve serait un cercle vicieux ; car, si la mémoire est véridique, c'est en vertu de certaines lois qui accommodent le souvenir à son objet ; or ces lois ne peuvent être extraites par nous que des faits que nous observons et dont nous nous *souvenons* pour les comparer ; en sorte que, pour prouver l'exactitude du souvenir, il faudrait d'abord admettre l'exactitude du souvenir. Nous l'admettons et sans grand scrupule, sinon sur une démonstration directe, du moins d'après un cortège de confirmations innombrables et comme une hypothèse que justifie tout l'ensemble de l'expérience, des vérifications et des prévisions humaines⁵⁶⁶.

Le lien du souvenir à l'hallucination, donc au pouvoir créateur de l'esprit, reste par conséquent manifeste chez Taine, qui s'approche ici plus que jamais des thèses schopenhaueriennes commençant alors à se diffuser en France. Ainsi peut-on sans doute

⁵⁶⁴ Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, t. 1, éd. cit., p. 454.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 457 [H. T. souligné].

⁵⁶⁶ Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, t. 2, éd. cit., p. 208-209 [H. T. souligné].

comprendre l'importance de la question de la mémoire pour l'écrivain naturaliste : le souvenir tainien ouvre la voie d'une conception schopenhauerienne du monde comme représentation, où le rêve ne diffère pas de la pseudo-perception d'un monde réel qui cette fois n'existe plus :

La vie et les rêves sont les feuillets d'un même livre unique ; la lecture suivie de ces pages est ce qu'on nomme la vie réelle ; mais quand le temps accoutumé (le jour) est passé et qu'est venue l'heure du repos, nous continuons à feuilleter le livre, l'ouvrant au hasard à tel ou tel endroit et tombant tantôt sur une page déjà lue, tantôt une que nous ne connaissons pas ; mais c'est toujours dans le même livre que nous lisons⁵⁶⁷.

Entre Taine et Schopenhauer, le roman zolien semble trouver sa voie propre, irréductible à l'une ou l'autre position. Le discours tainien pointe l'impossible démonstration de l'attachement du souvenir au réel plutôt qu'à l'illusion, mais il refuse néanmoins de le remettre en cause, par postulat, pour ne pas mettre en danger l'idée de l'existence *a priori* du réel ; le discours schopenhauerien prend acte de l'équivalence entre le souvenir et le rêve dans une commune remise en cause de leur référent réel, qui ne serait qu'une illusion. Entre le déni tainien et la résignation schopenhauerienne, l'écriture zolienne et son goût pour le fétiche semblent faire acte de l'illusion du réel, mais à son corps défendant, en en aménageant le mensonge. Sans cela, à quoi bon tenter de transcrire de manière réaliste une réalité qui n'existe pas ? Cette idée, qui mène le réalisme vers une aporie, explique les métaphores zoliennes du souvenir qui témoignent de la difficile adéquation entre une mémoire irrationnelle factice et l'illusion référentielle que se doit de produire tout roman naturaliste : circonscrire le doute vis-à-vis de la réalité au seul domaine du souvenir est un stratagème rassurant, qui éviterait de mettre en question l'existence du réel et la tentative de le représenter en littérature. Ce frottement conflictuel entre le réel diégétique et le monde des images subjectives, aucun roman ne l'éprouve plus que *La Faute de l'abbé Mouret*. Dans un mouvement qui nous est désormais familier, le récit zolien met en place avec la mémoire une structure artificielle qui met à distance l'irreprésentabilité du réel tout en soulignant sa propre médiation, et donc le défaut de fonctionnement de la *mimesis*. Ainsi en est-il du souvenir d'Hélène dans *Une page d'amour*, qui met à distance la perception de la mort de sa fille, mais passe pour cela par la négation du monde réel qui l'entoure, transformant un simple jardin en un écran de projection de son cerveau. Le traitement de la mémoire de Serge est sur ce point encore plus dramatique, dans une mise en scène qui demande une relecture complète du roman : en jouant sur les phases d'amnésie et de recouvrement de la mémoire, donc sur le vide ou le plein de la boîte à images, le parcours de Serge devient une sorte d'apologue du

⁵⁶⁷ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, § 5, trad. A. Burdeau, éd. R. Roos, Paris, PUF, 1998 [1966], p. 43.

roman zolien, et des dangers consistant à ne pas substituer au monstre réel une image cadrée, enfermée et maîtrisée par l'entremise de la raison. En effet, nous pouvons nous interroger sur l'introduction d'un personnage amnésique dans ce système hermétique qui semblait fonctionner de manière si cohérente : si le souvenir est l'espace protégé de la subjectivité, de l'hallucination et du rêve, ainsi que le refuge des interrogations du romancier à l'égard du réel qu'il tente de représenter, pourquoi le faire disparaître dans *La Faute de l'abbé Mouret*, et quelles conséquences dramatiques ce phénomène peut-il avoir sur le roman ?

Amnésie et déraison descriptive : la vraie « faute » de l'abbé Mouret

La représentation de la mémoire dans *La Faute de l'abbé Mouret* montre qu'à la manière de Taine, Zola considère le souvenir comme une porte d'entrée vers l'image hallucinatoire. Chez Taine et Zola, le cerveau renferme un espace où peuvent s'exercer les puissances de l'imagination de l'écrivain sans mettre en danger l'illusion réaliste supposée par la théorie naturaliste. Or, qu'en est-il lorsque ce refuge disparaît, avec l'amnésie de Serge ? L'examen des différentes parties du roman montre que la perte de mémoire du personnage perturbe l'économie réaliste de l'œuvre. Transgressive, l'amnésie ne permet plus de contenir et de légitimer les dérives fantaisistes de la description en les attribuant à la psyché perturbée du héros. Dès lors, c'est un rôle déterminant qu'il faudrait accorder à la perte de mémoire dans la compréhension de ce roman : celui d'une expérience limite, dangereuse pour la *mimesis* en ce qu'elle en dénonce l'impuissance et l'inanité, ainsi que toute l'artificialité des « ficelles » mises en place par l'écrivain pour les contourner. Cette expérience, le romancier ne pouvait dès lors la concevoir que comme une « faute ». Faute qu'il sanctionnera d'ailleurs à la fin du livre.

La première partie du roman exacerbe l'impossible communication, l'antagonisme violent, entre un réel diégétique strict et une mémoire subjective à l'irrationalité exubérante. A ce stade de l'intrigue, le prêtre nie la vie, et le paysage des Artaud reflète cette rigueur :

Le pays s'étendait à deux lieues, fermé par un mur de collines jaunes, que des bois de pins tachaient de noir ; pays terrible aux landes séchées, aux arêtes rocheuses déchirant le sol. Les quelques coins de terre labourable étalaient des mares saignantes, des champs rouges, où s'alignaient des files d'amandiers maigres, des têtes grises d'olivier, des traînées de vignes, rayant la campagne de leurs souches brunes. On aurait dit qu'un immense incendie avait passé là, semant sur les hauteurs les cendres des forêts, brûlant les prairies [...]. L'horizon restait farouche, sans un filet d'eau, mourant de soif [...]. Le prêtre [...] abaissa les regards sur le village, dont les quelques maisons s'en allaient à la débandade, au bas de l'église. Misérables maisons, faites de pierres sèches et de planches maçonnes, jetées le long d'un étroit chemin, sans rues indiquées. [...] A cette

heure, les Artaud étaient vides ; pas une femme aux fenêtres, pas un enfant vautre dans la poussière ; seules, des bandes de poules allaient et venaient⁵⁶⁸.

A cet instant, le monde réaliste où vit l'abbé est aussi vide que le sera plus tard son cerveau. La description suit le fil du manque et du néant (« quelques » à deux reprises, « sans » à deux reprises, « pas » anaphorique, « seuls », « landes », « séchées », « cendres », « vides »...). Ce caractère négatif de la description est souligné par une insistance péjorative sur la saleté, la violence et le géométrique (« fermé », « tachaient », « noir », « terrible », « déchirant », « saignantes », « s'alignaient », « files », « rouges », « traînées », « rayant », « farouche », « débandade », « misérables »...). La métaphore filée du grand incendie met elle aussi en avant l'idée que le réel diégétique est ici détruit, réduit à néant. Le rien touche même la syntaxe avec de nombreuses phrases ou propositions nominales, peu coutumières du style de l'écrivain, faisant plutôt penser au style télégraphique de ses carnets d'enquêtes (en italique). Le choix de ce néant de la cure des Artaud par l'abbé est d'ailleurs un acte délibéré, lui qui rêvait d'« un désert d'ermite, [...] où rien de la vie, ni être, ni plante, ni eau, ne le viendrait distraire de la contemplation de Dieu⁵⁶⁹ ».

Anéantissement total de la vie et sècheresse de la description, certes, si le prêtre ne se remémorait ses anciens actes de foi. La mémoire de Serge est en effet dans cette première partie le théâtre d'une fantaisie irrationnelle que le récit naturaliste ne pourrait se permettre si elle n'était cantonnée dans les limites étroites de la psyché du personnage. Le souvenir de ses années de séminaire plonge ainsi l'abbé dans un véritable délire mystique :

[Marie] lui arrivait au milieu d'une splendeur, telle que Jean la vit, vêtue de soleil, couronnée de douze étoiles, ayant la lune sous ses pieds ; elle l'embaumait de sa bonne odeur, l'enflammait du désir du ciel, le ravissait jusque dans la chaleur des astres flambant à son front⁵⁷⁰.

Cette dichotomie entre totalité pleine du souvenir délirant et néant de la vie réelle mène le personnage à la crise physique et mentale. Vient alors la transgression du roman : l'amnésie, où le système mis en place par Zola se fissure. Comme par un système de vases

⁵⁶⁸ Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., p. 1230-31.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, p. 1232.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 1289. Sur ce point, nous sommes en désaccord avec l'analyse de Sophie Ménard sur les souvenirs de séminaire de l'abbé dans la première partie du roman, dans la mesure où cette dernière y voit un examen de conscience où les règles du séminaire représenteraient une instance régulatrice pour l'esprit perturbé du prêtre : « La mémoire défend ainsi le maintien d'un ordre donné » (« Les parcours mémoriels et sensitifs de Serge Mouret », *op. cit.*, p. 92). La démonstration ne saurait tenir face aux nombreux souvenirs montrant le jeune séminariste exprimer un amour passé plus qu'ambigu envers la Vierge et ses images, ainsi que le texte l'évoque explicitement : « [Seul] en face de la grande Vierge dorée, il s'hallucinait jusqu'à la voir se pencher pour lui donner ses bandeaux à baiser », « Quand, seul dans sa cellule, ayant le temps d'aimer, il s'agenouillait sur le carreau ; tout le jardin de Marie poussait autour de lui, avec ses hautes floraisons de chasteté » (Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, p. 1286-1287, 1290 ; voir aussi p. 1287-1296). Le vocabulaire de l'hallucination ne laisse aucun doute sur le caractère peu « régulé » par la raison de ces moments d'amnésie...

communicants, le néant de la mémoire de Serge engendre une libération du délire psychique vers le monde extérieur. Dès lors, le roman, contaminé, s'affranchit de toute contrainte rationnelle et réaliste. Ainsi, alors que la mémoire de Serge est vide et ne tient plus son rôle de réservoir d'images, l'épisode du Paradou est entièrement dépeint sous le sceau de l'illusion, de l'artifice. Il se distancie tout d'abord du réalisme par la médiation incessante de représentations fictionnelles : intertextualité avec la Genèse, avec les contes merveilleux, mise en abyme énoncive du roman dans les peintures de la maison et les sculptures du jardin. De même, les personnages jouent souvent avec le vrai et le faux : ainsi Albine fait-elle passer la vérité pour un mensonge, pour protéger Serge⁵⁷¹, ainsi les jeunes gens jouent-ils souvent à faire « comme si », en imaginant être les amants du château⁵⁷² ou encore des jeunes mariés :

« *Veux-tu être mon mari ? Je serai ta femme.* »

Il fut enchanté de l'invention [...]. [Elle] affecta un air pressé de ménagère [...]. Il dut serrer tout ce qu'elle tira de ses poches dans le creux d'un saule, qu'elle appelait « l'armoire ». *Les chiffons étaient le linge* ; le peigne représentait le nécessaire de toilette [...]⁵⁷³.

Le traitement de ces jeux n'est pas anodin. En utilisant le verbe « être » dans ce qui ne devrait être qu'une métaphore, Zola introduit une indécision, un flou dans la stricte frontière séparant le monde perçu du monde imaginé par Albine (« les chiffons *étaient* le linge » ≠ *les chiffons *devenaient* le linge) : une chose ne représente pas seulement autre chose, une chose *est* une autre chose. Ces épisodes factices finissent même par se substituer véritablement au réel diégétique, dans la mesure où les jeux inventés par les personnages ne font que révéler une « vérité », à savoir le couple qu'ils forment, ce qu'ils refusent pour l'instant d'admettre : le faux dit plus le vrai que le vrai.

Cependant, c'est surtout la nature du Paradou qui témoigne du renversement entre réel et irréel dans le texte pendant cette période d'amnésie de Serge. Dans les descriptions du jardin, le réel diégétique perd pied, et l'écriture zolienne entre dans un monde baroque où la nature se transforme en pierres précieuses et autres palais merveilleux⁵⁷⁴. La désignation de la

⁵⁷¹ « Elle le ramena à son lit, le tranquillisant comme un enfant, le berçant d'un mensonge. "Eh bien ! non, ce n'est pas vrai, il n'y a pas de jardin. C'est une histoire que je t'ai contée. Dors tranquille." » (*ibidem*, p. 1330) ; « "Tu as donc renoncé à chercher ton arbre ?" Ils tournèrent cela en plaisanterie pendant toute la journée. L'arbre n'existait pas. C'était un conte de nourrice. » (*ibid.*, p. 1375).

⁵⁷² « Elle le reçut avec une révérence à l'ancienne mode. « Bonjour, mon cher seigneur », dit-elle en l'embrassant. Cela les amusa extrêmement. Ils jouèrent aux amoureux, avec une puérilité de gamins. » (*ibid.*, p. 1359).

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 1371.

⁵⁷⁴ « Des cerisiers bâtissaient des villes entières, des maisons à plusieurs étages, jetant des escaliers, établissant des planchers de branches, larges à y loger dix familles. » (*ibid.*, p. 1361-1362) ; « Les érables, les frênes, les charmes, les cornouillers, étaient un peuple de colosses, une foule d'une douceur fière, des bonshommes héroïques qui vivaient de paix [...]. » (*ibid.*, p. 1378) ; « Serge ramassait des insectes bleus, des insectes roses,

végétation reflète plus encore ce phénomène, en faisant entrer le texte dans un état hallucinatoire dont il semble intéressant d'examiner les mécanismes. La première promenade des deux amoureux montre ainsi un *crescendo* de l'abstraction de la description, qui ne permet quasiment plus au lecteur de se figurer le jardin décrit⁵⁷⁵. La première énumération des fleurs rencontrées par les personnages montre un système métaphorique toujours identique, reposant sur plusieurs niveaux : la fleur, d'une espèce banale, est d'abord nommée (niveau I, *réfèrent*), puis elle est complétée par un qualificatif formel introduisant une métaphore de matière (II, métaphore) :

Les *jasmins*, étoilés de leurs fleurs suaves ; les *glycines*, aux feuilles de dentelle tendre ; les *lierres épais*, découpés comme de la tôle vernie ; les *chèvrefeuilles souples*, criblés de leurs brins de corail pâle ; les *clématites amoureuses*, allongeant les bras, pomponnées d'aigrettes blanches⁵⁷⁶.

Cette technique descriptive à deux niveaux de réalité, articulés par un qualificatif certes abstrait mais souvent peu métaphorique (« étoilés », « criblés », « découpés »), laisse à la fleur la place principale dans l'intellection du lecteur, malgré l'accumulation perturbante des ensembles nominaux. Cependant, la dernière espèce végétale – les clématites – montre déjà un accroissement de la part métaphorique, avec une personnification qui s'étend sur plusieurs groupes participiaux. La suite de la description complique ce premier système avec un troisième niveau de désignation, qui éloigne encore la description de son référent (III, métaphore portant sur la métaphore) :

Et d'autres plantes, plus frêles, s'enlaçaient encore à celles-ci, les liaient davantage, les tissaient d'une trame odorante. Des *capucines*, aux chairs verdâtres et nues, ouvraient des bouches d'or rouge. Des *haricots d'Espagne*, forts comme des ficelles minces, allumaient de place en place l'incendie de leurs étincelles vives. Des *volubilis* élargissaient le cœur découpé de leurs feuilles, sonnaient de leurs milliers de clochettes un silencieux carillon de couleurs exquises⁵⁷⁷.

Le référent (« *haricots d'Espagne* ») et sa comparaison formelle (« comme des ficelles minces ») deviennent le support d'une analogie supplémentaire, souvent liée à la couleur, et toujours complexe (« allumaient [...] l'incendie de leurs étincelles vives »). La confusion

des insectes jaunes, qu'il promenait ensuite sur ses manches, pareils à des boutons de saphir, de rubis et de topaze [...]. » (*ibid.*, p. 1392).

⁵⁷⁵ Sur ce point, voir également les commentaires de Marie-Rose Faure sur le discours amoureux des descriptions du Paradou : « Par la métaphore, ce sont les mêmes objets qui se trouvent détournés de la rigidité du réel pour nous entraîner dans le rêve. [...] Le langage poétique joue sur la pluralité de sens, détruisant la signification immédiate pour deviner autre chose, ici l'évolution des sentiments. [...] Ce n'est plus un discours rationnel. Au-delà même de la communication suggérée, le lecteur doit s'adapter à l'univers de l'auteur. » (« Le Paradou et Giverny, rêves de bourgeois jardiniers », *Cahiers naturalistes*, n°79, 2005, p. 67-68).

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 1346 [je souligne cette citation et les prochaines selon le code suivant : *réfèrent*, ou niveau I de l'analogie ; métaphore associée au référent, ou niveau II ; second niveau métaphorique associé à la première métaphore, ou niveau III].

⁵⁷⁷ Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., p. 1346-47.

entraînée par ce mode de description est d'ailleurs renforcée par le mélange, au sein de mêmes groupes grammaticaux, d'éléments appartenant à des niveaux d'analogie différents : « chairs verdâtres et nues », « bouches d'or rouge ». L'auteur accroît cette confusion en couplant dans ses métaphores des éléments oxymoriques, rendant la représentation mentale du référent bien difficile : « or rouge », « forts comme des ficelles minces », « silencieux carillon », allant même jusqu'à une synesthésie toute baudelairienne de sons et de couleurs : « silencieux carillon de couleurs exquis » ». Comme l'affirme avec raison Philippe Bonnefis dans son étude du lexique botanique zolien et des métaphores qu'il suscite, à laquelle nous ne pouvons que renvoyer le lecteur pour sa profondeur et sa finesse d'analyse, dans ces descriptions, le « *comme* a cédé. Faiblesse du *comme* et du *comme si* [...]. Le fait est qu'au Paradou, on ne voit rien. Et l'on sait ce que cet emploi absolu du verbe voir signifie ! On ne voit rien, et c'est tout juste si, à la rigueur, on entrevoit⁵⁷⁸. » Tout est fait pour perdre le lecteur dans ces énumérations bourdonnantes et volontairement complexes, comme l'avoue lui-même le lexique utilisé, en empruntant souvent au domaine hautement spéculaire du tissage, de la trame et autres cheveux :

Chevelure immense de verdure, piquée de pluie de fleurs, dont les mèches débordaient de toutes parts, s'échappaient en un échevèlement fou, faisaient songer à quelque fille géante, pâmée au loin sur les reins, renversant la tête dans un spasme de passion, dans un ruissellement de crins superbes, étalés comme une mare de parfums⁵⁷⁹.

Cette phrase reprend trois niveaux de réalité (I. verdure, II. chevelure de femme, III. liquide), mais franchit un seuil dans la rupture avec le référent, puisqu'elle place le comparant en tête de phrase et en position rectrice (« chevelure »), alors que le référent n'est plus qu'un complément du nom à peine représenté (« *de verdure* »). Cette inversion de la logique comparative donne corps et importance à l'*analogon* plutôt qu'au référent réel et contrevient à toute transparence du monde décrit dans la perception du lecteur. Notons en outre la possible insertion d'un quatrième niveau dans ce système métaphorique, le déversement de cette chevelure folle des végétaux rappelant fortement l'état même de la description que nous lisons, où la chaîne langagière s'étend et se mêle de manière inextricable... Dans les énumérations suivantes, Zola généralise la disposition grammaticale plaçant la métaphore au premier rang de la perception, au détriment du réel décrit :

Ils disparaissaient jusqu'aux chevilles dans la soie mouchetée des silènes roses, dans le satin panaché des œillets mignardises, dans le velours bleu des myosotis, criblé de petits yeux mélancoliques. [...] Au-delà des

⁵⁷⁸ Philippe Bonnefis, *L'innommable*, op. cit., p. 28. Nous renvoyons à l'intégralité de l'analyse proposée dans les sections « Nomenclatures » et « Fleurs » de cet ouvrage, p. 9-22 et 27-36.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 1347.

violettes, la laine verte des lobélia se déroulait, un peu rude, piquée de mauve clair ; les étoiles nuancées des sélaginoïdes, les coupes bleues des némophila, les croix jaunes des saponaires, les croix roses et blanches des juliennes de Mahon dessinaient des coins de tapisserie riche, étendaient à l'infini devant le couple un luxe royal de tenture⁵⁸⁰.

D'apparence syntaxique plus simple, cette étape de la description n'en est pas moins abstraite, bien au contraire. Toutes les métaphores rectrices ont pour caractéristique de désigner la matière, la texture ou la forme abstraite des plantes, comme s'il s'agissait de taches picturales colorées, et non d'objets réels. Cependant, l'impossibilité de visualiser nettement ces fleurs n'est pas uniquement due à la position de force des termes formels ; elle naît également de la faiblesse imageante des référents choisis. Au fil du texte, les noms utilisés pour désigner les fleurs deviennent en effet de plus en plus abstraits. Ils appartiennent à une langue que Zola veut volontairement botanique, puisqu'il utilise des dénominations plus ou moins latines (« lobélia », « némophila »...) ou des termes issus de classifications végétales (« sélaginoïdes »). Beaucoup de ces mots sont introuvables dans un dictionnaire non spécialisé : pour n'importe quel lecteur non botaniste, ils ne renvoient à aucune image ou idée de la forme de la plante⁵⁸¹. Or, on sait que cette langue spécialisée était recherchée par Zola, qui, devant des plantes possédant à la fois une désignation courante, simple à comprendre, et une dénomination scientifique, a toujours fait porter son choix sur le terme botanique⁵⁸² (ainsi des « cynoglosses », plus connues sous leur traduction de « langues de chien »). Dès lors, le vide référentiel du nom fait porter toute la représentation idéelle sur la métaphore abstraite, qui finit par remplacer l'objet réel dans la conscience du lecteur, dans une entreprise de désémantisation déjà repérée par Philippe Bonnefis dans *L'innommable* :

La botanique est un lexique, le plus complexe dans toutes les langues. La complexité de ce lexique est d'autant plus grande pour le profane qu'il emprunte exclusivement au grec et au latin. Le grec et le latin étant oubliés, ou méconnus, le terme savant acquiert les vertus du nom propre, lequel est, on le sait, le plus arbitraire de tous les noms [...]. Dans ces conditions, de deux termes, dont l'un serait métaphorique et l'autre technique, toutes choses égales, on choisira de préférence le second : il nomme mieux, étant pure désignation. Les immortelles s'appelleront donc rhodantes. En prise directe sur la langue, et parce qu'il y fait trop image, *immortelle* était trop exposé. Aussi, quand le nom est suffisamment fort, quand il n'évoque rien, Zola le laisse-t-il volontiers à sa solitude onomastique⁵⁸³.

Plus loin, les noms botaniques opaques ne sont plus même complétés que par des adjectifs de couleur, réduisant définitivement les fleurs à de simples taches picturales :

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 1348.

⁵⁸¹ Nous ne citons qu'un extrait, mais la suite de la promenade donnerait bien d'autres exemples, comme les agératum, aspérules, mimulus, phlox, fraxinelles, centranthus, cynoglosses, schizanthus, et autres asphodèles, pour la seule page 1349.

⁵⁸² Sur cette question des références végétales, consulter Marie-Rose Faure, « Le Paradou et Giverny, rêves de bourgeois jardiniers », *op. cit.*, p. 59-74.

⁵⁸³ Philippe Bonnefis, *L'innommable*, *op. cit.*, p. 15-16 [Ph. B. souligne].

Plus haut, s'épanouissaient les *viscaria roses*, les *leptosiphon jaunes*, les *colinsia blancs*, les *lagurus* plantant parmi les couleurs vives leurs pompons de cendre verte. Plus haut encore, des *digitales rouges*, les *lupins bleus* s'élevaient en colonnettes minces, suspendaient une rotonde byzantine, peinturlurée violemment de pourpre et d'azur [...].⁵⁸⁴

Les références à la tapisserie et à la mosaïque byzantine s'éclairent, puisque effectivement dans ce texte, les fleurs ne sont plus que des formes aussi abstraites que des nœuds ou des carrés de couleurs. Ces deux analogies, comme celle de la chevelure auparavant, encouragent par leur spécularité un autre niveau de lecture de la description zolienne. Le texte mime en effet à ce moment même le rapport trouble à la figuration qu'entretiennent ces deux pratiques artistiques : comme la tapisserie et la mosaïque, il utilise des formes abstraites et colorées pour rendre le réel, mais à quel prix ? Car le lexique botanique zolien ne retrouve jamais la cohérence globale de la figure formée par l'ensemble des tesselles et des nœuds de laine, car il reste fait uniquement de signes... Ainsi que le prophétisait dès la première partie du roman Jeanbernat, père adoptif d'Albine, misanthrope coupé du monde et gardien apeuré par le parc et sa luxuriance, « les arbres ne sont plus des arbres⁵⁸⁵ » au Paradou : la partition entre l'être et le non-être, qui est le fondement même de la rationalité philosophique, est devenue caduque ; les choses ne sont plus des choses, le réel a disparu de cet épisode. La fantaisie, qui autrefois se cantonnait dans l'esprit délirant et hallucinatoire de Serge, semble ainsi avoir été libérée lorsque celui-ci s'est retrouvé « le crâne vide ». Une telle transgression de l'illusion réaliste, due à la perte de la « boîte à images » qu'était la mémoire de Serge, ne pouvait certes se développer longtemps sans risquer de mettre en danger toute l'économie de l'œuvre. C'est ainsi qu'il faut selon nous comprendre la fin de l'amnésie du personnage et ses conséquences à la fin du roman.

Symétriquement, le recouvrement de la mémoire entraîne en effet dans la dernière section de l'œuvre un retour au réalisme le plus sec de la description, et un bannissement de la fantasmagorie. Le moment de la « guérison » du personnage, à la fin de la deuxième partie est à ce titre significatif :

Serge regardait, malgré lui, cloué au seuil de la brèche. En bas, au fond de la plaine, le soleil couchant éclairait d'une nappe d'or le village des Artaud, pareil à une vision surgissant du crépuscule [...]. On distinguait nettement les masures bâties à la débandade le long de la route, *les petites cours pleines de fumier, les jardins étroits plantés de légumes*⁵⁸⁶.

⁵⁸⁴ Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., p. 1349.

⁵⁸⁵ « Voyez-vous, lorsqu'on vit tout seul, on finit par voir les choses d'une drôle de façon. Les arbres ne sont plus des arbres, la terre prend des airs de personne vivante, les pierres vous racontent des histoires. Des bêtises, enfin. » (*ibidem*, p. 1251).

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 1413.

L'expression de la « vision surgissant » lie par son lexique la vue du paysage au recouvrement de la mémoire, et la description des Artaud nous montre effectivement d'emblée que le temps de l'onirisme est révolu. Aux fleurs fantasmagoriques succède ironiquement la version utilitaire du végétal : le potager (« fumier », « jardins étroits plantés de légumes »). La suite du texte illustre stylistiquement cette volonté de réalisme qui anime de nouveau la description, en reposant entièrement sur l'indiciel et le vérifiable :

Mais Serge eut un tressaillement. Il se souvenait. Le passé ressuscitait. Au loin, il entendait nettement vivre le village. Ces paysans, ces femmes, ces enfants, c'étaient le maire Bambousse, revenant de son champ des Olivettes, en chiffrant la prochaine vendange ; c'étaient les Bricchet, l'homme traînant les pieds, la femme geignant de misère ; c'était la Rosalie, derrière un mur, se faisant embrasser par le grand Fortuné. Il reconnaissait aussi les deux galopins, dans le cimetière, ce vaurien de Vincent et cette effrontée de Catherine⁵⁸⁷.

Les déictiques des démonstratifs insistent sur la tangibilité du réel perçu, que le présentatif analyse ensuite immédiatement par la raison : « c'était » insiste à la fois sur la reconnaissance de l'identité du réel par la mémoire, et sur la présence concrète de la réalité désignée⁵⁸⁸. Or, ici, le présentatif ne vient pas rendre « réelle » une métaphore en quête de vraisemblance, mais un nom propre, c'est-à-dire la désignation la moins ambiguë qui soit. Il fait donc coïncider parfaitement le nom de la chose avec ce qu'en perçoit le déictique : le maire Bambousse *est* bien *ce* paysan qui revient de son champ, *ces* galopins dans le cimetière, *ce sont* bien Vincent et Rosalie, etc. La description ne laisse plus la moindre place à l'ambiguïté. Le retour de la mémoire est par conséquent signalé comme un moment d'adéquation parfaite entre le monde extérieur, le réel perçu et le réel décrit. Dans cette dernière partie, les rares descriptions fantaisistes se cantonneront à nouveau dans l'esprit du prêtre, dans ses moments de dévotion, de doute ou de réminiscence du Paradou. Après la « faute », cette scène marque donc un retour à l'ordre initial, qui répartit strictement réel et irréel entre vécu et souvenir.

Car là réside la véritable transgression du roman. La faute expiée par Serge n'est pas tant commandée par la morale qui veut qu'un prêtre ne puisse aimer une femme que par cette impossibilité stylistique pour le roman réaliste à légitimer officiellement de telles excentricités descriptives dans le cadre du réel perçu. Le dénouement tragique de l'œuvre souligne cet interdit en condamnant les personnages. Albine, délaissée, se suicide en s'asphyxiant par les exhalaisons des fleurs du jardin, qu'elle a toutes cueillies et réunies dans la chambre. Elle est donc tuée par l'objet du délit descriptif, la végétation, fauchée elle aussi désormais. Son

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 1414-1415.

⁵⁸⁸ Sur ce point, nous renvoyons à la distinction entre le « c'était » et l'« il y a » zoliens de Philippe Bonnefis (*L'innommable*, *op. cit.*, p. 14-15).

enterrement consacre également la mort symbolique et narrative de l'abbé, puisqu'il clôt le roman sans que nous ne pénétrions plus dans ses pensées. Définitivement, la folie de la deuxième partie du roman devait être contrôlée, tant et si bien que l'auteur a pris le soin de la contenir par les murailles du Paradou, mais surtout par les deux parties « saines » de ce roman en triptyque. Mais dans le même temps, cette condamnation des personnages résolument positifs du roman n'est pas tant une sanction qu'un terrible constat allant à l'encontre de la *mimesis* : Albine et Serge et leur amour coupable ne peuvent être vécus dans le monde réel, tout comme les fantasmagories de leur univers et la poésie qui les accompagne ne peuvent être libérés dans la violence du monde réel, qui élimine tout ce qui remet en cause l'adéquation du signe à son référent. Derrière le dénouement tragique de l'intrigue, c'est toute un drame littéraire qui se joue donc dans *La Faute de l'abbé Mouret* : celui d'une écriture qui reconnaît l'abîme séparant le sujet percevant du monde réel qui l'entoure, et qui perçoit toute tentative de les faire se rejoindre comme l'annonce d'une menace.

L'expérience de *La Faute de l'abbé Mouret* est donc celle d'une anomalie. Elle démontre que chez Zola, il est une limite entre la boîte à images du cerveau et l'expérience sensible du monde qui ne peut être transgressée. La défaillance du cerveau de Serge conduit le roman à un épisode descriptif plus qu'irrationnel, qui confirme par défaut que la mémoire joue normalement dans l'écriture zolienne un rôle de réservoir d'images irréelles, impossibles à intégrer dans le récit si elles ne sont pas sagement contenues dans le réceptacle de la boîte crânienne. Cette attirance pour l'irrationnel, tout comme son irrépressible contrôle par l'écrivain, confirme l'idée d'une inquiétude grandissante de celui-ci vis-à-vis de la notion de réalité, et sa recherche désespérée pour en maîtriser la folie par des garde-fous, des médiations fétiches cadrées et maîtrisées par une stricte rationalisation. Dominé, cadencé, quadrillé dans une image factice, l'écrivain donnerait ainsi l'illusion d'un réel ne pouvant plus se dérober, et dont il pourrait enfin attester l'existence. L'expérience limite de *La Faute de l'abbé Mouret*, qui fissure les certitudes mises en place, constitue au niveau d'un roman entier l'aveu d'impuissance de la peinture du réel qui émerge ponctuellement dans les métaphores dioptriques ou optiques que nous avons jusqu'ici étudiées. La véritable « faute » de ce roman ne serait donc pas tant celle de l'abbé que celle d'un écrivain en crise, obsédé par le réel, et qui, en choisissant un amnésique, a dénoncé l'artificialité d'une caution qu'il applique fréquemment à ses propres écarts stylistiques : le délire de la mémoire.

L'influence manifeste de la pensée de l'écran sur l'écriture zolienne ne se sépare donc jamais de la mise en scène d'une extranéité foncière entre le sujet percevant et le monde réel, qui tourne à la violence face à toute tentative de réconciliation. Cette représentation

hermétique de la conscience du personnage, coupée du reste du monde pour sa propre sauvegarde, s'accompagne effectivement d'un rejet pour toute entreprise transitive, se donnant la tâche utopique de mettre en adéquation la production subjective d'une image et son référent situé dans le réel phénoménal. Cette problématique renvoie dès lors naturellement notre analyse à une dernière influence de la pensée de l'écran et des arts optiques sur l'écriture zolienne, à savoir son traitement du processus photographique, que nous avons déjà pu croiser indirectement à de nombreuses reprises dans notre étude. La relation de Zola à la photographie se révèle en effet particulièrement ambiguë, dans un mélange de fascination et d'horreur qui ne saurait nous étonner au regard des pages qui précèdent.

c. Merveille et monstruosité de l'image photographique dans Les Rougon-Macquart : l'expression d'une dualité zolienne face à la représentation du réel

Les rapports profonds entretenus par Zola avec la photographie ont été pertinemment mis en avant dans les travaux fondateurs de Guy Gauthier⁵⁸⁹ et Alain Buisine, qui a judicieusement remarqué, dans l'esprit de son prédécesseur, que malgré le faible corpus de clichés présents dans l'œuvre de Zola, de nombreuses photographies virtuelles s'y développent, « le texte zolien cont[enant] beaucoup plus de « photographique » que de photographies⁵⁹⁰ ». Ces différents travaux, comme ceux qui suivront, se placent généralement sous le signe d'une relation dialectique de Zola à l'image photographique, mettant en exergue les différentes oppositions qu'elle suscite dans la production du romancier : propos théoriques généralement péjoratifs sur la technique photographique, rôle péjoratif de certains clichés dans l'œuvre ; mais recours positif aux métaphores usuelles de la chambre photographique comme boîte à images et pratique assidue de la photo par le romancier qui installe même sur le tard un laboratoire à Médan ; autant d'éléments contradictoires faisant du rapport de Zola à la photographie une énigme à éclairer. Pour tenter de la résoudre, Alain Buisine met en avant l'idée d'une évolution du romancier au cours de sa vie, partant des premières déclarations théoriques refusant qu'on abaisse le réalisme au rang de la photographie, du rôle négatif joué par les portraits photographiques dans *Madeleine Féral* (dénonciation d'un amour adultère) ou *La Curée* (jeu pervers des couples photographiques), pour se tourner ensuite vers une pratique assidue de la photo à la fin de sa vie et un rapport qui serait plus apaisé dans *Le Docteur Pascal* et *Fécondité*. Selon lui, cette métamorphose, comme nous l'avons déjà

⁵⁸⁹ Guy Gauthier, « Zola et les images », *op. cit.*, p. 400-416.

⁵⁹⁰ Alain Buisine, « Les chambres noires du roman », *op. cit.*, p. 245.

évoqué, répondrait à des raisons psychologiques : l'absence de descendance aurait engendré chez Zola un rejet du rôle de reproduction de la sphère familiale joué par la photographie, que l'arrivée tardive de Denise et Jacques aurait résolu⁵⁹¹. D'autres, comme Philippe Ortel, y ont plutôt vu la marque d'un conflit esthétique constant, le réalisme prenant pour cadre de référence l'exact mimétisme de la photo tout en ne souhaitant pas être assimilé à un appareil mécanique⁵⁹².

Cependant, à bien regarder les différentes figurations photographiques présentes dans les *Rougon-Macquart*, ces visions s'avèrent trop manichéennes ou faussement diachroniques. Des portraits comme ceux de *La Curée* ou du *Ventre de Paris* (exacerbation de la jalousie entre Lisa et La Normande⁵⁹³) sont certes traités de manière péjorative dans les *Rougon-Macquart*, mais il existe également dans tout le cycle des métaphores photographiques fort différentes, poétiques, irréelles, et qui ne présentent pas le moins du monde le caractère « maléfique », « néfaste⁵⁹⁴ » que leur prêtre Alain Buisine en opérant un choix sélectif dans ses exemples. Ce corpus métaphorique révèle au contraire une relation ambiguë du romancier à la photographie, qui semble non pas fondée sur une évolution de sa personnalité, mais sur la coexistence dans son œuvre entre deux « états » photographiques, reposant sur deux versants de l'appareil, que nous reprenons d'une distinction établie par Philippe Dubois : l'un « optique et mécanique », celui du « système "objectif-boîtier" » ; l'autre « chimique », celui de l'image qui se forme lors du processus du développement⁵⁹⁵. Dans le prolongement de cette idée, nous comprendrions volontiers les ambivalences du traitement zolien de la photographie comme l'expression d'une dualité quasi-identique : d'une part, l'élaboration de l'image latente, valorisée ; et d'autre part sa résultante fixée sur le papier, dévalorisée ; dans la droite perspective du rapport trouble entretenu par l'esthétique zolienne avec l'idée de représentation du réel.

⁵⁹¹ *Ibidem*.

⁵⁹² Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, *op. cit.*, p. 175-191 et 216-222.

⁵⁹³ Selon Philippe Ortel en effet, la découverte par Lisa de la possession par Florent d'un portrait-carte de la Normande dirige sa jalousie contre son beau-frère, l'objet devenant même l'objet d'un marchandage tacite lors de la trêve entre les deux femmes, quand la charcutière rend à la poissonnière, qui a elle aussi trahi le jeune homme, la photographie afin qu'elle ne soit pas associée à sa chute (*ibidem*, p. 193).

⁵⁹⁴ Alain Buisine, « Les chambres noires du roman », *op. cit.*, p. 245.

⁵⁹⁵ Philippe Dubois, « Palimpsestes. La photographie comme appareil psychique (principe de distance et art de la mémoire) », *op. cit.*, p. 274.

- Les figures de l'image latente dans le cycle : le modèle de l'illusion

Nous avons déjà été amenée à mesurer de l'influence de l'analogie entre le cerveau et la chambre noire entendue comme chambre photographique close sur le monde extérieur, dans le cycle zolien. Dans ces diverses occurrences, le personnage se voyait généralement coupé d'un monde extérieur qu'il niait, et auxquels il substituait des images soit hallucinatoires et irréelles (les Rougon, Silvère...), soit volontairement montrées comme artificielles (Serge et les peintures de la chambre du Paradou, le cabinet aux épures des Hamelin et de Saccard...). Dans ces exemples, la métaphore se paraît d'une évidente mise en abyme de la création littéraire, qui présentait dès lors la rupture avec le monde et les pouvoirs hallucinatoires de l'esprit comme un modèle de l'écriture. Ces premiers indices engagent à supposer une connotation méliorative identique chez l'écrivain pour le processus photographique de la révélation, produisant par la magie de la chimie une image latente sur un support déconnecté du monde : et en effet, au-delà de la présence du *leitmotiv* de la chambre obscure, plusieurs autres exemples mettent plus explicitement en scène dans le cycle cet attrait zolien pour le phénomène de la révélation spontanée de l'image photographique, et le pont vers la subjectivité qu'elle offre.

Le dispositif merveilleux de La Fortune des Rougon

Au premier titre d'entre eux figure la scène du puits mitoyen qui permet à Miette et Silvère de communiquer par-delà le mur séparant leurs demeures dans *La Fortune des Rougon*, que nous avons déjà brièvement évoqué dans notre étude des reflets zoliens⁵⁹⁶. Ce dispositif de vision indirecte, qui place d'emblée l'épisode dans le domaine médiat de la représentation, conduit Zola à filer dans le texte une longue métaphore photographique pour présenter l'apparition des images des deux enfants. Bien que propice à la mise en abyme de l'exactitude mimétique de la représentation littéraire, cette description est néanmoins bien loin de remplir de telles attentes, y compris dans son traitement de la référence photographique. La scène est organisée en deux étapes : un premier paragraphe présente les éléments du puits « au repos » ; les autres mettent son pouvoir imageant en action. Cette bipartition constitue déjà

⁵⁹⁶ Voir *supra*, p. 318 et sq. Cette métaphore photographique, qui est sans doute la plus poussée du cycle, est ignorée de manière incompréhensible par l'article d'A. Buisine, peut-être en ce qu'elle place à l'orée du cycle, dans une période où le romancier ne peut être réconcilié avec l'idée de descendance, une référence à la photographie qui n'a rien de pervers.

une première entrée dans la sphère mécanique de la photographie : l'auteur présente l'appareil, la technique, puis son fonctionnement, comme si rien n'était naturel dans ce reflet :

Le puits mitoyen était un grand puits très peu profond. De chaque côté du mur, les margelles s'arrondissaient en un large demi-cercle. L'eau se trouvait à trois ou quatre mètres, au plus. Cette eau dormante reflétait les deux ouvertures du puits, deux demi-lunes que l'ombre de la muraille séparait d'une raie noire. En se penchant, on eût cru apercevoir, dans le jour vague, deux glaces d'une netteté et d'un éclat singuliers. Par les matinées de soleil, lorsque l'égouttement des cordes ne troublait pas la surface de l'eau, ces glaces, ces reflets du ciel se découpaient, blancs sur l'eau verte, en reproduisant avec une étrange exactitude les feuilles d'un pied de lierre qui avait poussé le long de la muraille, au-dessus du puits⁵⁹⁷.

Cette description n'est d'ailleurs pas sans rapport avec la célèbre évocation que Jules Janin donne du daguerréotype d'une éclipse de lune en 1839, semblable en cela à de nombreux autres comptes-rendus des premiers moments de la photographie, où les analogies sont constantes entre le daguerréotype et les surfaces réfléchissantes que sont l'eau et le miroir :

La lune elle-même, cette incertaine et mouvante clarté, ce pâle reflet du soleil [...], mord aussi sur cette couleur, qu'on peut dire inspirée. Nous avons vu le portrait de l'astre changeant se refléter dans le miroir de Daguerre [...], un miroir qui garde toutes les empreintes⁵⁹⁸.

Dans l'extrait de Zola, la description nie la profondeur du puits pour entrer dans le domaine du large et du plat, c'est-à-dire de la plaque réfléchissante ou du bain révélateur. Le texte montre, aux côtés des *topoi* de la réflexion (« reflétait », « glaces », « reflets », « reproduisait »), une accentuation du contraste noir et blanc (« lune », « ombre », « raie noire », « jour », « soleil », « blancs sur l'eau verte »), ainsi qu'une curieuse insistance sur la fidélité de la reproduction : « d'une netteté et d'un éclat singuliers », « avec une étrange exactitude ». Tous ces éléments ne laissent aucun doute sur la référence à l'image photographique, qui sera confirmée quelques lignes plus loin par la comparaison de l'eau du puits à une « nappe lourde et immobile, pareille à de l'argent en fusion⁵⁹⁹ », qui ne peut que faire penser aux sels d'argent des plaques sensibles. L'organisation de la description nous place également dans l'univers de la reproduction. Ainsi que tend à le mettre en évidence notre utilisation de la typographie, le paragraphe montre en effet une construction symétrique : le mot « puits » ouvre le texte et introduit une vision descendante, depuis la surface jusqu'au fond des eaux ; la dernière phrase imprime un mouvement inverse, partant du reflet de l'eau pour remonter vers l'extérieur du dispositif, et se clôt sur ce même mot de

⁵⁹⁷ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 179.

⁵⁹⁸ Jules Janin, « Le Daguerrotype », dans *L'Artiste*, 1839, p. 147, cité par Philippe Hamon dans *Imageries*, op. cit., p. 74-75, n.56.

⁵⁹⁹ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 181.

« puits ». De même, le texte s'organise selon un système de redondance systématique des sujets par le biais de reprises anaphoriques ou de tautologies (« Le puits [...] était un grand puits », « L'eau... Cette eau... » ; « deux glaces... ces glaces... »). A ces répétitions lexicales s'ajoutent des redites sémantiques, avec des reformulations apposées (« les deux ouvertures du puits, deux demi-lunes », « ces glaces, ces reflets »). Le texte est donc *concrètement* infiltré par le reflet, par la répétition, qui contribuent à affaiblir la frontière entre le vrai et le faux. Ainsi le retour du mot « glace » fait-il progressivement passer ce comparant pour un comparé, dans une chaîne de métaphores qui tend à faire oublier la présence de l'eau. Nous assistons ensuite à la constitution de l'image photographique :

Il eut un tressaillement, il resta courbé, immobile. Au fond du puits, il avait cru distinguer une tête de jeune fille qui le regardait en souriant ; mais il avait ébranlé la corde, l'eau agitée n'était plus qu'un miroir trouble sur lequel rien ne se reflétait nettement. Il attendit que l'eau se fût rendormie, n'osant bouger, le cœur battant à grands coups. Et à mesure que les rides de l'eau s'élargissaient et se mouraient, il vit l'apparition se reformer. Elle oscilla longtemps dans un balancement qui donnait à ses traits une grâce vague de fantôme. Elle se fixa enfin. C'était le visage souriant de Miette, avec son buste, son fichu de couleur, son corset blanc, ses bretelles bleues⁶⁰⁰.

La ponctuation de la première phrase mime l'arrêt du mouvement nécessaire à la prise de vue. La vision de Miette n'est d'abord qu'une forme impossible à accorder de manière certaine avec son référent. Le passage du trouble au net nécessite une attente de Silvère, l'action de l'eau et l'immobilisation progressive de l'image, ce qui l'apparente au développement chimique d'une révélation photographique. On retrouve ainsi l'image latente en suspens, dans l'indécision de mots comme sa « grâce vague de fantôme », mais aussi tout le déroulement logique de la chaîne opératoire ayant un commencement, des étapes et une fin, que soulignent des phrases concises et un accent sur les déictiques de temps (« à mesure que... », « elle oscilla longtemps », « elle se fixa enfin »). Nous pouvons également relever la mention de la « fixation » de l'image, directement reprise du vocabulaire photographique – aux prémisses de la photographie, la question de la fixation a en effet suscité de nombreux problèmes techniques, les images étant déjà reproductibles en 1839, mais demeurant éphémères jusqu'à l'intervention de Niépce et l'utilisation des sels d'argent. Le silence de la scène est un autre signe du processus du développement de l'image, tout comme l'intervention de l'eau dans sa formation.

Et alors, Miette fut. Mais, ce reflet, est-ce Miette, ou Miette en tant qu'image ? Son portrait est introduit par le fameux « c'était » zolien, présentatif insistant sur l'essence du référent. Néanmoins la vraisemblance de cette apparition peut sembler sujette à caution :

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 179-180.

Silvère sait que la jeune fille habite de l'autre côté du puits, et il vient de l'entrevoir (« il avait cru distinguer une tête de jeune fille ») ; et pourtant, le héros ne semble la reconnaître qu'à partir du moment où la révélation est achevée (« C'était le visage souriant de Miette, avec son buste, son fichu de couleur, son corset blanc, ses bretelles bleues »). Pour Silvère, ce n'est pas Miette qui se trouve en face de lui, bien qu'elle soit présente à la scène, mais plutôt une image recomposée, une représentation *d'après* Miette. Il ne voit pas Miette, mais l'addition de ses parties : visage + fichu + buste etc., qu'il analyse *ensuite* comme étant son amie. L'énumération synecdochique morcelle le corps de la jeune fille, dont le surnom n'a jamais semblé aussi signifiant, comme on le ferait pour décrire une image *d'après* Miette : elle la réduit à une figure artificielle et abstraite. L'accumulation présente dans la phrase en vient même à réfuter l'identité de la jeune fille, puisque son prénom n'apparaît que dans un complément du nom : ceci est le visage de Miette, car il lui ressemble, mais pas assez pour que mon premier réflexe soit de dire l'évidence : « c'est Miette. » La magie de l'opération photographique aboutirait donc dans cette scène à annihiler le vivant en le figeant, mais en le rendant ainsi conceptualisable, comme une œuvre d'art, ce qui la place d'emblée dans le monde de la médiation, de l'illusion, de l'irréel et de son opacité.

L'exactitude de la reproduction du réel est en effet admise dans le texte, mais comme un fait extraordinaire : « d'une netteté et d'un éclat *singuliers* », « reproduisant avec une *étrange* exactitude ». Cette singularité de la perfection du reflet est paradoxale, dans la mesure où ce serait plutôt sa non exactitude qui serait surprenante. Nous avons précédemment vu que la mention de l'ombre, du miroir et de la lune, qui se réfèrent à une tradition littéraire fantastique et symbolisent un monde mystérieux, contribue à renforcer dans cet extrait une impression d'irréalité. Nous en arrivons par conséquent à ce paradoxe que l'écran supposé transparent de la photographie, tel que Zola a pu le concevoir dans ses textes critiques, devient le vecteur d'une image irréaliste. La photographie, malgré sa capacité de reproductibilité « objective », reste pour Zola un processus merveilleux, magique, dès qu'elle n'est plus l'objet d'un discours théorique. Le comportement des enfants souligne d'ailleurs par la suite cette irréalité, puisque ce système de communication leur paraît vite factice :

Cependant Miette et Silvère se lassaient un peu de n'apercevoir que leur ombre. [...] Dans ce besoin de réalité qui les prenait, ils auraient voulu se voir face à face⁶⁰¹ [...].

Faire des enfants des photographies dans ce roman, c'est donc paradoxalement pour Zola souligner leur inadéquation au réel⁶⁰², et signer leur arrêt de mort. La mention du

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 186.

« besoin de réalité » et de leur « ombre », présage funeste de leur avenir romanesque, rappelle également la conception ésotérique de la photographie qui avait cours au milieu du XIX^e siècle : lien avec les spectres, les morts, les âmes, qui faisait dire aux Goncourt : « Il y a comme une mort dans cet embaumement de la ressemblance ; un funèbre portrait de la vie, toutes ces faces diverses amoncelées et rangées comme dans une bière [...], comme un vestiaire de Morgue⁶⁰³. » Et avec l'image de Miette, la photographie est en effet comprise comme l'action magique de faire d'un être vivant une image fixe, donc morte, mais éternelle. Ce n'est donc pas tant le réalisme de la photographie qui semble fasciner Zola, que son fonctionnement de capture merveilleuse de la vie sur la plaque sensible, phénomène dont on sait désormais qu'il relève pour lui de l'impossible.

Le Rêve, ou la révélation de Félicien

Cette dimension est loin d'être un phénomène isolé dans le cycle. La photographie joue bien évidemment un rôle évident dans la scène de jardin que nous venons d'analyser dans le volume le moins naturaliste du cycle, *Le Rêve*, et en particulier dans l'illusion sur laquelle cet épisode repose. Alain Buisine remarque la présence de nombreuses « boîtes à images » dans ce roman (la cathédrale et ses vitraux, l'atelier obscur de production de broderies des Hubert, la chambre où Angélique rêve *La Légende dorée...*), parmi lesquelles figure le Clos-Marie, qui serait selon lui une « boîte d'extérieur⁶⁰⁴ » et que nous associerions plus volontiers à la plaque photosensible qu'elle renferme. Nous avons déjà noté le caractère clos, plat, uni et vierge de ce jardin devenu le support idéal de l'apparition de Félicien, sur un mode qui relève des arts graphiques, mais qui est surtout contaminé par le processus du développement photographique.

La « venue » du jeune homme se déroule en effet sur plusieurs nuits, qu'Angélique vit comme une « attente ». Comme dans une chambre photographique subissant une exposition, le champ, d'abord parfaitement obscur⁶⁰⁵, est peu à peu baigné par un rayon de lune présenté

⁶⁰² Rappelons que cet aspect merveilleux de leur amour se manifeste également dans son intertextualité constante avec l'idylle mythologique de Longus, *Daphnis et Chloé*.

⁶⁰³ Jules et Edmond de Goncourt, *Journal*, 21 décembre 1856, cité par Philippe Hamon dans *Imageries*, *op. cit.*, p. 75. Sur le lien de la photographie avec la mort et le surnaturel au XIX^e siècle, voir aussi Philippe Dubois, « Le corps et ses fantômes, notes sur quelques fictions photographiques dans l'iconographie de la seconde moitié du XIX^e siècle », dans *L'acte photographique et autres essais*, *op. cit.* ; Daniel Grojnowski, *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, Corti, 2002, p. 21-44 et 221-273.

⁶⁰⁴ Alain Buisine, « Les chambres noires du roman », *op. cit.*, p. 245-246.

⁶⁰⁵ « Enfin, un soir qu'une obscurité plus chaude tombait du ciel sans lune, quelque chose commença. » (Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 870).

significativement comme un « flambeau qui allait enfin éclairer l'invisible⁶⁰⁶ », dans une référence évidente à la magie de l'inscription de l'empreinte photographique, qui fait apparaître sur la plaque un visible qui souvent ne l'est déjà plus dans le monde réel, l'image née de la lumière étant séparée temporellement comme spatialement de son référent. Notons qu'avant d'être entière, la lune est d'ailleurs comparée par la narration à un « œil de clarté vive que la paupière recouvre », dans une analogie entre lumière et vision qui trouve son point de rencontre dans la lentille de l'obturateur photographique, saisissant en apparence le visible comme un œil mais devant en réalité son efficacité à sa capacité à absorber momentanément un rayon de lumière. Enfin, le rayon dévoile la présence du jeune homme de manière progressive et spontanée (voir la récurrence des verbes pronominaux ou intransitifs : « cela se dégageait », « quelque chose commença », « la création continua », « l'ombre se dessina », « Son ombre [...] s'était repliée », « le prodige s'achevait⁶⁰⁷ »), et renvoie aux différentes étapes d'une révélation photographique en passant de l'ombre à un contour de plus en plus net puis à une image pleine. Le choix lexical consistant à désigner systématiquement le corps de Félicien par le mot « ombre » mérite lui aussi une remarque sur le plan photographique. Par son sens premier, elle renvoie en effet au flou initial de l'image apparaissant progressivement sur la plaque ; mais dans l'acception de l'« ombre portée », elle rappelle également le phénomène du négatif présenté par le processus photographique. Car c'est bien sur le mode photographique du négatif qu'Angélique saisit et sent la présence de Félicien avec sa seule silhouette : elle voit ce qu'il n'est pas, sa trace par défaut, et néanmoins d'une précision hors du commun que renforce le contraste du noir et blanc, accentué dans toute la description :

Quand [la lune] était au zénith, les arbres, sous la lumière blanche qui tombait d'aplomb, n'avaient plus d'ombre, pareils à des fontaines ruisselantes de muettes clartés. Tout le champ s'en trouvait baigné ; une onde lumineuse l'emplissait, d'une limpidité de cristal ; et l'éclat en était si pénétrant, qu'on y distinguait jusqu'à la découpe fine des feuilles de saule⁶⁰⁸.

Or, une fois de plus, cette référence au processus photographique n'est pas propice à l'avènement du réel dans le roman, malgré l'exactitude et la netteté de l'image finale. Comme nous l'avons déjà vu, le lexique de la scène joue avec redondance sur l'incertitude et l'irréel (« vision », « prodige », « invisible », « rêve », « hallucination », « mystère », « apparence », « apparition », « surnaturel », « mystérieux⁶⁰⁹ »...), et sur le vocabulaire du

⁶⁰⁶ « [E]lle vit paraître le mince croissant de la lune nouvelle. [...] Elle le suivait, le regardait s'élargir à chaque crépuscule, impatiente de ce flambeau, qui allait enfin éclairer l'invisible. » (*ibidem*, p. 870-871).

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 870-873.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 872.

⁶⁰⁹ *Ibid.*

dessin, afin de réduire l'apparition de Félicien non à celle d'un homme, mais à celle d'une image dessinée, dont le jardin serait le support. Le résultat définitif, une fois la révélation terminée, confirme ce caractère iconique et artificiel :

A cette distance, elle le voyait en plein jour, âgé de vingt ans, blond, grand et mince. Il ressemblait au saint Georges, à un Jésus superbe, avec ses cheveux bouclés, sa barbe légère, son nez droit, un peu fort, ses yeux noirs, d'une douceur hautaine. [...] Aussi le voyait-elle à deux pieds du sol, dans le surnaturel de sa venue, tandis que le miracle l'entourait de toutes parts, flottant sur le lac mystérieux de la lune⁶¹⁰.

L'immobilité et le silence de Félicien, son assimilation à une figure flottante, dégagee de pesanteur, qu'il faut relier à la disparition simultanée du saint Georges dessiné sur le vitrail de la cathédrale voisine, soulignent ce caractère factice. De même, le portrait, comme naguère celui du reflet de Miette, n'est qu'une accumulation réifiante de parties du visage, tentant vainement de faire passer leur assemblage pour la confirmation d'une identité : « Il ressemblait au saint Georges, à un Jésus superbe, avec ses cheveux bouclés, sa barbe légère, son nez droit, un peu fort, ses yeux noirs, d'une douceur hautaine. » Comme pour Miette, la nécessité de lister les attributs de Félicien pour en déterminer l'existence, l'identité, porte *a contrario* le doute sur cette même existence, qui devrait pouvoir se passer de confirmation. Si ce n'est qu'ici, l'artifice est encore plus grand, puisque ces éléments ne sont pas décrits comme la déclinaison du visage du jeune homme comme dans le cas de Miette (« *c'était lui, avec ses cheveux bouclés, sa barbe légère... »), mais par analogie avec des figures autres, comme s'il n'avait pas d'existence autonome et n'était finalement d'une copie d'après elles (« il ressemblait au saint Georges, à un Jésus superbe, avec ses cheveux bouclés, sa barbe légère... »). Notons que les comparants sont au nombre de deux : Félicien se définit certes par défaut, par analogie, mais par rapport au couple Jésus/saint Georges, soit deux entités différentes, ce qui laisse songeur sur la nature de la « ressemblance » et l'« identité » de référence qui fonde celle du jeune homme. Or, ces figures sont légendaires et uniquement connues par des représentations iconographiques, bien évidemment non réalistes, ce qui vient nier toute idée de « ressemblance » à l'une comme à l'autre, ce qui porte par conséquent le doute sur la question de leur analogie avec Félicien, et donc sur la physionomie propre du jeune homme, renvoyant aux traits d'individus qui n'en ont précisément pas. Dans ce contexte, il s'avère difficile d'associer le résultat de la « révélation » de Félicien au mimétisme objectif d'une photo d'identité...

Le caractère illusoire de l'apparition semble enfin programmé par les phrases qui précèdent l'épisode, consacrées à une opportune réflexion théologique d'Angélique : « Tout

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 870-873.

venait d'elle pour retourner à elle, l'homme créait Dieu pour sauver l'homme, il n'y avait que le rêve. Parfois, elle s'étonnait, se touchait le visage, [...] doutant de sa propre matérialité. N'était-elle pas une apparence qui disparaîtrait, après avoir créé l'illusion⁶¹¹ ? » Cette mise en abyme du personnage littéraire comme marionnette de l'auteur, récurrente dans le roman, place Angélique en position de créatrice... de ce qui va suivre. Dès lors, l'apparition de l'amant, substituant la révélation photographique à la révélation divine, est d'emblée connotée comme miraculeuse et irréaliste.

L'image latente comme idéal entre-deux de la représentation : distanciation du réel et projection du fantasme

Dans les deux exemples de *La Fortune des Rougon* et du *Rêve*, situés aux extrémités du cycle, la photographie ne constitue pas un élément négatif dans la représentation zolienne. Au contraire, l'image latente tisse un lien paisible avec des milieux étranges, ceux de la mort, de l'illusion, de l'irréel, et elle permet de justifier par sa magie le recours aux visions les plus fantastiques. Ce phénomène nous renvoie directement à la relation problématique entretenue par Zola avec la représentation mimétique du réel : en accordant une dimension positive à la métaphore de l'image latente, c'est à la photographie comme écart, comme distance jamais comblée avec son référent que l'écrivain rend hommage. Malgré l'évidence mimétique de son résultat, cette notion d'écart, de séparation du réel est en effet inhérente à la constitution même de l'image photographique, comme l'explique Jacques Dubois dans *L'acte photographique* en notant la proximité du moment de latence avec le processus hallucinatoire et sa temporalité de l'entre-deux :

Ce temps de latence est celui d'une troublante expérience de l'attente, d'une épreuve singulière de la distance : la défloration du réel a eu lieu, l'affaire est dans la boîte, c'est là, capté, enregistré, mis en mémoire, mais en même temps, ce n'est pas encore *vraiment là*, visible, manifeste pour l'œil. On est dans un battement du temps et on ne peut rien y faire. Et tant qu'on est dans cet entre-deux (plus ou moins délicieux), tous les doutes sont permis, et les flottements, et les illusions, les espérances, les croyances, les fictions. L'image, encore *virtuelle*, fantasme d'image, ne cesse pas de courir tous les risques, tous les rêves. Sentiment fort d'une inquiétante étrangeté propre au dispositif photographique. La photo, dans un tel moment, intense et essentiel, se vit comme le lieu exact d'un écart, d'une faille entre la représentation (*cosa mentale*) et les choses du monde. Elle s'éprouve comme la marque d'une *schize entre le Réel et l'Imaginaire*. Le moment de l'attente – à la fois merveilleux et terrible – vécu par les uns dans la plus grande impatience, par les autres avec l'envie de différer à un tel point qu'il y a refus de jamais procéder au développement (Alain Cavalier par exemple), ce moment est celui où se manifeste avec le plus de netteté tout le *rapport de la photographie à l'hallucination* (voyez à cet égard la leçon qu'Antonioni nous en donne dans *Blow Up*), et cela parce qu'il est celui-là même de l'entre-deux, il est *entre* un réel qui n'est déjà plus là, qui a été emporté par le temps qui passe, et une image qui n'est pas encore là, qui va advenir, dans un temps proche ou lointain mais nécessairement ultérieur. L'image latente est

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 868-869.

doublement rêvée : rêve de ce qui n'est plus et de ce qui n'est pas encore, elle est l'incarnation de la distance même qui fonde la photographie⁶¹².

A la lecture de cette interprétation du processus du développement, on ne peut que comprendre toute la merveille que celui-ci offre aux yeux d'un Zola qui privilégie le fantasme du réel à une saisie mimétique qu'il considère comme perdue d'avance. L'image latente fait l'expérience de l'écart entre le réel et sa représentation, laissant le sujet maître de toutes les projections que sa subjectivité veut y mettre. Elle offre donc à un écrivain voyeur l'expression idéale de sa pulsion, tout en reconnaissant l'aspect totalement illusoire de sa quête et des images fantasmatiques qu'il lui substitue. L'image latente se fait dès lors l'exacte représentation de la création littéraire zolienne, qui projette l'image hallucinatoire et subjective de son œuvre pour combler cet entre-deux définitif qui sépare le réel de toute saisie et de toute représentation.

Cet accent sur la production onirique des images photographiques latentes explique sans doute que les images psychiques projetées par les personnages sur des écrans improvisés dans leur environnement immédiat prennent généralement la forme de révélations, et ce, quel que soit la connotation de cette image, quelle que soit sa place dans le cycle. Ainsi du souvenir d'Hélène dans *Une page d'amour*, déjà évoqué. Les images projetées par la mère sur le blanc support du jardin se présentent en effet comme le résultat d'un mécanisme en deux temps : celui de la constitution d'un support (plaque), puis celui de la projection de l'image. En outre, comme nous l'avons vu, leur évocation montre des analogies flagrantes avec les légendes de gravures de mode, qui rappelle le caractère statique, posé et « illustratif » des images photographiques. Dans *La Curée*, le lac du Bois de Boulogne se transforme lui aussi en plaque lumineuse, avant que Renée n'y projette ses souvenirs :

[En] arrivant au carrefour, devant le lac, c'était un éblouissement ; le soleil oblique faisait de la rondeur de l'eau un grand miroir d'argent poli, reflétant la face éclatante de l'astre. [...] Alors, en face de ce grand jour, de ces nappes de soleil, elle songea à la cendre fine du crépuscule qu'elle avait vue tomber un soir sur les feuillages jaunies. [...] Puis toutes ses promenades au Bois lui revinrent⁶¹³.

Il en est de même dans les scènes de miroirs hallucinés que nous avons déjà évoqués en ce sens, comme ceux accueillant les fantasmes, les délires dissociatifs et les peurs de Renée dans *La Curée*, d'Eugène dans *Son Excellence Eugène Rougon*, et de Clotilde dans *Le Docteur Pascal* par exemple. Ces derniers exemples ne témoignent pas d'une quelconque évolution psychologique du personnage, ou d'une simple connotation de rejet ou d'admiration

⁶¹² Philippe Dubois, « Palimpsestes », dans *L'acte photographique*, op. cit., p. 264-265 [Ph. D. souligné].

⁶¹³ Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 592-593.

pour son image, mais semblent bien davantage prendre sens dans le rapport qu'y entretient l'image « analogique » avec son référent. Dans ces scènes qui mettent toujours en avant le rôle de surface d'accueil de la glace, l'analogie du miroir avec la plaque sensible réfléchissante du daguerréotype est une étape essentielle : sur le verre étamé du daguerréotype, le reflet est en effet nié pour faire apparaître une image autre, se surimposant à sa surface ; celle-ci reste certes une image mimétique, mais flottante et évanescence, et qui est surtout déconnectée, coupée temporellement, du référent qu'elle reproduit et qui a désormais disparu ou est devenu autre. Cette analogie associe donc une fois de plus le processus photographique chez Zola non seulement au monde de l'irrationnel psychique ou légendaire, mais surtout à la remise en cause de la *mimesis*, dans une rupture systématique entre l'image produite et le monde référentiel qui l'entoure. Contrairement à ce qu'on a pu dire, la monstruosité de certaines de ces apparitions n'est donc pas un signe des maléfices de la photographie mais le reflet de la part d'irréel que contient tout esprit humain imageant, en bien comme en mal⁶¹⁴. Dans tous ces exemples, elle fait en effet le lien entre le passé et le présent, la vie et la mort, le réel et l'irréel, la lucidité et la folie. Elle est une image valorisée par la narration, plus fascinée par la création magique de l'image latente, qu'inquiète par sa concurrence mimétique.

- *Contre la reproduction mécanique du réel : le cliché photographique comme affirmation d'une absence*

Le rejet de la réduplication industrielle, utopie de réalité : les photographies de papier dans L'Œuvre et La Curée

Certes, ces éléments ne s'accordent guère avec les déclarations tonitruantes de Zola contre le modèle photographique et son objectivité technique, ni avec les scènes explicitement négatives impliquant des photographies dans certains romans du cycle. On peut cependant remarquer que les métaphores photographiques valorisées dans les *Rougon-Macquart* sont toujours à l'état latent, en cours d'apparition. Selon nous, si Zola reste fasciné par l'opération photographique, qu'il assimile au pouvoir créateur de l'esprit imageant, donc à sa propre création, la photographie devenue objet réel, fixée sur le papier, relève de mécanismes différents, beaucoup plus négatifs. Ainsi de cet exemple célèbre de la consultation mondaine

⁶¹⁴ Nous ne partageons donc pas l'analyse menée par A. Buisine sur le miroir de Renée dans son article « Les chambres noires du roman » (*op.cit.*, p. 247).

d'un album photo par Maxime et Renée dans *La Curée*, album que cite Philippe Hamon comme exemple d'un nouveau type de lecture au XIX^e siècle, lecture discontinue du « ni queue ni tête », du « tohu-bohu⁶¹⁵ » :

Alors, c'était de longues discussions sur les cheveux de l'Ecrevisse, le double menton de M^{me} de Meinhold, les yeux de M^{me} de Lauwerens, la gorge de Blanche Muller, le nez de la marquise qui était un peu de travers, la bouche de la petite Sylvia, célèbre par ses lèvres trop fortes. Ils comparaient les femmes entre elles. [...] [Renée] étudiait avec curiosité les détails exacts et microscopiques des photographies, les petites rides, les petits poils. [...] [Elle] trouva des rides inconnues, des peaux rudes, des trous mal bouchés par la poudre de riz. Et Maxime finit par cacher la loupe, en déclarant qu'il ne fallait pas se dégoûter comme cela de la figure humaine⁶¹⁶.

Un tel rejet a pu être expliqué par la concurrence que représente la photographie pour les romanciers réalistes. Alain Buisine prend ainsi appui sur cette scène pour déceler une répulsion envers ses images qui en disent « trop long, beaucoup trop long » en dévoilant les détails que l'on souhaite cacher et qu'on ne « voit pas habituellement dans la vie quotidienne [...] [a]u point que de tels clichés ne sont pas loin de dérégler, de déstabiliser la ressemblance à soi-même et donc l'identité, en séparant le sujet de son image, en le rendant quasiment méconnaissable aux yeux des autres et à ses propres yeux⁶¹⁷ ». Constat tout à fait intéressant, mais dont la connotation de « menace » nous semble pas si univoque, en ce qu'on peut la mettre en parallèle avec une des seules déclarations zolienne perçue comme favorable à la photographie, lorsque le romancier déclare qu'à son avis, « vous ne pouvez pas dire que vous avez vu une chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie révélant un tas de détails qui, autrement, ne pourraient même pas être discernés⁶¹⁸. » On considère toujours cette citation tardive et moins théorisée de Zola comme l'affirmation du privilège de l'objectif sur l'œil, mais peut-être la photographie n'était-elle pas en réalité l'objet visé par ce propos, ou du moins pas dans la perspective qu'on croit. Zola ne dit pas qu'on ne peut pas voir quelque chose à moins de l'avoir vu photographié, mais prétendre l'avoir vu, et donc la communiquer aux autres ; et nous ne pouvons que remarquer la tournure négative de son propos, qui n'évoque pas ce qu'on peut réellement dire du réel une fois que le cliché de ce réel a été observé. Confronter cette déclaration à la mise en scène de la précision de l'œil du photographe dans les clichés de *La Curée*, permet d'envisager la poursuite de cette réflexion, qui prend dès lors un sens beaucoup plus profond.

⁶¹⁵ Philippe Hamon, *Imageries*, op. cit., p. 44-46.

⁶¹⁶ Emile Zola, *La Curée*, op.cit., p. 427-428.

⁶¹⁷ Alain Buisine, « Les chambres noires du roman », op. cit., p. 244.

⁶¹⁸ Emile Zola, entretien pour la revue anglaise *The King*, 1900, cité par François Emile-Zola et François Massin dans *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979, p. 11.

La lecture de l'album photo montre que la vision des clichés entraîne un déplacement de la perception, une étrangeté de l'image qui semble « défigurée », « monstrueuse » au sens premier, dans une absence de sélection des détails qui ne permet pas de « voir » l'identité des personnes fixées sur le papier. Par sa perfection inutile, elle présente le réel dans son infigurabilité, dans son inaccessibilité, ainsi que le met en abyme la réaction de Maxime, cachant la loupe pour que Renée arrête de « se dégoûter comme cela de la figure humaine » : beau commentaire de la faillite de toute esthétique de la transparence, montrant bien que le réel n'est pas une affaire d'investigation, et que tous les adjuvants techniques du monde, loupe ou photo, restent sans effet sur son extranéité à l'homme, et ne parviennent qu'à le décomposer comme le chirurgien détruit un cadavre à la Morgue. Et à ce jeu-là, la photographie connaît le même sort que l'écrivain qui se voudrait parfaitement mimétique, dans une absence totale de prééminence de l'un sur l'autre. L'objectivité de la photographie dénonce donc par défaut la subjectivité de notre vision, mais reste elle aussi étrangère, malgré tout, à l'identité de la chose, et donc contraire à la vérité. La photo n'est pas là pour montrer l'objet tel quel, mais pour signaler que notre perception est défaillante ; elle n'est pas le remplaçant de l'œil défaillant, mais la dénonciation de son dysfonctionnement irréparable : on ne peut pas dire qu'on a vu quelque chose tant qu'on ne l'a pas photographié, certes, mais parce que la photographie nous donne la leçon de la faillibilité de notre vue et nous montre que cet objet, nous ne l'atteindrons jamais. Plutôt qu'un plaidoyer pour l'objectivité de l'appareil, cette déclaration met en évidence les difficultés perceptives propres au regard, que la photographie contribue à mettre en exergue sans pour autant y apporter une solution.

Cette analyse nous renvoie encore aux analyses de Philippe Dubois, et à la dimension d'écart, de distance qu'il identifie aux sources même de la photographie. L'image latente, nous l'avons vu, matérialise un entre-deux entre le visible et l'invisible, entre le réel capté mais disparu et l'image encore à venir, où le sujet peut projeter toutes les peurs et les fantasmes de sa subjectivité. Temps fort court, me direz-vous, qui semble immédiatement réduit à néant par la fixation définitive sur papier, réduisant désormais par sa perfection mécanique tout écart entre l'image et son référent dans la réalité. Or, il n'en est rien, cette idée n'est qu'une illusion encouragée par le mirage de l'exactitude photographique. Bien que parfaitement réaliste, l'image photographique est toujours irrémédiablement séparée du réel. L'entre-deux de l'état latent est en effet le régime de toute image photographique en général, même parfaitement développée : il exprime au grand jour, ouvertement, la part d'écart, d'absence du réel propre à toute photographie, que l'exactitude mimétique de l'image fixe tend au contraire à masquer et à refouler. C'est bien évidemment encore à la notion de fétiche

que nous renvoie cette idée, notion qui devient le centre de l'interprétation de Philippe Dubois :

[C]e même principe de distance se retrouve aussi à l'œuvre dans la phase ultime de contemplation de l'image photographique développée et tirée. La séparation est même ce qui fonde tout effet de regard sur une photo. C'est elle qui induit les mouvements perpétuels du sujet spectateur qui n'a de cesse, au *vu* de l'image, de passer de l'*ici-maintenant* de la photo à l'*ailleurs-antérieur* de l'objet, qui ne cesse de regarder intensément cette image (bel et bien *présente*, comme image), de s'y abîmer, pour mieux en éprouver l'effet d'absence (spatiale et temporelle), la part d'*intouchable référentiel* qu'elle offre à notre sublimation. Voir, voir, voir – quelque chose qui a nécessairement été là (un jour, quelque part), qui est d'autant plus présent imaginativement qu'on le sait à présent effectivement disparu – et ne jamais pouvoir toucher, prendre, embrasser, manipuler cette chose même, définitivement évanouie, à jamais remplacée par un substitut métonymique, une simple trace de papier qui tient lieu de seul souvenir *palpable*. Frustration d'autant plus forte que le substitut indiciaire, tout en signant l'absence effective du référent, se donne lui, en tant que représentation, comme un objet concret, matériel, doté d'une consistance physique réelle (tout le *fétichisme* de l'image photographique vient de cette double posture : la photo comme objet, ça se touche, ça s'encadre, ça se collectionne, ça s'enferme, ça se brûle, ça se déchire, ça s'embrasse, alors même que ça ne nous donne à voir que de l'absence). En photographie, il n'y a donc jamais qu'une image, séparée, tremblante dans sa solitude, hantée par cette intimité qu'elle a eue un instant avec un réel à tout jamais évanoui⁶¹⁹.

Fétiche du réel, présence d'une absence, l'image parfaite du monde présentée par la photographie dénonce en réalité l'impossibilité de le saisir entièrement (d'un point de vue temporel comme le montre Dubois, mais aussi en raison de sa mise à plat de tous les détails – engendrant une impression de monstruosité défigurée, celle des visages de *La Curée*, mais aussi de la montagne des Bisson). Ce que voit le spectateur d'une photo, comme le voyeur de Powell, c'est que ce n'est « pas ça », que ce n'est jamais ça qu'on imaginait ou même qu'on a pensé voir au moment de la prise de vue. De là vient sans doute la différence de traitement connotatif entre photographie latente et photographie tirée sur papier chez Zola : la photographie latente admet son illusion, et permet ainsi au fétiche de contenter pleinement le voyeur, en lui offrant un espace interlope coupé du réel propre à accueillir tout le fantasme subjectif que le sujet souhaite y projeter ; au contraire, la photographie développée nie son illusion en se présentant comme la parfaite *mimesis* du réel qu'elle ne sera pourtant jamais : tout autant fétiche en principe, elle nie son caractère factice et incomplet en prétendant donner une image parfaite de ce qu'elle remplace, et dont elle ne fait dès lors que souligner de manière encore plus criante le manque. Version dysphorique et naïve du fétiche, la photo tirée sur papier est un leurre de réel qui s'oublie comme tel et qui, en se reproduisant à l'infini, semble toujours perdre plus d'essence. Elle ne saurait dès lors qu'engendrer les mécanismes les plus noirs de la fiction zolienne.

La réelle concurrence entre la représentation littéraire et l'image photographique qui sous-tend l'interprétation d'Alain Buisine, et dont Philippe Ortel a montré le fonctionnement

⁶¹⁹ Philippe Dubois, « Palimpsestes », *op. cit.*, p. 265-266 [Ph. D. souligne].

avec beaucoup plus de nuance, en voyant dans la nouvelle technique non pas une simple rivale mais surtout un nouveau cadre de référence⁶²⁰, ne nous semble donc pas tenir suffisamment compte de cette spécificité zolienne qui fait que toute perception, mécanique ou sensorielle, est pour lui inapte à rendre compte du réel. La précision de la photographie ne nous semble pas suffisante pour expliquer la fascination/répulsion de Zola, dans la mesure où l'« étrange exactitude » des images latentes précédemment étudiées avec Miette ou Félicien était clairement invoquée, mais sans subir pour autant aucune connotation péjorative. Selon nous, ce rejet « sélectif » qui touche l'album est davantage lié à l'idée de prétention à une parfaite *mimesis*, à la duplication matérielle, à la multiplication systématique qui fut associée à la photographie dès que le collodion lui permit d'être reproduite à l'infini sur papier. En effet, quand Zola utilise la photographie comme comparaison dévalorisante pour critiquer une exposition de peinture de 1867, il s'en sert en tant que procédé marchand de multiplication :

[Gérôme] fait un tableau pour que ce tableau soit reproduit par la photographie et la gravure et se vende à des milliers d'exemplaires. Ici, le sujet est tout, la peinture n'est rien : la reproduction vaut mieux que l'œuvre⁶²¹.

Les photographies de *La Curée* nous placent effectivement dans l'univers des objets, de la marchandise, qui reflète l'essor de la société industrielle et bourgeoise de la seconde moitié du XIX^e siècle, dont le couple Saccard est un emblème consumériste :

Maxime apportait aussi les photographies de ces dames. Il avait des portraits d'actrices dans toutes ses poches, et jusque dans son porte-cigares. Parfois il se débarrassait, il mettait ces dames dans l'album qui traînait sur les meubles du salon, et qui contenait déjà les portraits des amies de Renée. *Il y avait aussi là des photographies d'hommes, MM. de Rozan, Simpson, de Chibray, de Mussy, ainsi que des acteurs, des écrivains, des députés*, qui étaient venus on ne savait comment grossir la collection. Monde singulièrement mêlé, image du tohu-bohu d'idées et de personnages qui traversaient la vie de Renée et de Maxime. Cet album, quand il pleuvait, quand on s'ennuyait, était un grand sujet de conversation. [...] La jeune femme l'ouvrait en bâillant, pour la centième fois peut-être⁶²².

Maxime est débordé par les photographies, qui sont présentées comme des objets que l'on achète, possède, « compare », évalue, échange, et dont on se « débarrasse ». Elles participent du monde de faux-semblants matérialiste dans lequel navigue Renée. La consultation de l'album est elle aussi placée sous le sceau de la répétition vide et mécanique,

⁶²⁰ Nous pensons notamment à l'étude que la critique donne de *L'Œuvre* comme roman « chronophotographique », notamment dans la succession des éclairs nocturnes de son célèbre *incipit*. Par opposition à l'art incomplet du peintre, celui-ci illustre non seulement la rupture entre la pulsion scopique et la pulsion graphique du personnage, mais surtout l'antagonisme entre la tentation visuelle que satisfait le modèle photographique et la menace qu'il dirige contre l'artiste pour l'écrivain (Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., p. 216-222).

⁶²¹ Emile Zola, « Nos peintres au Champ-de-Mars », dans *Œuvres complètes*, tome XII, éd. cit., p. 853.

⁶²² Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 427.

puisqu'elle ennuie et s'est produite, nous dit-on, une centaine de fois. L'énumération de pluriels qui présente une partie de la collection souligne le désordre des images : « Il y avait aussi là des photographies d'hommes, MM. de Rozan, Simpson, de Chibray, de Mussy, ainsi que des acteurs, des écrivains, des députés [...] ». Les noms cités côtoient les photographies anonymes, uniquement désignées selon leur « rayon », comme dans une boutique : députés, acteurs... si bien que les noms ne sont eux aussi que des étiquettes remplaçant les êtres de chair, tout comme les photographies qui font des êtres humains des objets dupliqués à l'identique. Et c'est bien là que réside leur caractère répulsif – et non dans la perfection de leur imitation, qui s'avère aussi « étrange » qu'une peinture expressionniste avant l'heure (bouches « de travers », lèvres « trop fortes », « trous mal bouchés »). Le texte met en avant cette réification de l'humain en confondant avec humour la personne et l'image : « il mettait ces dames dans l'album ». Un autre signe de cette réification est l'interchangeabilité des êtres, comme le sous-entend une remarque de Maxime : « Rozan et Chibray ressemblent à Gustave, mon perruquier⁶²³. » Les deux hommes s'équivalent ainsi dans leur ressemblance à un troisième, dont le métier est lui-même le signe du postiche, de l'artificiel. Il en est de même dans le jeu que Maxime et Renée inventent, consistant à faire des « mariages » insolites en tirant au sort deux portraits photographiques :

Ils posaient cette question : « Avec qui passerais-je volontiers une nuit ? » et ils ouvraient l'album qui était chargé de la réponse. Cela donnait lieu à des accouplements très réjouissants⁶²⁴.

Cette « variante absolument inédite, et délicieusement vicieuse du fort célèbre et fort moral jeu des sept familles », qu'Alain Buisine identifie une programmation cynique de l'adultère et de l'inceste à venir⁶²⁵, est pour nous un jeu non pas immoral, mais amoral : jeu qu'autorise la photographie, et qui n'a sa condition de possibilité qu'en raison de la fausseté même des êtres qu'il met en scène. Une fois tirées sur le papier et reproduites à des milliers d'exemplaires, les photographies deviennent des objets marchands vidés de substance humaine, où l'accouplement et la morale n'ont plus la moindre signification ; et en cela, le jeu ne fait que désigner la vacuité des êtres qui y participent, le couple que Renée forme avec n'importe quelle autre photo n'ayant pas plus de réalité ou d'humanité que le couple qu'elle forme avec Saccard, purement conventionnel, ou même avec Maxime, substitut récréatif au vide de son existence. Le « dégoût » de l'humain mis en scène dans l'épisode des clichés

⁶²³ *Ibidem*, p. 428.

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ Alain Buisine, « Les chambres noires du roman », *op. cit.*, p. 244.

scrutés à la loupe n'est donc pas tant dû au trop grand réalisme de la photo, qui n'est lui aussi qu'une illusion, qu'à sa prétention à réifier l'humain dans le multiple.

On pourrait faire la même analyse dans *L'Œuvre*, où, ainsi que l'a déjà remarqué Ph. Ortel, les photographies n'apparaissent précisément qu'à l'enterrement du peintre, suggérant, « de manière ironique et pathétique, que la mimésis industrielle enterre la peinture⁶²⁶ ». Les photographies de papier qui ornent les tombes du nouveau cimetière sont ainsi insérées dans le paysage inhumain de l'ère industrielle :

C'était un grand cimetière plat, jeune encore, tiré au cordeau dans ce terrain vide de banlieue, coupé en damier par de larges allées symétriques. [...] [Tout] ce deuil passager et de pacotille se sentait, donnait au vaste champ une pauvreté, une nudité froide et propre, d'une mélancolie de caserne et d'hôpital. [...] On était dans le cimetière nouveau, aligné, numéroté, le cimetière des capitales démocratiques, où les morts semblent dormir au fond de cartons administratifs, le flot de chaque matin délogeant et remplaçant le flot de la veille [...]. [Il y avait] des perles qui encadraient des sujets sous verre, des pensées, des mains enlacées, des nœuds en satin, jusqu'à des photographies de femme, de jaunes photographies de faubourg, de pauvres visages laids et touchants, avec leur sourire gauche⁶²⁷. »

Dans cette apothéose de l'artificiel, de la pauvreté industrielle et mécanisée qui accompagne ironiquement le créateur stérile dans la tombe, la photographie fixée sur le papier semble bien en effet l'antithèse de la création originale.

L'enclos des Fouque contre le Jas-Meiffren, ou l'allégorie d'un antagonisme photographique entre le sujet et le monde

Un épisode de *La Fortune des Rougon* semble mettre en scène ces deux étapes opposées de l'image photographique. Dans ce roman, le personnage de Tante Dide constitue à lui seul une métaphore de l'appareil photographique : ses yeux vides, neutres comme l'objectif, ses crises d'hallucination, où elle projette des images dans l'espace, sa figure d'ancêtre, de la « fêlure » originelle se répandant dans la famille, font d'elle une *matrice*, où vont s'imprimer non seulement les caractéristiques héréditaires Macquart et Rougon, mais aussi les romans à venir⁶²⁸. Un jour, la vieille femme surprend l'ouverture de la porte du mur mitoyen qui sépare sa demeure du Jas-Meiffren, porte condamnée qu'elle empruntait jadis pour rejoindre Macquart dans la mesure qu'elle occupe désormais. Elle observe alors le paysage voisin qu'elle n'avait pas revu depuis la mort de son amant. Le phénomène visuel, somme toute banal, que vit la grand-mère – revoir après plusieurs années d'absence un endroit

⁶²⁶ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., p. 220.

⁶²⁷ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 356-357.

⁶²⁸ Cette idée de la femme comme plaque sensible chez Zola a déjà été évoquée par A. Buisine à propos de *Madeleine Féral* (« Les chambres noires du roman », op. cit., p. 256-59).

familier – est alors théâtralisé en une véritable expérience surnaturelle. La scène présente toutes les caractéristiques d'une prise de vue photographique, mais non du point de vue logique et mécanique de l'objectif, mais de celui, chimique, latent et magique, de la plaque. Dès lors, la « matrice » semble devenir le théâtre d'une lutte entre photographie latente et image fixée sur le papier, entre passé et présent, entre esprit halluciné et froide réalité :

[Noire] d'humidité, verte de mousse, la serrure et les gonds rongés de rouille, [la porte] faisait comme partie de la vieille muraille. [...] [Silvère] venait de voir tante Dide devant lui, droite, arrêtée sur le seuil de la porte.

La grand-mère était venue par hasard au puits. En apercevant, dans la vieille muraille noire, la **trouée blanche** de la porte que Silvère avait ouverte toute grande, elle reçut au cœur un coup violent. Cette **trouée blanche** lui semblait un **abîme de lumière** creusé brutalement dans son passé. Elle se revit au milieu des clartés du matin, accourant, passant le seuil avec tout l'emportement de ses amours nerveuses. Et Macquart était là qui l'attendait. Elle se pendait à son cou, elle restait sur sa poitrine, tandis que le soleil levant [...] les baignait de ses rayons obliques. Vision brusque qui la tirait cruellement du sommeil de sa vieillesse [...]. Et, dans son étonnement, montait sourdement une révolte contre la main sacrilège qui, après avoir violé ce seuil, avait laissé derrière elle la trouée blanche comme une tombe ouverte. Elle s'avança, attirée par une sorte de fascination. Elle se tint immobile, dans l'encadrement de la porte.

Là, elle regarda devant elle, avec une surprise douloureuse. [...] [Elle] n'aurait jamais pensé que sa jeunesse fût morte à ce point. Un grand vent semblait avoir emporté tout ce qui était resté cher à sa mémoire. Le vieux logis, le vaste jardin potager, avec ses carrés verts de légumes, avaient disparu. Pas une pierre, pas un arbre d'autrefois. Et, à la place de ce coin, où elle avait grandi, et que la veille elle revoyait encore en fermant les yeux, s'étendait un lambeau de sol nu, une large pièce de chaume désolée comme une lande déserte. Maintenant, lorsque, les paupières closes, elle voudrait évoquer les choses du passé, toujours ce chaume lui apparaissait, pareil à un linceul de bure jaunâtre jeté sur la terre où sa jeunesse était ensevelie. En face de cet horizon banal et indifférent, elle crut que son cœur mourait une seconde fois. [...] Alors elle regretta d'avoir cédé à la fascination de la trouée blanche, de cette porte béante sur les jours à jamais disparus.

[...] *Quand Silvère fut rentré, elle ferma la porte à double tour et jeta la clef dans le puits. [...] La tombe était refermée, la trouée blanche se trouvait à jamais bouchée par ces quelques planches noires d'humidité, vertes de mousse, sur lesquelles les escargots avaient pleuré des larmes d'argent⁶²⁹.*

La scène est entièrement régie par le mécanisme photographique, distinguant la mise en place de l'appareil, l'ouverture du diaphragme, la prise de vue, puis sa fermeture. Le passage montre une structure symétrique, ouvert puis fermé sur une description de la porte, description-cadre répétée à l'identique, la présentant comme sombre, humide et plane, comme la plaque photographique (italique). Le deuxième paragraphe voit la préparation de l'acte photographique, nécessitant l'intervention de la lumière, comme le rappelle avec insistance la répétition de l'expression « trouée blanche ». Le mot n'est pas anodin, puisqu'il suppose un faisceau de lumière concentré, donc entouré d'une ombre environnante – en l'occurrence, celle du mur (« apercevant dans la vieille muraille noire, la trouée de la porte que Silvère avait ouverte toute grande »). Cette alternance spatiale d'un rayon de lumière dans l'obscurité rappelle l'ouverture du diaphragme, d'autant que la lumière est due à l'ouverture d'une

⁶²⁹ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p.187-190.

porte⁶³⁰. Seulement, dans le texte, il semble qu'Adélaïde *soit* la plaque sensible, qui s'expose d'elle-même au rayon lumineux. La tête pleine de souvenirs, la vieille femme se dirige donc vers le rayon et prend place : « Elle se tint immobile, dans l'embrasure de la porte. » Une fois ouverte, la porte fournit un cadrage à la matrice-Dide, qui restera quasiment immobile pendant toute la scène (souligné). Cependant, ce n'est pas une, mais deux expositions de nature très différente que celle-ci subit, dans une fracture irrémédiable entre l'image subjective que veut faire naître le personnage sur sa plaque, et celle que lui propose le monde alentour.

Avant chacune des deux visions, l'arrêt du personnage est mis en valeur par des adjectifs ou des adverbes apposés (« droite, arrêtée sur le seuil... » ; « immobile, dans l'encadrement... », « Là, elle regarda devant elle... ») : la syntaxe, avec ces virgules superflues, mime ainsi le temps de pause, nécessaire à l'exposition lumineuse de la plaque, d'autant que ces mentions sont systématiquement placées en tête ou en fin de paragraphe, près de cette autre « trouée blanche » qu'est la typographie de la page. La première exposition suscite chez Dide une image à l'état latent, un souvenir. La construction syntaxique pronominale, introduisant des propositions participiales, montre qu'Adélaïde se dédouble, projette son image à l'extérieur d'elle-même, puisqu'elle peut étrangement se voir elle-même. Elle fige ensuite les mouvements de son double en une suite de clichés grâce aux participes présents (« elle se revit [...] accourant, passant le seuil... »). La suite du texte décompose encore les différentes actions grâce à des phrases simples, des propositions juxtaposées asyndétiques, et même une phrase nominale (« Et Macquart était là qui l'attendait. Elle se pendait à son cou, elle restait sur sa poitrine », « Vision brusque qui la tirait cruellement du sommeil de sa vieillesse »). L'image latente ainsi produite, déconnectée par ses figures et par sa temporalité particulière de son référent immédiat, prend ici encore une dimension irréaliste. Les tournures passives et le vocabulaire de la fatalité (« par hasard », « attirée par une sorte de fascination », « avoir cédé à la fascination ») associent ainsi l'exposition à un phénomène irrépressible et magique pour Adélaïde, à une sorte d'enchantement. Le lexique relève du vocabulaire tragique, qu'accentue un rapport au monde irrationnel des morts : la première vision de la lumière est ainsi « un coup violent au cœur » pour la vieille femme ; de même, le nom de « trouée » qualifiant le faisceau lumineux ne peut que faire penser à une fosse, et le texte ne se garde pas de pousser la comparaison mortuaire jusqu'au bout : « abîme de

⁶³⁰ Il est évident que cette scène, comme celle du puits, se couple d'une symbolique sexuelle manifeste. Les termes employés en photographie confirment souvent ce rapprochement entre l'appareil photo et la matrice de la femme.

lumière », « creusé brutalement », « comme une tombe ouverte », « porte béante ». La fin de l'expérience s'apparente même à une mise en bière (« La tombe était refermée, la trouée blanche se trouvait à jamais bouchée par ces quelques planches noires d'humidité, vertes de mousse, sur lesquelles les escargots avaient pleuré des larmes d'argent. ») : les planches noires de la porte figurent le cercueil et le deuil, et la très belle image des escargots pleurant « des larmes d'argent » lie quant à elle le sel des larmes du monde des morts aux sels d'argent de la plaque photosensible, perçue plus que jamais comme un support intransitif. L'expérience photographique de Tante Dide est donc vécue comme une entrée dans le monde des morts, mais cette mort est aussi un signe préfigurant une autre mise à mort, celle de l'image latente : entre temps, le souvenir a en effet été supprimé par une autre sorte de photographie, relevant quant à elle du modèle péjoratif du cliché fixé sur le papier.

Le remplacement d'une image par l'autre est rendu sensible dans le texte par l'utilisation de l'expression « à la place de », qui les spatialise comme si elles avaient une réalité matérielle devant les yeux du personnage. La nouvelle vision est en effet le contrepoint en négatif de la précédente : non seulement elle l'efface, la détruit comme le souligne la métaphore de la « porte béante sur les jours à jamais disparus », mais elle en inverse également tous les codes. Par sa nudité, le Jas-Meiffren est le négatif de l'enclos des Fouque : sa positivité n'existe que dans la négation, dans l'effacement de l'ancien jardin que Dide gardait en mémoire, et c'est donc par défaut qu'il nous est présenté : « Le vieux logis, le vaste jardin potager, avec ses carrés verts de légumes avaient disparu. Pas une pierre, pas un arbre d'autrefois. » La description, inexistante, n'est que l'énumération de ce qui lui manque pour être l'ancienne image de l'enclos des Fouque, nom lui aussi disparu. Plus de couleurs (« vert »), plus de relief (« arbres »), plus de formes ni de pittoresque (« pierre », « carrés », « logis »), enfin plus de vie, comme l'exacerbait au contraire la première « vision brusque » d'Adélaïde, avec les actions figées de ses participes présents et son lexique de l'agitation (« emportement », « amours nerveuses »). A l'accumulation concernant le fantôme archéologique de l'ancien jardin, le nouveau champ oppose « un lambeau de sol nu, une large pièce de chaume désolée comme une lande déserte », « un linceul de bure jaunâtre ». L'accent mis sur sa nature de support plat, monochrome et proche du textile semble renvoyer au papier fixant l'image photographique, d'autant que le collodion donnait souvent des contrastes allant du brun au blanc jaunâtre. Or, les visions de Tante Dide ne pourront pas supporter cette matérialité concrète du papier et cette invasion du référent réel. L'image fixée a vaincu et détruit la plaque par son omniprésence : « lorsque, les paupières closes, elle voudrait évoquer les choses du passé, toujours ce chaume lui apparaîtrait... ». Le

processus photographique « normal » de la matrice-Dide, en bon personnage zolien, est hermétique : elle doit se couper du monde, condamner les portes, fermer les yeux, et non ouvrir l'obturateur, pour que l'enclos des Fouque apparaisse. Pour que l'image se forme, elle doit ne pas voir, rester hermétique au réel. Dès lors, forcer la vieille femme à regarder le monde, « à se faire la plaque sensible » de ce qui l'entoure au lieu d'y projeter ses propres images psychiques à l'état latent, c'est donc inverser son fonctionnement et détruire l'image. La vue a tué la vision, et opéré comme un viol de l'esprit imageant de l'ancêtre.

L'assassinat de l'image latente par la photographie papier prend dans cette scène une dimension très péjorative. Elle reflète en effet la fin du roman, qui verra, dans les répercussions du coup d'Etat de Louis-Napoléon Bonaparte, le sacrifice des marginaux, des utopiques et des révolutionnaires sur l'autel de la matérialité bourgeoise. La matrice elle-même, Tante Dide, sera confinée dans un asile, ses hallucinations ne convenant plus désormais au statut social de la famille. Mais derrière la dévalorisation morale de ce combat entre deux images, le drame que vit le personnage est surtout celui de l'écriture zolienne elle-même. Le malheur de Tante Dide vient non pas de la qualité objective de l'image du Jas-Meiffren, qui finalement, ne présente ici que le rien, le vide, moins « vivant » et convaincant que son souvenir, mais plutôt de sa prétention à s'imposer comme l'image de ce qui est, du vrai, à la place de « sa vérité » à elle, de l'image qu'elle en a. L'imposition de cette image moderne est vécue par le personnage comme un viol de sa psyché, elle qui jusqu'alors avait tout fait pour condamner hermétiquement son cerveau, son espace restreint peuplé de souvenirs, loin du monde extérieur. On ne saurait voir là de meilleure illustration des dangers de la transitivité. En se risquant à regarder le monde extérieur, l'esprit imageant de Dide est détruit, et l'image qu'elle « gagne » à la place, qu'on lui impose comme un prétendu réel, ne semble pas plus vraie pour autant : une fois la projection magique du souvenir chassée et détruite, que reste-t-il en effet à Dide ? La perception réelle du Jas-Meiffren ? ou plutôt un autre écran, tout aussi factice, mais désespérément plat, uni et mort, une surface vidée de toute image dans une mise en abyme du rien du réel.

Ce que montre ce combat des images photographiques chez Tante Dide, c'est bien la coexistence chez Zola de deux photographies : d'un côté, nous trouvons une valorisation de la production magique des images, de l'autre une crainte de leur dangereuse prétention à la reproduction matérielle. Le rejet du cliché photographique chez Zola ne relève donc pas uniquement de l'expression d'une concurrence déloyale due à sa perfection objective, qui se montre chez lui tout aussi artificielle et inapte à dire le réel qu'une autre représentation. Il réside dans la capacité de la photographie non pas à faire naître une image du réel, mais à

prétendre en être la réduplication mécanique, et être en cela l'allégorie même de la monstruosité de la *mimesis*.

Le XIX^e siècle a longtemps hésité entre deux conceptions antithétiques de la photographie, entre une mécanique capture du réel, et un phénomène en lien avec le surnaturel⁶³¹. Chez Zola, l'admiration de l'apparition magique du réel sur la plaque et le rejet de sa duplication marchande ne sont pas inconciliables, dans la mesure où ce phénomène distingue la production de l'image de sa reproduction mécanique et matérielle. Conçue comme un nouveau fétiche pour l'homme en quête de réel, la photographie attire par sa production hallucinatoire et spontanée de l'image, labile, indécise, illusoire, incomplète et en cela propice à la projection du fantasme, mais elle déçoit dès que, fixée, elle se prétend comme le reflet exact d'un réel qu'elle n'est pas, qu'elle manque tout en étant trop présente et matérielle pour susciter le fantasme, devenant ainsi l'aveu de son échec. Ce regard ubiquiste de Zola sur la photographie témoigne à nouveau d'une conception particulière du réel comme absence, comme « intouchable référentiel », et donc paradoxalement comme illusion, influencée par les théories de Taine et Schopenhauer.

Or, si l'on suit les travaux de Rosalind Krauss⁶³², c'est la photographie qui a fait entrer l'art dans l'univers du simulacre, en faisant imploser explicitement la différence entre copie et originalité de la création artistique. L'auteur reformule dans cette perspective une phrase de Nietzsche en faisant de l'image photographique le révélateur d'une caverne de Platon dont toute sortie serait impossible. Si nous l'adaptions à notre tour à la pensée de Schopenhauer, la photographie permettrait donc de faire admettre à l'art sa part d'illusion, et donc de lui faire déjouer la grande illusion du réel. On comprend bien qu'une telle conception de la photographie, si proche de son utilisation chez Zola, plaide une fois de plus pour la relativisation des propos du romancier sur la fonction mimétique de ses romans. Dans le cycle des *Rougon-Macquart*, le réel n'existe pas, il est toujours médiatisé par des reflets et des mises en abyme qui manifestent son artificialité littéraire. C'est cela que démontre soterrainement le traitement de la photographie dans les textes. Merveilleuse lorsqu'elle se dénonce comme irréaliste et permet à l'art de signaler son artificialité pour mieux dégager l'homme de l'illusion de la vie, elle devient monstrueuse lorsqu'elle nie sa nature irréaliste pour entrer dans la reproduction industrielle, marchande, entièrement fondée sur les désirs trompeurs de ce « réel ». L'utilisation de la photographie dans *Les Rougon-Macquart* montre

⁶³¹ Sur ce point, voir Daniel Grojnowski, *Photographie et langage, op. cit.*, p. 10-13.

⁶³² Rosalind Krauss, « Note sur la photographie et le simulacre », dans *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 208-222.

une fois de plus à quel point la transparence mimétique du réel n'est pas évidente dans une création zolienne qui se méfie des apparences de la réalité, et les dénonce pour mieux s'affranchir de leur joug.

Conclusion : écran opaque et médiation infinie de l'illusion : la disparition du réel dans l'œuvre zolienne

Chambres devenues boîtes à images, activité psychique vécue sur le mode hallucinatoire par les personnages sains d'esprit aussi bien que par les délirants, jardins annihilant leur profondeur pour devenir l'écran de souvenirs et désirs imagés, exaltation de l'émulsion magique de la plaque sensible contre la prétention reproductive des clichés photographiques triviaux, voilà assez de symptômes manifestes de la très nette acclimatation de l'écriture zolienne à la notion d'opacité de la surface de l'œuvre, devenue au cours du XIX^e siècle le support intransitif d'une création projetée par la subjectivité de l'artiste. La pensée de l'écran mallarméenne d'A.-M. Christin, la culture optique des Romantiques, des peintres impressionnistes et des poètes symbolistes de Ph. Ortel et J. Cray passent aussi, qu'on le veuille ou non, par l'écriture naturaliste, qui ne s'avère en rien un plaidoyer anachronique pour la transitivité de l'œuvre d'art sur le monde ou pour une *mimesis* transparente. Dans les fenêtres, dans les miroirs, et même dans la nature qui peuple le roman zolien, s'érigent des obstacles qui circonviennent la vision du personnage et l'enferment dans un monde d'images subjectives ou de représentations artificielles.

L'opacité qui règne ainsi épisodiquement dans le monde des *Rougon-Macquart* semble trop présente pour ne pas porter le doute sur l'ensemble de la représentation que le cycle offre au lecteur. Nous ne pouvons en effet que remarquer la spécificité zolienne consistant à ériger comme écrans médiateurs des obstacles souvent très artificiels et redondants de ce point de vue : Félicien est médiatisé par la référence à l'hallucination, certes, mais elle-même est médiatisée par le dessin du vitrail, le contraste noir et blanc de la photographie et l'intertexte de la *Légende dorée* ; le cercueil de Jeanne est médiatisé par le souvenir d'Hélène, lui-même médiatisé par la référence à des gravures de mode, représentant qui plus est des enfants « déguisés » ; Pierre Rougon et Silvère plaquent des hallucinations sur le réel, mais qui sont elles-mêmes passées par l'intermédiaire de textes littéraires, etc. Si Zola participe donc de ce mouvement qui reconnaît plus que jamais l'impossible transparence de la représentation, s'il semble en cela avoir subi l'influence de la théorie tainienne de la

perception comme hallucination vraie, l'écrivain nous semble aller beaucoup plus loin que le philosophe en allant jusqu'à la remise en question de l'idée même de réel, poussant en cela Taine dans des retranchements qu'il n'a pas le courage de dépasser, lorsqu'il se résout à admettre par postulat l'existence d'un référent permettant de corroborer la vérité de l'hallucination vraie. Au contraire, le monde zolien multiplie les niveaux d'artifice, dans un vertige infini de la mise en abyme de l'illusion, comme pour souligner l'impossible découverte d'un étalon-référent garantissant l'authenticité de la perception, et accuser ainsi l'irréparable coupure entre le sujet et le monde, dont la présence s'avère toujours moins certaine. En cela, et pour terminer notre démonstration, il nous semble nécessaire d'examiner dans quelle mesure l'écrivain ne conduit pas lui-même la théorie de Taine vers la pensée radicale développée par Schopenhauer, celle du *Monde comme volonté et comme représentation*.

III. L'empire de la représentation comme négation du réel : pour une lecture schopenhauerienne de l'esthétique zolienne

1. Prémisses méthodologiques : Zola et Schopenhauer, une relation à réévaluer
 - a. Schopenhauerisme et pessimisme : une distinction nécessaire qui doit aussi être appliquée à l'analyse zolienne

Aucune force n'ouvrira jamais les fenêtres sur le dehors. Notre personnalité nous emmure.

Paul Adam, *Dix ans d'art français*.

Le sort du schopenhauerisme de Zola est généralement considéré comme réglé depuis la monographie que René-Pierre Colin a consacré en 1979 à la réception du philosophe allemand en France au cours du XIX^e siècle, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*⁶³³. Entièrement tourné vers le monde journalistique et littéraire, l'étude de R.-P. Colin se propose d'examiner les racines du pessimisme fin de siècle qui est associé à la fois aux premiers naturalistes (Flaubert, Zola), à leurs transfuges (Céard, Maupassant), et même leurs futurs opposants symbolistes (Huysmans). L'auteur, en reprenant toutes les sources et modes d'accès à la pensée schopenhauerienne que ces artistes avaient à leur disposition, montre que la séduction opérée par le philosophe sur des esthétiques aussi différentes ne relève généralement pas d'une véritable connaissance de son œuvre mais plutôt d'une caricature pas toujours fidèle de son propos et davantage tournée vers la personne même de Schopenhauer et du mythe qu'on lui a attachée. En cela, il nous semble opportun de distinguer ce mythe du pessimisme de l'imprégnation réelle des concepts philosophiques du penseur allemand, que suppose pour nous l'appellation de schopenhauerisme.

Schopenhauer a été connu de manière indirecte en France très précocement, dès les années 1850 par l'intermédiaire d'articles présentant à la fois sa personnalité et des bribes de sa pensée, souvent sous la forme d'entretiens, ou par des traductions plus ou moins heureuses⁶³⁴. Ces divers articles ne connaissent généralement qu'une exposition limitée, mais

⁶³³ René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979.

⁶³⁴ « Le caractère caricatural de semblables publications a presque fait oublier les premiers témoignages de la pénétration de Schopenhauer en France, si bien que l'on croit trop souvent que l'apparition du pessimisme schopenhauerien est postérieure à 1870. C'est confondre le succès tapageur de cette philosophie auprès du grand public avec la connaissance et l'étude de l'auteur, c'est faire peu de cas de plusieurs analyses et négliger quelques traductions publiées avant la guerre. [...] Pendant dix ans, la France va aussi s'intéresser au philosophe : on évoque son système dès 1854, et jusqu'en 1864 on lui consacre régulièrement des travaux. Le

ils contribuent à créer une certaine curiosité autour de la figure de Schopenhauer et de son opposition à Hegel. Cette première vague relativement modeste s'avère néanmoins intéressante dans la mesure où elle touche par la suite, avec des fortunes diverses, des auteurs plus importants comme Renan, Taine⁶³⁵ ou Ribot, qui contribueront à familiariser la pensée de Schopenhauer dans le courant des années 1870, et donc à préparer le « phénomène de mode⁶³⁶ ». Tout l'intérêt de l'analyse de R.-P. Colin est de démontrer que la réception de Schopenhauer passe dès lors par une véritable construction, bien lointaine du texte originel. Les premières traductions de sa pensée, souvent très approximatives, ont ainsi été fustigées de son vivant par le philosophe lui-même, qui maîtrisait la langue française. Au-delà de ces problèmes d'ordre « technique », il est à remarquer que les théories de Schopenhauer ont été « saucissonnées » et trahies : les premières véritables traductions d'œuvres commencent ainsi en 1877, mais elles ne sont parfois que des parties d'ouvrage, publiées contre toute logique chronologique. Ainsi la pensée de Schopenhauer est-elle dénaturée comme ensemble cohérent et prête dès lors davantage aux citations de formules « choc » parfois très marginales, qu'à une véritable analyse de fond. La plupart des « adeptes » de Schopenhauer, tout comme Zola d'ailleurs, connaissent en effet son texte à travers le célèbre *Pensées, Maximes et Fragments* publié en 1880 par J. Bourdeau, recueil qui met en scène la pensée du philosophe dans son aspect le plus « publicitaire », en mettant l'accent sur les formules misogynes, cyniques, désespérées ou exotiques pour le lecteur de l'époque (la référence au Vêda et au bouddhisme par exemple). Ce n'est qu'à la fin des années 1880 qu'une première traduction du *Monde comme volonté et comme représentation* est entreprise sous la direction d'A. Burdeau, avec de nombreux soubresauts dus à de multiples traducteurs, et les incohérences qui en découlent⁶³⁷.

regain d'attention qu'il suscite à partir des années 1870 sera décisif : il devient un personnage dont les aphorismes les plus désespérés sont familiers à une large partie du public et l'on peut même bientôt parler d'une mode du pessimisme schopenhauerien, dont la vogue est très importante après 1880. Très vite, Schopenhauer en qui l'on voit tantôt une inquiétante figure survivant au romantisme, tantôt un rationaliste sceptique, voire cynique, acquiert une dimension de personnage littéraire dont le Naturalisme, alors en quête d'esprits tutélaires, fera une manière de maître à penser. » (*ibidem*, p. 9 et 14).

⁶³⁵ L'intérêt que manifeste Taine pour Schopenhauer est attesté à plusieurs reprises par sa correspondance, mais il semble que celui-ci n'ait jamais véritablement pris le temps de mener à bien ses projets d'analyse du système schopenhauerien. En revanche, R.-P. Colin souligne de nombreux points de convergence entre leurs propos, et notamment avec le fameux tempérament pessimiste que Taine cherchera toute sa vie à maîtriser, ainsi que nous l'avons déjà évoqué (voir *supra*, p. 885 *et sq.*). Sur ce point, voir *ibid.*, p. 113-116.

⁶³⁶ « On ne peut guère parler avant 1870 d'une véritable implantation de Schopenhauer en France. Les quelques traductions publiées ont eu si peu d'écho que les traducteurs qui entreprendront plus tard de travailler sur les mêmes pages ne paraissent pas en avoir eu connaissance. Quant aux commentateurs du système, ils n'ont guère touché que des cercles restreints [...]. Les travaux consacrés au pessimiste sont pourtant loin d'être négligeables : [...] la première idée que d'importants esprits vont concevoir du philosophe sort à n'en point douter [de ces premiers commentateurs] : c'est par Dollfuss que Renan et Taine découvriront Schopenhauer et l'étude de Ribot qui s'imposera à plus d'une génération profitera largement des pistes tracées auparavant, par Foucher du Careil surtout. » (*ibid.*, p. 96-97).

⁶³⁷ Sur ce point, voir *ibid.*, p. 130-135.

Cette histoire de la fortune du texte schopenhauerien en dit long sur la « réelle » imprégnation des disciples qu'on veut généralement lui donner en France à cette époque, époque de désert métaphysique où la philosophie française s'avère bien incapable de ferrailer avec les concepts du philosophe allemand pour placer le débat au-delà d'un simple échange de clichés.

Un autre intérêt de l'analyse de René-Pierre Colin est sa description de l'étape intermédiaire de la diffusion de Schopenhauer en France, celle qui voit des penseurs français de premier ordre s'intéresser à ses idées à la fin des années 1860 et dans les années 1870. Dans la mesure où la véritable publication des œuvres de Schopenhauer s'avère tardive, tronquée et souvent manipulée vers un trop grand sensationnel, il nous semble que l'imprégnation du monde culturel de la fin du siècle réponde surtout sur une connaissance indirecte du philosophe, par le biais de savants comme Renan, Taine ou Ribot qui, eux, avaient le mérite d'être lus avec plus d'attention, et qui nous intéressent d'autant plus qu'ils ont tous trois suscité l'intérêt de Zola.

La lecture des pages que René-Pierre Colin consacre à ces premiers lecteurs, qui, rappelons-le, ont eux-mêmes un accès très limité et parfois trompeur aux idées du philosophe, montre que ceux-ci travestissent généralement leur compréhension en raison de certains « blocages ». Ces travestissements, qui ont une large part dans la superficialité de la lecture que certains écrivains feront des thèses schopenhaueriennes, nous intéressent au plus haut point, car ils ne sont pas que des signes d'incompréhension, ils sont aussi des « symptômes » : ils relèvent généralement d'un refus plus que d'une incapacité à comprendre, et sont dès lors l'indice d'un état d'esprit de l'époque, qui était prête ou non à accueillir certains concepts trop « dangereux ». Ainsi, si Renan semble particulièrement sensible à la question de l'illusion produite par le vouloir-vivre, ce dernier ne parvient pas admettre l'idée d'une non motivation finale et positive du monde, dans un refus de la contingence qu'il attribue ensuite faussement au philosophe allemand⁶³⁸. Même refus déjà chez Dollfus, un des premiers traducteurs de Schopenhauer en 1859, qui persiste en outre à ne pas admettre la distinction kantienne entre noumène et phénomène (fondement indispensable à la pensée du monde comme représentation) et influence sa retranscription du texte en ce sens⁶³⁹... Ces divers dévoiements, qui ont sans doute nettement influencé la perception de Schopenhauer par le monde artistique et qui expliquent sans doute aussi ses approximations, manifestent une relation d'attraction et de répulsion envers une doctrine qui épouse les incertitudes de l'époque face à la tangibilité du réel et la capacité de l'homme à s'en rendre maître, mais aussi

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 107-112.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 54-59.

envers les conséquences tragiques qu'elle impose à une société qui fonde alors tous ses espoirs dans la maîtrise scientifique et industrielle et qui n'a pas rompu toutes les amarres de la croyance religieuse. Les divers griefs théoriques que l'on a pu faire aux écrivains qui s'inspiraient des thèses schopenhaueriennes, en particulier Zola, que tend d'ailleurs à réitérer René-Pierre Colin avec beaucoup de raccourcis (en perdant de vue le champ restreint de son étude centrée sur les signes du seul « mythe » pessimiste), semblent dès lors de courte vue :

[L]e pessimisme schopenhauerien, terriblement appauvri par l'exacerbation de ses thèmes, apparaît comme une des composantes nécessaires des recettes naturalistes : il soutient désormais les plus noires visions. Les médanistes s'étaient forgé chacun une image différente de celui qu'ils nommaient parfois respectueusement « le vieux » : pour Céard, c'était un positiviste dont le pragmatisme était capable de corriger les maux du monde ; pour Huysmans, ce sceptique avait d'abord offert par la lucidité désespérée de ses vues une consolation aux âmes d'élite ; pour Maupassant, ce destructeur de chimères avait dressé crûment le tableau de l'existence ; Zola l'avait combattu comme le plus pernicieux des adversaires de la vie. Les épigones de ces romanciers reproduisirent à satiété des stéréotypes pessimistes qui ne lui devaient plus rien : une telle évolution était inéluctable, l'outrance, la surenchère ne pouvaient que conduire les idées de Schopenhauer à ces grotesques caricatures⁶⁴⁰.

Au contraire, selon nous, certains de ces artistes ne faisaient que témoigner des propres attermolements intellectuels et psychologiques des philosophes qui leur avaient transmis indirectement les idées de Schopenhauer. Le manque de consistance philosophique de bien des références de la littérature de la fin du siècle vis-à-vis de Schopenhauer répond donc non seulement à une situation conjoncturelle de diffusion lacunaire et superficielle, mais aussi à un profond changement structurel, celui d'un XIX^e siècle tiraillé entre la foi dans le progrès par l'action de l'homme et la remise en cause des certitudes issues de l'époque moderne. Ce n'est donc sans doute pas dans les utilisations explicites des thèses de Schopenhauer, forcément superficielles voire erronées, qu'il faut chercher sa véritable influence. En cela, le travail mené par René-Pierre Colin ne saurait nous satisfaire dans la mesure où les profondeurs de la théorie schopenhauerienne n'y ont quasiment aucune place – quelques pages d'introduction présentent d'ailleurs seulement la synthèse de sa pensée sans tenter d'y voir une application ultérieure dans les textes littéraires, hormis dans des citations explicites. Il n'est d'ailleurs pas dans notre propos de faire la critique de cette démarche, dans la mesure où c'est exactement à cela que prétendait l'auteur, en étudiant l'influence du « mythe » schopenhauerien sur l'art de cette époque, donc du phénomène de mode, de sa construction culturelle, dans toutes ses insuffisances.

Si l'on peut effectivement s'interroger sur le rapport de Zola à Schopenhauer en étudiant uniquement le roman du cycle qui s'appuie sur une référence explicite à sa pensée

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 205.

(*La Joie de vivre*), les conditions d'imprégnation de sa philosophie et les nombreux points de convergence implicites que nous avons précédemment pu remarquer entre les deux œuvres, nous semblent plaider pour une étude beaucoup plus approfondie de leurs rapports, et surtout non limitée aux seuls héritages revendiqués. Au-delà du phénomène de mode pessimiste qui occupe la sphère culturelle de la fin du siècle, et qui se résume à une conception superficielle de la vie comme existence désespérée, c'est plutôt le schopenhauerisme de Zola qui nous intéressera dans cette étude, à savoir les points de convergence, volontaires ou non, que l'on peut trouver entre la pensée du philosophe et la vision du monde et de l'art qui se dégage du contenu comme de la forme des *Rougon-Macquart*. Zola n'a vraisemblablement pas pu lire Schopenhauer avant le début des années 1880 ; néanmoins, force est de constater que la réflexion schopenhauerienne n'est pas sans similitude avec celle que nous avons mise au jour chez l'écrivain, en particulier dans sa mise en évidence d'une impossible détermination de la notion de réalité et dans le pouvoir qu'elle accorde au regard de l'artiste⁶⁴¹.

b. Brefrappel du système schopenhauerien et mise en perspective zolienne

Le constat qui ouvre la réflexion de Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* consiste à remettre en cause le principe selon lequel il y aurait une réalité du monde perceptible pour l'homme. Certes, la philosophie avait déjà traité auparavant de l'illusion, qu'elle soit issue des sens, mais celle-ci concevait alors toujours l'idée d'une vérité transcendante cachée, d'une essence placée derrière l'apparence, que la raison éclairerait finalement à l'homme au prix de maints efforts. C'est ainsi toute la base sur laquelle repose le système de la théodicée de Leibniz, par exemple. Schopenhauer rejette cette idée d'une raison de l'homme qui le ferait entrer dans le monde de la connaissance, car les concepts de la raison – espace et temps, objet et sujet, causalité... – ne sont eux aussi que des illusions qui éloignent encore plus l'homme de la connaissance. Même un moderne comme Kant, qui conçoit pourtant que les perceptions se situent seulement sur le plan des phénomènes, de l'extériorité des choses, ne peut admettre que ceux-ci n'aient pas leur source dans des objets « en soi » qui leur préexisteraient. Or, Schopenhauer refuse toute idée d'une réalité des objets extérieurs à la perception : pour lui qui s'est beaucoup intéressé aux progrès de la physiologie en matière de vision autonome, tout ce que l'homme perçoit n'étant que

⁶⁴¹ Nous ne saurions dire combien les remarques qui suivent, comme la problématique générale de ces pages, doivent à l'enseignement du professeur Pierre-Henry Frangne, que nous remercions et espérons ne pas trahir dans ce qui ne reste qu'une présentation très lacunaire et nécessairement insuffisante.

représentation, il ne peut se concevoir une autre réalité des objets qui ne soit pas soumise à cette même loi. C'est de ce présupposé que découle le principe du monde comme représentation :

Le monde est ma représentation. – Cette proposition est une vérité pour tout être vivant et pensant, bien que, chez l'homme seul, elle arrive à se transformer en connaissance abstraite et réfléchie. Dès qu'il est capable de l'amener à cet état, on peut dire que l'esprit philosophique est né en lui. Il possède alors l'entière certitude de ne connaître ni un soleil ni une terre, mais seulement un œil qui voit ce soleil, une main qui touche cette terre ; il sait, en un mot, que le monde dont il est entouré n'existe que comme représentation dans son rapport avec un être percevant, qui est l'homme lui-même⁶⁴².

La réalité du monde est donc impossible à déterminer, puisqu'elle est soumise à notre représentation confondue entre perception et illusion. Ses représentations, ses mensonges font que l'homme n'est pétri tout au long de sa vie que d'illusions, et jamais heureux. Elles lui masquent, en lui proposant des représentations d'objets qu'il croit désirer et qui le mèneront toute sa vie, la seule vérité qu'il connaisse, à savoir que sa vie n'a pour but que la mort. A ce monde comme représentation, Schopenhauer ajoute en effet un second point de vue, celui du monde comme volonté. Car il n'y aurait en effet dans ce système qu'une affaire de points de vue : le premier, celui des hommes, n'aurait du monde qu'une vision médiatisée par les représentations ; le second, interne à l'essence du monde, serait le moteur des représentations qui trompent l'homme. Cette entité, cette essence du monde, n'a rien de transcendant comme la vérité et les divers dieux des philosophies précédentes ; elle est une force aveugle, agissante de la nature, dont la seule aspiration, sans conscience, est la reproduction de la vie : elle est la volonté, le vouloir-vivre. La volonté ne donne aucun sens au monde qui n'a ni cause ni finalité, elle ne voit que sa survie par sa propre perpétuation, qui nécessite pour cela la duperie de l'illusion. Les représentations générées par le vouloir-vivre ont dès lors pour but de tromper l'homme afin qu'il ne voie pas le tragique et la contingence de son existence, qu'il vive et reproduise l'espèce.

Cette conception du monde implique d'emblée le modèle du regard comme symbole d'une perception toujours médiatisée par une conscience, donc toujours représentative ; mais c'est surtout l'art, domaine de la représentation par excellence, qui a la faveur du philosophe. Le théâtre, en particulier, superpose cet aveuglement du personnage avec la particularité d'être un exemple des plus intenses du domaine de l'illusion. Schopenhauer se plaît ainsi à comparer l'homme aux figures de la *commedia dell'arte* qui jouent sans cesse le même rôle mais ne parviennent pas à en savoir la suite et en tirer un enseignement dans les pièces

⁶⁴² Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, § 1, éd. cit., p. 25.

suivantes, et reproduisent ainsi toujours les mêmes aveuglements⁶⁴³. L'homme serait la marionnette dont le vouloir-vivre tirerait les fils.

On comprend qu'un tel fondement induise une conception de la vie dérisoire pour l'homme. Celui-ci est malade, et le philosophe ne peut lui apporter de médicament. La pensée de Schopenhauer ne pouvait en effet prétendre à une solution, en ce qu'il n'y a aucune vérité transcendante à opposer aux mensonges de la volonté ; tout au plus se propose-t-elle de fournir au lecteur un calmant, une consolation face à son constat désespéré. L'ouvrage en évoque trois qui se développent sur des plans très différents, mais reposent tous sur la reconnaissance et la négation des désirs inspirés par le vouloir-vivre : la contemplation esthétique se présente tout d'abord comme le détournement du vouloir-vivre, en ce qu'elle est la perception désintéressée de la représentation dans un objet, reproduisant « au carré » l'illusion du vouloir-vivre, en déjouant donc l'efficacité de sa mystification ; ensuite, l'expérience de la pitié universelle nie chez l'homme ses propres désirs dans le dévouement pour autrui ; enfin, l'anéantissement de soi dans l'ascétisme permet l'atteinte d'une certaine sérénité. La première de ces « consolations » qui ne luttent pas contre le vouloir-vivre, ce qui est impossible, mais en enraient la mécanique ponctuellement pour l'homme qui a eu l'intuition de sa duperie, nous intéresse plus particulièrement, dans la mesure où l'esthétique de Schopenhauer connaîtra une influence directe et inédite chez les artistes, notamment plasticiens, dans les générations suivant celle de Zola, influence bien plus profonde que le phénomène de mode des années 1880. On comprend que dans le système schopenhauerien, l'artiste prend en effet une place particulière, puisque l'œuvre d'art n'y devient pas une simple illustration de la théorie du monde comme volonté et comme représentation, mais qu'elle en devient une partie essentielle, un rouage permettant de dessiller et consoler le regard aveugle de l'être humain.

Ce rôle primordial et inédit de l'œuvre d'art nécessite que nous distinguions trois plans de notre étude des rapports de Zola à Schopenhauer, dans la mesure où celui-ci intervient sur des niveaux plus ou moins superficiels de sa création. Tout d'abord, en raison du curieux hasard qui fait de Schopenhauer une des « fiches » du romancier dans *La Joie de vivre*, nous devons distinguer son rôle thématique : Schopenhauer, son système et ses adeptes sont d'abord un milieu d'enquête comme un autre que Zola traite comme il traite la mécanique des trains ou l'alcoolisme. A ce niveau très superficiel, la philosophie de Schopenhauer est avant tout perçue comme un phénomène social, centrée sur sa réception et son exploitation par la

⁶⁴³ Sur ce point, voir *ibidem*, § 35.

jeunesse de l'époque. Néanmoins, la constitution de Schopenhauer en « objet d'étude » peut d'emblée témoigner de certaines affinités entre l'esthétique zolienne et les principes sur lesquelles elle repose. Ensuite, nous devons nous demander dans quelle mesure le cycle zolien, sur *un plan philosophique*, illustre ou non, dans l'image du monde qu'il prétend nous offrir, une conception relevant des théories schopenhaueriennes, en présentant donc l'homme comme un être prisonnier de l'illusion et des désirs aveugles du vouloir-vivre, dans un monde dépourvu de causalité, qu'il serait nécessaire de dénoncer, et que seuls la contemplation esthétique, le dévouement et l'ascétisme pourraient éventuellement consoler. Enfin, compte tenu de la place de l'œuvre d'art dans le système du philosophe, nous devons nous demander, sur un *plan esthétique*, dans quelle mesure Zola a pu concevoir sa propre œuvre d'art sur un mode schopenhauerien, en lui accordant un rôle essentiel dans la reconnaissance de la duperie du vouloir-vivre, et en examiner dès lors les éventuelles conséquences sur l'esthétique des *Rougon-Macquart*. Ces trois plans que nous nommons thématique, philosophique et esthétique doivent nécessairement toujours être distincts dans l'esprit du lecteur, car leur confusion, bien trop souvent opérée, permet de déclarer tout aussi aisément le schopenhauerisme de Zola que son contraire.

c. *La thématique pessimiste de La Joie de vivre, ou l'arbre qui cache la forêt...*

Avant de nous attacher aux parentés latentes mais manifestes entre l'esthétique des *Rougon-Macquart* et la réflexion développée par Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, il nous faut faire un sort au traitement particulier qui est explicitement donné du philosophe dans le volume de *La Joie de vivre*. Notre tâche est en cela grandement facilitée par l'ouvrage de René-Pierre Colin, qui prend essentiellement appui sur cette œuvre pour examiner la question d'un pessimisme zolien. La lecture de la démonstration du critique, à laquelle nous renvoyons le lecteur⁶⁴⁴, appelle plusieurs constats. René-Pierre Colin met en évidence les ambiguïtés de Zola vis-à-vis de l'œuvre de Schopenhauer, qu'il perçoit comme un mélange de « tentation » et de « haine », en s'appuyant sur un tempérament psychologique sombre de l'écrivain. Ce pessimisme aurait en effet trouvé un terrain d'accueil favorable dans les peurs morbides et la forte dépression du romancier au début des années

⁶⁴⁴ René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, op. cit., p. 165-180.

1880, à la suite de problèmes de santé et de décès multiples dans son entourage, mais aussi de sa probable lecture de Schopenhauer par l'entremise de Céard en 1879 ou 1880⁶⁴⁵.

Le projet de *La Douleur*, titre un temps élu pour *La Joie de vivre*, serait directement inspiré de ce contexte psychologique, mais retardé à plusieurs reprises pour laisser place à deux autres volumes moins « personnels ». L'écrivain serait en effet selon René-Pierre Colin déjà tiraillé à cette époque entre un dégoût de la société qui l'entoure, donnant naissance au cynisme de *Pot-Bouille*, et la volonté de combattre son désespoir par une foi en l'action humaine, donnant naissance au volontarisme exprimé par Mouret dans *Au Bonheur des Dames*. Cette dualité serait même exprimée au sein de ce dernier roman, où le piètre Vallagnosc représenterait déjà une caricature de pessimiste voué à l'inaction comme antithèse de l'énergie d'Octave, préfigurant ainsi l'opposition de Lazare et Pauline dans *La Joie de vivre*, que le critique voit comme un « étonnant dialogue de deux virtualités de l'écrivain qui paraît tenter de se convaincre lui-même⁶⁴⁶ ». Selon lui, *La Joie de vivre* est le résultat de l'exacerbation de ces deux tendances chez l'écrivain. Dans le marasme de l'intrigue énumérant les échecs de tous les projets de Lazare, la destruction programmée du village côtier par la marée, la goutte condamnant le corps du père Chanteau, ou encore le pillage des biens et des sentiments de Pauline par sa famille d'adoption, l'héroïne resterait malgré tout heureuse de vivre. Le titre du roman, que Zola a aussi bien glosé comme une expression à prendre au sens propre que comme un trait d'ironie selon ses interlocuteurs, ne serait donc pas une antiphrase, mais un signe polysémique de cette dualité⁶⁴⁷. L'Ebauche elle-même voit en Pauline une « antithèse⁶⁴⁸ » de tout son environnement. Avec elle, « Zola souhaite exorciser la tentation pessimiste qu'il sent en lui, d'une façon plus radicale encore que dans son précédent récit » : « La joie de vivre malgré les catastrophes ; elle se relève et relève les autres. La bonté gaie, toujours gaie, dans le bonheur de l'habitude, dans l'espoir de l'habitude⁶⁴⁹ » ; Lazare quant à lui incarnerait, dans une proportion de plus en plus dominante au fil de la préparation

⁶⁴⁵ Céard dit le plus grand bien de Schopenhauer, conseille certains de ses arguments et évoque son intention de porter l'anthologie de Bourdeau à Zola dans plusieurs lettres, notamment celles des 15 octobre 1879 et 13 janvier 1880.

⁶⁴⁶ *Ibidem*, p. 167.

⁶⁴⁷ Voir ainsi la lettre du 6 mars 1889 à Van Santen Kolff, qui plaide pour l'ironie, et les premiers propos de l'Ebauche (f°266) ou la lettre à l'éditeur suédois Karl Nilsson du 10 octobre 1883. L'ensemble est cité et discuté par Sophie Spandonis dans « Véronique ou l'extinction de voix : quelques réflexions sur le traitement de la parole dans *La Joie de vivre* », *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, *op. cit.*, p. 201.

⁶⁴⁸ Emile Zola, *La Joie de vivre. Dossier préparatoire*, « Ebauche », BNF, ms 10311, f°187, cité par H. Mitterand dans l'édition citée du roman, p. 1756.

⁶⁴⁹ *Ibidem*, f°87, cité par R.-P. Colin dans *Schopenhauer en France*, *op. cit.*, p. 168. Compte tenu de la pagination du dossier préparatoire indiquée par H. Mitterand dans l'édition citée du roman, nous inclinons à penser que la citation est plutôt extraite du f°187.

du roman, « un malade de nos sciences commençantes⁶⁵⁰ », dans un discours qui n'est pas sans rappeler les hésitations que l'on rencontre dans les discours du *Docteur Pascal* :

Voilà qui est curieux à étudier : l'avortement continue dans une nature, et dans une nature intelligente, qui a connaissance des temps nouveaux, qui va avec la science, qui a touché à la méthode expérimentale, qui a lu notre littérature, mais qui nie tout par une sorte d'éblouissement, un peu d'étroitesse de vue et surtout beaucoup d'impuissance personnelle. Montrer en un mot un garçon intelligent, en plein dans le mouvement actuel, et niant ce mouvement, se jetant dans le Schopenhauer⁶⁵¹.

« Se jeter dans le Schopenhauer », voilà une expression tout à fait représentative du statut donné au philosophe allemand dans le roman. Schopenhauer y est en effet traité comme un phénomène de société et non comme un penseur avec lequel Zola dialogue. L'étude de René-Pierre Colin montre que celui-ci a mené une étude consciencieuse de l'anthologie de Bourdeau et de la *Philosophie de Schopenhauer* de Théodule Ribot, donc d'un texte de première main, mais sérieusement amputé et manipulé vers la caricature, et d'une des meilleures analyses de seconde main du philosophe. Les notes de lecture zoliennes de l'édition de Bourdeau et de l'étude de Ribot relevées par le critique mettent en évidence une assez bonne perception globale des thèses de Schopenhauer malgré quelques aveux de difficulté de compréhension dans le détail, que nous qualifierons toutefois de compréhensible⁶⁵². Celles-ci dépendent en effet aussi du niveau de leurs sources, allant parfois comme elles à la caricature, à laquelle Bourdeau incline souvent en faisant du philosophe un « cicerone blasé⁶⁵³ ».

D'après ses notes, l'écrivain se serait en particulier intéressé aux passages évoquant la souffrance engendrée par la prise de conscience de l'illusion générée par le vouloir-vivre, et à son dépassement moral chez Schopenhauer par la pitié universelle, opposée en cela à l'égoïsme, qui serait une affirmation du vouloir-vivre, faisant croire à l'existence d'une individualité maître de ses décisions. L'écrivain ne se limite donc pas au simple pessimisme caricatural, qui voit le monde crouler et rejette la procréation par posture. Il s'intéresse non

⁶⁵⁰ *Ibid.*, f°151, cité par H. Mitterrand dans l'édition citée du roman, p. 1761.

⁶⁵¹ *Ibid.*, f°172-174, dans *ibidem*.

⁶⁵² Nous ne suivons pas R.-P. Colin lorsque ce dernier pointe cette déclaration de Zola comme un aveu de sa lecture parfois naïve et superficielle de l'auteur. Lorsque le romancier écrit dans ses notes du f° 277 du dossier préparatoire (*ibidem*, p. 172, n. 34) : « La liberté existe (très compliqué). », rien ne permet d'en déduire une quelconque naïveté de lecture, car le point de la théorie concerné constitue en effet un passage problématique de la théorie schopenhauerienne selon Clément Rosset : selon lui, le philosophe « entend pulvériser le mythe de la liberté morale : et c'est à la faveur d'une de ces inconséquences caractéristiques de son œuvre qu'il essaie d'intégrer cette critique de la liberté dans le cadre de la morale kantienne. » (Clément Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, Paris, PUF, « Quadrige », 2010 [1967], p. 37). Nous ne prétendons pas à la maîtrise de l'œuvre de Schopenhauer de R.-P. Colin, mais il nous semble que la question de la liberté chez le philosophe peut dès lors raisonnablement être considérée comme « compliquée », puisque le philosophe lui-même sera amené à la repréciser au fil de ses écrits.

⁶⁵³ René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France, op. cit.*, p. 169.

seulement à la question de l'illusion générée par le vouloir-vivre, et donc à la négation du réel et du moi qu'elle implique, mais aussi à son dépassement moral par la résignation et la négation de soi consentie dans la pitié et la charité. Selon René-Pierre Colin, cette lecture donnerait naissance à l'opposition entre Lazare et Pauline, mais aussi à l'acceptation de la chasteté par la jeune femme à la fin du roman au profit d'un dévouement aux habitants du village, à Chanteau et au fils de Lazare, Paul :

Ainsi s'éclaire l'opposition des deux héros : Lazare, veule et égoïste, ne peut se libérer du vouloir-vivre qui s'impose si violemment à lui que, contre ses vœux, il finit par procréer, et Pauline, capable d'une universelle compassion, peut « sympathiser avec la nature entière », ce qui est le « véritable état du sage ici-bas⁶⁵⁴ ».

L'analyse de René-Pierre Colin a donc cet important mérite de dissiper l'idée que le traitement du pessimisme de Lazare équivaldrait à un commentaire de Schopenhauer par Zola. Dans le roman, Pauline incarne les idées du philosophe bien plus que Lazare, qui, comme inclinaient déjà à le dire les propos de l'Ebauche sur le jeune homme, illustre davantage dans le roman la figure sociale du « pessimiste » fin de siècle. On ne peut donc interpréter le ridicule figuré par ce disciple du « vieux » comme l'expression d'une quelconque critique manichéenne lancée par le romancier. Lazare est d'emblée conçu comme un mauvais schopenhauerien, incapable de suivre les préceptes du philosophe en raison non seulement de sa méconnaissance de sa théorie, mais surtout d'un tempérament incompatible avec elle, car foncièrement égoïste et soumis à ses désirs, et donc entièrement voué aux illusions du vouloir-vivre, ce que Zola confirme dans une lettre de 1884 adressée à Edouard Rod :

Jamais de la vie je n'ai voulu en faire un métaphysicien, un parfait disciple de Schopenhauer, car cette espèce n'existe pas en France. Je dis au contraire que Lazare a « mal digéré » la doctrine, qu'il est un produit des idées pessimistes telles qu'elles circulent chez nous⁶⁵⁵.

Le roman évoque d'ailleurs explicitement cette caricature représentée par Lazare à chaque fois que Schopenhauer est convoqué par le jeune homme. Le mauvais disciple est présenté comme un de ces nombreux personnages zoliens aux lectures « mal digérées », tel Etienne ou Silvère. Et comme pour ses comparses, le désordre des ouvrages de sa chambre reflète le désordre logique des idées et des connaissances dans son cerveau :

Un petit lit *se perdait* dans un coin, derrière un antique paravent *crevé*. Contre un mur, sur des planches de bois blanc, étaient rangés **un millier de volumes, des livres classiques, des ouvrages dépareillés**, découverts au fond d'un *grenier* de Caen et apportés à Bonneville. Près de la fenêtre, une vieille armoire normande,

⁶⁵⁴ *Ibidem*, p. 171. R.-P. Colin cite le f° 281 de l'Ebauche.

⁶⁵⁵ Emile Zola, lettre à Edouard Rod du 16 mars 1884 cité dans *ibid.*, p. 171-172.

immense, débordait d'un fouillis d'objets extraordinaires, des échantillons de minéralogie, des outils hors d'usage, des jouets d'enfant éventrés. Et il y avait **encore** le piano, surmonté d'une paire de fleurets et d'un masque d'escrime, **sans compter** l'**énorme** table du milieu, une ancienne table à dessiner, très haute, **encombrée** de papiers, d'images, de pots à tabac, de pipes, et où il était **difficile de trouver une place** large comme la main pour écrire⁶⁵⁶.

Dans cette description se trouve mise en abyme toute la vie de Lazare : la quantité des connaissances, accentuée par des adverbes d'intensité et un lexique de l'abondance (en gras) ; leur désordre et leur incomplétude (« dépareillés », « fouillis », « échantillons ») ; et surtout leur caractère de simples passades transitoires, à peine abordées que déjà rejetées, comme le souligne l'isotopie du « dépassé » (en italique). Touchant aussi bien la littérature et la science que la musique, le sport et le « bricolage », les livres et les ustensiles renvoient à l'hétéroclite des projets avortés dans le roman par le personnage, qui n'auront de commun que leur issue dérisoire : symphonie, construction des épis pour retenir la mer, d'une usine exploitant les algues, carrière journalistique, banquière, poésie... Les pluriels et les énumérations soulignées accentuent d'emblée ce trop-plein du vide et ce caractère mort-né de tout intérêt chez Lazare, en juxtaposant dans une même unité syntaxique des objets sans le moindre rapport, et qui ont souvent pour seul point commun de n'être plus en état de servir. Mais c'est encore la description de la table à dessin qui exprime le mieux ce phénomène : l'amoncellement des instruments destinés à faciliter les volontés mais surtout les désirs du personnage (papier, crayons, mais aussi images et pipes...) aboutit, au lieu de faciliter le « travail », à le contrecarrer, puisqu'il ne reste sur la table pas même une « place large comme la main pour écrire ». Tout chez Lazare, et nous parlons aussi bien spatialement que psychologiquement puisque l'analogie est favorisée par l'extrait lui-même, renvoie aux brusques sauts du désir, donc à l'illusion du vouloir-vivre, et non à une conscience lucide, claire, organisée, nécessaire à l'exécution de ses idées. Lazare est donc l'exemple même voire la caricature de la soumission au vouloir-vivre : non seulement il s'illusionne de désirs et de volontés, mais leur excès et leur succession rapide entraîne une mise en évidence de leur caractère vainement illusoire, alors que celui-ci passerait inaperçu chez un être qui serait soumis à un seul désir, et ferait tout pour le mener à bien.

Il est d'ailleurs possible de faire une lecture oblique de ce passage, d'explorer les zones plus obscures du texte pour y voir la marque même de l'illusion, avec un accent sur la facticité et l'enfermement sur soi. Notons ainsi la mention du « paravent crevé » qui cache et montre à la fois, mais ici se dénonce par sa béance ; celle des « jouets éventrés » et « hors d'usage », instrument destiné uniquement à satisfaire le désir le plus artificiel, le jeu, mais ici

⁶⁵⁶ Emile Zola, *La Joie de vivre*, éd. cit., p. 838.

devenu mécanisme inutile, avec un accent sur la valeur d'usage préfigurant déjà la vacuité propre à l'objet marchand chez Marx ; ou encore celle de l'armoire placée à côté de la fenêtre, « bouchant » presque l'ouverture au monde pour lui substituer les papiers qui s'amoncellent en elle – en cela, nous retrouvons d'ailleurs les nombreux exemples nous montrant Lazare face à une fenêtre et ne voyant rien, relevés dans notre premier chapitre. Tout chez Lazare connote la soumission à l'illusion, et ce, quelle que soit sa conscience de la théorie de Schopenhauer. Il est dès lors évident qu'un tel être ne saurait se faire un disciple parfait de la philosophie du vouloir-vivre.

René-Pierre Colin montre que Zola a largement puisé dans les clichés que l'on attribuait à la personnalité de Schopenhauer pour les prêter à Lazare. Or, ces légendes servaient justement à tenter de contrer le philosophe en pointant les différences entre sa vie pratique et sa théorie, et non à en discuter la pensée elle-même : paranoïa, peur du feu, avarice, troubles obsessionnels compulsifs, qui seront abondamment illustrés par le personnage et qui montrent bien sa fonction d'« anti-héraut ». On comprend dès lors mal comment le critique, qui reconnaît bien que Lazare n'est pas un « schopenhauerien de stricte obédience⁶⁵⁷ », en arrive à énoncer que les idées que Zola lui attribue montrent « une adresse moins grande », où « la pensée de Schopenhauer se trouve [...] réduite à quelques mots sans que le style dépourvu de saveur compense cet appauvrissement », « Zola sembl[ant] gêné par ces idées qu'il a trop peu assimilées⁶⁵⁸ ». Au-delà du jugement stylistique à l'emporte-pièce, il y a là un contresens complet de la démonstration de l'auteur qui venait précisément de voir en Lazare, comme Zola le prétendait lui-même, non pas un porte-voix de Schopenhauer, mais l'exemple même du phénomène de mode français, faisant trouver à certains jeunes hommes désœuvrés et veules une légitimation de leur ennui dans les proverbes provocants de l'anthologie de Bourdeau. Que Zola maîtrise ou non les théories en question, ce n'est sur le cas de Lazare pas la question, car le personnage était de toute façon programmé pour être un philosophe creux, incohérent et finalement peu convaincu ; et c'est bien sur ce point qu'insiste le style « dépourvu de saveur » de ces passages du roman.

Ainsi de la première évocation détaillée du pessimisme de Schopenhauer par son « disciple », rapportée par Lazare mais vue au travers des yeux de Pauline. La jeune fille, sans la connaître, semble d'emblée réfractaire à cette philosophie qu'elle écoute néanmoins avec la distance naïve de celui qui découvre. Dans ce passage, Zola opte pour un mélange de discours indirect libre et de discours narrativisé qui donne l'impression d'une transmission directe des

⁶⁵⁷ René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France, op. cit.*, p. 171.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, p. 173.

propos tout en les résumant. Il les fait cependant précéder par des observations peu innocentes sur le comportement du jeune homme :

[Pauline] le voyait ricaner de tout, professer le néant d'une voix blanche et aigre. C'était, dans la paix de l'hiver, et dans ce trou perdu de Bonneville, comme un réveil de ses anciennes relations de Paris, de ses lectures, de ses discussions entre camarades d'Ecole. Le pessimisme avait passé par là, un pessimisme mal digéré, dont il ne restait que les boutades de génie, la grande poésie noire de Schopenhauer. La jeune fille comprenait bien que, sous ce procès fait à l'humanité, il y avait surtout, chez son cousin, la rage de la défaite, le désastre de l'usine dont la terre semblait avoir craqué⁶⁵⁹.

Ce préambule ne saurait être plus dévastateur, d'autant que Pauline aime son cousin et n'apparaît donc pas comme un juge sans pitié de son comportement. Tout y suggère en effet la nullité philosophique et conceptuelle de la leçon dont on s'apprête à nous rendre compte : Lazare est connoté par un goût évident pour la pose, indice de superficialité purement oratoire (« professer »), et par un parisianisme de dandy manqué (« ricaner de tout », « ses anciennes relations de Paris ») ; ses idées apparaissent comme des bribes de savoir qui ont le défaut de dater de sa jeunesse, et de l'inconséquence philosophique qu'elle peut engendrer, mais aussi de renvoyer à un temps ancien, qui n'a pas été approfondi depuis (« ses discussions entre camarades d'Ecole »). Plus encore, la jeune fille découvre déjà dans cette superficialité le signe d'un masque, et d'un masque qui ne fait que cacher le ressentiment personnel du jeune homme : « sous ce procès [...] il y avait surtout [...] la rage de la défaite ». Or, ce ressentiment personnel est parfaitement antinomique de la théorie schopenhauerienne, puisque c'est finalement seulement pour masquer l'échec de ses désirs, de sa soumission au vouloir-vivre (la fortune de l'usine exploitant les algues), que le personnage professe la négation schopenhauerienne de celui-ci !

La perception de la jeune fille le tourne d'ailleurs en ridicule à la fin de l'extrait, où la disproportion entre la cause et la conséquence reliées par une subordination crée le même hiatus logique dans la phrase que dans la « conviction » schopenhauerienne du raisonnement de Lazare. Ainsi, dans sa théorie, « il y avait surtout [...] le désastre de l'usine dont la terre semblait avoir craqué » : de même que l'image d'un séisme, voire d'une apocalypse causée par l'effondrement d'une usine semble ridicule, de même les assises des raisonnements de Lazare sont dérisoires face à la perspective du système de Schopenhauer. Dans cette « présentation » du disciple Lazare, nous trouvons une incursion du narrateur omniscient qui connaît, lui, le philosophe allemand, et prend la peine d'opérer une distinction entre le texte schopenhauerien et ce qu'en retient le discours du personnage : « Le pessimisme avait passé par là, un pessimisme mal digéré, dont il ne restait que les boutades de génie, la grande poésie

⁶⁵⁹ Emile Zola, *La Joie de vivre*, éd. cit., p. 883.

noire de Schopenhauer. » Remarquons que dans cette phrase comme dans le reste du roman, rien ne permet d'assimiler le « pessimisme » à « Schopenhauer », le qualificatif semblant désigner plus volontiers le phénomène de mode français plutôt que la pensée du philosophe. Les restrictifs ne laissent du moins aucun doute sur le fait que les propos de Lazare ne sont en rien un porte-voix de la philosophie de Schopenhauer, mais ressemblent au contraire beaucoup à l'entreprise de mutilation publicitaire que Bourdeau a réalisé sur elle, et à qui René-Pierre Colin adressait précisément les mêmes critiques ! Passée par Lazare, Schopenhauer n'est plus qu'une accumulation de formules choquantes et donc efficaces, mais lacunaires et peu profondes, les « boutades de génie » et « la grande poésie noire ». Grâce à cette entreprise de discrédit préalable, on comprend bien que le mélange de discours indirect libre et de discours narrativisé qui rapporte ensuite les « leçons » emportées du personnage n'est en rien à prendre comme un commentaire de la pensée de Schopenhauer assumée par l'écrivain. Ce système de paroles rapportées permet d'ailleurs au romancier de mettre en évidence les raccourcis flagrants du jeune homme, et de les expliquer implicitement par la superficialité de sa pensée, réduite à une posture à la mode :

[E]lle protestait ardemment, *quand il reprenait sa vieille thèse, la négation du progrès, l'inutilité finale de la science.* [...] *Et chaque fois, il partait de là, il concluait, les lèvres pincées d'un mauvais rire, que la science aurait seulement une utilité certaine, si elle donnait jamais le moyen de faire sauter l'univers d'un coup, à l'aide de quelque cartouche colossale. Puis, défilaient, en plaisanteries froides, les ruses de la Volonté qui mène le monde, la bêtise aveugle du vouloir vivre. La vie était douleur, et il aboutissait à la morale des fakirs indiens, à la délivrance par l'anéantissement*⁶⁶⁰.

Toujours encadré par des notations qui décrédibilisent la qualité de l'orateur, encore assimilé à un acteur posant et à un être motivé par son aigreur personnelle (« lèvres pincées d'un mauvais rire », « plaisanteries froides »), mais aussi à un « radoteur » qui répète inlassablement la même rengaine devenue une mécanique sans fond (« quand il reprenait sa vieille thèse », « et, chaque fois », « défilaient »), le discours du personnage témoigne également lui-même, par son style, de son insuffisante maîtrise conceptuelle, devenue quasi comique. Le texte privilégie en effet, lorsqu'il évoque des pans précis de la théorie de Schopenhauer, des tournures accumulatives ou paratactiques qui stigmatisent le manque de lien logique entre les idées, et donc l'absence de compréhension des articulations du système : « sa vieille thèse, la négation du progrès, l'inutilité finale de la science. », « Puis, défilaient, [...] les ruses de la Volonté qui mène le monde, la bêtise aveugle du vouloir vivre. La vie était douleur... ». Or, ces diverses propositions résumées en quelques mots évoquent des points différents du système qui ne méritent en rien d'être juxtaposés ainsi sans le moindre lien, et

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 883-884.

qui les fait passer dès lors pour des formules apprises par cœur pour choquer l'auditoire, sans pour autant être comprises par le locuteur.

Car tout dans l'extrait semble pointer ce défaut de logique, le moquer, telle cette juxtaposition grammaticale qui place ironiquement, avec une grande malice de la ponctuation, les prémisses et les conclusions du jeune homme au même niveau, comme si rien ne relevait de l'ordre et de la progression logique dans son discours : « et chaque fois, il partait de là, il concluait ». Arrivé avant même d'être parti, voilà un raisonnement qui ne semble guère cheminer, et qui ne se distingue pas par l'ampleur de son développement ! De même, la fin de l'extrait, après avoir passé en revue dans des énumérations des bribes d'idées que le verbe « défilaient » présente clairement comme des raccourcis, parvient à résumer tout le système en deux propositions dont le rapprochement brutal laisse songeur : « La vie était douleur, et il aboutissait à la morale des fakirs indiens, à la délivrance par l'anéantissement ». Certes, une des conséquences de l'illusion entretenue par le vouloir-vivre est de causer la souffrance lorsque l'homme ouvre enfin les yeux sur sa condition. Certes, la dernière des trois consolations possibles à la duperie du vouloir-vivre évoquées par Schopenhauer s'inspire de l'ascèse des religions indienne et bouddhiste. Néanmoins, relier ces deux propositions en faisant l'économie de toutes les étapes qui les séparent, avec l'ajout d'une virgule surnuméraire pour bien souligner le saut du coq-à-l'âne chez l'orateur et nier la liaison logique du « et », revient à nier tout « aboutissement » de son propos sans suite logique, et l'assimiler à un amas incohérent. Incohérent, pour ne pas dire totalement fou, si l'on considère l'aspect exotique de l'évocation du « fakir » dans le contexte du lectorat de l'époque : non seulement cette mention ajoute une connotation de phénomène de foire à la théorie évoquée, d'autant que l'argumentation de Lazare se rapproche de celle d'un Monsieur Loyal, mais elle relève, énoncée aussi caricaturalement, d'une véritable incohérence, incompréhensible pour qui ne connaît pas la « vraie » théorie de Schopenhauer : car en somme, parce que la vie est une souffrance, il faudrait donc s'asseoir sur une planche à clous ?

Dans cet extrait, la caricature est donc manifeste ; cependant, elle ne touche jamais l'intertexte schopenhauerien, mais plutôt l'utilisation qui en est alors faite par l'intelligentsia désœuvrée de Paris. Nous ne nous attarderons pas sur les autres propos de Lazare rapportés dans le roman, qui relèvent tous du même procédé, à savoir l'accumulation désordonnée de raccourcis hyperboliques, parfois dans un vocabulaire volontairement relâché pour souligner

la dimension purement orale de ses « idées⁶⁶¹ », et toujours accompagnés d'une stigmatisation des « raisons » personnelles et paradoxales qui poussent Lazare à tenir ces discours. Ainsi, le rejet schopenhauerien du sentiment amoureux, comme illusion du vouloir-vivre destinée à assurer sa pérennité par la procréation, ayant donné naissance à de nombreux aphorismes taxant le philosophe de misogynie, reparaît par un heureux hasard chez Lazare au moment même où... il est désespérément amoureux de Louise, alors qu'il est promis à Pauline ! Or, la pensée de Schopenhauer ne vient pas l'aider à se détacher de ses désirs sensuels. Au contraire, Lazare la manipule pour légitimer son rejet de Pauline, qui, en tant que femme qu'il ne désire plus désormais, devient l'image même de la duperie du vouloir-vivre, ce qui ne l'empêche pas, de manière totalement contradictoire, de lâcher la bride de ses pulsions envers sa rivale, avec qui il utilise ce même discours, mais comme technique de séduction⁶⁶². Il en est de même dans les nombreux passages où le texte insiste sur la terreur du « jamais plus » de Lazare, son angoisse irrépressible de la mort. Le retour de ce *leitmotiv* – lorsque les jeunes gens regardent l'immensité du ciel, lors de la maladie de Pauline, à la mort de Mme Chanteau, à la mort du chien Mathieu... – est certes indissociable de l'égoïsme du personnage, mais il présente en outre une occasion toute trouvée et souvent exploitée par le romancier pour stigmatiser le dysfonctionnement des théories du jeune homme. Dans une des dernières occurrences du motif, lorsque Lazare s'ennuie dans sa vie de couple avec Louise, la narration prend ainsi un malin plaisir à juxtaposer cette peur de l'anéantissement avec l'évocation par le personnage du suicide général chez Schopenhauer, devenu chez lui le souhait de « faire sauter le monde », tout en désignant explicitement la « contradiction logique » de sa réflexion⁶⁶³.

⁶⁶¹ « [I]l annonçait le suicide final des peuples, *culbutant en masse dans le noir*, refusant d'engendrer des générations nouvelles, le jour où leur intelligence développée les convaincrerait de la *parade imbécile* et cruelle qu'une force obscure leur faisait jouer. » (*ibid.*, p. 884).

⁶⁶² « Avec une amie d'enfance, chez sa mère, cela était impossible [...]. [C]e n'était jamais l'image de Pauline qui l'arrêtait : elle n'en aurait rien su, un mari trompe bien sa femme avec une servante. [...] Comme la vie s'arrangeait mal ! Aussi exagérait-il, du matin au soir, son pessimisme sur les femmes et l'amour, dans des boutades féroces. Tout le mal venait des femmes, sottes, légères, éternisant la douleur par le désir, et l'amour n'était qu'une duperie, l'égoïsme poussée des générations futures qui voulaient vivre. Schopenhauer entier y passait, avec des brutalités, dont [Louise], rougissante, s'égayait. *Et, peu à peu*, il l'aimait davantage, *une véritable passion se dégageait de ces dédains furieux*, il se lançait dans cette nouvelle tendresse avec sa fougue première, toujours en quête d'un bonheur qui avortait. » (*ibid.*, p. 942). Notons l'accent porté par le texte sur le lien de cause à effet, mettant en évidence l'exploitation du discours schopenhauerien à des fins purement intéressées et personnelles.

⁶⁶³ « Mais, dominant tout, noyant tout, son ennui devenait immense, un ennui d'homme déséquilibré, que l'idée toujours présente de la mort prochaine dégoûtait de l'action et faisait se traîner inutile, sous le prétexte du néant de la vie. Pourquoi s'agiter ? [...] *Et, chez Lazare, par une contradiction logique, l'épouvante inavouée du jamais plus allait avec une fanfaronnade sans cesse étalée du néant*. C'était son frisson lui-même, le déséquilibre de sa nature d'hypocondre, qui le jetait aux idées pessimistes, à la haine furieuse de l'existence. Il la regardait comme une duperie, du moment où elle ne durait pas éternellement. [...] Aussi renchérisait-il encore sur les théories du « vieux », comme il nommait Schopenhauer, dont il récitait de mémoire les passages violents. Il parler de tuer la volonté de vivre, pour faire cesser cette parade barbare et imbécile de la vie, que la

Mais au-delà de la contradiction logique, c'est un dévoiement bien plus grave que figure Lazare sur ce point. En effet, c'est finalement toute son obéissance schopenhauerienne qui devient ainsi la conséquence d'un ressentiment personnel contre sa finitude et l'absence de satisfaction de ses désirs : le monde est une illusion qui me dupe avec des désirs, qu'il faut donc nier en le détruisant (ce qui est déjà une lecture très approximative), non pas pour stopper la duperie, mais car mes désirs personnels ne se sont pas réalisés, et car moi aussi je vais être détruit par la mort : ce qui revient, chez Lazare, à tuer tout le monde pour se venger de devoir mourir. Non seulement le personnage réintroduit un besoin de causalité que la philosophie de Schopenhauer avait évacué comme produit de l'illusion, mais il l'introduit en outre pour l'asservir à ses souhaits propres, alors que tout l'objet du *Monde comme volonté et comme représentation* est justement de discréditer l'idée d'un désir qui nous soit réellement propre et non l'objet d'une manipulation du vouloir-vivre... Contradiction fondamentale que le roman zolien ne se prive pas de souligner dans la conclusion de ce même passage, qui reprend une plaisanterie plus familière que Pauline elle-même adressait au jeune homme quelques pages auparavant :

Et ce souhait de mort, ces théories caressées de l'anéantissement, n'étaient que le débat désespéré de ses terreurs, le tapage vain de paroles sous lequel il cachait l'attente abominable de la fin⁶⁶⁴.

D'abord, elle avait imaginé de l'attaquer en face, elle recommençait ses anciennes plaisanteries sur « cette vilaine bête de pessimisme ». Quoi donc ? c'était elle, maintenant, qui disait la messe au grand saint Schopenhauer ; tandis que lui, comme tous ces farceurs de pessimistes, consentait bien à faire sauter le monde avec un pétard, mais refusait absolument de se trouver dans la danse⁶⁶⁵.

Contradiction systématiquement dressée pour déconsidérer le disciple donc, tout comme le texte le fera en pointant sa fierté de père lorsqu'il engendre le petit Paul, en faisant encore de son cas personnel et de ses désirs propres une exception au vouloir-vivre :

Contrairement aux idées du « vieux », l'idée d'être père, d'avoir fait la vie, l'emplissait d'orgueil. Tout en affectant de dire que les imbéciles abusent du droit d'en faire autant, il en ressentait une surprise vaniteuse, comme si un tel événement était réservé à lui seul⁶⁶⁶.

On ne peut donc définitivement pas suivre René-Pierre Colin lorsqu'il prête au romancier naturaliste les mêmes travers que son personnage, en voyant dans la citation des théories schopenhaueriennes par Lazare le signe d'un malaise conceptuel de l'écrivain dont

force maîtresse du monde se donne en spectacle, dans un but d'égoïsme inconnu. [...] Le moyen pratique d'un suicide général le préoccupait, d'une disparition totale et soudaine, consentie par l'universalité des êtres. » (*ibid.*, p. 1057).

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 1058.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 1000.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 1058.

témoignerait le style « appauvri » de ces passages. Jamais Lazare ne représente Schopenhauer dans le roman ; et la piètre qualité de son raisonnement, que le style appuie lui-même lorsque le texte ne la dit pas explicitement, relève clairement de la volonté de discréditer non pas les idées du philosophe en elles-mêmes, mais leur porte-parole et les pessimistes parisiens qu'il singe. Ce problème dans sa démonstration est d'ailleurs étonnamment confirmé par l'idée la plus intéressante développée par le critique : celle d'une illustration de la théorie schopenhauerienne non pas dans la figure de Lazare, mais dans celle de Pauline. En effet, l'antithèse entre Lazare et Pauline annoncée par le romancier et perçue comme telle par ses lecteurs n'est pas réductible à une banale confrontation entre tenants et adversaires du schopenhauerisme, ou même du pessimisme. René-Pierre Colin souligne bien ce que le personnage de l'héroïne doit à la lecture de Bourdeau et Ribot, même s'il tient absolument à y voir un phénomène qui aurait « échappé » aux véritables « intentions » du romancier :

Si l'on ne peut sérieusement faire grief à Zola d'avoir volontairement fourni une image caricaturale de Schopenhauer, puisque celle-ci était au fond semblable à la figure vénérée par ses admirateurs friands d'une pensée « à la mode », on peut en revanche trouver singulier que Pauline, nourrie de la théorie de la pitié universelle, nous soit présentée comme l'adversaire du philosophe : à aucun moment sa dette envers Schopenhauer n'est d'ailleurs reconnue⁶⁶⁷.

Pauline illustre en effet, comme le programmait Zola dans l'Ebauche, deux des consolations offertes à l'homme qui découvre l'illusion produite par le vouloir-vivre : sa négation d'elle-même pourrait ainsi relever à la fois de la théorie de la pitié universelle et de l'ascèse. Toutefois, dans la progression du roman, sa trajectoire montre clairement que l'opposition qu'elle a avec Lazare sur Schopenhauer n'en est pas vraiment une, mais plutôt une opposition *au sein de* la lecture qui peut être faite de Schopenhauer. Au contraire de ce que tend à dire René-Pierre Colin en évoquant un schopenhauerisme « par omission » du personnage de Pauline, la jeune fille souligne à plusieurs reprises son rôle de contrepoint au sein de la lecture schopenhauerienne. Elle associe d'abord clairement son choix de vie avec la théorie du philosophe, non qu'elle prétende y accorder foi, mais en s'en présentant néanmoins comme un exemple potentiel :

« Voyons, vous, dites [donc à Lazare] comment vous faites, pour être toujours contente.
– Oh ! moi ! répondit-elle d'un ton de plaisanterie, je tâche de m'oublier, de peur de devenir triste, et je pense aux autres, ce qui m'occupe et me fait prendre le mal en patience⁶⁶⁸. »

« Mais j'ai un enfant ! est-ce que tu ne me l'as pas donné ?... Me marier ! jamais de la vie [...] ! »

⁶⁶⁷ René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France*, op. cit., p. 175.

⁶⁶⁸ Emile Zola, *La Joie de vivre*, éd. cit., p. 994.

Elle berçait le petit Paul, elle riait plus haut, en racontant plaisamment que son cousin l'avait convertie au grand saint Schopenhauer, qu'elle voulait rester fille afin de travailler à la délivrance universelle ; et c'était elle, en effet, le renoncement, l'amour des autres, la bonté épanchée sur l'humanité mauvaise⁶⁶⁹.

Ces deux remarques montrent que les propos de Pauline ne relèvent pas que du langage banal de la charité comme le pense René-Pierre Colin, car l'idée de « s'oublier » dans le don aux autres renvoie ici clairement à la contradiction logique propre du discours de Lazare, qui dénonce l'illusion des désirs individuels par pur égoïsme et dépit de ne pouvoir assouvir les siens. Donner aux autres n'est donc pas qu'oublier ses soucis pour Pauline, mais bien nier son moi et ses désirs, ce que confirme l'argumentation amusée et mélancolique du deuxième passage sur l'adoption du petit Paul. Pauline utilise souvent Schopenhauer pour contrer Lazare, comme lorsqu'elle se dégage de son étreinte en se moquant de lui en ces termes : « Méfie-toi, tu vas ajourner la délivrance... Te voilà retombé dans l'égoïsme et l'illusion⁶⁷⁰. » Cependant, cette utilisation de Schopenhauer contre Lazare ne signifie en rien réfutation de Schopenhauer, mais seulement de la lecture pessimiste et viciée qu'en fait Lazare. Elle pourrait dès lors très bien être lue comme la réponse que ferait volontiers le philosophe allemand à ces mauvais lecteurs qui ont transformé sa théorie en posture et l'ont ainsi niée en la subordonnant à leurs propres intérêts. Car même le substrat pessimiste, noir, que Lazare prête à la théorie de Schopenhauer devient lui-même chez Lazare une réduction forcenée, qui ignore toute une partie de son système, celui des trois consolations libératrices de l'illusion. Ces dernières sont au contraire chez Schopenhauer des postulats résolument optimistes, comme le souligne Clément Rosset, puisqu'elles accordent à l'homme la capacité de nier l'aliénation dont il est la victime⁶⁷¹. Bien qu'il y ait de la malice dans la construction du personnage et dans son entreprise argumentative, Pauline n'est en fait qu'une réponse interne à la théorie de Schopenhauer et à sa réception par le grand public, rétablissant la part des trois consolations de l'illusion et la négation du désir individuel dans le système. Et en effet, rien dans le versant « optimiste » attribué à Pauline ne vient contredire le versant « pessimiste » de la théorie.

Selon René-Pierre Colin, il y aurait chez Zola une impossibilité fondamentale à concevoir l'idée d'ascèse qui serait pour lui réductible à l'inaction, et qui contrecarrerait dès

⁶⁶⁹ *Ibidem*, p. 1129-1130.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 887.

⁶⁷¹ « A partir de ce rejet du monde, Schopenhauer établit les grandes étapes de la libération du « sage » ou de l'« artiste » à l'égard du vouloir-vivre. C'est là du reste un bien curieux postulat optimiste dans le pessimisme de Schopenhauer que l'homme, prisonnier en toute chose de sa volonté, ait cependant le mystérieux pouvoir de la nier, de se retourner contre elle, sous certaines conditions [...]. » (Clément Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, op. cit., p. 57).

lors son admiration pour la « Nature ». C'est en ce sens que le personnage « antinomique », car plein de vie et optimiste, de Pauline, lui semble « singulier », « curieux », « un véritable paradoxe », et qu'il ne peut dès lors être que faiblement rattaché selon lui à la théorie schopenhauerienne⁶⁷². Or, à bien y regarder, le choix pour la vie assumé par la jeune femme n'est en rien une négation du constat schopenhauerien du vouloir-vivre et de l'illusion qu'il secrète : il est toujours présenté, dans ses plaisanteries qui n'en sont pas, sur le mode du « malgré tout », de la consolation. Son altruisme et sa gaieté, qu'elle conditionne à un « oubli de soi », ne sont en aucun cas présentés comme une véritable « joie de vivre », mais comme un moyen de « prendre [son] mal en patience ». Il en est de même chez l'allié de Pauline et opposant le plus virulent à Lazare, le docteur Cazenove, qui part son métier comme par la lettre Z de son patronyme prétend souvent pour les critiques à être un relais du romancier :

« Ah ! Je reconnais là nos jeunes gens d'aujourd'hui, qui ont mordu aux sciences, et qui en sont malades, parce qu'ils n'ont pu y satisfaire les vieilles idées d'absolu, sucées avec le lait de leurs nourrices. Vous voudriez trouver dans les sciences, d'un coup et en bloc, toutes les vérités, lorsque nous les déchiffrons à peine, lorsqu'elles ne seront sans doute jamais qu'une éternelle enquête. Alors, vous les niez, vous vous rejetez dans la foi qui ne veut plus de vous, et vous tombez au pessimisme... Oui, c'est la maladie de la fin du siècle, vous êtes des Werther retournés. [...] Mais vivez, est-ce que vivre ne suffit pas ? La joie est dans l'action⁶⁷³. »

On pourrait fort bien réduire cette déclaration à une simple opposition entre la foi positiviste dans le progrès humain et l'action sur la nature d'une part, et d'autre part la réaction inquiète et impatiente du mysticisme renaissant à la fin du siècle, comme on le fait souvent un peu rapidement pour certains passages du *Docteur Pascal*. Néanmoins, dans cet extrait comme dans le dernier roman du cycle, rien n'est si simple lorsqu'on regarde de près la formulation utilisée par le personnage.

Le docteur décrie le pessimisme comme posture, et non Schopenhauer ; et à bien l'écouter, jamais il ne remet en cause le fondement même de la théorie du philosophe, en ne démentant pas l'idée d'un monde comme illusion aveugle et absurde générée par le vouloir-vivre. Sa foi en la science n'est pas naïve, mais résignée : la science n'a pas découvert toutes les vérités, et elle ne le peut pas : « [les] sciences ne seront sans doute jamais qu'une perpétuelle enquête ». L'enquête pour l'enquête, l'action pour l'action, la vie pour la vie, et rien d'autre : pas de but ultime, pas de finalité transcendante : « vivez, est-ce que vivre ne suffit pas », répond-il à Lazare qui lui demande comment vivre face à un tel constat. Le personnage ne répond donc pas au pessimisme du « disciple » par une réfutation de Schopenhauer consistant à voir dans le monde autre chose qu'une illusion ou une

⁶⁷² René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France, op. cit.*, p. 175-176.

⁶⁷³ Emile Zola, *La Joie de vivre*, éd. cit., p. 993-994.

contingence ; il la reconnaît même implicitement afin d'en déduire une autre conséquence : le monde, la vie, la connaissance ne sont peut-être que des illusions ; et alors ? est-ce pour autant une raison pour se recentrer sur soi à la manière de Lazare, qui ne s'affranchit pas pour autant de ses propres désirs ? Ce que montrent des personnages comme Pauline et le docteur Cazenove, ce n'est en aucun cas une antithèse de Schopenhauer, mais une réserve sur les conséquences pratiques de sa théorie : le constat sombre du philosophe est valide, mais les pessimistes qui s'en revendiquent alors en France l'appliquent à des fins égocentriques qui en dénaturent et en contredisent les fondements ; au contraire, ceux qui font le même constat tout en prenant de la distance avec le pessimisme se montrent quant à eux, malgré leur attitude « positive », moins tournés vers eux-mêmes et donc moins soumis au vouloir-vivre. L'amendement est certes là, mais il ne remet absolument pas en cause le fondement du système de Schopenhauer.

Le traitement *thématique* du schopenhauerisme dans *La Joie de vivre* témoigne que la connaissance du système du philosophe est certes limitée chez Zola (on ne voit aucune trace explicite de son esthétique, par exemple), mais qu'elle est néanmoins loin d'être erronée et confondue par le romancier avec la critique acerbe qu'il formule à l'égard de la pose pessimiste à la mode à son époque. Bien des points du système résistent à la caricature infligée à Lazare dans le roman, qui ne sont jamais évoqués en bien ni en mal par les personnages ou le narrateur, mais laissés comme en suspens : la contingence, l'absence de finalité et de causalité dans le monde et dans la science, la soumission de l'homme au désir, l'illusion de réalité produite par ce désir, toutes ces idées sont évoquées par le jeune homme mais jamais contrées par ses opposants qui se concentrent uniquement sur la réfutation de l'irrévocabilité de la souffrance ou sur l'inintérêt de l'inaction. C'est finalement le grief essentiel que nous aurons contre la démonstration de René-Pierre Colin, que nous avons déjà beaucoup amendée : comment limiter l'influence de Schopenhauer au discours explicite tenu par les personnages, perçus comme de simples relais ou contrepoints du romancier ? Comment limiter cette analyse du schopenhauerisme zolien au seul roman qui l'évoque explicitement, et même, au sein de celui-ci, aux seuls propos faisant ouvertement référence au philosophe ? Certes, il ne s'agit pas de reprocher au critique d'avoir fait autre chose que ce qu'il se proposait de faire, c'est-à-dire étudier la construction du « mythe Schopenhauer » dans la société de l'époque. Mais lorsqu'on se borne à étudier ce mythe dans toute son insuffisance et sa superficialité de mode, pourquoi reprocher à un romancier dont on n'envisage que le traitement thématique et social de ne pas avoir une compréhension plus « profonde » de la philosophie schopenhauerienne ?

Car si nous regardons ailleurs, loin du discours explicite des personnages, on s'aperçoit que la pensée zolienne et celle de Schopenhauer montrent de nombreux points d'achoppement, et ce, aussi bien dans *La Joie de vivre* que dans les autres romans du cycle, y compris ceux précédant la lecture de Théodule Ribot et de l'anthologie de Bourdeau. Les débats de *La Joie de vivre* se limitaient finalement à des apports très superficiels et lacunaires du système schopenhauerien : l'idée de la vie comme souffrance, de l'amour comme illusion destinée à assurer la perpétuation de l'espèce, ou de la consolation par la pitié universelle et l'ascèse. L'ensemble du roman comme le reste du cycle manifeste cependant, de façon moins explicite, des parentés plus importantes sur des points beaucoup plus centraux de la pensée de Schopenhauer, et en premier lieu celui de la contingence du monde.

2. *Les Rougon-Macquart* comme illustration du monde selon Schopenhauer : le réel, ou le masque de la contingence absolue de l'existence
 - a. *L'aboutissement schopenhauerien de la pensée de l'écran zolienne : du réel comme hallucination vraie à l'illusion masquant la contingence du monde*

Un des points essentiels de la philosophie schopenhauerienne, que nous avons déjà rapproché de l'esthétique de Zola, est sa conception du réel comme illusion. Cette idée pousse dans ses derniers retranchements la réflexion de l'époque sur la vision et l'hallucination, distordant de plus en plus la claire relation qui unissait jusqu'alors le sujet percevant et l'objet monde, pour en déduire une impossible détermination de l'existence du monde phénoménal. Cet aboutissement qui remet en cause l'existence d'une réalité objective pour n'y voir que la production illusoire d'un désir orchestré par la force aveugle du vouloir-vivre, repose cependant sur une intuition plus profonde, celle de la contingence du monde. En effet, l'illusion du monde phénoménal reposerait entièrement sur un mirage de causalité, destiné à conjurer l'angoisse de l'homme face à la contingence de l'univers et de son existence. Or, ce mouvement de pensée ne nous semble pas étranger à celui que nous avons précédemment repéré chez Zola : l'angoisse suscitée par la monstruosité muette du réel entraîne ainsi chez lui la constitution d'un fétiche présentant l'image d'une maîtrise et d'une organisation transcendante du monde, donc l'illusion d'une motivation et d'une causalité. Mais revenons tout d'abord sur l'importance de la notion de contingence dans la théorie schopenhauerienne du monde comme volonté et comme représentation.

- Contingence du monde et illusion dans la pensée schopenhauerienne

Pour Clément Rosset, l'intuition essentielle de Schopenhauer réside dans cette idée d'une contingence inhérente au vouloir-vivre et qui commanderait toutes les illusions qu'il génère. Cette idée en ferait selon lui le premier penseur de « l'absurde ». Pour Schopenhauer, les principes jumeaux de causalité et de finalité sont les deux illusions maîtresses du vouloir-vivre, qui pour assurer son existence sans but, instille faussement chez l'homme l'idée que le monde des phénomènes, lui, relèverait de causes et de buts. Le monde phénoménal nécessiterait en effet d'être perçu comme « motivé » afin de soutenir les désirs illusoire que l'homme croit s'être donné lui-même. Selon Rosset, l'« étonnement schopenhauerien peut se ramener tout entier à une angoisse devant l'absence de causalité⁶⁷⁴ » : à la source de sa pensée se tiendrait le constat de la contingence première du monde, le philosophe ne parvenant dès lors pas à comprendre pourquoi l'idée de causalité apparaît comme le fondement de toute réflexion scientifique et philosophique sans que personne ne s'interroge sur sa légitimité et son statut de modèle unique. Les scientifiques et les philosophes auraient contribué, en étudiant les relations mécaniques régissant le monde des phénomènes, à confondre les causes de ces phénomènes avec l'idée d'une causalité générale régissant le monde, et ce avec une tendance croissante au fil des siècles :

Voilà pourquoi l'étonnement schopenhauerien se veut toujours démystificateur : il vise à détruire la représentation confuse d'une sorte de causalité diffuse, omniprésente, sous-jacente à toute représentation. Schopenhauer estime très forte la tendance qui porte à subsumer des causes plus ou moins apparentes à tout ce qui existe. On assiste à un envahissement de la catégorie de causalité à partir du progrès des sciences mathématiques et physiques⁶⁷⁵.

Cet étonnement explique la dénonciation schopenhauerienne de l'insuffisance des sciences, qui finalement démontent et expliquent parfaitement les mécanismes causaux de certains phénomènes, mais sans jamais comprendre la finalité de ces mêmes phénomènes : « Toute science n'est pas insuffisante accidentellement (c'est-à-dire par suite de son état actuel), mais essentiellement (c'est-à-dire toujours et à jamais)⁶⁷⁶. » La pire de toutes étant sans doute l'étiologie, qui se targue d'établir les causes de tout phénomène :

L'étiologie [...] nous apprend que, d'après la loi de cause et d'effet, tel état de la matière en produit tel autre, et, après cette explication, sa tâche est terminée. Ainsi elle se borne à nous démontrer l'ordre régulier suivant lequel les phénomènes se produisent dans le temps et l'espace, et à le démontrer pour tous les cas

⁶⁷⁴ Clément Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, op. cit., p. 6-7 [C. R. souligne]

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 7-8.

⁶⁷⁶ Arthur Schopenhauer, *Parerga et paralipomena, Philosophies et philosophes*, trad. A. Dietrich, Paris, Alcan, 1907, p. 129, cité par Clément Rosset dans *ibidem*, p. 6.

possibles [...]. Mais, sur l'essence intime de n'importe lequel de ces phénomènes, il nous est impossible de formuler la moindre conclusion ; on la nomme *force naturelle*, et on la relègue en dehors du domaine des explications étologiques [...] La force même qui se manifeste, la nature intime de ces phénomènes constants et réguliers, est pour [la science] un secret qui ne lui appartient pas, pas plus dans le cas le plus simple que dans le cas le plus compliqué ; car [...] la force qui fait tomber une pierre, ou qui pousse un corps contre un autre, n'est pas moins inconnue et mystérieuse pour nous, dans son essence, que celle qui produit les mouvements et la croissance de l'animal⁶⁷⁷.

Le constat se décline également sur le plan de la psychologie quotidienne de chaque être humain, qui donne une foule de motifs personnels à ses actes pour mieux ignorer l'absence de motivation de son existence :

L'homme a toujours un but et des motifs qui règlent ses actions ; il peut toujours rendre compte de sa conduite dans chaque cas. Mais demandez-lui pourquoi il veut, ou pourquoi il veut être, d'une manière générale ; il ne saura que répondre, la question lui paraîtra absurde [...]. En résumé, la volonté sait toujours, quand la conscience l'éclaire, ce qu'elle veut à tel moment et à tel endroit ; ce qu'elle veut en général, elle ne le sait jamais⁶⁷⁸.

Le monde comme l'existence de l'homme semblent dès lors placés sous ce signe d'une non nécessité première, mais cachée par de multiples mécanismes causaux dans le monde phénoménal, qui ne sont finalement que des leurre destinés à masquer l'absence de réponse à la seule question essentielle, celle d'une éventuelle cause de l'existence de quelque chose plutôt que rien : « Conséquence de la déconvenue schopenhauerienne, il apparaît que le monde et l'homme ne sont nécessaires que dans la mesure où ils sont donnés – maigre et précaire nécessité. Hasard, en réalité, d'une existence qui se donne là, on ne sait d'où ni pourquoi venue, et qu'on s'efforcerait en vain de ramener à quelque cause ou fin pour en surmonter la contingence⁶⁷⁹ ». La remise en cause schopenhauerienne touche donc également la philosophie : bien qu'elle soit sans doute à l'origine d'un pressentiment du manque de « motivation » de l'existence, celle-ci prend d'emblée, en posant la question de l'origine de l'être, la causalité comme un postulat qui n'est en rien démontrable. De cette intuition fondatrice d'une absence de causalité naît chez le philosophe la « représentation d'un monde opaque » : impénétrable, il est inexplicable autrement que de l'extérieur, dans ses mécanismes de surface, et lorsqu'on « veut interroger la causalité « vue de l'intérieur », c'est-à-dire lorsqu'on cherche des motivations, on ne trouve exactement *rien*⁶⁸⁰. » Ce « rien » est un point important, puisque chez le philosophe, l'absurdité du monde ne réside pas dans un défaut de

⁶⁷⁷ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, § 17, éd. cit., p. 137-138 [A. S. souligne]. Nous reproduisons cette citation et ses coupes d'après celles de Clément Rosset dans *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, op. cit., p. 11.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, § 29, p. 215-216. Nous reproduisons cette citation et ses coupes d'après celles de Clément Rosset dans *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, op. cit., p. 74.

⁶⁷⁹ Clément Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, op. cit., p. 14.

⁶⁸⁰ *Ibidem*, p. 18-19.

rationalité ou de logique, qui présupposerait l'existence possible d'une logique extérieure. La contingence du monde, que Schopenhauer désigne par l'adjectif « *grundlos* », « sans fondement », et que Rosset traduit par « incausé », se situe dans l'inanité de toute tentative de compréhension, d'explication :

Est *grundlos* ce qui est dénué de point de départ, de principe ou d'origine auxquels il puisse se référer – ce qui est tout entier en lui-même, aveugle parce que partout visible, insaisissable parce qu'omniprésent. Le monde, l'existence sont *grundlos*, c'est-à-dire privés de fondement, parce qu'ils sont le Tout, et qu'en conséquence il est impossible de trouver un point situé à l'extérieur pour le faire reposer⁶⁸¹.

Il y aurait ainsi chez Schopenhauer une conception du monde née « d'un sentiment d'étrangeté absurde devant la simple notion d'existence⁶⁸² », qui en ferait la prémisse de la pensée de l'absurde si féconde dans l'art du XX^e siècle. La vision du monde qui ressort de la philosophie de Schopenhauer est donc logiquement double : *le monde comme représentation*, ce que les hommes nomment « la réalité », se donne les *apparences d'une causalité* et d'une nécessité premières, *d'une liberté* des choix humains et d'une temporalité fondée sur *un devenir* ; *mais cette représentation est une illusion* montée de toute pièce par le vouloir-vivre pour détourner l'homme de sa condition misérable et s'assurer de sa pérennité ; *le monde comme volonté* est en revanche un pur être-là, *grundlos*, *sans cause*, *sans finalité autre que son existence* – sans « volonté » aussi, au sens où elle est une force aveugle et inconsciente –, et *sans devenir*, puisque entièrement fondé sur la perpétuation du même de son être. Chez Schopenhauer, ces deux dimensions ne s'articulent d'ailleurs pas à la manière d'un dévoilement, faisant de la réalité un voile qui recouvrirait une autre forme de réalité : derrière le voile de la représentation nommée réalité, il n'y a *rien*, l'opacité d'une présence muette et contingente, insupportable pour l'homme, comme le souligne Rosset en appliquant au philosophe la célèbre citation de *Macbeth* :

Schopenhauer fait sienne la fameuse définition shakespearienne : « Le monde est une histoire racontée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui ne signifie rien. » Si le théâtre reflète la vie des hommes, ceux-ci constituent à leur tour un autre théâtre également fictif, et bien davantage même, car il ne reflète plus rien. L'homme est un personnage sans acteur pour le supporter, au sein d'un envers dont il n'est nul endroit. Les actes qu'il joue attendent en vain un niveau quelconque de « réalité » à partir duquel les interpréter⁶⁸³.

« Un envers dont il n'est nul endroit. » Derrière l'apparence, il n'est que la brutalité d'une matérialité, d'une présence qui ne signifie rien, dans une vision qui nous donne sans doute les racines de ce que Rosset nommera plus tard l'idiotie du réel. L'idée d'un monde

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 64.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 106-107. Clément Rosset cite William Shakespeare, *Macbeth*, acte V, scène 5.

phénoménal comme représentation factice masquant la contingence même de l'existence du monde nous renvoie directement à la problématique zolienne du réel que nous avons tenté de développer dans les nombreuses pages qui précèdent.

- *La contingence schopenhauerienne : une clef de lecture du réel selon Zola ?*

Chez Zola, le réel est inaccessible car seulement perceptible par la médiation de la subjectivité et de ses représentations. De même, la reconnaissance de cette fuite sans fin du réel dans la médiation aboutit systématiquement pour lui à une angoisse face à son infigurabilité première, son mutisme, sa présence menaçante et monstrueuse, comme celle du vouloir-vivre. Les errances propres de la notion de réel chez Zola nous semblent certainement influencées par les théories de Taine et les acquis de la culture optique remettant en cause la question d'un réel objectivable ; mais au-delà de cette dimension critique, elles affirment aussi à la manière de Schopenhauer l'existence d'une présence autre, d'un être-là qui ne serait pas un « meilleur » réel, un « réel » plus objectif que notre perception, mais un réel qui ne serait *rien*, la présence brute, immaîtrisable, la contingence de l'être, l'opacité première de l'existence, inaccessible à l'homme.

Le parallèle entre ces deux pensées nous semble d'autant plus sensible lorsque Clément Rosset perçoit chez le philosophe le même sentiment de profonde angoisse face à l'idée de contingence du monde que celle que nous avons pu déceler chez l'écrivain face à l'idiotie du réel ; soit, à la base de deux productions intellectuelles proches, un sentiment traumatique identique généré par un même phénomène, le *grundlos* muet et opaque du monde :

La question se pose de savoir en quoi précisément cet irrationalisme, cette absence de causalité, sont pour Schopenhauer un sujet, non seulement d'étonnement, mais d'angoisse. Est-ce seulement le caractère contradictoire et paradoxal d'une nécessité sans cause qui heurte l'esprit de Schopenhauer, ou y a-t-il aussi une réaction affective, une détresse plus secrète devant cette absurdité ? [...] Pourquoi cette importance essentielle accordée par Schopenhauer à la causalité ? Pourquoi ce besoin angoissé de cause⁶⁸⁴ ?

Et c'est bien là ce qui ronge le cœur de Schopenhauer : ce qui est inadmissible et humiliant, c'est le *grundlos*, l'absence de cause. [...] Tout au long de sa carrière et de son œuvre, Schopenhauer est obsédé par l'idée de causalité. [...] L'insatisfaction de l'expérience humaine, et l'inquiétude qui y est attachée, n'est telle que pour autant qu'elle se heurte, avant toute autre considération, au drame de son absence d'origine⁶⁸⁵.

D'ailleurs, cette difficulté pour l'homme de concevoir le *grundlos* est inscrite par Schopenhauer dans son système : cette angoisse serait la source de l'incapacité de l'homme à

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 78-79.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 80-81.

reconnaître les illusions du vouloir-vivre, par peur du néant qu'elles dissimulent, ce qui l'encouragerait dès lors à consentir à ses pulsions désirantes, à opter consciemment ou non pour le « comme si » beaucoup plus rassurant de l'illusion. « Comme si » lucide de l'art, qui prendra corps dans l'esthétique de Schopenhauer avec l'idée que la contemplation de l'œuvre comme mise en scène de la représentation déjoue l'illusion du vouloir-vivre ; « comme si » aveugle de la folie, qui n'est pas un défaut d'intellect, mais la submersion d'une conscience par un affect refusant désormais de voir le triste spectacle du monde⁶⁸⁶ ; « comme si » enfin tout aussi ignorant des pulsions désirantes nées du vouloir-vivre, qui « divertissent » l'homme de sa triste condition, comme le souligne Rosset en rapprochant Schopenhauer de Freud, mais aussi de la notion de divertissement pascalien :

Ce n'est pas que certains hommes ne puissent, prenant conscience de leur asservissement, s'en affranchir d'une certaine manière en accédant à la lucidité. Mais, et c'est là une autre intuition profonde de Schopenhauer, la plupart des hommes refusent d'écouter la voix de la raison qui les convie à cette prise de conscience, parce que la lucidité les plongerait dans un ennui qu'ils pressentent pour l'avoir plus ou moins directement expérimenté, ennui qui n'est pas seulement lassitude et fatigue, mais surtout sentiment du néant, dont l'inconscience les protège, de manière psychanalytique. Ils préfèrent donc consentir à jouer de bonne foi leur rôle de poupée. On aura reconnu le thème du divertissement pascalien, sur lequel Schopenhauer surenchérit à plaisir. L'homme du divertissement, chez Schopenhauer comme chez Pascal, préfère un sérieux dérisoire à une angoisse véritablement sérieuse ; il veille, en conséquence, à chasser de sa conscience toute forme inquiétante de mise en question⁶⁸⁷ [...].

Comment ne pas rapprocher ces différentes variations du « comme si », nécessaires au suspens ou à l'oubli de l'angoisse schopenhauerienne, du trouble statut de fétiche que nous avons pu rencontrer dans l'œuvre d'art zolienne ? Le fétiche est un substitut semi-conscient, qui résout plus ou moins une pulsion inconsciente tout en la dénonçant comme telle. Il relève donc à la fois de la vision lucide de l'artiste schopenhauerien et de l'homme en quête de divertissement, qui aurait toutefois une lucidité de la vanité de sa quête, comme le héros du roman de Giono. La représentation romanesque chez Zola, qui mime le monde tout en dénonçant les failles voire l'impossibilité de cette entreprise, qui représente un reflet tout en le dénonçant en permanence comme tel, afin de conjurer l'opacité d'un réel irréprésentable, participe donc bel et bien de ce balancement de l'homme schopenhauerien face à l'angoisse insurmontable d'un monde devenu *grundlos*. Ainsi que nous avons pu nous-même en formuler l'hypothèse pour Zola, le malaise schopenhauerien est aussi à comprendre selon Clément Rosset comme un produit de son époque. Le tournant du XIX^e siècle, en accentuant

⁶⁸⁶ « Comme la sottise, et comme tout phénomène intellectuel, la folie n'est pas étudiée sur le seul plan de l'intellect [par Schopenhauer], mais interprétée à partir de l'activité inconsciente de l'affectivité. Si le fou est incapable de cohérence logique, c'est parce qu'il n'a ni l'envie ni surtout la force de se retremper dans le réel quotidien. La folie est une issue « économique » pour l'affectivité à laquelle elle épargne le spectacle de la réalité. » (*ibid.*, p. 38).

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 103-104.

l'importance accordée aux acquis scientifiques et technologiques, en leur prêtant un rôle d'éclaireur de la signification du monde, aurait ainsi paradoxalement accentué le vide de sens final de toute science aux yeux du philosophe :

L'absence absolue de nécessité abandonne à un monde étrange et angoissant l'homme qu'elle a privé de moyens intellectuels pour le déchiffrer. Tel est le destin paradoxal de l'homme moderne : plus les sciences physiques et naturelles lui rendent familier le monde qu'il habite, familiers ses rapports, familières les causes qui président à ses modifications, plus ce même monde sombre dans la contingence. [...] Le progrès des sciences, d'une façon générale le progrès des « lumières » héritées du siècle précédent, n'ont fait que rendre plus sensible son absence secrète. [...] La philosophie de Schopenhauer surgit à une époque où la foi en une raison directrice et ordonnatrice de toutes choses, loin de s'affaiblir, s'est presque exacerbée au travers du grand espoir que le XVIII^e siècle avait attaché au développement du rationalisme, pour aboutir aux constructions de Hegel qui voit dans le devenir du monde la réalisation progressive de l'Esprit absolu, au point d'assimiler réalité et rationalité⁶⁸⁸.

Distorsion entre l'explication toujours plus précise de la science et le sentiment d'une criante absence de sens dans l'existence humaine, qui ne cessera de s'accroître au fil des décennies et qui aboutira au débat lancé à la fin du siècle sur l'idée de progrès scientifique, à la faveur du renouveau mystique remettant en cause les principes positivistes. Il est difficile, à la lecture d'une telle interprétation des sources de l'étonnement schopenhauerien, de ne pas les rapprocher des relations très ambiguës que nous avons pu relever chez Zola quant à la question scientifique. L'écrivain, bien qu'il soutienne toujours l'idée de progrès, reconnaît néanmoins le principe d'une quête sans fin de la science, qui progresse mais n'atteindra sans doute jamais son but, celui de la Vérité ultime. Ce versant, nous l'avons vu, est systématiquement présent dans les propos théoriques de l'artiste, mais aussi dans l'écheveau des discours scientifiques du *Docteur Pascal*⁶⁸⁹, et même encore dans les propos du docteur Cazenove de *La Joie de vivre*, qui reproche certes à Lazare de vouloir « trouver dans les sciences, d'un coup et en bloc, toutes les vérités, lorsque nous les déchiffrons à peine » mais évoque aussi l'idée que celles-ci « ne seront sans doute jamais qu'une éternelle enquête ». Nous déchiffrons à peine le monde, et cette entreprise d'enquête sera sans doute un éternel recommencement : autant dire que l'accumulation des découvertes scientifiques, que l'établissement des causalités des phénomènes, « des vérités », n'éclaire en rien la grande question de la causalité, de la Vérité, car celle-ci semble toujours plus évanescence, et qui sait, peut-être même absente... Certes, l'écrivain ne rejette pas pour autant la pratique scientifique – tout comme Schopenhauer d'ailleurs –, puisque l'action, même nulle, vaut toujours plus pour lui que l'inaction ; toutefois, il y a bien dans l'idée zolienne d'une quête pour la quête, d'un but de la science placé dans l'utopie d'une Vérité toujours située plus loin,

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 14-15.

⁶⁸⁹ Voir *supra*, p. 430 et sq.

la distinction schopenhauerienne entre les causalités et la causalité, où les mécanismes causaux des phénomènes ne font que cacher l'absence fondamentale de cause d'un monde peu « déchiffrable ». Il ne nous semble dès lors pas imprudent de penser que cette reconnaissance de l'incapacité des sciences à expliquer le monde malgré les espoirs mis en elle, même s'il y voit parfois l'expression d'une impatiente jeunesse, ait pu produire chez Zola le même sentiment de distorsion du sens que chez Schopenhauer, et la même angoisse quant à la contingence potentielle du monde – monde que bien d'autres domaines de pensée, nous l'avons vu, contribuaient déjà à mettre en péril.

Au terme de cette présentation, les points d'accroche entre les fondements essentiels de la philosophie de Schopenhauer et ce que nous serions tentée de nommer la « pensée zolienne » semblent manifestes : même substrat générateur d'un monde perçu comme obscur malgré les progrès de la science, même angoisse face à la question d'un réel muet, indicible et contingent, même constat du calmant que constitue l'illusion face à cette angoisse... A l'issue de cette analyse, la remise en cause de la *mimesis* et de la notion même de réel dans l'esthétique zolienne, l'érection de l'œuvre en fétiche conjurateur de cette absence de référent, prennent définitivement sens dans une affinité de pensée avec la philosophie de Schopenhauer, affinité qui relève peut-être d'une lecture tardive du philosophe, mais surtout d'une posture semblable face à leur siècle. Ce lien qui nous semble indéfectible, l'œuvre se charge amplement de le démontrer.

Au-delà des différents fétiches mettant en scène l'illusion de la représentation réaliste et l'opacité du monde qui en découle, que nous avons abondamment évoqués précédemment, de nombreux romans du cycle figurent une conception du monde et de l'existence humaine tout à fait redevables de l'esprit schopenhauerien. Le cas de *La Joie de vivre* mérite sur ce point d'être examiné le premier dans la mesure où ce roman s'est explicitement concentré sur Schopenhauer : il semble peu probable que cette œuvre puisse faire des références implicites à sa théorie sans le moindre degré de conscience, ce qui lui confère dès lors un rôle d'étalon pour notre étude du reste du cycle. Si l'on oublie un instant la « surface » de sa thématique pessimiste analysée par René-Pierre Colin dans les discours de Lazare, on s'aperçoit en effet avec une évidence stupéfiante que ce volume pourrait être facilement qualifié de roman d'un monde du *grundlos*.

b. Pour une autre lecture de La Joie de vivre : le roman de la contingence du monde

- Le roman du rien

Dès son *incipit*, *La Joie de vivre* confronte le lecteur à l'opacité du monde. Détachant la petite Pauline des Halles du *Ventre de Paris* pour la transporter dans l'univers hostile et désert du village maritime de Bonneville, le début du premier chapitre met en scène l'attente de son arrivée par Chanteau et la bonne Véronique, alors que Lazare est parti à sa rencontre dans la campagne, et que la nuit tombe progressivement sur leur maison et la mer agitée qui lui fait face. Cette ouverture est significative, puisque l'attente initiale typique d'un début de roman se mue paradoxalement dans les premières pages en une extinction des personnages dans la nuit et la tempête. La première phrase du roman se distingue d'emblée par sa dimension intransitive : « Comme six heures sonnaient au coucou de la salle à manger, Chanteau perdit tout espoir⁶⁹⁰. » Tout espoir ? En quoi ? A l'orée du roman, le lecteur est bien incapable de compléter la phrase, ce qui n'est pas anodin. Le référent manquant est en réalité dérisoire : le personnage perd espoir de voir arriver sa femme et la petite pour le dîner du soir ; mais bien évidemment, le choix de cette construction dramatise le désespoir du personnage en laissant imaginer le pire au lecteur... L'intérêt de la phrase va cependant bien au-delà d'un simple jeu sur la gravité de l'attente de Chanteau. L'intransitivité de cet « espoir » annonce l'absence de référent, de but et de liberté qui se manifesteront pour les hommes dans tout le roman : pas d'objet d'espoir, pas d'espoir tout court, car il n'y a effectivement rien à espérer dans cet univers, et si la notion d'espoir, de manière absolue, n'y a aucune raison d'être, c'est précisément parce que ce monde n'est *rien*. Le malade perclus de goutte se poste à la porte vitrée, trompant son attente en contemplant la mer :

Mais pourquoi n'arrivaient-elles pas toutes les deux ? Ses craintes le reprenaient, en face du *ciel livide*, où le vent d'ouest emportait de grands nuages noirs, comme des haillons de suie, dont les déchirures traînaient au loin dans la mer. C'était une de ces tempêtes de mars, lorsque les marées de l'équinoxe battent furieusement les côtes. Le flot, qui commençait seulement à monter, ne mettait encore sur l'horizon qu'une barre *blanche*, une écume mince et perdue ; et la plage, si **largement découverte** ce jour-là, **cette lieue** de rochers et d'algues *sombres*, **cette plaine rase**, *salie* de flaques, *tachée de deuil*, prenait une mélancolie affreuse, sous le *crépuscule tombant* de la fuite épouvantée des nuages.

« Peut-être que le vent les a chavirées dans un fossé », murmura Chanteau⁶⁹¹.

Le significatif de cette scène ne réside pas tant dans la tonalité pathétique du paysage, annonçant la mélancolie de l'intrigue à venir, que dans le manque, le vide, l'absence qui le

⁶⁹⁰ Emile Zola, *La Joie de vivre*, éd. cit., p. 807.

⁶⁹¹ *Ibidem*, p. 809.

caractérise et qui contaminera ensuite l'ensemble du roman. Spectacle de désolation, qui comble l'absence de l'attente par l'image du vide absolu : délitement des nuages fuyants, déchirés, et de l'écume déliquescence (soulignés), uniformité désertique de la plage devenue « plaine rase » (en gras), monochromie allant du blanc sale au noir endeuillé (italique), horizon symboliquement fermé, « barré » par le flot montant. Autant dire que l'attente du personnage, comme celle du lecteur, est vaine : il n'y a rien à voir par la porte vitrée, comme il n'y a rien à attendre, car rien n'advient dans le monde de Bonneville. Cette scène ne peut que rappeler au lecteur une de nos premières analyses de fenêtres, située quelques pages plus loin dans ce chapitre, alors que la petite fille, enfin arrivée chez ses nouveaux tuteurs, regarde avec avidité la mer depuis la fenêtre de la salle à manger. Tout au long du chapitre, nous voyons le spectacle de la fenêtre, déjà tenu et marqué par l'uniformité, se réduire au néant, non seulement par le recouvrement de la marée montante, mais surtout par l'obturation progressive de la vitre par l'obscurité grandissante, la réduisant à une pure surface opaque. L'intransitivité progressive de cette fenêtre, remarquable dans la mesure où elle scande l'ensemble du chapitre, ne saurait que confirmer la teneur de la phrase liminaire du roman : Chanteau perd espoir, va à la fenêtre et voit le rien, mais attend toujours ; Pauline attendait de voir la mer, et se retrouve face à un écran noir ; on ne saurait mieux annoncer aux personnages comme au lecteur, lui aussi en horizon d'attente, qu'il n'y a justement *rien à attendre* dans ce roman, ou plutôt *que le rien à attendre*. L'intransitivité du monde se combine dès lors, dès l'orée du livre, avec un sentiment de contingence, d'absence totale de finalité.

Nous n'analyserons pas l'intrigue de ce point de vue, tant la contingence en semble d'évidence la règle : rappelons simplement qu'aucun événement ne vient jamais briser le cours de la vie de Pauline, réglée par le retour infini des cycles des marées et des menstrues, qui les unes comme les autres ne se répètent qu'en pure perte (destruction du village, stérilité consentie de Pauline), dans une temporalité toute schopenhauerienne où le devenir n'a pas la moindre place. D'un point de vue purement narratif, si l'arrivée de Pauline peut sembler placer l'« intrigue » dans un cadre narratif traditionnel, la suite du roman ne fera que détromper cette illusion, en refusant toute progression dans le récit, qui juxtapose à la manière de *Bouvard et Pécuchet* les différents projets avortés de Lazare, systématiquement sanctionnés par la même conclusion, mais aussi l'alternance de son attirance ou de son rejet pour Pauline, tout comme c'est le cas pour Véronique, qui se rapproche ou s'éloigne périodiquement de la jeune fille. Le renoncement propre à la trajectoire psychologique de Pauline contribue à accentuer cette uniformité de la narration : la jeune fille ne présente qu'un obstacle mou à toutes les péripéties qu'elle endure passivement, qu'elles soient amoureuses

(la rivalité avec Louise) ou financières (la dilapidation de son héritage), toutes étant ainsi placées sur le mode de la perte progressive et lente. De manière logique, la fin du roman n'en est dès lors pas une, le suicide de Véronique ne présentant qu'un épiphénomène sur la grande toile uniforme du quotidien des personnages, qui attendent leur dîner devant la mer comme ils le font chaque jour et le feront encore. Rien ne vient donc déterminer l'arrêt du roman à cet instant précis : au contraire, la fin fixe artificiellement les personnages pris dans la boucle sans fin d'un quotidien répétitif, où les microévénements devenus systématiques n'en sont plus, et condamnés à rester ainsi dans l'esprit du lecteur jusqu'à leur disparition. Le lien entre le monde sans devenir de Schopenhauer et la temporalité cyclique du quotidien des personnages semble d'ailleurs fait par Pauline à la fin du roman :

[E]lle voyait nettement se dérouler des jours semblables, sans cesse la même querelle entre [Louise et Lazare], qu'elle devrait calmer. Et elle-même n'était plus certaine d'être guérie, de ne pas céder encore à des violences jalouses. Ah ! quel éternel recommencement, dans ces misères quotidiennes⁶⁹² !

Sur un plan actantiel et symbolique, Pauline est donc un personnage passif et impuissant, un jouet de l'existence, mais en cela elle n'est que l'image même de tout le personnel du roman. Lazare est un être veule dont l'action avorte sans cesse, que ses velléités et ses désirs aliènent plus qu'ils ne projettent vers un avenir, ce qui est d'autant plus ironique qu'il est le seul à professer l'inaction sur le mode pessimiste dans le roman. Pauline renonce et soigne, pallie la douleur des pauvres, en étouffant progressivement toute capacité de révolte dans son caractère. Et que dire du père Chanteau, image symbolique s'il en est de l'homme enfermé dans sa pathétique condition, physiquement réduit à l'état de prisonnier de son propre corps ?

- *Le père Chanteau, ou l'allégorie de la dérisoire condition humaine*

La goutte qui l'envahit progressivement au fil du roman le condamne à l'immobilité. Pauline le déplace comme un objet en le mettant face à la mer sur la terrasse, pendant tout le dernier chapitre, car son oncle n'a plus la moindre autonomie en raison de son propre corps. Il ne peut le mouvoir de lui-même, nécessite l'intervention d'une force extérieure, comme le montre la grammaire du texte, qui le place en position d'objet, ou lui fait prononcer à l'adresse d'autrui les injonctions que son propre cerveau devrait donner à ses membres : « elle s'était décidée à rouler sur la terrasse le fauteuil de Chanteau » ; « on le couchait » ; « Il lui

⁶⁹² *Ibid.*, p. 1126.

demanda de changer sa jambe gauche de place, car il ne pouvait la remuer à lui seul » ; « Mets-la plus loin, pousse-la donc⁶⁹³ ! ». Par ces ordres adressés à l'action d'autrui dont ses membres sont l'objet, le personnage pratique une dissociation qui lui fait expérimenter son étrangeté au monde dans sa propre matérialité : il en arrive à désigner ses membres mêmes comme un objet distinct de lui, comme un corps étranger, ôtant toute autonomie à son être et dénonçant son aliénation dans une matière qui ne lui obéit plus. Le texte prend en outre le soin de faire de cette paralysie un enfermement concret, matériel, le goutteux sécrétant une craie qui cloître le vieil homme dans un sarcophage produit par son propre corps :

[Chanteau] était devenu un objet d'effroyable pitié. Peu à peu, la goutte chronique *avait accumulé* la craie à toutes ses jointures, des tophus énormes *s'étaient formés*, perçant la peau de végétations blanchâtres. Les pieds, qu'on ne voyait pas, *enfouis* dans des chaussons, *se rétractaient sur eux-mêmes*, pareils à des pattes d'oiseau infirme. Mais les mains étalaient l'horreur de leur difformité, gonflées à chaque phalange de nœuds rouges et luisants, les doigts déjetés par les grosseurs qui les écartaient, toutes les deux comme retournées de bas en haut, la gauche surtout qu'une concrétion de la force d'un petit œuf rendait hideuse. Au coude, du même côté, un *dépôt plus volumineux* avait déterminé un ulcère. Et c'était à présent *l'ankylose complète*, **ni les pieds ni les mains ne pouvaient servir**, les quelques jointures **qui jouaient encore à demi**, craquaient comme si on avait secoué un sac de billes. A la longue, *le corps lui-même semblait s'être pétrifié* dans la position qu'il avait adopté pour mieux endurer le mal, *penché* en avant, avec une forte *déviaton* sur la droite ; si bien **qu'il avait pris la forme du fauteuil, et qu'il restait ainsi tordu**, lorsqu'on le couchait⁶⁹⁴.

On ne peut qu'être abasourdi devant la syllepse inaugurale de ce passage, qui présente le personnage comme un « objet de pitié » : « objet » de l'apitoiement de la maison, mais surtout objet tout court, au sens propre. Dans les phrases suivantes, le sujet Chanteau disparaît totalement en tant que personne, même à la forme pronominale. Les prédicats qui développent sa description, détaillent ainsi les parties de son corps sans plus jamais les relier à lui, à sa souffrance ou à ses sentiments, comme si toute intériorité ou âme avait disparu de l'objet Chanteau. Objet, et encore... La pathétique description détaillée de l'envahissement du corps par la goutte s'apparente à une défiguration de son objet, tant il semble impossible de s'en représenter l'aspect ainsi que pour la fameuse casquette de Charles Bovary, le texte mimant ainsi la difformité imposée par la maladie. Les comparés s'attardent en effet sur des éléments précis mais annexes du corps, avec une prédominance sur les articulations, qui ont bien pour principe de ne pas être un membre en lui-même, une forme, mais une simple mise en relation : « jointures » (deux fois), « nœuds », « phalanges », « coude ». De même, les seuls membres évoqués à part les mains sont les pieds, dont on nous dit précisément « qu'on ne [les] voit pas » ! Les comparants utilisent quant à eux les isotopies les plus diverses et incongrues, mais

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 1107-1108.

⁶⁹⁴ *Ibid.*

touchant toutes le moins possible au domaine de l'humain (« œuf », « oiseau », « végétation », « sac de billes »), faisant ainsi passer l'homme dans un autre règne, pour le transformer en un monstre au sens premier (plus loin, les mains « difformes » seront ainsi comparées à des « blocs monstrueux de chair et de craie⁶⁹⁵ »). Bien que les membres ainsi traités aient perdu toute forme propre, ils deviennent pourtant ensuite les agents d'une autre « déformation » : transformés en vecteurs agissants, animés d'énergies contradictoires, ils tirent le corps dans des directions improbables malgré lui et le fige dans des mouvements qu'il ne commande pas : « les pieds se rétractaient sur eux-mêmes », « doigts déjetés », « mains [...] retournées de bas en haut », « penché en avant, avec une déviation sur la droite ».

Dans tous ces exemples, la grammaire montre que les parties du corps du malade sont mises en mouvement, mais de manière passive. Car même devenu un automate, l'objet Chanteau est encore soumis à un détraquement, à une autre subordination commandée par la maladie, qui semble la seule force agissante de l'extrait. Les effets de la goutte sont les seuls sujets des verbes d'action du texte, commandant les déformations du corps devenu inerte et malléable, avec parfois même des tournures pronominales qui soulignent son autonomie spontanée et son caractère autosuffisant : « *la goutte avait accumulé* », « *des tophus s'étaient formés, perçant la peau* », « *un dépôt plus volumineux avait déterminé un ulcère* ». Cette dernière proposition souligne cette idée d'une goutte agissant par et sur elle-même dans un cercle parfaitement clos dont Chanteau n'est plus qu'un support annexe et superflu, puisque l'action de la goutte (le « dépôt ») y engendre une autre action de la goutte (l'ulcère). Cette perte d'autonomie est d'ailleurs particulièrement bien exprimée par les symptômes médicaux de cette maladie, qui, par sa production de sécrétion minérale s'apparente effectivement à un recouvrement, un étouffement, un envahissement progressif du corps par la craie, qui l'annihile tout en l'effaçant en en faisant un « tas » non pas difforme, mais uniforme. Notons ainsi le retour du lexique de l'amas, de l'accumulation passive de matière, qui mêle ainsi la passivité du phénomène et la constitution d'une unité sans forme : « accumulé », « étalaient », « concrétion », « dépôt ». Le détail des pieds semblant « se rétracter » sur eux-mêmes tend même à associer cette étonnante dissolution de la forme dans l'amas de craie non pas à un ajout, trop positif, mais à une concentration centripète, le corps se repliant sur lui pour devenir un noyau dur et inerte (plus loin nous trouvons dans le même esprit : « ce reste d'homme [à qui il ne manque pourtant rien !], cette masse inerte⁶⁹⁶ »). Mais c'est bien évident la thématique minérale inspirée par l'accumulation de « craie » de la goutte qui dépeint le mieux

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 1129.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 1120.

ce phénomène, avec l'évocation de la concrétion des membres ou du corps qui « s'était pétrifié » lui-même (notons la tournure réflexive). Cette minéralisation semble confirmer la dimension philosophique de la scène, en associant l'impuissance de Chanteau à la pierre qui roule de Spinoza, passage glosé par Schopenhauer qui précise que certes, cette pierre lancée s'illusionne en croyant qu'elle agit de son propre fait comme le dit son aîné, mais qu'il est une illusion bien plus grande encore à croire qu'elle bouge réellement pour aller quelque part.

Chanteau est l'illustration vivante de la condition humaine pour Schopenhauer : un être qui n'est qu'un jouet, celui d'une force extérieure, mais d'une force sans forme, sans motif, sans but autre que son existence, sa propre génération, comme la craie de la goutte. Chanteau n'est pas la victime d'un mal transcendant, il est envahi par une force immanente qui suce sa vie, annihilant en lui toute illusion de volonté propre, de conscience, d'autonomie de mouvement et de pensée, et même toute individualité. La note finale précisant que le tas-Chanteau « avait fini par prendre la forme du fauteuil » où on le pose, confirme cette idée : l'homme n'est plus qu'une pâte qu'on coule dans un moule, comme le vouloir-vivre coule la vie dans l'enveloppe illusoire d'un être qui croit avoir une identité, un corps qu'il maîtrise et des désirs qui lui sont propres, mais qui n'est qu'un décalque en creux tout aussi factice que celui opéré par le fauteuil de Chanteau. Plus loin, le corps du vieil homme sera encore comparé aux « bosses » et aux « cassures d'un débris de vieux saint mal recollé ». On ne saurait trouver meilleure confirmation de la symbolique schopenhauerienne qui motive le personnage. Non seulement la comparaison renvoie l'homme à un objet, non seulement cet objet est-il factice – un bibelot kitsch digne du perroquet empaillé d'une Félicité flaubertienne –, mais cette facticité se double en outre, par une antithèse ironique, d'une autre « illusion » plus ambitieuse, celle de la croyance religieuse attachée à l'objet en question. L'objet de culte se dénonce d'ailleurs lui-même comme une piètre consolation illusoire : « recollée », la relique semble bien loin de l'authenticité nécessaire au développement de la foi... L'accent porté sur cette « brisure recomposée » de l'objet renvoie en outre à la destruction du moi de la théorie schopenhauerienne, pour qui la conscience n'est finalement qu'un amas de désirs du vouloir-vivre, fractionnés puis agglomérés pour donner l'illusion d'une conscience individuelle. L'évocation du « vieux saint » porte enfin la signature définitive de la référence à Schopenhauer, le groupe nominal réunissant en effet les deux surnoms qui seront donnés au philosophe pendant tout le roman par les deux héros, Lazare l'appelant affectueusement « le vieux », quand Pauline se moque de lui en l'invoquant comme le « grand saint Schopenhauer ».

- La figuration de la force absurde du vouloir-vivre : la montée des eaux

La démonstration semble plus qu'évidente : Chanteau est bien l'homme schopenhauerien, mu et trompé par une force qui le dépasse mais qui n'a aucun « plan », aucune transcendance, aucun but autre que sa propre perpétuation. En cela, le vieil homme ne fait d'ailleurs que cristalliser sur sa personne un phénomène qui contamine en réalité l'intégralité de l'univers diégétique du roman, entièrement soumis à la notion de recouvrement, d'envahissement par une puissance sans forme. C'est ainsi qu'il faut en effet comprendre la destruction progressive du village de Bonneville. La marée détruit cycliquement les maisons que les pêcheurs s'obstinent à reconstruire à flanc de côte. Cette destruction perpétuelle inscrit d'emblée le village dans l'atemporalité sans devenir du monde du vouloir-vivre. Cependant, le phénomène naturel se double également d'une sorte de figuration en abyme de la théorie schopenhauerienne : le recouvrement progressif des constructions par l'eau gomme toute action humaine (village/représentation) sous une surface uniforme (eau/volonté) sans autre mouvement que sa propre oscillation sans but (marée/perpétuation immanente, sans devenir, causalité ni motivation).

Cette métaphore éclaire l'épisode de la destruction des épis installés par Lazare pour protéger le village, comme l'inévitable issue de toute entreprise humaine pour contrecarrer cette force du vouloir-vivre incarnée par la mer. L'évocation de l'installation des épis, vue de loin par Pauline depuis la fenêtre de sa chambre, programme d'avance leur échec, en exploitant la distance de son regard : « on voyait l'équipe de sept ou huit hommes, dont les taches noires s'agitaient comme de grandes fourmis sur les galets jaunes de la plage. Entre deux marées, ils se bouscuaient ; puis, ils devaient reculer devant le flot montant⁶⁹⁷. » L'image de la fourmi travailleuse prête à se faire écraser par la marée est suffisamment parlante, mais il faut noter qu'elle intervient après une entreprise de déshumanisation des travailleurs, d'abord confondus en une collectivité anonyme (« l'équipe »), puis dissous en une masse peu dénombrable (« de sept ou huit hommes ») et enfin dématérialisés en de simples « taches noires » dépourvues de formes et de mouvements. De même, les actions de ces « taches », dont le seul trait commun est pourtant le travail, se caractérisent paradoxalement par leur inaction sur le monde qui les entoure : venus pour bâtir et lutter contre le monde maritime, les hommes-taches « s'agitent », « se bousculent », verbes connotant le caractère vain de leur entreprise. La tournure pronominale montre en outre que le

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 936.

seul objet de ces êtres dérisoires est eux-mêmes, qu'ils ne sauraient atteindre autre chose. La suite confirme cette incapacité première des hommes : la bousculade qui leur tient lieu d'action se déroule ainsi « entre les marées », car lorsque la mer est là, l'action, même vaine, est impossible, car le « flot montant » les conduit à « devoir reculer ». Ainsi la situation des ouvriers figure-t-elle d'emblée l'imposition d'une force contraignante extérieure à l'homme, dont l'action conquérante se résume dès lors à l'obligation de fuir. Cette mise en évidence de la vanité de toute volonté humaine n'est cependant subordonnée à aucun dessein transcendant : par la suite, l'échec des épis, leur destruction est le théâtre de l'avènement du rien, d'une force absolument contingente exprimée par l'uniformité de la surface de la mer qui s'apprête à les recouvrir. L'annonce de l'issue tragique imminente à Lazare met ainsi l'accent sur cette indétermination de la force destructrice :

« Ah ! monsieur Lazare, cria [Houtelard], c'est fichu, cette fois !... *Elle* vous casse vos machines. »

On ne pouvait voir la mer, de cet angle de la route. Le jeune homme, qui avait levé la tête, venait d'apercevoir Véronique debout sur la terrasse, les yeux vers la plage. De l'autre côté, abrité contre le mur de son jardin, dans la crainte que le vent ne fendît sa soutane, l'abbé Horteur regardait aussi. Il se pencha pour crier à son tour :

« Ce sont vos épis qu'*elle* nettoie⁶⁹⁸ ! »

Certes, l'introduction d'un suspens commande la structure narrative de l'extrait, en annonçant le drame avant qu'il soit présenté au porte-regard ; mais nuancions d'emblée cette interprétation par la certitude programmée depuis plusieurs chapitres que la mer ne pouvait que finir par détruire ces épis, qui renvoie finalement cette nouvelle à un non événement. En revanche, cette construction permet de rendre la force de la marée indistincte, anonyme, abstraite. Les deux annonces du drame par l'abbé et le pêcheur désignent la mer par l'indistinct pronom « elle ». Cette tournure opère d'abord une personnification de la mer, devenue un être à part entière, ainsi que souligne l'utilisation du datif éthique « elle *vous* casse vos machines ». L'identité de cette « personne » serait même si incontournable que le référent du pronom ne semble pas à expliciter pour le locuteur (« elle » ne peut être que la mer). Toutefois, l'indéfini de cette formulation permet également de laisser en suspens la nature exacte de cette force extraordinaire, d'autant qu'à ce stade de la scène, « on ne peut [la] voir ». Il y a là un mouvement qui sied parfaitement à l'oxymore du vouloir-vivre, celui d'un vouloir sans volonté, sans conscience, d'une force indéfini et aveugle. Et comme le montre le discours de l'abbé, la destruction qui va suivre a certes l'apparence d'une lutte entre les épis de Lazare et « elle », entre la machine de l'homme et les éléments à la manière d'un roman hugolien, mais elle est surtout un grand « nettoyage ». L'action de la mer n'est pas une

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 983-984.

agression directe et volontaire, mais un recouvrement progressif totalement indifférent aux « machines » créées par Lazare (cette métaphore du pêcheur Houtelard n'est d'ailleurs pas sans rappeler avec une certaine ironie les machines humaines de Descartes). Il n'y a que le regard des hommes pour transformer cette situation en une lutte entre deux combattants, comme le montre l'insertion du discours indirect libre :

Les vagues, de plus en plus grosses, tapaient comme des béliers, l'une après l'autre ; et l'armée en était innombrable, toujours des masses nouvelles se ruaient. De grands dos verdâtres, aux crinières d'écume, moutonnaient à l'infini sous une poussée géante ; puis dans la rage du choc, ces monstres volaient eux-mêmes en poussière d'eau, tombaient en une bouillie blanche, que le flot paraissait boire et remporter. [...] Mais la marée montait toujours, et la grande estacade restait debout. C'était le spectacle attendu, la bataille décisive. Enfin les premières vagues s'engouffrèrent dans les charpentes. On allait rire⁶⁹⁹.

Pour les villageois, il y a « bataille », il y a « spectacle » de combat, car les hommes préfèrent effectivement s'illusionner d'un divertissement qui leur donne l'impression chimérique qu'ils ont une action sur le monde, même si les marins de Bonneville ne sont guère dupes de leur impuissance (la défaite suppose un combat, donc malgré tout une certaine capacité à agir). L'indifférence complète de « l'armée » en question est pourtant manifeste dès cette première évocation, contrevenant à l'idée de combat. Les vagues assimilées à des assaillants ne sont en effet que des échantillons d'un flot unique qui ne semble préoccupé que de lui-même. Son mouvement s'engendre lui-même, s'autoalimente dans une boucle infinie : « innombrable », « toujours des masses nouvelles », « moutonnaient à l'infini », « volaient d'eux-mêmes en poussière », « une bouillie blanche que le flot paraissait boire et remporter », « la marée montait toujours ». La mer est une étendue infinie qui se brise en éclats pour mieux se boire elle-même, inscrite dans un temps cyclique clos sur elle-même, dans la génération spontanée mais sans but de son être, que reflète la métaphore de la « poussée géante », qui lie d'emblée par son lexique le monde maritime de la houle au tréfonds inconscient du vouloir-vivre et de ses pulsions aveugles. La mer/vouloir-vivre n'a donc que faire des illusions de lutte que se donne l'être humain.

Alors que tous les villageois s'amuse à rire et à compter les coups de la bataille qu'ils ont inventé de toutes pièces entre les machines de Lazare et la mer, entre la suffisance du « jeune monsieur » et la force inconnue qu'ils admirent et craignent en même temps, un constat lucide est cependant émis par le pêcheur Prouane, qui est ivre à ce moment de l'intrigue, comme bien souvent : « Je disais bien, répétait Prouane, très ivre [...], fallait voir ça quand le vent soufflerait d'en haut... Elle s'en moque un peu, de ses allumettes, à ce jeune

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 984-985.

homme⁷⁰⁰ ! » Nous retrouvons en un sens dans cette ivresse perspicace l'idée schopenhauerienne de la folie comme fuite face au spectacle lucide de l'existence, rejoignant cette perception « ivrogne » évoquée par Clément Rosset comme seul mode d'accès à la brutalité du réel. Effectivement, Prouane a raison : la mer, comme le vouloir-vivre, est une volonté qui n'en a pas, d'où sa personnification en une personne qui se « moque » du monde qui l'entoure, et qui ne peut en aucun cas s'engager dans ce combat dérisoire. La fin de l'épisode confirme cette idée, en évacuant totalement l'action de la mer dans le phénomène de destruction des épis puis d'une partie du village :

L'estacade pourtant résistait. A chaque lame qui la couvrait d'écume, les charpentes noires, enduites de goudron, reparaissaient sous l'eau blanche. Mais, dès qu'une pièce de bois fut rompue, les pièces voisines commencèrent à s'en aller, morceau à morceau. Depuis cinquante ans, les anciens n'avaient pas vu une mer aussi forte. Bientôt, il fallut s'éloigner, les poutres arrachées battaient les autres, achevaient de démolir l'estacade, dont les épaves étaient violemment jetées à terre. Il n'en restait qu'une toute droite, pareille une de ces balises qu'on plante sur les écueils. [...] Il y eut une débâcle, un galop de gros souliers : tous se réfugièrent derrière les murs de galets, dont la ligne protégeait encore les maisons. Des pieux cédaient déjà, les planches étaient enfoncées, les vagues énormes passaient par-dessus les murs trop bas. Rien ne résista plus, un paquet d'eau alla briser les vitres, chez Houtelard, et inonder sa cuisine. Alors, ce fut une déroute, il ne restait que la mer victorieuse, balayant la plage⁷⁰¹.

La mer n'est plus sujet de verbes désignant une atteinte sur les épis de Lazare. Sa seule action se borne à s'étaler : « couvrant d'écume », « les vagues [...] passaient par-dessus », « inonder », « balayant la plage ». La mer s'étale, et ce sont les épis s'effondrent d'eux-mêmes sous sa masse. La destruction est ainsi toujours envisagée du point de vue de la construction qui cède et se soumet de manière passive : « une pièce de bois fut rompue », « les pièces commencèrent à s'en aller, morceau à morceau », « les poutres arrachées », « violemment jetées à terre », « des pieux cédaient », « les planches étaient enfoncées ». Ce n'est donc pas la mer qui vainc, car la mer « s'en moque un peu », comme dit Prouane, ce sont les machines qui d'elles-mêmes se délitent, admettant leur infériorité. La syntaxe semble d'ailleurs si perverse dans l'extrait qu'elle parvient à faire de la destruction d'une partie de la machine l'agent du reste de son anéantissement, comme si l'estacade se détruisait par elle-même : « les poutres arrachées battaient les autres, achevaient de démolir l'estacade ». Le combat n'en était donc pas un : la mer n'a fait qu'être là, et la construction factice de l'homme s'est autodétruite sans avoir aucun moyen d'action ; et de cet avortement d'une lutte inexistante, il ne reste *rien*, car la marée n'avait d'autre but que d'être là. La grammaire du texte résume parfaitement cette situation finale en sonnant la fin du « combat » par une double négation, montrant l'abandon faute d'ennemi : « Rien ne résista plus », absence qui laisse

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 984.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 986.

place... à rien, au rien : « il ne restait que la mer victorieuse ». Victorieuse, peut-être pour Lazare, mais l'utilisation d'une tournure impersonnelle et restrictive dénonce qu'à la place de l'illusion des épis, il n'y a pas *plus rien*, mais *le rien* lui-même, l'étalement uniforme de l'eau, ayant tout « balayé », nettoyé, effacé, par sa présence.

Le retour cyclique des inondations grignotant le village de Bonneville reflète donc lui aussi la vision du monde comme volonté et comme représentation de Schopenhauer, en mettant en scène la lutte imbécile des illusions humaines nées de désirs factices de victoire (les épis de Lazare, et dans une certaine mesure, le ressentiment des villageois à leur égard) pour tenter de donner un sens à ce qui n'en a pas et n'a d'autre motivation que sa propre existence, sa propre génération (la marée). Comme pour le père Chanteau, cette dimension schopenhauerienne de la relation de l'homme à la mer est illustrée dès le premier chapitre, dans un dialogue à double entente entre les tuteurs de Pauline et Prouane, à la suite d'une autre inondation. L'ivrogne s'y fait une fois de plus le porte-parole lucide et désabusé de la condition de l'homme schopenhauerien :

- « Eh bien, quoi donc, Prouane ?
- Dame ! Monsieur, c'est la maison des Cuche qui est nettoyée, pour le coup... Maintenant, si ça continue, ça va être le tour de celle des Gonin... Nous étions tous là, Tourmal, Houtelard, moi, les autres. Mais qu'est-ce que vous voulez ! on ne peut rien contre cette gueuse, il est dit que chaque année elle nous emportera un morceau du pays. [...]
 - C'est la fin du monde, murmura Mme Chanteau. Et les Cuche, où vont-ils se réfugier ?
 - Faudra bien qu'on les abrite, répondit Prouane. En attendant, ils sont déjà chez les Gonin... [...]
 - Je descends avec vous, Prouane, s'écria Lazare. Peut-être y a-t-il quelque chose à faire. [...]
- Mais l'homme secoua la tête.
- « Pas la peine de vous déranger, monsieur Lazare. Vous n'en feriez pas davantage que les camarades. Nous sommes là, à la regarder nous démolir tant que ça lui plaira ; et quand ça ne lui plaira plus, eh bien ! nous aurons encore à la remercier... J'ai simplement voulu prévenir Monsieur le maire. [...]
- Aussi, cria [Chanteau], on n'a pas idée d'un village bâti aussi bêtement ! Vous vous êtes fourrés sous les vagues, ma parole d'honneur ! ce n'est pas étonnant si la mer avale vos maisons une à une... Et d'ailleurs, pourquoi restez-vous dans ce trou ? On s'en va.
 - Où donc ? demanda Prouane, qui écoutait d'un air stupéfait. On est là, Monsieur, on y reste. Il faut bien être quelque part.
 - Ça, c'est une vérité, conclut Mme Chanteau. Et, voyez-vous, là ou plus loin, on a toujours du mal⁷⁰²... »

De l'extérieur, on peut assimiler cette scène à une simple peinture du fatalisme et de l'enracinement entêté de l'autochtone, face à la logique utilitaire du bourgeois qui s'est retiré à la campagne. Néanmoins, au regard de ce qui précède, les expressions toutes faites utilisées par les personnages dans cet extrait se trouvent remotivées par la lecture schopenhauerienne de l'invasion de Bonneville par la mer.

Prouane, lucide, pointe à plusieurs reprises l'inanité de l'action humaine face au vouloir-vivre (la mer), car l'inaction est consubstantielle à l'homme, quel qu'il soit : « Nous

⁷⁰² *Ibid.*, p. 828-829.

sommes là, à la regarder nous démolir tant que ça lui plaira ; et quand ça ne lui plaira plus, eh bien ! nous aurons encore à la remercier... ». Toute action, montre en effet Schopenhauer, est toujours-déjà un effet du vouloir-vivre ; tout choix, y compris un choix contraire à notre opinion habituelle, est forcément *le* choix programmé par le vouloir-vivre à partir du moment où il se présente à l'homme sous la forme d'une volonté. La ponctuation du discours du pêcheur mime l'immobilisme des villageois, qui est aussi celui de tout homme, même lorsqu'il croit vainement s'agiter, dans un but toujours illusoire, comme les « fourmis » de Lazare. Dans un tel contexte, la banale et phatique expression utilisée par le villageois, « Mais qu'est-ce que vous voulez ! on ne peut rien... », résonne de façon très particulière. La mention du verbe « vouloir » fait d'emblée écho au discours schopenhauerien. La transformation de cette phrase interrogative en une exclamation par l'expression figée populaire s'apparente quant à elle à un dessillement sur la condition humaine. Il est impossible pour l'homme, effectivement, dans un tel contexte, de se demander véritablement ce qu'il veut, car il n'est pas maître de sa volonté. « Qu'est-ce que vous voulez ! », cette exclamation est paradoxalement utilisée dans le langage familier pour dénier toute possibilité de choix ; lorsqu'on la prononce, c'est précisément pour dire que la chose dont on parle ne relève pas de notre bon vouloir, mais qu'elle engendre notre impuissance, ce qui en fait une annonce tautologique de la suite de la phrase de Prouane : « on n'y peut rien » (« qu'est-ce que vous voulez, c'est comme ça », « qu'est-ce que vous voulez, je fais ce que je peux », « qu'est-ce que vous voulez, on n'y peut rien »...). Cette expression, malgré les mots qu'elle contient, ne *peut* pas désigner une volonté consciente : en cela, choisir cette formule énonçant en apparence l'ouverture d'une volonté ou d'un choix libre pour l'homme, mais en la vidant de son sens et en en faisant au contraire l'expression d'une impuissance, est particulièrement significatif. Elle dénonce ainsi l'illusion de l'homme qui croit *vouloir* des choses, qui croit avoir le choix, alors que toutes ses volontés sont commandées par le vouloir-vivre, qui le rend impuissant. Chez Prouane, l'impossible action de l'homme contre la mer n'est cependant pas soutenue par l'idée d'un fatalisme qui verrait dans cette situation la manifestation d'un dieu, du destin, d'une force transcendante contre laquelle il serait inutile de lutter. Le personnage exprime systématiquement sa situation passive avec des tournures impersonnelles soulignant cette immanence anonyme de la force qui le soumet, comme le vouloir-vivre (« *il est dit* que chaque année elle... », « *Faudra bien* qu'on les abrite », « tant que *ça* lui plaira ; et quand *ça* ne lui plaira plus », « *Il faut bien* être quelque part »).

Cette impuissance de l'homme face à la force immanente du vouloir-vivre détruit chez Prouane, comme chez Schopenhauer, tout crédit envers la notion d'individualité subjective, ce

qui explique sans doute son usage systématique du « nous », et plus encore de l'indéfini « on » (« Nous étions tous là » ; « on ne peut rien », « elle nous emportera », « on les abrite », « Nous sommes là », « nous démolir », « nous aurons encore à la remercier... », « On est là », « on y reste »). Il n'y a bien qu'un mauvais disciple de Schopenhauer comme Lazare pour dévoyer cette parfaite illustration du spectacle de la condition humaine en y réintroduisant l'illusion de son désir individuel d'héroïsme (déjà présent d'ailleurs dans le projet des épis) : « Je descends avec vous, Prouane [...]. Peut-être y a-t-il quelque chose à faire ». Non seulement Lazare replace le débat sur le plan interpersonnel d'un « je » et d'un individu « Prouane », totalement hors de propos, mais son apostrophe introduit en outre une relation de domination entre lui et le pêcheur, une relation de pouvoir fondé sur la démonstration de son savoir-faire potentiel, qui croit réellement pouvoir agir sur le monde, dans une contradiction totale avec la philosophie de son maître. C'est pourquoi le pêcheur le réfute en pointant l'inanité de l'action et plus encore de l'action individuelle : « Pas la peine de vous déranger, monsieur Lazare. Vous n'en feriez pas davantage que les camarades ».

Après l'impuissance de l'homme, l'illusion de l'individualité, c'est enfin la contingence de toute existence, rendant inutile tout changement, tout devenir, que développe Prouane, dans une justification de l'entêtement du village à rester sur le même site, qui dépasse de loin la simple obstination bornée de marin. Le dialogue avec Chanteau montre bien que la vie selon Prouane est l'exacte définition du monde chez Schopenhauer : celle d'une nécessité sans cause, d'une finalité sans but, d'un vouloir sans volonté, et d'un temps sans devenir. Pourquoi être là ? Parce qu'« on est là », c'est tout, il n'y a pas d'autre causalité à l'existence que l'existence. Pourquoi ne pas changer, ne pas partir ailleurs, dans un espoir d'une vie meilleure ? « On est là, Monsieur, on y reste. Il faut bien être quelque part. » Ici ou ailleurs, la vie est tout aussi contingente, et c'est pour cela qu'elle est triste. En effet, ce n'est pas la mauvaise situation de la mer qui rend leur vie impossible et impuissante, la mer ne fait que souligner au grand jour que toute vie est impossible car impuissante et contingente. Et c'est d'ailleurs en ce sens qu'il faut comprendre la « conclusion » de Mme Chanteau qui veut se débarrasser de cet hôte encombrant : « Ça, c'est une vérité [...], là ou plus loin, on a toujours du mal ». Ces paroles qui parlent pour ne rien dire en disent beaucoup plus long qu'il n'y paraît : la seule vérité est en effet dans cette tautologie de l'existence énoncée par le pêcheur : « on » est là, seulement parce qu'« on » est là, et il n'y a donc rien d'autre à espérer. Dès lors, face à l'angoisse de cette lucide vision du monde qui est aussi celle de Schopenhauer, « on » ne lutte plus, « on » reste, et « on » devient ivrogne. Voilà donc une

belle leçon de philosophie schopenhauerienne derrière la conversation convenue, bien plus profonde que les formules à l'emporte-pièce de Lazare.

La mer, comme le vouloir-vivre, envahit et domine les hommes qui se débattent comme des fourmis devant elle lorsqu'ils ont encore des illusions, et la regardent faire quand ils n'en ont plus. Cette interprétation résout la dialectique attachée à ce motif dans le roman comme dans le dossier préparatoire, qui la présentent à la fois comme la mère nourricière et la Parque des marins-pêcheurs : « La gueuse les reprenait, c'était une stupeur résignée, la ruine attendue et subie, dans ce voisinage si étroit de la grande mer qui les nourrissait et les tuait⁷⁰³. » Ce choix zolien pour un village de pêcheurs permet en effet d'approfondir l'analogie entre la masse informe, la force sans but de la marée et celles du vouloir-vivre. Car comme la mer, le vouloir-vivre nourrit l'homme avec le miel de l'illusion pour soutenir la perpétuation de l'existence ; et comme elle, il est également l'opérateur indifférent de sa destruction, l'individu n'étant pour lui qu'une parcelle d'existence insensible parmi tant d'autres.

- *Illusion de l'homme et contingence du monde : la parabole inaudible de la mort de Véronique*

Le cas de Chanteau comme celui du village maritime de Bonneville montrent que c'est de l'intérieur que la philosophie de Schopenhauer insuffle le roman, en faisant de son monde l'illustration même de ce *grundlos* schopenhauerien évoqué par Clément Rosset. Il n'est d'ailleurs pas anodin que l'ultime chapitre de *La Joie de vivre* se plaise à confronter ces deux figures symboliques, en « posant » Chanteau face à la mer, « les yeux sur le vaste horizon⁷⁰⁴ », et en alternant évocation du personnage et description du paysage tout au long de cette section. Le vieil homme, emprisonné en lui-même comme tout être humain, ne peut alors faire qu'une seule chose, regarder l'immensité vide qui lui fait face, « cet infini bleu » qui « l'intéresse⁷⁰⁵ », mais où il ne perçoit cependant pas le tragique de son existence. L'alternance tragicomique des gémissements dont le vieil homme n'a pas conscience, nous dit-on, et de ses remarques d'admiration naïve sur le monde qui l'entoure, accentue cette dimension pathétique d'un être incapable d'ouvrir les yeux sur le drame de son existence :

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 986.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 1108.

⁷⁰⁵ *Ibid.*

« La gredine [de jambe] brûle aujourd'hui. Mets-la plus loin, pousse-là donc ! Bien, merci... Quelle belle journée ! ah ! mon Dieu ! ah mon Dieu⁷⁰⁶ ! »

Cette juxtaposition incongrue souligne qu'au dernier stade de la souffrance, le personnage refuse de prendre conscience de son état : s'il semble définitivement imperméable à la douleur psychologique de son infirmité, son mensonge parvient même à lui faire ignorer la douleur physique par moments. Ainsi Chanteau s'illusionne-t-il encore dans un devenir possible, en suivant des yeux les rares bateaux, dans une naïveté paradoxale que le narrateur met en exergue avec un certain cynisme : le passage de ces quelques voiles transforme ainsi pour Chanteau le spectacle du néant, qui devrait le renvoyer à lui-même, en « une route sans bornes, ouverte devant lui qui n'était plus capable de mettre un pied devant l'autre⁷⁰⁷ ». Lorsque le vieil homme, redevenu gai comme un enfant, oblige Pauline à regarder un bateau à vapeur, qui « file » à toute allure devant lui, le texte se plaît encore à faire de cette vision une illusion destinée à se voiler la face, en soulignant non seulement le caractère dérisoirement minuscule du spectacle, mais en l'immobilisant également sur l'étendue de la mer comme une simple « tache » : « C'était un point noir sur l'immensité des eaux. Un mince trait de fumée tachait l'horizon⁷⁰⁸. » Il semble dès lors particulièrement significatif que le dernier mot du roman soit dans ce contexte narratif laissé à Chanteau, signant ainsi définitivement l'inspiration schopenhauerienne du roman.

Depuis le début du chapitre, Véronique, la bonne lunatique et bougonne a disparu. Cette quête d'une Véronique introuvable scande tout le texte, menaçant le repas de finir par brûler, ce qui inquiète Pauline. Cet événement dérisoire du danger du dîner qui brûle ne fait que préfigurer le traitement du dernier « drame » du texte : la découverte de la bonne, pendue à un poirier, aux dernières lignes du roman, sans que personne ne parvienne à comprendre son geste ni ne s'attarde d'ailleurs sur la question, ce qui correspond parfaitement à l'atemporalité propre du monde cyclique et uniforme de cette « intrigue ». Les quelques phrases des personnages qui suivent l'annonce du suicide évoquent en mots rapides des motifs si banals et dérisoires qu'ils ne font renforcer l'opacité du geste :

« Mais pourquoi ? s'écria Pauline. Elle n'avait aucun motif, son dîner était même commencé... Mon Dieu ! ce n'est pas au moins parce que je lui ai dit qu'on lui avait fait payer son canard dix sous trop cher ! »

Le docteur Cazenove arrivait à son tour. [...] Est-ce qu'on pouvait savoir, avec ces têtes de vieilles bonnes maniaques ! Jamais elle ne s'était consolée de la mort de sa maîtresse⁷⁰⁹.

⁷⁰⁶ *Ibid.*

⁷⁰⁷ *Ibid.*

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 1109.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 1130.

La cruauté des hypothèses formulées par ces deux personnages, pourtant les plus valorisés du roman, n'a pour but que de manifester l'absence cruelle de motif précis ayant pu conduire au geste de Véronique. Cette mort incongrue a été étudiée par Sophie Spandonis dans un article de 2005, « Véronique ou l'extinction de voix : quelques réflexions sur le traitement de la parole dans *La Joie de vivre*⁷¹⁰ ». L'auteur met en évidence dans le roman une tension entre deux pôles antagonistes de la parole, « la volubilité et le mutisme », et voit dans l'ambiguïté du personnage de Véronique l'illustration même de cette tension⁷¹¹. Partant de la définition du personnage zolien comme « fonctionnaire de l'énonciation réaliste », établie par Philippe Hamon, Sophie Spandonis remarque la surprenante actualisation qu'en donne Véronique. En tant que domestique, celle-ci devrait être déléguée au commentaire de l'action ou à la divulgation d'informations permettant la progression de l'intrigue, à la manière des bonnes de *Pot-Bouille* qui font résonner la cour de l'immeuble par leur décodage des attitudes hypocrites qui ont lieu dans les appartements bourgeois. Si Véronique lâche parfois la bride dans « un flot de paroles incontrôlées », en disant à ses maîtres leurs « quatre vérités », celle-ci se démarque cependant, et ce dès les consignes du dossier préparatoire, en n'étant « pas causeuse⁷¹² ». S. Spandonis examine alors son rôle de facteur de lisibilité dans le roman. La servante parle peu mais à bon escient, généralement pour matérialiser les pensées que la bienséance réproouve mais que la morale exige, jusque dans ses silences qui en disent long sur sa réprobation tour à tour des attitudes de Pauline ou de Mme Chanteau. Cette parole rare en ferait selon l'auteur « la voix de la vérité, comme son prénom l'indique, et l'incarnation de la justice⁷¹³ ». Cependant, si ce personnage taiseux incarne finalement bien le fonctionnaire de l'énonciation réaliste, sa mort éclaire en revanche son goût pour le silence d'une dimension beaucoup moins lisible, qui ferait paradoxalement d'elle un « curieux « sujet et opérateur de lisibilité » [...] converti *in extremis* en signe même de l'opacité et du mystère, en un mot de l'illisible⁷¹⁴ ». La lecture que donne Sophie Spandonis de ce geste, après avoir rappelé les différentes interprétations auxquelles il a donné lieu dans la critique, nous semble parfaitement s'intégrer malgré elle à la problématique schopenhauerienne souterraine que nous avons décelée dans le roman :

A qui le fin mot revient-il ? A Véronique et à son suicide silencieux et sans motif (« Il faut que son suicide n'ait aucune raison. On la trouve pendue derrière une porte ») ? Ou au père Chanteau, ce « lamentable

⁷¹⁰ Sophie Spandonis, « Véronique ou l'extinction de voix : quelques réflexions sur le traitement de la parole dans *La Joie de vivre* », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon, op. cit.*, p. 201-212.

⁷¹¹ *Ibidem*, p. 202.

⁷¹² *Ibid.*, p. 202-203.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 208.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 203.

reste d'homme » mû par une dérisoire mais inextinguible pulsion de vie ? Selon Nils-Olof Franzen, et à l'opposé de ce que soutient C. Alcorn, la sympathie de Zola irait à Chanteau et non à l'acte de Véronique. Le suicide de Véronique serait une « antithèse violente » à la fois de la volonté de vivre de Chanteau et à l'espoir de Pauline. Le fait même qu'on puisse émettre (et argumenter) deux interprétations aussi contradictoires suffit à montrer que le contresens résiderait dans le fait même de chercher à donner un sens philosophique univoque au roman de Zola⁷¹⁵.

Cette ambiguïté de lecture ne témoigne pas selon nous d'une absence d'univocité philosophique de l'œuvre : s'il est impossible de donner un sens à l'acte de Véronique, c'est bien parce qu'il n'en a pas, mais c'est cette absence de sens même qui en fait un fait philosophique. Le suicide n'est en rien une issue dans le système schopenhauerien, car en tuant l'individuel, on ne supprime pas l'existence du vouloir-vivre ; le suicide n'a aucun intérêt dans son individualité, comme tout acte subjectif mû par les pulsions du vouloir-vivre. Ce n'est donc pas le suicide de Véronique qui fait sens, mais son absence de « motif », sa contingence, qui renvoie au *grundlos* de l'ensemble du monde dépeint dans le roman. La seule connotation positive de cet acte réside d'ailleurs dans son absence de « motifs » particuliers, qui soustraient la bonne du système des mécanismes causaux trompeurs du quotidien, destinés à masquer l'absence de causalité du monde. Il n'y a là finalement aucun discours évaluatif, mais un simple signe : comme signe, la mort de Véronique est la manifestation de l'essence du monde, à savoir sa totale absence de causalité. C'est là que le prénom du personnage devient intéressant, bien plus que dans l'idée qu'il soulignerait son rôle de porte-parole de la vérité et de la justice entre les personnages. Le voile de Véronique, linge ayant essuyé et gardé trace du portrait du Christ portant la Croix, est « l'image vraie » (*vera eikôn*), parce qu'elle est une empreinte même de l'être, signe parfaitement homologable à son référent. Véronique est à la fois ce signe et sa remise en cause : comme le linge sacré touchant le Christ, le cadavre de Véronique se fait signe dans la mort pour donner sens au monde ; si ce n'est qu'ici, l'unique sens délivré par ce signe est précisément de n'en pas avoir, de montrer l'absence du sens, ce qui reste malgré tout bel et bien un signe du monde si l'on suit la perspective de Schopenhauer, en ce qu'il révèle l'opacité foncière du monde et l'absence de sens de l'existence. Nous rejoindrions donc plus volontiers cette autre interprétation plus métalittéraire de Sophie Spandonis :

L'épisode du suicide arrache Véronique à son « fonctionnariat ». « Tout ce qu'elle entendait, tout ce qu'elle voyait à présent, lui restait dans la gorge et l'étranglait. » De là à conclure que Véronique meurt d'être une fonctionnaire de l'énonciation réaliste... [...] La pendaison suspend le sens en même temps que le personnage à son poirier... D'opérateur de lisibilité, le personnage de Véronique devient le signe de l'opacité, du

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 210. S. Spandonis cite Emile Zola, *La Joie de vivre. Dossier préparatoire*, « Personnages », BNF, ms 10311, f° 244. Voir aussi Nils-Olof Franzen, *Zola et « La Joie de vivre »*, Stockholm, Almqvist et Wiskell, 1958, p. 155 ; Clayton Alcorn, « Zola's forgotten spokesman », *The French Review*, XLIX, octobre 1975, p. 79.

mystère, de l'indéchiffrable [...]. Rappelons que longtemps la bonne a eu [pour] nom Pélagie : eaux profondes et abyssales de la haute mer, insondable mystère... Zola a préféré finalement la placer sous le signe du vrai, du visible et du lisible plutôt que de l'énigme et de l'obscur. [...] Véronique incarne la Vérité, la vérité nue, celle de la mort, qui n'a pas de sens mais qu'on ne cesse pourtant d'interroger. Curieux porte-parole que se serait trouvé Zola. Ce personnage dont le silence glace progressivement le dernier chapitre et qui signifie au fond il n'y a rien à dire⁷¹⁶.

Cette idée d'une absence de sens de la mort qui viendrait causer l'entrée dans la mort de Véronique semble peu évidente, tout comme l'idée que le changement de prénom place le personnage obligatoirement sous le signe de la lisibilité, dans une vision de la critique beaucoup trop influencée par l'idée que tout chez Zola se situerait en termes d'efficacité de la communication utilitaire de l'information. Néanmoins, l'interprétation d'un personnage qui mourrait de devoir dire et écouter s'avère tout à fait séduisante, alors qu'il n'y a justement rien à dire, rien à commenter dans le monde dépourvu de signification de Bonneville. Effectivement, dans un roman qui n'a cessé de dépeindre l'absence de sens du monde, l'absence de sens de la vie et de sa mise en intrigue, bref dans un roman du *grundlos*, le personnage fonctionnaire, utilitaire, de type hamonien, devient la mise en abyme même du jouet qu'est tout être humain dans les pattes inconscientes du vouloir-vivre. Comme l'homme schopenhauerien, le fonctionnaire réaliste se limite à son contrat, à sa fonction, et tout ce qui lui fait croire qu'il a une existence propre, une volonté et des désirs propres, n'est qu'une illusion destinée à assurer le bon fonctionnement de son travail au sein du monde ou du roman. La prise de conscience de la contingence propre à la condition humaine ne pouvait donc être mieux incarnée que par un personnage « fonctionnaire » de l'énonciation. Et d'ailleurs, comme l'homme de Schopenhauer, le suicide de Véronique n'est pas une solution, car il ne fait que conforter son statut pour le vouloir-vivre : en se tuant à la fin du roman, alors qu'on n'a plus besoin d'elle, Véronique ne dérange pas plus l'énonciation – qui l'aurait de toute façon fait disparaître – qu'elle ne perturbe la poussée vitale du vouloir-vivre, prêt à s'actualiser dans n'importe quel autre « instrument » humain. Véronique est donc bien un signe, mais un signe qui ne fait sens que par son absence de signification, renvoyant à une vision désolée du monde et de l'existence comme contingence sans issue.

Ce n'est donc pas le suicide, mais son absence de causalité et de finalité qui place la mort de Véronique dans la droite ligne de la philosophie schopenhauerienne ; et c'est bien pour cette raison que l'annonce de sa découverte ne rencontre aucun effet dramatique dans la construction du dernier chapitre. C'est également en raison de cette influence qu'il ne clôt pas directement le roman, par un point final qui aurait pris un rôle de conclusion, et aurait par

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 211-212. Pour le prénom initial de Pélagie, voir Emile Zola, *La Joie de vivre. Dossier préparatoire*, « Personnages », BNF, ms 10311, f°221 et 226.

conséquent incliné le lecteur à la recherche d'une explication symbolique qu'il récuse. Véronique laisse donc la place au commentaire de notre pauvre allégorie de la condition humaine, le père Chanteau :

Alors, Chanteau, après avoir écouté en silence, se révolta tout d'un coup, à la pensée du dîner compromis. Et ce misérable sans pieds ni mains, qu'il fallait coucher et faire manger comme un enfant, ce lamentable reste d'homme dont le peu de vie n'était plus qu'un hurlement de douleur, cria dans une indignation furieuse :

« Faut-il être bête pour se tuer⁷¹⁷ ! »

On ne pouvait rêver de fin plus intelligente que ce point d'orgue au suicide de Véronique. En bon signe l'absence de signification du monde, la mort de Véronique se devait de s'achever sur la mise en scène de son incompréhension la plus brute. La *vera eikôn* de l'opacité du monde se trouve ainsi méprisée par celui qui refusera toujours de quitter le régime de l'illusion, ce qui la rend ainsi tout aussi dérisoire que le monde qu'elle désigne. Le dérisoire est d'ailleurs encore partout dans ses dernières lignes, dans la disproportion entre l'énervement de Chanteau et le deuil qu'il devrait porter, dans la raison parfaitement absurde de sa colère envers la morte (manquer le dîner : la suicidaire, en bon fonctionnaire, aurait pu servir le repas avant d'aller se pendre au jardin), et bien évidemment dans l'incongruité de la situation, qui fait que celui qui aurait sans doute le plus de raison de comprendre le geste de Véronique, tant sa vie est une souffrance, est précisément celui qui refuse d'y voir la moindre justification. La tournure impersonnelle de la dernière phrase accentue ce paradoxe en donnant à l'exclamation du vieil homme une portée générale non réservée au cas de la bonne : ce n'est pas Véronique qui n'a aucune raison pour se tuer dans le discours de Chanteau, mais tout homme, y compris Chanteau. Il n'y a bien évidemment là aucun appel à la vie, ni non plus à la mort d'ailleurs : et cette antiphrase évidente qui régit toute la scène ne fait que confirmer l'analogie entre Chanteau et l'homme schopenhauerien.

Le vieil homme n'a aucune raison de vouloir vivre si ce n'est la volonté de vivre, qu'il s'est faite sienne, qu'il croit être son désir par un choix définitif pour l'illusion, et ce, malgré tous les indices flagrants de la contingence du monde et de sa propre existence, que le roman s'est plu à lui montrer sans cesse : son corps nié, immobilisé, dévitalisé ; le spectacle du néant de la mer ; sa destruction de toute œuvre humaine ; la mort de ses proches ; le suicide immotivé de la bonne... Rien ne vient perturber sa foi en l'illusion d'une raison de vivre, qui se résume chez lui à la tautologie de vivre... pour vivre, comme le disait le docteur Cazenove. Ainsi la mort de Véronique (ne) signifie-t-elle définitivement *rien*, n'a-t-elle définitivement

⁷¹⁷ Emile Zola, *La Joie de vivre*, éd. cit., p. 1130.

aucun sens, puisqu'elle n'éclaire personne et ne fait que renforcer l'homme dans son refus d'ouvrir les yeux sur la contingence du monde. La réplique finale de Chanteau et la fausse antiphrase qu'elle représente inscrit enfin l'économie du roman dans le cadre même du système schopenhauerien. Elle aussi ne présente pas de sens incontestable : Chanteau la prend au sens propre (c'est bête de se tuer) ; n'importe quel lecteur, dans le contexte d'insertion de la réplique, ne peut qu'y voir ironie envers le personnage qui l'énonce, pour qui c'est vouloir vivre plutôt, qui devrait sembler bête. Le contexte opaque, ambigu qui mine toute la fin du roman renvoie dès lors le lecteur à l'ambivalence propre du titre qui ouvre le roman, et qui demande alors à être réinterrogé. La lecture de *La Joie de vivre* se trouve ainsi inscrite dans un mouvement cyclique du non avènement du sens, bouclé sur lui-même, qui reflète parfaitement la contingence de l'intrigue que nous avons lue et du monde qui s'en est fait le théâtre. Définitivement, il nous semble que ce roman paie bien sa dette au philosophe allemand, et dans une profondeur qui est bien loin de la caricature sociale que les références explicites au pessimisme des personnages ne le laissent penser.

Ce n'est donc bien évidemment pas dans une référence explicite qu'il nous faut chercher l'influence de Schopenhauer sur l'esthétique zolienne, mais dans une convergence de vue préalable, que la lecture de travaux sur le philosophe a peut-être permis dans le cas de *La Joie de vivre* d'affermir pour ériger le roman au rang d'œuvre-concept. Car dans bien d'autres volumes du cycle, sans la même inféodation directe au système du *Monde comme volonté et comme représentation*, la vision du monde et de la condition humaine développée par Zola révèle une pensée fort proche de celle du philosophe allemand. Le phénomène est d'autant plus intéressant qu'on note des traces de cette parenté bien avant *La Joie de vivre* et la lecture d'écrits schopenhaueriens par le romancier. Tout dans le monde des *Rougon-Macquart* tend en effet, d'emblée, dès *La Fortune des Rougon*, à montrer sa prédisposition à la philosophie de Schopenhauer, en développant l'image d'une condition humaine qui oublie le *grundlos* de l'existence dans l'illusion de désirs, de volontés et de connaissances auxquelles elle prête le nom trompeur de « réalité » ; tout témoigne d'une angoisse face à la contingence de l'existence, de la présence idiote d'un monde qu'il faut bien nommer avec Clément Rosset le « réel ».

c. Une convergence de vue qui s'illustre dans l'intégralité du cycle

- La soumission de l'homme à des illusions dont il n'est pas maître : une commune intuition pré-freudienne

Il nous est impossible dans le cadre de cette étude de poursuivre une analyse aussi détaillée que celle que nous avons menée sur *La Joie de vivre* pour chacun des romans du cycle, qui ne montrent d'ailleurs pas tous, reconnaissons-le, la cohérence conceptuelle de ce dernier volume. Il est cependant aisé de repérer dans l'ensemble de la série la déclinaison des principales thèses développées par le philosophe. Au premier rang de ces idées illustrées dans les romans réside bien évidemment l'absence de distinction entre le monde du rêve, de l'hallucination, et celui de la perception dite réelle, que nous avons déjà abondamment illustrée précédemment, en montrant à plusieurs reprises que sur ce point, Zola poussait la théorie tainienne du réel comme hallucination vraie dans ses derniers retranchements, préfigurant justement la remise en cause de la notion de réalité objective effectuée par Schopenhauer, lorsqu'il compare, nous l'avons vu, le rêve et la vie éveillée aux pages d'un même livre, ou lorsqu'il entérine leur identité :

L'antique sagesse de l'Inde exprime la même idée sous cette forme : « C'est la Maya, c'est le voile de l'illusion, qui, recouvrant les yeux des mortels, leur fait voir un monde dont on ne peut dire s'il est ou s'il n'est pas, un monde qui ressemble au rêve, au rayonnement du soleil sur le sable, où de loin le voyageur croit apercevoir une nappe d'eau, ou bien encore à une corde jetée par terre qu'il prend pour un serpent⁷¹⁸. »

Les pages qui précèdent suffisent amplement à démontrer que, depuis les textes théoriques et *La Fortune des Rougon* jusqu'au *Docteur Pascal*, l'influence de la vision comme projection subjective aboutit chez le romancier à cette remise en question permanente de la notion même de réalité. Mais au-delà de cette parenté cruciale qui a motivé l'ensemble de notre démonstration, il nous faut remarquer que chez Zola comme chez Schopenhauer, le questionnement de la frontière entre illusion et réalité s'accompagne du pressentiment de la notion d'inconscient. L'aspect pré-freudien de la théorie schopenhauerienne du vouloir-vivre est bien connue, d'autant que Freud lui-même a vu dans le philosophe allemand l'une de ses influences majeures⁷¹⁹. Le vouloir-vivre participe en effet d'un monde souterrain, d'une force obscure mais non transcendante, qui produit des illusions de volontés causales, de besoins et de désirs menant les hommes afin qu'ils perpétuent la vie : difficile de ne pas voir dans cette

⁷¹⁸ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, § 3, éd. cit., p. 31.

⁷¹⁹ Sur ce point, voir par exemple Clément Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, op. cit., p. 38-41.

peinture les fondements de la notion de pulsion inconsciente, d'autant que Schopenhauer insiste toujours dans ses écrits sur l'animalité première de l'être humain et le caractère illusoire du primat que ce dernier se donne sur l'ensemble de la nature en raison de sa conscience réflexive, qui n'est pour lui en rien première dans la conduite de notre existence. Cette dimension « pré-freudienne » a souvent été avancée au sujet des romans zoliens, et nous semble en partie s'expliquer par la pente nécessaire que sa pensée devait suivre, à l'image de celle du philosophe.

La reconnaissance de l'inanité de la notion de réel, de la médiation permanente des illusions et de l'absence de causalité dans l'existence aboutit chez Schopenhauer à un sentiment d'angoisse qui ressort de manière identique dans les écrits théoriques de Zola. Selon nous, cette inquiétude devait nécessairement atterrir sur une problématique de type pré-freudien pour l'un comme pour l'autre : si le monde n'a pas de cause ni de sens, pourquoi l'homme s'obstine-t-il à vivre et à s'illusionner en se créant une « existence » logique, si ce n'est parce qu'il est le jouet d'une force inconnue et souterraine, qui le mène par le désir. Ainsi Schopenhauer conçoit-il la puissance néfaste du vouloir-vivre parce qu'il a *d'abord* fait le constat du monde comme représentation, et il eût été étonnant que la même prémisse illusionniste n'ait pas abouti au même développement dans l'esthétique zolienne.

Un premier pas en cette direction pré-freudienne, qui met l'accent sur les bas instincts sur lesquels s'appuie l'illusion produite par le vouloir-vivre, est perceptible dans le traitement zolien de l'hallucination. Ainsi, alors que tout le personnel romanesque semble naturellement soumis au phénomène de projection d'images subjectives irréelles, puisque toute « aperception » n'est que projection subjective, nous pouvons remarquer que les personnages dévalorisés par la narration manifestent des visions toujours bien spécifiques. Celles-ci reposent généralement sur des désirs vils et animaux, semblant ainsi illustrer un lien mécanique entre le fonds pulsionnel du vouloir-vivre et les illusions que l'homme projette sur son existence. Cette distinction semble particulièrement accusée dans *La Fortune des Rougon*, où les images projetées par les Rougon contrastent nettement de celles de Miette, Silvère ou Tante Dide. A la poésie onirique de l'utopie ou du souvenir incarnée par ces derniers, les hallucinations du couple Rougon et des membres du salon jaune se placent toutes sous le sceau de la pulsion et de leurs plus bas instincts : sang, meurtre, envie, argent... On pourrait dès lors se demander s'il ne s'opérerait pas, dans cette répartition axiologique des hallucinations, la distinction schopenhauerienne entre l'imagination artistique de type contemplatif d'une part, positive, et l'imagination désirante soumise au vouloir-vivre d'autre part, qui entraîne un jugement négatif sans appel chez le philosophe. Un passage du *Monde*

comme volonté et comme représentation dénonce d'ailleurs la scandaleuse exploitation sacrilège de l'illusion par certains artistes, piètres scribouillards, qui au lieu de détourner par la contemplation de leur œuvre l'illusion du vouloir-vivre, exploitent au contraire les mêmes « ficelles » que lui en s'appuyant sur les bas instincts de leur public :

Il n'est pas moins possible de considérer également de deux manières un produit de l'imagination.

Considéré au premier point de vue, c'est un moyen pour arriver à la connaissance de l'idée dont la communication constitue l'œuvre d'art ; *dans l'autre cas, on utilise l'imagination pour construire des châteaux en Espagne destinés à flatter l'égoïsme et le caprice personnel, à les tromper momentanément et à les amuser* ; mais dans ce cas, nous ne connaissons jamais à proprement parler que les relations des chimères ainsi combinées. Celui qui se livre à ce jeu est un fantasque ; [...] peut-être mettra-t-il par écrit les rêves de son imagination ; c'est de là que viennent ces romans ordinaires de tout genre qui font la joie du gros public et des gens semblables à leurs auteurs ; car le lecteur se rêve à la place du héros, et il trouve une pareille représentation fort agréable⁷²⁰.

Les hallucinations des Rougon ne concernent effectivement que la projection de leur ambition, alors que celles des autres personnages n'ont aucune finalité, et ne sont qu'une simple conséquence de leur capacité contemplative. Les hallucinations hypnagogiques de Félicité montrent ainsi des représentations de son bonheur à venir ou de son amour-propre, celles de Pierre mettent en scène son ambition ou ses craintes quant à l'insatisfaction de ses désirs. Le texte zolien qualifie d'ailleurs le rêve de Félicité de « château en Espagne », en reprenant une formule utilisée par Schopenhauer dans cet extrait pour distinguer l'illusion désirante produite par la soumission au vouloir-vivre de la représentation esthétique. Même si ce phénomène peut sembler anecdotique, il témoigne d'un lien évident chez Zola entre le motif de l'illusion et le pressentiment de l'existence d'une force immanente et souterraine manipulant l'homme comme une marionnette, que nous associons au vouloir-vivre schopenhauerien en raison de sa dimension universelle, mais qui pourrait également être perçu comme une intuition psychanalytique semblable à celle de Schopenhauer.

L'évocation d'une soumission à des forces inconscientes est exprimée à de nombreuses reprises dans le cycle. Pensons ainsi aux personnages de Miette et Silvère dans *La Fortune des Rougon*, qui sont sans cesse confrontés dans leur épopée tragique aux appels de mystérieuses voix placées sous le signe d'Eros et Thanatos : souffles exhalés des « trous » sombres des bords de la Viorne lorsque Miette se baigne⁷²¹ ou voix venues du fond obscur du

⁷²⁰ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, § 36, éd. cit., p. 241-242.

⁷²¹ « Les creux de la Viorne, surtout, étaient pour eux plein d'une ombre fiévreuse. [...] Miette croyait voir, aux deux bords, les feuillages s'épaissir, se pencher vers eux, draper leur retraite de rideaux énormes. [...] Miette n'avait pas peur. Elle éprouvait une émotion indéfinissable à suivre les jeux de l'ombre. [...] [L]es ronds s'élargissaient, se perdaient dans les ténèbres des bords, sous les branches pendantes des saules, où l'on entendait des clapotements mystérieux ; et, à chaque brassée, elle trouvait ainsi des trous pleins de voix, des enfoncements noirs devant lesquels elle passait avec plus de hâte [...]. De la campagne, des horizons qu'elle ne

puits mitoyen⁷²², dans deux scènes que nous avons déjà rencontrées, mais auxquelles nous pourrions encore ajouter les appels sensuels des morts de l'aire Saint-Mittre⁷²³, ancien cimetière devenu terrain vague à la fertilité exceptionnelle, où les jeunes gens se réfugient par temps de pluie, dans un « trou carré » formé dans un « tas de planches⁷²⁴ »... L'ensemble de ces passages, comme nous l'avons souligné en note, participe d'un imaginaire qui mêle systématiquement l'inconnu, l'indéchiffrable, et l'indéfinissable ; la peur et la tentation ; la profondeur et l'obscurité ; et enfin la sexualité et la mort. Ces associations ne laissent aucun doute sur l'aspect pulsionnel des phénomènes ainsi métaphorisés, d'autant que les deux jeunes amoureux ne seront précisément unis charnellement que dans la mort. Nous pourrions de même évoquer l'inquiétude vague, puis « l'abandon de soi », à l'appel de ce « quelque chose d'innommé » ressenti par Marthe dans l'obscurité de la cathédrale, lorsque celle-ci entame sa longue déchéance mystique dans *La Conquête de Plassans*. L'entrée dans l'obscurité mystérieuse de l'espace religieux est alors clairement associé par le roman à l'inconnu du désir sensuel que l'abbé Faujas éveille en elle pendant tout le roman⁷²⁵.

Cependant, au-delà de ces allusions somme toute assez banales, l'évocation de l'inconnu par les personnages prend parfois dans le cycle un tour nettement plus

voyait plus, elle entendait alors monter *une voix grave*, prolongée, faite de tous *les soupirs de la nuit*. » (Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 202-203).

⁷²² « En bas, dans un *demi-jour mystérieux*, des lueurs vertes couraient, qui paraissaient changer le *trou humide* en une *cacheette perdue au fond* des taillis. [...] [Q]uand ils se demandaient ce qu'il pouvait bien y avoir là-bas, leurs *frayeurs vagues* revenaient, et ils pensaient que c'étaient bien assez déjà d'y laisser descendre leur image, *tout au fond*, dans ces lueurs vertes qui moiraient les pierres d'*étranges reflets*, dans ces *bruits singuliers* qui montaient des *coins noirs*. Ces *bruits* surtout, *venus de l'invisible*, les *inquiétaient* ; souvent il leur semblait que *des voix* répondaient aux leurs, et ils entendaient *mille plaintes qu'ils ne s'expliquaient pas* : *travail sourd* de l'humidité, *soupirs* de l'air, gouttes d'eau glissant sur les pierres et dont la chute avait la sonorité grave d'un *sanglot*. [...] *L'attrait qui les retenait* accoudés aux margelles avait ainsi, comme tout *charme* poignant, sa pointe d'*horreur secrète*. » (*ibidem*, p. 181-182).

⁷²³ « Et ils s'expliquaient les *haleines tièdes* passant sur leur front, les *chuchotements entendus dans l'ombre*, le long *frisson* qui secouait l'allée : c'étaient *les morts* qui leur *soufflaient leurs passions disparues* au visage, *les morts* qui leur contaient leur *nuit de noces*, *les morts* qui se retournaient *dans la terre*, pris du *furieux désir d'aimer*, de recommencer *l'amour*. [...] [*Ils ne comprenaient pas ce que les morts voulaient d'eux*. Ils continuaient à vivre leurs *amours ignorantes*, au milieu de ce *flot de sève*, dans ce bout de *cimetière abandonné*, où la terre engraisée suait la vie, et qui *exigeait impérieusement leur union*. *Les voix bourdonnantes* qui faisaient sonner leurs oreilles, les chaleurs subites qui leur poussaient tout le sang au visage, *ne leur disaient rien de distinct*. » (*ibid.*, p. 206-207).

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 197.

⁷²⁵ « Dans les bas-côtés, déjà noirs, luisait l'étoile d'une veilleuse, le pied doré d'une chandelier, la robe d'argent d'une Vierge ; [...] un rayon pâle se mourait sur le chêne poli des bancs et des stalles. Marthe n'avait point encore éprouvé là un tel abandon d'elle-même [...]. Les légers bruits qui roulaient sous la voûte [...] prenaient une sonorité musicale qui la charmaient jusqu'au cœur, tandis que les derniers reflets du jour, les ombres [...] prenaient pour elle des délicatesses de soie changeante, tout un évanouissement exquis qui la gagnait, au fond duquel elle sentait tout son être se fondre et mourir. Puis, tout s'éteignit autour d'elle. Elle fut parfaitement heureuse dans quelque chose d'innommé. » ; « Quand elle était là, elle oubliait tout ; c'était comme une fenêtre immense ouverte sur une autre vie, une vie large, infinie, pleine d'une émotion qui l'emplissait et lui suffisait. Mais elle avait encore peur de l'église ; elle y venait avec une pudeur inquiète, une honte qui instinctivement lui faisait jeter un regard derrière elle, lorsqu'elle poussait la porte pour voir si personne n'était là, à la regarder entrer. Puis, elle s'abandonnait [...]. » (Emile Zola, *La Conquête de Plassans*, éd. cit., p. 994-995 et 1010).

philosophique, reliant les troubles de l'inconscient sexuel ou de la pulsion de mort à l'idée beaucoup plus générale d'une soumission de l'homme à une force qui le dépasse sans toutefois avoir la transcendance d'une divinité ou d'un destin. *La Faute de l'abbé Mouret*, roman entièrement centré sur le « travail » du cerveau de Serge, met lui aussi en scène des appels sensuels et mystérieux dans l'espace du jardin du Paradou. Mais le « travail » de l'inconscient y est beaucoup plus profond. L'image de l'enfouissement dans un tunnel souterrain, développée dans le récit du cauchemar qui précède la « renaissance » du jeune homme et son éveil à l'amour avec Albine, s'apparente ainsi à une description des rapports de force entre la conscience et l'inconscient :

« **Je ne vois que du noir**, balbutia-t-il. **C'est singulier**, j'arrive d'un long voyage. **Je ne sais plus d'où je suis parti**. J'avais la fièvre, une fièvre qui galopait dans mes veines comme une bête... [...] Toujours le même cauchemar me faisait ramper, le long d'un souterrain interminable. A certaines grosses douleurs, le souterrain, brusquement, se murait ; un amas de cailloux tombait de la voûte, les parois se resserraient, je restais haletant, pris de la rage de vouloir passer outre ; et j'entrais dans l'obstacle, je travaillais des pieds, des poings, du crâne, en désespérant de pouvoir jamais traverser cet éboulement de plus en plus considérable... Puis, souvent, il me suffisait de le toucher du doigt ; tout s'évanouissait, je marchais librement, dans la galerie élargie, n'ayant plus que la lassitude de la crise. »

Albine voulut lui poser la main sur la bouche.

« Non, cela ne me fatigue pas de parler. Tu vois, je te parle à l'oreille. Il me semble que je pense, et que tu m'entends... Le plus drôle, dans mon souterrain, c'est que je n'avais pas la moindre idée de retourner en arrière ; je m'entêtais, tout en pensant qu'il me faudrait des milliers d'années pour déblayer un seul des éboulements. C'était une tâche fatale, que je devais accomplir sous peine des plus grands malheurs. Les genoux meurtris, le front heurtant le roc, je mettais une conscience pleine d'angoisse à travailler de toutes mes forces, pour arriver le plus vite possible. Arriver où ?... je ne sais pas, je ne sais pas... »

[...] [L]a jeune fille, pour voir s'il était bien à elle, tout entier, l'interrogea, le ramena aux souvenirs confus qu'il tentait d'évoquer. Il ne se rappelait rien, il était réellement dans une heureuse enfance. Il croyait être né la veille⁷²⁶.

Dans sa structure, l'épisode mime une séance psychanalytique : allongé, Serge parle librement de son cauchemar auprès d'Albine qui n'intervient pas, si ce n'est pour relancer sa parole à la fin de l'extrait, sans influencer l'interprétation de son récit : « [L]a jeune fille [...] l'interrogea, le ramena aux souvenirs confus qu'il tentait d'évoquer. » De même, la scène est présentée comme la libération d'une parole potentiellement dangereuse, comme le souligne le geste de protection mais aussi d'interdit que la jeune femme esquisse, lorsqu'elle s'inquiète de l'état du malade : « Albine voulut lui poser la main sur la bouche. » Enfin, en dehors du contenu proprement dit de l'anecdote du cauchemar, tout dans l'extrait ne cesse de rattacher le discours de Serge à la notion de cerveau, afin de guider le lecteur vers une interprétation psychanalytique de son propos. Non seulement le personnage utilise-t-il de très nombreux verbes de réflexion (« je pense », « je m'entêtais », « pensant », « je n'avais pas la moindre idée », « je mettais une conscience »), mais il assimile également son monologue avec Albine

⁷²⁶ Emile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., p. 1319.

à une communication directe entre leurs esprits (« Il me semble que je pense, et que tu m'entends... »).

Le récit de Serge est son esprit, raconte son esprit, parle son esprit, dans une perspective freudienne du discours comme témoin volontaire et involontaire des mouvements de l'inconscient. Une étrange construction antéposée utilisant un possessif pour désigner le souterrain tend ainsi à associer le contenu du récit de Serge, le souterrain, à son cerveau, les deux mots se faisant totalement interchangeables dans la phrase : « Le plus drôle, *dans mon souterrain [esprit ?]*, c'est que je n'avais pas la moindre idée... ». Même anomalie stylistique dans l'utilisation d'une construction transitive indirecte peu usitée, pour désigner les mouvements du personnage dans le souterrain : « je travaillais des pieds, des poings, du crâne ». « Travailler du crâne », voilà une curieuse expression, voilà également un mouvement bien étrange à signaler dans le cadre de la description d'un corps qui rampe, surtout en désignant explicitement le chef comme le réceptacle d'un cerveau (une boîte crânienne), en dédaignant le plus évident substantif « tête », bien plus naturel. Cette anomalie porte l'attention sur le travail inconscient à lire dans tout le passage, ce que sa parenté avec une expression populaire désignant la folie, « travailler du chapeau », ne pouvait en outre qu'encourager.

Une fois cette structure posée, il est évident que le récit de Serge présente une tonalité psychanalytique manifeste. Le voyage semé d'obstacles dans le souterrain offre ainsi la parfaite image d'une santé psychique troublée, en crise, où la conscience est en conflit avec un substrat inconscient qui l'opprime (l'obscurité, l'exiguïté, le mur qui barre le chemin, l'éboulement, les parois qui se resserrent sur lui, figurent tous la lutte entre ses pulsions et leur refoulement par sa vie d'abnégation) et qui la pousse à chercher une issue autre, qui sera pour Serge la renaissance dans l'amnésie (recherche symbolisée par le mouvement du voyage, où il est impossible de faire marche arrière). L'invitation à une lecture introspective de ce discours est d'ailleurs confirmée par son caractère autobiographique, l'anecdote étant basée sur un cauchemar récurrent de Zola dont on connaît la peur panique de l'enfouissement. L'écrivain la rapporte dans le *Journal d'un convalescent*, dans un besoin évident de conjuration par la mise en mots donc en signification, qu'Auguste Dezalay a étudié dans un article pointant la récurrence de ce thème du souterrain chez le romancier⁷²⁷. De nombreuses indications rattachent en outre le récit de Serge à l'idée d'inconnu, de non maîtrisé typique de l'espace de l'inconscient : « Je ne vois que du noir », « C'est singulier », « Je ne sais plus d'où je suis

⁷²⁷ Auguste Dezalay, « Le thème du souterrain chez Zola », *Europe*, Paris, n°468-469, juin-septembre 1968, p. 110-122.

parti », « Je n'avais pas la moindre idée de retourner en arrière », « Arriver où ?... je ne sais pas, je ne sais pas ». Dans le noir, ne sachant rien, sans maîtrise, sans origine ni but, Serge rampant figure bien un esprit entièrement livré aux forces de l'inconscient qu'aucun « je » ne vient réguler, et que le discours auprès d'Albine tente de conjurer. Cette emprise des pulsions sur l'homme est d'ailleurs thématifiée dans le texte lorsque la fièvre du malade devient l'image d'une bête qui le dévore, renvoyant la puissance exercée sur lui au monde de l'instinct animal, de la force immanente (« une fièvre qui galopait dans mes veines comme une bête »).

Toutefois, le récit de Serge prend une portée beaucoup plus générale que ne le laisse penser sa problématique psychanalytique personnelle. Le cauchemar du personnage dépasse en effet rapidement sa seule personne pour entrer dans la construction mythologique, et donc prétendre à une portée beaucoup plus universelle, qui nous semble parfaitement s'accorder avec l'image de la condition humaine développée par Schopenhauer. D'emblée, le cauchemar de Serge fait référence aux différents supplices du corpus mythologique grec, qui est abondamment utilisé par la philosophie pour penser l'absurdité de la condition humaine, chez Camus bien évidemment, mais aussi chez Schopenhauer qui goûtait particulièrement ceux du rocher de Sisyphe et de la roue d'Ixion pour leur répétition de type cyclique⁷²⁸. L'hyperbole des « milliers d'années [qu'il lui faudrait] pour déblayer un seul des éboulements » est donc en un certain sens à prendre au sens propre : nouveau Sisyphe, Serge se trouve pris dans une temporalité mythique sans début ni fin (il ne sait d'où il vient, ni où il va), où la linéarité infinie du souterrain nie tout progrès et se transforme donc paradoxalement en un cercle sans fin (« long voyage », « le long d'un souterrain interminable », « Toujours le même cauchemar »). Le choix pour la répétition du terme « souterrain », sans jamais montrer l'alternative d'un synonyme comme « tunnel », montre par défaut cette volonté d'immobilisme. Le mot « tunnel » présente en effet une dimension vectrice que n'a pas le terme de « souterrain ». Ce dernier vient en effet de la substantivation catachrétique d'un adjectif qui a progressivement perdu le nom qu'il accompagnait, celui du « passage souterrain ». Le mot mettait donc originellement l'accent uniquement sur le dessous, le caché, l'inconnu, et non sur le passage, ce qui confère à l'expression choisie par Zola un « sur-place » plus adéquat au supplice du personnage.

Notre apprenti Sisyphe est en outre condamné, pour une raison qu'il ignore, comme les suppliciés, à exécuter une action non seulement répétitive, mais aussi inutile car

⁷²⁸ Clément Rosset, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, op. cit., p. 97.

impossible à réaliser, ce qui donne tout son sens de torture à la répétition du verbe « travailler », ainsi qu'au lexique de la souffrance qui abonde dans le passage (« douleurs », « haletant », « Les genoux meurtris, le front heurtant le roc ») : « C'était une tâche fatale, que je devais accomplir sous peine des plus grands malheurs. » L'utilisation du registre tragique dans cette dernière phrase ne laisse aucun doute sur la référence aux illustres suppliciés grecs ; et comme ses prédécesseurs, Serge s'acquitte contre toute logique de son « travail » avec opiniâtreté, car il en a la volonté inextinguible, sans toutefois être capable de l'expliquer : « je mettais une conscience pleine d'angoisse à travailler de toutes mes forces », « pris de la rage de vouloir passer outre », « je m'entêtais », « je n'avais pas la moindre idée de retourner en arrière ». L'utilisation d'une expression comme « la rage de vouloir », mêlant animalité et volonté pour désigner ce qui précisément ne relève pas du pouvoir de Serge, s'avère sur ce point très intéressante, en renvoyant ainsi à l'attitude même engendrée chez l'homme par le vouloir-vivre schopenhauerien. Le supplice est d'ailleurs d'autant plus efficace que la démesure de la tâche semble s'accroître en fonction de l'ardeur du supplicié, celui-ci devenant dès lors complice de sa persécution, comme l'homme schopenhauerien favorise sa soumission au vouloir-vivre en croyant réaliser ses propres désirs.

Tout est donc réuni dans l'extrait pour faire de Serge l'image d'un homme faible – que la symbolique du corps qui rampe et les nombreuses tournures passives ou pronominales suggérant la soumission ou l'agitation vaine soulignent abondamment : « le même cauchemar *me faisait ramper* »... Homme faible, car soumis à une force qui dépasse sa conscience mais qui n'en est pas pour autant transcendante car obscure, bestiale et immotivée, qui le fait souffrir et travailler dans un but inexistant. De la simple figuration de la lutte des pulsions inconscientes dans le moi du malade amnésique, nous passons donc à une illustration parfaite de la condition humaine selon Schopenhauer, s'agitant comme une marionnette dans un monde d'apparences dérisoires qui masquent la torture d'un vouloir-vivre sans cause, sans fin, sans devenir. Car le plus étonnant est bien que ce supplice imposé à Serge passe par une illusion, à laquelle renvoie le contenant du récit (un cauchemar, donc un rêve), mais aussi son contenu, puisque tout n'est qu'illusion dans le drame que vit le rêveur : « souvent, il me suffisait de le toucher du doigt ; tout s'évanouissait, je marchais librement ». Cet épisode d'ordre pré-freudien prend donc une acception beaucoup plus large qui ne saurait que renvoyer au système schopenhauerien, en mêlant dénonciation de l'illusion, de l'impuissance de la conscience humaine, et de l'omniprésence/omnipotence dans le monde d'une force puissante mais irrationnelle qui dénie à l'existence toute causalité ou finalité. La conclusion

de l'épisode résume d'ailleurs bien ces points philosophiques qui excèdent la simple manifestation de l'inconscient :

« Va ! j'étais bien mal ! Il me semblait qu'on me changeait le corps, qu'on m'enlevait le tout, qu'on me raccommoait comme une mécanique cassée... [...] mais qu'est-ce que tu me demandais ? Non, personne n'était là. Personne, personne. Et, au-delà, il n'y a rien, je ne vois rien⁷²⁹... »

Simple mécanique qu'on casse et répare, Serge n'est qu'un jouet dans les mains d'un « on » qui n'a jamais aussi bien exprimé son impersonnalité : non seulement Serge n'est plus une personne mais une marionnette, mais cette marionnette n'est le jouet d'aucun dessein, d'aucune transcendance qui viendrait au moins donner un but à sa soumission. Ainsi faut-il comprendre ces derniers mots : « *Personne* n'était là. *Personne, personne*. Et au-delà, il n'y a rien, je ne vois rien. » Il n'y avait personne avec moi dans mon rêve, et au-delà de ce souvenir cauchemardesque, moi qui suis maintenant avec toi, je ne vois rien. Les deux parties de la conclusion désignent certes en apparence deux référents différents, les répétitions lexicales et sémantiques tendent à les placer sur un même plan. Totalité du néant, à l'intérieur de l'illusion (rêve) comme à l'extérieur (réveil), tout aussi factices, dans un monde où derrière l'envers, ne se cache aucun endroit.

On pourrait dresser le même constat à la lecture d'*Une page d'amour*, où c'est la vue de Paris depuis la fenêtre de Jeanne et Hélène – n'ayant, nous l'avons vu, rien d'un véritable *point de vue*⁷³⁰ – qui se présente comme la surface d'accueil d'une projection subjective. Or, ce Paris devenant surface-support des images des personnages, ce Paris que Zola voulait comme un « chœur antique » répondant à l'unisson des personnages, s'avère souvent le réceptacle d'instincts et de pulsions qui dépassent les personnages, et auxquels ceux-ci se soumettent. Il en est ainsi systématiquement pour Hélène, qui sent continuellement les appels de son amour naissant pour le docteur Deberle souffler depuis la fenêtre. A titre d'exemple, l'image hallucinatoire d'Henri, qui renaît sans cesse sur la fenêtre lorsque la jeune femme prend conscience de sa passion, est immédiatement suivie par cette évocation de la ville :

Paris lui envoyait son souffle puissant ; elle le sentait là, ne voulant point le regarder, et cependant, prise de peur à l'idée de quitter la fenêtre, de ne plus voir sous elle cette ville dont l'infini l'apaisait⁷³¹.

Ville qui n'est pas une ville, qui n'est pas un spectacle, puisqu'elle laissera dès la phrase suivante la place à l'image de l'amant désiré ; ville située « sous » elle ; ville

⁷²⁹ *Ibidem*, p. 1320.

⁷³⁰ Voir *supra*, p. 114 et sq. et 359 et sq.

⁷³¹ Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 903.

« infinie » ; ville inconnue de la mère comme de la fille, et parfois vue par elles comme un monstre les menaçant : Paris ne serait-il pas finalement la métaphore de cette force obscure dominant les hommes par l'engendrement de désirs et d'illusions ? L'interprétation semble confirmée par un épisode du roman que nous avons déjà croisé, montrant Jeanne regardant jalousement et vindicativement, au péril de sa vie, la pluie tomber sur Paris. L'enfant y cherche sa mère qui l'a selon elle abandonnée en partant sans lui dire la destination ni le but de sa sortie (rejoindre le docteur Deberle). La vue de Paris disparaît progressivement de la fenêtre sous la pluie, avant que le personnage lui-même devienne sa victime, nous l'avons vu, dans un viol symbolique qui l'entraînera ensuite vers la maladie et la mort. Or, les délires jaloux que Jeanne projette sur les rues s'évanouissant sous ses yeux relèvent tous d'un lien unissant étroitement l'inconnu, la sexualité et la destruction. Devant Paris, l'enfant commence par se demander où est partie sa mère (et pour faire quoi ?) ; puis, sans lien explicité, elle se met à énumérer tous les êtres qui l'ont abandonnée eux aussi en mourant (chat, oiseau...), plaçant d'emblée la scène sous l'égide du sexe et du meurtre, donc de la pulsion. L'inconnu de l'inconscient s'associe à l'inconnu spatial de la ville, si bien que le personnage projette topographiquement une sexualité qu'elle ne comprend pas sur le support urbain, dans un épisode où tous les mots sont à prendre à double entente :

Si elle avait pu soulever les toitures ! Qu'était-ce donc, ce monument si noir ? et cette rue, où courait quelque chose de gros ? et tout ce quartier dont elle avait peur, parce que bien sûr on s'y battait ? Elle ne distinguait pas nettement ; mais, sans mentir, ça remuait, c'était très laid, les petites filles ne devaient pas regarder. Toutes sortes de suppositions vagues, qui lui donnaient envie de pleurer, troublaient son ignorance d'enfant. L'inconnu de Paris, avec ses fumées, son grondement continu, sa vie puissante, soufflait jusqu'à elle, par ce temps de dégel, une odeur de misère, d'ordure et de crime, qui faisait tourner sa jeune tête, comme s'il elle s'était penchée au-dessus d'un de ces puits empestés, exhalant l'asphyxie de leur boue invisible. Les Invalides, le Panthéon, la tour Saint-Jacques, elle les nommait, elle les comptait ; puis, elle ne savait plus, elle restait effrayée et honteuse, avec la pensée entêtée que sa mère était dans ces vilaines choses, quelque part qu'elle ne devinait point, tout au fond, là-bas. [...] Elle éprouvait cette sensation de ses peurs d'enfant, lorsqu'on la menaçait du loup et qu'elle regardait, sans l'apercevoir ; c'était dans l'ombre comme des choses qui allaient l'écraser⁷³².

Voilà une belle réponse de l'opacité zolienne à l'esthétique de la transparence, que cette évocation revisitée du « complexe d'Asmodée ». Si elle avait pu soulever les toitures – qu'elle ne verra d'ailleurs bientôt plus derrière l'obstacle supplémentaire du rideau de pluie –, en aurait-elle vu plus ? La maîtrise du monde par le regard n'est d'évidence pas le mode de fonctionnement de ce passage qui s'ouvre ironiquement sur la référence au livre de Lesage, car toute la suite du texte en pointe non seulement la défaillance (« Elle ne distinguait pas nettement », « suppositions vagues », « Les Invalides, le Panthéon, la tour Saint-Jacques, elle les nommait, elle les comptait ; puis, elle ne savait plus »), mais surtout l'inutilité. Ce que

⁷³² *Ibidem*, p. 1029-1030.

Jeanne a devant elle, ce ne sont pas les yeux de sa conscience qui l'aideront à le percevoir. Ne sachant rien, ne voyant rien, la jeune fille défaillante projette sur Paris l'image de ce qu'elle veut savoir, de cet inconnu que sa conscience ignore, mais que ses instincts lui soufflent, « troubl[ant] son ignorance ». Pour savoir ce que fait sa mère, l'enfant ne doit pas regarder sous les toits, mais « quelque part qu'elle ne devinait point, tout au fond, là-bas », c'est-à-dire dans son propre subconscient, « au fond » d'elle-même. Notons sur ce point le retour de la thématique souterraine, avec l'image du puits si profond qu'on n'en aperçoit pas la « boue invisible ».

Dans ce passage, tout incline donc à voir une nouvelle invitation zolienne aux couches souterraines de l'inconscient, et ce à double titre. Tout d'abord, l'image du paysage se fait la traduction du savoir inconscient du personnage, celui de la sexualité de sa mère et de l'instinct de mort qu'elle suscite en elle. Les maisons et les monuments ne sont plus des bâtiments, mais deviennent des entités indéfinies (« quelque chose de gros ») qui ont l'étonnante particularité de bouger, dans des actions mêlant violence, grouillement, saleté et laideur (« ça remuait », « on s'y battait », « c'était très laid », « si noir », « odeur de misère, d'ordure et de crime »), que la conscience et l'ignorance de l'enfant se refusent à analyser ensuite comme une copulation. Cette vision permet une évocation typique des mécanismes pulsionnels alliant sexualité et mort, mais aussi du regard généralement porté par l'enfant sur l'acte sexuel comme lutte de deux corps. Cette dimension est amplement soulignée par les sentiments que l'image suscite chez l'enfant, qui stigmatisent l'interdit en associant honte et crainte (« les petites filles ne devaient pas regarder », « envie de pleurer », « effrayée et honteuse », « ce quartier dont elle avait peur »). Cependant, ce n'est pas simplement l'acte sexuel de sa mère et du docteur Deberle, ou l'instinct meurtrier qu'il suscite en elle, que Jeanne a devant elle. Ce qui se projette dans Paris devant l'enfant n'est pas seulement l'image tirée de son inconscient, mais l'inconscient lui-même, l'espace pulsionnel qui lui a donné naissance.

La ville disparaît, mais ne substitue pas véritablement une autre image à traduire à la place de son paysage. Elle se fond plutôt en une sorte de magma protéiforme, laissant ensuite plus ou moins échapper les images des pulsions de Jeanne. Remarquons ainsi les nombreuses marques de l'informe, de l'insu qui modalisent toute la description : « on s'y battait » (qui ? où ?), « ça remuait, c'était très laid » (quoi ?), « quelque chose de gros » (quoi ?), le tout étant sans doute le mieux illustré dans ce sommet de l'indicible : « toutes sortes de suppositions vagues ». Les idées en question ne seront bien évidemment jamais explicitées ; elles sont en outre caractérisées comme hypothétiques et floues ; plus encore, ces idées hypothétiques et floues ne sont que des « sortes » de suppositions, si bien qu'elles n'en sont pas vraiment ;

enfin, elles appartiennent à « toutes » les sortes possibles, donc à aucune... Ce que Jeanne a sous les yeux, ce n'est pas l'acte sexuel, mais la matérialisation dans l'espace des désirs auxquels elle est soumise : « L'inconnu de Paris, avec ses fumées, son grondement continu, sa vie puissante, soufflait jusqu'à elle, par ce temps de dégel, une odeur de misère, d'ordure et de crime, qui faisait tourner sa jeune tête ». Comme pour Serge, cette extériorisation du monde pulsionnel dans l'immensité de l'espace phénoménal, à l'échelle d'une ville, ne renvoie pas aux seules problématiques psychanalytiques de Jeanne, mais à un phénomène beaucoup plus général : entité unique, disséminée dans l'ensemble de l'être-là, et agissant sur les désirs de chaque individu devenu un simple jouet, le paysage s'apparente dès lors davantage au monde comme vouloir-vivre, que rappelle l'image de la « boue invisible » au fond du puits, « chose » informe qui n'existe que de l'étalement de sa matière, mais dissimulée comme telle aux yeux des hommes.

La fin du passage résume cet élargissement philosophique de la description de Paris comme image du vouloir-vivre, en faisant de nouveau le lien entre les forces qui soumettent Jeanne et la question de l'illusion : « Elle éprouvait cette sensation de ses peurs d'enfant, lorsqu'on la menaçait du loup et qu'elle regardait, sans l'apercevoir ; c'était dans l'ombre comme des choses qui allaient l'écraser ». La référence au loup nous renvoie certes de manière traditionnelle à la tonalité sexuelle du passage, mais elle la délaisse rapidement pour faire appel à la structure imaginaire plus générale du monstre caché sous le lit ou dans le placard : c'est-à-dire la matérialisation dans l'espace par un enfant, par le biais d'une projection, d'une illusion traduisant ses peurs et désirs inconscients. Le monstre dans le placard est monstrueux non par sa présence, mais par son absence, qui le rend encore plus menaçant, lui qu'on « regard[e], sans l'apercevoir ». Ainsi cette description associe-t-elle Paris au « lieu de résidence » des pulsions et autres désirs factices, mais surtout, de manière plus large, à la force inconnue et immotivée qui les produit, que l'enfant ne maîtrise pas, comme tout être humain. Cette expérience de dessillement, consistant à ne plus regarder pour voir la boue informe cachée derrière l'illusion de la représentation, laissera d'ailleurs Jeanne inerte sur le rebord de la fenêtre, évanouie aux côtés de sa poupée, en bonne marionnette du vouloir-vivre, incapable de lutter contre lui.

- *Des œuvres structurées par la thématique schopenhauerienne*

A ces confrontations ponctuelles des personnages au vouloir-vivre et à son emprise sur leur condition dérisoire, il nous faut bien évidemment ajouter des romans où le système

schopenhauerien semble la trame même de l'univers romanesque. Ainsi peut-on interpréter les nombreux romans « mythiques » du cycle, abondamment étudiés par la critique, que sont *Germinal*, *La Bête humaine*, et dans une moindre mesure *L'Assommoir* et *Le Ventre de Paris*. Comme l'ont fort bien montré Claude Seassau, Roger Ripoll, Henri Mitterand ou encore Jacques Noiray, ces romans se distinguent par leur structure relevant du mythe, en mettant l'homme aux prises avec des forces supérieures qui le mènent et attaquent son libre-arbitre. Ainsi a-t-on largement démontré, sans qu'il soit pour nous nécessaire d'y revenir, la dimension symbolique du Voreux, des Halles, de la lande isolée par les lignes ferroviaires de la Croix-de-Maufras, de la Lison ou de l'alambic du père Colombe, machineries infernales engloutissant, digérant, mécanisant, animalisant tous les hommes qui s'y confrontent, en les associant tour à tour au déterminisme héréditaire de Zola, à sa critique sociale ou à une représentation eschatologique du tragique de la vie humaine⁷³³. Des études comme celles de Philippe Bonnefis ou Jean Borie, largement inspirées par la psychanalyse, ont relié ces grandes figures symboliques à un pressentiment zolien de l'inconscient dominant les actes de l'homme, notamment dans *La Bête humaine*, qui s'y prête par sa thématique psychologique⁷³⁴. Sans reprendre dans le détail qu'il mériterait l'ensemble de cette constitution symbolique des romans, nous souhaiterions cependant avancer l'idée que toutes ces figurations, qui animent généralement la totalité de l'œuvre depuis sa construction, son intrigue, jusque dans son décor et son personnel, gagneraient à être interprétées sous l'angle de la philosophie schopenhauerienne. Dans chacun de ces romans, la soumission et l'anéantissement de l'homme par une entité immense, obscure et indéfinie se double en effet d'une caractéristique qui la renvoie directement au vouloir-vivre, celle de la contingence. L'homme est mécanisé, broyé, mais sans la moindre raison, par un système clos sur lui-même qui le dépasse mais ne montre cependant aucune transcendance, aucune finalité ni aucune

⁷³³ Sur les espaces infernaux, sur la transfiguration et la violence des machines dans le cycle, voir l'étude de Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900), tome I : L'univers de Zola*, Paris, Corti, 1981, p. 135 ou 295-449 et celle de Claude Seassau, *Emile Zola, le réalisme symbolique*, Paris, José Corti, 1989, p. 95-123 et 135-179 ; sur la constitution mythique de l'espace du Voreux ou du travail de la mine dans *Germinal*, depuis le traitement des avant-textes jusqu'à sa mise en texte dans le roman, se reporter aux articles d'Henri Mitterand : « L'idéologie et le mythe : *Germinal* et les fantasmes de la révolte », dans *Le regard et le signe*, p. 140-149 ; « La bête goulue », dans *Le discours du roman*, p. 231-250 ; « *Germinal* : la genèse de l'espace romanesque » et « Chronotopies : la route et la mine », dans *Zola. L'histoire et la fiction*, p. 117-134 et 179-180.

⁷³⁴ Nous pensons notamment à la lecture psychanalytique de l'« anthropologique mythique » de la bête et celle de la machine-monstre menée par Jean Borie dans *Zola et les mythes, op. cit.*, p. 59-65 et 108-130, ainsi qu'à l'étude de la symbolique ferroviaire de *La Bête humaine* par Philippe Bonnefis dans *L'innommable, op. cit.*, p. 109-113 (chapitre « Intérieurs », repris de l'article « L'inénarrable même », *Cahiers naturalistes*, n°48, 1974, p. 125-140).

causalité, ce qui le distingue nettement de la fatalité mythique ou de l'intuition psychanalytique auxquelles on le rattache généralement.

La mise en abyme de l'homme schopenhauerien : contingence et illusion dans La Bête humaine

Dans *La Bête humaine*, cette lecture permet de relier les deux structures symboliques du roman, celle du paysage de la lande et du tunnel, et celle de la locomotive, généralement étudiées, mais toujours séparément. La lande de la Croix-de-Maufras, isolée par les voies de chemin de fer et par un tunnel ferroviaire – nouveau « souterrain » –, est un monde à part où Jacques, en errant dans la nuit, projette les errements de son propre inconscient, obscur et perturbé :

Toujours maintenant il rencontrait la voie, au fond des tranchées profondes qui creusaient des abîmes de barricades géantes. Ce pays désert, coupé de monticules, était comme un labyrinthe sans issue, où tournait sa folie, dans la morne désolation des terrains incultes. Et, depuis de longues minutes, il battait les pentes, lorsqu'il aperçut devant lui l'ouverture ronde, la gueule noire du tunnel. Un train montant s'y engouffrait, hurlant et sifflant, laissant, disparu, bu par la terre, une longue secousse dont le sol tremblait⁷³⁵.

Ce passage est représentatif de l'imbrication des deux métaphores symboliques du train et de la lande. Il ne fait en cela que refléter l'ensemble de la construction de ce chapitre comme du roman entier, qui font successivement alterner, et mettent donc implicitement en relation, l'évocation du passage des trains, de la désolation de cette région, et des troubles pulsionnels de Jacques. La lande, dans cet extrait, figure de manière évidente les couches souterraines de l'esprit de Jacques, esprit que le personnage interroge en ce moment même de désarroi pulsionnel (il vient de réfréner une pulsion de meurtre née du désir charnel qu'il a ressenti pour Flore, la fille de Tante Phasie). Espace clos, coupé du reste du monde, désert et vierge (« morne désolation de terrains incultes⁷³⁶ »), la lande se fait certes surface de projection de l'esprit, mais de l'esprit dans sa dimension instinctuelle, dans l'en-deçà de la raison, ainsi que le souligne le lexique du trou et de l'obscurité (« au fond », « tranchées profondes », « creusaient », « abîmes », « pentes »). Cet espace de la pulsion qu'est devenue la lande est confirmé par la suite du chapitre, où le monologue intérieur de Jacques aboutit à

⁷³⁵ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1042.

⁷³⁶ Voir aussi, dans les premières pages du chapitre : « Aux deux bords de la voie, ces accidents de terrain continuels, les montées et les descentes, achèvent de rendre les routes difficiles. La sensation de grande solitude en est augmentée ; les terrains, maigres, blanchâtres, restent incultes [...]. D'autres bosses crayeuses sont absolument nues, les coteaux se succèdent, stériles, dans un silence et un abandon de mort. » (*ibidem*, p. 1026).

l'évocation explicite de ses instincts de « bête humaine », comme force obscure le menant et dépassant son moi conscient :

[C]'étaient, dans son être, de subites pertes d'équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une sorte de grande fumée qui déformait tout. Il ne s'appartenait plus, il obéissait à ses muscles, à la bête enragée⁷³⁷.

Il aurait beau ne pas vouloir d'arme, s'envelopper la tête de ses deux bras, pour s'anéantir : il sentait que le mâle, *en dehors de sa volonté*, pousserait la porte, étranglerait la fille, sous le coup de fouet de l'instinct du rapt pour venger l'ancienne injure⁷³⁸.

Dans ces évocations d'une rage ancienne qui aurait peut-être une injure à laver, se lit par défaut l'absence totale de causalité présente. Mais l'intéressant du discours de Jacques réside surtout dans l'extériorisation de cette partie inconsciente et pulsionnelle de son cerveau hors de lui, qu'accentue le jeu antilogique régissant l'isotopie du vouloir dans le dernier extrait : Jacques ne « veut » pas d'arme, « veut » lutter contre la pulsion meurtre, mais cette volonté n'est qu'une illusion de volonté qui lui fait croire qu'il peut diriger ses actes ; il « a beau vouloir », il n'a pas de volonté propre, véritable *leitmotiv* du roman⁷³⁹ qui ne saurait que rappeler la distinction schopenhauerienne des motifs particuliers qui ne sont que l'illusion masquant l'absence de causalité générale. En cela, bien que le roman manifeste une réelle dimension pré-freudienne⁷⁴⁰, nous ne suivons plus la lecture psychanalytique de Jean Borie. En relevant une scène où Jacques « s'entend respirer à l'extérieur de lui-même », le critique interprète cette extériorisation comme un phénomène mensonger, dans la mesure où c'est en

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 1043.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 1046.

⁷³⁹ « cette angoisse d'un homme *poussé* à des actes où sa volonté n'était pour rien » ; « il [sentait bien ses mains] qui s'agitaient, révoltées, *plus fortes que son vouloir*. » ; « il sentait grandir l'*impérieux besoin* d'aller chercher le couteau [...]. *Luttant, voulant s'arracher de cette hantise, il perdait à chaque seconde un peu de sa volonté, comme submergé par l'idée fixe*, à ce bord extrême, où, vaincu, l'on cède aux poussées de l'instinct. » ; « *c'en était fait de sa volonté* » ; « [il se mit] à la poursuite d'une autre femme qui marchait en sens inverse. Cela sans raison, sans volonté, parce qu'elle passait à cette minute, et que *c'était ainsi*. », « *il ne savait plus, hébété, absent de son être* » ; « *Il n'avait plus été en lui*, il s'y retrouvait, avec la stupeur des choses qui s'étaient faites *en dehors de son vouloir*. » ; « Il connaissait bien, en lui, la marche du phénomène [...] : d'abord, une certitude, une résolution de tuer ; puis, une oppression [...] ; et d'un coup, la défaillance, *l'inutilité de la volonté sur les muscles devenus inertes*. », « l'odeur chaude et âpre, souveraine, achevait de le jeter à un curieux vertige, un balancement sans fin, où *sombrait sa volonté, arrachée, anéantie*. » (*ibid.*, p. 1044, 1207, 1208, 1209, 1210, 1212, 1213, 1294, 1296). Même chose pour les détails les plus anodins : « Son unique pensée était d'aller tout droit [...]. Il devait tourner à *son insu*, car il revint, de l'autre côté, buter contre la voie. », « *Inconsciemment*, [Jacques] répéta... », « Jacques allait entrer [dans le square], *inconscient du besoin* de l'avoir plus à lui, loin de la foule », « Un jour qu'un chat s'était embarrassé dans ses jambes, il lui avait cassé les reins d'un coup de pied, *sans le vouloir*, il est vrai. », « Sa grande joie, son air apaisé et riant devait venir, même à *son insu*, du bonheur de n'être plus qu'un homme comme les autres. » (*ibid.*, p. 1046, 1120, 1051, 1236, 1301).

⁷⁴⁰ Notons à titre d'exemple ce monologue intérieur de Jacques évoquant un lien entre la pulsion sexuelle et la pulsion de mort, ainsi qu'une certaine acceptation volontaire du refoulement, d'autant plus frappant qu'il se place dans la perspective du roman entier, dont il reprend le titre : « [D]epuis qu'il la possédait, la pensée du meurtre ne l'avait plus troublé. *Était-ce donc que la passion physique contenait ce besoin de mort ? Posséder, tuer, cela s'équivalait-il, dans le fond sombre de la bête humaine ? Il ne raisonnait pas, trop ignorant, n'essayait pas d'entrouvrir la porte d'épouvante.* » (*ibid.*, p. 1155).

Jacques que réside la pulsion instinctuelle (pulsion de mort) qui illustrerait un processus de dénégarion de la mort chez Zola⁷⁴¹.

Selon nous, Jacques semble davantage soumis au vouloir-vivre qu'à son seul inconscient pulsionnel : dans plusieurs passages, la seule volonté qui ait un pouvoir sur lui ne semble pas être une partie de lui comme dans une scission schizophrénique, mais s'imposer à lui de l'extérieur. Les précédents extraits insistent largement sur cette extériorité, notamment par la spatialisation de la métaphore du « mâle, en dehors de sa volonté, [qui] pousserait la porte » pour tuer la fille. Le « mâle », la « bête » ou l'instinct n'est pas en Jacques, il pousse la porte de son cerveau, de son illusion de conscience et de volonté, pour entrer en lui comme Jacques entrera ensuite dans la chambre de la victime. La victime du « mâle/mal » n'est pas seulement la femme, mais aussi l'esprit de Jacques lui-même, violé depuis l'extérieur. Cette idée est confirmée dans l'extrait précédent, qui théâtralise le surgissement de l'inconscient comme un viol, mais aussi comme la pénétration d'un territoire qui ressemble fortement à la lande telle qu'elle apparaissait dans notre première citation : « comme des cassures, des trous par lesquels son moi lui échappait, au milieu d'une sorte de grande fumée qui déformait tout ». La disparition de la conscience est ici associée au thème de l'illusion par l'évocation de la « grande fumée » qui produit des « déformations », image paradoxale (en quoi la fumée créerait-elle une déformation ?) qui se résout cependant si on lui applique la référence schopenhauerienne de la force informe du vouloir-vivre dont l'activité principale consiste justement à produire des illusions. Ce que Zola fait subir au personnage dans la lande, ce n'est donc pas une fracture de son moi, c'est une expérience de dessillement, qui lui fait entrevoir l'illusion de la notion du moi sujet de ses actes, et sa subordination à une entité générale, extérieure, qui le soumet, et qui est figurée selon nous par l'espace de la lande. Cette idée que la lande figurerait le vouloir-vivre du monde imposant à tous les hommes des désirs illusoire contre lesquels ils ne peuvent lutter montre que le discours du roman dépasse nettement le cas individuel de Jacques pour se tourner vers la représentation générale de la condition humaine ; elle permet en outre d'expliquer l'intervention systématique dans ce contexte du deuxième instrument symbolique du texte, celui du train.

Dans le roman, le tunnel qui clôt l'espace de la lande sur lui-même n'est pas décrit comme un point de passage, mais comme un obstacle⁷⁴². Il devient même dans notre premier

⁷⁴¹ Jean Borie, *Zola et les mythes*, op. cit., p. 129-130. « Mais Jacques s'étonna. Il entendait un reniflement de bête, grognement de sanglier, rugissement de lion ; et il se tranquillisa, c'était lui qui soufflait. » (Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1298). Notons que ce moment du parcours du personnage est particulier, puisqu'il suit la réalisation du meurtre de Séverine.

extrait un point d'anéantissement pour le train de voyageurs. De sa « gueule noire », celui-ci avale en effet l'engin avec une grande violence : « Un train montant s'y engouffrait, hurlant et sifflant, laissant, disparu, bu par la terre, une longue secousse dont le sol tremblait ». Le voyage du train s'apparente dès lors à un charriage de cadavres dans les tréfonds de la lande et du souterrain, c'est-à-dire dans l'innommé de la force du vouloir-vivre, où le train serait finalement la métaphore de l'existence des hommes qu'il transporte vers leur anéantissement. Ainsi faut-il comprendre l'intérêt porté par le texte à la machine de Jacques et à ses différents voyages. De nombreux critiques ont pointé le mouvement symétrique du roman consistant à sexualiser et animaliser la Lison, et à faire des mécaniciens des machines. La relation métaphorique entretenue par ces deux pôles ne nous semble toutefois pas relever de l'opposition, car ce train n'est pas un être humain en tant que tel, mais bien plus que cela : il est la matérialisation même de la condition humaine soumise à l'action du vouloir-vivre. La machine renvoie le mécanicien et le conducteur au rituel absurde de leur tâche ; elle contraint aussi les passagers, privés de mouvement et donc d'autonomie ; mais surtout, elle réduit tous les hommes qui montent à bord à ce qu'ils sont pour le vouloir-vivre : des ombres indifférentes séparées du monde qui les entoure, mais qui n'ont elles non plus pas conscience de ce qui les entoure – sauf lorsque la machine s'arrête –, et encore moins de la contingence de leur « voyage ».

Monter dans un train, c'est d'abord se donner l'illusion d'avoir une destination alors même qu'on n'en maîtrise pas la conduite, rappelant la formule de Schopenhauer de l'homme toujours capable de dire où il est et où il va, sans jamais savoir pourquoi il est ni pourquoi il va. Monter dans un train, c'est aussi regarder le monde sans jamais le voir vraiment – rappelons que l'irruption de la vitesse dans la contemplation avec l'invention du train a profondément bouleversé la notion du voir à l'époque de Zola. Monter dans un train, c'est enfin se couper du monde extérieur qui ne nous perçoit plus que comme un point défilant. Monter dans un train, c'est donc se trouver confronté à l'illusion, à l'impuissance et à la solitude de tout être schopenhauerien. Ainsi, ceux qui regardent les passagers depuis la lande, comme Phasie, Flore, Jacques ou le narrateur lui-même (à chaque découverte de cadavre dans la lande !), soulignent à de nombreuses reprises l'altérité radicale entre ces ombres fugitives et le monde extérieur⁷⁴³. Passager est bien leur nom : eux qui sont là ne sont pourtant pas

⁷⁴² « On ne saurait imaginer trou plus reculé, plus séparé des vivants, car le long tunnel, du côté de Malaunay, coupe tout chemin [...] » (*ibid.*, p. 1025).

⁷⁴³ « Jacques [...] avait regardé défilier les petites vitres carrées où apparaissaient des profils de voyageurs. [...] « Marraine, vous vous plaignez de ne jamais voir un chat, dans votre trou... Mais en voilà, du monde ! [...] – Où ça, du monde?... Ah ! oui ; *ces gens* qui passent. La belle avance ! *on ne les connaît pas*, on ne peut pas

vraiment là ; ils regardent par la vitre sans voir véritablement le monde qu'ils ont sous les yeux, étant soumis à l'agitation de la machine, dans une magnifique métaphore des illusions dont le vouloir-vivre presse l'homme pour le divertir, le laisser croire à un but de son existence et le détourner ainsi de sa contingence fondamentale.

Or, si la machine contribue à figurer la condition de l'homme, nous ne dirions pas pour autant que la machine devient quant à elle, par contre-pied, « douée d'une intentionnalité », comme le pense J. Borie lorsqu'il étudie l'animation des machines à vapeur zolienne⁷⁴⁴ : la locomotive souligne la soumission de l'homme à la machine, à un mouvement mécanique qui le dépasse, mais celle-ci n'en est pas moins elle aussi dépourvue de but, d'autonomie, comme le symbolise le « tout droit » de la voie ferrée qu'elle suit. La rectitude des rails n'est en effet en rien comparable à une quelconque intentionnalité, la machine n'ayant pour but que « d'avancer », sans que cette avancée soit légitimée par une causalité transcendante ou tienne compte du contexte (pensons ainsi aux obstacles de la neige, que la machine affronte au risque de se détruire, simplement parce qu'elle leur est indifférente). Le critique évoque d'ailleurs indirectement cette absence « d'intentionnalité » lorsqu'il voit dans la machine zolienne, du point de vue moteur, « une vie [qui] ne se maintient qu'à travers un paradoxal équilibre : la locomotive, par exemple, met en œuvre une force aveugle qu'elle doit sans cesse contenir afin d'avancer, de survivre⁷⁴⁵. » Le mouvement propre à cet engin qui emporte l'homme est donc bien simple perpétuation de son existence, et non direction relevant d'un quelconque dessein. L'évolution du traitement des locomotives dans le roman accentue ce phénomène, en remplaçant la Lison endommagée, encore trop vivante, par l'anonyme « 608 », qui sera toujours désignée dans le roman par l'indifférente expression du

causer. [...] *Non, non, ce n'est pas une manière de voir le monde.* » ; « Bien sûr que la terre entière passait là [...]. Souvent, elle croyait reconnaître des visages [...]. *Mais l'éclair les emportait, elle n'était pas bien sûre de les avoir vus, toutes les faces se noyaient, se confondaient, comme semblables, disparaissaient les unes dans les autres. Le torrent coulait, en ne laissant rien derrière lui.* Et ce qui la rendait triste, c'était, sous ce roulement continu, [...] de sentir que *cette foule toujours si haletante ignorait qu'elle fût là, en danger de mort, à ce point que si son homme l'achevait un soir, les trains continueraient à se croiser près de son cadavre, sans se douter seulement du crime [...].* » ; « Un train, de nouveau, passa [...] ; et Jacques, comme si *cette foule anonyme, indifférente et pressée,* avait pu l'entendre, s'était redressé [...]. » ; « [Les trains] se croisaient, dans leur inexorable puissance mécanique, filaient à leur but lointain, à l'avenir, *en frôlant, sans y prendre garde, la tête coupée à demi de cet homme,* qu'un autre homme avait éborgné » ; « *Tous semblaient emportés par ce vent qui les apportait, [...] ils les regardaient fuir, se perdre, disparaître, avant d'avoir rien pu savoir d'eux.* Le monde entier défilait, la foule humaine charriée à toute vapeur, *sans qu'ils en connussent autre chose que des visages entrevus dans un éclair, des visages qu'ils ne devaient jamais revoir,* parfois des visages qui leur devenaient familiers, à force de les retrouver à jours fixes, et *qui pour eux restaient sans noms.* Et voilà que, dans la neige, un train débarquait à leur porte : *l'ordre naturel était perverti, ils dévisageaient ce monde inconnu* qu'un accident jetait sur la voie, *avec des yeux ronds, de sauvages, accourus sur une côte où des Européens naufrageraient.* » (*ibid.*, p. 1031, 1032, 1044, 1053, 1175-1176 ; voir aussi p. 1183-1184, 1187-1188, 1244, 1264-1265, 1271, 1274-1275).

⁷⁴⁴ Jean Borie, *Zola et les mythes*, op. cit., p. 116.

⁷⁴⁵ *Ibidem*, p. 113.

« train » ou de la « machine ». La machine 608 représente en effet l'expression métaphysique ultime de la condition humaine ; par son parfait anonymat mathématique, elle est l'instrument idéal de la contingence, qu'elle illustre dans la course folle qui « clôt » le roman – si l'on peut dire ainsi –, lorsque Jacques et Pecqueux sont tombés à bas du train en marche en se battant :

C'était le *galop* tout droit, la bête qui fonçait tête basse et muette, parmi les obstacles. Elle roulait, roulait sans fin, comme affolée de plus en plus par le bruit strident de son haleine.

A Rouen, [...] l'épouvante glaça la gare, lorsqu'elle vit passer, dans un vertige de fumée et de flamme, ce train fou, cette machine sans mécanicien ni chauffeur, ces wagons à bestiaux emplies de troupiers qui hurlaient des refrains patriotiques. [...] Déjà, au loin, le roulement du monstre échappé s'entendait. Il [...] arrivait de son galop furieux, comme une force prodigieuse et irrésistible que rien ne pouvait plus arrêter. [...] De nouveau, disparu, il roulait, dans la nuit noire, on savait où, là-bas.

Qu'importaient les victimes que la machine écrasait en chemin ! N'allait-elle pas quand même à l'avenir, insoucieuse du sang répandu ? Sans conducteur, au milieu des ténèbres, en bête aveugle et sourde qu'on aurait lâchée parmi la mort, elle roulait, roulait, chargée de cette chair à canon, de ces soldats, déjà hébétés de fatigue, et ivres, qui chantaient⁷⁴⁶.

L'étude de l'avant-texte de ce dénouement par Almuth Grésillon montre que Zola s'est véritablement passionné pour cette anecdote vraie d'un train ayant perdu son conducteur, en concentrant son intérêt sur le devenir de la machine ainsi lancée⁷⁴⁷. La question du train fou l'obsède même au point de négliger sciemment la vraisemblance technique. Pol Lefèvre lui avait en effet expliqué que la machine aurait progressivement ralenti et n'aurait donc pu être projetée ainsi vers un désastre rejeté dans l'infini. L'obstination du romancier pour garder cette conclusion se comprend aisément selon notre hypothèse de lecture, car elle permet d'associer définitivement l'errance de Jacques au mouvement des passagers du train. Elle apporte un éclairage manifeste sur l'ensemble du roman et montre bien que le cas de Jacques ne s'avère en rien celui d'une anomalie psychologique ou d'une quelconque fatalité héréditaire, qu'il ne fait que manifester au grand jour l'essence même de toute vie humaine, dans une signification qui place le roman sur le plan métaphysique, et non seulement sur le plan physiologique. Le parcours du train « fou », appelé aussi dans ces mêmes pages train « fantôme », présente en effet des analogies manifestes avec l'errance symbolique de son chauffeur dans l'espace de la lande. Certains passages en semblent directement inspirés, jusque dans les séquences lexicales utilisées (en italique) :

Alors, *de nouveau*, pendant une demi-heure, il *galopa au travers de la campagne noire*, comme si la meute déchaînée des épouvantes l'avait poursuivi de ses abois. Il monta des côtes, il dévala des gorges étroites.

⁷⁴⁶ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1330-1331.

⁷⁴⁷ « Si les deux hommes, le mécanicien et le chauffeur, disparaiss[aient], l'un poussant l'autre (jalousie), que deviendrait le train ? » (Emile Zola, *La Bête humaine, Dossier préparatoire*, « Notes du l'accident – La folie du tunnel – Article d'Ignotus », Paris, BNF, ms 10274, f°676, cité par Almuth Grésillon dans « Complexité énonciative et dénouement narratif dans le dossier génétique de *La Bête humaine* », dans Zola, *Genèse de l'œuvre*, dir. J.-P. Leduc-Adine, Paris, CNRS éditions, 2002, p. 48.

Coup sur coup, *deux ruisseaux se présentèrent* : il les franchit, se mouilla jusqu'aux hanches. *Un buisson qui lui barrait la route*, l'exaspérait. Son unique pensée était *d'aller tout droit, plus loin, toujours plus loin*, pour se fuir, pour fuir l'autre, la bête enragée qu'il sentait en lui. Mais il l'emportait, elle *galopait* aussi fort. [...] Il devait tourner à son insu, car il revint, de l'autre côté, buter contre la voie, après avoir décrit un large demi-cercle, parmi les pentes, hérissées de broussailles, au-dessus du tunnel⁷⁴⁸.

Le mimétisme est frappant, et l'on pourrait appliquer bien des remarques qui vont suivre à la fuite impossible de Jacques autour de la lande. Le parallèle est d'ailleurs scellé dans la métaphore du train fou comme « bête », qui renvoie explicitement au titre, donc à l'inconscient fictif de Jacques, en ce qu'il ne relève plus de la rationalité consciente mais de la pulsion animale. Malgré cette évidente analogie, le dernier paragraphe du roman, dans un rare exemple de propos directement assumé par le narrateur omniscient, se charge d'élargir au-delà la portée de l'épisode. Il substitue ainsi au trajet spatial du chemin de fer le mouvement historique vers l'avenir, et associe les victimes de l'accident imminent à celles de la guerre où se rendaient les soldats inconscients⁷⁴⁹. La multiplicité des niveaux de compréhension de cet épisode (vie de Jacques, vie des passagers, vie des soldats, vie de la société française) se résout si on voit dans ces multiples référents l'expression d'un discours s'appliquant à toute vie humaine, allant de la vie à la mort. L'existence serait dès lors soumise à la machine folle, cette force qui l'entraîne irrésistiblement dans l'anéantissement de la mort et de la souffrance, sans qu'aucune prise sur elle ne soit envisageable pour l'homme (« sans mécanicien ni chauffeur », « force prodigieuse et irrésistible que rien ne pouvait plus arrêter », « sans conducteur »), dans une parenté évidente avec la domination implacable du vouloir-vivre schopenhauerien et sans la moindre dimension de fatalité tragique. Cette métaphorisation de l'anéantissement sans transcendance de la condition humaine est réalisée et glosée en ce sens dans une autre scène du roman mettant en scène les mêmes éléments, celle de l'accident de train causé par le sabotage de Flore :

Et [Misard], ainsi que Flore, regardaient les cadavres, comme s'ils espéraient les reconnaître, au milieu de la cohue des milliers et des milliers de visages, qui, en dix années, avait défilé devant eux, à toute vapeur, en ne leur laissant que le souvenir confus d'une foule, apportée, emportée dans un éclair. Non ! ce n'était toujours que le flot inconnu du monde en marche ; la mort, brutale, accidentelle, restait anonyme, comme la vie pressée dont le galop passait là, allant à l'avenir ; et ils ne pouvaient mettre aucun nom, aucun renseignement précis, sur les têtes labourées par l'horreur de ces misérables, tombés en route, piétinés, écrasés, pareils à ces soldats dont les corps comblent les trous, devant la charge d'une armée montant à l'assaut⁷⁵⁰.

⁷⁴⁸ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1046.

⁷⁴⁹ L'association train de soldats/avenir de la France et la portée générale qu'elle suppose sont d'ailleurs évoquées de manière explicite par Zola dans le dossier préparatoire : « ces trains allant au XX^e siècle devenant l'instrument de l'affreux massacre », « le train est l'image alors de la France » (Emile Zola, *La Bête humaine, Dossier préparatoire*, « Plan général » et « Ebauche », BNF, ms 10274, f^o 279 et 428, cité par Almuth Grésillon dans « Complexité énonciative et dénouement narratif dans le dossier génétique de *La Bête humaine* », *op. cit.*, p. 45 et 50.

⁷⁵⁰ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1264-1265.

Le qualificatif de mort « accidentelle » prend ici une valeur sylleptique, puisque l'accident de train, imprévisible, ne fait que renvoyer au caractère philosophiquement accidentel de toutes ces vies, dérisoires dans l'existence comme dans la « cessation » d'existence. Cette contingence schopenhauerienne se retrouve dans l'anonymat aggloméré des corps, d'abord vivants mais noyés dans le dérisoire du surnombre transitif, égalisant et désindividualisant chaque être comme un simple numéro (« la cohue des milliers et milliers de visages », qui ont « défilé [...] à toute vapeur »), puis fondus en un même tas de chair indistinct. Les corps sont d'abord disloqués dans leur unité première par la métonymie des « têtes », avant que les métaphores fassent de ces morts en morceaux une sorte d'indénombrable, une matière visqueuse, une coulée indistincte : le « flot », le terreau des « têtes labourées », des corps « piétinés », « écrasés » et qui « comblent les trous ». Cette « coulée » de chairs amalgamées renvoie les passagers du train à leur statut indifférent pour le vouloir-vivre : celui d'un instrument de la perpétuation de la vie, d'un simple support qui n'a que l'illusion de posséder une subjectivité propre. Cette illusion d'identité est d'ailleurs exprimée par leur absence d'identification dans l'accident (« anonyme », « ils ne pouvaient mettre aucun nom, aucun renseignement précis, sur les têtes »). Non seulement la mort de l'homme est ici dérisoire, accidentelle au sens propre comme au sens abstrait, mais elle est en outre réduite à l'anonymat de simple chair à canon, alimentant la chaudière du vouloir-vivre. Le réseau de sémantique du passage évoquant les charniers de la guerre finit donc d'associer définitivement la symbolique des deux passages, tout passager du train semblant identique aux soldats inconscients embarqués dans le « train fou » vers l'avenir.

Une autre caractéristique de la machine vient confirmer l'absence de fatalité tragique de cette dernière scène : au contraire d'un destin transcendant, le mouvement puissant qui soumet l'homme à sa « volonté » est un anti-mouvement, la volonté n'ayant d'autre fin que sa propre perpétuation. La puissante machine est ainsi caractérisée comme immotivée, sans but ni cause. Elle va « tout droit », toujours tout droit, mais ce « tout droit » n'a rien de linéaire : il n'est pas le signe d'une destination certaine, mais celui du seul mouvement que l'on peut faire lorsqu'on n'a pas de but : avancer, mettre un pied devant l'autre sans jamais changer de direction, ce qui impliquerait un choix, donc une finalité. La bête a la « tête basse et muette », est « aveugle et sourde », soit une entité entièrement centrée sur elle-même, et incapable d'extériorisation en dehors de sa seule existence. On ne sait pas d'où elle vient, on ne sait pas non plus où elle va, si ce n'est le vague « là-bas ». La machine oblige à avancer, mais elle ne va nulle part – comme Jacques dans la lande – ; elle roule pour rouler, si bien que son mouvement sans but n'est plus véritable mouvement, mais perpétuation immotivée de son

être, pérennisation de son existence dans un « avenir » qui n'est que la continuation du présent. Ainsi faut-il comprendre le tic stylistique du passage, consistant à inscrire le mouvement du train dans une trame cyclique qui le nie : « Elle roulait, roulait sans fin », « De nouveau, disparu, il roulait, il roulait », « elle roulait, roulait ». Le texte désigne symboliquement le mouvement de la machine par un mot insistant sur la circularité de la roue (on trouve aussi « roulement »). La répétition de l'anaphore l'engage ensuite dans un retour du même contredisant toute progression ; et elle-même s'inscrit dans une structure de refrain qui la reproduit trois fois dans notre passage, soit cinq fois en tout dans les deux dernières pages du roman⁷⁵¹ : on ne saurait mieux nier toute progression à ce « mouvement » semblant être un éternel retour du même, d'autant que l'image de la roue ne saurait que nous faire penser aux métaphores de Sisyphe roulant son rocher et de la roue d'Ixion utilisées par Schopenhauer⁷⁵².

Force immanente, contingente et ancrée dans l'atemporalité de la continuation d'un présent toujours identique, la machine ne peut plus refléter l'idée d'un destin mais devient plutôt l'expression même de l'existence humaine soumise au vouloir-vivre, que confirme sa dernière caractéristique, à savoir son rapport à l'illusion. Force surpuissante et effrayante, le train est bien un « fantôme » pour ceux qui en sont la victime. Dans les gares, les hommes le voient à peine apparaître comme une hallucination (« dans un vertige de fumée et de flammes »), qu'il a déjà disparu « dans les ténèbres, on ne savait où, là-bas », les laissant incrédules et impuissants (« Les employés étaient restés béants, agitant les bras », lit-on ailleurs dans le même passage). Mais c'est surtout à l'intérieur que les passagers n'ont pas la moindre conscience, au contraire de Jacques, du drame qui les meut, celui de leur vie même, puisqu'ils sont « hébétés » et « ivres », inconscients, comme le souligne l'insistance sur le chant des soldats (« refrains patriotiques », « chantaient »). Dans un cas comme dans l'autre,

⁷⁵¹ « [L]a machine dévorante roulait, roulait toujours [...] » ; « La machine roulait, roulait » ; « Et la machine, libre de toute direction, roulait, roulait toujours. » (*ibid.*, p. 1330).

⁷⁵² Ce tic stylistique est d'ailleurs initialement utilisé par Jacques lors de son errance dans la lande comme pour conclure sa méditation sur sa propre vie, en associant définitivement le parcours du mécanicien au mouvement de sa machine : « Jamais il ne se marierait, il n'avait d'autre avenir que de rouler seul, rouler encore et encore, sans repos. » (*ibid.*, p. 1045). Repérée par Philippe Bonnefis, la phrase appelle pour le critique la même intuition mythologique que la nôtre : « C'est Sisyphe cheminot... » (Philippe Bonnefis, *L'innommable*, *op. cit.*, p. 112). Dans une perspective différente, Jean Borie évoque aussi une temporalité cyclique dans ce roman, qu'il associe à l'atemporalité de la « bête » et de sa figuration de l'instinct de mort : « La seule trace objective de l'instinct de mort est, on le sait, la compulsion de répétition. Or, l'anthropologie mythique de Zola est fondée, précisément, sur la conception d'une violence originaire, d'un meurtre primitif qui revient à jamais visiter la race humaine. Il y a un *éternel retour* de la bête humaine, de ce monstre dont nous ne connaissons jamais la première apparition. Il nous faut d'ailleurs remarquer que ce concept est très proche de celui d'inconscient ou de refoulé. » (Jean Borie, *Zola et les mythes*, *op. cit.*, p. 95 [J. B. souligne]). Nous voyons plutôt là une excellente description de l'image qui selon nous se cache derrière celle de la « bête », celle du vouloir-vivre.

l'homme ne voit pas sa condition lamentable, car il préfère rester soumis à ses illusions, qui lui permettent de chanter tout en allant à un anéantissement contre lequel il ne peut rien.

Cette interprétation doit être reliée à l'analyse de l'intrigue judiciaire que nous avons réalisée sur ce roman⁷⁵³. Nous avons en effet noté que l'enquête hypothético-déductive du juge Denizet sur les deux meurtres de la Croix-de-Maufras n'était pas tant vouée à l'échec en raison de sa défaillance que du caractère parfaitement insoluble de leur énigme : l'erreur judiciaire n'est pas due à un défaut de rationalité, mais à la volonté de chercher une quelconque rationalité dans la complicité silencieuse puis le meurtre de Jacques, qui n'ont justement pas la moindre motivation logique, ce que concluait finalement l'ironie de Camy-Lamotte en estimant que la vérité en justice n'était qu'une illusion. Une illusion effectivement, car si l'on se place sur le plan schopenhauerien, il y a dans la prétention de découvrir une vérité par la réflexion logique un leurre du vouloir-vivre, qui tente de nous faire croire que la vie aurait un sens et une logique, elle qui n'est que *grundlos*. Et c'est précisément cette conception de la vie que démontre le comportement de Jacques dans les deux affaires : ses actes sont indéchiffrables parce qu'ils sont immotivés, contingents tout comme l'est l'existence humaine, et celui qui tente d'y appliquer une quelconque causalité ne peut que rencontrer l'illusion et l'erreur. L'acte meurtrier irrationnel de Jacques ne fait ainsi que mettre sous les yeux du monde la contingence même et le dérisoire de la vie, à laquelle l'homme du commun, à l'égal de Denizet, ne peut se résoudre. La vision fugitive mais lucide par Jacques de cette présence muette, indescriptible et invincible du vouloir-vivre dans l'espace de la lande traversé par les locomotives, ne change rien à la condition du personnage, tout aussi démuné que les ignorants. Les funestes pulsions du mécanicien ne sont finalement que l'expression directe des désirs du vouloir-vivre, dépourvues des atours illusoire qui les rendent plus « viables » chez les autres hommes, mais tout aussi soumises. Les crises psychiques du personnage représentent bien cette idée, en ressemblant à une rencontre de la contingence à la fois angoissante et insurmontable de la force décrite par Schopenhauer :

Son crâne éclatait sous l'effort, il n'arrivait pas à se répondre, trop ignorant, pensait-il, le cerveau trop sourd, dans cette angoisse d'un homme poussé à des actes où sa volonté n'était pour rien, et dont la cause en lui avait disparu⁷⁵⁴.

Et tout sombrait ensuite à un gouffre noir, à un néant, où il n'y avait plus ni temps ni espace, où il gisait inerte, depuis des siècles peut-être⁷⁵⁵.

⁷⁵³ Voir *supra*, p. 415 et sq.

⁷⁵⁴ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1044.

⁷⁵⁵ *Ibidem*, p. 1212.

Le cas de Jacques n'est donc en rien distinct du reste de l'humanité dans cette intrigue entièrement placée sous le sceau du système schopenhauerien. Il faudrait d'ailleurs sur ce point s'intéresser à son métier de « mécanicien » : semi-clairvoyant, il entrevoit le vouloir-vivre sans pouvoir cependant lutter contre la force de sa machine débridée, à bas de laquelle il est jeté, tout comme le « chauffeur » Pecqueux, qui présentait étonnamment la caractéristique d'être toujours ivre, et donc de ne pas voir clair devant lui ! Car si le conducteur Jacques est nommé « mécanicien », il n'est pas étonnant qu'il soit celui qui entr'aperçoit le fonctionnement de la machine du vouloir-vivre dans le roman, sans toutefois s'opposer à son fonctionnement. Ce détail nous renvoie ainsi directement au rôle de son frère Etienne, « machineur » de son métier, dans cet autre roman du vouloir-vivre qu'est *Germinal*.

Germinal : le supplice absurde de la vie humaine

Une lecture schopenhauerienne identique peut en effet être faite à partir de *Germinal*, dont on sait que le motif symbolique du Voreux résulte de l'obsession zolienne pour la descente sous terre, l'enfouissement du vivant et la machinerie exploitant le sol. Les avant-textes du roman témoignent de ce phénomène qui renvoie le romancier à ses hantises. D'abord sensibles dans le compte-rendu de sa descente dans le puits d'Anzin, elles font progressivement apparaître dans l'*Ebauche*, comme l'a montré H. Mitterand, le mythe d'une « descente aux Enfers », où Etienne « va connaître ou reconnaître à la fois les origines et la fin de l'homme, la bestialité fragile des grottes préhistoriques et la terreur des visions infernales⁷⁵⁶ ». Les *Notes sur Anzin* insistent d'abord sur l'enfermement dans la cage en fer « dont on ne voit pas les guides », qui « filent comme des rails de chemins de fer », pointent ensuite une « sensation d'enfoncement », « de fuite sous vous » ; « [p]uis, une fois dans le noir, plus rien. Monte-t-on, descend-on⁷⁵⁷ ? ». Cette expérience du néant de l'obscurité, de l'enfermement des hommes dans une cage qui les meut en anéantissant leurs repères dans un mouvement dont il est impossible d'identifier la direction ou les « rails », prédispose le motif du Voreux à subir dans le roman le même traitement schopenhauerien que la lande et le train

⁷⁵⁶ Henri Mitterand, « *Germinal* : la genèse de l'espace romanesque », dans Zola. *L'histoire et la fiction*, op. cit., p. 129-122.

⁷⁵⁷ Emile Zola, *Germinal. Dossier préparatoire*, « Notes sur Anzin », ms 10308, f^{os} 227-229, cité par H. Mitterand dans « *Germinal* : la genèse de l'espace romanesque », op. cit., p. 126-127.

de *La Bête humaine*⁷⁵⁸, lui dont le nom et la description renvoie d'ailleurs à l'ogre-*orcus*⁷⁵⁹, métaphore souvent utilisée pour désigner le vouloir-vivre :

L'espace du puits et le trajet de la descente sont d'abord perçus par le corps. « Une secousse l'ébranla, et tout sombra ; les objets autour de lui s'envolèrent, tandis qu'il éprouvait un vertige anxieux de chute, qui lui tirait les entrailles. » Un corps en proie à un transport non naturel, anormal, incontrôlable, paralysant. Un corps rétracté par l'humidité, le froid, la cécité, le vertige, la peur : privé subitement de ses territoires familiers, de ses routines, de son empathie avec les autres corps, à la recherche de sa spatialité perdue. « Le froid devenait glacial, on enfonçait dans une humidité noire, lorsqu'on traversa un rapide éblouissement, la vision d'une caverne où des hommes s'agitaient, à la lueur d'un éclair. Déjà, on retombait au néant. » [...] Espace organiquement dysphorique, le puits est également pour Lantier un espace sans repères ni indices interprétables. [...] « Le « noir de la fosse » annihile toute coordonnée, toute topographie, toute orientation. « Il ne pouvait distinguer les parois du puits, derrière le grillage où il collait sa face. » Zola sature le texte d'un sémantisme du non-savoir, de l'impossibilité d'identifier quoi que ce soit. L'expérience de Lantier se déroule sur le mode non de l'être, mais du paraître, non du connaître ou du reconnaître, mais du croire, de l'illusion. [...] Le texte abonde en tournures indéfinies, passives ou impersonnelles, affirmant dans son écriture la passivation du personnage. Il est prisonnier des choses, au degré zéro du pragmatique. Son initiation au monde de la mine commence dans la négation du pouvoir faire⁷⁶⁰.

La pertinence de cette analyse de l'épisode de la descente menée par H. Mitterrand nous dispense de bien des démonstrations tant elle met d'emblée en lumière tous les points d'accroche entre la descente d'Etienne dans le Voreux et la rencontre par l'homme du vouloir-vivre qui l'opprime⁷⁶¹. Espace indéfini, sans forme ni couleur, sans gravité, sans direction, qui ne laisse aucune place à la perception, à l'interprétation, au jugement, au mouvement du personnage privé de toute liberté propre, le Voreux est bien cet oxymore de la présence d'un néant total qu'est le vouloir-vivre. L'absence de vision est en réalité un recouvrement de la vue pour l'homme aveugle, qui trouve dans le puits l'image véritable de sa condition, alors que les rares perceptions visuelles qui lui sont encore accessibles sont traitées sur le mode du fugitif et de l'illusion fantastique (« rapide éblouissement », « vision de caverne où des hommes s'agitaient, à la lueur d'un éclair »). Les rares échappées visuelles sur les mineurs au travail lors de la descente sont en effet moins vraies que le néant : elles montrent dans un halo lumineux l'agitation vaine et absurde d'êtres qui travaillent pour le néant (la mine) en croyant y trouver le sens ou du moins la logique de leur existence. Comme le dit le critique, l'homme entre dans cette scène « dans l'espace de l'absurde et de

⁷⁵⁸ La traduction de la comparaison ferroviaire de l'avant-texte dans le roman accentue encore ce phénomène, en assimilant clairement le mineur dans sa cage au passager d'un train. Il est dès lors, dans ce contexte du Voreux, difficile de ne pas comprendre le mineur comme un autre exemple universel de la condition humaine : « Levant la lampe, [Maheu] éclaira un madrier des guides, qui filait ainsi qu'un rail sous un train lancé à toute vapeur [...] ». (Emile Zola, *Germinal*, éd. cit., p. 1159-1160).

⁷⁵⁹ « Il ne restait là, sans un arrêt, que l'échappement de la pompe, soufflant toujours de la même haleine grosse et longue, l'haleine d'un ogre. » (*ibidem*, p. 1192 ; voir aussi p. 1193).

⁷⁶⁰ Henri Mitterrand, « *Germinal* : la genèse de l'espace romanesque », *op. cit.*, p. 132-133.

⁷⁶¹ Pour les passages cités de la descente d'Etienne par le critique, voir l'édition citée de *Germinal*, p. 1159.

l'inhumain. D'où la révolte, et le défi au monstre⁷⁶² ». Néanmoins, si la grève lutte contre l'absurdité d'une condition sociale effectivement inhumaine et absurde, elle ne traite, comme la science, que la surface (l'absence de causalité des phénomènes) et ne peut rien contre l'absence de causalité première de l'existence : on peut lutter contre le directeur de la mine, mais pas contre le vouloir-vivre. Or, le Voreux étant clairement identifié au vouloir-vivre dans ce roman, on ne s'étonnera guère de l'issue décevante de la révolte sociale des mineurs.

La dimension à la fois sacrificielle et digestive donnée à la descente des travailleurs renforce cette assimilation, en rappelant le démembrement et l'amalgame des chairs des passagers dans les trains de *La Bête humaine* :

[L]e puits avalait des hommes par bouchées de vingt et de trente, d'un coup de gosier si facile, qu'il ne semblait pas les sentir passer. [...] [O]n tirait quatre fois la corde du signal d'en bas, « sonnait à la viande », pour prévenir de ce chargement de chair humaine. [...] Pendant une demi-heure, le puits en dévora de la sorte, d'une gueule plus ou moins gloutonne, [...] toujours affamé, de boyaux géants capable de digérer tout un peuple. Cela s'emplissait, s'emplissait encore, et les ténèbres restaient mortes, la cage montait du vide dans le même silence vorace⁷⁶³.

L'élargissement hyperbolique des « boyaux géants capables de digérer tout un peuple » montre que dans ce roman encore, la portée du discours zolien dépasse largement la psyché d'Etienne ou la condition des mineurs, mais prétend à une portée philosophique beaucoup plus générale. Cet extrait, qui n'est qu'un exemple parmi tant d'autres, montre en outre que malgré son origine mythique, la caractérisation du Voreux n'a rien de transcendant, de véritablement « divin », contrairement à ce que certains passages pourraient le laisser penser. Les hommes sont désindividualisés par le vouloir-vivre, où plutôt retournent à leur véritable existence collective de « viande » dépourvue de volonté propre, mais la force qui les y conduit n'en est pas pour autant elle-même motivée. On ne voit pas les « guides » de la cage dans le noir, car la cage ne mène nulle part ; de même, le Voreux n'est rien qu'une existence entièrement centrée sur sa matière, aucunement déterministe, comme le souligne l'utilisation de tournures impersonnelles et pronominales : « Cela s'emplissait ». Le Voreux n'est pas un dieu, il n'est que « cela », la présence pure de la matière, qui se résume à sa seule existence ; dès lors, le « cela » n'a pas de volonté autre que sa permanence, et son action ne saurait être rectrice, d'où la tournure pronominale donnant l'impression d'un gavage spontané, d'un écoulement naturel en lui ; enfin, dans ce monde de la contingence généralisée, l'homme avalé n'est que la continuité de la matière même du vouloir-vivre, dont il ne se distingue

⁷⁶² Henri Mitterand, « *Germinal* : la genèse de l'espace romanesque », *op. cit.*, p. 134.

⁷⁶³ Emile Zola, *Germinal*, éd. cit., p. 1153-1154.

finalement pas, c'est pourquoi il ne peut prétendre lui non plus à être sujet, bien évidemment, ni même objet de l'action (*cela s'emplissait d'hommes).

Entité anonyme et immotivée qui ne renvoie qu'à elle-même et à sa propre perpétuation, la digestion du Voreux s'apparente donc à la force immanente et contingente du vouloir-vivre. Cette immanence, ce repli matériel sur lui-même du Voreux est illustré dans le roman par une insistance sur l'isotopie du tassement (non pas simplement du tas, mais de sa constitution en tas par affaissement) : « au ras du sol », « tass[é] au fond d'un creux », « dans un pli de terrain », « au fond de son trou », « accroup[i] là », le Voreux est ainsi « une masse lourde », « une masse sombre », « un tas écrasé », un « tassement de bête », « accroupie là », qui « alourdissait », « s'écrasait davantage », avec ses constructions « trapues », « tout cela tassé⁷⁶⁴ ». Cet accent sur un resserrement centripète du Voreux scande la plupart des déplacements d'Etienne, qui semble toujours devoir revenir vers ce « trou noir », au sens astronomique : comme les mineurs qui sont avalés chaque matin, le personnage semble « happé » par ce trou pourtant vide qui attire irrésistiblement sa trajectoire et ses regards, à la manière de la bouche du tunnel vers laquelle Jacques revient sans cesse lors de son errance dans la lande de la Croix-de-Maufras⁷⁶⁵. Or, comme pour les trains anéantis dans le tunnel, cette attraction de la matière se convertit immédiatement en néant dans ce centre vide qu'est la mine, immédiatement engloutie par le trou pour creuser elle aussi d'autres trous, dans la veine de charbon⁷⁶⁶.

Cette insistance sur le tassement annule toute transcendance à la métaphore du « dieu » parfois utilisée pour désigner les propriétaires du puits, elle aussi parfaitement en accord avec la dimension philosophique que nous voyons dans le roman. Le vouloir-vivre est immotivé, sans origine transcendant son être-là, dans un manque de causalité impossible à supporter pour l'homme, qui peuple dès lors selon Schopenhauer ce vide d'une illusion d'ordre et de finalité, souvent par la religion. Le même phénomène touche le Voreux, en rencontrant avec bonheur la thématique du capitalisme grandissant, où les médiations entre l'homme et son bien se multiplient, où les patrons sont désormais des « directeurs employés »

⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. 1134, 1135, 1142, 1192, 1334.

⁷⁶⁵ « Mais, *au ras du sol*, un autre spectacle venait de l'arrêter. C'était une *masse lourde* [...] » ; « Le Voreux, à présent, sortait du rêve. », « Et le Voreux [...] *s'écrasait davantage* », « Devant lui, il retrouvait bien le Voreux [...] », « [Ses regards] revenaient vers le Voreux », « Lorsqu'il leva la tête, il vit qu'il était devant le Voreux. », « Depuis son accident, il avait une horreur nerveuse de la mine. [...] Il dut tourner la tête, le puits l'exaspérait », « En face, il avait les décombres du Voreux, le trou maudit que trois pompes épuisaient sans relâche. » (*ibid.*, p. 1134, 1135, 1142, 1192, 1193, 1334, 1583).

⁷⁶⁶ Peut-être faut-il voir là l'origine d'une remarque de J. Borie, qui, notant cette récurrence de l'évocation du tas, associe le Voreux à un symbole violent et obscène, mélange de bête prête à bondir et de défécation (Jean Borie, *Zola et les mythes*, *op. cit.*, p. 116-117).

par des puissances anonymes, des « gérants » comme Hennebeau. Comme l'homme schopenhauerien, le mineur se trouve démuné devant le manque d'origine du Voreux, qu'il cristallise dans l'anonymat de son propriétaire. Désespéré, en quête de sens, il comble alors ce vide par une explication divine :

D'un geste, le jeune homme montra l'immensité des ténèbres.
« A qui est-ce donc, tout ça ? »
Mais Bonnemort resta un instant suffoqué par une nouvelle crise [...]. Enfin, [...] il dit [...] :
« Hein ? à qui tout ça ? ... On n'en sait rien. A des gens. »
Et, de la main, il désignait dans l'ombre un point vague, un lieu ignoré et reculé, peuplé de ces gens, pour qui les Maheu tapait la veine depuis plus d'un siècle.
Sa voix avait pris une sorte de peur religieuse, c'était comme s'il eût parlé d'un tabernacle inaccessible, où se trouvait le dieu repu et accroupi, auquel ils donnaient tous leur chair, et qu'ils n'avaient jamais vu⁷⁶⁷.

Dans cet extrait se met au jour toute une dialectique de la présence et de l'absence dont le Voreux/vouloir-vivre semble être l'origine dans le roman : le Voreux est à la fois gouffre et point d'attraction de la matière humaine ; Etienne voit la masse du Voreux sans la voir, dans l'obscurité qui la masque ; les propriétaires du Voreux existent mais sont inconnus, si bien qu'ils deviennent des dieux, dieu qui deviendra ultérieurement dans l'esprit d'Etienne le grand Capital, l'argent dont le principe est justement d'être une valeur symbolique substituée à une absence de valeur matérielle. La question du maître du Voreux, qui pourrait légitimer son origine comme la raison de son fonctionnement, et donc donner un sens au calvaire et à la vie des mineurs, est une question problématique, comme en témoigne l'étranglement opportun de Bonnemort face à la question que le novice Etienne pose à ce sujet. L'absence de sens, de compréhension rationnelle, contamine d'ailleurs le discours des personnages, qui est réduit à un babillement d'enfant sans lien logique, notamment chez Bonnemort : « à qui est-ce donc, tout ça ? », « Hein ? à qui tout ça ? ». Dialogue de sourds, où la non compréhension de ce qu'est le Voreux se traduit en un « tout ça » qui souligne bien son immanence d'entité matérielle sans signification, et où la réponse du vieil fait l'aveu d'un pari quasi-pascalien : « ... On n'en sait rien. A des gens ». L'aposiopèse, suivie d'un refus d'assumer une réponse en se plaçant sous le régime du « on », révèle la faillite du sens pour le mineur. Cependant, cette absence de réponse et de causalité n'est pas tenable, car si la mine n'appartenait à personne, cela signifierait que l'esclavage moderne auquel se résignent ces hommes serait absurde explicitement, et donc impensable. Même si l'on n'a pas de réponse, il faut donc peupler cette lacune pour sauvegarder une illusion de finalité à son existence, et

⁷⁶⁷ Emile Zola, *Germinal*, éd. cit., p. 1141.

donc répondre : « A des gens ». Ce qui ne signifie rien d'autre que : « je ne sais pas, mais je ne peux pas penser que ce soit à personne ».

Le geste dérisoire du vieil homme redouble ce constat désespéré. Bonnemort ne sait pas ; il pourrait ne rien faire, ne rien montrer, mais ce serait alors pouvoir penser qu'il n'y a rien au-delà de son travail de bête de somme : il réalise donc un geste déictique, mais pour montrer... le rien, la nuit, le manque d'explication qui nie son geste lui-même : « Et, de la main, il désignait dans l'ombre un point vague ». Ombre vide que son imagination peuple ensuite d'une légende à laquelle il veut se raccrocher : « un lieu ignoré et reculé, peuplé de ces gens, pour qui les Maheu tapait la veine depuis plus d'un siècle ». La formulation est ici d'autant plus pathétique qu'elle induit une certaine familiarité de Bonnemort avec son fantôme de propriétaire, en utilisant le démonstratif cataphorique « ces ». Là-bas, c'est-à-dire nulle part dans la nuit, mais quelque part pour moi, parce que je ne veux pas penser l'idée même du nulle part, il y a « ces gens ». Quels gens ? « Ces » gens que Bonnemort connaît ? Mais il ne sait pas... « Ces » gens deviennent connus de lui par l'autoalimentation de son seul discours : « ces » gens sont ces fameuses gens dont il vient de parler, et qui acquièrent progressivement une existence du fait même qu'on en parle, mais uniquement lorsqu'on parle. Et dans cette dernière phrase, on voit que cette matérialisation des propriétaires est intrinsèquement liée à la nécessaire justification de la tâche des mineurs : « ces » gens sont là, ils existent bien, non pas parce qu'on sait qu'ils existent, mais parce que les Maheu « tapent la veine » pour eux depuis un siècle. La causalité est totalement factice, et elle souligne bien que l'enjeu de ce nom des propriétaires est bien plus profond, qu'il s'agit là de donner un sens à un « travail », à une condition qui n'en a pas et en cherche désespérément un. Nous sommes donc en pleine constitution légendaire, présentée ici comme un mensonge qui s'affermirait par sa propre énonciation et qui a pour raison d'être de combler le rien, ce qui ne pouvait déboucher logiquement que sur la thématique religieuse : « une sorte de peur religieuse », « comme s'il eût parlé d'un tabernacle inaccessible », un « dieu repu et accroupi, auquel ils donnaient tous leur chair, et qu'ils n'avaient jamais vu ». Le mythe de la divinité, devant l'absurdité de leur condition, est le seul recours qui donne un sens aux mineurs : seul le dieu païen légendaire peut expliquer qu'un homme se tue pour une tâche qui n'a pas de but, en obéissant à un ordre invisible.

Cette divinisation du Voreux n'a donc rien de transcendant, et cela, le tassement formel du puits comme les métaphores désignant les propriétaires se chargent de l'exprimer. L'évocation du dieu est tout d'abord toujours celle d'une idole païenne, moins connotée de ce point de vue. Ensuite, l'insistance sur le tassement annule toute verticalité à la métaphore du

« dieu », en le qualifiant systématiquement d'« accroupi », c'est-à-dire dans un mouvement de repli sur soi qui ancre bien le monstre au sol : « dieu repu et accroupi », « dieu inconnu, accroupi au fond de son tabernacle », « monstre, [...] bête lasse et repue, accroupie là-bas comme une idole, dans l'inconnu de son tabernacle » ; « idole monstrueuse, cachée au fond de son tabernacle⁷⁶⁸ ». L'idole n'a donc rien d'un destin transcendant qui viendrait imposer sa loi au monde de *Germinal* ; elle y prétend, mais n'apparaît que comme un fétiche, un substitut légendaire inventé par les personnages pour donner une illusion de sens à leur vie. L'association entre le mineur de fond et l'homme schopenhauerien ne saurait être plus nette – rappelons que *Germinal* suit *La Joie de vivre* dans le cycle. Le « travail » dans le gouffre obscur de la mine, commandé par une logique absente qu'on remplace par une légende causale, serait finalement l'image de la vie humaine soumise à la seule perpétuation du vouloir-vivre, qui se donne l'illusion de désirs et d'une finalité pour ignorer la contingence de sa condition. Cet élargissement du sens est presque explicité dans une reprise du dialogue de sourds sur la question des propriétaires, pendant la grève, entre Etienne et Hennebeau :

« Voyez donc, Monsieur le directeur, comme il est regrettable, que nous ne puissions plaider notre cause en personne. Nous expliquerions beaucoup de choses, nous trouverions des raisons qui vous échappent forcément... Si nous savions seulement où nous adresser ! »

M. Hennebeau ne se fâcha point. Il eut même un sourire :

« Ah ! dame ! cela se complique [...]... Il faut aller là-bas. »

Les délégués avaient suivi son geste vague, sa main tendue vers une des fenêtres. Où était-ce, là-bas ? Paris sans doute. Mais ils ne savaient pas au juste, cela se reculait dans un lointain terrifiant, dans une contrée inaccessible et religieuse, où trônait le dieu inconnu, accroupi au fond de son tabernacle. Jamais ils ne le verraient, ils le sentaient seulement comme une force qui, de loin, pesait sur les dix mille charbonniers de Montsou⁷⁶⁹.

Même geste dérisoire montrant le néant, dans une scène où la fenêtre zolienne n'a jamais aussi bien montré son caractère factice, puisqu'on la désigne pour éviter de montrer le rien qu'il y a derrière... Mais ici, la tournure abstraite de l'argumentation d'Etienne rend l'élargissement à la condition humaine de cette question beaucoup plus nette : les mineurs ont besoin « d'expliquer », de « donner des raisons » auprès d'un propriétaire devenu non plus uniquement un dieu, ayant encore une certaine forme d'identité, mais une « force » lointaine. On ne saurait mieux illustrer le désarroi d'un homme en quête de causalité face à l'absurde condition que lui réserve une volonté sans fin, au deux sens du terme.

Cette contingence est illustrée dans le roman par le traitement de la notion de « travail », bien loin de la peinture qu'on donne généralement de son exaltation chez Zola. Jamais le texte ne laisse transparaître la moindre admiration pour la « production » minière,

⁷⁶⁸ *Ibidem*, p. 1141, 1193 et 1591 ; 1324, 1462, 1591.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 1324.

dont on oublie dans le roman qu'elle consiste malgré tout à sortir un produit de la mine : le charbon. Or, en éludant l'aboutissement de l'exploitation minière, c'est toute la chaîne du travail qui se retrouve sans finalité, enserrant le mineur dans une tâche semblable aux supplices mythologiques schopenhaueriens que nous avons déjà rencontrés à plusieurs reprises chez Zola. Le lexique de la machine mériterait sur ce point une étude particulière dans le roman, qui pointe souvent les gestes « machinaux » des personnages dans le quotidien. Les êtres sont réduits à l'état d'instruments sans but par la mine, comme Maheu qui est « regardé comme un vrai mineur, dans cet écrasement de l'habitude qui le réduisait un peu chaque jour à une fonction de machine⁷⁷⁰ ». Les gestes des personnages sont ainsi présentés comme mécaniques et sans but, faisant de leur propre corps une autre cage-prison, reflet de celle qui les emporte au fond, dont on ne perçoit ni le mouvement ni les guides. Toute une stylistique de la contingence pourrait même être analysée dans cet univers où les actes sont déconnectés de la volonté de celui qui agit. La descente dans la mine en donne un rapide aperçu :

Une cage embarqua des hommes, la fournée disparut⁷⁷¹ [...].

La cage était là, ils s'embarquèrent, ils s'abîmèrent, mangés par le gouffre⁷⁷².

Dans ces deux extraits, les phrases sont constituées de groupes très simples, juxtaposés, qui miment le caractère élémentaire et mécanique des actions. Mais surtout, il faut noter que c'est sur cette juxtaposition asyndétique, donc sur un vide, que repose tout l'enchaînement logique des actions, notamment dans la dernière phrase. La cage est là, *donc* il faut monter dedans, on monte dedans, *donc* on disparaît au fond. L'absence de liens logiques reproduit l'absurdité mécanique de cette suite d'actions, qui n'a de logique que l'habitude du travail régi par la machine. Leur élision renforce la déshumanisation de la tâche et l'absence de maîtrise des hommes, non seulement en ce qui concerne leurs gestes, mais aussi dans leur rapport au temps. Ce phénomène dévastateur est renforcé par la réification des hommes, d'abord désignés dans un collectif anonyme (« des hommes »), puis englobés dans un indénombrable les assimilant à un produit (« la fournée »), et enfin transformés en objet passif de la machine (« mangés par le gouffre »). Cette perte de sa propre volonté est d'ailleurs remarquablement illustrée par le choix de la tournure réfléchie : « ils s'embarquèrent ». Cette action aurait tout aussi bien pu être exprimée simplement par : « ils embarquèrent ».

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 1250.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 1583.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 1584.

Embarquer sur quelque chose, c'est ne pas avoir d'objet à son action et donc n'être maître de personne, mais c'est être au moins le maître de sa décision et de son geste, qui est le signe d'une action volontaire ; en faisant de son sujet l'objet de sa propre action, « ils s'embarquèrent » ne donne toujours pas de pouvoir à l'homme sur le monde extérieur, mais il dénie en outre toute motivation dans l'action : s'embarquer, c'est faire de son corps une marchandise qui est chargée comme une masse inerte. L'utilisation des déterminants indéfinis place enfin tous les intervenants de ce processus inhumain dans un anonymat où tout se vaut : « une cage », « des hommes ».

La contingence envahit tout l'univers de la mine et place l'homme dans la situation schopenhauerienne d'un être qui n'a plus d'individualité, qui n'a aucun devenir possible tant il est ancré dans la répétition d'actes qui n'ont aucun sens si ce n'est de répondre au « travail » qu'est la vie humaine, à la perpétuation de son existence présente. La dernière vision qu'a Etienne de la mine souligne cette idée du « travail » comme mise en abyme du supplice de l'homme, en assimilant les travailleurs à des « ombres muettes, toutes noires », « se suiv[ant] à la file » vers les Enfers grecs de ce qu'on nomme symboliquement alors la « fosse⁷⁷³ ». Cette marche inexorable vers l'anéantissement présente d'ailleurs l'atemporalité cyclique et infinie du mythe :

Peu à peu, les chemins déserts se peuplaient, des charbonniers passaient continuellement près d'Etienne, la face blême, silencieux. [...] Partout, dans la brume du matin, le long des chemins noyés de ténèbres, le troupeau piétinait, des files d'hommes trottant le nez vers la terre, ainsi que du bétail mené à l'abattoir. [...] Plus il approchait de la fosse, et plus Etienne voyait leur nombre s'accroître. [...] C'était un ruissellement sans fin [...] ⁷⁷⁴.

Les pluriels, les collectifs anonymes, la métaphore de l'écoulement, l'utilisation de l'imparfait et d'adverbes de temps insistant sur un mouvement perpétuel, emprisonnent les hommes dans un temps qui ne progresse que vers le même, qui « piétine » et recommence à l'infini sans leur laisser la moindre initiative de changement. Cette idée est confirmée par le retour au travail de celle qui avait pu un temps lui échapper, la Maheude. Le traitement apporté à cet épisode de la fin du roman fait de la mère de famille une référence explicite au supplice de la roue d'Ixion :

C'était une exception charitable que la Compagnie, apitoyée sur le sort de cette malheureuse, si cruellement frappée, avait bien voulu la laisser redescendre à l'âge de quarante ans ; et, comme il semblait difficile de la remettre au roulage, on l'employait à la manœuvre d'un petit ventilateur, qu'on venait d'installer dans la galerie nord, dans ces régions d'enfer, sous le Tartaret, où l'aérage ne se faisait pas. Pendant dix heures,

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 1582.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 1581-1582.

les reins cassés, elle tournait sa roue, au fond d'un boyau ardent, la chair cuite par quarante degrés de chaleur. Elle gagnait trente sous⁷⁷⁵.

Tournant sa roue de flammes au-dessous de la mine continuellement embrasée du Tartaret (rappelons que celle d'Ixion est précisément située dans le Tartare, comme le rocher de Sisyphe...), dans un but si ridicule qu'il n'est qu'absence de but, comme le souligne la chute rythmique de la dernière phrase accusant la disproportion entre la tâche et le salaire, dans un état insupportable qui est pourtant présenté comme une faveur « charitable » de la Compagnie (Ixion avait reçu lui aussi cette « faveur » de n'être pas tué par Jupiter), la Maheude devient le symbole de l'ensemble des travailleurs de la mine, mais surtout, comme Ixion chez Schopenhauer, l'allégorie de ce travailleur qu'est l'être humain, jouet sans but du vouloir-vivre. Il n'est dès lors pas étonnant que le machinal et l'absurde contaminent également la vie « privée » des personnages, en dehors de la tâche qu'ils exécutent pour ce que l'on nomme significativement la Compagnie, désignation d'une globalité imprécise, sans identité. La mine n'est que la conséquence d'une contingence plus grande, soupçonnée et acceptée par les mineurs eux-mêmes, qui rappellent en cela les pêcheurs de *La Joie de Vivre*. Comme Prouane, Bonnemort ne voit pas d'autre issue que la mine à sa vie, car ailleurs, ce serait la même chose : « Quoi faire, d'ailleurs ? Il fallait travailler. On faisait ça de père en fils, comme on fait autre chose⁷⁷⁶. » L'absurde se diffuse hors la mine pour envahir toutes les actions des personnages, y compris lorsque ceux-ci croient reprendre leur vie en main en se révoltant. Rien n'a de sens dans la vie des mineurs, même lorsqu'ils essaient de lui en donner un. Ainsi peut-on comprendre la course-poursuite absurde entre les mineurs et la garde pendant la grève, où l'on fuit sans cesse des gendarmes qui sont là, mais qu'on ne voit jamais, comme le dit Hennebeau ; ainsi peut-on lire également l'émasculatation « spontanée » et irréfléchie de Maigrat, ou encore l'étranglement de Cécile Grégoire, fille d'un héritier de la mine, par le vieux Bonnemort. L'acte est ainsi explicitement présenté comme immotivé et régi par un inconscient soumis à la seule force obscure des instincts : « Quelle rancune, inconnue de lui-même, lentement empoisonnée, était-elle donc montée de ses entrailles à son crâne ? L'horreur fit conclure à l'inconscience, c'était le crime d'un idiot⁷⁷⁷. »

Ce phénomène touche même le grain de sable dans le rouage. En effet, Etienne, à la manière de Jacques, devient « fou », lorsqu'il se trouve prisonnier avec Chaval et Catherine dans le puits englouti par le sabotage de Souvarine. Là, sous terre, dans le noir, le héros

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 1584.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 1140.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 1561.

semble faire l'expérience personnelle de la rencontre avec le vouloir-vivre, comme son frère (et frère siamois de genèse) le fera après lui : « Tout s'anéantissait, la nuit elle-même avait sombré, il n'était nulle part, hors de l'espace, hors du temps⁷⁷⁸. » Pris dans un espace sans forme ni figure, mais l'emprisonnant de sa matérialité, Etienne est hors temps, hors espace, prisonnier sans raison et sans espoir d'avenir, comme si la représentation illusoire du monde se dissipait et lui montrait enfin le drame de l'existence. Face à cette angoissante situation, le jeune homme devient passif et sans volonté, pris d'un « besoin de tuer », « irréprensible », semblable à « un accès de toux » qui le compare implicitement à un Bonnemort congestionné qui étrangle sans raison, sans crier gare, comme il tousse. Le héros volontaire devient un objet qui tue Chaval sans véritable motif (« Cela monta, éclata en dehors de sa volonté, sous la poussée de la lésion héréditaire⁷⁷⁹. »), puis qui se réfugie dans le déni, grâce à l'illusion procurée par une action mécanique, pour sa propre survie mentale, lorsqu'il se retrouve seul avec le cadavre de Catherine : « [I]l la touchait toujours de son geste machinal, rassuré de la sentir si tranquille⁷⁸⁰ ».

L'association de la mécanisation des hommes avec leur instrumentalisation par des pulsions inconscientes montre que la signification du monde-machine du Voreux dépasse le domaine du travail et désigne l'ensemble de la vie humaine, sans exception, y compris pour celui qui veut la combattre en vain, comme Etienne. Zola, qui le voulait d'abord selon H. Mitterand « mécanicien » dans l'avant-texte, le fera dans le roman un ancien « machineur » des chemins de fer. « Machineur », qui prend à l'époque un sens voisin de « mécanicien » (celui qui conduit et entretient la machine), lui ajoute néanmoins la dimension d'intrigue de son sens figuré : le machineur est aussi celui qui « monte des machines », des conspirations. Le mot contribue ainsi à taxer la lutte du personnage d'illusion et d'échec garanti. Car c'est finalement à cela que se résume le parcours pathétique d'Etienne : un conducteur de machine qui exploitera des hommes devenus machines de la mine, en en faisant les instruments vivants de sa machination contre la grande m[ach]ine. Intrigue définitivement circulaire et hermétique qui n'ouvre aucune perspective vers le dehors et place tous les éléments du roman dans un mécanisme infernal tournant sur lui-même : machinisme de la tâche dans la mine, machinisme des hommes devenus appareils, machinisme de la révolte toujours vouée à échouer et à être recommencée, machinisme de la vie au sein du vouloir-vivre.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 1580.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 1571.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 1580.

Ce caractère cyclique et carcéral du roman ne saurait selon nous être contredit par la conclusion de sa dernière phrase. Renvoyant explicitement au titre, donc à l'ensemble de l'œuvre, celle-ci est pourtant souvent interprétée comme une projection dans l'action future, comme un signe de confiance dans l'avenir et le progrès social :

Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre⁷⁸¹.

Comment croire à cette évocation, sous les pas et le regard de l'utopique Etienne, de la germination d'une armée vengeresse, lorsque précisément nous venons d'assister avec lui à l'éternel retour des révoltés vers la mine, comparés aux ombres noires d'« une débâcle, une marche forcée d'armée battue, allant toujours tête basse, enragée sourdement du besoin de reprendre la lutte et de se venger⁷⁸² » ? Comment y croire, lorsque le roman se clôt non pas sur un départ vers un ailleurs, mais, dans sa symétrie parfaite avec l'*incipit*, sur un cercle sans fin : Etienne retourne ailleurs pour tenter la même expérience, sans doute avec la même conclusion, alors que les mineurs retournent à la mine et se révolteront sans doute à nouveau un jour, avant d'abdiquer... « *Germinal* » renvoie certes le roman à la poussée du végétal, qui n'est d'ailleurs pas exempte d'analogie avec la perpétuation inconsciente du vouloir-vivre, mais c'est surtout un mois calendaire, c'est-à-dire un repère régissant le retour cyclique du temps, et non le changement. Comme l'avancée du train vers l'avenir à la fin de *La Bête humaine*, il est donc difficile de croire à la poussée de la plante qui germe sous les pas d'Etienne, tant la condition des mineurs semble inexorable, et tant elle n'est de toute façon qu'une actualisation ponctuelle de la dérisoire existence de l'homme : « là ou ailleurs, il faut travailler », conclurait Bonnemort le bien nommé...

Le sol comme métaphore du vouloir-vivre : La Terre et La Débâcle

Ce n'est pas *La Terre* qui apportera un démenti à l'« anti-conclusion » de *Germinal*. Le roman zolien des paysans inscrit ainsi l'ensemencement des champs dans un temps de l'éternel retour, selon des modalités déjà mises en évidence par Guy Robert et Jacques Noiray⁷⁸³. On sème, ils germent, on fauche, dans un cycle qui ne laisse guère de perspective de progression. La terre, dans son roman éponyme, est une autre actualisation du vouloir-

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 1591

⁷⁸² *Ibid.*, p. 1582.

⁷⁸³ Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, tome I, « L'univers de Zola », *op. cit.* ; Guy Robert, *La Terre d'Emile Zola, étude historique et critique*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

vivre : immensité sans forme, personnage sans personnalité, objet-sujet sans volonté propre autre que sa propre perpétuation. Les hommes, comparés à des « fourmis », la « travaillent » sans fin, au rythme cyclique des saisons. Ils se tuent pour elle par le travail ou par le meurtre, toujours engendré par un désir de possession. Ce désir est d'ailleurs une illusion au carré, le désir d'une illusion : car la terre, on ne la possède jamais. Ce phénomène est illustré par la lutte du découpage des parcelles dépeinte au début du roman lors de la donation du vieux Fouan. La dispute engendrée par le tirage au sort des chiffres destinés à découper les « parts » du terrain pour les héritiers reproduit à une échelle ridicule la lutte des hommes pour la possession des terrains, qui eux-mêmes ne sont qu'une convention factice. La limite d'une parcelle n'est en effet, comme le montre Rousseau, que l'expression conventionnelle d'une domination que la civilisation s'est donnée par pur désir égoïste. Dans *La Terre*, les propriétés sont l'illusion d'un pouvoir que l'homme croit avoir sur l'autre et sur le monde, que la conclusion « funéraire » du roman se charge de sanctionner comme dérisoire et factice, en faisant précisément de l'homme le jouet de cette terre qu'il désire, qui l'engloutit et qu'il nourrit finalement dans la tombe, comme la plupart des personnages du roman. Dans la dernière page, Jacques médite ainsi l'ensemble du roman dans le cimetière de Rognes avant de reprendre la route, comme Etienne :

La terre n'entre pas dans nos querelles d'insectes rageurs, elle ne s'occupe pas plus de nous que des fourmis, la grande travailleuse, éternellement à sa besogne. [...] Et la terre seule demeure, l'immortelle, la mère dont nous sortons et où nous retournons, elle qu'on aime jusqu'au crime, qui refait continuellement de la vie pour son but ignoré, même avec nos abominations et nos misères⁷⁸⁴.

Dans ce roman encore, la force anonyme qui domine les actes des hommes est contingente, dans une absence de finalité que l'homme préfère croire être un « but ignoré », dans son besoin de se trouver des raisons d'être, qui le conduit également à s'abandonner à la satisfaction de désirs factices. La « grande travailleuse » évoquée dans le texte est une belle métaphore de ce recentrement sur sa perpétuation qui anime aussi bien le vouloir-vivre que la terre. Et ici comme dans *Germinal*, le départ du personnage pour un ailleurs ne renvoie à aucun mouvement possible, tant le cycle qui enferme l'homme est infernal. Jacques part comme Etienne, comme le train, mais sur un chemin qui ne le fera pas sortir de sa condition de prisonnier du vouloir-vivre et de son atemporalité. Ainsi, le personnage part... pour s'engager, comme le mineur « s'embarque » ; et lui-même pressent que la guerre sera la réduplication à grande échelle de la lutte dérisoire des paysans pour la possession de ce qui les possède :

⁷⁸⁴ Emile Zola, *La Terre*, éd. cit., p. 811.

[L]es murs pouvaient brûler, on ne brûlerait pas la terre. [...] C'était comme ces histoires de révolution, ces bouleversements politiques qu'on annonçait. Le sol, disait-on, passerait en d'autres mains, les moissons des pays de là-bas viendraient écraser les nôtres [...]. Et après ? est-ce qu'on peut faire du tort à la terre⁷⁸⁵ ?

De la parcelle au territoire, il n'y a qu'une différence de degré : la lutte qu'ils engendrent reposent sur la même illusion conventionnelle, qui oublie la force indifférente cachée dessous, celle de la terre qui les meut et les vaincra toujours. Les deux s'inscrivent dans l'absurdité généralisée de l'existence et des désirs humains, dont Jacques poursuivra la démonstration dans *La Débâcle*. Cette contamination de la problématique schopenhauerienne dans le roman de la guerre n'est pas étonnante, dans la mesure où la métaphore militaire illustre déjà la condition humaine au sein des romans précédents.

La Débâcle se place par sa construction et par sa thématique sous l'égide de la contingence, en imposant même au lecteur, dans cette œuvre qui est une des plus longues du cycle, une sorte d'expérience personnelle de l'absurdité de la condition humaine. Le soldat présente par sa fonction une parenté évidente avec la condition humaine selon Schopenhauer, en étant par définition un être aux ordres, une machine consistant à réduire d'autres machines humaines à l'état d'objets-cadavres. Or, le cas de la guerre de 1870 renforce particulièrement ce point commun, en présentant une armée en déroute, sans chef, que thématise l'invisibilité des officiers, des généraux et de l'empereur fantôme. La chaîne de commandement défaille, si bien que ces êtres dont le devoir est de ne pas prendre de décision et d'obéir, se trouvent dépourvus de consignes, sans pour autant y substituer leur velléité propre ! De cette désorganisation dans la fuite naît un roman « fantôme », à la manière du train de *La Bête humaine*, qui transportait précisément des recrues vers ce conflit. L'escouade de Jean et Maurice se trouve ainsi réduite à être la portion infinitésimale d'un flot de soldats qui erre pendant tout le roman dans la campagne de Sedan, sans but, sans stratégie, sans destination. Ce cercle sans fin de l'errance s'émaille parfois de combats épisodiques ou de rencontres qui ne se transforment jamais en véritables faits de guerre, n'étant finalement que des anomalies sur l'étoffe parfaitement lisse et morne qui constitue toute l'intrigue du roman. Ainsi le lecteur fait-il dans sa lecture même l'expérience de cette défaite imbécile, devenant pour lui aussi le supplice d'un homme-jouet sans jeu, tournant sans fin, pendant près de cinq cents pages, dans un cercle infernal qui semble ne répondre à aucun but.

On le voit, de nombreuses intrigues des *Rougon-Macquart* mériteraient d'être analysées dans une perspective schopenhauerienne, tant l'image qu'elles donnent de la

⁷⁸⁵ *Ibidem*, p. 810.

condition humaine semble redevable du système du philosophe, notamment après *La Joie de vivre*. Néanmoins, nous avons noté la présence d'une même parenté, plus embryonnaire ou moins développée, dans des romans antérieurs comme *Une page d'amour*, *La Faute de l'abbé Mouret* ou *La Fortune des Rougon*. Plutôt que l'application systématique d'une doctrine, c'est donc plutôt un rapport identique à l'angoissante question de la contingence qui semble rapprocher la pensée des deux hommes ; et à ce titre, c'est tout le cycle qu'il serait nécessaire de repenser dans cette perspective, y compris les épisodes généralement perçus comme une exaltation de l'action humaine. On pourrait même se demander si la dialectique qui fonde le cycle de la famille Rougon-Macquart, celle du milieu et de l'hérédité, ne relève pas elle aussi dans une certaine mesure de cette convergence de vue. L'hérédité, surtout lorsqu'elle est appliquée au matériau on ne peut plus malléable du personnage de fiction, peut en effet être lue comme un nom bien pratique permettant de donner un sens à ce qui n'est finalement que l'inexpliqué et l'inexplicable du comportement humain. L'influence de l'hérédité vient souvent sous la plume de Zola lorsqu'il décrit la soumission des personnages à des forces qui les mènent et les dépassent sans qu'aucun dessein ne puisse leur être attribué. Ne serait-elle pas dès lors le seul mot, la seule explication scientifique que le jeune romancier ait pu mettre sur ce phénomène de volonté contingente dont son univers romanesque avait l'intuition⁷⁸⁶ ?

Sur ce point, nous nous bornerons à remarquer que tous les « bâtisseurs » zoliens sont systématiquement associés au domaine de l'illusion d'une manière ou d'une autre, ce qui n'en ferait peut-être que des êtres s'accomplissant parfaitement dans la logique factice du vouloir-vivre, qu'ils exploitent à leur profit sans en remettre en cause le mensonge. Pensons ainsi à Octave Mouret dans *Au Bonheur des Dames*, dont la fortune repose sur une mécanique de frustration et de satisfaction des désirs féminins les plus futiles, perçue comme une « exploitation » de la femme. Sa marchandise fonde en effet tout son attrait sur l'apparence, réduisant précisément la cliente à l'état des poupées mannequins de la vitrine dont la tête est remplacée par une étiquette de prix, tout cela pour grossir cette machine qui s'autogénère d'illusions (désir, mode, argent) : la caisse riche à millions, que le héros dédaignera finalement pour Denise... Pensons de la même façon à Saccard, dont les affaires et les richesses reposent sur la même exploitation du factice, celle des plans du cadastre et de la plus-value dans *La Curée*, celle du montage financier de la « valeur » boursière dans

⁷⁸⁶ En cela nous nous rapprochons d'une remarque de Philippe Bonnefis qui voyait quant à lui dans l'hérédité zolienne le prête-nom des pulsions de l'inconscient : « l'hérédité, en littérature naturaliste, n'est d'abord rien d'autre que cela, l'inconscient de l'autre, l'ancêtre inconnu, l'archi-inconscient, que, dans la nuit des temps, on s'est légué de père en fils, à chaque génération » (Philippe Bonnefis, *L'innommable*, *op. cit.*, p. 111). Archi-inconscient commun à l'humanité, voilà un cas d'inconscient extérieur à la notion d'individu qui nous ramène fortement sur les traces de Schopenhauer...

L'Argent. Le petit homme mène d'ailleurs son entreprise de façon cyclique, en s'accommodant des hauts et des bas qui le voient tantôt riche à millions, tantôt sans le sou, ne possédant et ne maîtrisant donc jamais rien. Pensons encore au roman d'Eugène Rougon, où la *res politica* est clairement décrite comme un montage sans contenu et un cycle perpétuel fait de hauts et de bas. Le héros est ainsi, selon les périodes, adulé pour sa puissance (ainsi de l'image le montrant, dans une scène d'une grande ironie, lancer « son poing tendu, [...] menaçant, quelque chose, là-bas, dans le vide⁷⁸⁷ »), ou « au fond du trou », trou dans lequel il se sent « poussé » malgré lui au point de se trouver mal lorsqu'il inaugure cet autre « trou noir » qu'est le tunnel ferroviaire⁷⁸⁸. Et cela, sans fondement, quoi qu'il fasse, sans que sa personne, ses idées ou ses actes ne viennent donner un sens ou une raison à ce qu'il subit.

Dans ce monde où les relations entre les hommes, la société, la fortune et l'industrie apparaissent marquées par les aléas de la contingence, tous les bâtisseurs zoliens sont des imposteurs, qui spéculent sur du vent, sur l'illusion ou le désir des autres, et qui tirent donc la satisfaction de leur propre illusion de l'exploitation de celles des autres, sans pour autant montrer la moindre maîtrise ou le moindre pouvoir sur quoi que ce soit. Cette idée est illustrée dans *L'Œuvre* par la récurrente et traumatique référence du roman à la marchandisation de l'œuvre d'art, que nous avons déjà évoquée⁷⁸⁹. Déjà devenu objet mercantile pour un public que Claude regarde comme un bataillon de poulets prêts à se faire égorger anonymement, le tableau se transforme, dans le cas de Fagerolles, en une valeur boursière dont l'originalité ou la qualité n'a aucune importance et dont on fait monter artificiellement la cote pour satisfaire des agios et des plus-values. La trajectoire malheureuse de Claude doit donc également se lire de ce point de vue d'une société qui, entièrement soumise aux illusions du vouloir-vivre, remet en cause le dernier refuge de la conscience humaine : la finalité sans fin de l'œuvre d'art, sur laquelle le vouloir-vivre n'a aucune prise.

Ce dernier exemple nous renvoie directement au dernier niveau de notre analyse de la dimension schopenhauerienne du roman zolien, puisque dans *L'Œuvre*, la thématique de l'homme soumis à l'illusion du vouloir-vivre rejoint le domaine de *l'esthétique*, en les présentant dans une relation antagoniste, comme chez le philosophe. En effet, on ne peut se limiter, lorsqu'on étudie les influences d'une pensée comme celle de Schopenhauer, au simple niveau de la représentation du monde, examinée en ce qu'elle s'accorde ou non avec celle qu'en donne le philosophe. Dans le système schopenhauerien, l'œuvre d'art a un statut

⁷⁸⁷ Emile Zola, *Son Excellence Eugène Rougon*, éd. cit., p. 367.

⁷⁸⁸ *Ibidem*, p. 261 et 271.

⁷⁸⁹ Voir *supra*, p. 262 et sq., et surtout 598 et sq., 652 et sq.

particulier. L'art tient en effet une place prépondérante chez le philosophe qui fait de la contemplation esthétique un des seuls éléments sinon de lutte – impossible –, du moins de résistance à la force du vouloir-vivre. Cette particularité de la philosophie schopenhauerienne fait de l'artiste un allié du philosophe, et de l'œuvre d'art un instrument au statut essentiel. Elle ne peut dès lors qu'avoir des répercussions sur la conception même de son œuvre pour un écrivain influencé par ces théories. Il nous semble donc enfin nécessaire d'examiner ces éventuelles conséquences esthétiques dont le cycle zolien pourrait témoigner.

3. L'illusion du roman-fétiche : une consolation esthétique schopenhauerienne ?

a. *L'esthétique de Schopenhauer : l'œuvre conjuratrice, le génie visionnaire et la société industrielle*

La contemplation esthétique constitue un des trois « calmants » que Schopenhauer évoque afin de déjouer l'illusion générée par le vouloir-vivre. La représentation artificielle de l'œuvre d'art, sans autre finalité qu'elle-même, la fait s'approcher du monde des Idées. Le philosophe lui attribue dès lors la faculté de dénoncer par son illusion le mensonge du regard humain, empli de désirs et d'intérêts utilitaires insufflés par le vouloir-vivre, sans toutefois y participer en raison de son caractère désintéressé. Un des seuls moyens pour l'homme de s'affranchir de l'illusion des représentations serait donc de s'absorber dans une contemplation désintéressée de l'objet, ainsi soustraite aux appétits générés par le vouloir-vivre. La contemplation esthétique ne s'intéresse en effet à la représentation de l'objet que dans la mesure où il est représentation, et non dans la finalité d'un désir mensonger né du vouloir-vivre – conception de l'œuvre comme finalité sans fin où Schopenhauer montre encore une fois toute la dette qu'il entretient avec la philosophie kantienne. Chaque contemplation désintéressée de ce qui se présente comme une « représentation » mime pour l'homme la découverte de cette même représentation illusoire que le vouloir-vivre imprime au monde. Elle permet donc à celui qui reconnaît qu'il est en présence d'une représentation de déjouer l'illusion de la volonté pendant un instant, et d'approcher de plus près la connaissance, ce que Schopenhauer nomme dans un esprit néoplatonicien le monde des Idées :

Ce passage de la connaissance commune des choses particulières à celles des Idées est possible, comme nous l'avons indiqué ; mais il doit être regardé comme exceptionnel. Il se produit brusquement ; c'est la connaissance qui s'affranchit du service de la volonté. Le sujet cesse par le fait d'être simplement individuel ; il devient alors un sujet purement connaissant et exempt de volonté ; il n'est plus astreint à rechercher des relations

conformément au principe de raison ; absorbé désormais dans la contemplation profonde de l'objet qui s'offre à lui, affranchi de toute autre dépendance, c'est là désormais qu'il se repose et qu'il s'épanouit⁷⁹⁰.

La place de l'artiste devient dès lors prédominante dans la réflexion schopenhauerienne. Celui que le philosophe nomme le « génie » doit en effet se comprendre comme l'artiste génial qui transforme ses intuitions sur le monde des Idées en représentations esthétiques et permet ainsi une délivrance momentanée pour l'homme ordinaire ; au contraire, l'intuition du scientifique ne se transmet que sur le mode du concept, du raisonnement, donc du mensonge de la volonté. De plus, l'œuvre d'art a l'avantage d'imiter l'immanence et l'unité du vouloir-vivre, par sa matérialité qui refuse toute finalité au-delà de son existence. Au contraire, le savoir n'est qu'un désir vain de vérité, une course pour en découvrir toujours plus, sans jamais parvenir à la connaissance : son œuvre est fragmentaire et non une. Le génie artistique est donc la seule clef de la contemplation salvatrice, le seul être lucide qui peut ouvrir les yeux aux autres hommes. Cependant, il n'est pas pour Schopenhauer un être exceptionnel : il est seulement plus sensible à la contemplation que l'homme ordinaire, auquel il ne s'oppose pas par nature, mais se différencie plutôt par degré, ce qui lui permet justement de pouvoir dessiller les autres hommes :

Cependant, cette aptitude [du génie] peut exister aussi, quoique à un degré moindre et différent, chez tous les hommes ; car sans cela ils seraient aussi incapables de goûter les œuvres d'art que de les produire, il seraient absolument insensibles à tout ce qui est beau et sublime ; ces deux mots seraient même un véritable nonsens pour eux. Par suite, à moins qu'il n'y ait des gens complètement incapables de tout plaisir esthétique, nous devons accorder à tous les hommes ce pouvoir de dégager les idées des choses et par le fait de s'élever momentanément au-dessus de leur personnalité. Le génie a seulement l'avantage de posséder cette faculté à un degré bien plus élevé et d'en jouir d'une manière plus continue⁷⁹¹.

Le génie est seulement plus sensible aux objets qui l'entourent, et il communique sa vision par l'œuvre d'art. Schopenhauer estime que son don est donc d'avoir un regard puissant :

L'artiste nous prête ses yeux pour regarder le monde. Posséder une vision particulière, dégager l'essence des choses qui existent hors de toutes relations : voilà le don inné propre au génie ; être en état de nous faire profiter de ce don et de nous communiquer une telle faculté de vision, voilà la partie acquise et technique de l'art⁷⁹².

L'artiste schopenhauerien est en effet à la fois un hypertrophié de la perception, qui voit plus et mieux, et un producteur d'images, en ce qu'il transmet son intuition du monde des Idées par des représentations :

⁷⁹⁰ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, § 34, éd. cit., p. 230.

⁷⁹¹ *Ibidem*, § 37, p. 251.

⁷⁹² *Ibid.*

C'est à croire que, pour que le génie se manifeste dans un individu, cet individu doit avoir reçu en partage une somme de puissance cognitive qui excède de beaucoup celle qui est nécessaire pour le service d'une volonté individuelle ; c'est cet excédent qui, devenu libre, sert à constituer un objet affranchi de volonté, un clair miroir de l'être du monde⁷⁹³.

On comprend que cette définition de l'artiste génial comme être plus lucide, dans un monde gouverné par les mensonges de la représentation, présente pour un Zola tel qu'on vient de l'étudier une thèse facile à adopter : cette vision du génie qui prête son regard perçant sur le monde mensonger à l'aveugle qui ne voit pas plus loin que le bout de son nez n'est sans doute pas pour déplaire à l'écrivain. La métaphore de l'œuvre comme « clair miroir de l'être du monde » ne doit quant à elle pas être comprise comme un « clair miroir de ce que représente le monde », puisque cette représentation n'est qu'un mensonge. Ce que montre le miroir de manière claire, c'est le reflet lui-même, l'illusion propre au monde généré par le vouloir-vivre. Il n'y a donc pas là de primat schopenhauerien pour le mimétisme le plus réaliste, l'artiste se caractérisant d'ailleurs chez lui par une « vision particulière », donc subjective et propice à l'irréel. Ce que l'artiste mime, ce n'est pas le contenu de l'image du monde qu'on nomme réel, mais ce même réel en son être trompeur, en son fonctionnement de fabrique à illusion, d'où la métaphore du reflet, dont le contre-pied ambigu n'est ici d'ailleurs pas sans rappeler l'utilisation ambivalente de la vitre et de l'écran dans la lettre à Valabrègue. Le vrai regard sur le monde ne peut en effet par définition être réaliste pour un Schopenhauer qui dénie toute idée de vérité donc de réel. Par conséquent, dans sa définition du travail de l'artiste et de son aptitude à la contemplation, le philosophe insiste sur le rôle de l'imagination dans l'élaboration de l'œuvre :

[G]râce à l'imagination, l'horizon s'étend bien au-delà de l'expérience actuelle et personnelle de l'homme de génie ; il se trouve ainsi en état, étant donné le peu qui tombe sous son aperception réelle, de construire tout le reste et d'évoquer ainsi devant lui presque toutes les images que peut offrir la vie. [...] L'imagination agrandit donc le cercle de vision du génie, elle l'étend au-delà des objets qui s'offrent effectivement à sa personne, et cela au point de vue de la qualité comme de la quantité⁷⁹⁴.

Le réalisme n'est donc pas une condition essentielle à l'art du génie ; la part d'imagination dans l'œuvre n'est qu'une représentation de ce que le « réel » ne lui présente pas immédiatement sous les yeux, mais qui n'en est pas moins légitime, dans la suite logique de la comparaison du rêve et de l'état de veille aux pages d'un même livre, métaphore qui plaçait d'ailleurs déjà la conception schopenhauerienne de l'existence dans la perspective de la représentation artistique. De la même façon que le rêve équivaut la veille, l'œuvre réaliste

⁷⁹³ *Ibid.*, § 36, p. 240.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, § 36, p. 241.

se place dans un même degré de « réalité » que l'œuvre faisant appel à l'imagination la plus débridée : là n'est pas un critère de qualité. L'imagination perfectionne la vue de l'artiste au contraire de la fausser. Elle n'est ainsi pas sans rappeler au philosophe celle du fou. Tous deux comblent en effet les lacunes que ce que le présent leur propose par des images ayant une forte intensité :

Le plus souvent, les fous ne se trompent point sur la connaissance de ce qui est immédiatement présent ; leurs divagations se rapportent toujours à ce qui est absent ou passé, et par suite elles ne concernent que le rapport de ce qui est absent ou passé avec le présent. [...] Je suppose qu'un fou évoque une scène du passé et lui donne toute la vivacité d'une scène vraiment présente ; il y a dans un pareil souvenir des lacunes ; le fou les remplit avec des fictions⁷⁹⁵.

Schopenhauer s'intéresse plus précisément encore à la question de l'imagination artistique, qui est bien spécifique. L'imagination est certes nécessaire à l'artiste, mais elle n'est pas non plus signe de génie artistique. Le philosophe distingue en effet, comme nous l'avons vu précédemment en différenciant les « visions » des Rougon de celles de Dide, Silvère et Miette dans *La Fortune des Rougon*, deux types d'imagination qui découlent directement de la théorie générale du monde comme représentation : l'une, celle de l'artiste de génie, totalement désintéressée, n'a qu'elle-même pour but ; l'autre, celle de l'homme ordinaire, n'est qu'une projection de ses désirs, le relais d'une ambition qui ne peut jamais être satisfaite, et que certains artistes sans génie exploitent par pur intérêt, en contentant donc l'illusion du vouloir-vivre à la fois auprès du public et d'eux-mêmes. Le philosophe semble d'ailleurs y voir avec dégoût la norme de l'art de son époque, celle où l'on construit, rappelons-le, « des châteaux en Espagne destinés à flatter l'égoïsme et le caprice personnel, à les tromper momentanément et à les amuser », des « romans ordinaires de tout genre qui font la joie du gros public et des gens semblables à leurs auteurs ; car le lecteur se rêve à la place du héros, et il trouve une pareille représentation fort agréable⁷⁹⁶ ». Ce constat désespéré de l'état de son siècle n'est en effet pas absent du livre du penseur allemand, il en est même la raison d'être. En effet, si la philosophie de Schopenhauer vise à replacer l'art au centre de la vie, à le réhabiliter, c'est bien parce qu'il est désormais marginalisé dans la société. Ainsi la critique de l'imagination de l'homme ordinaire n'est-elle pas sans laisser entrevoir un rejet du monde contemporain par le philosophe :

L'homme ordinaire, ce produit industriel que la nature fabrique à raison de plusieurs milliers par jour, est, comme nous l'avons dit, incapable, tout au moins d'une manière continue, de cette aperception complètement désintéressée à tous égards qui constitue à proprement parler la contemplation ; il ne peut porter

⁷⁹⁵ *Ibid.*, § 36, p. 248.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, § 36, p. 242.

son attention sur les choses que dans la mesure où elles ont un certain rapport avec sa propre volonté, quelque lointain que soit ce rapport. [...] [L]’homme ordinaire ne s’attarde pas point longtemps à la contemplation pure ; par suite, il n’attache point longtemps ses regards sur un objet ; mais, dès qu’une chose s’offre à lui, il cherche bien vite le concept sous lequel il la pourra ranger (comme un paresseux cherche une chaise), puis il ne s’y intéresse pas davantage. C’est pourquoi il en a si vite fini avec toutes choses, avec les œuvres d’art, avec les beautés de la nature, avec le spectacle vraiment intéressant de la vie universelle, considérée dans les scènes multiples. Il ne s’attarde pas ; il ne cherche que son chemin dans la vie, ou tout au plus encore ce qui pourrait par hasard le devenir ; il prend, dans le sens le plus général du mot, des indications topographiques ; mais il ne perd pas son temps à contempler la vie pour elle-même. Au contraire, chez l’homme de génie, la faculté de connaître, grâce à son hypertrophie, se soustrait pour quelque temps au service de la volonté⁷⁹⁷.

Comment ne pas reconnaître ici la tension qui anime les scènes de Salons dans *L’Œuvre*, où le regard hypertrophié de Claude s’oppose à la foule des badauds à l’œil vide, se pressant et disparaissant aussitôt pour mieux réapparaître dans d’autres regards industriels identiques, venant seulement classer ce qui est beau et ce qui est laid en fonction de critères non esthétiques ? Comment ne pas voir y également un écho théorique de la fin de *La Fortune des Rougon*, où les hallucinés oniriques et contemplatifs, Miette, Silvère, Dide, sont tous sacrifiés sur l’autel des désirs utilitaires fantasmés par les Rougon ? Comment ne pas y lire une préfiguration de la hantise benjaminienne de la reproduction mécanique et industrielle comme perte d’aura, présente quant à elle dans le cycle zolien dans son entier ? L’homme ordinaire, que la nature produit comme un objet manufacturé, montre dans cet extrait de Schopenhauer de grandes ressemblances avec ce qu’on présente généralement comme l’homme du XIX^e siècle. La rapidité de son regard qui papillonne d’objet en objet et s’oppose ainsi au temps de la contemplation, est certainement pensée par le philosophe à partir de ces visiteurs d’expositions qui passent effectivement d’une œuvre d’art à la dernière innovation technique du moment sans y voir de différence. L’évocation de l’homme comme « produit industriel » de la nature, reproduit par « milliers », se soutient aussi de la référence à l’essor industriel de l’époque. L’être humain est pensé sur le mode de l’industrie par le vouloir-vivre ; mais dans un drame propre au XIX^e siècle, l’homme moderne ne souhaite même plus s’évader de son illusion par l’art ; il en accroît même de lui-même la dépendance en faisant de l’industrie, de la reproductibilité et de la technique une de ses valeurs de référence. N’étant plus guère capable de partager la contemplation que l’artiste met à sa disposition par l’intermédiaire de l’œuvre d’art désintéressée, l’homme du XIX^e siècle est devenu totalement aveugle, et donc d’autant plus soumis aux désirs et aux représentations du vouloir-vivre. Le rôle du philosophe schopenhauerien ne peut être d’apporter la panacée à cette situation, en particulier parce que l’aveuglement y est volontaire. Il ne peut que constater la situation et la

⁷⁹⁷ *Ibid.*, § 36, p. 242-243.

signaler. C'est là le seul but du *Monde comme volonté et comme représentation* et de tout artiste de génie pour Schopenhauer.

Selon nous, du point de vue de leur contenu, les romans des *Rougon-Macquart* sont à comprendre dans cette perspective de l'œuvre d'art schopenhauerienne : s'ils dépeignent un monde où l'homme est prisonnier bon gré mal gré du vouloir-vivre et de ses illusions, c'est parce que le romancier, comme le philosophe, ne peut que constater l'évolution de son siècle et la déplorer en connotant péjorativement cette victoire de l'homme ordinaire. Néanmoins, cette évocation du caractère factice de l'existence se soutient également dans le cas de Zola d'une préoccupation esthétique propre, puisque la pensée d'une absence de réalité derrière un monde perclus d'illusions entraîne chez lui une mise en crise de la notion même de représentation artistique. Esthétiquement, le roman zolien, par ses irrptions ponctuelles de failles mimétiques dénonçant l'illusion de l'œuvre et l'opacité muette du réel qu'elle prétend offrir, se fait œuvre de génie au sens schopenhauerien : en effet, elle réfléchit dans sa propre esthétique la médiation illusoire inhérente au monde que son statut de représentation artistique devait déjà se charger de dénoncer pour le lecteur. Le concept d'œuvre-fétiche, substitut illusoire d'un réel absent qui se dénonce comme tel, viendrait dès lors mettre en abyme le processus même de la consolation esthétique chez Schopenhauer : l'œuvre d'art délivre de l'illusion par la contemplation désintéressée d'une illusion pour son caractère de représentation ; l'œuvre d'art zolienne délivre de l'illusion par la contemplation d'une illusion qui se dénonce comme illusion, pour s'assurer d'une contemplation certes désintéressée, mais lucidement désintéressée, à la manière du spectateur brechtien. De ce point de vue, les romans des *Rougon-Macquart* relèvent tous, à un moment ou à un autre, de cette dimension « méta » du fétiche qui se dénonce comme tel, et cette étude en a donné de nombreux aperçus ; mais il est un épisode du cycle qui semble particulièrement intérioriser cette problématique, en devenant selon nous une véritable mise en abyme de l'œuvre d'art schopenhauerienne, bien nommée de ce point de vue : *Le Rêve*.

b. *Roman sans consistance, roman sans existence, roman du roman : Le Rêve, ou l'idéal schopenhauerien de l'œuvre d'art*

La question de l'influence de l'esthétique de Schopenhauer sur le roman zolien nous renvoie naturellement au *Rêve*, qui est sans doute l'œuvre du cycle qui lui est la plus liée. L'élaboration du roman est déjà en elle-même un indice de cette dimension. Non prévu initialement dans le cycle, ce volume est ajout que l'auteur s'accorde comme une pause de

calme après le déchaînement entraîné par la publication de son roman sur les paysans, *La Terre*. Tout suggère son étrangeté et son extranéité au reste de la série : son héroïne, Angélique, n'appartenait pas originellement à l'arbre des *Rougon-Macquart* ; elle fut accolée facticement, bien plus tard, à Sidonie Rougon. Le lien avec la famille est d'ailleurs quasi inexistant dans l'intrigue, puisque l'enfant est abandonnée, puis adoptée ; et les Hubert, ses nouveaux parents, lui disent que Sidonie est morte. Sur le plan théorique, cette non appartenance est l'occasion pour Zola de « tester » le transplant d'une hérédité dans un autre milieu que le sien. Enfin, c'est surtout par le style et l'intrigue que ce roman se détache de l'ensemble du cycle. Zola affirme avoir voulu écrire un livre qu'on pourrait mettre entre toutes les mains, et l'intrigue de cette jeune fille se prenant pour une sainte, voulant épouser un prince beau comme Jésus, dont le rêve se réalise et qui finit par mourir sur le porche de l'église après son mariage, a effectivement été vue tour à tour par la critique comme relevant du conte de fée ou du roman-feuilleton, mais jamais comme un roman naturaliste. Or, cette apparente extranéité s'explique si l'on conçoit *Le Rêve* dans la continuité des problématiques schopenhaueriennes que nous avons pu croiser dans les autres romans, qui informent cependant ici l'ensemble de l'esthétique même de l'œuvre. Œuvre-fétiche mettant en abyme le processus de consolation esthétique de l'art schopenhauerien, celle-ci opère en effet une dénonciation permanente de l'illusion romanesque, à la fois à l'image et à l'opposé, par son désintéressement, de celle du vouloir-vivre. Les conséquences de cette dimension théorique et réflexive, à la limite du manifeste, expliqueraient peut-être le caractère à part de ce livre dans le reste du cycle. A l'appui de cette idée, les avant-textes du *Rêve* montrent que le romancier, alors même qu'il n'a aucune bribe de l'intrigue du texte, sait qu'il devra porter ce titre, subordonnant clairement le contenu du roman à son statut esthétique, dans un aveu frappant de sa dimension métalittéraire :

« Le Rêve » serait le titre du volume, et c'est surtout ce qui me plaît. Je voudrais que le volume fut la partie de rêve dans la série, la fantaisie, l'envolée, l'au-delà. Et cela serait franc, puisque le titre avertirait le lecteur : « Voilà du rêve, je le dis, prenez-le comme tel ». Et alors, sans ironie trop, il faudrait y mettre la vie telle qu'elle n'est pas, telle qu'on la rêve : tous bons, tous honnêtes, tous heureux⁷⁹⁸.

Voilà du rêve, je vous le dis pour que vous ne me reprochiez rien, mais je vous le dis surtout pour que vous soyez en permanence conscients du caractère artificiel de ce que vous lisez. Ce titre renvoie donc plus au statut de vraisemblance de l'œuvre à venir qu'à son contenu, tel un commentaire. On peut noter en effet, dans ces quelques phrases de l'Ebauche,

⁷⁹⁸ Emile Zola, *Le Rêve. Dossier préparatoire*, « Ebauche », Paris, BNF, ms 10323, f°226-227, disponible en édition électronique intégrale sur le site internet de la BNF (www.gallica.bnf.fr/dossiers/html/dossiers/Zola). Toutes les références génétiques ultérieures au roman renverront à cette édition numérique.

que le contenu du roman n'est d'aucune importance dans le dessein de l'auteur, ce qui nous incline à penser que seule sa relation théorique au cycle guide son esthétique, qui commande dès lors l'intrigue fantaisiste et désuète des aventures d'Angélique. Dans le cycle, Zola vient de donner au lecteur deux visions antithétiques de la notion de création, fondées sur un modèle schopenhauerien, celle de l'impossible représentation transitive du réel dans l'art de Claude dans *L'Œuvre* (le monde comme représentation) et celle de la force proliférante du monde qui broie l'homme dans *La Terre* (le monde comme volonté). *Le Rêve* se présente dès lors comme leur prolongement logique, en présentant un roman qui se réduit à sa qualité d'objet esthétique (la consolation de la contemplation esthétique désintéressée). D'où ce titre qui décrit parfaitement sa situation au sein des *Rougon-Macquart* : *Le Rêve* n'existe pas, il n'est qu'une convention langagière qui se regarde écrire. Par conséquent, il n'est pas innocent que ce roman soit celui de l'omniprésence de la couleur blanche, car tout le récit ne fait que réduire la diégèse à son caractère factice et littéraire. L'extranéité du roman au cycle, et de sa diégèse au monde des *Rougon-Macquart*, ne serait ainsi que la conséquence d'une volonté de proposer aux apories des deux romans qui précèdent un exemple d'œuvre libérée de toute volonté, qui n'offre que son essence de construction factice et illusoire, devenue un pur objet d'écriture.

- *L'autotélique même : un personnage de papier*

Il n'est pas de roman zolien plus artificiel et clos sur lui-même que *Le Rêve*. L'espace y semble déconnecté de toute réalité extérieure, les personnages vivant dans un carcan qui enferme tout leur libre-arbitre : ils habitent dans la ville médiévale de Beaumont-L'Eglise, séparée de Beaumont-la-Ville, ville moderne qu'on ne verra jamais, tout comme le reste de la France du XIX^e siècle. La coupure est donc à la fois spatiale et temporelle, puisque ces artisans chasubliers, fournisseurs de l'Eglise, semblent vivre dans les temps les plus reculés. Une autre prison, la religion, régit leur vie : d'abord dans les seules sorties de la maison pour les offices – la cathédrale enserrant d'ailleurs architecturalement la vieille demeure de la famille –, mais aussi dans la conduite des personnages qui s'interdisent de vivre et modèlent leur moindre acte sur le dogme catholique. L'extension y est donc un thème tabou : les parents adoptifs d'Angélique ne peuvent pas avoir d'enfant (la stérilité comme une impossibilité de sortir de soi) ; Angélique et Félicien ne peuvent pas se marier parce qu'ils ne peuvent franchir les classes sociales qui les séparent... Un dernier cercle du roman est son intertextualité avec *La Légende dorée* : non seulement cette réécriture d'une vie de sainte

guide-t-elle pas à pas les aventures d'Angélique que Zola calque sur les récits de Voragine, mais le comportement du personnage en est également contraint dans la diégèse, puisque la jeune fille lit sans cesse ce livre, qui devient son unique grille de lecture de la vie, cadrant par avance tout l'aléatoire du réel qu'elle rencontre. La claustration du roman est telle que toute sortie y devient impossible : lorsque Angélique se marie et quitte l'église, nous l'avons vu, le passage du seuil de l'édifice est solennellement mis en valeur comme son entrée dans la vraie vie, avant qu'elle ne meure sous le porche de la cathédrale, dans le dernier paragraphe du roman, achevant définitivement la clôture, et de l'œuvre, et de sa vie.

Cette clôture du roman sur son propre univers est un premier indice de sa mise en abyme permanente de l'œuvre d'art ne cherchant aucunement à nous convaincre de son rapport avec notre monde. Et pour cela, une fois bien coupé du reste de l'univers diégétique, le roman entreprend de ne plus renvoyer à rien d'autre que lui-même, à son statut de création artistique artificielle, faite d'imagination, de papier et d'encre : *Le Rêve* devient la représentation autotélique de l'œuvre d'art. Le personnage d'Angélique est ainsi lié dès le départ et jusqu'à sa mort à la mise en abyme d'une écriture qui résiste pour exister dans la blancheur de la page. Sa naissance au roman, au milieu de la neige, enclenche une lutte du personnage contre l'effacement, qu'elle perdra à la fin, évidemment. Prenons ainsi l'*incipit*, qui présente une page blanche idéale pour un début de roman avec ces étendues neigeuses qui menacent Angélique :

Pendant le rude hiver de 1860, l'Oise gela, de *grandes neiges couvrirent les plaines* de la basse Picardie ; et il en vint surtout une bourrasque du nord-est, qui *ensevelit* presque Beaumont, le jour de la Noël. La *neige*, s'étant mise à tomber dès le matin, redoubla vers le soir, *s'amassa* durant toute la nuit. Dans la ville haute, rue des Orfèvres, au bout de laquelle se trouve comme enclavée la façade nord du transept de la cathédrale, elle *s'engouffrait*, poussée par le vent, et allait battre la porte Sainte-Agnès, l'antique porte romane, presque déjà gothique, très ornée de sculptures sous la nudité du pignon. Le lendemain, à l'aube, il y en eut là près de trois pieds.

La rue dormait encore, emparessée par la fête de la veille. Six heures sonnèrent. Dans les ténèbres, que bleussait la chute lente et entêtée des *flocons*, **seule une forme indécise vivait**, une fillette de neuf ans, qui, réfugiée sous les voussures de la porte, y avait passé la nuit à grelotter, en s'abritant de son mieux. [...] Pour elle, c'était le bout de la terre, plus personne ni plus rien, l'abandon dernier, la faim qui ronge, le froid qui tue ; et, **dans sa faiblesse, [...] elle cessait de lutter** [...].

Mais lorsque le vent enfilait la rue, la *neige* fouettait de face, des *paquets blancs menaçaient de barrer le seuil* ; et l'enfant, alors, se garait sur les côtés, contre les *vierges* posées au-dessus du stylobate de l'ébrasement. [...] La *neige*, si elle ne l'eût foulée, lui serait *allée aux épaules*. L'antique porte, derrière elle, s'en trouvait *tapissée*, comme *tendue d'hermine*, toute *blanche* ainsi qu'un reposoir, au bas de la façade *grise*, si nue et si lisse, que pas un *flocon* ne s'y accrochait. [...] Debout sur son pilier, avec sa palme *blanche*, son agneau *blanc*, la statue de la *vierge* enfant avait la *pureté blanche*, le corps de *neige immaculé*, dans cette raideur immobile du froid, qui glaçait autour d'elle le mystique élancement de la *virginité* victorieuse. Et, à ses pieds, l'autre, l'enfant misérable, *blanche* de *neige*, elle aussi, raidie et *blanche* à croire qu'elle devenait de pierre, ne se distinguait plus des *grandes vierges*. [...] La tombée lente et obstinée de la *neige* continuait, le froid semblait augmenter avec le jour *blafard*, on n'entendait qu'un lointain bruit de voix, dans la sourde *épaisseur du grand linceul blanc* qui *couvrait* la ville. [...] [E]lle ne sentait plus ses membres, **son être s'évanouissait**, comme si son cœur, devenu de

glace, se fut arrêté. [...] [E]lle s'affaissa sur les genoux, à bout de forces, glissa ainsi qu'une *chiffe* dans la *neige*, dont les *flocons*, silencieusement, l'ensevelirent⁷⁹⁹.

Nous éludons dans notre citation de nombreuses lignes de cette lente submersion que l'auteur présente avec une lenteur mimétique de celle de la neige qui choisit. L'intégrité du passage montrerait avec une efficacité plus grande encore comme l'isotopie du blanc submerge la surface du texte (en italique), imitant ainsi la situation diégétique du personnage recouvert par le blanc de la neige. Le travail sur les rythmes répétitifs, sur les répétitions anaphoriques ou épiphoriques des mêmes termes (notamment « blanc/he » et « neige »), ainsi que la récurrence de tautologies soulignent d'emblée pour le lecteur l'inéluctable disparition de la scène, tout comme l'important champ lexical du recouvrement souligné dans l'extrait. Cependant, cette disparition visuelle du personnage est secondée par un risque de disparition tout court, puisque l'ensevelissement prend la forme d'une menace de mort. La thématique du tissu et du linceul vient ainsi renforcer la dramatisation de la neige, tout comme l'assimilation par le texte de l'enfant aux pierres blanches des statues – êtres artificiels, minéraux, et représentant des mortes, de surcroît – qui semblent annoncer son avenir.

On ne peut que remarquer les parentés de cet engloutissement du personnage dans le blanc avec la remontée au premier plan de la page d'écriture qui l'a fait naître. Tout d'abord, nous nous trouvons dans le contexte d'un *incipit*, endroit stratégique qui prédispose le lecteur comme l'auteur à l'association d'idée avec la page vide. Ensuite, on peut noter les similitudes entre le paysage représenté et la feuille de papier. Nous avons là une toile mise à plat : la géographie picarde de « plaines » présente une étendue sans relief, recouverte uniformément par la neige qui en efface toute particularité. De même, l'architecture urbaine fait de cette entrée de la cathédrale « enclavée » dans une rue où se réfugie la jeune fille un espace cadré de cul-de-sac, lui-même redoublé par l'encadrement vertical du porche de l'église. L'épaisseur de la couche de neige opère d'ailleurs une négation progressive de tout l'espace diégétique, aussi bien horizontalement que verticalement. Seule la façade de la cathédrale semble subsister, trop verticale pour être touchée par les flocons ; mais il est à noter que Zola insiste malgré tout sur son apparence « nue », « lisse » et « grise ». De même, la porte traditionnellement obscure de l'église, qui viendrait logiquement briser cette unicité de ton de la scène, nous est opportunément dite « tapissée d'hermine », par un mécanisme physique et météorologique parfaitement incompréhensible. La métaphore filée du linceul, renvoyant au *tissu* relié par son étymologie au *texte*, ne peut en outre que plaider en faveur de cette mise en

⁷⁹⁹ Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 815-819. Par souci de concision, nous opérons des coupes de passages présentant des caractéristiques analogues.

abyme. Dès lors, la mort de l'héroïne – qui n'a de consistance qu'écrite –, ou plutôt son échec à exister, reviendrait à la négation de l'écriture de Zola par le blanc de la page. Les formules utilisées pour désigner la menace qui pèse sur elle sont d'ailleurs particulièrement ambiguës, en insistant sur la disparition de sa forme et non de sa vie, le danger devenant un effacement par le blanc plutôt qu'un véritable risque mortel : « seule une forme indécise vivait », « dans sa faiblesse, [...] elle cessait de lutter », « son être s'évanouissait ». Dans ce réseau d'images, le sauvetage du personnage en train de s'effacer s'apparente au sauvetage du roman, et il est dès lors étonnant de remarquer que le premier contact d'Angélique avec ces futurs sauveteurs se fait précisément sur le mode de l'écrit :

Sans pensée, l'enfant regardait toujours ce logis vénérable de maître artisan, proprement tenu, et elle lisait, clouée à gauche de la porte, une enseigne jaune, portant ces mots : *Hubert chasublier*, en vieilles lettres noires, lorsque, de nouveau, le bruit d'un volet rabattu l'occupait⁸⁰⁰.

C'est donc avant tout par l'écriture que le personnage échappe à la mort que représente pour lui le blanc, comme pour tout être de papier. Cette situation trouve des échos disséminés tout au long du roman. Pensons ainsi à la scène de lessive dans le Clos-Marie, dont nous avons déjà remarqué qu'elle assimilait le jardin tendu de draps blancs à une toile, mais aussi à une page⁸⁰¹. Dans cet épisode anodin et peu dramatique, Angélique se trouve en effet de nouveau « attaquée » par la blancheur, donc en quelque sorte « effacée » par... un drap !

Après le déjeuner, lorsqu'elle revint donner un regard, Angélique se désespéra : la lessive entière menaçait de s'envoler, tellement les coups de vent devenaient forts, dans le ciel bleu, d'une limpidité vive, comme épuré par ces grands souffles ; et, déjà, un drap avait filé, des serviettes étaient allées se plaquer contre les branches d'un saule. Elle rattrapa les serviettes. Mais, derrière elle, des mouchoirs partaient. Et personne ! elle perdait la tête. Lorsqu'elle voulut étendre le drap, elle dut se battre. Il l'étourdissait, l'enveloppait d'un claquement de drapeau⁸⁰².

La mort de l'héroïne à la fin du roman, malade et presque sans corps, est également dépeinte non comme une disparition merveilleuse, ainsi qu'on le dit fréquemment, mais plutôt comme un effacement :

Félicien ne tenait plus qu'un rien très doux et très tendre, cette robe de mariée, toute de dentelles et de perles, la poignée de plumes légères, tièdes encore, d'un oiseau. Depuis longtemps, il sentait bien qu'il possédait une ombre. La vision, venue de l'invisible, retournait à l'invisible. Ce n'était qu'une apparence, qui s'effaçait, après avoir créé une illusion. Tout n'est que rêve. Et, au sommet du bonheur, Angélique avait disparu, dans le petit souffle d'un baiser⁸⁰³.

⁸⁰⁰ *Ibidem*, p. 818.

⁸⁰¹ Voir *supra*, p. 920 et sq.

⁸⁰² Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 878.

⁸⁰³ *Ibidem*, p. 994.

Dans l'image trouble utilisée par la narration, Angélique ne « disparaît » pas telle une sainte montant au ciel, elle « s'efface » en ne laissant qu'un blanc, celui du tissu de sa robe de mariée. La création a disparu, le support reste, annonçant le blanc final de la page qui clôt immédiatement le roman après ce paragraphe. Le blanc attaque donc Angélique comme tout personnage littéraire qui disparaît avec la fin du roman, mais, paradoxalement, sa menace intervient également dans le monde de la fiction où il devient signe de sa mort, brisant la frontière entre le livre et sa diégèse. Le roman zolien ne cesse donc de se peindre au travers d'Angélique comme objet d'écriture, dans une conception la création comme lutte incessante contre le néant que représente la page vide, tant que le roman n'est pas achevé. C'est pourquoi la victoire initiale du roman et de son personnage sur le blanc de la neige était soulignée par la présence de signes écrits dans la diégèse, annonçant le récit qui continue d'avancer ; c'est pourquoi aucun signe écrit ne vient conclure l'évanouissement blanc d'Angélique : la mort du personnage étant la fin du roman, les caractères typographiques s'arrêtent et laissent la place à la page redevenue vierge. Ce lien fondateur du personnage avec la blancheur n'est cependant qu'un élément parmi d'autres dans la construction d'un récit qui réduira toujours Angélique à son statut conventionnel de personnage créé par l'écriture.

Les livres et autres supports d'écriture régissent ainsi entièrement la vie de l'héroïne : d'abord dans la genèse du texte, fondée sur une intertextualité avec la *Légende dorée* de Voragine, mais aussi à l'intérieur du récit où ils deviennent de véritables actants. La suite de l'*incipit* en blanc, décrivant le sauvetage de l'enfant par les Hubert, est en ce sens révélatrice. Le texte livre alors la véritable exposition du roman, en révélant l'identité et l'histoire de cette enfant qui jusque-là nous restait étrangère et ne répondait pas aux questions des artisans. Or, cette séance informative est surtout le lieu d'une assimilation de la jeune fille avec la seule chose qu'elle possède, son Livret de l'Assistance :

Un livret cartonné, qu'elle cachait sur sa peau même, glissa par une déchirure de son corsage. Elle voulut le reprendre, resta les deux poings tordus de colère, en voyant que ces inconnus l'ouvraient et le lisaient.

C'était un livret d'élève, délivré par l'Administration des Enfants assistés du département de la Seine. A la première page, au-dessous d'un médaillon de saint Vincent de Paul, il y avait, imprimées, les formules : nom de l'élève, et un simple trait à l'encre remplissait le blanc ; puis aux prénoms, ceux d'Angélique, Marie ; aux dates, née le 22 janvier 1851, admise le 23 du même mois, sous le numéro matricule 1634. Ainsi, père et mère inconnus, aucun papier, pas même un extrait de naissance, rien que ce livret d'une froideur administrative, avec sa couverture de toile rose pâle. Personne au monde et un écrou, l'abandon numéroté et classé. [...] Et, pardessus l'épaule de sa femme, [Hubert] parcourait le livret, que feuilletait celle-ci. A la page 2, se trouvait le nom de la nourrice. « L'enfant Angélique, Marie, a été confiée le 25 janvier 1851 à la nourrice Françoise, femme du sieur Hamelin, profession de cultivateur, demeurant commune de Soulanges, arrondissement de Nevers ; laquelle nourrice a reçu, au moment du départ, le premier mois de nourriture, plus un trousseau. ». Suivait un certificat de baptême, signé par l'aumônier de l'hospice des Enfants assistés ; puis des certificats de médecin, au départ et à l'arrivée de l'enfant. Les paiements des mois, tous les trimestres, emplissaient plus loin les colonnes de quatre pages, où revenait chaque fois la signature illisible du percepteur.

« Comment, Nevers ! demanda Hubertine, c'est près de Nevers que tu as été élevée ? » [...]

Au-dessous, il y avait que l'enfant Angélique, Marie, avait été confiée, le 20 juin 1860, à Thérèse, femme de Louis Franchomme, tous les deux fleuristes, demeurant à Paris.

« Bon ! je comprends, dit Hubertine. Tu as été malade, on t'a ramenée à Paris. »

Mais ce n'était pas encore ça, les Hubert ne surent toute l'histoire que lorsqu'ils l'eurent tirée d'Angélique, morceau à morceau. [...] Comme les Hubert refermaient [le livret] pour le lui rendre, elle le leur arracha. Puis, assise, elle s'abandonna sur la table, le tenant entre ses bras et sanglotant, la joue contre la couverture de toile rose. Une humilité affreuse abattait son orgueil, tout son être semblait se fondre, de l'amertume de ces quelques pages aux coins usés, de cette pauvre chose, son unique lien qui la rattachât à la vie du monde⁸⁰⁴.

Ce carnet acquiert divers statuts dans l'énonciation. Il a tout d'abord un rôle réaliste, en ce qu'il atteste, par son caractère sérieux et documenté, de la vraisemblance de l'orpheline. Il possède également une fonction narrative, dans la mesure où il permet à l'auteur de dérouler de manière originale l'histoire de l'héroïne. On remarque ainsi, dans un souci de rendre l'exposition plus dynamique, une continuelle imbrication entre l'histoire racontée par l'enfant et les informations données par le livret : les renseignements lus sont toujours suivis d'une remarque au discours direct d'un des Hubert, les faisant ainsi dialoguer en quelque sorte avec le livret. Ce rôle narratif de relais du récit apparaît dès le premier plan détaillé de Zola, où des ajouts complètent les bribes d'intrigue de références aux « pages » du livret qui pourraient en contenir les informations⁸⁰⁵. En revanche, l'état suivant voit l'écrit prendre le dessus sur l'histoire à conter (« Faire que les Hubert aient le livret, qui leur explique tout : nom, date du dépôt numéro...⁸⁰⁶ »). Ainsi, à l'endroit même de l'*incipit* où l'on trouvait, dans le plan précédent, la phrase balise : « C'est là évidemment que je mettrai tout le passé d'Angélique », on remarque que la formulation de l'écrivain change et que le livret se substitue à l'histoire : « Et j'en arrive au livret qu'Angélique [...] serre de son petit bras⁸⁰⁷ », avant que l'auteur n'avoue explicitement que le livret est le « pivot » de son texte :

Tout m'est donné par l'inspection du livret, puis par les questions à Angélique. [EN INTERLIGNE] le livret est le dernier degré de l'abandon et de la misère. Pas de famille, pas de papiers, rien que ce livret administratif, la froideur de ce document administratif et par ses réponses qui donnent ce que *le livre* ~~réponses~~ ne donne pas. Elle ignore son père et sa mère, ne se souvient que de maman Nini et de ce qu'elle faisait au village dans la Nièvre **la nourrice lui a remis le livret**. Puis, les fleuristes, elle y a été assez heureuse **Le livret pivot**, sauf que, etc⁸⁰⁸.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 821-823.

⁸⁰⁵ « C'est là évidemment que je mettrai tout le passé d'Angélique. Son dépôt à l'hospice (dont elle ne se souvient pas). En nourrice dans le Nivernais **page du mari de la fleuriste** jusqu'à sept ans et son histoire complète **un frère de la nourrice (pas d'enfant le ménage) le mari souffrant** enfin. Les boucles d'oreilles sont inutiles. Le livret suffit. ~~Elle l'aura~~ **C'est bien plus** administratif. Elle l'aura gardé sur elle, contre sa petite peau. Dedans peut-être un extrait de naissance. Il faudrait que ce livret fut pitoyable ajouta à la misère. Hubert y aurait le nom de la sage-femme » (Emile Zola, *Le Rêve. Dossier préparatoire*, « Premier plan détaillé », Paris, BNF, ms 10323, f°12 [les passages en gras sont les ajouts portés sur le manuscrit, norme que nous appliquerons dans tous nos extraits des avant-textes]).

⁸⁰⁶ Emile Zola, *Le Rêve. Dossier préparatoire*, « Second plan détaillé », Paris, BNF, ms 10323, f°7.

⁸⁰⁷ *Ibidem*, f°7.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, f°8.

La présence matérielle du livret est cependant plus prégnante encore dans le récit final, dans son assimilation progressive au personnage d'Angélique. En effet, non seulement celui-ci reflète-t-il son histoire, mais il devient peu à peu le double de la jeune fille. La confusion entre les deux s'opère tout d'abord dans le rapprochement de leurs descriptions respectives. Dans l'extrait, ils apparaissent ainsi aussi miséreux et abandonnés l'un que l'autre : « Rien que ce livret d'une froideur administrative, avec sa couverture de toile rose pâle » ; « La joue contre la couverture de toile rose. », « tout son être semblait se fondre, de l'amertume de ces quelques pages aux coins usés, de cette pauvre chose, son unique lien qui la rattachât à la vie du monde. » Le semblable état « d'usure » d'Angélique et du livret aboutit ainsi à la métaphore syllephtique de la « pauvre chose », jouant sur le sens propre et figuré du mot, en pouvant tout aussi bien désigner l'un et l'autre. Un autre détail de la description tend à conforter ce parallèle. Le texte en précise en effet à deux reprises, en une page, la couleur du livret, ce qui, compte tenu du peu de détails autres, peut être qualifié d'insistance. Or, la couleur du livret n'est pas anodine : le rose pâle de la couverture ne peut empêcher d'y voir la seconde peau de l'enfant, d'autant que le texte précise par deux fois qu'elle le garde toujours contre son épiderme (« Un livret cartonné, qu'elle cachait sur sa peau même, glissa par une déchirure de son corsage », « le tenant entre ses bras et sanglotant, la joue contre la couverture de toile rose »). Le livret devient donc la continuité même du corps d'Angélique, son double. Le texte aime d'ailleurs à répéter qu'ils sont unis, seuls au monde tous deux, et ils entretiennent une relation de dépendance réciproque : si le carnet, qui est sa seule possession, n'a de sens qu'avec elle, il est inversement la seule relique attestant son existence, son identité (« *aucun* papier, *pas même* un extrait de naissance, *rien que* ce livret d'une froideur administrative », « cette pauvre chose, son *unique* lien qui la rattachât à la vie du monde »).

Cette interprétation est confirmée par l'entrée en scène du personnage : d'abord ensevelie et presque morte sous la neige, figure transparente d'un personnage en blanc en attente d'aventure, Angélique est recueillie par les Hubert, qui reconstituent son passé en interrogeant alternativement les données du livret et l'enfant, entre citations et passages dialogués. On peut dès lors interpréter la structure narrative de l'extrait comme la création d'une équivalence entre les deux, l'un se substituant à l'autre tour à tour. L'auteur écrit la scène de dialogue en ce sens, en utilisant pour l'interrogatoire de l'enfant un vocabulaire qui pourrait aussi bien s'appliquer à la lecture du livret : « Mais ce n'était pas encore ça, les Hubert ne surent toute l'histoire que lorsqu'ils l'eurent tirée d'Angélique, morceau à morceau. » Les morceaux d'histoire que livre Angélique s'apparentent en effet aux bribes d'informations que le lecteur, ignorant tout des héros à l'orée d'un roman, tire d'un texte,

comme les Hubert avec le livret, qui en sont une métaphore évidente. L'aspect fragmenté du discours d'Angélique correspond d'ailleurs tout à fait à la manière dont le narrateur a livré les informations du livret, par citations entrecoupées de questions. Le style volontairement télégraphique du document contribue à établir ce parallèle entre eux, puisque cette sécheresse met en valeur l'absence de véritable histoire pour Angélique : enfant trouvée, elle n'a en effet de passé qu'un nom et quelques bribes d'état-civil : « C'était un livret d'élève, délivré par l'Administration des Enfants assistés du département de la Seine. A la première page, au-dessous d'un médaillon de saint Vincent de Paul, il y avait, imprimées, les formules : nom de l'élève, et un simple trait à l'encre remplissait le blanc ; puis aux prénoms, ceux d'Angélique, Marie ; aux dates, née le 22 janvier 1851, admise le 23 du même mois, sous le numéro matricule 1634. » Les informations ne nous sont pas présentées directement, ainsi qu'elles le seront au paragraphe suivant dans une citation fictive. Rien ne pousse donc le narrateur à reproduire ce style administratif, si ce n'est sa volonté d'insister sur ce point. La fin de cette phrase est particulièrement intéressante, dans la mesure où elle semble progressivement lier le texte du livret à son référent humain sans les distinguer. Dans l'énumération des formules, la rupture entre la catégorie de renseignement et la réponse donnée est en effet de plus en plus tenue : la mention de la case du nom est d'abord suivie de deux points citationnels présentant clairement l'information comme telle (« il y avait, imprimées, les formules : nom de l'élève, et un simple trait... ») ; le renseignement des prénoms est ensuite désigné par l'indéfini d'un groupe pronominal juxtaposé, renvoyant néanmoins le référent « Angélique » au prénom inscrit, donc à l'écrit (« aux prénoms, ceux d'Angélique ») ; enfin, l'information n'est plus signalée du tout pour la date de naissance, la juxtaposition ne faisant plus de distinction entre le référent et son inscription sur le papier (« aux dates, née le 22 janvier »). Tout semble fait pour donner l'impression au lecteur de lire le livret, et non un récit sur Angélique évoquant le livret. Le manuscrit du *Rêve* tend à confirmer cette hypothèse en montrant une volonté nette de réduire l'écart entre l'écriture du livret et l'enfant :

Il y avait, ~~imprimé~~ **imprimées**, les formules : nom de l'élève, et un simple trait à l'encre remplissant le blanc ; puis, aux prénoms ~~les mots~~ **ceux d'**Angélique, Marie ; [ILLISIBLE] aux dates, née le 22 janvier 1851, admise le 23 du même mois, sous le numéro de matricule 1634⁸⁰⁹.

La seconde correction de Zola, remplaçant « les mots » par le plus indéfini et neutre « ceux » est plus que la suppression d'une lourdeur par l'écrivain. La proposition « aux prénoms, *les mots* Angélique, Marie » plaçait une barrière ferme entre l'écrit et la réalité : les

⁸⁰⁹ Emile Zola, *Le Rêve. Manuscrit*, Paris, BNF, ms 10322, f°14-15.

signes tracés à la plume, le blanc rempli, n'étaient alors qu'une représentation conventionnelle, des « mots », pour décrire l'Angélique réelle. Ils mettaient une distance entre les deux, et les définissaient ainsi comme résolument hétérogènes. En revanche, le second état du texte – « aux prénoms, *ceux* d'Angélique, Marie » – ôte par la pronominalisation cette redondance sur les signes graphiques, en mettant la réalité d'Angélique à l'intérieur du livret, et en abolissant par conséquent la frontière entre les deux, que confirmera ensuite le passage de la date de naissance. Ainsi est-on conduit à inverser la métaphore du livret : en effet, au lieu que le livret vienne accentuer la réalité de la situation d'Angélique, n'ôte-t-il pas plutôt au personnage toute chair, réduisant l'enfant aux lettres tracées sur le papier ? Angélique n'ayant dans la diégèse d'existence que son nom, elle est d'emblée assimilable à une construction de langage, et l'écriture de l'extrait finit par la réduire à cette construction conventionnelle, en lui niant toute réalité. Le livret, à la fois aide à la narration et métaphore du personnage diégétique, instaure donc également une dimension métalittéraire qui ne quittera plus le personnage dans la suite du récit.

De cet extrait qui suit la scène d'enlèvement par la neige, Angélique ressort comme n'ayant d'existence que son nom, comme une construction de langage. Ne faisant qu'un avec un livret elliptique, elle est réduite à une construction conventionnelle qui lui ôte toute réalité humaine. Or nous sommes ici dans les premières pages du roman. Le personnage, devenu objet d'écriture, ne faisant qu'un avec un carnet « en blanc », avec des cases à remplir, peut se lire dans ce contexte comme la mise en abyme de l'écriture de l'œuvre. Les bribes d'information télégraphiques du livret s'apparenteraient ainsi aux notes préparatoires qui nourrissent l'invention romanesque, mais aussi aux brouillons de l'auteur. Ce statut lacunaire est en effet celui de tout personnage, au début d'un roman : une construction de papier, qui n'a d'identité et d'existence que son nom, qui n'a pas de passé – puisque la première ligne lui donne sa véritable naissance –, et qui reste encore en blanc, blanc que la narration se chargera de remplir. Dans la diégèse, il le sera par la vie que les Hubert offriront à l'enfant ; au niveau de l'énonciation, par l'écriture du roman.

Le Rêve ne serait donc finalement que le remplissage de ce canevas initial du livret de l'Assistance ; et il n'est sur ce point pas innocent de relever que le milieu où vivra la jeune fille est celui de la broderie : ainsi, le roman sera brodé sur les bribes des notes et des avant-textes, la vie d'Angélique sur le livret, et l'hérédité des Rougon-Macquart sur le milieu sain des Hubert. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre l'intervention dans le récit de cet autre actant livresque qu'est la *Légende dorée* de Voragine. La vie d'Angélique est effectivement calquée sur ce recueil exemplaire, devenant une nouvelle sainte susceptible

d'être ajoutée au recueil, comme si les blancs du livret avaient été remplis par la lecture assidue de cet ouvrage, le personnage devenant lui-même son lecteur et son propre auteur, mais dans une création qui ne ferait qu'imiter un autre modèle littéraire.

- *L'imitation à outrance : la négation de l'être et la dénonciation de l'illusion*

Tout dans *Le Rêve* renvoie à l'idée d'imitation : les *exempla*, la vie d'Angélique imitée de celle d'un livre, l'intertextualité, les citations... Il y a là le principe fondateur de tout modèle exemplaire, dont relève précisément l'intertexte de Voragine. Cependant, on comprend vite que cette saturation de l'imitation devient dans le roman un processus de négation de l'humanité des personnages qui la pratiquent, devenus de véritables objets. L'onomastique nous en laisse un premier indice : Angélique n'a pas de nom de famille, car elle est née sous X ; elle ne se possède que ce pré-nom absurde dans la mesure où il ne précède plus rien. Elle est donc en quête d'une identité, d'une unicité. Mais ce prénom tend également à lui nier toute existence : n'étant pas un véritable nom propre, il ne signifie pas *seulement* une identité (tel le prénom « Emile », qui ne signifie rien d'autre qu'un prénom). Au contraire, « Angélique » fait figure de nom commun devenu surnom, bref, de vecteur utilitaire et transitoire d'un *signifié*, non d'une *identité*. De même, le fait que ce prénom soit dérivé d'un adjectif – d'un terme sémantique qui nécessite un support nominal pour signifier – tend à entrer en contradiction avec la fonction même du nom propre : il n'est pas plein, son vide attend un support et nie donc l'unicité de la personne de la jeune fille⁸¹⁰. Nous retrouvons là une caractéristique de Voragine, qui goûtait les étymologies prophétiques des noms de saints : Alain Boureau remarque ainsi que par ces étymologies fantaisistes, les noms propres de la *Légende dorée* n'ont plus rien de « propre » mais se révèlent des descriptions, des « adjectifs de la qualité sanctifiante ». L'imitation zolienne de ce procédé l'outre à un point tel que celui-ci se vide de toute efficacité, en devenant une entreprise de négation de l'individu, reflétant ainsi l'ensemble de la démarche intertextuelle du récit.

De la même façon, tout le roman consiste en effet en un développement de la négation de l'humanité du personnage. On remarque une continuelle association d'Angélique à des objets : le livret de naissance, nous l'avons vu, mais aussi le livre de Voragine. Le vide de l'identité d'Angélique est certes rempli par l'éducation des Hubert, mais surtout par la *Légende dorée*, et ce aussi bien dans le monde intra- qu'hétérodiégétique. Certaines phrases

⁸¹⁰ Alain Boureau, *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*, Paris, Les éditions du Cerf, 1984, p. 198-199.

jouent sur cette mise en abyme de l'écriture romanesque : « Un livre acheva l'œuvre⁸¹¹ ». La phrase nous place explicitement dans la dialectique chère à Zola du milieu et de l'hérédité, en disant que la *Légende dorée* parfait le travail d'éducation, de formation, voire de domptage de l'orpheline par la pédagogie des Hubert. Cependant, l'emploi d'un mot aussi ambigu qu'« œuvre », pris ici au sens figuré voire proverbial, conduit aussi à l'interpréter, dans le contexte d'un roman, et surtout celui-ci, dans son sens de production artistique. Dès lors, « un livre acheva l'œuvre » peut tout aussi bien renvoyer à l'élaboration du roman et au rôle que vient y jouer le même adjuvant, à savoir l'intertexte : la *Légende dorée* a achevé *Le Rêve* ; c'est par l'insertion de cet intertexte que le roman existe, car il fonde toute son intrigue à venir, ainsi que son personnage principal. Le texte mime donc sa propre constitution. Avant l'introduction de la *Légende dorée*, Angélique n'est qu'une fiche d'état-civil, elle n'a pas de corps ; le livre de Voragine lui donne un modèle, celui des saintes, qu'elle imitera et deviendra au fil du roman. Cependant, quel est donc ce *corps* qui lui est donné par le livre exemplaire ? En quoi le remplissage d'un texte par l'imitation d'une autre convention de langage donne-t-il vraiment *vie* au personnage ? Le traitement que Zola donne au modèle voraginien qui remplit le « blanc Angélique » s'avère en ce sens dévastateur.

Cet intertexte est un véritable actant du récit, dans la mesure où il agit considérablement auprès du personnage d'Angélique. Il caractérise également l'atmosphère du roman, connotant la désuétude et le passéisme qui règnent à Beaumont-L'Eglise. Le texte insiste ainsi avec force détails sur l'aspect antique du livre, qui souligne métonymiquement l'archaïsme du contenu qu'on y trouve, comme celui du monde de sa nouvelle lectrice :

Comme elle furetait un matin, fouillant sur une planche de l'atelier, couverte de poussière, elle découvrit, parmi des outils de brodeur hors d'usage, un exemplaire très ancien de la *Légende Dorée*, de Jacques de Voragine. Cette traduction française, datée de 1549, avait dû être achetée jadis par quelque maître chasublier, pour les images, pleines de renseignements utiles sur les saints [...] Dès qu'on lui permettait de jouer, elle prenait l'in-quarto, relié en veau jaune, elle le feuilletait lentement : d'abord, le faux titre, rouge et noir, avec l'adresse du libraire, « a Paris, en la rue nostre Dame, a lenseigne saint Jehan Baptiste » ; puis le titre⁸¹²...

La découverte « magique » du recueil sous une épaisse couche de poussière et l'attention portée à la technique de fabrication du livre renvoient à un monde qui n'existe plus à l'époque de la jeune fille, ou est en voie de disparition (les petits libraires éditeurs, par exemple). Ainsi s'expliquent aussi les citations directes de l'ouvrage que multiplie Zola dans le roman, où l'écrivain prend la peine de restituer un semblant d'orthographe d'époque, comme dans cette évocation des diables :

⁸¹¹ Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 830.

⁸¹² *Ibidem*, p. 830.

« Ilz vollent souvent environ nous comme mouches et remplissent lair sans sombre. Lair est aussi plein de dyables et de mauvais esperitz, comme le ray du soleil et plein d'athomes. Cest pouldre menue ⁸¹³. »

Les guillemets, la graphie restituée témoignent d'une attention envers une pseudo-authenticité du texte ; néanmoins celle-ci peut surtout être considérée comme le moyen d'attester *a priori* dans l'esprit du lecteur, de manière fallacieuse, de l'objectivité de Zola lorsqu'il évoque l'ouvrage de Voragine dans sa fiction. Enfin, ce phénomène citationnel, tout comme la première description du vieux livre, désamorce encore toute adhésion du lecteur à l'illusion du monde diégétique : le livre de Voragine est constamment rabattu sur son état de support de texte, de construction littéraire, donc étrangère au monde réel de la diégèse, ce qui redouble cyniquement le statut du roman que nous lisons : si la *Légende dorée* est un livre, rien qu'un livre, et non un objet potentiellement réel, pourquoi le lecteur ne concevrait-il pas *Le Rêve* de la même façon ? Le « suspens momentané et volontaire » de la suspicion du lecteur qui admet l'illusion référentielle devrait-il être sélectif ?

La *Légende dorée* apparaît également dans le roman sous la forme de résumés faits par le narrateur. Ces concentrés des légendes, derrière le prétexte de préciser la vision que l'enfant a du livre, révèlent vite la présence d'une lecture subjective et critique de l'ouvrage par le narrateur, qui les présente de manière fort ironique, voire parodique. Or, c'est précisant par l'imitation, en accentuant les schèmes propres de l'*exemplum* jusqu'à l'absurde, par une auto-duplication permanente, que cette destruction de l'intertexte prend place. Le tour de force du romancier consiste en effet à reprendre des caractéristiques propres au livre de Voragine, comme son système narratif à répétition, en les accentuant, allant jusqu'à les transférer sur le plan de l'écriture et de la syntaxe. Dans ces résumés, la narration use ainsi avec prépondérance de structures identiques, afin de souligner les répétitions et le ressassement des légendes entre elles, ainsi qu'en témoignent les nombreuses structures anaphoriques : « *Toujours* les saints sont victorieux, et *toujours* ils doivent recommencer la victoire. *Plus* on chasse de diables, *plus* il en revient⁸¹⁴ ». Ces phrases présentent des constructions binaires, constituées de deux propositions indépendantes juxtaposées ou coordonnées par un simple « et ». Le procédé accuse le simplisme des épisodes contés ; il participe non seulement de la dénonciation du ressassement de l'ouvrage, mais stigmatise surtout son manichéisme. La structure binaire sied en effet au mieux au monde de la *Légende*, fondé sur un antagonisme permanent qui oppose bien et mal sans confusion ni nuance. En accentuant les répétitions et les constructions binaires propres au texte voraginien sur un plan

⁸¹³ *Ibid.*, p. 832.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 832-833.

syntaxique, Zola peut donc sans intervenir caractériser son contenu. Ces résumés surprennent aussi par leur niveau de langue :

D'autres fois, ce ne sont que des assauts d'intelligence et d'esprit. On plaisante, on joue au plus fin. [...] [Satan] est l'unique préoccupation, la grande haine. On en a peur et on le raille. On n'est même pas honnête avec lui. Au fond, malgré l'appareil féroce de ses chaudières, il reste l'éternel dupe. [...] Il suffit de se signer, le diable ne peut rien, hurle et disparaît. Quand une vierge fait le signe de croix, tout l'enfer croule⁸¹⁵.

Les phrases binaires sont constituées de propositions simples, très courtes, pour accentuer le balancement que nous avons déjà remarqué ; mais la volonté de simplicité semble ici toucher les tournures aussi bien que le vocabulaire, d'un registre peu élevé, prosaïque et oral (« D'autres fois », « on joue au plus fin », « On n'est même pas », « Au fond », « il reste l'éternel dupe », « Il suffit de »...). Cette grande naïveté dans le choix des mots s'attache particulièrement au début des phrases, où se situent généralement les liens logiques : il semble donc que ce soit l'argumentation qui soutient la logique de l'ouvrage que vise l'ironie de la narration zolienne, en la rendant infantile. L'attaque de la logique de la *Légende dorée* est également perceptible dans des anomalies volontaires du lien cause/conséquence. L'ambiguïté de la parataxe y est toujours préférée à une subordination explicite. L'avant-dernière phrase de l'extrait mime ainsi, par les juxtapositions verbales, une successivité temporelle des événements, simulant ainsi un ordre naturel à des choses pourtant fort peu naturelles : « Il suffit de se signer, le diable ne peut rien, hurle et disparaît. ». De même, la dernière phrase remet implicitement en question le lien de causalité qu'elle énonce entre la vierge et le miracle : « Quand une vierge fait le signe de croix, tout l'enfer croule. » En effet, si la subordination indique que la vierge agit sur l'enfer, les connotations tendent à rendre cette action paradoxale et parfaitement invraisemblable : Zola applique à la sainte une dimension euphémistique – dans le détail prosaïque de son geste et dans l'utilisation d'un article indéfini qui en fait « une » vierge parfaitement quelconque –, alors que le mal prend quant à lui un aspect hyperbolique dans la phrase – avec la mention d'un terme comme « enfer », opposant sa généralité à l'indéfini de la « vierge », ainsi que dans l'utilisation du pronom collectif « tout », qui le grandit. La logique causale affichée grammaticalement par la subordonnée est donc d'emblée décrédibilisée par la disproportion des deux parties qu'elle lie. Il en est de même dans une phrase comme « A chaque détour des routes, un possédé se vautre, un saint qui passe livre bataille⁸¹⁶ », qui annonce par un complément antéposé un

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 833. Ces courts extraits ne sont qu'un échantillon des sept pages suivantes présentant des caractéristiques identiques.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 833.

événement connoté par la banalité et la fréquence, avant de nous énoncer un fait pour le moins extraordinaire.

Tout est donc organisé dans le détail du texte pour démontrer que la norme de la *Légende dorée* n'est pas celle de la logique commune, n'est pas celle des êtres « réels ». Ces traits sont d'autant plus efficaces que le livre de Voragine est une œuvre catéchétique, qui prétend donc à ce titre à être le reflet de la vérité. Les structures syntaxiques précédemment relevées parviennent donc, sous les dehors de l'objectivité, puisqu'elles reprennent des « tics » narratifs de l'intertexte, à remettre en cause sa vraisemblance devant toute logique humaine, et à attaquer par conséquent l'adhésion du lecteur à l'intertexte voraginien.

Devant la remise en cause de sa logique, il reste en effet à l'exemplarité de la *Légende dorée* une seule arme, privilégiée de tout temps par les textes théologiques : l'argument d'autorité, suprême en matière de religion. Les résumés du livre didactique s'emploient donc également à en attaquer la légitimité dans le roman. L'emploi systématique du pronom personnel indéfini « on », arme favorite des ironistes, en est l'une des manifestations les plus sensibles, créant à la fois un lien avec le lecteur et une distance avec l'énoncé. Mais il contribue surtout, comme l'emploi fréquent de pluriels généralisants et d'indéfinis, à brouiller l'origine du discours, et à le rendre anonyme, neutralisant d'autant sa puissance argumentative et exemplaire. Ces procédés visent à gommer la présence de tout individu ou héros potentiel, qui ne peut être qu'un « saint », « possédé », « diable » ou « vierge » anonyme et quelconque. Il y a là encore la déformation d'une caractéristique propre au récit exemplaire médiéval⁸¹⁷, qui se doit d'être assez schématique pour être repris par tout lecteur ; cependant, Zola transforme cette simplicité en une caractérisation quasiment nulle et trop vide pour être réinvestie. De même, l'usage très fréquent du présent, qui n'a d'actualité que la prétention, nous renvoie dans les résumés de Zola à un temps imprécis et non identifiable. Ces flous narratifs engendrent un brouillage de l'information et de son origine, puisque nous ne savons pas qui, quand, ni où se déroulent ces aventures, qui deviennent par conséquent invérifiables et impossibles à confronter avec d'autres sources. Personne n'en peut répondre. Dès lors, la prétention d'un tel texte à une éventuelle vérité pour le lecteur, aussi théologique qu'elle se veuille, est totalement démontée par la réécriture que lui applique Zola.

La défocalisation des énoncés voraginiens, la remise en cause des liens logiques de leur argumentaire, le brouillage des épisodes en un anonymat complet, attaquent donc

⁸¹⁷ « Cet évidemment s'accompagne d'une évidente atemporalité ; au fil des siècles, les portraits de saints paraissent à peu près interchangeables. » (Alain Boureau, *La Légende dorée, le système narratif de Jacques de Voragine*, op. cit., p. 57).

l'identification du lecteur que nécessite pourtant tout récit exemplaire. La malice de l'auteur consiste à justifier d'emblée ce procédé par sa proximité avec le style de Voragine, dont il ne fait qu'outrer les défauts. La désolidarisation du lecteur est cependant poussée plus loin encore par une mécanisation quasi-industrielle du texte exemplaire :

Les bourreaux *exposent* aux mouches les martyrs enduits de miel ; les font marcher pieds nus sur du verre cassé et sur des charbons ardents ; les descendent dans des fosses avec des reptiles ; les flagellent à coups de fouets munis de boules de plomb ; les clouent vivants dans des cercueils, qu'ils jettent à la mer ; les pendent par les cheveux, puis les allument ; arrosent leurs plaies de chaux vive, de poix bouillante, de plomb fondu ; les assoient sur des sièges de bronze chauffés à blanc ; leur enfoncent autour du crâne des casques rougis ; leur brûlent les flancs avec des torches, rompent les cuisses sur des enclumes, arrachent les yeux, coupent la langue, cassent les doigts l'un après l'autre⁸¹⁸.

Le parti pris de Zola se révèle encore dans cette phrase retors. Il consiste en effet à donner l'impression par sa structure que l'inventaire énumératif qu'elle dresse des divers supplices éparpillés au fil des légendes n'en est pas un, mais une succession d'événements semblant arriver à un unique groupe de personnages, archétypes universels du bourreau et de la victime, que la grammaire du texte actualise en un seul sujet et un seul complément d'objet. A la suite de la première proposition indépendante introductrice, le sujet des huit autres propositions est ainsi toujours éliminé, et le complément d'objet direct est remplacé par des pronoms anaphoriques. Cette construction, ajoutée au marquage fort de la ponctuation, augmente avec emphase le caractère accumulatif des sévices énumérés, et, puisqu'ils semblent se concentrer sur un même groupe de personnes, en exagère d'autant l'in vraisemblance voire l'absurdité. Le moyen n'est pas très honnête, mais il est redoutablement efficace : il condense en un pseudo-épisode d'une phrase l'analyse que l'on pourrait tirer de la confrontation des contes du recueil entier. Mais cette énumération est également intéressante par son rythme. Nous pouvons remarquer que Zola a eu tendance à allonger progressivement les groupes en cours de rédaction :

Les bourreaux ~~les~~ exposent ~~les martyrs les~~ [ILLISIBLE] aux mouches ~~enduits~~ **les martyrs enduits** de miel ; les font marcher pieds nus **sur du verre cassé et** sur des charbons ardents ; [ILLISIBLE] **les descendent dans des fosses avec des serpents reptiles** ; les flagellent ~~avec des~~ **à coups de** fouets munis de boules de plomb ; les ~~enferment~~ **clouent** vivants dans des cercueils, qu'ils jettent à la mer ; les pendent par les cheveux, puis les allument ; arrosent leurs plaies de chaux vive, de poix bouillante, de plomb fondu ; les ~~assoient~~ **assoient** sur des sièges ~~ardents de bronze chauffé à blanc~~, leur enfoncent sur le crâne des casques rougis ; leur brûlent les plaies avec des torches, ~~leur cassent~~ **rompent** les cuisses sur des enclumes, ~~leur~~ arrachent les yeux, ~~leur~~ coupent la langue, ~~leur cassent~~ **cassent** les doigts l'un après l'autre⁸¹⁹.

⁸¹⁸ Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 833-834.

⁸¹⁹ Emile Zola, *Le Rêve. Manuscrit*, Paris, BNF, ms 10322, f°41.

Pourtant, on note une rupture de ce gonflement systématique à la fin de la phrase : les groupes sont de moins en moins longs, et il n'y a plus d'ajouts dans le manuscrit. L'énumération montre un crescendo des groupes syntaxiques, décroissant brutalement en fin de phrase, qui produit une accélération du rythme, devenu mécanique. Ce changement coïncide avec le moment où le pronom anaphorique COD « les » disparaît (ex. : « les descendent ») au profit du pronom COI « leur » en tête de proposition, renvoyant non plus aux martyrs eux-mêmes mais à une partie de leur corps évoqué à la suite du verbe (ex. : « leur enfonce le crâne »). Au bout de deux propositions, « leur » s'élide à son tour et n'est pas remplacé, donnant naissance à des structures grammaticales aberrantes (ex. : « coupent la langue »). On pourrait éventuellement comprendre « rompent les cuisses », « arrachent les yeux », comme des structures sans élision du pronom COI, avec verbe et complément d'objet, certes un peu étonnantes ; cependant, le manuscrit nous révèle qu'il s'agit là d'une trouvaille de dernière minute : l'auteur, voulant raccourcir ces groupes, a biffé les « leur » qui les introduisaient. Cette réduction opère une gradation supplémentaire dans l'absurde : « ~~leur~~ rompent les cuisses », une fois le pronom COI supprimé, devrait logiquement donner naissance à un groupe du type « rompent leurs cuisses ». Mais Zola refuse le possessif, ou même l'indéfini « des », qui ancrerait la proposition définitivement dans un inventaire abstrait (« rompent des cuisses »). L'usage de l'article défini « les » crée un malaise pour le lecteur, qui a toujours l'impression qu'il s'agit de membres précis, non abstraits, mais qui n'appartiennent pourtant à personne.

De cette transformation du manuscrit, de l'accélération du rythme et de l'énumération des seules actions, naît une mécanisation du martyr. Ces résumés qui transforment subrepticement mais trahissent néanmoins la narration propre à Voragine⁸²⁰, en l'accélérant et en n'en gardant progressivement que les actions, produisent ainsi un effet de *déshumanisation* des supplices. Ceux-ci deviennent une sorte de travail à la chaîne de l'horreur où l'on ne sait plus qui est qui, tous les martyrs étant confondus en une masse ou fragmentés en morceaux de corps anonymes et détachés de leurs « propriétaires », comme le sont les mots dans la phrase. Ainsi le texte zolien attaque-t-il par sa seule syntaxe, et avec pour seules armes des mots et des structures stylistiques propres à Voragine, toute l'efficacité du récit exemplaire. L'accumulation, la répétition et l'ellipse des dimensions humaines des actes décrits lui font perdre toute crédibilité logique, et remettent en cause le fondement même de la valorisation

⁸²⁰ « Le modèle religieux engendre un schéma narratif simple et répétitif [...]. Pourtant, aucun des récits de martyre n'en répète exactement un autre ; en effet, Jacques de Voragine multiplie les variantes et diversifie les agencements. » (Alain Boureau, *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*, op. cit., p. 116).

du martyr dans la religion chrétienne : le martyr étant la distinction d'un individu, signe de vie et d'humanité, le déshumaniser revient à lui ôter tout ce qui en fait un exemple.

Cette entreprise de sape de l'intertexte cristallise donc un malaise quant à la notion d'imitation, alors que la structure de son roman visait précisément à remplir les « blancs » d'Angélique par l'imitation de ce livre qui devait « achev[er] l'œuvre » ! Par une remise en cause de la parole de son auteur, et donc de son autorité, par la déshumanisation des personnages et la mécanisation industrielle des exploits, Zola contrevient à tout risque d'exemplarité des passages de la *Légende dorée* reproduits dans son texte. Dès lors, le traitement de l'*exemplum* dans *Le Rêve* n'est pas sans poser de problème, car le texte de Voragine est malgré cela *exactement* reproduit par l'intrigue du roman zolien, Angélique construisant son parcours dans une référence constante aux *exempla*. Si l'on suit et applique au *Rêve* l'analyse narrative structurale que donne Alain Boureau du corpus voraginien, on constate en effet que chaque chapitre du roman zolien correspond systématiquement à une étape de la vie du martyr « standard » : 1 : naissance, accueil familial ; 2 : adoption, formation ; 3 : prémonition de son destin, voix, vocation ; 4 : apparition ; 5 : révélation, charité, adoration ; 6 : méditation, dilemme, culpabilité, pénitence ; 7 : union mystique ; 8 : procession ; 9 : première mise à l'épreuve (tentative de dissuasion) ; 10 : deuxième mise à l'épreuve (refus d'une autorité, révolte suivie du châtiment : l'échec) ; 11 : renoncement, supplice (maladie, jeûne, veille) ; 12 : résignation à la mort, abandon des biens terrestres ; 13 : agonie, miracle, résurrection ; 14 : martyr, élévation, miracle posthume (fécondité d'Hubertine).

L'imitation exacte et réussie par l'héroïne d'un modèle qu'on nous a abondamment présenté comme factice, littéraire et invraisemblable ne peut dès lors être sans conséquence. Si le lecteur ne peut vraisemblablement pas adhérer aux modèles exemplaires présentés par Jacques de Voragine après le traitement souterrain imprimé à son intertexte par Zola, que penser du parcours d'Angélique, qui s'identifie malgré tout aux saintes de la *Légende dorée* et qui, elle, accepte et réalise dans le monde diégétique du *Rêve* leur exemplarité ? Par ce traitement étonnant du modèle intertextuel et exemplaire qu'est le livre de Voragine, l'héroïne se trouve une fois de plus menacée dans sa chair, dans sa crédibilité de personnage auprès du lecteur. Or, il nous semble que cette situation aporétique d'un roman qui se réclame d'une esthétique réaliste est trop accentuée et disséminée dans l'ensemble du roman pour ne pas relever d'un parti pris d'écriture. Loin de contrevvenir à la menace qui pèse sur l'illusion référentielle de son roman en raison de cette réécriture, Zola accentue ce phénomène d'autodestruction de la créance du lecteur, en réduisant la jeune fille elle-même à un livre prêt

à reproduire le texte invraisemblable de Voragine, sans y apporter la moindre modification, en l'intégrant tel quel dans le contexte d'une ville de province certes dévote, mais appartenant malgré tout à la France du XIX^e siècle. Le romancier mène donc jusqu'à l'absurde la notion d'imitation, actualisée par la jeune fille au point de nier son essence propre. Poussée à outrance vers son excès – la reproduction infinie de l'imitation d'un livre fait d'imitations tournant à vide –, le roman zolien entreprend ainsi de faire d'Angélique non plus un *être exemplaire*, mais un simple *exemplaire*, un échantillon manufacturé et dépourvu de vie, inaccessible à l'humanité du lecteur.

L'exemplarité repose sur le principe de l'imitation, de la modélisation d'un comportement sur un autre. Or, s'il est une notion qui se trouve bouleversée dans la pensée du XIX^e siècle, nous l'avons vu, il s'agit bien de celle d'imitation ou de reproduction. La révolution industrielle des manufactures ainsi que l'émergence de la photographie remettent en cause le caractère unique et inimitable de la chose, du réel. Or, en questionnant la limite du non reproductible, elles interrogent également la valeur de l'humain et de l'art. Giorgio Agamben a montré dans *Stanze* les conséquences de cette révolution dans les esthétiques de la seconde moitié du XIX^e siècle qui font de l'objet un support sacré sans utilité, nient à l'art toute finalité extérieure, ou font du corps humain un temple de l'artificialité, de l'objectalité⁸²¹. Dans un monde de marchandises en milliers d'exemplaires, la valeur change de registre : elle n'est plus l'expression d'un individu, mais une donnée rationnelle, mathématique, inhumaine. Pour ces artistes, faire des derniers remparts de la conscience humaine que sont les œuvres d'art des machines sans but revient dès lors à sauver l'art en le niant, suivant l'idée de Hegel.

Ce phénomène quasi-monstrueux est repéré par Walter Benjamin dans son évocation de la perte d'aura de l'œuvre d'art dans la reproduction infinie et mécanique que lui imposent les techniques industrielles, qu'il rattache aussi à la notion d'exemplaire : « On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les *exemplaires*, elle substitue à son occurrence unique son existence en série⁸²². » L'utilisation du terme « exemplaire » par Benjamin ne constitue pas seulement pour nous un facile jeu de langage. La reproduction identique à l'infini a profondément transformé cette notion, au point qu'elle prend désormais deux sens parfaitement antithétiques : en se multipliant, l'*objet exemplaire*, modèle remarquable par ses caractéristiques propres et défini en fonction de son caractère unique, devient un *échantillon*,

⁸²¹ G. Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, op. cit., p. 63-104.

⁸²² Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, éd. cit., p. 276.

un simple « *exemplaire de* », remarquable uniquement par sa parfaite ressemblance à d'autres. La reproduction de l'objet exemplaire en *exemplaires* nie donc son exemplarité. L'exemplarité morale et l'*exemplum* se trouvent dès lors ébranlés : dans un monde où l'imitation signifie une reproduction parfaite niant l'humain, comment la modélisation d'un être humain sur un autre pourrait-elle exister ? L'exemplarité deviendrait alors susceptible de réifier un homme en une marchandise, et entrerait en contradiction avec sa visée morale.

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que la notion d'exemplarité morale, d'*exemplum* telle que l'illustre le fonctionnement de la *Légende dorée*, se trouve mise en crise dans *Le Rêve*. L'utilisation de la reproduction mimétique, que ce soit dans la répétition à la chaîne des *exempla* voraginiens ou dans la copie mécanique et parfaite de l'héroïne, parvient à tuer le modèle par la perfection de son imitation. Parfaits, mécaniques, sans âme, sans humanité, sans spécificité, les *exempla* deviennent de véritables marchandises, des exemples, certes, mais cette fois au sens d'échantillon industriel. Par la réduplication à l'identique, le personnage perd son identité, et par là même cette « aura » décrite par Benjamin. Or, sur un plan éthique, cette perte de l'aura propre à l'originalité de chaque être humain n'est-elle pas finalement la seule condition nécessaire à la transmission d'une exemplarité⁸²³ ? Sans source, sans autorité, l'exemple n'est plus qu'une coquille vidée de son sens, et il se détruit lui-même. Cette autodestruction nous semble fort proche de la posture d'un dandy ou des tenants de l'art pour l'art. Dès lors, le roman de Zola entre définitivement dans l'absurde : ce n'est pas seulement l'in vraisemblance du modèle voraginien qui en disqualifie l'imitation par Angélique, mais le processus même la conduisant à vouloir faire de sa vie une imitation, à une époque où la parfaite reproduction remet en cause l'identité même de l'aura de la chose et de l'être humain. En accentuant le caractère mécanique des vies de saints imitées par la jeune fille, Zola accuse cette dimension de perte d'aura, de perte d'essence de l'héroïne qui, nous l'avons vu, se caractérisait déjà par son manque de substance et son assimilation continue à un être de papier en attente de caractérisation.

Le personnage d'Angélique, précédemment vidé de toute substance humaine, ne prend plus corps que par son imitation des saintes : elle n'est pas un disciple, une continuation du modèle exemplaire, mais sa reproduction sans le moindre défaut, sans la moindre trace de spécificité, une machine de l'exemplaire. Par l'outrance de l'imitation en une véritable reproduction marchande, Zola désolidarise définitivement le lecteur – toujours trop humain –

⁸²³ Les débats éthiques liés au clonage ne nous démentiront certainement pas. On peut ainsi imaginer le cas d'école suivant : le clone d'un héros populaire pourrait-il être exemplaire lui aussi ? Reproduisant les mêmes qualités exemplaires, mais en ayant perdu l'autorité, pourrait-il raisonnablement être le vecteur d'une exemplarité ?

de son personnage, en la réalité duquel il est définitivement de plus en plus difficile de croire. La modélisation est détruite par ses propres procédés, et la *Légende dorée* a donc bien *achevé* Angélique : on *achève* bien les chevaux... La « réalité », la vraisemblance du destin de la nouvelle sainte coupée du monde moderne dans sa ville médiévale, qui meurt en franchissant le seuil d'une église le jour où son mariage l'aurait fait « entrer dans la vie », ne peut qu'être sujette à caution, d'autant que ce parcours porte comme titre : « Le Rêve ». Le texte entraîne le lecteur dans la voie d'un scepticisme généralisé et rompt le pacte réaliste en s'inspirant de la philosophie schopenhauerienne du monde comme représentation, référence que confirment les dernières phrases du roman : « La vision, venue de l'invisible, retournait à l'invisible. Ce n'était qu'une apparence, qui s'effaçait, après avoir créé une illusion. Tout n'est que rêve⁸²⁴ ». Puisque les « vérités » de Voragine sont dénoncées dans *Le Rêve* comme du « roman », pourquoi croire à la « réalité » de la diégèse du *Rêve* ? Le cynisme de la lecture zolienne des *exempla* engage le lecteur à être aussi critique envers *Le Rêve* qu'envers *La Légende dorée* ; il instille le soupçon qu'Angélique n'est pas plus réelle que le Satan de foire de Voragine.

- Work in progress : la mise en scène de l'écriture du roman comme négation de la notion de réalité

Tout dans ce roman tend en effet à dénoncer la diégèse comme une illusion. Nous avons vu que l'*incipit* mettait en abyme la constitution et la construction de ses personnages comme êtres de papier ; nous avons assisté dans les chapitres suivants à la remise en cause de l'incarnation d'Angélique par sa reproduction exacte du modèle artificiel d'un livre incompatible avec la vie « réelle ». Si l'autotélicité du *Rêve* passe par le statut livresque de son personnage principal, elle se caractérise également par la mise en abyme de son élaboration progressive, de son écriture « en temps réel ».

Les premiers chapitres de l'œuvre ne posent aucun élément de l'action à venir ; ils représentent plutôt une sorte de description génétique de la construction du personnage d'Angélique. En raison de ces « préparatifs », l'intrigue ne commence pas « véritablement » avant le quatrième chapitre. Jusque-là, le lecteur n'a pas idée de ce qu'est « le rêve » d'Angélique, comme si celle-ci attendait effectivement l'écriture de l'intrigue à venir. Or, ce chapitre qui semble être le déclenchement de l'écriture appelée par les blancs du texte, s'avère précisément être celui de l'épisode hautement spéculaire de la lente apparition de Félicien

⁸²⁴ Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 994.

sous les yeux de la jeune femme dans le jardin du Clos-Marie⁸²⁵, qui nous a beaucoup occupée dans les parties qui précèdent⁸²⁶. Nous ne reviendrons pas sur les nombreux indices plaçant cette scène sous le signe de l'illusion, faisant de l'arrivée de l'amant la constitution d'une image artificielle sur le support plan, carré et blanc du jardin, en relevant à la fois du dessin sur la toile, de la révélation photographique, mais aussi, bien évidemment, de la création du personnage littéraire par la plume sur la page. La mise en scène de l'attente d'Angélique, la constitution progressive et graphique de Félicien⁸²⁷, les qualificatifs associant ce dernier à un être surnaturel ou à une hallucination silencieuse en noir et blanc, enfin la disparition simultanée de l'image de saint Georges sur le vitrail de la cathédrale devenu « grisâtre » et comme « vidé », tous ces détails associent clairement la scène à la quête de l'inspiration puis à l'élaboration par l'artiste de sa création. Cette création se développe d'ailleurs par imitation, celle d'un modèle irréel (le vitrail), ce qui n'étonnera pas de la part de l'héroïne au regard de notre précédente analyse. Tous ces éléments renvoient le personnage de Félicien, comme Angélique avant lui, à son caractère d'être de papier factice et illusoire. La longueur anormale de l'apparition contribue elle aussi à suggérer cette impression : un regard est instantané, tandis qu'un portrait écrit ou dessiné ne peut avec vraisemblance prétendre s'élaborer en quelques secondes ou quelques lignes. Le tracé qui découpe la silhouette du jeune, rappelons-le, évoque d'ailleurs celui de la plume de l'écrivain (« l'ombre se dessina d'une ligne franche et nette »). Sur ce lit sensuel de lumière au nom connoté par la chasteté divine, où les personnages étendront par la suite des draps, qu'ils traverseront encore pour entrer chez Félicien en pénétrant par la petite porte de la cathédrale, dans un épisode à la connotation très sensuelle, l'image de Félicien devient donc l'œuvre fécondée par la création littéraire, par l'écriture, conçue comme union charnelle de la plume et de la page. Les avant-textes du roman donnent un éclairage supplémentaire sur cette dimension spéculaire de l'apparition de Félicien. Cette scène est en effet une des seules du roman à avoir été fixée de manière très précoce chez Zola, bien avant le plan, dès l'Ebauche. Il faut donc lui accorder une place importante dans la démarche de l'auteur. Tout y est fixé, sauf une chose : le lieu de l'apparition. La définition de celui-ci lui semble particulièrement pénible au romancier :

Elle le voit, il lui parle, et elle le revoit le soir qui la regarde, ou qui chante ou autre chose. Peut-être même il ne lui a parlé. Tout cela est à régler, ainsi que le terrain vague. [...] D'abord une ombre qui glisse à la lune dans le terrain vague.

⁸²⁵ *Ibidem*, p. 869-873.

⁸²⁶ Voir *supra*, p. 919 *et sq.*, et 953 *et sq.*

⁸²⁷ Le manuscrit montre d'ailleurs un marquage plus profond encore, avec un espace en blanc séparant d'une ligne chaque phase.

Ce que je n'ai toujours pas, c'est l'idylle dans le terrain vague. Ce terrain est trop vague, je voudrais bien le fixer. J'ai la lente venue du Prince Charmant. Mais c'est l'idylle que je voudrais, dans ce que j'ai appelé le terrain vague⁸²⁸.

Peu importe le lieu, sa forme seule préexiste. Il doit seulement répondre aux caractéristiques du « terrain vague », c'est-à-dire le vide, la friche, supports idéaux d'une création. L'idée du Clos-Marie vient donc rendre cohérente et réaliste une volonté qui était au départ régie par d'autres raisons : il fallait d'abord que le terrain eût cette forme, et ce n'est qu'ensuite qu'il a fallu lui trouver une qualification vraisemblable. L'utilisation de l'expression « terrain vague » est d'ailleurs elle-même ambiguë sous la plume de l'écrivain : en effet, lorsque ce dernier précise « Ce terrain est trop vague, je voudrais bien le fixer », nous voyons bien que le terme de « terrain » n'a plus rien de son sens propre, mais qu'il désigne métaphoriquement l'objet littéraire qui a besoin d'être « fixé ». Il faut régler le terrain vague comme on règle un problème scripturaire, car un jardin, cela ne se « règle » pas. Lorsque le terrain semble trop « vague » au goût de Zola, celui-ci joue donc bien sur les mots, en comprenant sous ce terme non pas le référent diégétique, mais l'élément de construction romanesque, le passage du roman. La facilité de cette confusion est particulièrement significative. Zola choisit de nommer le jardin « terrain vague », car ce terme ambigu se prête aussi bien à la désignation du lieu que du passage du roman en devenir, encore « en friche », lui aussi, dans les brouillons. Et si ce choix lexical est opéré par l'écrivain, c'est selon nous parce que d'emblée, le Clos-Marie n'a jamais prétendu être à autre chose qu'un substitut de la page du roman, parce que sa création est uniquement motivée par sa dimension spéculaire. Si l'on poursuit la métaphore filée du chapitre, Angélique devient donc l'écrivain de Félicien sur la page du terrain vague, comme le confirme l'emploi redondant du terme à double entente de « création » dans le chapitre. L'ambivalence du mot renvoie bien évidemment au contexte religieux du *Rêve* et de la *Légende dorée* ; néanmoins, au regard de notre analyse, on ne peut ignorer l'aspect résolument métatextuel qu'il prend dans cet extrait. Pour aller plus loin, nous irions même jusqu'à dire qu'à l'inverse, il semble plutôt que la religion soit dans l'ensemble du roman un bon prétexte pour introduire systématiquement un repli du roman sur sa propre constitution d'objet d'écriture.

A ce stade de notre réflexion sur l'omniprésence de l'écriture dans le récit, nous pouvons nous interroger sur la menace que constitue cet épisode pour l'ensemble du roman. En effet, une fois l'apparition constituée, rien ne se passe plus dans le chapitre, et le suivant conte une rencontre plus « naturelle » entre les deux jeunes gens, sans lien explicite avec les

⁸²⁸ Emile Zola, *Le Rêve. Dossier préparatoire*, « Ebauche », Paris, BNF, ms 10323, f°257 et 290.

événements nocturnes qui ont précédé. Que penser dès lors de cette suite et de toute la fin du livre, surtout dans le contexte « réaliste » du cycle zolien ? Ce que nous lisons après le chapitre IV, s'agit-il toujours de la vie du monde diégétique qui nous était présenté dans les premiers chapitres, ou plutôt d'un monde qu'Angélique façonne, après avoir elle aussi, comme Zola dans les trois premiers chapitres, constitué son personnage, celui de l'amant ? Cette hypothèse trouve un appui dans le titre du roman, *Le Rêve*, qui prendrait là tout son sens et redonnerait aux *Rougon-Macquart* toute leur cohérence : *Le Rêve* n'est plus l'anomalie du cycle naturaliste, puisque ce qu'il nous conte n'a jamais eu lieu et n'aura jamais lieu chez les Rougon-Macquart, si ce n'est dans l'esprit de l'une d'entre eux, détraquée comme eux, et s'inventant une vie rêvée un soir à son balcon. L'idée peut sembler surprenante ; pourtant, quelques indices issus des avant-textes ne nous contredisent pas sur ce point. Sur le plan de la narration, nous pouvons d'abord remarquer que Zola insiste tout au long de ses brouillons sur le fait que Félicien ne doit pas agir, ni parler, bref rester un mystère pour le lecteur jusqu'à la fin du chapitre :

L'attente du prince Charmant. Tout le chapitre doit se passer dans la chambre d'Angélique. Il faut que Félicien reste inconnu du lecteur lui-même jusqu'à ce qu'on le voie dans la procession. Dans le présent chapitre, il n'est pas même nommé : c'est le prince.

Ne pas dire que le duc a fait revenir son fils. Laisser le lecteur dans l'ignorance comme Angélique. // Pas de portrait encore de Félicien. Une ombre. Le portrait au chap. suivant.

Enfin le prince sort de l'invisible. Je le montre dans le soleil, pour finir. Là le portrait de Félicien, matérialisé **non, au chap. suivant**⁸²⁹.

Les avant-textes, comme le texte définitif, ne parlent de l'incursion de Félicien dans le chapitre que par l'intermédiaire de termes qui attaquent sa matérialité dans la diégèse (« apparition », « ombre »). Ce phénomène est théâtralisé dans l'ajout de la dernière citation, évoquant d'abord une possible « matérialisation » de Félicien, avant de la réfuter immédiatement : c'est bien là l'aveu que d'incarnation du personnage, il n'y en a aucune dans ce chapitre. Félicien est donc seulement conçu comme une construction littéraire. Les formules des plans détaillés soulignent cette idée en énonçant sa « sort[ie] de l'invisible », soit du néant de l'incrédé, ou encore en le nommant par le cliché purement littéraire de « Prince charmant », présenté comme tel par l'utilisation d'une majuscule, réduisant ainsi le jeune homme au statut de *topos*. Face à ces différents indices, la préexistence du titre du *Rêve* à la constitution de son intrigue peut également être perçue comme l'aveu que ce récit relève de l'illusion, mais pas de l'illusion référentielle qu'on nomme la « réalité » dans le monde fictif

⁸²⁹ Emile Zola, *Le Rêve. Dossier préparatoire*, « Second plan détaillé », Paris, BNF, ms 10323, f^{os}63, 69, 61.

des *Rougon-Macquart*. Reste à comprendre ce que Zola entend exactement par ce « rêve », cet « inconnu » d'où sort Félicien. Le dossier préparatoire tend à montrer que le mot désigne d'abord tout ce qui est étranger en théorie au réalisme : la fantaisie, l'irréel, mais aussi la religion, en tant qu'elle est ce qui ne s'explique pas. Cependant, au milieu de l'Ebauche, nous voyons que le sens religieux du mot « rêve » pour Zola implique une autre notion, celle de l'illusion :

Tout est un rêve. L'homme n'est qu'une apparence qui disparaît après avoir créé une illusion. Très important (Religion 9.) Pour finir, si elle meurt⁸³⁰.

Cette définition du rêve comme illusion nous renvoie une fois de plus à la philosophie de Schopenhauer, à la vie comme illusion créée par le vouloir-vivre, peuplée des mirages de nos désirs, de nos intérêts, afin que l'homme engendre sans se tuer de désespoir et assure la perpétuation de la vie. Dans ce contexte philosophique, il devient très difficile de décider si la suite du roman existe bel et bien dans le monde diégétique après le chapitre IV, ou si elle n'est qu'un redoublement spéculaire du *Rêve*, une œuvre d'Angélique Rougon, qui en arriverait alors à se superposer à Zola. Comme lui, elle s'écrit un monde fondée sur une théorie – la sienne : la religion –, en s'appuyant sur un intertexte – le même : la *Légende dorée*. Dans ce texte qui depuis son *incipit* favorise toujours le scepticisme du lecteur à l'égard de la réalité de ce qu'il est en train de lire et accentue le caractère conventionnel de ses personnages, le chapitre IV n'est peut-être que l'ultime expression de cette dénonciation de l'illusion, remettant en cause non seulement celle de l'œuvre, mais engageant peut-être aussi le lecteur dans une interrogation schopenhauerienne de son propre rapport à ce qu'il pense être la « réalité ». En cela, *Le Rêve* réaliserait l'idéal schopenhauerien de l'œuvre d'art, critique et féconde en réflexion, sur elle-même et sur soi.

Redoublant la figure de l'auteur comme créatrice du mensonge qui se déroule après le chapitre IV, Angélique devient alors paradoxalement notre seul point de certitude sur l'existence du monde diégétique, alors même que les trois sections précédentes ne l'ont pas mise à l'abri d'une remise en cause de son autorité : pierre étalon de la vérité diégétique, mis en cause de toute part... Le personnage deviendrait ainsi une sorte de marionnette qui crée sa propre illusion, à l'image du théâtre ou du rêve qu'est la vie schopenhauerienne, et que nous montre l'œuvre d'art. Dans cette mise en scène spéculaire, le seul tireur de ficelles, Zola, se nomme Dieu, et il ne se prive pas de dénoncer la nature de simple créature factice de celle qui crée à son tour le « rêve » de sa vie. En exploitant la thématique de la soumission religieuse,

⁸³⁰ Emile Zola, *Le Rêve. Dossier préparatoire*, « Ebauche », Paris, BNF, ms 10323, f°194.

le passage qui précède la « création » de Félicien dans le jardin montre ainsi la romancière amateur mettre elle-même en doute sa propre réalité :

Angélique croyait fermement aux miracles. Dans son ignorance, elle vivait entourée de prodiges, le lever des astres, et l'éclosion des violettes. Cela lui semblait fou, de s'imaginer le monde comme une mécanique, régie par des lois fixes. Tant de choses lui échappaient, elle se sentait si perdue, si faible, au milieu de forces dont il lui était impossible de mesurer la puissance, et qu'elle n'aurait pas même soupçonnées, sans les grands souffles, parfois, qui lui passaient sur la face ! Aussi, en chrétienne de la primitive Eglise, nourrie des lectures de la Légende, s'abandonnait-elle, inerte, entre les mains de Dieu, avec la tache du péché originel à effacer ; elle n'avait aucune liberté, Dieu seul pouvait opérer son salut en lui envoyant la grâce ; et la grâce était de l'avoir amenée sous le toit des Hubert, à l'ombre de la cathédrale, vivre une vie de soumission, de pureté et de croyance. Elle l'entendait gronder au fond d'elle, le démon du mal héréditaire. Qui sait ce qu'elle serait devenue, dans le sol natal ? [...] Tout venait d'elle pour retourner à elle, l'homme créait Dieu pour sauver l'homme, il n'y avait que le rêve. Parfois, elle s'étonnait, se touchait le visage, pleine de trouble, doutant de sa propre matérialité. N'était-elle pas qu'une apparence qui disparaîtrait, après avoir créé l'illusion⁸³¹ ?

Ce passage consacré à la religion et aux miracles n'est pas là par hasard : situé juste avant l'apparition, il ôte à la création d'Angélique toute autonomie et tout libre-arbitre, et fait d'elle un jouet, dans une ultime soumission, celle qu'elle voue à Dieu et au destin qu'il lui a donné. Or, dans la perspective de l'ensemble du roman, la lecture de ce passage prend à nouveau une dimension métalittéraire. Ce monde de « prodiges » où tout répond à la magie d'une volonté démiurgique, n'est-ce pas celui de la fiction, où les fleurs n'éclosent pas toutes seules, effectivement, mais seulement parce que l'écrivain l'a décidé en le nommant, comme Yahvé dans la Genèse ? La soumission du chrétien à Dieu évoquée par la jeune fille ressemble en effet à s'y méprendre à la relation entretenue par tout personnage avec son auteur (« Tant de choses lui échappaient, elle se sentait si perdue, si faible, au milieu de forces dont il lui était impossible de mesurer la puissance », « Aussi [...] s'abandonnait-elle, inerte, entre les mains de Dieu [...] ; elle n'avait aucune liberté, Dieu seul pouvait opérer son salut en lui envoyant la grâce »). L'inconnu chrétien de la vie à venir déterminée par Dieu, est ici identique à la condition du personnage, entièrement agi par la volonté et le caprice de l'auteur, sans le moindre libre-arbitre face au scénario qui l'attend, comme un acteur qui découvre son texte et ne le jouera qu'une fois.

Si l'on suit cette analogie, le rôle de Dieu semble donc tenu par Zola, et il est vrai que le « destin » auquel se soumet Angélique s'apparente plus à une logique naturaliste qu'à une réflexion théologique ! Ainsi, le péché originel devient dans son monologue intérieur un « mal héréditaire », et la grâce de Dieu se manifeste par un changement de « sol », donc de « milieu ». Cette dialectique de l'hérédité et du milieu correspond exactement au postulat « scientifique » qui était le point de départ de ce roman, repris plusieurs fois par des

⁸³¹ Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 868-869.

métaphores horticoles dans le texte : prendre une souche malade de la famille et la transplanter dans un milieu sain pour la corriger. Dès lors, la grâce de Dieu doit surtout se comprendre comme l'expérimentation du naturaliste, qui comme tout écrivain choisit le sort de son personnage. Le caractère performatif de la situation est identique pour l'écrivain et pour Dieu : sans que le chrétien/personnage ne parvienne à comprendre pourquoi, si Dieu/l'écrivain choisit que la grâce/greffe réussira, elle réussira. Le manuscrit et ses corrections confirment cette idée en laissant entrevoir comment le parallèle entre la relation du chrétien à Dieu et celle du personnage à l'auteur s'est ancré dans l'élaboration de ce passage :

Ainsi, en chrétienne de la primitive Eglise, nourrie des lectures de la Légende, elle se ~~senta~~ **mettait**, inerte, ~~dans~~ **entre** les mains de Dieu, avec la tache du péché originel **à effacer** ; elle ~~était~~ n'avait aucune liberté du mal ni du bien, ~~lui~~ **Dieu** seul pouvait ~~sauver~~ **opérer son salut** en lui envoyant la grâce ; et la grâce ~~qu'il lui avait faite~~ était de l'avoir amenée sous le toit ~~paisible~~ des Hubert, à l'ombre de la cathédrale, ~~dans ce milieu~~ vivre une vie de soumission, de ~~travail~~ **pureté** et de croyance. Elle entendait bien [ILLISIBLE] gronder **en au fond d'**elle le mal héréditaire : qui sait ce qu'elle serait devenue, dans le sol natal ? une mauvaise fille sans doute [...]. [Ce milieu] s'élargissait de tout ce qu'elle ignorait, ~~évocation~~ **s'évoquait** de l'inconnu qui était en elle et dans les choses. Tout venait d'elle pour retourner à elle, ~~il n'y avait qu'~~ **illusion l'homme créait Dieu** pour [ILLISIBLE] sauver l'homme, il n'y avait ~~qu'~~ **illusion** que le rêve. Parfois, elle [SE] s'étonnait ~~pleine de~~ se touchait le visage, pleine de trouble, doutant de sa propre matérialité⁸³².

Les corrections font apparaître un souci d'accentuer la passivité d'Angélique, en remplaçant des verbes actifs par la négation de leur contraire (« elle était » devient « elle n'avait aucune liberté ») ou en ajoutant des constructions pronominales passives (« elle se sentait » devient « elle se mettait », puis, dans la version finale, « elle s'abandonnait » ; « l'évocation » devient il « s'évoquait »). Mais surtout, ces modifications montrent que la version finale du passage est le produit d'une sorte de « rechristianisation » d'un discours qui ne l'était pas au départ. Ainsi, « sauver » est biffé au profit du plus chrétien « opérer son salut » ; le trop naturaliste « milieu » devient « vie » ; la terminologie zolienne du « travail » devient la « pureté » ; le « mal héréditaire » atténue quant à lui dans la version finale son aspect encore trop scientifique par sa transformation en complément du nom : « le démon du mal héréditaire » ; et l'évocation de l'« illusion » devient « l'homme créait Dieu » ou encore le plus ambigu « rêve ». On ne peut enfin que remarquer l'étonnant changement de la formule « lui seul », renvoyant potentiellement à un humain, en « Dieu seul ». Le discours original de ce monologue se faisait donc en des termes profanes qui renvoyaient clairement à l'esthétique naturaliste, par la suite « camouflés » par un vocabulaire chrétien. Il n'est dès lors pas

⁸³² Emile Zola, *Le Rêve. Manuscrit*, Paris, BNF, ms 10322, f°114-115.

impensable d'imaginer que « lui seul » se référerait d'abord au créateur Zola, prenant ensuite le pseudonyme de « Dieu ».

Le texte va toutefois encore plus loin dans la mise en abyme, en faisant explicitement douter le personnage de sa propre réalité : « Parfois, elle s'étonnait, se touchait le visage, pleine de trouble, doutant de sa propre matérialité. N'était-elle pas qu'une apparence qui disparaîtrait, après avoir créé l'illusion ? ». Cette phrase nous semble être la clef de l'ensemble du roman. Elle dépeint parfaitement la situation ambiguë d'Angélique, à la fois créatrice de la suite du texte et marionnette sans avenir de l'auteur. Elle porte le doute auprès du lecteur sur son existence diégétique, qualifiée « d'apparence » « dout[ant] de sa propre matérialité », caractéristique qui est le propre de tout personnage comme pure construction langagière. Cette interprétation de la phrase s'accorde également avec sa mort, ou plutôt sa « disparition », semblable à celle de tout personnage romanesque, qui ne survit pas à la fin du livre, qui n'a d'existence que par lui. Elle conforte enfin notre interprétation sur le caractère illusoire du reste du récit, même dans le monde diégétique.

En effet, cette phrase qui se veut purement mystique décrit exactement la fin du roman : une fois le rêve accompli (« après avoir créé l'illusion »), Angélique (l'« apparence ») meurt (« disparaît »). Cependant, cette mort annoncée à la suite de l'exaucement du rêve lui dénie toute crédibilité, en désignant cet exaucement même comme un artifice ne passant pas la barre de la réalisation. Cette phrase nous renvoie bien évidemment à l'épilogue, qui ne présente même plus l'atténuation de la modalité interrogative qu'on trouvait dans le monologue intérieur : « Ce n'était qu'une apparence, qui s'effaçait, après avoir créé une illusion. Tout n'est que rêve⁸³³. » L'attribution de cette pensée est sujette à caution, puisque la seule à pouvoir légitimement la prononcer dans le monde diégétique aurait été Angélique, pourtant déjà « envolée » – car nous n'avons jamais pénétré l'intériorité psychologique de Félicien. Serait-elle une remarque de l'instance narratrice, évoquant tout autant la mort du personnage que la fin de cette grande illusion qu'aura été ce roman, dans un aveu de la grande mystification à laquelle nous, lecteurs, venons d'assister ? Le passage impromptu et injustifié du récit au présent en cet endroit tendrait à comprendre le passage en ce sens. Autant dire que ce « rêve » que nous avons pris pour une intrigue n'a jamais eu lieu dans la diégèse...

⁸³³ Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 994.

Au regard de cette étude, l'essence même de ce roman serait donc uniquement de délivrer la mise en abyme d'une illusion au carré ! Irréelle et factice, mais aussi sans essence propre, copiée sur l'œuvre littéraire elle-même irréelle de *Voragine*, l'illusion d'Angélique est ainsi une copie d'illusion ; or, cette illusion au carré de la diégèse est elle-même présentée à partir du chapitre IV comme le produit imaginaire d'un personnage toujours renvoyé à son statut de marionnette de papier dans les mains de l'écrivain. Le lecteur se trouve ainsi perdu dans une spécularité infinie et vertigineuse dont l'image centrale semble définitivement absente, car derrière ces reflets imbriqués les uns dans les autres, quel référent stable reste-t-il, à part un nom en blanc barré d'un trait sur un livret ? La mise en abyme de la création romanesque, éloge du pouvoir quasi-divin de l'auteur, est donc aussi paradoxalement dans ce roman la condition de possibilité de la remise en cause de l'œuvre entière. En effet, c'est en nous montrant ses « ficelles » que l'auteur nous permet de remettre en question l'avenir romanesque de ses personnages, de nier l'authenticité et la vraisemblance de l'œuvre, mais aussi de faire de son roman un éloge de l'art comme représentation et création artificielle. Dans *Le Rêve*, la dimension autotélique du texte prend une telle place qu'elle réduit le roman à n'être plus qu'un objet d'écriture, qu'une convention magistralement orchestrée par un auteur fasciné par sa création, envahissant toute l'œuvre. Sacrifiant l'illusion référentielle, l'œuvre rabat tout son enjeu sur elle-même, afin qu'on l'admire non seulement comme création esthétique, mais aussi comme victoire symbolique de cette création sur la stérilité de la page blanche. Car là est finalement la seule « intrigue » et le seul monde du *Rêve*, celui d'une plume qui se débat pour faire exister par son écriture l'illusion d'un monde qu'elle aurait créé de toutes pièces, et qui ne doit pas être trop « vraisemblable » pour pouvoir être perçu et admiré comme tel.

Ainsi ce volume du cycle des *Rougon-Macquart* semble-t-il intégrer dans son esthétique propre la pensée même de l'œuvre d'art schopenhauerienne : en multipliant les médiations, les mises en abyme, *Le Rêve* introduit le lecteur dans un univers où tout n'est qu'illusion, et dans un monde esthétique où c'est cette capacité de la représentation à n'être qu'illusion qui est portée à sa contemplation. Non seulement fait-il cette expérience « méta » propre à suspendre auprès de lui l'illusion primitive du vouloir-vivre, mais, dans le cas du *Rêve*, l'intériorisation de la problématique du monde comme représentation dans l'univers de l'œuvre peut même, par le vertige qu'elle introduit et l'absence de tout référent stable, l'engager vers une prise de conscience lucide de l'illusion régissant son existence. L'exemple du *Rêve* témoigne donc de la profonde imprégnation des thématiques schopenhaueriennes chez le romancier naturaliste : au-delà d'une simple communauté de vue entraînant une vision

semblable de la condition humaine retranscrite dans l'ensemble du cycle, *Le Rêve* montre que c'est toute l'esthétique du romancier qui semble née d'une angoisse face à l'illusion propre au monde « réel » dans lequel l'homme s'agite, en faisant de l'œuvre un espace de refuge contre cette menace, par la revendication d'une facticité maîtrisée par l'artiste et par un repli sur elle-même qui en garantit le désintéressement.

Conclusion générale : le fétiche d'un réel défiguré, ou la mort de la référence mimétique

La problématique schopenhauerienne du cycle zolien dépasse donc largement la simple question d'une référence ou d'une obédience doctrinaire : elle rejoint en effet le mouvement continu qui a animé toute notre partie visant à reprendre la question théorique de la représentation du réel dans l'esthétique zolienne. Elle conforte en effet notre hypothèse d'une œuvre-fétiche, substitut d'un réel obsédant mais introuvable, en offrant au romancier un cadre de référence philosophique en accord avec son propre drame d'écrivain, celui d'une impossible représentation transitive. En niant l'existence du réel, la philosophie schopenhauerienne – que Zola n'a sans doute pas intégrée consciemment, mais vers laquelle il s'est intuitivement dirigé par une inclination naturelle et par l'influence du bouleversement culturel qui prend place dans son siècle à la suite des divers acquis que nous avons regroupés sous les noms de « culture optique » ou de « pensée de l'écran » – offrait enfin à l'écrivain la condition de possibilité d'une œuvre qui ne chercherait plus à l'imiter, mais à créer son propre monde, en obstruant définitivement la fenêtre albertienne, désormais devenue caduque.

Etonnamment, cette idée rejoint les quelques remarques conclusives que R.-P. Colin consacrait à André Gide dans son ouvrage sur la réception de Schopenhauer en France, en voyant dans ce dernier romancier, contrairement aux écrivains du XIX^e siècle qu'il venait de traiter, l'exemple d'une véritable exploitation créatrice de l'apport du philosophe allemand. Négligeant, dans un mouvement opposé à ses aînés, l'aspect moral du système et la théorie de la volonté, Gide conçoit au contraire une véritable fascination pour ce que René-Pierre Colin nomme l'idéalisme de Schopenhauer – soit la théorie du monde comme représentation du sujet désirant et celle de la contemplation esthétique comme suspens de l'illusion du vouloir-vivre. Selon le critique, le philosophe allemand « fournirait [à Gide] l'explication du défaut du sens qu'il sent en lui : si certains épisodes de sa vie se sont présentés à [lui] comme des spectacles, c'est bien la preuve qu'ils n'appartenaient pas absolument au réel⁸³⁴ ». Et le romancier de lier effectivement de manière explicite sa position esthétique face au réalisme à la prise de conscience que lui a donnée son éducation à la philosophie schopenhauerienne, qu'il présente comme celle des jeunes de son temps ayant fréquenté les cercles de Mallarmé :

Soutenu par Schopenhauer [...] je tenais pour « contingence » (c'est le mot dont on se servait) tout ce qui n'était pas « absolu », toute la prismatique diversité de la vie. Pour chacun de mes compagnons, il en allait à peu près de même ; l'erreur n'était pas de chercher à dégager quelque beauté et quelque vérité d'ordre général de

⁸³⁴ René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France, op. cit.*, p. 208.

l'inextricable fouillis que présentait alors le « réalisme » ; mais bien, par parti pris, de tourner le dos à la réalité⁸³⁵.

Selon Colin, cette lecture de Gide omet « la plupart des aspects qui avait séduit ou irrité les naturalistes⁸³⁶ ». Au regard de l'analyse que nous venons de mener sur l'ensemble du cycle zolien, force est de constater, au contraire, que les propos tenus par l'auteur semblent être la parfaite description de la relation entretenue par l'esthétique du romancier naturaliste avec la pensée de Schopenhauer. Mais on comprend qu'une telle idée soit beaucoup plus aisée à soutenir lorsqu'elle s'applique à l'auteur des *Faux-monnayeurs* ou aux disciples de Mallarmé plutôt qu'à un Zola perçu comme le tenant de la transparence réaliste. La lecture que nous avons proposée du *Rêve* ne se distingue pourtant guère de la dimension schopenhauerienne du roman de Gide : roman se dénonçant comme monnaie de singe, dont l'intrigue se résorbe finalement sur sa propre constitution d'objet romanesque, *Les Faux-monnayeurs* relève d'une esthétique fort semblable à celle mettant en scène le rêve d'Angélique... Pas plus que chez Gide ou Mallarmé l'œuvre littéraire ne montre chez Zola une confiance débordante en la représentation du réel ; et l'obsession de son cycle pour la mise en scène de l'opacité du monde, que nous avons abondamment illustrée dans les pages qui précèdent, plaide pour la formulation de cette simple conclusion logique, dénuée de tout *a priori* critique : si la vision du monde comme représentation véhiculée par Schopenhauer a pu conduire Gide ou les disciples de Mallarmé à tourner le dos au réel dans leur œuvre, pourquoi les moments où le cycle des *Rougon-Macquart* semble effectivement « tourner le dos » au réel ne pourraient-ils pas être redevables d'une conception tout aussi tourmentée de l'idée même de représentation du monde ?

A l'image de Jonathan Crary, nous plaidons pour une lecture moins manichéenne des esthétiques qui prennent place dans ce moment de bouleversement conceptuel qu'est le XIX^e siècle. Comme ce dernier l'a montré dans son étude des arts visuels, la rupture avec l'idée de *mimesis* ne s'appuie pas sur une épiphanie isolée qui serait due à une avant-garde ayant subitement décidé de rompre avec le réel. La rupture avec l'idée de re-présentation, qui fondera l'art contemporain, n'est que l'aboutissement d'un long phénomène culturel mettant en crise la notion de réel, dont le dernier impressionnisme de Monet ou les poèmes de Mallarmé ne seraient finalement que des expressions radicales, qui ne seraient pas sans antécédents. Selon nous, l'esthétique zolienne participe elle aussi de ce phénomène, et il serait

⁸³⁵ André Gide, *Si le grain ne meurt*, dans *Journal* (1939-1945) et *Souvenirs*, Paris, Gallimard, NRF, « Pléiade », 1972, p. 534-535, cité par René-Pierre Colin, *ibidem*.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 209.

grand temps de reconsidérer son rapport au réel. Car finalement, ce que nous avons nommé l'influence schopenhauerienne de Zola, et qui n'est finalement qu'une facilité de langage que nous avons prise pour désigner une réflexion propre du romancier mais qui s'apparente à celle du philosophe, porte la suspicion sur l'ensemble du monde représenté par l'écrivain.

Une telle compréhension de l'esthétique zolienne entraîne en effet de lourdes conséquences sur l'interprétation de la représentation du monde que livre chacun de ses romans. Tous les motifs que nous avons étudiés jusqu'à présent dans le cycle (fenêtres obturées, miroirs brouillés, hérauts réalistes en échec...) participent de cette vision schopenhauerienne du monde comme représentation : ils véhiculent tous l'idée d'une impossible transparence du monde pour l'homme qui le regarde, et s'offrent à lui par défaut comme supports, écrans de sa projection personnelle et subjective. Ces motifs cristallisent une angoisse face à la préhension de la réalité du monde, et une certaine désillusion quant à cette entreprise, mais ils figurent surtout, de manière ponctuelle, une esthétique schopenhauerienne qui se présente toujours comme une représentation représentant, et dénonce par son illusion l'illusion plus générale sur laquelle repose la condition humaine. Ces moments de crise, de faille sont particulièrement saillants en raison de leur caractère spéculaire, mais ils ne nous semblent en rien devoir être considérés comme des anomalies ou des contre-exemples d'une esthétique qu'on a trop souvent dépeinte comme sûre de soi et de son efficacité transitive. Au contraire, si l'on suit la leçon méthodologique de Jonathan Crary, peut-être faut-il voir dans ces phénomènes particulièrement visibles en raison de leur autoréférentialité un témoignage du mode de fonctionnement général d'une esthétique zolienne entièrement fondée sur la notion d'opacité, dont les moments les plus « mimétiques » seraient au contraire des anomalies, lorsque le dysfonctionnement de la peinture du réel et l'illusion passent plus inaperçus...

On comprend bien ce qu'un tel changement de regard peut avoir de radical sur un plan critique, puisqu'il invite à ne pas réserver la remise en cause de la représentation à une avant-garde qui la théâtralise explicitement, que nous pourrions caricaturer en la réduisant à la poétique de Mallarmé, et qui semble uniquement réservée dans le domaine naturaliste aux « héritiers-traîtres » que sont Huysmans et dans une moindre mesure Maupassant. Partant d'un même constat de l'impossible peinture du réel dans l'œuvre littéraire, on ne peut douter que l'esthétique zolienne ne se soit pas trouvée dans la même situation que celle décrite par Gide face au réalisme, à savoir l'alternative aporétique de l'obstination dans l'échec, ou du refus. Selon nous, comme Mallarmé, comme Gide, le roman zolien relève de cette tension, en refusant la peinture du réel par la mise en scène de son échec.

Dans notre perspective, la question d'une œuvre zolienne fondée sur la *mimesis* n'a dès lors plus le moindre sens. Elle invite au contraire à envisager le cycle romanesque des *Rougon-Macquart* selon un autre cadre de référence, celui d'une poétique de l'opacité qui renie elle aussi, à sa manière, l'idée de re-présentation. Une poétique qui ne se donne plus comme l'illusion perspectiviste d'un monde infini, une poétique dont tout l'univers tient désormais dans l'infime espace allant du support de la toile à l'application du pinceau. Une poétique qui est donc celle de la *figuration*, et non celle de la *mimesis* : une fois l'idée de représentation réfutée par l'œuvre d'art abstraite, l'art ne peut en effet plus être *abstrait* ou *mimétique*, il ne peut être qu'*abstrait* ou *figuratif*, faisant le choix de donner ou non à ses taches abstraites une forme les rapprochant de figures visibles dans le monde. Ainsi n'y aurait-il aucune logique à étudier des artistes *figuratifs* comme de Staël ou Alechinsky, voire même des artistes dits « hyperréalistes », en termes de *mimesis*, comme on pourrait le faire pour un Poussin, ou même devant un délirant cauchemar de Piranèse ou William Blake : que leurs figures entretiennent certainement un rapport quelconque avec le monde ne fait aucun doute ; néanmoins, ce rapport, et ce quel que soit le degré de « réalisme » de l'œuvre, ne relève plus en aucun cas de la *mimesis*, qui n'est alors plus un cadre de référence en art. De la même façon, la crise dont témoigne l'esthétique zolienne fait passer son œuvre dans un champ où la représentation mimétique du monde ne va plus de soi et n'est plus le cadre de référence de l'œuvre d'art. C'est dès lors en terme de *présentation de l'œuvre* qu'il nous faut comprendre la description zolienne et non plus en tant que *représentation du monde*, une esthétique de la présentation repliée sur sa surface qui ouvre la porte à toutes les audaces formelles de la *figuration* ou de la *non figuration*, voire de leur entre-deux, dans ce que nous serions tentée de nommer chez Zola une *esthétique de la défiguration*.

Chapitre 4. La défiguration du réel : pour une nouvelle approche de la description zolienne

A partir du traitement paradoxal réservé dans *Les Rougon-Macquart* à un certain nombre de motifs métadiscursifs liés à la transitivity réaliste, comme la fenêtre, le miroir ou le personnage herméneute, nous avons pu mettre en évidence la présence d'une relation particulièrement ambiguë de Zola à la notion de réalité, consistant à mettre en scène une quête de réel pour en dénoncer systématiquement l'échec et l'aporie, selon un mécanisme relevant pour nous du modèle voyeuriste. Comme le voyeur, Zola cherche dans une réalité fantasmée ce qu'il sait ne jamais devoir y trouver, par une intuition très moderne de l'incapacité de la représentation et de la perception humaine à toucher la brutalité propre au réel. Monstrueux par son infigurabilité, séduisant par sa fuite, le réel relève bien dans la théorie comme dans la pratique de l'esthétique zolienne d'une relation perverse, dont l'œuvre « de vérité », conçue comme un fétiche de la réalité dysphorique manquée – construction artificielle certes, mais entièrement maîtrisée par le sujet –, vient conjurer la menace. Le double mouvement inhérent à la notion de fétiche, reposant sur le remplacement de l'objet désiré mais aussi sur la mise à distance de l'aporie qu'il représente, se lit en effet chez Zola dans une tentation de négation de la notion même de réel, que nous avons pu observer dans les derniers temps de notre étude en y voyant toute l'influence de la remise en question de la perception qui s'établit au XIX^e siècle avec la « pensée de l'écran », l'essor des arts de l'hallucination, mais aussi des philosophies de Taine et de Schopenhauer. Reste pour nous à déterminer les conséquences stylistiques et poétiques que ce statut de fétiche analogique du monde, de substitut d'un réel disparu, engendre sur l'œuvre d'art zolienne, et en particulier dans ses propres romans.

La constitution d'un fétiche implique une perte, une absence, une rupture fondamentale entre l'objet substitut et le monde substitué. Comme nous l'avons vu précédemment avec G. Agamben, la relation qui l'unit à son référent ne relève quasiment plus de la contiguïté, donc de la *mimesis*, mais plutôt de la métaphore, de l'analogie, et par conséquent de la reconnaissance de la perte et de l'absence de ce même référent. Le fétiche implique donc une séparation, un fossé, une rupture admise entre le sujet désirant et l'objet visé par son désir, et dans une certaine mesure, une oblitération, une négation de cet objet pourtant tant désiré. Cette idée, qui remet en cause le présupposé d'une œuvre zolienne métonymique du monde qu'elle prétend dépeindre, rejoint en un certain sens cette hantise de la reproduction mimétique exacte, de la superposition parfaite de l'image et de son référent que nous avons pu constater chez l'écrivain en étudiant son rapport au reflet, mais aussi à la

photographie. Plus encore, le concept d'œuvre fétiche institue l'idée d'une médiation intransitive entre l'œuvre et le monde : il nous renvoie directement, comme nous avons pu en évoquer l'hypothèse précédemment, à la question du contenu de la représentation zolienne. L'accent sur l'illusion, sur l'impénétrabilité, sur l'opacité du monde qui fait face aux personnages porte-regards du cycle, rejoint en effet une autoréférentialité permanente de l'œuvre, close sur ses mises en abyme, pour poser définitivement la question de ce que peut bien donner à voir un roman zolien, à part lui-même. Cette idée d'une a-référentialité constitutive d'un roman qui aurait coupé toutes les amarres avec le monde extérieur nous renvoie dès lors naturellement à la question d'une abstraction possible des images produites par l'œuvre zolienne.

Sur ce point qui mériterait beaucoup plus de temps et d'espace que ce dernier chapitre ne nous le permet, nous nous trouvons cependant moins isolée dans la mesure où depuis quelques années, le rapport de Zola à l'abstraction, notamment géométrique, a suscité de pertinentes études à la suite d'une première interrogation lancée dès les années 1990 par Henri Mitterand. Ce dernier, dans un article consacré à la genèse de *La Bête humaine*, évoque en effet pour la première fois la question d'un « naturalisme abstrait », en prenant appui sur la place métalittéraire de la « ligne » dans le dossier préparatoire comme dans la poétique du roman, que l'écrivain pensait comme « le poème d'une grande ligne¹ », ou encore comme « le parcours d'un train considérable, partant d'une tête de ligne pour arriver à un débarcadère final, avec des ralentissements et des arrêts à chaque station, c'est-à-dire à chaque chapitre² ». La genèse ne ferait dès lors que souligner une homologie consubstantielle à l'état final de l'œuvre, où la notion de « ligne » renvoie par sa polysémie à la fois à l'écriture d'un point de vue matériel, au monde représenté par le roman – le chemin de fer –, mais aussi à la construction de l'œuvre et de ses « grandes lignes³ ». Cette superposition de l'autoréférentialité de l'œuvre, de son contenu thématique, mais aussi de sa production génétique dans un même terme renvoyant à une logique purement formelle et abstraite de l'espace, engage H. Mitterand à penser le processus créatif zolien dans une relation qui semble faire dans une certaine mesure l'économie du référent réel : « On constate que ce n'est pas seulement, ni même primordialement, un milieu social qui mobilise l'attention et

¹ Emile Zola, *La Bête humaine. Dossier préparatoire*, « Ebauche », BNF, ms 10272, f°346-353, cité par H. Mitterand dans l'édition citée du roman, p. 1722.

² Propos de Zola rapportés par Paul Alexis dans *Emile Zola, notes d'un ami*, Paris, Charpentier, 1882, p. 125, cité par H. Mitterand dans *ibidem*, p. 1713.

³ Henri Mitterand, « Genèse d'un naturalisme abstrait », dans *L'illusion réaliste, op. cit.*, p. 89-104.

l'imagination de Zola mais une forme, un espace géométriquement défini, dans une volonté de modélisation tenant d'une inspiration « minimaliste » plus que « naturaliste⁴ ».

De cette première étude fondatrice, à laquelle il faut ajouter l'intérêt porté par Auguste Dezalay et Jacques Allard à la présence de schémas rythmiques ou numériques dans la construction du cycle quelques années auparavant⁵, découle une attention accrue de la critique pour les processus figuratifs zoliens, illustrée au premier chef par les travaux d'Olivier Lumbroso sur les avant-textes de l'écrivain – sur les croquis bien évidemment, mais pas seulement. De cette analyse essentielle sur laquelle nous serons amenée à nous appuyer plus en détails dans les pages qui suivent, O. Lumbroso dégage l'image d'un Zola « géomètre arpenteur » voire « géométrique », chez qui la formalisation abstraite interviendrait à des niveaux divers de la création : dans un voir qui filtrerait et reconstruirait la perception du réel en figures régulières, dans un goût pour la forme abstraite qui fonderait l'intuition créatrice et deviendrait dès lors génératrice de fiction et de symbolisme dans l'œuvre, ou encore dans une influence de la construction géométrique sur l'agencement des masses textuelles lors de l'élaboration des plans romanesques. Construction de l'œuvre, figuration de l'espace, géométrie source de métaphores macrostructurelles reprises à l'intérieur des romans dans des figures plus ponctuelles : ce n'est pas seulement un processus génétique dominé par l'abstraction géométrique que met en scène Olivier Lumbroso, mais son innervation dans toutes les étapes de l'œuvre, y compris dans son actualisation thématique et métaphorique dans le texte final. Le critique n'en peut déduire qu'une situation bien trouble pour un romancier réaliste chez qui « le réel, conservé dans les croquis documentaires, se voit déréalisé par ces formes idéales qui les récrivent⁶ ».

Réel abstrait, déréalisé, ou encore modélisé dans une récente étude de Muriel Louâpre cependant plus encline à concilier la formalisation zolienne avec une entreprise de description du monde⁷, l'univers représenté dans *Les Rougon-Macquart* tend de plus en plus à se dégager de la simple tension dialectique à laquelle on le cantonnait jusque-là, entre la compilation documentaire des fiches et la transfiguration poétique par le mythe archétypal fondateur,

⁴ *Ibidem*, p. 95.

⁵ Auguste Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, op. cit. ; Jacques Allard, *Zola. Le chiffre du texte. Lecture de L'Assommoir*, Montréal, Presses universitaires de Grenoble-Les Presses Universitaires du Québec, 1973.

⁶ Olivier Lumbroso, *Zola : La plume et le compas. La construction de l'espace dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2004, p. 18.

⁷ « Loin de s'inscrire dans un registre d'imitation, comme dans sa définition classique, le modèle devient un instrument pour accéder à une autre représentation, à première vue plus abstraite, mais qui trouve dans cette abstraction même la possibilité de réactiver des masses d'images et de fantasmes collectifs ou populaires qui chargent le texte d'une puissance nouvelle. » (Muriel Louâpre, « Une fiction non euclidienne. Vérité et modélisation en régime naturaliste », *Romantisme*, n°138, 2007, p. 101).

toutes deux entièrement régies par le principe mimétique. Dans la perspective que nous soutenons d'une relation traumatique entretenue par le roman zolien avec cette dernière notion de transitivité mimétique, il convient selon nous de dépasser le stade de l'interrogation ou du constat problématique, pour envisager la possibilité que cette tendance générative et perceptive de Zola à l'abstraction n'aurait peut-être pas seulement des conséquences indirectes sur son œuvre, contrecarrant ses éventuelles velléités conscientes de transparence, mais qu'elles répondent au contraire parfaitement à une visée esthétique qui n'a jamais entendu se poser en termes de *mimesis*, mais d'abord en termes de *production* d'images non transitives, qu'il s'agirait peut-être ensuite de rattacher à une esthétique plus ou moins *figurative*, mais certainement pas *mimétique*. Pour cette raison, c'est dans l'« à-voir » du texte zolien, celui de la description achevée, que nous comptons suivre le fil de ces fructueuses analyses avançant l'idée d'un naturalisme abstrait, et en formulant l'idée que celui-ci ne serait sans doute pas seulement la conséquence « pathologique » d'un Zola arithmomane ou topographe militant, mais la mise en œuvre logique d'une esthétique qui ne conçoit plus le réel comme son référent premier, pour qui, dès lors, la « figuration » relève d'un choix totalement libre et non systématique, ou qui n'a du moins plus l'évidence obligatoire qu'il pouvait avoir dans le cadre de référence transitif de la *mimesis*.

Nous retrouvons ainsi l'idée qui concluait notre précédent chapitre en distinguant représentation *mimétique* et *figurative* : dans un cadre de référence où la *mimesis* ne va plus de soi, n'est plus un modèle, où le réel n'est plus visé car considéré comme inaccessible ou futile, le choix pour la figuration n'a aucun rapport avec la transparence mimétique. Une cathédrale de Nicolas de Staël n'a de cathédrale que le prétexte (fig. 41) : le référent n'a d'intérêt que dans la distanciation formelle que la toile du peintre lui applique et il n'apparaît qu'au bon vouloir du titre donné par l'artiste, qui pourrait fort bien faire passer son œuvre pour une abstraction pure. Une fois la *mimesis* enterrée, peu importe le référent : l'abstrait est dans tout, dans l'abstrait pur comme dans la figure qui tente un temps de faire croire à une certaine référentialité. C'est cette marge entre le référent et la forme qu'explorent déjà Manet et ses surfaces planes, ou Monet et les taches couvrantes de ses *Nymphéas* (fig. 44.). Défigurer le réel ainsi, c'est déjà penser l'abstrait dans ce qui n'est plus de la *mimesis*, mais simplement de la *figuration*, où la question référentielle s'avère de plus en plus évacuée. Ainsi nous semble-t-il important et pertinent de relier la question du naturalisme abstrait à celle des descriptions réalistes les plus banales qui soient : ce n'est pas seulement dans des schèmes géométriques inconscients que l'abstraction zolienne réside ; elle participe d'une rupture de sa création avec le réel, qui agit aussi bien lorsque le roman se fait cadastre géométrique que

lorsqu'il prétend nous montrer un chat. Dans un cas comme dans l'autre, le réel n'existe pas dans la description zolienne, qui défigure son référent, honni car trop réel, pour le mettre à distance, pour se replier sur elle-même, s'autonomiser et devenir a-mimétique. C'est pourquoi nous nous intéresserons plutôt à l'idée d'une défiguration du réel chez Zola à la manière de Manet, dont l'abstraction ne sera finalement que la manifestation la plus extrême.

Sur ce point, nous trouvons un renfort certain dans les travaux que Louis Marin a pu consacrer aux notions de *présentation* et de *représentation* dans l'art pictural. Spécialiste de l'art de l'âge classique – donc d'une époque de règne de la transparence perspectiviste, et ce n'est selon nous pas un hasard –, le critique repose la question de la représentation dans l'œuvre d'art en des termes particulièrement fructueux pour ce que nous nommons *défiguration*, car non subordonnés à l'idée de *mimesis* ou de référentialité. Par son couple de *présentation* et de *représentation* de l'œuvre d'art, Louis Marin offre un outil d'analyse qui permet de considérer la part d'opacité inhérente à chaque œuvre d'art, qu'elle se situe dans un cadre de référence de type classique ou des plus contemporains. Son étude des marges de la représentation – le cadre, le plan, le trompe-l'œil, le fond... – met en évidence la dualité propre à *chaque* œuvre d'art, qui répond systématiquement, quelle que soit son époque ou son esthétique, *à la fois à sa présence matérielle d'objet fabriqué, et à la négation de celle-ci par la représentation* qu'elle appose sur sa surface :

Toute représentation, tout signe représentationnel, tout procès de signification, comprend [...] deux dimensions que j'ai coutume de nommer, la première, réflexive – se présenter – et la seconde, transitive – représenter quelque chose – ; deux dimensions qui ne sont guère éloignées de ce que la sémantique et la pragmatique contemporaines ont conceptualisé comme l'opacité et la transparence du signe représentationnel⁸.

Toile géométrique de Stella, toile figurative de Le Brun ou Poussin, toile abstraite et figurative à la fois de Klee, toute création peut recéler des zones d'opacification selon la relation qu'elle entretient entre ces deux pôles de présentation et de représentation, inhérents à toute œuvre d'art. C'est *par nature* que le tableau relève de ces deux dimensions : que l'esthétique dominante veuille ou non en nier l'une ou l'autre, elle n'en oblitère cependant pas pour autant son existence constitutive de l'œuvre. Ainsi, la transparence de la représentation perspectiviste de la Renaissance, qui prétend nier la dimension présentative et réflexive de la toile sur laquelle l'image mimétique s'applique, n'est qu'un idéal qui ne peut parfois empêcher l'irruption de « ruptures », de « blancs » dans certaines œuvres, venant interrompre la parfaite transitivité de la représentation :

⁸ Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures » [1988], dans *De la représentation*, éd. D. Arasse, A. Cantillon, G. Careri, D. Cohn, P.-A. Fabre et F. Marin, Paris, Gallimard-Seuil, 1994, p. 343.

[C]ette structure « blanche » d'objectivité, cette structure de transitivité diaphane du récit à l'événement [de la peinture du XV^e au XVIII^e siècle] ne furent jamais qu'idéalités théoriques, voire fantasmatiques, de l'autonomisation représentative. Diverses modalités d'opacité, des types variés d'opacification viennent troubler, rompre ou interrompre les blancs de la représentation ou les faire entrer en syncope⁹.

« Représenter signifie [donc] se présenter représentant quelque chose¹⁰ ». Dès lors, chaque œuvre contient sa part d'opacité, plus ou moins niée, quel que soit son parti pris esthétique : chacune contient *virtuellement* en elle sa part d'abstraction, d'intransitivité, qu'elle choisira d'actualiser ou non, car c'est dans le principe de la *re-présentation* même que se situe sa propre négation par la *présentation* de l'œuvre d'art. Louis Marin, en revenant sur l'étymologie de la notion de *représentation*, met en évidence cette dialectique entre absence et présence qui lui est propre :

On trouve dans le *Dictionnaire* de Furetière à la fin du XVII^e siècle, à l'entrée du verbe « représenter », une fructueuse tension qui en traverse le sens : « représenter » signifie d'abord substituer quelque chose de présent à quelque chose d'absent (ce qui est, pour le dire en passant, la structure la plus générale d'un signe). Cette substitution est, on le sait, réglée par une économie mimétique, la similarité postulée du présent et de l'absent autorisant cette substitution. Mais, par ailleurs, représenter signifie montrer, exhiber quelque chose de présent. C'est alors l'acte même de représenter qui construit l'identité de ce qui est représenté, qui l'identifie comme tel. D'un côté donc, une opération mimétique entre présence et absence permet le fonctionnement et autorise la fonction du présent à la place de l'absent. De l'autre, c'est une opération spectaculaire, une autoreprésentation qui constitue une identité et une propriété en lui donnant une valeur légitime¹¹.

On le comprend en lisant cette glose de l'auteur, c'est en un sens en elle-même que toute représentation contient ce rapport fétichiste au réel que Zola lui prête avec tant d'insistance ; et d'ailleurs le critique n'est pas loin d'en arriver à cette conclusion lorsqu'à partir d'une réflexion sur la notion de trompe-l'œil, il interroge la relation de la représentation au simulacre :

Qu'est-ce donc que représenter sinon porter en présence un objet absent, le porter en présence comme absent, *maîtriser* sa perte, sa mort par et dans sa représentation et, du même coup, *dominer* le déplaisir ou l'angoisse de son absence dans le plaisir d'une présence qui en tient lieu, et dans cette appropriation différée – « réalité exclut absence et déplaisir » – par référence et reconnaissance transitives, opérer le mouvement réfléchi de constitution du sujet propre, du sujet théorique¹² ?

Le mot n'est pas explicité, mais c'est bien un principe fétichiste de conjuration d'une absence de l'objet réel (à représenter) par la présence matérielle rassurante de l'objet esthétique (présenté), que suppose ici le fondement même de la représentation. Fonctionnement qui ne pouvait dès lors selon nous qu'accueillir naturellement le traumatisme

⁹ Louis Marin, « Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture » [1992], dans *De la représentation*, *op. cit.*, p. 369.

¹⁰ Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *op. cit.*, p. 343.

¹¹ *Ibidem*, p. 342-343.

¹² Louis Marin, « Représentation et simulacre » [1978], dans *De la représentation*, *op. cit.*, p. 305 [L. M. souligne et cite Pierre Charpentrat, « Le trompe-l'œil », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 4, 1971, p. 160-168].

zolien face à l'insaisissable réel, et présenter le roman comme le lieu idéal de cette mise à distance rassurante et trompeuse d'un fétiche qui le supplanterait et dépendrait de la totale maîtrise du sujet. On comprend ainsi que la représentation esthétique, définie sur un principe de présence/absence fétichiste, utilisée par un écrivain déjà enclin à la considérer comme un fétiche du réel, ne pouvait qu'exacerber la dialectique qu'elle contient entre le transitif de la représentation et le réflexif de sa présentation en tant qu'œuvre d'art. Ainsi conçue selon les deux pôles énoncés par Louis Marin, l'œuvre-fétiche zolienne gagne selon nous à être comprise comme une actualisation particulièrement outrée de la tension inhérente à toute œuvre d'art entre présentation et représentation, qui mettrait en crise sa représentation afin de se présenter comme telle, comme re-présentation, et donc par là même en nier l'efficacité, dans un mouvement allant de la simple défiguration du réel à sa destruction dans une abstraction totale. Mais abstraite ou (dé)figurative, l'une comme l'autre relève cependant d'un même mouvement consistant à nier le pôle transitif de la représentation afin de mettre en exergue le pôle réflexif de la présentation.

I. La déconstruction de la représentation par la présentation de l'œuvre d'art

Toute description littéraire est une *vue*. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait le spectacle. Décrire c'est donc placer le cadre vide que l'auteur réaliste transporte toujours avec lui (plus important que son chevalet), devant une collection ou un continu d'objets inaccessibles à la parole sans cette opération maniaque (qui pourrait faire rire à la façon d'un gag) ; pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le « réel » en objet peint (encadré) ; après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture : en un mot : le dé-peindre [...]. Ainsi le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel : ce fameux réel, comme sous l'effet d'une peur qui interdirait de le toucher directement, est *remis plus loin*, différé, ou du moins saisi à travers la gangue picturale dont on l'enduit avant de se soumettre à la parole.

Roland Barthes, *S/Z*.

Selon Roland Barthes, l'écrivain réaliste ne touchera jamais du doigt le réel auquel on le prétend aspirer si ardemment. Toujours son regard sera médiatisé, sans fin. Comme nous avons pu le voir précédemment, Zola est parfaitement conscient que l'élucidation de ce paradoxe du mimétisme à l'égard du réel serait la condamnation de son art. La fenêtre se fait donc toile, écran pour l'artiste, images matérielles de ce « tempérament » qui modifie ou colore la copie dans la lettre à Valabrègue. Cette prise de conscience zolienne du phénomène décrit par Barthes explique sans doute les citations picturales si fréquentes dans l'œuvre du

romancier, qui introduisent de la fantaisie, de l'illusion, de l'irréel, dans des descriptions qui se présentent pourtant comme fidèles à la réalité : si tout auteur obstrue, guide, contrôle son regard par le cadre du tableau, rien ne lui est plus simple que de substituer à la toile vierge de sa description une image peinte préexistante, qu'il appliquerait ensuite à son œuvre de fiction. La référence à une toile peinte ne serait ainsi qu'un « effet secondaire » de cette capacité de l'artiste à médiatiser son regard par le procédé pictural. Nous aurions donc en Zola l'exemple parfait des théories énoncées par Barthes. Nous y verrons cependant un premier signe du choix de la description zolienne pour la *défiguration*. En effet, l'étude que nous nous proposons de suivre maintenant s'attachera dans une certaine mesure à mettre en lumière ce qu'on pourrait nommer des « tics » picturaux de l'écriture zolienne, non pas en ce qu'elle reprend le style, la manière, les thèmes de certains artistes contemporains, mais plutôt en ce qu'elle comprend la représentation à partir d'éléments spécifiques à la *présentation* du *medium* pictural : espace bidimensionnel, cadre, platitude... soit les instruments de la négation même de l'illusion représentative, ce qui fait du *dé-peindre* zolien une spécificité qui l'éloigne de l'artiste sarrasinien, dupe de son utopie et aveugle devant son échec. Car pour Barthes, le cadre de la description, qui met à distance le référent, reste un intermédiaire rassurant, l'artiste voulant ensuite et toujours savoir ce qui se cache *derrière* la représentation :

L'artiste sarrasinien veut déshabiller l'apparence, aller toujours *plus loin, derrière*, en vertu du principe idéaliste qui identifie le secret à la vérité : il faut donc passer *dans* le modèle, *sous* la statue, *derrière* la toile (c'est ce qu'un autre artiste balzacien, Frenhofer, demande à la toile idéale dont il rêve). Même règle pour l'écrivain réaliste (et sa postérité critique) [...]. [Mais] *derrière* la toile imaginée par Frenhofer, il n'y a encore que sa surface, le gribouillis de lignes, l'écriture abstraite, indéchiffrable, le chef-d'œuvre inconnu (inconnaissable) auquel le peintre génial aboutit et qui est le signal même de sa mort¹³ [...].

Double mouvement de l'artiste réaliste qui désirerait voir toujours plus et se voile néanmoins la face devant le réel, mouvement fétichiste dont il serait dupe ? Au regard des pages qui précèdent, rien n'est moins sûr en ce qui concerne l'écriture zolienne, en ce qu'il semble au contraire générer la dynamique propre de son esthétique : derrière la toile que Zola place entre lui et le réel, il n'y a rien à chercher, que la toile. La conception de l'art réaliste que nous présente ici Barthes comme celle de l'écrivain réaliste se fonde sur les théories de la Renaissance, celles du tableau-fenêtre ouvrant sur la profondeur du réel, celles de la perspective. Or, comme nous l'avons précédemment vu, nous sommes dans la seconde moitié du XIX^e siècle à un moment de l'art et de la culture visuelle où cette définition ne va plus de soi, et où la *représentation* régnant dans l'art pictural amorce sa transformation vers le

¹³ Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 118.

concept de *présentation*, qui s'imposera définitivement dans l'art du XX^e siècle. Ainsi, les caractéristiques si « picturales » du regard zolien ne laissent pas de nous renvoyer... à elles-mêmes, à leur matérialité de support, à leur spécifique mode d'illusion, plutôt qu'au réel dont elles restent les très précaires médiatrices. Cette valorisation de la présence du support, cette déconstruction visible des « moyens » qui, habituellement fondus et effacés en tant que tels dans la totalité de l'œuvre, construisent la représentation, font entrer les descriptions de Zola dans le monde de la *présentation*, et par là même tirent son art vers l'intransitivité de l'œuvre moderne, au sein même d'une esthétique prétendument « figurative ».

Dans les nombreux articles qu'il consacre à cette question, Louis Marin inventorie plusieurs lieux de faille, de brèches constitutives du tableau, qui engendrent cette tension permanente entre *représentation* et *présentation* de l'œuvre picturale, si longtemps ignorée par la critique :

[Les dispositifs que toute représentation comporte pour se présenter dans sa fonction, son fonctionnement, voire sa fonctionnalité de représentation] passent d'autant plus inaperçus, sont d'autant plus inavoués par les discours de description des œuvres de peinture qu'insiste avec plus de puissance la dimension transitive, que se manifeste avec plus de séduction la transparence « mimétique », que la prégnance de l'image, les jeux et plaisir de la substitution occupent avec plus de pouvoir l'attention du regard et captivent son désir.

Ces dispositifs de présentation vont apparemment de soi ; comme le disait Yves Michaud dans un texte déjà ancien¹⁴, cette peinture de cadre, de décor, on ne la voit pas, on n'en parle pas. Faisons donc « revenir » de leur oubli ou de leur méconnaissance au premier plan de l'attention théorique et du regard descripteur, trois de ces dispositifs de présentation de la représentation de peinture, le fond, le plan, le cadre, trois dispositifs qui, à bien les entendre, constituent le cadrage général de la représentation, sa clôture, comme on disait il y a une décennie¹⁵.

C'est en effet par un accent sur ces figures par lesquelles l'œuvre se présente matériellement au spectateur (cadre, fond, plan) que la réflexivité de la peinture s'échappera de la contrainte mimétique au XX^e siècle. Le texte de Louis Marin montre avec raison que les deux pôles de la représentation picturale, le *transitif* mimétique du réel et le *réflexif* du support, sont toujours présents au sein de chaque œuvre, quelle que soit son époque ou son parti pris de figuration ; cependant, il relève avec justesse que la prédominance de l'un ne peut se faire qu'au détriment de l'autre, une œuvre pouvant certes se présenter et représenter quelque chose tour à tour, mais jamais au même instant. Une œuvre figurative, conventionnelle et mimétique comme une toile de Lebrun pourra donc elle aussi accentuer sa présentation, par exemple par un cadre orné, la montrant montrer ; mais, à ce moment précis, sa figuration mimétique sera provisoirement attaquée et mise de côté. Ces « figures » de la *présentation* de l'œuvre picturale énoncées par Louis Marin, sortes mines anti-personnelles de

¹⁴ Voir l'article d'Yves Michaud, « L'art auquel on ne fait pas attention (à propos de Gombrich), dans *Critique*, n° 416, janvier 1982, p. 22-41.

¹⁵ Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *op. cit.*, p. 343.

la *mimesis*, nous interpellent en ce qu'elles nous renvoient une fois de plus à la question de la matérialité du support, en rejoignant le plaidoyer de Jonathan Crary qui voit les germes de la « pensée de l'écran » à l'origine de l'art contemporain bien avant l'hermétisme affiché des dernières années du XIX^e siècle¹⁶. Le cadre, le fond, le plan, sont les éléments structuraux de tout tableau ; ils conditionnent son existence. Pour « faire tableau », le dessin et la couleur de l'artiste nécessitent un support, qui se doit d'être un morceau détaché de la réalité et clos sur lui-même, mais aussi assez plat et neutre pour accueillir la trace. La valorisation du support revient donc à l'affirmation de la présentation de l'œuvre d'art, à sa prééminence de création sur un réel sujet à caution, dont elle ne serait de toute façon qu'une médiation illusoire si elle se cantonnait à sa seule dimension mimétique. Valoriser le support, la surface, le cadre, c'est donc attaquer irrémédiablement la représentation réaliste, mais c'est surtout pour l'artiste se poser enfin comme le créateur tout puissant de son œuvre, comme le maître absolu de sa fabrication et de son artificialité. Il n'est dès lors pas inintéressant de remarquer que le fréquent recours aux techniques du monde pictural exhibé par les descriptions zoliennes s'attache avant tout aux figures de sa *présentation*, aux *contraintes* de son support, les renvoyant à elles-mêmes, au lieu d'être une aide à une meilleure perception du réel. Ainsi s'inscrivent-elles comme les indices de la dimension purement fétichiste de la description du monde contenue dans le roman zolien, devant se dénoncer comme factice et intransitive pour exposer la maîtrise de son auteur.

1. Du borné d'une œuvre : cadre et clôture dans *Les Rougon-Macquart*

a. *Un monde hermétique comme aire de l'expérimentation*

- *L'écriture emprisonnée : le cadre comme condition de possibilité des Rougon-Macquart ?*

La question de l'espace clos est une figure récurrente des études thématiques consacrées aux *Rougon-Macquart*, qui se révèlent en cela à la hauteur de la fréquence de son apparition dans le cycle. Il n'est pas ici question de refaire l'inventaire déjà fort complet dressé par des travaux aux perspectives aussi diverses que celles de Jean-François Tonard, Roger Ripoll, Claude Seassau, Chantal Bertrand-Jennings, Jean Borie ou encore Henri

¹⁶ Pour la présentation détaillée de la démonstration de J. Crary, voir *supra*, p. 843 et sq.

Mitterrand¹⁷, mettant l'accent tantôt l'accent sur la dimension symbolique, mythique, psychanalytique de ce motif, tantôt sur son rôle dans la stratégie narrative du récit. L'enfermement, à la fois négatif, sous la forme de la prison, ou positif, sous la forme du refuge, est en effet un thème récurrent des romans de Zola¹⁸, et le huis clos un moyen qu'il privilégie pour étudier ses caractères. Dans un exemplier très lacunaire et succinct, mentionnons ainsi la mine du Voreux dans *Germinal*, et son coron, l'immeuble bourgeois de *Pot-Bouille*, la chambre de Jeanne malade dans *Une page d'amour*, le jardin du Paradou dans *La Faute de l'abbé Mouret*, le magasin du chasublier Hubert à l'ombre de la cathédrale du *Rêve*, la Souléiade, demeure isolée aux volets clos du *Docteur Pascal*, mais surtout la propriété de Mouret dans *La Conquête de Plassans*, théâtre d'une réduction progressive de l'espace de son propriétaire, perdant peu à peu sa vie sociale, ses appartements, son jardin, pour finir cloîtré dans une minuscule chambre de grenier et dans sa folie, qui le pousse à se détruire par le feu en même temps que sa « maison ». Cette clôture thématique du lieu romanesque zolien renvoie également à une stratégie poétique du « stationnement » de l'intrigue, conduisant Philippe Hamon à décrire judicieusement le personnage zolien comme un fonctionnaire affecté à un « territoire » bien précis, dans lequel celui-ci serait « assigné à résidence¹⁹ ». La perspective génétique d'Olivier Lumbroso montre qu'il y a d'ailleurs là une volonté expresse du romancier, qui évoque parfois explicitement comme une difficulté le nécessaire transport de ses personnages dans un autre monde que celui élu par le roman. Bien souvent, ce « problème » conduit l'auteur à déléguer les aventures de ces « voyages » par le biais de paroles rapportées ou de sommaires²⁰ (l'enfance dans le Midi de Claude et Sandoz dans *L'Œuvre* ; la vie conjugale de Lazare et Louise à la ville dans *La Joie de vivre...*).

Cette claustrophobie de la narration zolienne n'est cependant que le symptôme apparent d'une conception générale de l'espace comme scène close, bornée, intimement liée à l'image que l'écrivain se fait de l'œuvre d'art. Chez Zola en effet, ce n'est pas l'espace, mais l'espace *de l'œuvre* qui doit être un espace limité, cadré, borné, car la clôture apparaît comme

¹⁷ Jean-François Tonard, *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Emile Zola*, op. cit. ; Roger Ripoll, *Réalité et mythe chez Zola*, op. cit. ; Claude Seassau, *Emile Zola, le réalisme symbolique*, op. cit., p. 75-126 ; Chantal Bertrand-Jennings, *Espaces romanesques : Zola*, Sherbrooke-Québec, Naaman, 1987 ; Jean Borie, *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, op. cit., p. 171-347 ; Henri Mitterrand, *Le regard et le signe*, op. cit., p. 129-135, 137-157.

¹⁸ Sur cette symbolique de l'enfermement et de la protection de l'espace clos, se reporter plus particulièrement à l'ouvrage de Jean Borie, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, op. cit. Sur un plan plus général, ces thèmes sont abordés par Gaston Bachelard dans *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1947 (15^e édition).

¹⁹ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 208. Sur le personnage et son territoire, consulter les pages 205-235.

²⁰ Olivier Lumbroso, *La plume et le compas*, op. cit., p. 281-289.

une condition de la possibilité de son œuvre. En examinant les occurrences lexicales du mot « cadre » dans les avant-textes zoliens, Olivier Lumbroso met en évidence la récurrence de son emploi dans les moments préalables à la création romanesque, à la source même de la conception de l'œuvre, avant même toute intrigue²¹. Le phénomène ne saurait être plus manifeste que dans la reprise anaphorique qui scande et organise la présentation initiale du projet qui sera *Les Rougon-Macquart* dans le « premier plan remis à Lacroix » en 1869 :

Le premier épisode aura pour cadre le coup d'Etat dans une ville de province [...].

Voici rapidement l'indication du cadre et des personnages de chaque roman.

Un roman qui aura pour cadre la vie sotte et élégamment crapuleuse de notre jeunesse dorée [...]. Il y a là un monde à peindre et à marquer d'un fer rouge. [...]

Un roman qui aura pour cadre les spéculations véreuses et effrénées du Second Empire [...]. Peinture d'un ménage parisien, dans la haute sphère des parvenus.

Un roman qui aura pour cadre le monde officiel et pour héros Alfred Goiraud, l'homme qui a aidé au coup d'Etat. [...]

Un roman qui aura pour cadre les fièvres religieuses du moment [...].

Un roman qui aura pour cadre le monde militaire et pour héros Paul, fils de Bergasse. [...]

Un roman qui aura pour cadre le monde ouvrier [...]. Peinture d'un ménage d'ouvrier à notre époque.

Un roman qui a pour cadre le monde galant [...]. Peinture du monde où vivent ces filles.

Un roman qui aura pour cadre le monde artistique [...]. Tableau de la fièvre d'art de l'époque [...];

Un roman qui aura pour cadre le monde judiciaire²² [...].

Après évoqué dans ce plan le milieu historique du second Empire comme le « cadre » (milieu historique-cadre : « C'est alors que je choisis le second empire pour cadre ») qu'il a élu pour son cycle romanesque, conçu lui-même comme un « cadre » à « rempli[r] » qu'il s'est « imposé²³ » tout au long de l'écriture (cycle-cadre, comme le claironne encore la célèbre fanfaronnade de la préface à *Une page d'amour* en 1878), cadre lui-même circonscrit dans la sphère restreinte d'une famille que garantit la finitude de l'arbre généalogique réalisé à l'avance (famille-cadre), Zola conçoit donc à l'intérieur de cette structure close chaque roman lui-même comme le cadre d'un trait spécifique de ce monde à dépeindre (milieu social-cadre ; roman-cadre). Ces différents cadres à l'intérieur du cadre connaissent d'ailleurs encore un emboîtement intermédiaire, puisqu'ils sont issus chez Zola de la subdivision sociale d'un cadre plus général qu'il désigne sous le nom aujourd'hui célèbre des (4+1) « mondes », ceux du peuple, des commerçants, de la bourgeoisie et du grand monde, où même la marge et son anarchie d'inclassables devient pourtant elle aussi une unité close sous la forme d'un « monde

²¹ Olivier Lumbroso, « Les métamorphoses du « cadre ». Le principe du cadrage dans l'avant-texte des *Rougon-Macquart* », dans Zola, *Genèse de l'œuvre*, op. cit., p. 103-122 ; voir aussi *La plume et le compas*, op. cit., p. 27-40.

²² Emile Zola, « Premier plan remis à Lacroix », BNF, ms 10303, f°77/4 et f°52-63, cité en intégralité par H. Mitterand dans « Documents et plans préparatoires », *Les Rougon-Macquart*, tome V, éd. cit., p. 1771-1776.

²³ Emile Zola, « Note » en préface à *Une page d'amour*, éd. cit., p. 799.

à part²⁴ ». Le schéma concentrique est manifeste, d'autant que comme le démontre Olivier Lumbroso, cette tendance à concevoir l'œuvre comme un cadre se retrouve à tous les niveaux hiérarchiques de la création de chaque roman (le « cadre » des chemins de fer, des Halles...) y compris dans le détail plus ponctuels de scènes conçues pour en « encadrer » une autre (la première maladie de maman Coupeau encadrant les péripéties du triangle amoureux qui s'installe entre Gervaise, Lantier et Coupeau, par exemple). Le critique, en commentant ce plan remis à Lacroix, comprend dès lors le cadre comme un élément « fondateur » d'une création spatiale zolienne conçue comme une entreprise taxinomique et encyclopédique. Plus encore, O. Lumbroso compare ce phénomène zolien avec le geste rituel du *templum* antique, faisant de la constitution d'un support autonome décroché du réel la condition de possibilité d'un « à-lire » ou d'un « à-voir », soit de toute représentation :

Chez Zola, le lieu n'existe qu'une fois défini préalablement son territoire d'accueil : les repaires s'accompagnent forcément de repères. L'écrivain ressent le besoin de se doter d'un espace de référence qui délimite la représentation, qu'elle soit verbale ou graphique. Cet espace de pensée et de fondation, l'augure romain l'appelait *templum*, Zola le nomme « cadre » et Kandinsky, « plan originel de la toile », comme si la pensée humaine, à travers l'histoire, voulait que celui qui bâtit sa demeure commence par en délimiter la clôture : « [...] il faut que l'écrivain, par un rite initial, transforme d'abord le « réel » en objet peint (encadré) ; après quoi il peut décrocher cet objet, le tirer de sa peinture. » L'invention du lieu naturaliste s'enracine dans un geste mythique, qui ritualise la naissance de la signification, de sorte que ce qui est compris dans les limites de la bordure reçoit nécessairement un statut sémiotique et, sur le plan imaginaire, la faculté de dessiner l'espace scénique d'une fiction²⁵.

Ce que cette remarque met en exergue, c'est que la clôture du lieu ne se départit surtout pas de la question de sa représentation esthétique, que ses différents exemples ne placent cependant pas dans une même perspective. Dans le cas du *templum* romain, le sujet est un herméneute qui nécessite de prélever un cadre dans le *continuum* du réel pour y appliquer une lecture de signes : la vision est arbitraire, close sur elle-même, en un sens abstraite, mais son matériau est bien le réel. Au contraire, chez Kandinsky, le cadre ne fait pas que prélever et détacher un espace hors du tissu continu de la réalité, elle se superpose à lui comme une aire vierge entièrement soumise à la projection abstraite de l'artiste. Si les deux se font supports par prélèvement et clôture d'un cadre, l'un utilise le réel comme matériau, l'autre s'en détache, en ne renvoyant qu'à lui-même. Or, selon nous, c'est surtout cette

²⁴ La part générative et rectrice de ces mondes dans la création ne fait aucun doute, puisqu'ils contiennent chacun plusieurs exemples qui correspondent parfaitement aux futurs « cadres » du plan remis à Lacroix : ainsi le monde du peuple comprend-il l'ouvrier et le militaire, celui des commerçants le spéculateur sur les démolitions et le haut commerce et l'industrie, celui de la bourgeoisie porte l'indication « fils de parvenus », le grand monde les fonctionnaires officiels, et le monde à part, la « putain », le meurtrier, le prêtre et l'artiste ; soit la liste exacte des neuf idées de romans qui suivent sur le folio suivant, correspondant exactement la trame des neuf « cadres » présentés à la suite du roman initial dans le premier plan (Emile Zola, « Notes générales. Détermination générale », Paris, BNF, ms 10345, f°22-23, cité par H. Mitterand dans *ibidem*, p. 1734-1735).

²⁵ Olivier Lumbroso, *La plume et le compas, op. cit.*, p. 27 [O. L. cite Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 56]

dernière dimension présentative, hermétique, autarcique que met en scène le cadre zolien : le cadre semble aider à regarder le monde en le catégorisant, en le balisant, mais il ne fait en réalité que se montrer lui-même et finir par ne plus rien montrer du monde.

Le premier plan remis à Lacroix atteste par lui-même cette idée : plus que son contenu, c'est le cadre lui-même qui « saute au yeux » dans cette programmation inaugurale du cycle : non seulement par le rythme obstiné de l'anaphore qui répète par neuf fois la même amorce à l'identique (à une variante temporelle près), impossible à ignorer en raison de sa position à l'initiale et de la longueur démesurée du segment reproduit (« un roman qui aura pour cadre »), amorce reprenant d'ailleurs elle-même les premières lignes du plan, plusieurs pages auparavant, qui détaillent le cas du premier volume à paraître, le socle du cycle, *La Fortune des Rougon* (« Le premier épisode aura pour cadre »). Notons que la longue évocation du premier roman dans ce plan est en outre elle-même « cadrée » par cette formule évoquant le cadre, puisque celle-ci intervient dans la conclusion du plan du roman pour annoncer l'ensemble des cadres suivants : « Voici rapidement l'indication du cadre et des personnages de chaque roman. ». On peut certes relier cette stricte mécanique, comme le fait O. Lumbroso, à la dimension d'argument publicitaire de ce texte qui est destiné à un éditeur, mais la redondance « matérielle » du cadre nous semble ici dépasser cette simple nécessité de démonstration de maîtrise et de conviction. La mention du cadre vient en effet « cadrer » l'évocation du contenu du cadre du premier roman, mais aussi des autres cadres compris dans le cycle, dans un appui si chargé qu'il prend une place aussi importante aussi grande que son contenu ! Le choix pour l'anaphore au détriment d'une reprise nominale ou d'une alternative synonymique, au risque de la lourdeur, manifeste une prépondérance de la dimension *présentative* du cadre sur la représentation de son contenu, que confirme d'ailleurs l'utilisation d'une tournure présentative en tête des neuf cadres suivant le premier roman : « Voici rapidement l'indication du cadre... ». Avant de présenter son programme d'écriture, Zola se présente lui-même en position de Monsieur Loyal, se met en scène en montreur de foire. Et l'on sait avec Louis Marin ce qu'il advient du propos représentatif lorsqu'un discours ou une œuvre porte un tel accent sur sa dimension présentative...

Cette dimension purement présentative de l'évocation du cadre de l'œuvre dans le premier plan à Lacroix est encore manifeste dans le lexique utilisé par Zola pour « esquisser » brièvement le contenu des romans. Nous avons certes procédé dans notre citation à quelques coupes pour des raisons de confort de lecture, mais chacun des cadres ne néanmoins contient qu'une à deux phrases, ce qui limite nettement la vision de ce qu'il contient. Or, cette vision elle-même se trouve de nouveau médiatisée dans cinq des neuf « cadres » présentés, par un

nouveau filtre, celui de l'art pictural : « un monde à peindre », « Peinture » (deux fois), « Peinture du monde », « Tableau », une des mentions subissant en outre une « matérialisation » de la métaphore dans l'espace par l'introduction d'une nouvelle tournure présentative : « il y a là un monde à peindre ». Implicitement, le « cadre » de chaque roman correspond bien à celui d'une peinture, qui l'isole concrètement du monde pour suggérer l'existence, la *présence* d'un « à-voir ». A l'intérieur du cadre, se trouve encore un tableau, et non pas le descriptif du monde contenu dans cette taxinomie qui n'en finit plus de circonscrire son domaine d'élection, au point de l'étouffer.

Le même phénomène peut être relevé dans le texte fondateur de la préface de *La Fortune des Rougon*, donc de l'ensemble du cycle. La place et les conditions d'insertion de ce texte dans l'ensemble de l'œuvre ne sont pas anodines. Le choix du cycle n'est bien évidemment pas à ignorer, puisqu'il imprime à l'œuvre entière, dès sa composition, une circularité obsédante. Cette circularité, Zola la souligne, on le sait, dans la construction d'ensemble du cycle, en faisant de ses extrémités une introduction, *La Fortune des Rougon* – est-il besoin de rappeler son sous-titre, *Les Origines* – et une conclusion, *Le Docteur Pascal* – avec ses récapitulations des dix-neuf premiers romans, la mort ou la disparition des différents protagonistes, la fin du second Empire. De même, l'arbre généalogique, transcrit dans le premier roman par de longs chapitres expliquant les rameaux principaux de la famille, présent dès le milieu du cycle comme une limite à son extension par sa publication en annexe d'*Une page d'amour*, et enfin dans le dernier volume dans une version corrigée qui reprend l'évocation des dernières ramifications portées sur l'arbre fictif de la diégèse, ajoute par sa présence physique une nouvelle limite à celle des romans-cadres.

A cette double barrière, l'écrivain ajoute donc encore l'encadrement préfaciel de *La Fortune des Rougon*. Or, comme nous avons déjà été amenée à le voir indirectement en l'étudiant pour sa dimension prophétique, autarcique et officielle²⁶, ce texte semble entièrement bâti sur un principe de réduplication et d'emboîtement vertigineux de cadres. Dans cette préface, l'auteur publiciste affirme tel un démiurge la clôture fatale de l'ensemble de son œuvre, que l'événement historique de la chute de Napoléon III a conclu de lui-même, pour lui. Le réel s'est plié au dénouement nécessaire au cycle, confirmant ainsi la mainmise et le contrôle total de l'artiste sur une œuvre dont il prétend tenir « tous les fils » et qui s'avère ainsi « dès aujourd'hui, complète », avant même d'être écrite ! Or, à cette clôture de l'œuvre imposée par la domination auctoriale énoncée dans le discours préfaciel et acceptée par le

²⁶ Voir *supra*, p. 830 et sq.

monde réel qui s'y plie, s'ajoute la clôture du texte de la préface elle-même, qui, par une présentation formelle dont nous avons précédemment relevé le caractère « notarié », s'exhibe comme une page « encadrée », « enchâssée » (titre, signature, lieu et date). La dimension juridique du contrat est déjà en soi un cadre supplémentaire qui engage le cycle, en en faisant le simple produit d'une relation-cadre engageant auteur et lecteur ; mais elle est surtout, matériellement, typographiquement, un cadre purement formel, qui ne fait rien d'autre que se présenter comme cadre : la préface se met elle-même en scène comme préface, comme cadre de l'œuvre.

La formulation que l'écrivain utilise dans ce texte pour évoquer la clôture que le « destin » de l'Histoire a opérée sur son cycle relève d'une même théâtralisation. Son œuvre, dit-il, Zola la regarde de loin, et que voit-il ? « Celle-ci est, dès aujourd'hui, complète ; elle s'agite dans un cercle fini ; elle devient le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte. » La structure de la phrase, faite d'une juxtaposition en triptyque, pose chacune des trois propositions dans un système d'équivalence, chacune étroitement séparée de sa voisine par un point-virgule. Or, sous les dehors d'une progression (l'œuvre « est », « s'agite », « devient »), c'est en réalité trois fois la clôture est dite et réaffirmée dans cette phrase, en des termes différents, mais qui évoquent toujours la même chose. La clôture de l'œuvre qui est décrite comme « complète » est ainsi reprise sous la forme géométrique du cercle dans la deuxième proposition. Comme si la tautologie n'était pas assez présente, le texte exprime cette figure sous la forme pléonastique du « cercle fini ». Le dernier membre de l'énoncé interpelle plus encore en évoquant l'œuvre close comme un « tableau ». Cette image renvoie le lecteur à un imaginaire scientifique, d'autant que son auteur l'associe au mot « règne », qui relève ici autant de sa signification historique que biologique. Le tableau est alors circonscription d'une évolution. Cependant, le second complément du nom dévoie ce premier sens jusqu'à la syllepse, le tableau « d'une étrange époque de folie et de honte » relevant cette fois non des relations, de l'évolution et du classement, mais de la description, et donc du *medium* pictural qu'est le tableau. L'œuvre close se verrait donc aussi représentée sous la forme d'une peinture encadrée. L'image du « cercle fini » dans lequel « s'agite » l'œuvre est donc elle-même enserrée dans deux propositions enchâssantes qui elles aussi expriment la clôture... L'encadrement d'un cycle clos déjà encadré par une introduction et une conclusion se fait donc par un texte préfaciel qui ne fait que parler de sa clôture et l'exprime par un discours multipliant les enchâssements : autant dire que le cadre de cette préface, par la visibilité extrême qu'il donne à sa fonction, ne se donne à voir que lui-même et

tend à oblitérer son contenu, qui ne semble plus être qu'un prétexte à la démonstration de sa virtuosité.

L'accent manifeste sur la clôture que nous trouvons aux stades de la perception, de la genèse mais aussi de l'œuvre achevée ne relève plus chez Zola du cadre au sens traditionnel, mais de toute l'ambiguïté qu'il prend dans son sens pictural : frontière conditionnant l'espace d'un « à-voir » ou d'un « à-lire », il le nie néanmoins dès lors que sa présence se manifeste avec trop d'insistance. Or, les éléments qui précèdent tendent à montrer que pour le romancier, le cadre n'est pas tant la condition d'un « à-voir » que l'« à-voir » lui-même : l'objet présenté par le cadre du texte renvoie toujours à ce cadre de monstration, dans une mise en scène de la « fabrique » de la représentation qui en nie toute l'efficacité. Ce lien intrinsèque entre le motif de la clôture et l'exposition de la « machinerie » du roman est tout aussi manifeste dans l'espace romanesque des *Rougon-Macquart*, qui semble constamment mettre en abyme (et dénoncer par là même) le caractère représentatif du « cadre » de l'œuvre et du cycle.

- *Plassans panopticon : forme-sens ou forme-forme ?*

La plupart des villes ou des quartiers élus par *Les Rougon-Macquart*, si l'on excepte les divers tableaux de Paris disséminés dans l'œuvre, se présentent comme des scènes closes, se marquent par leur caractère borné, limité, aussi bien dans leur plan que dans leur description, Zola ajoutant en effet souvent des clôtures symboliques ou sociales redoublant l'enclavement topographique. L'exemple le plus frappant est bien sûr celui de Plassans, ville souche et récurrente du cycle – mais de comparables remarques pourraient sans doute être énoncées pour Beaumont-L'Eglise ou encore pour le Paradou – qui semble représenter le paroxysme de ce phénomène. Le plan de Plassans, sensible dès les descriptions des romans qui y prennent place, mais aussi livré graphiquement dans les ébauches (fig. 45), frappe par sa forme circulaire et son organisation centripète, que la critique a depuis longtemps interprété comme un élément d'abstraction de l'œuvre :

[Les plans sont] encore, contradictoirement, un moyen de déréaliser l'œuvre, en tirant son espace de représentation du côté d'une forme close, épurée, abstraite (elle est quasiment circulaire dans le cas de Plassans), coupée du monde, regardant vers son centre plus que vers l'extérieur : telle qu'un espace de jeu, ou bien un espace de manœuvre, au sens guerrier du terme²⁷.

²⁷ Henri Mitterand, « Typologie du politique : *Son Excellence Eugène Rougon* », dans *Le regard et le signe, op. cit.*, p. 206.

Une aire de jeu, voilà ce qu'est Plassans, dans une alliance de la forme du roman et du monde diégétique que le romancier tendait lui-même à énoncer au sujet de l'immeuble clos de *Pot-Bouille*, avec ses cases où il comptait réaliser des expériences sur l'adultère. Mais dans le cas de Plassans, la forme-sens tend à devenir forme-forme, dans la mesure où la clôture de la ville ne renvoie pas à l'expérience qu'elle contient, mais seulement à sa nature d'expérience, de cadre uniquement destiné à exposer une image. La présentation de Plassans dans *La Fortune des Rougon* accentue ce double mouvement de circularité qui vectorise la ville sur elle-même tout en l'excluant du reste du monde : évocation de la topographie enfermant naturellement la cité ; mention de murailles pourtant devenues obsolètes au XIX^e siècle, qui n'ont donc de valeur au sein du monde diégétique comme au sein de l'économie du roman que *symbolique* ; métaphorisation de cette ultime clôture au travers d'une personnification de la ville dans la chasteté d'une jeune fille ; et enfin, évocation des barrières sociales et mentales des habitants, qui redoublent l'hermétisme spatial dans l'espace psychique et politique, et qui entretiennent un cercle vicieux entre l'esprit des habitants et l'espace, l'un alimentant l'autre et inversement :

Plassans est une sous-préfecture d'environ dix mille âmes. Bâtie sur le *plateau qui domine la Viorne, adossée au nord contre les collines* des Garrigues, une des dernières ramifications des Alpes, la ville est comme *située au fond d'un cul-de-sac*. En 1851, *elle ne communiquait avec les pays voisins que par deux routes*, la route de Nice, qui descend à l'est, et la route de Lyon, qui monte à l'ouest, l'une continuant l'autre, sur deux lignes presque parallèles. Depuis cette époque, on a construit un chemin de fer dont *la voie passe au sud de la ville, en bas du coteau qui va en pente raide des anciens remparts à la rivière*. Aujourd'hui, quand on sort de la gare, placée sur la rive droite du petit torrent, on aperçoit, en levant la tête, les premières maisons de Plassans, dont les jardins forment terrasse. Il faut monter pendant un bon quart d'heure avant d'atteindre ces maisons.

Il y a une vingtaine d'années, grâce sans doute au *manque de communications*, aucune ville n'avait mieux *conservé* le caractère dévot et aristocratique des anciennes cités provençales. [...]

Comme pour *s'isoler* davantage et *se mieux enfermer chez elle*, la ville est *entourée* d'une *ceinture* d'anciens *remparts* qui ne servent aujourd'hui qu'à la rendre plus noire et plus étroite. [...] Jusqu'en 1853, [les ouvertures des remparts] sont restées garnies d'*énormes portes de bois à deux battants*, cintrées dans le haut, et que *consolidaient des lames de fer*. A onze heures en été, à dix heures en hiver, *on fermait ces portes à double tour*. La ville, après avoir ainsi *poussé les verrous* comme une fille peureuse, dormait tranquille. Un *gardien*, qui habitait une logette placée dans un des angles intérieurs de chaque portail, avait charge d'ouvrir aux personnes attardées. Mais il fallait parlementer longtemps. Le gardien n'introduisait les gens qu'après avoir éclairé de sa lanterne et examiné attentivement leur visage au travers d'un judas ; pour peu qu'on lui déplût, on couchait dehors. *Tout l'esprit de la ville, fait de poltronnerie, d'égoïsme, de routine, de la haine du dehors et du désir religieux d'une vie cloîtrée, se trouvait dans ces tours de clef donnés aux portes chaque soir*. Plassans, quand il *s'était bien cadénassé*, se disait : « *Je suis chez moi* », avec la satisfaction d'un bourgeois dévot, qui, sans crainte pour sa caisse, certain de n'être réveillé par aucun tapage, va réciter ses prières et se mettre voluptueusement au lit. Il n'y a pas de cité, je crois, qui se soit *entêtée* si tard à *s'enfermer comme une nonne*.

La population de Plassans se divise en trois groupes ; autant de quartiers, *autant de petits mondes à part*²⁸.

Suit une description de l'organisation de la ville où chacun des trois quartiers « *nettement bornés par de grandes voies*²⁹ », correspondant à une classe sociale et à un

²⁸ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 36-39.

paragraphe différents (la frontière spatiale et sociale se faisant typographique), reproduit à petite échelle ce schéma général d'hermétisme. Chaque groupe s'isole dans son milieu que séparent les principales voies de communication de la ville, voies une fois de plus symboliques, qui ne sont empruntées qu'en fonction de la classe sociale du passant :

Une seule fois par semaine, dans la belle saison, les trois quartiers de Plassans se rencontrent face à face. Toute la ville se rend au cours Sauvaire, le dimanche, après les vêpres ; les nobles eux-mêmes se hasardent. Mais, sur cette sorte de boulevard planté de deux allées de platanes, il s'établit trois courants bien distincts. Les bourgeois de la ville neuve ne font que passer ; ils sortent par la Grand-Porte et prennent, à droite, l'avenue du Mail, le long de laquelle ils vont et viennent, jusqu'à la tombée de la nuit. Pendant ce temps, la noblesse et le peuple se partagent le cours Sauvaire. Depuis plus d'un siècle, la noblesse a choisi l'allée placée au sud, qui est bordée d'une rangée de grands hôtels et que le soleil quitte la première ; le peuple a dû se contenter de l'autre allée, celle du nord, côté où se trouvent les cafés, les hôtels, les débits de tabac. Et, tout l'après-midi, peuple et noblesse se promènent, montant et descendant le cours, sans que jamais un ouvrier ou un noble ait la pensée de changer d'avenue. Six à huit mètres les séparent, et ils restent à mille lieues les uns des autres, suivant avec scrupules deux lignes parallèles, comme ne devant pas se rencontrer en ce bas monde. Même aux époques révolutionnaires, chacun a gardé son allée. Cette promenade réglementaire du dimanche et les tours de clef donnés le soir aux portes sont des faits du même ordre, qui suffisent pour juger les dix mille âmes de la ville³⁰.

Le symbole même de l'échange, la voie de communication, se retourne donc dans ces emboîtements parfaitement clos : non seulement les axes de circulation participent-ils de la séparation des trois territoires de la ville (le vieux quartier du peuple, la ville neuve des bourgeois et le quartier Saint-Marc des nobles ; fig. 45), mais intrinsèquement, ils deviennent eux aussi des prisons. Il suffit de lire l'évocation des boulevards parisiens par Françoise Paul-Lévy au travers de l'exemple balzacien pour constater la spécificité paradoxale des voies de Plassans :

Les boulevards sont l'équivalent d'une ligne fléchée, d'un vecteur mathématique et physique muni de deux pôles, pôle négatif vers le Temple, pôle positif vers la Madeleine, entre lesquels l'énergie circule. Les boulevards sont traversés d'un courant dont l'intensité varie mais pour progresser, continûment d'un pôle à l'autre³¹.

L'usage des voies de Plassans nie ce caractère de vecteur mettant deux points en relation : sans but, la promenade est d'abord un mouvement centré sur lui-même, consistant à bouger pour bouger, sans aller quelque part, et elle se traduit généralement pour cette raison par un cercle revenant à son point de départ ; ensuite, dans le cas de Plassans, elle substitue à un trajet des allers et retours sans fin qui font de l'espace de la voie une sorte de prison où les promeneurs vont et viennent comme des poissons dans un bocal (« courants », « montant et descendant le cours », « tout l'après-midi ») ; enfin, dans le cas particulier du cours Sauvaire,

²⁹ *Ibidem*, p. 37.

³⁰ *Ibid.*, p. 40-41.

³¹ Françoise Paul-Lévy, *La ville en croix. De la révolution de 1848 à la rénovation haussmannienne. Éléments pour une problématique générale*, Paris, Librairie des Méridiens-Klincksieck, « Sociologie des formes », 1984, p. 58.

les promenades parallèles deviennent par leur juxtaposition sans communication l'expression de l'impossible communication des mouvements et des habitants qu'elles génèrent. Le chemin n'est donc pas un vecteur, un moyen d'échange dans Plassans, mais un fossé de séparation entre les quartiers, assez large pour devenir lui-même le cadre clos d'un espace social compartimenté au mouvement autocentré. La structure spatiale de Plassans recoupe dès lors parfaitement l'emboîtement des cadres de l'œuvre présentée dans le premier plan à Lacroix : élection d'un cadre borné (second Empire/cul-de-sac géographique de Plassans) pour établir un ensemble circulaire (cycle cadré par un arbre généalogique/plan circulaire cadré par des murailles) comprenant des mondes (les 4+1 mondes/les trois quartiers), contenant autant de produits clos (le cadre des romans/l'esprit et les mœurs hermétiques des habitants). Plassans est donc l'expression même de l'organisation du cycle des *Rougon-Macquart* et cette assimilation témoigne du vide intrinsèque que cette inflation du cadre désigne.

Car dans les cercles concentriques de Plassans, jusqu'au dernier situé dans l'esprit de ses habitants, qu'y a-t-il à part le néant, le vide d'un masque hypocrite sans essence ? Un premier indice de cette relation entre affirmation du cadre et vide du contenu, commune à l'œuvre et à la ville, réside d'emblée dans le toponyme de cette dernière. Plassans, la « place », le lieu par excellence, voilà un beau nom abstrait, pouvant désigner à la fois un lieu physique et idéal, mais aussi un cercle tourné vers un centre vide. D'après le Robert, lorsqu'elle est concrètement définie, la place est en effet un « lieu public », un « espace découvert, généralement entouré de constructions » dans la trame urbaine, ou un camp retranché, fortifié et clos sur lui-même dans le discours poliorcétique ; lorsqu'elle rentre dans l'ordre de l'abstrait, elle devient « de la place » ou « une place » qu'on se fait, pour désigner la « partie d'un espace ou d'un lieu » qu'on occupe ou non, mais qui pourrait l'être et est désigné pour cela comme une unité propre, comme un « espace libre où l'on peut mettre quelque chose ». La place, qu'elle soit concrètement située dans l'espace urbain ou plus abstraite, se distingue donc à la fois par sa délimitation nette et par sa vacuité : portion d'espace mais généralement d'espace libre, elle existe par défaut, comme dans la ville où elle se caractérise par un espace vide qui tient son unité propre par la délimitation de ce qui l'entoure (maison, arbres...). La « place » est donc bien le parfait emblème de cette œuvre dont le cadre pictural conditionne la visibilité mais ne fait cependant qu'appuyer le vide de contenu par son excès de présence, d'autant que la graphie choisie par Zola pour son toponyme renforce ce caractère à la fois autocentré et vide de référent : à l'ouverture trop gênante du « C » de la « place », se substitue une symétrie beaucoup plus seyante au cœur du

mot : « plAS/SAns », permettant en outre d'y introduisant la béance, avec le néant du préfixe privatif « sans »...

Ce mouvement centripète sans fin vers un centre vide conduit toute la fiction de *La Fortune des Rougon* : les Rougon, avides de pouvoir, feront tout pour se déplacer habilement toujours plus au centre de la ville, et de son pouvoir (sans jamais trouver de fin à cette quête : elle sera encore à asseoir dans *La Conquête de Plassans*, si bien nommée, ou même encore dans l'entreprise de fondation d'une légende familiale qui anime toujours Félicité à la fin du *Docteur Pascal*), alors que les marginaux, venant des faubourgs comme Miette et Silvère ou des campagnes comme les insurgés, errent à l'extérieur de la ville, ne font que la traverser en bousculant momentanément son ordre, puis sont inévitablement menés à la mort ou à l'échec. Immobilisme contre mouvement, extérieur contre intérieur, les oppositions se font à la fois sur le plan géographique, moral et politique. Mais c'est surtout la similitude entre l'organisation spatio-politique de Plassans et celle que le XIX^e siècle hérite du *Panopticon* de Bentham qui manifeste au mieux ce double mouvement de repli du cadre sur lui-même et d'évacuation de son contenu.

Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault a mis en évidence dans la société de la seconde moitié du XIX^e siècle les dérivés politiques de ce système carcéral à la fois clos et ouvert, fondé sur un unique regard invisible, contraignant le détenu à modifier son comportement³². Avec Napoléon III, la France passe en effet d'un pouvoir qui se montre comme tel, toujours en représentation³³, à un pouvoir administratif, qui se cache et retourne le regard du peuple en observant les faits et gestes de celui-ci par le biais de la police et de l'état-civil. Ainsi une nouvelle conception de l'enfermement carcéral, héritée des Lumières, devient-elle au XIX^e siècle le modèle d'un nouveau type de pouvoir qui supprime définitivement le principe féodal hérité de l'Ancien Régime : le panoptisme, hérité d'un projet de structure fermée de Bentham, le *Panopticon*, substitue le regard surveillant d'une source invisible à l'ancienne volonté de cacher, d'occulter le sujet. A l'origine, il suppose la permanente visibilité de son occupant, soumis à l'œil unique, mystérieux et pourtant toujours présent de la surveillance (fig. 46) :

Le *Panopticon* de Bentham est la figure architecturale de cette composition. On en connaît le principe : à la périphérie un bâtiment en anneau ; au centre, une tour ; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau ; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment ; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour ; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer

³² Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Tel », 1975.

³³ Pour une évocation passionnante de ce pouvoir qui se « montre » avant le XIX^e siècle, voir l'ouvrage de Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Paris, Editions de Minuit, 1981.

un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier. Par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir et de reconnaître aussitôt. En somme, on inverse le principe du cachot ; ou plutôt de ses trois fonctions – enfermer, priver de lumière et cacher – on ne garde que la première et on supprime les deux autres. La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre ; qui finalement protégeait. La visibilité est un piège. [...]

De là, l'effet majeur du Panoptique : induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. [...] Bentham a posé le principe que le pouvoir devait être visible et invérifiable. Visible : sans cesse le détenu aura devant les yeux la haute silhouette de la tour centrale d'où il est épié. Invérifiable : le détenu ne doit jamais savoir s'il est actuellement regardé ; mais il doit être sûr qu'il peut toujours l'être³⁴.

Ce sont désormais la lumière et la visibilité qui obligent le « prisonnier » à bien se conduire. L'intérêt d'un tel retournement est manifeste : plus économique, il maintient en permanence la surveillance de dizaines de pensionnaires avec le coût d'un seul regard, de telle manière que ceux-ci ne peuvent jamais déterminer quand ils en sont la victime ; plus productif, il ne cache pas l'observé et ses vices, mais le contraint par la crainte permanente d'être surpris à modifier son comportement. De procédé négatif d'exclusion, d'empêchement de nuire, il devient procédé positif de conversion, de modification de l'être, dans le but de son amélioration. On comprend ici tout ce que le panoptique doit aux idées des Lumières en matière d'éducation de l'homme. Or, ce système, peu à peu, montre Foucault, ne se cantonne pas à l'enfermement, qu'il soit celui du criminel, du fou, de l'enfant ou du malade, mais s'étend progressivement à tous les corps de la société. Le monde du travail de l'industrialisation naissante est le premier à adopter le panoptisme, dans des logis ouvriers, précurseurs des corons, comme la saline d'Arc-et-Senans de Ledoux. Mais c'est ensuite tout le monde bourgeois qui adopte le système panoptique³⁵. Dans le monde urbain qui s'épanouit au XIX^e siècle, le pouvoir n'est désormais plus celui d'une autorité fondée sur la naissance ou le charisme d'un homme, mais celui d'une administration qui ordonne et veille au bon comportement de chacun. L'arrivée au pouvoir de Louis-Napoléon Bonaparte est sans doute l'emblème de ce changement, plus que celle de Napoléon I^{er}, qui était encore soutenu par une « aura » personnelle, celle de son génie militaire, qui le désignait comme exceptionnel. Rien ne désigne Louis-Napoléon comme monarque, il est le premier des administrateurs-régnants.

Une telle conception politique fait de la clôture et du regard les éléments centraux de la notion de pouvoir. Il n'est donc pas étonnant qu'un roman contant l'arrivée au pouvoir du modèle politique du panoptisme et de son représentant local, fasse de celui-ci l'enjeu de toute

³⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 233-235.

³⁵ « Au niveau théorique, Bentham définit une autre manière d'analyser le corps social et les relations de pouvoir qui le traversent. » (*ibidem*, p. 243).

l'intrigue politique du roman. Or, nous retrouvons dans Plassans aussi bien l'organisation architecturale de la prison benthamienne que le rôle omniprésent du regard dans son fonctionnement : dans ce lieu d'espionnage permanent, seul le bon voyeur masqué conquiert le pouvoir, sans que jamais il n'y ait un « à-voir » clairement définissable à lui attribuer. Car comme dans le cadre zolien, l'« à-voir » du système panoptique n'existe pas : clos sur lui-même, le *Panopticon* crée une aire de visibilité où le regard est une menace qui empêche justement par sa fonction même qu'il s'y passe quelque chose. La forme circulaire, l'hermétisme et la stricte compartimentation interne signalent de manière manifeste la parenté du plan de la ville avec celui du *Panopticon* (fig. 45-46). Ce classement repose en outre dans Plassans sur une répartition naturellement régie par le regard, qui seul désigne les démarcations aux habitants : si les Rougon déménagent au gré de leur réussite au fil du roman, passant de leur magasin du vieux quartier ouvrier à un appartement loué dans la rue de la Banne, limitrophe du quartier neuf, puis à la maison du receveur particulier, avant d'acheter une maison de la ville neuve et bourgeoise, le choix de leur appartement de la rue de la Banne est uniquement motivé par sa *vue* sur le quartier neuf :

En liquidant, ils auraient bien voulu aller habiter la ville neuve, le quartier des commerçants retirés ; mais ils n'osèrent. Leurs rentes étaient trop modiques ; ils craignaient d'y *faire mauvaise figure*. Par une sorte de compromis, ils louèrent un logement rue de la Banne, la rue qui sépare le vieux quartier du quartier neuf. Leur demeure se trouvant dans la rangée de maisons qui bordent le vieux quartier, ils habitaient bien encore la ville de la canaille ; seulement, *ils voyaient de leurs fenêtres*, à quelques pas, la ville des gens riches ; ils étaient sur le seuil de la terre promise³⁶.

Ce n'est donc pas seulement la trame urbaine qui organise la société de Plassans, mais surtout le regard de ses habitants : le choix de Félicité et Pierre de rester parmi les pauvres répond à leur crainte de faire « mauvaise figure » parmi les riches ; ils sont donc conditionnés par leur image, par l'apparence qu'ils offriraient au regard de l'autre ; et, en retour, leur choix pour une vue sur le lieu de toutes leurs aspirations correspond à leur propre regard normalisant et dynamisant, qui voit dans ce quartier l'objectif social à atteindre. Si Plassans possède la forme idéale du panoptique, cet exemple montre qu'elle en a aussi le fonctionnement. Au classement rationnel se superpose l'action normative du regard de la ville sur ses propres habitants, motivant leur répartition aussi bien que leurs ambitions. Le regard normalisant participe d'ailleurs déjà de la clôture séparant la ville du reste du monde, les murailles délimitant en effet surtout une appartenance, symbolisée par le zèle du gardien opérant un classement entre habitant et non habitant, qui se meut vite en une répartition entre bon et mauvais citoyen. Et celle-ci ne se fait que par l'intermédiaire du regard : la muraille,

³⁶ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 69.

par le biais du gardien, devient un véritable œil classificateur. Certes, la clôture de l'espace engage les habitants à l'observation vers l'extérieur³⁷, et la ville elle-même semble entièrement dominée par un réseau d'espionnage et de commérages dont nous avons déjà pu mesurer l'ampleur en relevant quelques scènes de voyeurisme des habitants postés derrière leurs persiennes³⁸ ; mais comme le *Panopticon*, la ville de Plassans ne fait pas que surveiller, elle agit sur ses pensionnaires par l'intermédiaire d'un regard sans visage, invérifiable, invisible, mais manifestant toujours sa présence de manière à ce que leur comportement en tienne compte. S'il régit la position spatiale des personnages dans la ville, comme celle de Pierre et Félicité qui ont peur de faire « mauvaise figure », elle influence aussi les comportements, qui en tiennent compte en s'y soumettant ou s'y opposant, comme Miette et les autres insurgés :

Miette, au premier rang, ayant Silvère à sa gauche, levait le drapeau avec plus de crânerie, depuis qu'elle sentait, derrière les persiennes closes, des regards effarés de bourgeois réveillés en sursaut³⁹.

Comme le « pensionnaire » du système panoptique, Miette *sent* autour d'elle un regard – invisible mais présent –, qu'elle ne peut que deviner au travers des volets – invérifiable –, et auquel elle ne peut attribuer aucune identité – impersonnel et collectif. Ce poids du regard de la ville modifie son comportement, puisque le texte lui attribue son redoublement de courage ; son effet seul est inversé : devant l'être révolté, le regard panoptique ne dresse pas, mais flatte l'ego de la rébellion. Il y a bien action du regard sur l'individu, même si celle-ci n'est pas compatible avec la morale qui sous-tend l'édifice. Le comportement du couple Rougon face aux événements de l'intrigue alterne quant à lui uniquement en fonction du regard qu'ils sentent peser sur eux, et qu'ils apprennent progressivement à manipuler :

Pierre rentra l'oreille basse, se coulant dans l'ombre des maisons. Il sentait autour de lui Plassans lui devenir hostile. [...] A cette heure, ils étaient seuls ; ils n'avaient plus, comme la veille, un peuple de courtisans qui les félicitaient. [...] Comme son mari ne disait rien, elle alla machinalement à la fenêtre, à cette fenêtre où elle avait humé l'encens de toute une sous-préfecture. Elle aperçut des groupes nombreux en bas, sur la place ; elle ferma les persiennes, voyant des têtes se tourner vers leur maison, et craignant d'être huée. On parlait d'eux ; elle en eut le pressentiment. [...] Les causeurs se rapprochèrent ; les mots de canailles, de voleurs, d'intrigants éhontés, montaient jusqu'à la persienne derrière laquelle Pierre et Félicité suivaient la peur et la colère. [...] Elle ferma violemment la fenêtre, pour ne plus voir, pour ne plus entendre⁴⁰.

³⁷ « Le jardin se terminait par une terrasse qui dominait la plaine ; en cet endroit, un large pan des remparts s'étaient écroulé, l'horizon s'étendait sans bornes. Rougon avait compris que se serait là un excellent poste d'observation. » ; « Toute la journée, des gamins avaient grimpé sur les remparts, des bourgeois étaient venus regarder par les meurtrières. Ces sentinelles volontaires entretenaient l'épouvante de la ville, en comptant tout haut les bandes, qui étaient prises pour autant de forts bataillons. Ce peuple poltron croyait assister, des créneaux, aux préparatifs de quelque massacre universel. » (*ibidem*, p. 249, 254).

³⁸ Voir *supra*, p. 709 et sq.

³⁹ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 152-153.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 255-258.

« Qu'ils doivent rager ! Regarde donc la femme à M. Peirotte, elle mord son mouchoir. Et là-bas, les filles du notaire, et M^{me} Massicot, et la famille Brunet, quelles figures, hein ? comme leur nez s'allonge !... Ah ! dame, c'est notre tour maintenant⁴¹. »

Le comportement des Rougon est donc corrélatif au regard invisible que la ville porte sur eux. Lorsque celui-ci est réprobateur, ils deviennent de vrais prisonniers du *Panopticon* : dans le premier extrait, comme Miette auparavant, Pierre sent le poids de ce regard invisible, anonyme, mais omniprésent de la ville qui le juge et le surveille ; seulement lui en est profondément bouleversé, d'où la peur du couple d'être regardé, au contraire de la jeune fille que cette observation rendait plus forte. C'est pour cette raison que Félicité ferme ses fenêtres, pour ne plus être vue plus que pour ne plus voir. En effet, n'étant plus en position de force, ce n'est plus elle qui participe au panoptisme de la ville, mais au contraire celui-ci qui la contraint. En revanche, lorsque les Rougon reprennent leur position de force dans la ville, Félicité récupère immédiatement son poste d'observateur attentif des travers de ses concitoyens.

Or, dans toutes ces scènes internes au monde de Plassans, le regard est là, mais caché ou indéfini. Foucault insiste sur cette importance de l'invisibilité du surveillant dans le système panoptique : dans l'incertitude de sa présence et de son identité qu'il pourrait juger plus ou moins impressionnable s'il la percevait, la victime ne peut qu'agir en fonction des pires hypothèses, et donc redoubler d'obéissance. C'est pourquoi Bentham invente des précautions des plus étonnantes pour protéger l'anonymat et masquer la source de la surveillance, qui rappellent fortement la structure de Plassans :

Bentham, pour rendre indécidable la présence ou l'absence du surveillant, pour que les prisonniers, de leur cellules, ne puissent pas même apercevoir une ombre ou saisir un contre-jour, a prévu, non seulement des persiennes aux fenêtres de la salle centrale de surveillance, mais, à l'intérieur, des cloisons qui la coupent à angle droit, et, pour passer d'un quartier à l'autre, non des portes mais des chicanes : car le moindre battement, une lumière entrevue, une clarté dans l'entrebâillement trahiraient la présence du gardien⁴².

Dans nos différents exemples, les scènes ne distinguent jamais les « détenteurs » du regard les uns des autres. L'emploi de métonymies indéfinies (« des regards [...] de bourgeois »), de collectifs personnifiant la ville (« Il sentait autour de lui Plassans lui devenir hostile ») et surtout du pronom personnel indéfini « on », fait de ces habitants un seul et même œil juge, comme le point invisible mais présent dans la tour du *Panopticon*. Dans ce regard invisible de la communauté de Plassans, on trouve encore une des spécificités du pouvoir panoptique : son anonymat est tel qu'il peut être exercé par n'importe qui, quelle que soit sa

⁴¹ Félicité s'adressant à Aristide (*ibid.*, p. 293).

⁴² Michel Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 235.

compétence ou son identité, puisque sa présence (hypothétique) seule est nécessaire – nous sommes dans l'ère de la fonction publique naissante, de l'administration, qui suppose que chacun, anonymement, peut devenir un rouage du pouvoir :

Il y a une machinerie qui assure la dissymétrie, le déséquilibre, la différence ; peu importe, par conséquent, qui exerce le pouvoir. Un individu quelconque, presque pris au hasard, peut faire fonctionner la machine : à défaut du directeur, sa famille, son entourage, ses amis, ses visiteurs, ses domestiques même. Tout comme est indifférent le motif qui l'anime : la curiosité d'un indiscret, la malice d'un enfant, l'appétit de savoir d'un philosophe qui veut parcourir ce muséum de la nature humaine, ou la méchanceté de ceux qui prennent plaisir à épier et à punir⁴³.

On trouve une confirmation de cette particularité du modèle panoptique dans l'issue politique du roman, la narration insistant sans cesse sur la particulière nullité de l'homme qui se rendra maître de Plassans, donc du *Panopticon*, lors de l'insurrection consécutive au coup d'Etat – à savoir Pierre Rougon et son salon jaune. Ce caractère aléatoire et indéterminé du surveillant explique en outre que chaque habitant de la ville puisse tour à tour devenir un élément du système de coercition. Plassans en tant que structure architecturale étant ce que Michel Foucault nomme la « machinerie », il n'est guère étonnant que celle-ci modifie profondément la nature de ses « administrés », chacun étant agi par le panoptique, mais pouvant également en devenir l'acteur.

Cette réunion de surveillances multiples en un seul et même œil non identifié et virtuellement vide, purement symbolique, semble d'ailleurs mise en abyme dans le roman dans l'étrange personnage du gendarme Rengade, à qui Silvère crève involontairement un œil lors de l'arrivée des insurgés dans Plassans. Ce personnage semble être la manifestation physique du symptôme de la ville : au-delà de la référence œdipienne de cette mutilation, la blessure qu'inflige le jeune homme au représentant de l'ordre peut en effet être lue au travers de la théorie panoptique illustrée par la ville. Le coup porté au regard du représentant de l'ordre établi s'apparente à une remise en cause de la légitimité de ce pouvoir : le lieu de l'impact, l'œil droit, viseur unique placé du côté du « bien », mime le pouvoir qu'il incarne, et que tente de remettre en cause l'insurrection. La place de la police dans le système de surveillance panoptique est d'ailleurs incontournable ; Michel Foucault insiste largement sur la place qu'elle jouera dans l'établissement du pouvoir disciplinaire au XIX^e siècle (tout comme elle le fera dans l'accession de Louis-Napoléon au pouvoir et dans son gouvernement) :

On est, avec la police, dans l'indéfini d'un contrôle qui cherche idéalement à rejoindre le grain le plus élémentaire, le phénomène le plus passager du corps social [...], l'infiniment petit du pouvoir politique.

⁴³ *Ibidem*, p. 236.

Et pour s'exercer, ce pouvoir doit se donner l'instrument d'une surveillance permanente, exhaustive, omniprésente, capable de tout rendre visible, mais à condition de se rendre elle-même invisible. Elle doit être comme un regard sans visage qui transforme tout le corps social en un champ de perception : des milliers d'yeux postés partout, des attentions mobiles et toujours en éveil, un long réseau hiérarchisé⁴⁴.

Actualisation idéale du regard panoptique, le visage invisible de la police vient donc s'incarner dans le roman dans la figure... d'un gendarme, qui d'ailleurs passera une grande partie de l'intrigue à examiner les insurgés pour tenter retrouver son assaillant :

A ce moment Rengade écarta brusquement la foule des curieux. Dès qu'il avait appris que la troupe revenait avec plusieurs centaines d'insurgés, il s'était levé, grelottant de fièvre, risquant sa vie dans ce froid noir de décembre. Dehors, sa blessure se rouvrit, le bandeau qui cachait son orbite vide se tacha de sang ; il y eut des filets rouges qui coulèrent sur sa joue et sur sa moustache. Effrayant, avec sa colère muette, sa tête pâle enveloppée d'un linge ensanglanté, il courut regarder chaque prisonnier au visage, longuement. Il suivit ainsi les poutres, se baissant, allant et revenant, faisant tressaillir les plus stoïques par sa brusque apparition⁴⁵.

Blessé Rengade revient à mettre à mal tout l'édifice benthamien sur lequel repose le monde de Plassans : tout comme leur indiscipline condamne les républicains à ne pas vivre dans le monde panoptique qui s'installe avec le coup d'Etat, l'acte de Silvère signe son arrêt de mort dans le monde de Plassans, et c'est Rengade, œil aveuglé, qui se chargera de lui porter le coup fatal, comme par une vengeance de la tour. Ayant touché le système dans ce qu'il a de plus cher, l'œil, le jeune homme ne pouvait qu'en être lourdement puni.

La dimension panoptique de Plassans ne fait aucun doute à la lecture de ces divers éléments. Or, à bien lire l'analyse de Michel Foucault, cette association au *Panopticon* nous semble être l'expression de ce paradoxe que le plan et la toponymie de Plassans avaient déjà attaché à la ville, qui relèverait du même excès de *présentation* du cadre au détriment de son contenu que les avant-textes de l'écrivain. Le panoptique est un espace clos qui s'assure d'une aire entièrement visible, mais sans que les regards ne puissent y trouver un objet : le regard du pensionnaire ne trouve jamais rien à voir dans la tour qui l'observe, et la tour soumet le pensionnaire à un regard permanent de manière à l'empêcher d'agir, de la contrôler et donc dans le but de n'avoir justement rien à observer. Le *Panopticon* accentue donc, par sa clôture facilitant le regard, une neutralisation de tout contenu visuel : il met en scène un objet annihilé, effacé et contraint par sa soumission à un regard invisible, désincarné, et même potentiellement absent. Et tout le succès de ce système fonctionne de sa seule « présentation », de sa non action, d'une coercition qu'il impose par la seule manifestation de sa présence, pourtant invisible et non identifiable : soit un cadre omniprésent mais sans contenu.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 249.

⁴⁵ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 307.

Comme nous avons pu le voir au seuil de cette analyse, la dimension métalittéraire de l'espace de Plassans, parfaitement substituable aux « mondes » commandant l'organisation du cycle des *Rougon-Macquart* dans les avant-textes, ne fait aucun doute. La mort symbolique et politique des habitants qui se situent en dehors de l'espace panoptique de Plassans se charge de le confirmer, en les renvoyant à leur condition de personnages littéraires : leur disparition est à l'image de celle du personnage de théâtre qui n'est plus qu'un acteur dès qu'il est sorti de scène. De même, tout caractère romanesque n'existe que *dans* et *par* le livre qui le présente ; pour exister, il se doit de rester à *l'intérieur* de l'espace créé par la fiction. Le milieu de Plassans se peut donc comprendre comme la mise en abyme du « monde » inventé par le roman, en dehors duquel il n'est pas de salut pour l'êtres fictif. Ce parallèle entre le roman et l'espace fictionnel se comprend d'autant plus aisément si l'on tient compte de la dimension expérimentale que possède son œuvre pour l'écrivain Zola, faisant du roman l'aire d'un laboratoire mettant à l'épreuve ses théories du milieu et de l'hérédité, dont Michel Serres a analysé la nécessaire étanchéité scientifique à l'autre extrémité du cycle, dans *Le Docteur Pascal*, lui aussi situé à Plassans, dans une symétrie parfaitement circulaire :

Voici, en quatrième lieu, les conditions du traitement expérimental. Fermeture, grand nombre. Les origines à Plassans, et nous voici, à l'arrivée, au même point. Le terrain à étudier se ferme à la Souliade. L'armoire est close. La salle de travail, sous les volets fermés. C'est la condition de Bridgmann pour toute expérience possible : la clôture du laboratoire. Alors, l'arbre lui-même revient sur soi. Scène modèle du feedback ou retour : la vieille folle et l'arrière neveu débile, réduits à l'état d'objets, meurent sans se voir, face à face, comme répétés en miroir, à l'asile des Tulettes, dans la chambre fermée : on n'entendait qu'un trousseau de clés qui tintait. Épuisement du sang qui coule à l'extrémité du rameau, épuisement de l'exhaustif dans le circonscrit, le circulaire, la définition. Arbre découpé comme la chambre, la salle ou l'armoire. Il ne saurait y avoir d'expérience que locale. Les derniers rejets sont rejetés à Nounéa ou ne sont pas nommés ni sexués : cela stoppe la reproduction. D'où la totalité : n'est-ce pas beau, un pareil ensemble, un document si définitif et si total, où il n'y a pas un trou ? Critère d'omission. Et je te le répète, tout y est. La vieille quatrième règle de méthode : répéter, récapituler, ou l'axiome de fermeture. Est-ce complet, est-ce décisif, regarde. Induction complète, la décision atteinte si et seulement si l'énumération accède à l'exhaustif. D'où la loi de totalité : tout dire, pour tout connaître. Et bientôt, la loi de pratique : pour tout guérir. La complétude des données rejoint la condition de fermeture. L'arbre bouclé par le court-circuit Charles-Dide contient la totalité des figures possibles⁴⁶.

Ainsi le plan de Plassans et de ses quartiers autarciques apparaît-il comme une figure de ce laboratoire expérimental, qui enferme et sépare les uns des autres les habitants selon leur classe, qui les classe, pour mieux les décrire et les mettre ensuite en interaction. Plus symptomatique encore est l'immeuble du huis clos de *Pot-Bouille* qui se répartit spatialement selon les appartenances des locataires. Le « laboratoire » qu'il constitue se divise ainsi véritablement en des cases que l'auteur choisit de faire communiquer ou non : ainsi, la maladie étudiée – la lubricité et l'adultère – se propage par contact d'une case à l'autre, par

⁴⁶ Michel Serres, *Feux et signaux de brume*, op. cit., p. 38.

circulation interne au sein de l'espace clos⁴⁷. Mais le panoptisme de la ville souche mène cette specularité beaucoup plus loin : avec le *Panopticon* de Plassans, le laboratoire est certes nécessairement clos, donc, mais sur quoi ? Sur sa propre vacuité : la seule expérience qu'il préserve ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même, à la monstration du laboratoire. Nous retrouvons là, dans cette mise en abyme fictive de la structure du cycle dans l'espace de Plassans, comme dans l'analyse lexicale de son toponyme ou dans l'évocation du plan remis à Lacroix, un même mécanisme, parent de celui relevé par Louis Marin dans certaines œuvres picturales, consistant à accentuer leur *présentation* par le soulignement de leur cadre. Or, dans cet accent sur le cadre pictural de l'œuvre, c'est bien la représentation qui est battue en brèche par la présentation : identiquement, le cadre zolien s'exhibe et ne fait par là même que désigner par défaut la béance de son contenu.

b. Le cadre comme rempart de l'œuvre contre le chaos

- Cadre, chaos, chaosmos

Jusqu'à une époque très récente, il eût été impensable d'exposer un tableau sans qu'il soit encadré. La chose est d'ailleurs sensible dans notre langage encore aujourd'hui, où une œuvre sans cadre est plus aisément désignée comme une « toile », alors qu'elle devient « tableau » une fois bornée par celui-ci. Dans le premier cas, la langue se réfère à la matérialité de l'objet-œuvre, alors que dans le second, elle accentue son caractère organisé et cohérent, comme le confirme l'acception prise par le « tableau » dans le domaine scientifique. Le cadre serait donc un des éléments qui, sans doute parce qu'il isole la représentation du monde réel où se situe le spectateur, crée l'autonomie de l'œuvre et lui donne sa cohésion. Lorsqu'il évoque le rôle de l'encadrement dans l'élaboration de l'illusion réaliste, Louis Marin relève l'importance de cette notion de limite, de frontière du cadre, et sa prédominance sur celle d'ornement. Cette rupture participerait ainsi pleinement du phénomène visuel de contemplation en *permettant* la perception de l'image peinte :

Le cadre comme bords et rebords, frontière et limite. [...] En un mot *parergon* nécessaire, supplément constitutif, le cadre autonomise l'œuvre dans l'espace visible ; il met la représentation en état de présence exclusive ; il donne la juste définition des conditions de la réception visuelle et de la contemplation de la représentation comme telle. A analyser de près les conseils de Poussin à Chantelou⁴⁸ – mais on en retrouverait

⁴⁷ Une étude de la maison Lorilleux où vit Gervaise dans *L'Assommoir* présenterait sans doute des caractéristiques semblables.

⁴⁸ « Quand vous aurez reçu votre tableau, je vous supplie de l'orner d'un peu de corniche car il en a besoin afin que, en le considérant en toutes ses parties, les rayons de l'œil soient retenues et non point épars au-dehors en

d'identiques dans les traités sur la peinture – le cadre transforme le jeu varié de la diversité sensible, matériau des synthèses perceptives de reconnaissance des choses qui les articulent par différences, en une opposition où la représentation s'identifie comme telle par exclusion du champ du regard de tout autre objet [ou, en termes sémiotiques, la transformation d'une opposition de contraires A vs B en opposition de contradictoires A vs non A]. Par le cadre, le tableau n'est pas simplement donné à voir parmi d'autres choses : il devient objet de contemplation. Les choses qui animaient simplement l'espace du monde de leurs différences, les arbres du ciel, le palais et les nuages, le lac, ses bateaux, deviennent, dans leur représentation sur la toile de Claude [Lorrain] ou de Poussin, paysage à contempler, idéal, pastoral, héroïque, exclusif des espèces des objets voisins, comme dit Poussin, par les vertus de ses marges et de ses bords qu'assument son cadre. Le monde est ici tout entier contenu, hors de quoi il n'y a rien à contempler. [...] Là, on voyait, on regardait le monde, la nature ; ici, on contemple l'œuvre d'art et elle seulement⁴⁹.

Comme le résume Meyer Schapiro, « l'image encadrée a l'air présentée d'une manière plus solennelle ; elle semble être complète et exister dans un monde à soi⁵⁰ » : grâce au cadre, le monde du tableau devient un hors-monde coupé du réel, « exclusif » du réel, dans une autonomie qui garantit la « vérité » de ce qu'il renferme et n'appartient qu'à lui. « Le monde est tout entier contenu, hors de quoi il n'y a rien à voir » : voilà une définition de la fonction du cadre qui ne saurait que plaire à l'écrivain voyeur que nos chapitres précédents ; quel rêve que d'exclure la vision d'un réel impossible à décrire, à saisir, de la nier, de l'interdire à toute perception au profit d'une vision pleine et entière, la sienne, celle de l'artiste, qui en ferait ainsi le seul monde « à voir » ! On comprend qu'ainsi entendu – et la référence de Marin à Poussin, que nous avons citée en note, montre bien qu'il n'y a dans cette idée aucun « avant-gardisme » impartageable –, l'accent porté par un cadre sur la limite ou la frontière peut s'avérer directement lié à la conception d'une œuvre d'art comme fétiche du réel, dans la mesure où il assure la distance d'avec le monde nécessaire à sa substitution, tout en garantissant la cohésion, l'unité et donc la légitimité de ce même substitut. La limite est donc une nécessité inhérente à l'œuvre picturale tout à fait transposable à une esthétique zolienne en quête de substitut fétichiste du monde, ce qui explique sans doute en partie l'accent « maniaque » sur la clôture de son œuvre que nous avons relevé chez l'écrivain dans les pages qui précèdent.

Toutefois, l'utilisation du cadre pictural est malaisée et lourde de conséquences, puisque celui-ci est à la fois condition de la perception de la représentation, et signe flagrant de cette même représentation. Par conséquent, si le cadre est imperceptible, l'illusion échoue car elle n'est pas perçue comme un « à-voir » ; s'il est trop « présent », l'illusion échoue

recevant les espèces des autres objets voisins qui venant pêle-mêle avec les choses dépeintes confondent le jour », Poussin, lettre à Chantelou du 28 avril 1639, dans *Lettres et Propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1964, p. 35-36, citée par Louis Marin dans « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *op. cit.*, p. 347.

⁴⁹ Louis Marin, « Le cadre de la représentation », *op. cit.*, p. 346-347, et n. 25.

⁵⁰ Meyer Schapiro, « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », dans *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990, [Paris, 1982], p. 13.

également, en se dénonçant comme telle. Le cadre est donc à la fois vecteur de la *représentation* et de la *présentation* de l'œuvre d'art. Cette reconnaissance du rôle du cadre-frontière dans la constitution de la visibilité de l'œuvre d'art n'est pas absente de nos exemples zoliens : elle est sensible dans la dimension « promotionnelle » du plan à Lacroix et de la préface de *La Fortune des Rougon*, mais aussi dans l'univers fictif : la présentation du plan de Plassans citée plus haut superpose en effet l'évocation de sa clôture avec son élection par le narrateur au statut de ville remarquable – ici par son côté négatif – et donc comme ville « à voir » ou plutôt « à lire » pour le lecteur. Ainsi remarque-t-on, dans les courtes lignes qui précèdent la description insistant sur l'hermétisme de Plassans, une valorisation de l'intérêt qu'elle présente, afin sans doute de mieux « accrocher » le lecteur en ce début de cycle. Cette « réclame » contient même une des rares incisives de la première personne du narrateur omniscient dans le roman, qui vient en quelque sorte s'engager personnellement à défendre le choix de l'auteur pour cette ville particulière : « aucune ville n'avait mieux conservé le caractère dévot et aristocratique des anciennes cités provençales », « Il n'y a pas de cité, je crois, qui se soit entêtée si tard à s'enfermer comme une nonne⁵¹. » L'hermétisme de l'espace se superpose donc aux bornes de l'aire à regarder pour l'auteur et le lecteur, circonscrivant le monde créé ainsi qu'il l'aurait été s'il avait été peint, restriction qui ne devrait pourtant en aucun cas s'appliquer aux possibilités plus larges de l'art littéraire.

Car c'est bien une rude contrainte que s'impose Zola avec ce rôle « pictural » du cadre appliqué à l'espace du roman, contrainte qui nous semble entièrement s'expliquer dans le rapport entretenu par ce dernier avec la substitution fétichiste. L'importance plus ou moins grande accordée au cadrage dans la représentation picturale relève en effet, au-delà de son rôle purement matériel dans la communication avec le spectateur, d'une certaine philosophie de l'art et du rôle qu'elle confère à l'artiste. Nombreux sont en effet les auteurs à voir dans la toile du peintre une sourde lutte contre le chaos. Selon Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans une réflexion proche de celle de Clément Rosset, le réel est un monde de l'inorganisé, de l'incompréhensible, des relations non perçues par l'homme, où ce dernier, sous peine de folie, tenterait justement de remettre de l'ordre. L'homme disposerait de trois remèdes face à ce chaos du monde : la science mathématique, la science philosophique et l'art : loin de se voiler la face pour se protéger comme l'homme commun, le scientifique, le philosophe et l'artiste se confronteraient ainsi au chaos de l'univers pour en tenter une ordination :

⁵¹ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 37, 38.

Nous demandons seulement un peu d'ordre pour nous protéger du chaos. [...] Nous recevons des coups de fouet qui claquent comme des artères. Nous perdons sans cesse nos idées. C'est pourquoi nous voulons tant nous accrocher à des opinions arrêtées. Nous demandons seulement que nos idées s'enchaînent suivant un minimum de règles constantes, et l'association des idées n'a jamais eu d'autres sens, nous fournir ces règles protectrices, ressemblance, contiguïté, causalité, qui nous permettent de mettre un peu d'ordre dans les idées, de passer de l'une à l'autre suivant un ordre de l'espace et du temps, empêchant notre « fantaisie » (le délire, la folie) de parcourir l'univers dans l'instant pour y engendrer des chevaux ailés et des dragons de feu. [...] C'est tout cela que nous demandons pour nous *faire une opinion*, comme une sorte d'« ombrelle » qui nous protège du chaos. [...] Mais l'art, la science, la philosophie exigent davantage : ils tirent des plans sur le chaos. Ces trois disciplines ne sont pas comme les religions qui invoquent les dynasties de dieux, ou l'épiphanie d'un seul dieu pour peindre sur l'ombrelle un firmament, comme les figures d'une *Urdoxa* d'où dériveraient nos opinions. La philosophie, la science et l'art veulent que nous déchirions le firmament et que nous plongions dans le chaos⁵².

L'évocation spécifique de la confrontation de l'artiste au chaos, qu'énoncent ensuite les deux philosophes, met en avant le rôle essentiel de l'espace circonscrit de la toile, qui devient à la fois le réceptacle de la brutalité du monde qu'elle ne nie pas, mais qu'elle désamorce par l'existence de sa clôture et présente ainsi sans danger au regard de l'homme. Cette absorption ne garantit certes en rien la perception du réel dans toute son idiotie, dans sa rugosité, sa présence abrupte dirait Rosset, car pour réussir cela, l'œuvre d'art doit se faire davantage « révélatrice des choses de ce monde qu'occasion de s'en évader⁵³ » : elle nécessite que l'artiste décentre le regard du spectateur de la perception « lisse » que celui-ci applique au monde pour sa propre sécurité, et lui ouvre les yeux, lui mettant le chaos/la brutalité du monde sous les yeux. L'œuvre devient dès lors ce « *chaosmos* » évoqué par Deleuze et Guattari :

L'artiste rapporte du chaos des variétés qui ne constituent plus une reproduction du sensible dans l'organe, mais dressent un être du sensible, un être de la sensation, sur un plan de composition anorganique capable de redonner l'infini. La lutte avec le chaos que Cézanne et Klee ont montré en acte dans la peinture, au cœur de la peinture, se retrouve d'une autre façon dans la science, dans la philosophie : il s'agit toujours de vaincre le chaos par un plan sécant qui le traverse. Le peintre passe par une catastrophe, ou par un embrasement, et laisse sur la toile la trace de ce passage, comme du saut qui le mène du chaos à la composition. [...] L'artiste se bat moins contre le chaos (ce qu'il appelle de tous ses vœux, d'une certaine manière) que contre les « clichés » de l'opinion. Le peintre ne peint pas sur une toile vierge, ni l'écrivain n'écrit sur une page blanche, mais la page ou la toile sont déjà tellement couvertes de clichés préexistants, préétablis, qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminier, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision. [...] L'art n'est pas le chaos, mais une composition du chaos qui donne la vision ou sensation, si bien qu'il constitue un *chaosmos*, comme dit Joyce, un chaos composé – non pas prévu ni préconçu⁵⁴.

La toile de l'artiste devient le rempart contre le désordre qui l'a pourtant initiée, si bien que la limite du cadre prend dès lors véritablement son sens de frontière, séparant la composition ordonnée, celle de l'univers élaboré par le peintre, du chaos dangereux du réel ; et cette représentation, même chaotique, sera toujours ordonnée dans la mesure où elle se

⁵² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1994, p. 189-190.

⁵³ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, op. cit., p. 45.

⁵⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, op. cit., p. 190-92.

trouve bornée et protégée de l'extérieur par celui-ci. Ce qui compte en effet dans ce passage sur la toile du chaos au « *chaosmos* », disent Deleuze et Guattari, c'est avant tout la structure, qu'ils déclinent tour à tour en termes de maison, d'armature, d'architecture et qu'ils rattachent d'ailleurs à l'invention du cadre pictural⁵⁵.

Plusieurs indices de l'évocation de Deleuze et Guattari nous mènent insensiblement à relier cette image du cadre comme frontière du chaos à l'usage de la picturalité dans l'œuvre zolienne⁵⁶. D'abord, le recours à Cézanne comme modèle de l'artiste du *chaosmos* ne peut que susciter notre intérêt. Il est certain que les préoccupations théoriques de l'ami d'enfance de Zola ne transparaissent pas dans les jugements que l'écrivain formule à son égard. L'opinion généralement admise, aussi bien au sein de la critique cézannienne que de la critique zolienne, est que Zola n'aurait absolument rien compris à l'art de son compagnon d'Aix, et que seules une indéfectible tendresse envers de communs souvenirs et une affection pour l'artiste torturé auraient fait perdurer leur relation, si le scandale de *L'Œuvre* et de ses supposées clefs ne l'avait définitivement détruite⁵⁷. Pourtant, il semble que les préoccupations théoriques de Cézanne ne soient pas totalement absentes de la réflexion sur l'art de Zola, et en particulier dans ce roman qui les lie...

- *L'Œuvre, un manifeste esthétique de la lutte du cadre contre le chaos*

Dans ses entretiens avec le peintre, Joachim Gasquet rapporte une définition de son art par Cézanne qui montre que Deleuze et Guattari n'ont pas tort de le hausser en exemple même de l'artiste luttant avec le chaos :

Toute la volonté [du peintre] doit être de silence. Il doit faire taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, faire silence, être un écho parfait. Alors, sur sa plaque sensible, le paysage s'inscrit. [...] Le paysage se reflète, s'humanise, se pense en moi. Je l'objective, je le projette, le fixe sur ma toile... L'autre jour, vous me parliez de Kant. Je vais bafouiller, peut-être, mais il me semble que je serais la conscience subjective de ce paysage, comme ma toile en serait la conscience objective. Ma toile, le paysage, tous les deux hors de moi, mais l'un chaotique, fuyant, confus, sans vie logique, en dehors de toute raison : l'autre permanente, sensible, catégorisée, participant à la modalité, au drame des idées... à leur individualité. Je sais. Je sais... C'est une interprétation. Je ne suis pas un universitaire⁵⁸.

⁵⁵ Pour une explicitation de ce phénomène dans les arts plastiques, se reporter aux pages 169-177 du même ouvrage.

⁵⁶ Sans nous éloigner de Zola, remarquons que Michel Serres évoque dans son ouvrage consacré à l'écrivain la nécessité que les hommes ont eu de formaliser le réel et l'espace pour « rendre parlable un chaos où ne pouvait passer la communication. » (*Feux et signaux de brume, op. cit.*, p. 169).

⁵⁷ Pour une agréable et complète histoire de cette grande amitié, voir l'ouvrage de John Rewald, *Cézanne*, Paris, Flammarion, 1995 [première édition sous le titre *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris, Albin Michel, 1939].

⁵⁸ Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, éditions Cynara, 1988 [1926], p. 131-132. Il est difficile de quantifier le degré de fidélité des propos de Cézanne dans un ouvrage d'époque tel que celui-ci, d'autant qu'il fut rédigé vingt ans après la mort de l'artiste. Cela dit, la véritable dévotion que l'auteur semble éprouver à l'égard du vieux

On trouve dans cette pensée du peintre un commentaire très pertinent de la thèse de Deleuze et Guattari sur l'œuvre-*chaosmos* en ce que celle-ci doit effectivement beaucoup à la théorie kantienne des idées. En outre, il est évident dans ces lignes que Cézanne se fait l'illustration même de l'artiste dépeint par les deux auteurs : non seulement revendique-t-il dans sa pratique du paysage cette conception de l'œuvre-*chaosmos*, mais il exprime aussi la nécessité, pour y parvenir, d'épurer et la toile et le peintre des « préjugés » trompeurs que la vie sociale s'est forgés afin de se protéger du chaos. Il apparaît donc que Zola a eu, dans une de ses relations les plus intimes, un fervent défenseur de cette conception de la peinture⁵⁹. Et ce n'est pas *L'Œuvre* qui en apporterait un démenti. Certaines conversations entre Pierre Sandoz et Claude Lantier semblent garder l'empreinte de propos analogues, notamment l'idée de mettre *dans* l'œuvre une totalité du réel. Nous avons déjà longuement évoqué les différentes apories esthétiques auxquelles sont confrontés Claude et Sandoz dans ce roman qui dénonce sans cesse l'impossible transitivity entre le monde réel et l'œuvre d'art⁶⁰. Nous ne reviendrons donc que rapidement sur les partis pris esthétiques des deux artistes, en nous concentrant uniquement sur le rôle attribué par l'écrivain au cadre comme garant d'un possible *chaosmos* de l'œuvre contre le chaos du réel :

« [L]a vérité est plus large [dit Sandoz]... Ah ! que ce serait beau, si l'on donnait son existence entière à une œuvre, où l'on tâcherait de mettre les choses, les bêtes, les hommes, l'arche immense ! Et pas dans l'ordre des manuels de philosophie, selon la hiérarchie imbécile dont notre orgueil se berce ; mais en pleine coulée de vie universelle, un monde où nous ne serions qu'un accident, où le chien qui passe, et jusqu'à la pierre des chemins, nous complèteraient, nous expliqueraient ; enfin, le grand tout, sans haut ni bas, ni sale ni propre, tel qu'il fonctionne... Bien sûr, c'est à la science que doivent s'adresser les romanciers et les poètes, elle est aujourd'hui l'unique source possible. »

D'abord, épris des besognes géantes, il avait eu le projet d'une genèse de l'univers, en trois phases : la création, rétablie d'après la science ; l'histoire de l'humanité, arrivant à son heure jouer son rôle, dans la chaîne des êtres ; l'avenir, les êtres se succédant toujours, achevant de créer le monde, par le travail sans fin de la vie. Mais [...] il cherchait un cadre plus resserré, plus humain, où il ferait tenir pourtant sa vaste ambition.

« Ah ! **tout** voir **et tout** peindre ! reprit Claude, après un long intervalle. **Avoir** des lieues de murailles à couvrir, **décorer les gares, les halles, les mairies, tout** ce qu'on bâtit, quand les architectes ne seront plus des crétins ! **Et** il ne faudra que des muscles solides, car ce ne sont pas les sujets qui manqueront... Hein ? **la vie** telle qu'elle passe dans les rues, **la vie** des pauvres et des riches, aux marchés, aux courses, sur les boulevards, au fond des ruelles populeuses ; **et tous** les métiers en branle ; **et toutes** les passions remises debout, sous le plein jour ; **et les paysans, et les bêtes, et les campagnes** !... **On verra, on verra**, si je ne suis pas une brute ! J'en ai

maître plaide en faveur d'une conformité aux propos tenus par le peintre, devenus presque paroles d'évangile, jusque dans leur égarement, parfois. Il reste cependant de cette lecture pour tout amateur de peinture en général le souvenir d'une lecture agréable et vivante, et de la vision d'un esprit particulièrement intelligent et curieux. Pour une lecture critique des propos que de nombreux proches ont prêtés à un Cézanne qui n'a jamais publié de textes théoriques, voir le recueil de textes édité et commenté par Michael Doran, *Conversations avec Cézanne* (Paris, Macula, 1978). Doran semble sceptique sur la référence de Cézanne à une conception kantienne de la peinture, mais son argumentation ne nous convainc pas dans la mesure où elle s'étaie sur des déclarations antithétiques du peintre qui sont tout aussi sujettes à caution que celles qu'elles prétendent réfuter.

⁵⁹ Cet entretien de Cézanne et Gasquet se tient quelques dix années après la rupture des deux amis. Ce n'est toutefois pas en dix ans que l'on pense son art, et l'esthétique de Cézanne telle qu'elle se présente dans les années 1890 s'appuie sur une base qui est chez lui déjà solide depuis longtemps.

⁶⁰ Voir *supra*, p. 506 et sq.

des fourmillements dans les mains. Oui ! toute la vie moderne ! Des fresques hautes comme le Panthéon ! Une sacrée suite de toiles à faire éclater le Louvre⁶¹ ! »

On le sait, tout l'argument du roman consistera à développer l'application et les conséquences malheureuses de ces principes esthétiques d'absorption de la vie réelle dans l'art, moins semblables chez les deux artistes qu'il n'y paraît à la première lecture de l'extrait. Ces quelques lignes se situent à l'orée du roman, alors même que les deux amis croient penser leur art à partir de la même volonté : rétablir la vérité, la vie, telle qu'elle est, « dans sa coulée », au sein des œuvres. De ce principe initial, les esthétiques de Sandoz et Claude se caractérisent par un commun goût pour le plein, le total, l'énorme. Ces principes ne sont dès lors pas éloignés d'une définition de l'art comme transposition du chaos de la vie au sein de l'œuvre-*chaosmos*. Cependant, dès ce deuxième chapitre, on perçoit dans cette communion d'idées des dissonances qui préfigurent les sorts opposés des deux artistes dans le roman que met d'emblée en scène la structure autistique de ce dialogue, que nous avons déjà analysée⁶², faisant que dès ce moment, Sandoz et Claude ne se parlent ni ne s'écoutent. La chose est d'autant plus étonnante dans ce passage que les deux artistes semblent à première vue être parfaitement d'accord, et parler de la même chose. Cependant, de nettes différences apparaissent insidieusement dans les deux conceptions du « *chaosmos* » ici présentées.

En effet, si Claude et Sandoz veulent amener dans l'art exactement le même effet, à savoir la vie dans son indistinction naturelle et désordonnée, dans le chaos de sa présence (« la grande coulée de vie universelle », « le grand tout, sans haut ni bas », « toute la vie moderne », « tout »), si cette volonté se caractérise par la même obsession de totalité, les modalités de son « insertion » dans leurs œuvres respectives diffèrent fondamentalement. Ainsi note-t-on chez Sandoz un goût pour la science, citée à plusieurs reprises, qui entraîne une organisation très logique de sa pensée. L'écrivain prétend certes refuser l'ordre et la hiérarchie qui n'existent pas dans la nature, qu'il assimile d'une certaine manière aux « préjugés » (Cézanne) ou aux « clichés » (Deleuze/Guattari) que l'homme commun projette sur le réel pour se voiler la face sur son anarchie immaîtrisable (« pas dans l'ordre des manuels de philosophie, selon la hiérarchie imbécile dont notre orgueil se berce »), son œuvre est néanmoins une *composition*, que soulignent les liens logiques du discours qui la décrit (soulignés). De même, son projet de « genèse de l'univers » reprend dans trois juxtapositions séparées par des points-virgules les trois temps logiques dans son plan, clairement annoncés auparavant et présentés par les deux-points à valeur explicative ; dans ce triptyque qui mime

⁶¹ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 46-47.

⁶² Voir *supra*, p. 608 et sq.

le mouvement d'une évolution temporelle de la création, chaque proposition présente la même structure d'apposition annonçant d'abord le titre de l'étape, puis la développant, accentuant d'autant la rigueur de la composition choisie (« *en trois phases* : la création, rétablie d'après la science ; l'histoire de l'humanité, arrivant à son heure jouer son rôle, dans la chaîne des êtres ; l'avenir, les êtres se succédant toujours, achevant de créer le monde, par le travail sans fin de la vie »). Une fois ce cadre posé, l'écrivain expose néanmoins une nécessité de restriction devant son plan : « il cherchait *un cadre plus resserré*, plus humain, où il ferait tenir pourtant *sa vaste ambition* ». L'antithèse résume parfaitement les principes de l'œuvre-*chaosmos*, se frottant à la totalité anarchique de la vie mais la comprenant dans les limites restreintes de la composition, en montrant le caractère essentiel pris par le cadre dans cette entreprise : la subordination et la tournure factitive de la phrase montrent bien que la force de l'artiste, dans sa lutte contre le chaos, repose entièrement sur la présence auxiliaire des bornes du cadre de son œuvre, devenu une sorte de « récipient » de la « coulée » sauvage. Cette tournure qui souligne l'idée d'inclusion est d'ailleurs reprise par trois fois dans le discours de Sandoz (italique souligné) pour parler de son œuvre, devenue un véritable contenant : « une œuvre, où l'on tâcherait de mettre les choses, les bêtes, les hommes, l'arche immense » – nous avons vu par ailleurs que chez Sandoz, le besoin de clôture toujours plus étroite ne cessera de croître au fil du roman, l'écrivain fictif rappelant en cela de plus en plus les manies de son auteur⁶³... Le romancier a besoin d'un cadre pour travailler, de bornes délimitant le chaos du réel et de son imagination ; et ce n'est que dans un univers borné que la totalité qu'il cherche à reproduire pourra s'exprimer. Nous avons là l'expression même de la pensée du cadre frontière entre chaos et *chaosmos*, condition nécessaire à la représentation, bien que l'importance que Sandoz lui accorde semble lui donner une place démesurément centrale.

La structure du texte engage à comparer les projets des deux amis. Or, si le cheminement d'idées semble parallèle, si l'expression présente les mêmes exclamations enthousiastes, on constate rapidement des dissonances entre les deux discours. Les intentions de Claude restent floues à la lecture de ce paragraphe. Ses paroles ne présentent pas la même orientation logique que celles de Sandoz, mais développent plutôt une succession d'images décousues. Le narrateur ne poursuit d'ailleurs pas le discours direct du peintre par un récapitulatif au discours indirect comme il le fait pour Sandoz. Etant donné le parallélisme de structure induit par la forme de l'extrait, cette absence vient souligner un vide de plan chez le peintre. Ainsi, dès le départ, le projet de Claude s'inscrit-il sur le mode du manque et du

⁶³ Voir *supra*, p. 612 et sq.

bancal. La construction des phrases prononcées par le personnage renforce cette impression de brouillon, qui présuppose une posture radicalement différente de celle de Sandoz face à la totalité : le peintre tente d'atteindre la totalité par l'accumulation d'objets, de sensations, pêle-mêle, sans la logique repérée chez l'écrivain. Les « et » anaphoriques, les répétitions lexicales soulignant un sur-place de sa pensée (en gras dans la citation ; celles-ci portent d'ailleurs souvent sur un objet flou : « tout »), les juxtapositions d'éléments disparates (soulignées) et la disparition des liens logiques ou des subordinations qu'on trouvait à profusion dans la bouche de Sandoz, sont le signe de cette accumulation sans dessein de la pensée de Claude. L'utilisation d'énumérations de substantifs et de phrases nominales exclamatives à la fin de l'extrait renforce ce phénomène : le manifeste de Claude n'est qu'un amas de thèmes en attente d'un prédicat qui ne vient jamais, là où ceux de Sandoz étaient au contraire tous supports d'un propos : « la vie des pauvres et des riches, aux marchés, aux courses, sur les boulevards, au fond des ruelles populeuses », « et les paysans, et les bêtes, et les campagnes », « toute la vie moderne ! Des fresques hautes comme le Panthéon ! Une sacrée suite de toiles [...] ! » La programmation de l'échec est donc évidente dans la stylistique même du projet énoncé par Claude.

Car dans ce discours désordonné, de contenant du « flux » il n'est jamais question, alors que celui-ci est pourtant la condition même de la composition. L'accumulation de substance fait entrer l'œuvre dans le régime de la liste, par conséquent une structure ouverte de succession sans fin, en tout point opposée à la logique de l'œuvre-*chaosmos*. Ce que se propose de faire Claude, c'est d'absorber la coulée anarchique de la vie sans avoir de réceptacle à lui proposer : c'est l'œuvre-chaos ; or, l'œuvre-chaos est une notion impensable, car sans contenant, sans cadre et sans composition, l'œuvre n'existe pas. Nous retrouvons là la chimère propre à la problématique de Claude : il ne veut pas faire un art de la vie, mais la vie elle-même, chose qui lui est impossible. Claude semble donc tenté d'atteindre le « grand tout » par l'ajout d'éléments et de surfaces peintes, alors que Sandoz réclame un cadre logique, une structure universelle, qu'il remplit ensuite. Dès ce paragraphe sont donc annoncés l'échec du peintre et l'évolution de son art vers le chaos, alors que le parti pris initial du borné chez Sandoz explique sans doute *a posteriori* son succès.

La définition de l'art par Claude ne joue donc pas avec le chaos, elle *est* le chaos. Le peintre oublie que c'est par le cadre que l'œuvre reproduit le chaos sous une forme composée ; de cadre, il n'est jamais question dans ses propos, mais surtout, son principe d'accumulation ne peut jamais aboutir dans la mesure où il n'est pas borné : l'ajout peut être sans fin, si bien qu'il ne peut atteindre la totalité, le plein, puisqu'il n'y a rien à remplir. Et

qu'est-ce qu'un tableau sans cadre ? Le titre de la toile emblématique de l'art de Claude, son manifeste, est en ce sens très révélateur par l'oxymore qui le constitue : *Plein air*. Zola porte l'attention du lecteur sur le choix de ce titre en mettant en scène le problème de réception qu'il pose à Sandoz, pourtant écrivain, et l'entêtement buté du peintre pour le garder à tout prix, sans toutefois nous livrer les clés de cette obstination :

« Décidément, comment appelles-tu ça ? demanda Sandoz.

– *Plein air* », répondit Claude d'une voix brève.

Mais ce titre parut bien technique à l'écrivain, qui, malgré lui, était parfois tenté d'introduire de la littérature dans la peinture.

« *Plein air*, ça ne dit rien.

– Ça n'a besoin de rien dire... Des femmes et un homme se reposent dans une forêt, au soleil. Est-ce que ça ne suffit pas ? Va, il y en a assez pour faire un chef-d'œuvre⁶⁴. »

« *Plein air* », ça ne dit rien, certes : le titre est un pur constat, sans discours, sans code de lecture, comme on peut intituler une nature morte « *Table et chaise* », ou comme on pourra plus tard exposer des toiles « *Sans titre* » ou référencées par des numéros. Le choix de Claude s'explique donc d'abord par la volonté de dissocier le tableau et le sujet à la manière des impressionnistes, refusant qu'on cherche dans l'œuvre un intérêt du motif au détriment de son rendu, de la manière, ce qui révèle une grande compréhension des problématiques esthétiques d'avant-garde chez Zola, au contraire de Sandoz qui s'avoue encore friand de belles histoires lorsqu'il regarde une peinture. Ensuite, « *Plein air* », ça ne dit rien, parce que cela désigne l'objet toile davantage que ce qu'il contient : comme le dit Sandoz, il s'agit là d'un titre technique, car c'est un manifeste, comme le prouve son transfert au mouvement esthétique qui s'agrègera ensuite plus ou moins autour de Claude : l'école « du plein air ». « *Plein air* », c'est bien évidemment le manifeste d'une peinture qui ouvre les portes, qui peint en extérieur, qui refuse les noirceurs de l'atelier et veut insuffler un air nouveau dans le bitume de l'art académique. Et pourtant, malgré tous ces arguments, nous serions encore tentée de revenir au constat de Sandoz, qui nous invite à remotiver l'expression figée : car « *Plein air* », cela ne veut décidément *rien dire*. Le « *plein air* », c'est l'extérieur, la nature, l'air libre, soit l'exact contraire de ce que peut présenter un cadre ; or, le titre participe justement de ces éléments d'encadrement de l'œuvre. L'air ne circulera jamais dans la toile de Claude, car la toile n'est pas le réel et elle ne l'aspirera jamais. Mais surtout, le « *plein air* » est un parfait oxymore : l'air, l'air libre induit par l'expression du « *plein air* », véhicule une idée de place, d'espace, de grandeur ouverte, mais aussi l'immatérialité de cet élément sans consistance, comme vide ; l'air semble dès lors la parfaite antithèse du « *plein* », qui suppose l'accumulation, la

⁶⁴ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 47.

saturation, la condensation et pour cela la contention dans un espace clos. Définitivement, le « plein air » est un impensable, d'autant plus dans le cadre d'une œuvre d'art, et cet impensable est l'exact reflet de l'aporie esthétique de l'œuvre-chaos de Claude. Il ne semble dès lors pas anodin que le peintre tienne tant à ce titre bien que celui-ci ne dise rien pour lui, et qu'il en fasse ensuite l'emblème de son esthétique...

Cette parenté de l'art de Claude, et même de sa vie, de son être avec le désordre et l'anarchie, a déjà été pointée par Patrick Brady dans un article analysant le personnage au regard de la théorie scientifique du chaos⁶⁵. Ce dernier en voit les applications dans l'esprit de Claude, dans son milieu (l'appartement où il introduit Christine est en effet décrit sur le mode du désordre), et surtout dans son œuvre, placée selon lui sous le signe de la fragmentation. Les « chefs-d'œuvre » de Claude sont toujours des éléments de corps isolés, que ce soient les académies qu'il a réalisées dans sa jeunesse, l'esquisse du visage de Christine, la main de Sandoz dans *Plein Air* ou encore les ventres de ses femmes parisiennes. L'artiste ne semble d'ailleurs regarder que les divers membres des corps qu'il veut peindre. De même, le tableau de la Cité qui l'engloutira est travaillé par fragmentation, Claude rejetant toujours une partie de sa composition qu'il ne parvient pas sur le moment à réaliser. Cependant, au-delà de cette évidente dispersion du motif pictural, signe du chaos de son art, il nous semble difficile de parler d'une véritable fragmentation *de* l'œuvre ou *dans* l'œuvre de Claude, car cette idée suppose une unité perdue, alors même que cette dernière n'a jamais existé. Car ce qui marque avant tout l'art du peintre, c'est l'absence d'œuvre constituée. Il serait impossible de citer tous les passages du roman montrant Claude loué par ses amis et par la narration pour ses ébauches superbes, mais qu'il ne fait que gâter par la suite, ne sachant s'arrêter, empâtant la toile, ajoutant toujours des éléments et des couches de peinture⁶⁶. Une fois de plus, nous retrouvons là une vaine tentative d'obtenir le grand tout par l'accumulation d'éléments épars, sans fin, qui renvoie une fois de plus vers la transparente onomastique du protagoniste glosée par Jean-Luc Steinmetz : Lantier, « l'entier », nom programmatique pour un artiste qui aspire à la totalité ; seulement, cet entier de l'œuvre, Claude s'en montre incapable, comme si la fêlure de la famille le prédisposait à l'inachevé et au fragmenté⁶⁷ :

De Claude on oublie vite le patronyme de « Lantier ». Seul son prénom d'un bord à l'autre du récit l'interpelle. Or, le nom de Lantier fonctionne pourtant dans sa généalogie. Ce *nom perdu* s'intercale dans tous ses actes et propos – à l'égal d'une fatalité organique. [...] Car, si Claude est un Lantier, il n'en reste pas moins,

⁶⁵ Patrick Brady, « La théorie du chaos et *L'Œuvre* : peinture, structure, thématique », dans *Cahiers naturalistes*, n°66, 1992, p. 105-112.

⁶⁶ Pour une rapide revue des occurrences, se reporter entre autres aux pages 53, 56-57, 92, 110-112, 126-127, 153-154, 206-207, 216, 234, 245, 342-343 de l'édition citée.

⁶⁷ Sur l'enterrement de Claude, voir *supra*, p. 632 *et sq.*

justement, clos de l'entier : c'est-à-dire forclos, exclu. Le nom, une fois encore, sans doute à l'insu de Zola, concentre dans le *Witz* la spécificité d'un personnage. Exclu d'une totalité, Claude tentera désespérément de la rejoindre. Chef de la bande qui se dissémine, il se pend devant l'image d'un tout qu'il ne peut exprimer sur la toile finale, elle toujours percée d'un manque-à-être consternant. Sandoz, parce qu'il est épargné par le déséquilibre du génie, compte parvenir au totum (il réussira) là où Claude, imaginant l'entier, le portant dans sa tête, s'en écarte aussi radicalement par excès de désir⁶⁸.

Dans d'autres romans, certes, Zola instaure cette intimité du lecteur avec son héros par le biais du prénom, mais il semble toutefois pour cela privilégier la branche Lantier, le patronyme y étant réservé à la « pièce » rapportée mariée avec Gervaise : Jacques, Etienne, Claude ne sont jamais désignés par leur nom complet, alors qu'on trouve très facilement uniquement le nom de Rougon pour Pierre et Eugène, de Saccard pour Aristide, de Mouret pour François et Octave. Or, on ne peut nier que le phénomène relève pour Claude du parti pris, dans la mesure où non seulement le narrateur, mais aussi les personnages ne l'emploient jamais, alors même que leur milieu fait d'ordinaire un usage abondant du patronyme. De plus, le récit ne suit pas cette règle de proximité pour tous les autres membres de la bande : « Gagnière », « Sandoz », « Chaîne », « Mahoudeau », « Jory », et « Fagerolles » sont toujours désignés par leur nom, certains n'ayant pas même de prénom (si ce n'est sur la fiche du dossier préparatoire), et ce, quel que soit leur rôle dans l'économie du roman. La présentation des œuvres au Salon, qui devrait pousser Zola à transgresser la systématique nomination intime de « Claude », puisque ce n'est pas l'homme, mais l'artiste qui y est présenté, n'est pas non plus l'occasion d'user du nom de famille, à tel point que lorsqu'on évoque son style inimitable dans le roman, on utilise cette formule très improbable : « C'est un Claude⁶⁹ » ! Dirait-on c'est un « Edouard » pour un Manet ?

Le personnage est à l'évidence interdit de nom dans le roman, et de manière volontaire. La démarche psychanalytique de son étude pousse Steinmetz à voir l'art de Lantier comme la conséquence d'un nom qu'il ne peut raisonnablement porter en raison de la fêlure familiale. Nous serions plutôt tentée de ne pas hiérarchiser le phénomène en cause et conséquence : le manque d'œuvre, l'échec dans la recherche de totalité engagée par Claude, sont indéniablement liés à la fêlure familiale, quoique cette thématique soit étonnamment peu présente dans le roman ; cependant, il ne faut pas oublier que l'intrigue de l'œuvre se construit sur l'opposition entre deux artistes, et que celle-ci commande tout autant le sort de Lantier. De cet état de fait, il est compréhensible que le nom du personnage *n'ait pu* être utilisé pour le

⁶⁸ Jean-Luc Steinmetz, « La preuve par la femme (sur *L'œuvre* de Zola) », *op. cit.*, p. 236-237.

⁶⁹ Ainsi lorsque ses anciens compagnons renient son influence lors du dernier dîner chez Sandoz : « Et moi donc, continua Gagnière, il m'a bien volé mon originalité ! Croyez-vous que ça m'amuse, d'entendre, à chaque tableau : C'est un Claude !... Ah ! non, j'en ai assez, j'aime autant de plus rien faire... » (Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 333).

désigner, car il ne correspondait plus à son être, dans la mesure où un nom propre, chez Zola, comme l'a dit Philippe Hamon, n'est souvent qu'un nom commun déguisé. C'est donc autant parce qu'il ne peut atteindre la totalité qu'il n'acquiert pas son nom, qui ne lui est plus propre, que parce que Claude porte ce nom qu'il échoue dans son art. Le dénouement du roman peut également être lu selon ce schème onomastique : incapable d'atteindre la totalité, et par là incapable même de porter son nom, n'étant plus le référent de celui-ci, le personnage de Claude n'avait donc plus d'existence à assumer, puisqu'un personnage de roman n'est finalement qu'un nom. De là, le suicide de l'artiste semble de l'ordre de la fatalité :

« Un travailleur héroïque, un observateur passionné dont le crâne s'était bourré de science, un tempérament de grand peintre admirablement doué... Et il ne laisse rien.
– Absolument rien, pas une toile, déclara Bongrand. Je ne connais de lui que des ébauches, des croquis, des notes jetées, tout ce bagage de l'artiste qui ne peut aller au public... Oui, c'est bien un mort, un mort tout entier que l'on va mettre dans la terre ! » [...]

Et Sandoz, se décidant à quitter la fosse à demi comblée, reprit :
« Nous seuls l'auront connu... Plus rien, pas même un nom⁷⁰ ! »

Le jeu de mot tardif sur le nom de Claude, que nous avons déjà analysé⁷¹, celui du « mort tout entier que l'on va mettre dans la terre », peut également s'expliquer par cette impossibilité de Claude à posséder un nom propre, et en particulier celui-ci : un nom est dans une certaine mesure le contenant qui compose et ordonne notre nature humaine en individu, qui la marque comme unité. Il figure donc en quelque sorte le réceptacle supposé contenir ce chaos que le personnage ne peut assumer, de la même manière que devraient le faire les titres de ses toiles. Ironiquement, c'est donc en étant enfin contenu, « dans la terre », dans le trou carré de la tombe, qu'il pourra retrouver indirectement cette identité, cette unité de son être et donc y être « tout entier »... Mais ce n'est dès lors qu'en disparaissant, que mort, qu'on peut lui attribuer ce cadre minimal qui le définissait en tant qu'individu plein et entier ! Et là encore, la dernière réplique de Sandoz, « Plus rien, pas même un nom ! », justifie sans le savoir ce dénouement comme seul possible : pour que la contradiction entre Lantier et Claude disparaisse, il fallait bien cette tombe anonyme et cet oubli de tous.

La question de l'œuvre-*chaosmos*, présente dans l'esthétique de Cézanne, n'est donc pas négligée par le roman sur l'art de Zola, ne laissant guère de doute sur sa possible imprégnation chez le romancier. Il serait cependant erroné d'y voir la retranscription d'une opposition esthétique entre les deux amis d'enfance, leur position étant fondamentalement la même, celle d'une nécessité de composer le chaos sur le plan borné de l'œuvre : Sandoz est

⁷⁰ *Ibidem*, p. 356 et 362.

⁷¹ Voir *supra*, p. 632 et sq.

peut-être Zola, Claude peut-être Cézanne, mais Lantier est aussi Zola, et Cézanne ne se réduit pas à Lantier, dans la mesure où la lutte de l'ami de Zola contre le chaos ne se résoudra pas par un échec. Il est en revanche possible de comprendre dans l'opposition entre la totalité cadrée de Sandoz et la totalité accumulative chez Claude l'image d'une problématique commune à l'art de Cézanne et Zola. Celle-ci nous semble repérable dans l'usage récurrent, dans l'avant-texte comme dans l'œuvre achevée, de la métaphore de Jacob contre l'Ange :

Ah ! cet effort de création dans l'œuvre d'art, cet effort de sang et de larmes dont il agonisait, pour créer de la chair, souffler de la vie ! Toujours en bataille avec le réel, et toujours vaincu, la lutte contre l'Ange ! Il se brisait à cette besogne impossible de faire tenir toute la nature sur une toile, épuisé à la longue par les perpétuelles douleurs qui tendaient ses muscles, sans qu'il pût jamais accoucher de son génie⁷².

Cette image biblique est beaucoup moins fréquente en littérature qu'en peinture, où elle est devenue un véritable *topos*. Pourtant peu enclin à l'utilisation de *topoi* picturaux dans ses œuvres, Cézanne a pourtant peint dans ses œuvres de jeunesse une version inspirée de *La Lutte avec l'Ange* de Delacroix, sous l'intitulé *La Lutte d'amour*. L'art du jeune Cézanne est très violent, passionné, et la dimension personnelle de cette toile, image possiblement métaphorique d'une lutte contre la peinture, sied aussi bien à son auteur qu'à Claude⁷³. La lutte sans fin contre la création de Claude pourrait très bien participer de ce réseau implicite entre les deux artistes : la thématique de la lutte avec l'Ange renvoie Zola comme Cézanne à leur conception de la création, et la référence de l'écrivain se nourrit sans doute d'une image métadiscursive que son ami avait déjà utilisée pour évoquer son art. Lantier n'en devient pas Paul pour autant, et Zola encore moins l'Ange qu'il affronte en vain : pour Claude comme pour Sandoz, la lutte engagée est celle contre le réel et son chaos. On le sait désormais, nous ne sommes guère partisane des interprétations qui opposent le sort des deux artistes et tentent d'en tirer une position personnelle de Zola associée à celle de Sandoz, dans la mesure où le constat du roman sur la transitivité de l'œuvre réaliste est tout aussi déceptive pour l'un que pour l'autre. On doit admettre que Cézanne et Zola ne partageaient sans doute pas les mêmes moyens d'envisager cette lutte, et que la « manière Zola » relève d'une certaine façon de celle de Sandoz par l'importance démesurée qu'elle accorde à la clôture de l'œuvre ; néanmoins, les deux artistes suivent une seule et même perspective, affronter et lutter contre le chaos,

⁷² *Ibid.*, p. 245.

⁷³ Sur l'interprétation de ce tableau et les interférences entre les œuvres de jeunesse des deux amis, consulter les travaux de Mary Louise Krumrine, « Les écrivains parisiens et l'œuvre de jeunesse de Cézanne » (dans *Cézanne, les années de jeunesse, 1859-1872*, Paris, Editions de la RMN, 1988, p. 31-42) et *Paul Cézanne : les Baigneuses* (Paris, Albin Michel-Musée des Beaux-Arts de Bâle, 1990), ainsi que l'article de Mary Tompkins Lewis, « La littérature, la musique et les thèmes de l'œuvre de jeunesse de Cézanne » (*Cézanne, les années de jeunesse, 1859-1872, op. cit.*, 1988, p. 43-52).

alors que Lantier est absorbé par lui car il ne lui oppose aucune médiation, aucune composition, dans une logique inconciliable avec la constitution d'une œuvre d'art. Le choix de Zola, celui de la maîtrise à outrance, n'est certes pas celui de Cézanne, mais tous deux restent néanmoins des tenants de l'œuvre-*chaosmos*, et non de l'impossible œuvre-chaos de Claude.

Ce détour un peu long par *L'Œuvre* montre que Zola était sans doute au contact des théories selon lesquelles le réel serait un chaos que l'œuvre d'art se chargerait de composer pour le donner à voir, non seulement au travers de ses relations intimes, mais aussi par l'écho qu'on en trouve dans la fiction. L'obsession de la clôture dans le roman zolien ne relève donc pas seulement d'un penchant naturel à la maîtrise. Elle participe tout autant d'une conception de l'art comme chaos organisé, dans lequel le cadre-structure devient chez Zola un rempart essentiel contre la folie du désordonné, et la condition préalable à toute création. Néanmoins, dans les différents exemples que nous avons pu croiser, la posture de l'écrivain semble bien plus extrême que celle de Cézanne ou de l'artiste selon Deleuze et Guattari : Zola n'utilise pas seulement le cadre pour composer le chaos du monde, il l'emploie à outrance au point de le faire disparaître. Le cadre n'est dès lors pas seulement nécessaire à la représentation, il l'envahit... au point que l'on pourrait soupçonner l'existence chez l'auteur d'une obsession plus personnelle, du moins d'une perception de l'espace qui relève autant de cette conception de l'art que de la pathologie.

- *La lésion de l'œil zolien : une relation pathologique à l'encadrement*

A ce stade de notre étude, nous rencontrons de nouveau le travail d'Olivier Lumbroso⁷⁴. Ses recherches sur les schèmes mentaux transparaissant dans les dessins et croquis préparatoires des *Rougon-Macquart* ont conduit le chercheur à s'interroger sur le rôle du cadre et du cadrage dans leur organisation⁷⁵. Lumbroso pointe la constante volonté, dans les dessins de l'auteur, de cadrer la matière décrite ou à décrire. Le fait est d'autant plus notable qu'il prévaut aussi bien dans le cas de dessins purement imaginaires, comme celui du Paradou, que dans des dessins tirés de la réalité, sortis d'un plan ou d'une observation directe du romancier. O. Lumbroso compare ainsi le plan final du Paradou (fig. 47) avec son premier

⁷⁴ Olivier Lumbroso, *Construire l'espace : étude des processus génératifs et schématiques dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola et leurs dossiers préparatoires*, thèse soutenue à Paris III en 2001, remaniée dans *La plume et le compas* (op. cit.). Voir aussi l'édition réalisée en collaboration avec Henri Mitterand des *Manuscrits et dessins de Zola*, op. cit., en particulier le tome 3, « L'invention des lieux ».

⁷⁵ Olivier Lumbroso, « Les métamorphoses du « cadre ». Le principe du cadrage dans l'avant-texte des *Rougon-Macquart* », dans *Zola, Genèse de l'œuvre*, op. cit., p. 103-122.

jet, totalement abstrait (fig. 48). L'esquisse se réduit à quelques tracés, quelques lignes résumant les divers ensembles topographiques du jardin : le cadre circulaire viendra ensuite le circonscrire, le régler selon un schéma orthonormé et géométrique. Le commentaire du critique face à ces deux croquis rejoint avec un heureux bonheur les conclusions théoriques que la lecture de *L'Œuvre* nous avait amenée à faire :

Le croquis du Paradou est accompagné de l'esquisse, peu connue, qui en constitue le premier jet. Sans doute manque-t-il d'autres tracés intermédiaires ; toutefois, leur comparaison amène déjà à modérer certaines hypothèses sur la créativité graphique : contre toute attente, Zola n'a pas commencé par dessiner un cercle qu'il aurait rempli ensuite. Dans l'esquisse, le format du papier l'aide d'abord à tracer un « cadre » qui inaugure l'espace de la représentation, dans lequel s'inscrivent des lignes sécantes [...]. Les intersections des droites définissent cinq « zones » de la topographie du Paradou (les parterres, le verger, les rochers, la forêt et les prairies) qui servent à construire le parcours initiatique de Serge Mouret et on retrouve, dans les deux foyers, la croisée du parterre à droite et la ramification des rivières au centre. Ce brouillon graphique montre que la priorité de Zola n'était pas de placer statiquement des lieux précis afin de construire un décor, mais de « fixer », dans un cadre, les relations mentales qui habitaient son imagination créatrice [...]. Enfin, le cercle ne répond-il pas aussi à des contraintes génétiques plus tardives : l'esquisse sert surtout à fixer le flux inaugural de l'imagination. De fait, sa logique est mentale. Le dessin définitif, possède, lui, une cohérence orientée vers la production et la maîtrise d'une fiction. Sa logique est d'ordre sémiotique⁷⁶.

L'antériorité de l'imagination créatrice du Paradou au cadrage circulaire du plan définitif confirme l'idée qu'à celui-ci revient un véritable rôle de frontière, de construction, et qu'il s'insère dans une logique d'opposition au chaos, dont l'esquisse serait représentative. Cependant, à côté de ces deux phases de création (esquisse en étoile, plan circulaire), O. Lumbroso semble négliger l'étape qui les précède. De là découle selon nous la confusion de deux usages distincts du cadre chez le romancier, qui relèvent sans doute d'une même conception, mais qu'on ne peut pourtant assimiler l'une à l'autre. En effet, au cadre qui vient limiter la folie créatrice préexiste le proto-rectangle que Zola trace sur le papier avant d'ébaucher sa première esquisse de lignes, que le critique nomme malgré tout un « cadre qui inaugure l'espace de la représentation » (fig. 48). On peut dès lors s'interroger sur l'une des conclusions de l'analyse, qui dénie aux croquis de Zola tout parallèle avec le système pictural, sous le prétexte d'une antériorité des lignes au cadre structurant du cercle. Zola n'a pas tracé un cercle qu'il aurait ensuite rempli, certes, mais il a tracé un rectangle totalement superflu pour circonscrire par avance son esquisse en étoile, dans un redoublement de la page, comme si le cadre naturel de la feuille ne marquait pas assez la limite de la représentation pour la faire advenir comme telle, et nécessitait donc d'être surligné, orné. Comment remarquer que l'écrivain nécessite de marquer par des bornes l'espace graphique de l'œuvre à venir, sans y voir le besoin essentiel d'un cadre *préexistant* au dessin, qui ne vient le remplir qu'ensuite ? Certes, nous n'avons pas là le cadre circulaire du Paradou ; au contraire, il y a là deux cadres

⁷⁶ Olivier Lumbroso, « Les métamorphoses du “cadre” », *op. cit.*, p. 110-113.

distincts, mais qui participent tous deux d'une même définition et d'un même rôle dans la représentation.

Le premier encadrement, le rectangle de l'esquisse, qui relève en un certain sens à la fois du *templum* romain et du plan de Kandinsky évoqués par O. Lumbroso, confirme que toute représentation nécessite un cadre qui la *présente* comme telle et qui l'ouvre donc comme surface à voir. Le caractère vital, nécessaire de cette étape est d'ailleurs manifeste dans l'imperfection du tracé de ce rectangle : ces traits, jetés à la hâte par Zola, sans soin, à peine complets, figurent le geste inaugural, l'ouverture du champ de la représentation, comme les trois coups du théâtre (fig. 48). Cadre énonciatif, préalable nécessaire, ce proto-rectangle ne montre pas une clôture parfaite, qui est déjà présente dans le rectangle de la feuille et qu'il n'a pour fonction que de surligner, de mettre en évidence. Le second encadrement, le cercle du plan achevé, est quant à lui une limite, une frontière, unifiant la représentation dans un tout organisé qui la sépare du réel chaotique. Lui est marqué par un trait assuré, qui insiste sur son hermétisme, comme le montre la fioriture supérieure du cercle, destinée à s'assurer de la jonction des deux traits de plume lui ayant donné naissance (fig. 47). Zola a donc bien besoin d'un cadre avant toute représentation, et ce premier rectangle, s'il est indépendant de la fonction castratrice du second bornage, n'en est pas moins essentiel, comme condition de possibilité du premier tracé, que le second ne fait finalement que mettre en abyme sur le plan énonciatif. Double encadrement donc, qui place la clôture à toutes les étapes du processus créatif : l'accent sur le cadre est la condition de possibilité du premier jet qui sera ensuite régi dans sa forme même par un cadre transporté dans le motif fictionnel. L'invention naît de la présence du cadre qui l'informe ensuite structurellement, dans une redondance qui semble témoigner d'une grande crainte que l'anarchie extérieure à la représentation ne s'y transporte par le biais de l'imagination. Cette idée est confirmée par une très intéressante remarque d'O. Lumbroso, certes plus anecdotique mais tout aussi significative : les brouillons de Zola manifestent en effet un mode de raturage récurrent, qui consiste à encadrer le mot proscrit puis à le barrer par les diagonales du rectangle ainsi obtenu. Le critique remarque avec justesse l'ambivalence de ce procédé :

De fait, pour le romancier, l'erreur semble maîtrisée, le paragraphe annulé n'est pas détruit. Il est une parcelle de travail, exposée sous la « vitrine » du cadre. Une certaine « éthique de la transparence » veut qu'il soit exhibé comme relique typographique assumée par l'auteur, maître de sa créativité et de ses repentirs⁷⁷.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 109.

Nous retrouvons une fois de plus dans ce détail la double fonction du cadre, fonction de monstration, mais aussi de circonscription. Le fait qu'il touche ici au domaine de l'erreur conforte le lien tissé entre le cadre et la protection contre le chaos et la folie. Dès lors, cet encadrement de la rature ne nous semble pas relever de la vitrine « transparente » du processus de travail comme l'interprète O. Lumbroso : ce qui est exposé dans ces rectangles barrés, ce n'est pas tant la relique de l'ancien paragraphe renié que le reniement lui-même. Ce que l'on voit dans ce motif, ce n'est pas l'écriture du paragraphe rejeté mais le rectangle lui-même et la croix qui affirme le geste de l'auteur, qui renvoie invinciblement l'œil à la clôture du cadre qui la circonscrit. Selon nous, comme souvent chez Zola, c'est avant tout l'acte de cadrer lui-même qui est l'enjeu de la monstration : la rature n'expose pas le repentir, mais la capacité de l'écrivain à circonscrire l'erreur, à la dominer, à la mettre en scène. Le cadre montre l'action de cadrer.

De ces deux fonctions du cadre en effet – plan inaugural et frontière –, la seconde est sans doute la plus facile à repérer dans ces documents qui nous permettent, « en douce », de surprendre un Zola sur le point de créer. Les cadres frontières, castrateurs du réel environnant, ordonnateurs du chaos, sont une modalité récurrente de la vie comme de l'œuvre de Zola. Ainsi retrouve-t-on dans les croquis effectués par le romancier d'après le réel les mêmes réflexes graphiques que dans ceux qui relèvent de son imagination. Olivier Lumbroso cite de nombreux exemples de schémas dans lesquels l'auteur propose une lecture qui transforme le réel en un ensemble orthogonal, ou plaque sur lui un cadre préconçu. On peut noter par exemple le premier croquis topographique pour le magasin du *Bonheur des Dames*, relevé sur le terrain d'après le plan du « Bon Marché », qui devient dans une seconde version – toujours ce deuxième temps – une sorte d'abstraction sans légende, ne mettant en valeur que sa géométrie accentuée de carrés emboîtés (fig. 49). Cette stylisation s'accroît, et devient plus dramatique dans le cadre d'une esthétique réaliste, lorsque Zola tend à plier le réel à ses tendances géométriques. Il en est ainsi de la réécriture des cartes topographiques dans *La Fortune des Rougon* ou *La Débâcle*, où l'écrivain formalise systématiquement l'espace varois ou alsacien afin d'aligner, de géométriser les lieux qui interviendront ensuite dans sa fiction :

Dans le dessin topographique de *La Fortune des Rougon*, Zola invente une route qui joint les villes de la fiction et déplace leur position réelle dans le sens de leur alignement⁷⁸.

[Dans *La Débâcle*,] selon un processus de stylisation bien connu maintenant, Zola géométrise les tracés graphiques, pour construire l'échiquier des percées, des stratégies, des mouvements militaires, qui prouvent qu'un regard puissant quadrille l'espace des formes, qu'on ne peut décidément pas ramener au décalquage mimétique. Ainsi, le plan de l'Alsace subit-il quelques altérations des distances et des positions sûrement

⁷⁸ Olivier Lumbroso, *La plume et le compas*, op. cit., p. 89.

signifiantes. La main du dessinateur suit, au moment du tracé, les lignes d'un échiquier mental, qui idéalise la cartographie : alignement de Belfort, Dannemarie, Altkirch, Huningue, parallélisme des lignes qui joignent Belfort, Colmar, Schelestadt d'un côté et Dannemarie, Mulhouse et Marckolsheim de l'autre. Ce perfectionnement, ni aléatoire ni prédéterminé, illustre un processus mental de création, dont l'existence est corroborée par les croquis marginaux, qui systématiquement géométrisent les configurations topographiques. Les villes de Mulhouse, Dannemarie et Altkirch deviennent, au coin d'un feuillet, les sommets d'un triangle personnel, qui transpose un territoire géographique en un système de vecteurs dans un espace purement mathématique⁷⁹.

Le critique parvient dans son étude à reconstituer les attermoissements de cette volonté géométrique qui entre en conflit avec le nécessaire mimétisme de l'espace géographique, au travers de l'évolution de certains plans au fil de la genèse de l'œuvre. Ainsi de la rue Vineuse que Zola utilise dans le quartier de Passy d'*Une page d'amour*. Lors de son enquête sur le terrain, Zola note que cette voie « tourne à angle droit⁸⁰ ». Or, comme le montre O. Lumbroso, les plans de Paris de l'époque montrent que cette vision est totalement infondée, le pâté de maisons bordé par la rue formant au contraire un triangle très évasé (figure 50). Dans un passage des notes préparatoires, qui reprend les mêmes observations, le romancier, sans doute conscient des libertés qu'il prend avec les rues de Paris, précise : « La rue tourne presque à angle droit⁸¹ ». Cependant, le croquis du quartier ne résiste pas à reporter dans le plan l'angle droit, laissant ainsi place à un carré parfait au centre du croquis, au point de modifier toute l'architecture urbaine alentour (fig. 51). Un second croquis laisse transparaître le même dilemme que les notes, avec une rature qui violente l'angle droit factice afin de l'atténuer, sans pour autant rétablir la réalité (fig. 52) : Zola a donc parfaitement conscience de ses transgressions à l'égard du pacte réaliste, mais l'effort de correction semble insoutenable. Le même constat pourrait être fait pour le plan géométrique du « carreau » des Halles dans *Le Ventre de Paris*, violentant l'organisation spatiale du quartier :

Zola met « au carré » les rues du quartier des Halles, en particulier la rue Jean-Jacques Rousseau, et encore, en diagonale par rapport aux autres rues. Le motif du « carreau », investi comme une sorte de schème mental, idéalise la représentation cartographique, déjà conventionnelle, lui octroie une convenance structurale idéale⁸².

L'enjeu de l'orientation de cette rue n'est en effet pas anodin, car celle-ci prend place dans la marge supérieure du plan que Zola dresse du quartier et des divers pavillons qui y

⁷⁹ *Ibidem*, p. 179. Voir aussi, du même auteur, « Topologie d'un champ de bataille. L'exemple de *La Débâcle* », *Poétique*, n°116, novembre 1998, p. 447-461.

⁸⁰ Emile Zola, *Carnets d'enquêtes*, Paris, Plon, 1986, p. 41.

⁸¹ Emile Zola, *Une page d'amour. Dossier préparatoire*, « Notes sur la marche de l'œuvre », BNF, ms 10345, f°169, cité par Olivier Lumbroso dans *La plume et le compas*, *op. cit.*, p. 72 (voir aussi « Les métamorphoses du «cadre» », *op. cit.*, p. 116-117).

⁸² Olivier Lumbroso, « Les métamorphoses du «cadre» », *op. cit.*, p. 119 (voir aussi *La plume et le compas*, *op. cit.*, p. 72).

prennent place (fig. 53). L'effet visuel est saisissant : la forme carrée structure l'espace en un damier que l'inclinaison de la rue Jean-Jacques Rousseau aurait par trop brisée ; situé en position de cadre, il eût été sans doute impensable que l'ensemble orthogonal ainsi formé n'ait pu être lui-même inclus dans un réseau d'artères autre que rectangle. Ici, comme dans les croquis du « Bon Marché », de la maison de *L'Assommoir*, de Beaumont-L'Eglise, et même dans celui du coron de *Germinal* où les corps linéaires des carrés des maisons nécessitent un enveloppement rectangle en pointillés, la « géométromanie » de Zola vise l'inclusion en abyme, le cadre dans le cadre (fig. 49, 54, 43, 55).

Cadre si oppressant et nécessaire à la fois qu'il intervient même « par la bande » lorsque rien ne s'y prête dans la diégèse : le croquis de Bonneville dans *La Joie de vivre*, dont les chemins sinueux reflètent certes « le schème ondulant de la cyclothymie de Lazare⁸³ », ne faillit pas à la règle (fig. 56). Ce plan combine en effet exploitation du support de la page et configuration de l'espace représenté pour contenir le dessin dans un cadre artificiel. Le rivage, plus ou moins parallèle à la grande route d'Arromanches, encadre la zone du village en suivant plus ou moins les limites verticales de la page. L'encadrement est d'autant plus manifeste que la route est figurée par deux traits parallèles rectilignes assez éloignés d'un côté, et que de l'autre la figuration de la mer borde le rivage d'une bande égale et droite, en gommant dans un même espace hachuré les aspérités ponctuelles que le village lui-même aurait pu donner à la linéarité de la côte. Ainsi contenu par deux « bordures » redoublant le cadre vertical de la page, le plan de Bonneville n'est cependant pas limité « géographiquement » au nord et au sud. Cette clôture horizontale de la page est alors amorcée par l'orientation des propriétés, parfaitement orthonormée par rapport à l'orientation précédente, avec le cimetière et l'église au nord, et la maison des Chanteau au sud, toutes figurées bien entendu par des rectangles (ce qui dans le cas de l'église peut sembler étonnant, et qui conduit sans doute Zola à arrondir très légèrement la limite qui la sépare du jardin de l'abbé Horteur). La structure horizontale du cadre n'étant cependant pas globale, et donc trop peu unitaire, le plan brise alors la frontière du représentant et du représenté pour s'en « fabriquer » une. Ce croquis prend en effet place sur un feuillet qui comporte également une description textuelle du cadre de Bonneville et de ses habitants. Il « partage » donc son espace avec une zone de texte plantant le décor même qu'il figure : bien coincé en bas de page contre la limite de la feuille, la ligne de partage entre texte et croquis se chargera non pas seulement de délimiter son espace, mais surtout de fermer artificiellement au nord la structure rectangle

⁸³ Olivier Lumbroso, *La plume et le compas*, op. cit., p. 177.

du plan topographique appelée de toutes parts par le reste du dessin, mais que l'espace diégétique ne parvenait à légitimer autrement.

Ces observations graphiques, témoignages que le romancier nous livre malgré lui, recourent, quelle qu'en soit aujourd'hui la pertinence scientifique, les résultats de l'étude menée par le docteur Edouard Toulouse sur le sujet Zola dans le cadre d'une enquête sur les rapports de la névropathie avec la supériorité intellectuelle. O. Lumbroso, tout en rappelant les limites d'une telle source, pointe la perspicacité de certaines remarques du médecin lorsqu'il décrit en Zola un homme qui « projette dans l'espace ses images mentales », en particulier les images visuelles, « M. Zola [étant] nettement un visuel⁸⁴ ». Au-delà de cette conclusion commune avec celle d'O. Lumbroso, certains détails de l'analyse du docteur Toulouse nous semblent tout aussi intéressants, dans la mesure où ils semblent apporter des indices plus précis concernant cet « imaginaire visuel » du romancier. Pour cette enquête, l'écrivain s'est en effet prêté à des examens physiques, sensoriels et plus ou moins psychologiques, dont il cautionne formellement, en les signant, l'authenticité. Or, à plusieurs reprises, le médecin remarque des particularités visuelles de son « cobaye » directement en lien avec la « géométromanie » évoquée par O. Lumbroso, en particulier en ce qui concerne sa mémoire :

La mémoire topographique est bonne, et [M. Zola] a eu l'occasion d'en faire souvent l'épreuve dans ses courses à bicyclette. Il a d'habitude la conviction de pouvoir se retrouver facilement dans un pays qu'il n'a traversé qu'une fois. Pour cela il utilise les points de repères ordinaires, les arbres, les maisons, les entrecroisements des routes⁸⁵.

En d'autres endroits de son examen, Toulouse pointe même ce qu'il nomme des « manies morbides », relevant selon lui de la névropathie, chez son patient. Les seules manies qu'il reconnaît en Zola sont pour le médecin liées à un incroyable besoin d'ordonner ce qui l'entoure, à commencer par son bureau, sa vie...

[Les idées d'ordre et de méthode] sont très développées chez M. Zola, qui est devenu à la longue leur prisonnier. Il les a toujours eues ; mais peu à peu elles se sont étendues à tout, depuis les soins de toilette jusqu'à la composition de ses œuvres. Chaque chose a sa place autour de M. Zola, sur son bureau, dans son appartement ; et le désordre lui est très pénible. J'ai cru longtemps qu'il ne travaillait pas à Paris dans le cabinet où il me recevait, tant sa table était nette et bien ordonnée ; sur elle aucun papier ne traînait jamais. L'encrier, le porte-plume, le sablier, une foule de petits objets étaient rangés dans un ordre immuable. Quand il écrit, M. Zola classe toutes ses notes dans des chemises, qui forment des paquets distincts, destinés à chacun des tiroirs spéciaux. A la fin de la séance, le sous-main, couvert de notes, est dépouillé, les fiches qui sont dressées vont dans leur couverture et sont classées méthodiquement avec une grande patience. [...] Ce n'est pas que dans les choses matérielles que M. Zola est méthodique, c'est aussi dans la conception et dans l'élaboration de ses

⁸⁴ Edouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie, tome 1 (Introduction générale) : Emile Zola*, Paris, Flammarion, 1896, p. 176 et 243.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 196.

romans [...]. Cette tendance d'esprit a quelque chose de morbide, puisqu'elle provoque une certaine souffrance dans le cas de désordre⁸⁶.

Cependant, certains autres détails montrent que cette habitude n'est peut-être que la conséquence d'un phénomène nettement plus profond qu'une simple manie. Ils dénoncent en effet une relation particulière de l'écrivain aux événements extérieurs :

Enfin, une autre caractéristique de M. Zola, c'est l'esprit de coordination. Il faut qu'il unisse les faits par des liens – vrais ou faux – pour se les rendre assimilables. C'est un besoin de mettre de l'ordre partout, même là où il n'y en a pas. Cette tendance psychologique, aidée d'une ténacité extraordinaire, l'a naturellement poussé à entreprendre de longues œuvres formant un ensemble⁸⁷.

Il est possible d'imputer au scientifique une certaine faculté à transformer les moindres faits et gestes de Zola en symptômes pathologiques. Toutefois, les résultats des tests du docteur Toulouse mettent bien en avant chez l'écrivain cette idée d'une projection d'un cadre préétabli sur toute perception extérieure, qui relève selon les formules du médecin à la fois de la nécessité incontrôlable (souligné) et de l'irrationalité (en gras) – l'assise réelle de ce cadre logique n'ayant aucune importance pour le sujet –, c'est-à-dire de la pulsion. Cette pathologie semble d'abord perceptive, comme si l'œil n'enregistrait que ce qui avait un sens pour lui, et nécessitait pour cela le filtre d'un cadre structurant. Ainsi, dans ce qui reste pour nous un jeu plus amusant que probant, Toulouse joue sur les réactions spontanées de Zola à l'écoute ou à la lecture de certains mots. Lors de ce test, le romancier doit préciser au scientifique si le mot qu'il répond provient selon lui d'une idée abstraite ou d'une sensation visuelle, auditive... Les conclusions du médecin mettent en avant la fréquence des images visuelles chez le romancier, notamment en réponse à des mots concrets. Or, lorsqu'on lui présente à l'écrit le mot « Droit », celui-ci répond immédiatement : « Une route », en précisant qu'il s'agit non d'une sensation visuelle mais d'une idée abstraite. Le tout semble surprenant, dans la mesure où rien ne laisse présager une telle réaction, peu évidente. Répondre « droit » au *stimulus* « route », semblerait plus plausible, par analogie visuelle du réel à la forme géométrique. Ici, à l'inverse, c'est la forme géométrique, abstraite, qui sert de fondement analogique à l'idée d'un objet réel, voire même presque naturel. Une route ne saurait être que droite pour Zola ; et pourtant, dans le fonctionnement humain, on remarque que peu d'enfants la dessinent, même schématiquement, par un tracé rectiligne... Il y a donc bel et bien ici filtrage et recadrage de toute perception visuelle. Cela dit, cette pathologie se révèle également d'ordre psychologique dans l'enquête du docteur Toulouse : dans notre dernière citation, le médecin sous-entend que

⁸⁶ *Ibid.*, p. 249-250.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 267.

Zola ne peut supporter l'idée du chaos, ou du moins d'un réel qui ne serait pas structurable, au point que toute compréhension de celui-ci lui serait impossible sans une structuration, qui lui rend le monde « assimilable ». Peur du chaos, risque de folie : nous ne sommes pas loin de la leçon des deux portraits d'artistes présentés dans *L'Œuvre*.

Dans ce mouvement d'intellection géométrique du monde qu'il nomme le « constructivisme figuratif » de Zola, O. Lumbroso voit l'illustration d'un « style cognitif » du siècle qui serait théorisé par Taine, dans un aspect de sa philosophie de la connaissance que nous n'avons pas encore évoqué, celui de l'idéation – confirmant pour nous implicitement la place essentielle que la pensée de cet auteur peut avoir afin de comprendre la philosophie zolienne⁸⁸. A partir de sa théorie de l'imagination assimilant la perception à la production des images subjectives de l'hallucination, Taine s'attache en effet dans le second tome de *De l'intelligence* à la formation des idées dans le cerveau, qu'il conçoit logiquement comme une construction subjective, répondant à des modèles préalables, et en particulier issus de schèmes géométriques.

Cependant, il ne nous faut pas oublier la fonction première du cadre que nous a livrée l'exemple de l'esquisse du Paradou, celle d'une condition préalable à toute écriture, qui la *présente* aux yeux de tous comme telle. Celle-ci est naturellement moins aisément repérable dans les écrits zoliens que l'obsédant rempart du cadre contre le chaos. Cependant, quelques éléments semblent attester de sa constance dans la démarche créative de l'écrivain, à commencer par son œuvre non écrite. O. Lumbroso lui-même en offre un de taille lorsqu'il cite comme exemple deux photographies prises par Zola à l'Exposition Universelle de Paris de 1900⁸⁹ (fig. 57 et 58). Ces images réalisées sur le tard placent l'écrivain dans une situation analogue à celle des croquis préparatoires : confrontation avec le réel dans toute sa présence brute, et rapidité d'exécution. Or, ces photographies présentent une construction remarquable : prises depuis la tour Eiffel ou à ses pieds, les clichés utilisent son environnement métallique pour cadrer les bâtiments, surplombés ou lointains, des abords de l'Exposition, opposant la modernité d'Eiffel au « kitsch » des pavillons. Au-delà de son rôle d'antithèse stylistique, le cadre est manifestement ici une redondance de l'espace cadré de la photographie, se soulignant ainsi comme un « à-voir », se présentant comme représentation ou comme « discours », ainsi que le note O. Lumbroso :

⁸⁸ Olivier Lumbroso, *La plume et le compas*, *op. cit.*, p. 74 (voir aussi « Les métamorphoses du « cadre » », *op. cit.*, p. 121-122).

⁸⁹ Pour plus d'images, consulter l'album de François Emile-Zola et François Massin, *Zola photographe*, *op. cit.*

Dans ces clichés, deux « sujets » cohabitent, non sans tensions : à l'arrière-plan, les palais monumentaux, les pavillons de l'Exposition d'un style ostentatoire et, au premier plan, la construction de fer, moderne et légère. Le cadrage choisi par Zola « brouille » cependant l'entente de ces deux plans, du fait que la structure métallique de la tour, plus qu'un énoncé, ambitionne le rôle suprême de cadre « énonciatif ». Particulièrement « marqué » et « remarquable », ce cadre, sans devenir pour autant le seul objet du message, assume un « point de vue » : c'est l'Exposition, son mélange des styles et des époques, mais vus à travers – et depuis – le cadre de l'architecture contemporaine, décrite par Zola comme « audacieuse » et « solide ». Le cadrage met ainsi en place une série de connotations qui construisent le cadre énonciatif du « discours photographique⁹⁰ ».

Nous irions cependant volontiers plus loin en accordant à la présence encadrante des arcs de la tour Eiffel une fonction uniquement énonciative, dont la présence excessive ne fait que refléter l'exagération maladroite du cadre de l'œuvre dans les écrits et les croquis du romancier. « Marquée », « remarquable », la Tour Eiffel l'est en tant que cadre, et non en tant qu'objet propre, puisque ce cadrage la « défigure » en n'en gardant qu'une structure enveloppante. Dans les deux clichés, l'opposition n'est pas de l'ordre du discours interne au contenu de l'image, mais elle accentue l'« à-voir » central dont elle semble la condition de perception correcte. Ainsi le contraste lumineux mettant en sourdine la présence du monument de fer rappelle-t-il les effets d'ombre réalisés sur les cadres peints afin de guider l'œil du spectateur vers le centre de la composition ; de même, le cadrage choisi vise systématiquement non pas à mettre en tension les deux architectures, mais à unifier la perception d'ensemble de la composition. Dans le cliché axial (fig. 57), la symétrie de l'image est soulignée par le demi-cercle de l'arche que met en abyme, en son centre vide, au loin, la porte au sommet semi-circulaire du Palais de l'électricité. Dans le cliché pris depuis la tour (fig. 58), le décentrement de l'arche encadrante peut étonner dans la mesure où elle initie un mouvement anarchique vers la droite qui remet en cause sa fonction en menaçant de faire « déborder » le regard du spectateur hors du cadre ; or cette dynamique vient en réalité équilibrer la diagonale opposée suivie par le pavillon, inclinant dangereusement le regard vers la gauche, imposée par la difficile prise de vue depuis l'escalier. Le cadre se fait dissymétrique pour dompter l'anarchie propre du point de vue disponible, donnant ainsi paradoxalement, mais très naturellement dès le premier regard, une grande impression de stabilité dans le cliché.

Dans un cas comme dans l'autre, la tour Eiffel n'est plus un élément de discours mais un plein élément de structuration de l'image : purement énonciative, elle se fait redondance du cadre de l'image, à laquelle sa nature géométrique la prédisposait naturellement. Le cadre de ces photographies figure donc un second cadre faisant ressortir l'« à-voir » central de la

⁹⁰ Olivier Lumbroso, « Les métamorphoses du “cadre” », *op. cit.*, p. 110.

composition, lui-même particulièrement soumis à la rigueur géométrique de l'architecture urbaine : cadre inaugurant l'« à-voir » et cadre frontière se rejoignent donc une fois de plus, dans une telle redondance qu'il est encore difficile pour le spectateur de ne pas porter davantage son attention sur le phénomène de clôture que sur ce qu'elle contient, au point qu'on se demande même si le pavillon n'est pas qu'un prétexte à développer la *maestria* ornementale du photographe, et son exploitation de la tour Eiffel... Dans le cas de la prise de vue axiale, le contenu, quel est-il d'ailleurs ? L'« à-voir » supposé mis en scène par le cadre, à savoir le Palais de l'électricité, est relégué au loin dans un certain flou ; sous l'arche, il n'y a rien, si ce n'est quelques ombres indistinctes de passants disséminées autour d'un premier plan d'espace vide... Autant dire que l'« à-voir » en question n'existe pas véritablement et n'a pour but que de renvoyer le spectateur au cadre monumental qui le met en scène...

Cette redondance énonciative du cadre, condition de possibilité de l'œuvre mais aussi destructrice potentielle de son contenu, est amplement confirmée par un autre pan de la pratique photographique de Zola, celui de la « nature morte ». La nature morte selon Zola ne saurait être plus morte et moins naturelle : de nombreux clichés de l'artiste présentent ainsi une mise en scène d'objets, eux-mêmes mettant en scène l'écrivain. Epiphanies de la médiation, de l'autoreprésentation et de l'artificialité, ces clichés saturent le cadre d'images représentant symboliquement l'écrivain : romans, peintures, photographies, médailles... La composition de ces clichés interpelle cependant : non seulement l'espace de la photographie se met-il en abyme dans la multitude des cadres photographiés, mais leur accumulation s'avère elle-même cadrée par l'agencement choisi par le photographe.

Ainsi en est-il de la composition figurant un portrait d'Alexandrine et un vase de roses sur une console (fig. 59). Zola photographie un cadre très ouvragé, à la largeur ostentatoire, ornant une aquarelle représentant sa femme réalisée par Manet. Le cadre d'Alexandrine est lui-même encadré par la console, mais surtout par une photographie représentant Emile de profil, elle-même bordée par un livre qu'on imagine volontiers écrit de la main de Zola. Il semble que l'agencement des deux cadres tente de faire dialoguer le regard des deux figures représentées, mettant peut-être en scène leur union, que redoublerait dès lors métaphoriquement le livre représentant le mari, et le vase de roses représentant l'épouse. Etonnant portrait de famille, où les figurations symboliques semblent toujours éloigner davantage l'image de son référent ! La clôture de la composition s'avère cependant encore assez libre et ouverte dans cette photographie lorsqu'on la compare à l'autoportrait aux livres (fig. 60) : le daguerréotype central, non encadré, trouve son encadrement... dans l'accumulation à la fois verticale et horizontale des œuvres écrites par Zola, disposées avec

soin pour que la section du titre soit lisible et alignée par rapport au cadre du cliché, et choisies comme une auto-consécration de sa carrière (notons ainsi la traduction des œuvres intégrales en anglais, manifestant le succès international de l'écrivain). Or, l'image centrale représente Emile enfant, lui-même encadré par le bras de son père défunt, les deux étant exposés dans un rectangle lumineux que met en évidence un entourage sombre redoublant le bord interne du cliché. Zola fils est donc entouré par le bras de Zola père, puis par le cadre sombre bordant la représentation du daguerréotype, puis par son propre nom contenu par ses œuvres qui redoublent le cadre de la photographie. Médiatisation extrême de l'image de soi, toujours contenue dans un schéma compositionnel d'inclusion et de clôture sur soi. Et que dire lorsque le romancier photographie le cadre doré du *Portrait de Zola* peint par Manet, toile figurant à ses côtés la mise en abyme des œuvres des deux artistes (*Olympia* et *Thérèse Raquin* mais aussi le *Manet* de Zola), portrait lui-même entouré par des morceaux de cadres voisin pendus au même mur, mais dont le contenu reste invisible, ainsi que par une médaille représentant... Zola encore, sans compter le reflet du tableau et de la médaille sur la probable surface d'une table (fig. 61) ! Le cadre-frontière de la représentation ne se suffit donc pas dans la création figurale zolienne, il doit aussi être redondant pour présenter l'objet et le support comme espace de création.

Omniprésente dans ses créations graphiques et photographiques, cette double fonction pathologique du cadre dans la vision zolienne est également perceptible dans son approche de la feuille de papier, sur laquelle nous aurons à revenir plus longuement dans la suite de notre étude. Les papiers de Zola se caractérisent surtout par leur absence de particularité et leur uniformité. Un fait les distingue néanmoins de la totale indistinction : leur format, introuvable tel quel dans le commerce, et que l'auteur devait imposer à son revendeur. Dans un article consacré aux habitudes de support chez Zola, Claire Bustarret note l'apparente ineptie de ce choix zolien qui est vraisemblablement le seul critère discriminant d'usage que l'auteur semblait imposer à son papier :

De *La Fortune des Rougon* à *La Bête Humaine*, dossiers et manuscrits respectent immuablement le format de prédilection (200 x 155 mm) adopté par Zola, un format relativement exigu compte tenu du calibre courant de son écriture. On peut s'interroger sur l'origine de ce format, qui provient apparemment d'un choix personnel plutôt que d'un produit courant de papeterie consommé « tel quel ». Il résulte d'un découpage régulier, les feuillets étant généralement découpés sur deux côtés, ce qui suppose le pliage *in-quarto* d'une feuille initialement fabriquée au format *in-plano* de 310 x 400 mm, soit sensiblement inférieur aux dimensions traditionnelles de la « coquille » (sorte courante de papier « écriture » au XIX^e siècle). Toutefois, la masse énorme de feuillets découpés à l'identique laisse supposer que ce travail, apparemment manuel, n'était pas effectué par l'écrivain lui-même au fur et à mesure mais probablement par un fournisseur⁹¹.

⁹¹ Claire Bustarret, « Enquête sur les papiers dans les dossiers préparatoires : Zola ou le degré zéro du support ? », dans *Zola, Genèse de l'œuvre*, op. cit., p. 274-275.

Cette question du format est sans aucun doute moins anodine qu'on peut le croire, dans la mesure où elle signale un nouvel effet des obsessions que nous évoquions précédemment. On ne peut nier que Zola devait effectivement tenir plus que tout à ce format, compte tenu de la complication qu'il entraîne pour un papier qui, en dehors de cela, reste très ordinaire. L'entreprise papetière s'adapte à Zola, et Zola ne s'adapte pas à l'industrie papetière, ce qui est un des signes du caractère obsessionnel de ce choix. Or ce format en lui-même est digne d'intérêt. Celui-ci se distingue en premier lieu par sa petitesse en comparaison à l'usage commun (fig. 62), et plus encore à celui d'autres écrivains qui favorisent souvent l'ampleur⁹². Le fait est d'autant plus troublant que l'écriture de Zola, ainsi que le note judicieusement Claire Bustarret, est loin d'être fine et adaptée à celui-ci. L'impression première lorsqu'on se confronte aux manuscrits zoliens, celle d'une saturation presque violente, d'un trop-plein du texte, résulte sans doute de l'élection de ce format. Pourquoi choisir des proportions évidemment trop petites pour son écriture ? Une peur de la surface vide, certainement, ainsi que dans le cadre de l'esquisse du Paradou. Il semble en outre que cette manie de Zola trouve sa source dans le même réflexe que les redondances du cadre des photographies ou des croquis : l'exiguïté du support, son cadrage « serré », ne peuvent que signaler l'omniprésence de ce même cadre, souligné par la marge de blanc contrastant avec le trop-plein de la zone de texte ; une fois de plus, la configuration de l'espace créatif présente ainsi un « à voir », où Zola peut se mettre en scène en tant que créateur.

La seconde caractéristique du format de papier utilisé par l'écrivain corrobore cette idée. En effet, les dimensions privilégiées par le romancier n'opèrent pas seulement une réduction du format standard, elles en modifient également légèrement le module, en écrasant le rectangle vers le carré. De là résulte une forme de page nettement autocentrée, rompant avec l'aspect vertical des feuilles manuscrites habituelles (fig. 63). Ces proportions ne sont pas anodines dans la démarche d'écriture, puisqu'elles rompent avec une tradition occidentale séculaire concevant l'écrit comme une entité non statique, ou du moins indépendante de son support. Celle-ci semble d'ailleurs assez répandue pour qu'une configuration différente comme celle de Zola nous choque aujourd'hui. Une page qui accentue sa verticalité est le signe de son caractère d'intermédiaire transitoire dans la communication. Elle met en avant les lignes d'écriture qui s'ordonnent de haut en bas et incitent à suivre le texte sur la page prochaine. Ce schéma est au cœur de nombreuses pratiques littéraires, et il est certain que son étude chez certains auteurs montrerait combien elle participe de leur imaginaire créatif.

⁹² Pensons à Mallarmé déployant le *Coup de dés* sur l'espace de deux pages...

Pensons ainsi aux rouleaux de papier sur lesquels Kerouac a écrit *Sur la route* d'un seul trait : l'évidente conception verticale et linéaire du texte qu'ils marquent se soutient dans la symbolique de la route, le support devenant l'image même du roman, et inversement ; de même, l'obligation symbolique de ne pas se repentir et de toujours avancer que le papier du rouleau impose à l'écriture est le reflet exact de la philosophie de ce livre. Un papier vertical, c'est donc avant tout le mouvement, et la liberté. Prenons maintenant le format de la page zolienne. L'écrasement vers le carré induit une conception totalement différente de l'écriture. La verticalité est amoindrie et le cadrage semble moins conventionnel, si bien qu'il prend de l'importance. La ligne écrite se manifeste dans son déploiement sur la largeur de la page plutôt que dans sa succession verticale. Dès lors, le symbole d'une écriture occidentale mobile, à l'image de la pensée dont elle ne serait que l'interprète, s'évanouit totalement – et il y a là un nouvel indice de la participation zolienne au renouveau de la « pensée de l'écran » décrit par A.-M. Christin à la fin du XIX^e siècle⁹³. Devant cette page, le lecteur ne peut pas ne pas remarquer l'écriture, qui réinvestit son caractère purement graphique : le texte se fait autant à lire qu'à regarder. Ainsi l'autonomie de cette page centrée sur elle-même ne laisse-t-elle pas de nous faire penser au support qu'est la toile du peintre. Par ailleurs, il est aisé de voir dans ces dimensions un format qui serait tout à fait courant et beaucoup moins choquant pour une œuvre picturale.

Il apparaît donc que la page, chez Zola, n'est pas un simple support de la pensée créatrice, quasi-inexistant avant de recueillir toute trace ; au contraire, elle préexiste à l'écriture comme un espace cadré et vide que l'auteur se doit de remplir, cadre par cadre, unité autonome par unité autonome. En cela, il nous est impossible d'ignorer la parenté du cadre zolien avec l'utilisation qui en est faite dans le *medium* pictural.

c. L'encadrement pictural de la description

Comme nous avons pu le voir, le modèle du cadre pictural, comme frontière de l'œuvre-*chaosmos* conditionnant l'émergence d'un « à-voir », informe tous les pans de la création zolienne : le discours métalittéraire grâce auquel l'écrivain présente et conçoit le projet des *Rougon-Macquart* et chacun des romans qui le compose ; la réflexion théorique sur la création esthétique qu'il met en abyme dans *L'Œuvre* ; la création graphique de ses croquis ; la composition de ses photographies ; son rapport à l'espace diégétique romanesque,

⁹³ Voir (entre autres) *supra*, p. 854 et sq.

mais aussi à l'espace textuel de ses pages. Une telle imprégnation, jusque dans l'occupation textuelle de l'écriture dans le cadre de la feuille de papier, ne laisse aucun doute sur le rapport de ce schème mental avec la création romanesque de type fétichiste que nous avons mise en évidence chez l'écrivain : toute production artistique, quelle que soit son *medium* ou sa place dans le processus créatif, doit pour le romancier être maîtrisée, séparée du monde, et surtout se montrer comme telle, afin d'assumer sa dimension de création factice.

Ainsi peut-on sans doute réévaluer la démarche causale qui conduisait le cycle à multiplier les scènes de fenêtres défaillantes. Le paradoxe consistant à utiliser abondamment ce motif tout en en programmant et en en mettant en scène le dysfonctionnement trouve sans doute ici son explication première : si les fenêtres zoliennes refusent toute transitivity, quitte à renverser le point de vue et à se faire le support de l'ombre ou du corps du personnage, lorsque ce n'est pas d'une hallucination ou du néant, c'est bien parce que la fenêtre attire la description zolienne non pas par sa transparence mais par son cadre, inscrivant le texte dans un espace borné mettant en abyme celui de l'œuvre romanesque, bien séparé du monde non romanesque. L'intermédialité picturale, si souvent remarquée chez Zola, exploiterait le motif de la fenêtre en raison de son cadre similaire à celui du tableau, permettant le déploiement énoncif, à l'intérieur de la fiction, d'un motif que la pathologie de la création zolienne nécessite en réalité sur le plan énonciatif, dans son besoin maladif de mise en scène de sa propre représentation.

Mais comme nous venons de le voir, ce besoin d'encadrement pictural de l'écriture romanesque dépasse chez Zola la conception du monde fictif et contamine la forme même de la représentation, en influençant l'organisation circulaire des masses textuelles dans le cycle ou la composition des dessins ou des photographies. Il n'est dès lors pas impensable que la mise en tableau des fenêtres zoliennes, phénomène particulièrement visible car touchant le monde diégétique, relève en réalité d'une conception plus générale de Zola selon laquelle tout « à-voir » doit toujours renvoyer avant tout au cadre du créateur qui en est la condition de la possibilité.

Or, dans le roman, cette entrée dans le monde de l'« à-voir » participe de toute pause descriptive. Selon le schème que nous venons de mettre en évidence, la description zolienne ne saurait se passer de cadre la signalant comme telle – ce qui revient, nous en sommes consciente, à une complète remise en cause de la logique hamonienne voulant que le texte naturaliste-réaliste bâtisse tout un réseau de légitimation pour « naturaliser », « faire passer » la description. Au contraire, le Zola que nous avons croisé dans les paragraphes qui précèdent ne saurait « faire passer » l'image qu'il crée sans en surligner l'autonomie, sans en signaler

avec redondance la nature d'œuvre à admirer. Il serait peut-être dès lors nécessaire de distinguer deux logiques du roman zolien, situées sur deux plans distincts que la réflexion de Ph. Hamon a peut-être trop tendance à assimiler : sur le plan narratif, le système de délégation de la description à des personnages fonctionnaires manifestant un pouvoir-voir, un vouloir-voir et un savoir-voir, légitime effectivement l'introduction d'une pause dans l'action ; mais une fois cette économie de la logique fictionnelle posée, qui fait qu'effectivement, il vaut mieux qu'un personnage ne soit pas pressé d'aller à un rendez-vous si le texte le fait s'arrêter devant un panorama, rien n'empêche la représentation de l'utiliser comme un pur prétexte assumé comme tel. Une fois la pause accordée, rien ne vient obliger le texte à nous livrer une vision correspondant à la vision « vraisemblable » qu'en aurait eu le personnage ; au contraire, sur le plan représentatif, la pause narrative fait entrer le texte dans le monde de la description, du « faire-voir », soit dans un régime qui ne peut et ne doit en aucun cas, chez Zola, passer inaperçu, ou sembler être un simple regard naturel dispensant des informations « en douce ». Celui-ci participe d'un phénomène inverse chargé de montrer le réel, monstration supposant obligatoirement pour Zola une mise en scène de la représentation, un passage dans l'artifice inséparable de sa trouble relation à la *mimesis*. D'où l'existence de ces scènes apparemment « absurdes » où une chaîne de causalités mène logiquement un personnage devant une fenêtre pendant plusieurs pages, pour que celle-ci laisse finalement place à une opacification abstraite de sa surface dans la nuit...

Selon cette hypothèse, c'est donc toute description qui devrait idéalement être cadrée pour pouvoir se déployer dans l'univers romanesque zolien. Souvent, les fenêtres et autres accessoires diégétiques permettent ce passage dans la monstration, dans *la présentation de la représentation* ; néanmoins, même en leur absence, on constate dans le cycle une sorte de redondance de l'encadrement du texte descriptif, jusque dans la matérialité du texte. La disposition typographique de l'écriture est en effet un moyen supplémentaire offert à l'auteur pour encadrer la vision qu'il transcrit dans une description : elle peut se substituer à un encadrement diégétique du regard comme celui de la fenêtre, ou s'y ajouter en le redoublant sur le plan de la page. Pensons ainsi à l'étonnante construction descriptive de *La Faute de l'abbé Mouret* que nous avons précédemment analysée : la rupture, le blanc entre deux chapitres venait ainsi séparer d'un côté l'évocation de la fenêtre au travers de laquelle Serge redoutait de porter de son regard, la transformant en un support vide en attente d'image, et de l'autre le « placage » de la description du jardin⁹⁴. Le blanc structurant l'autonomie des

⁹⁴ Voir *supra*, p. 357 et sq.

chapitres redouble alors la mise en scène du cadre de cette fenêtre à la transitivité contrecarrée : la pause descriptive est légitimée, mais la vraisemblance de la « vision » de Serge par la fenêtre est entachée, et peu importe, car ce phénomène se fait au profit d'un accent sur l'autonomie intrinsèque et picturale de la description qui suit. Il en est de même dans l'*incipit* de *La Terre*, texte à teneur éminemment « visuelle » :

Jean, qui remontait la pièce du midi au nord, avait justement devant lui, à deux kilomètres, les bâtiments de la ferme. Arrivé au bout du sillon, *il leva les yeux, regarda sans voir, en soufflant une minute.*

C'étaient des murs bas, une tache brune de vieilles ardoises, perdue au seuil de la Beauce, dont la plaine, vers Chartres, s'étendait. Sous le ciel vaste, un ciel couvert de la fin d'octobre, dix lieues de cultures étaient en cette saison les terres nues, jaunes et fortes, des grands carrés de labour, qui alternaient avec les nappes vertes des luzernes et des trèfles ; et cela sans un coteau, sans un arbre, à perte de vue, se confondant, s'abaissant, derrière la ligne d'horizon, nette et ronde comme sur une mer. [...] Des villages faisaient des îlots de pierre, un clocher au loin émergeait d'un pli de terrain, sans qu'on vît l'église, dans les molles ondulations de cette terre de blé.

Mais Jean se retourna, et il repartit [...]. Maintenant, il avait devant lui, tout proche, coupant la plaine ainsi qu'un fossé, l'étroit vallon de l'Aigre, après lequel recommençait la Beauce, immense, jusqu'à Orléans. On ne devinait les prairies et les ombrages qu'à une ligne de grands peupliers, dont les cimes jaunies dépassaient le trou, pareilles, au ras des bords, à de courts buissons. Du petit village de Rognes, bâti sur la pente, quelques toitures seules étaient en vue, au pied de l'église, qui dressait en haut son clocher de pierres grises, habité par des familles de corbeaux très vieilles. Et, du côté de l'est, au-delà de la vallée du Loir, où se cachait à deux lieues Cloyes, le chef-lieu du canton, se profilaient les lointains coteaux du Perche, violâtres sous le jour ardoisé. [...] *Puis, il remonta.*

Et toujours, et du même pas, avec le même geste, il allait au nord, il revenait au midi, enveloppé dans la poussière vivante du grain⁹⁵.

Nous raccourcissons volontairement de manière provisoire ces paragraphes dévolus à la description qui demanderont un examen plus approfondi ultérieurement, pour centrer notre intérêt sur la structure de ces quelques lignes. L'*incipit* du roman présente la Beauce et les environs de Rognes, où se déroulera l'action du roman, alors que Jean Macquart sème le champ de son employeur, Hourdequin. Jean tient donc la fonction de porte-regard de la description, qui l'accompagne dans sa tâche. Mais ici, point de balcon, point de fenêtre : le personnage est perdu au milieu de ce qu'il côtoie, et mobile de surcroît. Rien n'incite donc à un quelconque cadrage pictural de la scène. Si l'on s'intéresse cependant de plus près aux passages décrivant le paysage agraire, on constate que ceux-ci sont regroupés en deux paragraphes, que l'on pourrait se risquer à qualifier d'« isolés » par la mise en page. Dans chaque séquence, on ne relève en effet aucune mention de détails extérieurs au paysage, ni aucune action qui pourrait perturber l'unité des descriptions. De même, les lignes environnantes ne dépeignent plus ces mêmes endroits. Le paysage décrit en un paragraphe correspond donc *exactement* à l'image fixe qui se présente devant Jean à chaque aller et retour dans le champ. On peut dès lors se demander si l'alinéa de chaque paragraphe ne se substitue

⁹⁵ Emile Zola, *La Terre*, éd. cit., p. 367-368.

pas à un cadre : isolant la description, faisant office de frontière avec le reste du texte, il crée l'unité et la cohérence de la vue décrite. Cet « encadrement » matériel de la description par les blancs du texte est redoublé par une scénographie toujours identique : Jean s'arrête de marcher après avoir semé, et se retourne pour affronter un nouveau paysage. Le personnage s'immobilise comme le récit, et annonce ainsi la contemplation du tableau qui va être présenté au lecteur. La fin des deux descriptions se conclut de façon symétrique : Jean se remet en marche, et le récit reprend son cours. Le récit enclenche donc, et d'une manière fort visible, le statisme nécessaire à la représentation du paysage.

Les deux tableaux sont en outre introduits par des marqueurs les soulignant comme tels. Pour le premier, il s'agit du célèbre « C'étaient » zolien, grand classique de ses descriptions épiques, parfois amèrement critiqué par les détracteurs de son style trop « systématique ». A la parution de *La Terre* en 1887, il y a donc déjà chez Zola dans l'emploi de ce terme l'utilisation d'une connivence avec son lecteur, qui reconnaît d'emblée l'entrée en description. Ce « tic » des symphonies descriptives de Zola est cependant plus fréquemment utilisé sous la forme : « Et c'étaient... ». Son utilisation en tête de paragraphe et l'absence de cette habituelle liaison aux phrases qui précèdent renforcent l'idée d'une volonté de couper, d'isoler le tableau, d'autant que cette entrée en matière, après un arrêt du personnage et un alinéa, semble abrupte à la lecture. Mais surtout, nous avons là un présentatif, qui exerce la double fonction grammaticale d'annoncer, et de rendre *présent* ce qu'il commande, tout comme un cadre pictural. Pour Philippe Bonnefis, ce terme est en effet synonyme en lui-même du processus descriptif :

A considérer la description zolienne comme une seule longue phrase, on pourrait maintenant distinguer, sur le modèle de cette opposition de l'adjectif et du substantif, deux modes concurrentiels de discours. Convenons de désigner le premier, mode de l'*il y a*, et le second, mode du *c'était*. Et de fait, l'une et l'autre tournures sont attestées. En toute rigueur, cependant, ce n'est pas le plus important. Les modes dont il s'agit, on le verra, intéressent le texte de Zola à un niveau qui déborde très largement le strict plan de la langue.

Il y a est un numérateur. C'est l'agent du dénombrement. [...] *C'était* est un présentatif. Il affiche une présence, presque une existence, au sens où Sartre entendra ce mot [il la déroule, l'impose sourdement]. L'imparfait, car *c'était* n'est pas *c'est*, dit une durée, durée déterminée (depuis quand et combien de temps ?), la continuité d'un état, qui est cet état dont l'adjectif tente de nous extirper [et duquel, fragilement, il tente de s'exclure sur le mode a-temporel du *il y a*], la monotonie d'un processus : le déjà-là, le toujours-là du réel⁹⁶.

L'imparfait du « C'étaient » introduit le lecteur dans le domaine de la contemplation ; hors du temps, il le fait entrer dans le champ de l'art. Il y a donc dans l'emploi de ce présentatif non seulement l'instauration d'une frontière à l'orée de la description, mais aussi

⁹⁶ Philippe Bonnefis, *L'innommable. Essai sur l'œuvre d'Emile Zola*, op. cit., p. 14-15. Les variantes sont issues de la version originale de ce texte, à savoir la thèse du même auteur soutenue à Lille en 1978, *Trois figures de l'amateur de propre. Zola, Maupassant, Vallès*, Lille, Service de reproduction des thèses, 1982, p. 121-122.

la présentification du tableau qu'il introduit, de la même manière que le cadre pictural *isole* et *présente* la représentation de l'œuvre d'art. Dans le second paragraphe descriptif, le marqueur soulignant l'entrée dans la sphère du tableau est un adverbe isolé en apposition par une virgule : « *Maintenant*, il avait en face de lui... » Ce déictique garde la trace d'un présent, d'une présence/permanence, dans un contexte de passé. Nous avons là encore une rupture, une frontière matérialisée par la syntaxe, ainsi qu'un accent sur la *présentation de la représentation*, sur l'immuabilité de ce tableau de la Beauce, par opposition à la fugacité de l'action, incarnée par le mouvement du semeur. Ce marqueur met donc lui aussi la description hors du temps, dans la temporalité abstraite de l'œuvre d'art. Dans cet extrait, la description est donc « signalée » non seulement par l'attitude du personnage, par un système de phrases récurrentes faisant office de « marqueurs », qui l'encadrent (en italique), mais surtout par des blancs typographiques. Là où le cadre est absent du paysage, du réel diégétique, et sans relais ou objet de substitution, le texte vient lui-même le remplacer, en remplissant les fonctions par le rythme de l'action, la syntaxe, et même la typographie, la matérialité de ses phrases.

Ce procédé de substitution du cadre matériel du texte à son absence dans la diégèse n'est pas une exception dans *Les Rougon-Macquart*, et il semble prendre place avec prédilection dans les descriptions de paysages particulièrement vastes, lorsque les personnages se trouvent perdus dans leur immensité, et donc en quelque sorte « à la merci » du monde qui les entoure : le cadre survient comme un rempart contre l'incontrôlable et désordonnée grandeur du réel, dans le roman comme dans l'esprit de l'auteur. Le premier chapitre de *La Fortune des Rougon* se révèle exemplaire de ce phénomène, lorsqu'il « lâche » Silvère et Miette, futures victimes du coup d'Etat du Deux-décembre, dans la campagne nocturne de Plassans. Cette promenade, qui tourne bientôt à l'errance, menace d'engloutir les personnages dans un environnement devenant peu à peu fantastique – engloutissement se manifestant dans une métaphore auditive lorsque les enfants rencontrent la colonne d'insurgés chantant *La Marseillaise*⁹⁷. Aucun cadre ne s'impose dans l'environnement diégétique des personnages dans un tel contexte : c'est pourquoi Zola s'en fabrique un en délimitant le champ de vision des enfants. Comme nous avons déjà pu le voir, c'est lors de cette promenade amoureuse que Miette entoure Silvère de sa pelisse, le vêtement devenant vite l'objet d'une métaphore filée introduisant le motif de la fenêtre, venue comme le cadre

⁹⁷ « *La Marseillaise* emplit le ciel, comme soufflée par des bouches géantes de monstrueuses trompettes qui la jetaient, vibrante, avec des sécheresses de cuivre, à tous les coins de la vallée. Et la campagne endormie s'éveilla en sursaut ; elle frissonna tout entière. [...] A certains moments, il semblait [à Miette] que [les insurgés] ne marchaient plus, qu'ils étaient charriés par *La Marseillaise* elle-même, par ce chant rauque aux sonorités formidables. [...] Bientôt ce fut un emportement, une poussière d'hommes balayée par une tempête. Tout se mit à tourner devant elle. » (Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 27 et 32).

manquant à la description : « Il leur semblait qu'ils avaient emporté leur maison avec eux, jouissant de la campagne comme on en jouit par une fenêtre⁹⁸ [...]. » Le parallèle entre un Zola se protégeant du chaos qu'est le réel grâce au cadre et ses propres personnages est d'ailleurs presque avoué par le narrateur dans cette même page : « Ils regardaient, à travers les plis de la pelisse, les champs qui s'étendaient aux deux bords de la route, sans éprouver cet écrasement que les larges horizons indifférents font peser sur les tendresses humaines. » Rare présent gnominique qui cache peut-être une confession sur le danger que représente effectivement l'immensité de certains paysages pour Zola... Nous avons déjà analysé le jeu de dysfonctionnements instauré à partir de cette mention métaphorique de la fenêtre dans cette scène, consistant à dissocier la description environnante du regard des personnages ou de toute référentialité réaliste afin de nier la transitivité de ce motif dont l'apparition ne relève certainement pas d'un besoin de transparence, mais plutôt, en effet, d'une recherche de protection⁹⁹. Par la suite, les vues se succèdent au fil de la promenade devant les personnages qui « ne parl[ent] même plus », « poussant une exclamation à la vue d'un coin de paysage¹⁰⁰ » sans que la narration prête la moindre attention à celui-ci. Néanmoins, à l'approche de la limite que les deux enfants s'étaient fixée, la description de la campagne arrive enfin ; or, à partir de cet instant, le cadrage de la vision initialement enclenché par la métaphore de la cape-fenêtre est relayé par la construction et la matérialité du texte :

A l'endroit où commencent les haies, *la longue avenue d'arbres se terminait alors par deux ormes, deux colosses plus gigantesques encore que les autres. Les terrains s'étendent au ras de la rue, nus, pareils à une large bande de laine verte, jusqu'aux saules et aux bouleaux de la rivière. Des derniers ormes au pont, il y avait, d'ailleurs, à peine trois cents mètres. Les amoureux mirent un bon quart d'heure pour franchir cette distance. Enfin, malgré toutes leurs lenteurs, ils se retrouvèrent sur le pont. Ils s'arrêtèrent.*

Devant eux, la route de Nice montait le versant opposé de la vallée ; mais ils ne pouvaient en voir qu'un bout assez court, car elle fait un coude brusque, à un demi-kilomètre du pont, et se perd entre des coteaux boisés. En se retournant, ils aperçurent l'autre bout de la route, celui qu'il venait de parcourir, et qui va en ligne droite de Plassans vers la Viorne. Sous ce beau clair de lune d'hiver, on eût dit un long ruban d'argent que les rangées d'ormes bordaient de deux liserés sombres. A droite et à gauche, les terres labourées de la côte faisaient de larges mers grises et vagues, coupées par ce ruban, par cette route blanche de gelée, d'un éclat métallique. [...] Rien n'était d'une plus souveraine grandeur.

Puis les jeunes gens, qui venaient de s'appuyer contre un parapet du pont, regardèrent à leurs pieds. La Viorne, grossie par les pluies, passait au dessous d'eux, avec des bruits sourds et continus [suit une description du torrent]¹⁰¹.

Comme avec Jean, les porte-regards signalent ici, par le ralentissement progressif puis par l'arrêt de leur marche, un basculement du récit linéaire vers la description, et du déroulement de l'écriture vers l'immobilisme du tableau. Le motif de la route bordée d'arbres

⁹⁸ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 23.

⁹⁹ Voir *supra*, p. 349 et sq.

¹⁰⁰ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 23.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 24-25.

qui se termine juste avant la pause descriptive constitue elle aussi un marqueur flagrant de l'entrée du texte dans le pictural. Les deux derniers ormes acquièrent ainsi une fonction de « seuil », nous faisant passer dans le monde des spectateurs. Ce marquage est redoublé par la stylistique du texte et l'aspect visuel de la page. L'arrêt du temps, l'arrêt du texte, et l'entrée dans l'œuvre d'art se produisent à la fin du premier paragraphe par le symbolique : « Ils s'arrêtèrent. » La structure de la phrase, qui ne peut être plus concise, met en relief son sens, et celle-ci est suivie d'un blanc et d'un alinéa. Sur le plan visuel de la page, le vide accentue la fin du trajet, mais surtout l'arrivée à la frontière du tableau. Cette limite des blancs du papier est d'ailleurs soulignée avec redondance dès l'alinéa du paragraphe suivant, par le circonstant « Devant eux », isolé par une virgule en tête de phrase, qui marque une rupture et place d'emblée les personnages dans la position idéale de spectateurs d'une perspective. La fin du paragraphe coïncide elle aussi avec la fin de la description, le paragraphe suivant enclenchant une nouvelle image, avec un nouveau point de vue. Comme les enfants, le lecteur franchit un seuil et devient spectateur, par l'intermédiaire du blanc du texte. L'entrée dans le monde pictural de la description du paysage ne saurait être plus marquée, et il est évident que la syntaxe et la disposition de la page ont une fonction à la fois isolante et déictique qui instaure un véritable encadrement de la vision.

On ne peut donc nier à ce goût de l'encadrement dont témoignent les descriptions zoliennes une fonction sans doute plus essentielle et profonde que celle d'une simple technique visant à rendre vraisemblables les pauses nécessaires au roman¹⁰². Le cadre imposé par Zola à ses textes ne se situe pas seulement dans des motifs-prétextes tirés du réel diégétique, mais se trouve aussi *au sein* du texte pour « informer » véritablement la description. L'utilisation de ce procédé dans les descriptions de milieux démesurément grands et souvent naturels, donc potentiellement déstabilisant et hostiles, renforce notre conviction qu'il assume au sein de l'œuvre la *composition* nécessaire à la lutte contre le chaos en art et à l'émergence du *chaosmos*. Cette redondance du cadre permet en outre de mettre en valeur le tableau créé par le texte en tant que tel, en instaurant un « seuil » du descriptif dans le déroulement narratif. Isolant l'objet décrit et le manifestant comme tel aux yeux du lecteur, il fait donc également figure de cadre ornemental au sens propre. Enfin, ces morceaux de texte descriptifs montrent leur progressive constitution en objet plastique propre : le texte mis en page fait lui-même cadre, et présente à sa manière un tableau, fait de caractères et de blancs.

¹⁰² Pour une étude de l'encadrement narratif dans *La Curée*, consulter l'article de Janine Godenne, « Le tableau chez Zola, une forme, un microcosme », *Cahiers naturalistes*, n°40, 1970, p. 135-143.

Ce phénomène ne doit d'ailleurs pas étonner de la part d'un écrivain-photographe qui réalise ses compositions photographiques en accumulant... des livres et des photographies dans un espace théoriquement dévolu à l'image.

Cependant, nous avons vu que bien que nécessaire aux conditions de la représentation, le cadre devait aussi savoir s'éclipser pour que l'illusion ne se dénonce pas comme telle : un cadre trop ouvragé, qui se remarque trop, laisse voir les « ficelles » de l'artiste et nuit au mimétisme de la représentation. Dans « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », L. Marin note une pareille ambivalence dans les encadrements très ornés des tapisseries réalisées pour Versailles d'après des cartons de Lebrun, qui dirigent certes le regard du spectateur et l'aident à saisir l'espace de représentation central, mais relèvent néanmoins de la « métareprésentation » en raison de leurs figures propres¹⁰³. L'accentuation exagérée de l'encadrement d'une œuvre peut ainsi rapidement quitter sa fonction énonciative utilitaire et faire peser une certaine menace sur la représentation. Ce phénomène est parfaitement illustré dans *Gran Cairo*, toile réalisée par Frank Stella en 1962 et constituée d'une série de cadres carrés de diverses couleurs emboîtés concentriquement les uns dans les autres (fig. 64). Louis Marin fait de cette œuvre l'exemplification même de la dimension présentative propre à tout encadrement, interrogeant radicalement la notion de représentation. Car lorsqu'il n'y a plus que le cadre, quel est l'objet de la représentation esthétique ? La toile de Stella, en faisant du cadre lui-même le centre de sa composition, entraîne le regard du spectateur dans un vertige visuel mimant le vertige philosophique d'une œuvre *dont la représentation devient sa présentation même* :

A première vue, cette toile est faite de cadres. Le plan de la représentation est envahi par eux depuis son bord le plus extérieur jusqu'à son centre : triomphe du cadre et du cadrage – de la présentation – sur la représentation. La toile est le champ d'une force toute-puissante : celle de sa limite extérieure entièrement redirigée vers son centre. Les traces que cette force a laissées inscrites sur la toile, ce sont les cadres. A moins que nous considérions que le sujet du tableau, ce qu'il vise à représenter, ce soit précisément les processus d'encadrement et, dès lors, le mouvement se renverse : du centre vers la périphérie, de l'intérieur vers l'extérieur, en particulier avec les quatre puissantes flèches centrifuges que dessinent les diagonales dans le plan. [...]

Si le cadre est l'un des moyens par lesquels la représentation se présente représentant quelque chose, cette œuvre de Stella représente sa propre présentation. La peinture est entièrement réflexive et sa dimension transitive consiste à représenter sa dimension réflexive. [...] [N]ous assistons à une mise abyme iconique de l'opacité du signe représentationnel dans sa transparence ou l'inverse, un *regressus ad infinitum* iconique, par les cadres de la présentation à sa représentation et de la représentation à sa présentation¹⁰⁴.

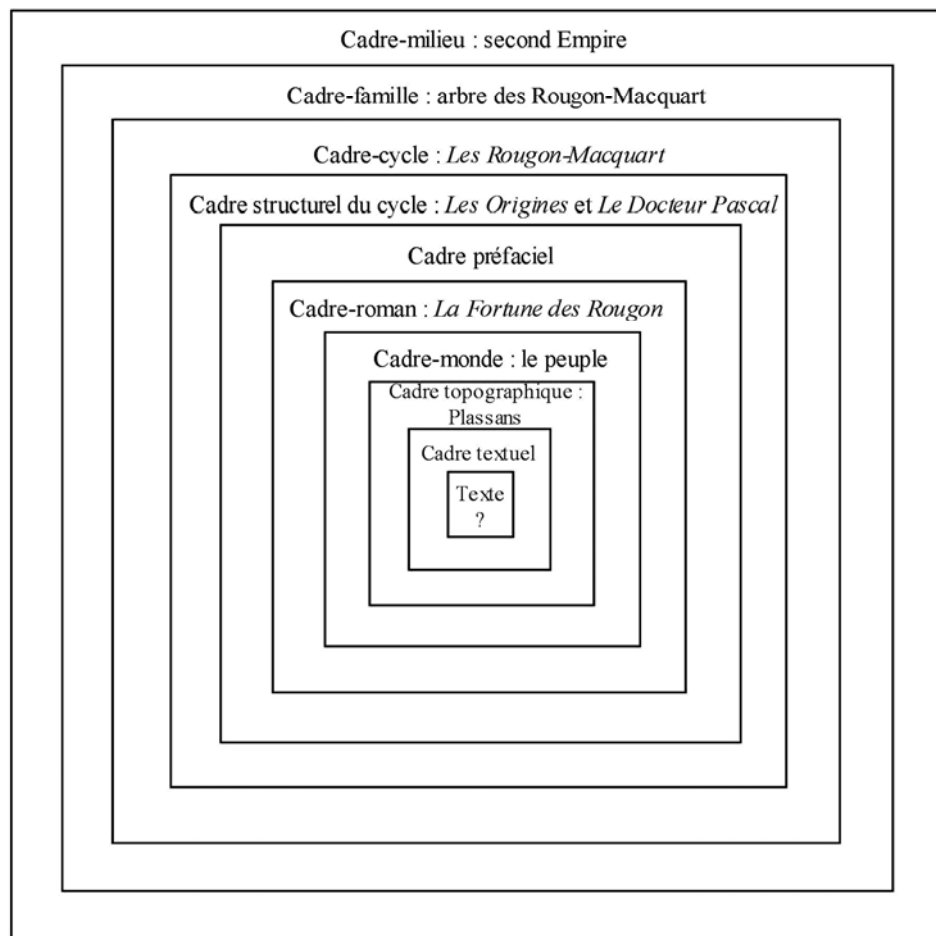
Nous laissons à l'interprétation du critique tout son développement tant celui-ci nous semble parfaitement s'adapter au réseau d'encadrement infini que nous avons pu repérer dans la représentation romanesque zolienne. En effet, lorsqu'on interroge et essaie de synthétiser

¹⁰³ Louis Marin, « Le cadre de la représentation », *op. cit.*, p. 348-349.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 360-361.

schématiquement l'ensemble des cadres posés par l'écrivain entre l'objet représenté et sa représentation, qu'ils soient de nature formelle, scripturaire ou diégétique, comme nous avons tenté de le faire ci-dessous pour *La Fortune des Rougon*, on reste frappé par l'accumulation concentrique qu'ils exposent, qui le rapproche, malgré toutes les différences que leur esthétique et leur contextualisation supposent, de la démarche de Stella :

Réel



En accroissant le cadre, l'œuvre zolienne, comme *Gran Cairo*, bascule automatiquement vers la *présentation* d'elle-même. « C'est l'invisibilité de la surface-support qui est la condition de possibilité de la visibilité du monde représenté¹⁰⁵ », disait Marin ; or, à trop user des moyens de mise en valeur de la peinture, la *mimesis* du tableau passe définitivement au second plan, si second plan il y a encore. En faisant de la présentation du cadre l'objet de sa représentation, Stella pose la question de l'existence même d'une re-

¹⁰⁵ Louis Marin, « Représentation et simulacre », *op. cit.*, p. 305.

présentation dans son œuvre. Peut-on poser l'existence d'un centre final que tous ces carrés viendraient donner à voir ? Le dernier carré est-il cadre ou objet encadré ?

Ce petit carré rouge central – souvenons-nous que cadre signifie carré – pose une question à la fois visuelle-optique et intellectuelle-théorique : encadré par tous les cadres cadreurs et cadrés, il ne cadre lui-même rien, sauf si nous suggérons le paradoxe d'un cadre se cadrant lui-même, paradoxe qui n'est autre que celui d'une infinie réflexivité ; paradoxe qui est, me semble-t-il, celui que présente *visuellement* cette peinture [...]. Le petit carré central est-il la *figure*, l'unique et extrême *figure* d'un *quadro* qu'encadreraient quinze cadres colorés ? Ou est-il le dernier, l'ultime *cadre* qui ne cadrerait plus rien sinon lui-même ou qui encadrerait une figure zéro (à l'infini), une figure invisible¹⁰⁶ ?

Par l'omniprésence visuelle du cadre, le concept de représentation est évacué au profit d'une mise en abyme sans fin qui renvoie sans cesse le regard sur l'encadrement lui-même, sur la présentation matérielle de la toile, qui remplace par l'épiphanie muette de son agencement concret toute idée même d'un objet à re-présenter. De même, à trop souligner la construction de ses descriptions, Zola ne met-il pas en péril la représentation de son texte au profit de sa présentation ? Mais, dès lors, que *présente-t-il* ? On comprend pourquoi notre variation schématique sur l'œuvre de Stella se termine par un point d'interrogation : à multiplier les clôtures du texte, l'« à-voir » du roman zolien est reporté non plus sur le centre de la composition, mais sur l'encadrement qui le présente ; et comme pour le petit carré rouge central, le dernier cadre, celui constitué par la matérialité même du texte typographique, nous laisse face à une interrogation : une fois contrecarrée par ce réseau d'encadrement mettant toujours plus à distance le lecteur de l'illusion référentielle représentée, quelle peut bien être cette dernière chose à voir dans le texte zolien, si ce n'est le texte lui-même ? En cela, la situation s'avère dans le cas de Zola éminemment plus complexe et problématique que dans celui d'un artiste abstrait comme Stella : non seulement parce que contrairement au peintre, l'écrivain se place officiellement dans le cadre d'une esthétique représentative et dans un contexte où l'abstraction est un concept encore inexistant ; mais surtout, à l'inverse, parce qu'il agit sur un matériau par essence non figuratif qui porte en lui-même toutes les prémisses nécessaires à l'abstraction : le signe conventionnel du langage, élément abstrait en lui-même dont l'abstraction est admise et acceptée, bien plus facilement que pour la touche de couleur de la peinture. Paradoxalement, bien qu'il ne se situe qu'à l'orée d'une esthétique approchant de plus en plus la remise en cause de la représentation, le matériau du roman zolien, l'écriture, le prédispose donc *par nature* à cette même remise en cause. Au centre des cadres emboîtés des *Rougon-Macquart*, il n'y aurait finalement, comme le dit Marin, plus d'objet représenté, mais finalement un piédestal où trône l'écriture – le signe, dans toute son opacité muette.

¹⁰⁶ Louis Marin, « Le cadre de la représentation », *op. cit.*, p. 361-362 [L. M. souligne].

2. Support-surface : la bidimensionnalité de l'image zolienne

Selon Louis Marin, le fond et le plan de l'œuvre d'art sont aux côtés du cadre les principaux dispositifs de *présentation* de l'œuvre d'art. Nous avons choisi de les réunir en une même appellation de « surface », dans la mesure où l'action présentative de ces deux derniers éléments repose sur un mécanisme identique : la remontée du fond et la dénonciation du plan de la toile viennent l'une comme l'autre remettre en cause la profondeur supposée par l'illusion perspectiviste, qui prétend justement nier leur présence :

Le fond, support matériel et surface d'inscription et de figuration, le fond, par lequel toute figure advient au regard, se présente dans ses relations avec d'autres figures et dans son éventuelle référence. C'est ce fond que dénie la profondeur réalisée illusoirement par l'appareil prospectif qui la creuse, jusqu'aux lointains, voire jusqu'à l'infini, un infini en instance d'illimitation. [...] Pour cheminer un instant sur cette limite par laquelle une surface « cadre » la représentation en son fond, inversement, on assistera à une mise en avant du fond par neutralisation relative de la profondeur et par négation de toute figure ou de tout représenté des lointains ; la toile de fond fait surface comme mur, paroi, comme surface noire ou grise. Le fond apparaît dès lors comme surface, et c'est alors que le tableau se présente comme tableau, il se présente, moins représentant quelque chose que comme représentation. [...] Le plan de la représentation, deuxième élément de cadrage de la représentation qui se déploie *all over*, de bord à bord, de gauche à droite, du haut en bas, sur toute l'œuvre, [est] d'autant plus oublié qu'il est parfaitement transparent, quatrième paroi « frontale » du cube scénographique [...]. A moins que, inversement, ce plan-cadre n'apparaisse obliquement à l'œil par l'excès qu'y dépose la goutte d'eau d'un trompe-l'œil ou la mouche dans une nature morte¹⁰⁷.

Or, de cet autre moyen de *présentation de la représentation* dans l'œuvre d'art, en apparence purement réservé au domaine propre du *medium pictural*, le texte zolien semble lui aussi abuser : alors que l'espace romanesque dispose en théorie de toutes les ressources de la tridimensionnalité dans l'illusion que développe ses descriptions, le roman zolien s'attache à « faire tableau », selon un modèle spatial contraignant. Plus encore, dans le cadre de ce « faire tableau », celui-ci déploie une esthétique surprenante, consistant en outre à « faire surface », à accentuer cette contrainte bidimensionnelle à laquelle il ne devrait pourtant pas être soumis. L'objet des pages qui suivent ne consistera donc pas exactement, on le comprend, à mettre en évidence des nombreux rapports entretenus par l'écriture zolienne avec la peinture de son temps, rapports qui ont d'ailleurs déjà été fort souvent pointés par la critique, en particulier avec le mouvement impressionniste¹⁰⁸. Ces études se bornent souvent à remarquer des

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 344-345.

¹⁰⁸ A titre d'exemple, consulter ces articles qui prennent la filiation Zola/impressionnisme pour un acquis : en premier lieu ceux de Joy Newton, « Emile Zola impressionniste », *Cahiers naturalistes*, n°33 et 34, 1967, p. 39-52 et 124-138, « Zola et l'expressionnisme ou le point de vue hallucinatoire », « Zola et les images : aspects de *Nana* », *op. cit.* ; Patricia Carles, « *L'Assommoir* : une déstructuration impressionniste de l'espace descriptif », *Cahiers naturalistes*, n°63, 1989, p. 117-125 ; Kelly Basilio, « Naturalisme zolien et impressionnisme : le rôle de la métonymie », *Cahiers naturalistes*, n°66, 1992, p. 83-90. A noter cependant, les précoces mises en garde de Philippe Hamon sur les comparaisons trop hâtives dans son article « A propos de l'impressionnisme de Zola », *Cahiers naturalistes*, n°34, 1967, p. 139-147.

parallèles thématiques ou stylistiques. Cependant, si la description des alcooliques de *L'Assommoir* peut renvoyer à *l'Absinthe* de Degas, la description d'une gare dans *La Bête humaine* aux *Saint-Lazare* de Monet, et les ombres bleues des jardins d'*Une page d'amour* aux colorations des paysages impressionnistes, en quoi cela ferait-il pour autant de l'écriture zolienne une écriture *picturale, imageante* ? Les audaces thématiques (représentation de la ville, du monde du travail...) et scéniques (point de vue inhabituel...) sont-elles la marque de cette écriture impressionniste, ou ne sont-elles pas plutôt l'expression d'une nouvelle appréhension du réel commune à tous ces artistes, qui se traduirait de manière égale dans leurs arts respectifs ? Bien qu'elle s'y intéresse pour une part, l'étude que nous nous proposons de suivre ne s'attardera donc pas, on le comprend, à relever toutes les citations d'œuvres picturales disséminées dans *Les Rougon-Macquart*, bien qu'un intéressant catalogue pourrait en être tiré. Elle tâchera plutôt de mettre en lumière les « tics » picturaux de l'écriture zolienne ; non en ce qu'elle reprend le style, la manière, les thèmes de certains artistes contemporains du romancier, mais plutôt en ce qu'elle comprend la représentation littéraire à partir d'un élément spécifique au *medium* pictural, et théoriquement étranger au texte littéraire : l'espace bidimensionnel compris entre la surface du support et le plan de la représentation. Toutefois, nous ne pouvons évacuer si rapidement la question des références explicites de l'œuvre zolienne à l'art pictural, et des conséquences qu'elles impriment à la réception d'une description.

a. La citation picturale : le musée du texte

Notre propos sera succinct sur cette question du « musée » officiel ou officieux que Zola a pu insérer dans son œuvre, dans la mesure où la question a déjà été abordée par H. Mitterand en 1992 dans un bref mais complet article consacré à la présence des objets iconiques dans *Les Rougon-Macquart*, intitulé « Le musée dans le texte¹⁰⁹ », qui nous servira de guide après un court rappel.

L'homme du XIX^e siècle est soumis comme l'a montré Philippe Hamon dans *Imageries* et dans *Expositions* à une inflation de la sollicitation des images bidimensionnelles qui l'assailent dans son quotidien (expositions, affiches, illustrations, publicités, photographies...), et cette omniprésence iconographique ne saurait avoir été sans influence sur la création littéraire, l'artiste y étant soumis en tant qu'homme comme le flâneur du

¹⁰⁹ Henri Mitterand, « Le musée dans le texte », *Cahiers naturalistes*, n°66, Paris, 1992, p. 13-22 [repris dans *L'illusion réaliste, op. cit.*, p. 105-118].

dimanche, mais aussi en tant qu'écrivain de tout temps soumis à la rivalité de l'image peinte. L'inventaire non exhaustif et pourtant considérable des différentes médiations iconiques que peut croiser une œuvre romanesque à cette époque, que réalise le critique en prenant justement le cas de Zola comme exemple privilégié, atteste avec assez d'évidence de la « gangrène iconique » qu'elle subit depuis son processus de création jusqu'à sa publication :

Toute œuvre littéraire peut-être, et celle de Zola homme du XIX^e siècle, sans doute, en particulier, est d'essence polysémiotique. Que ce soit en avant-texte, à son stade de germination, au niveau de sa « fabrique », que ce soit au niveau du texte imprimé (qui s'accompagne de frontispices et d'illustrations), ou que ce soit au niveau de ses modifications et réécritures ultérieures (par exemple une adaptation au théâtre par l'écrivain lui-même ou au cinéma par la suite), tout œuvre est, pour qui la conçoit et la reçoit, une combinaison de signes (écrits), de consignes (de lecture, plus ou moins implicites ou explicites), d'indices et de symptômes (renvoyant à un extratexte biographique) et d'icônes (entités analogiques du réel qu'elles signifient : images, cartes, dessins, photographies, schémas, calligrammes, diagrammes, maquettes, etc.). Ces dernières (les icônes, les images) peuvent prendre des formes diverses, et intervenir dans la totalité d'un processus littéraire (ou non littéraire : voir les tableaux de Manet à l'origine des articles de critique d'art de Zola, et réapparaissant en fond du portrait de Zola par Manet) à des moments divers de sa mise en œuvre : images publicitaires ou de tableaux, photographies (Zola est lui-même photographe, surtout après 1888), images faisant partie de l'environnement immédiat de l'écrivain, gravures de journaux ou de livres illustrés lus. Les images *déjà vues* par l'écrivain sollicitent et médiatisent son inspiration, l'« imprègnent » iconologiquement, pour reprendre une métaphore physiologique zolienne déjà rencontrée, ou assistent l'écriture en cours de tel roman : ainsi pour les illustrations du livre de Simonin sur le monde souterrain (notamment l'image représentant la descente d'un cheval dans la mine) pour *Germinal*, pour les diagrammes des divers arbres généalogiques de la famille des Rougon-Macquart que Zola vérifie et réaménage avant de commencer un nouveau roman, pour les gravures de Breughel représentant le combat de Carnaval et de Carême à l'origine du *Ventre de Paris*, pour une vue panoramique de Paris pour la préparation d'*Une page d'amour*, pour les plans de Jourdain pour *Le Rêve* et *Au Bonheur des Dames*, pour les tableaux réels du Louvre qui seront regardés par les personnages de l'œuvre (la noce de Gervaise visitant le Louvre dans *L'Assommoir*), pour les tableaux fictifs, souvenirs et amalgames de tableaux déjà vus par Zola, peints par les personnages de peintres de tel ou tel roman (tableaux de Claude dans *Le Ventre de Paris* et dans *L'Œuvre*, dessins de Clotilde dans *Le Docteur Pascal*). Edmond de Goncourt, dans un passage de *La maison d'un artiste* (1881) [...] soulignait combien il avait besoin de « l'excitation » des images et couleurs des objets entassés dans son boudoir chinois pour déclencher le processus du style et l'acte d'écriture. L'iconique se présente aussi comme un commentaire postérieur à l'œuvre, comme sa paraphrase ou son contresens parfois, sous forme d'illustrations, couvertures illustrées (voir les démêlés de Zola avec son illustrateur très « Rose-Croix » du *Rêve*, Carlos Schwabe, ou avec l'édition allemande illustrée de *La Débâcle*), mises au cinéma postérieures (Renoir, F. Lang, Clément), au théâtre (souvent par Zola lui-même), ou en affiche de librairie, de tel ou tel roman, tableaux (Manet ou Cézanne peignant Zola, Van Gogh peignant des natures mortes de livres de Zola), reportages illustrés concernant l'écrivain (*L'Illustration* du 8 mars 1890, *La Revue illustrée* du 15 février 1887, etc.), parodies illustrées et caricatures (Zola est sans doute, avec Hugo, l'écrivain le plus caricaturé du XIX^e siècle). L'iconique, au sens large, traverse le texte zolien et l'accompagne à tous les stades de son existence réelle et virtuelle, avant-texte, texte, après-texte¹¹⁰.

La littérature ne peut pas échapper à cette nouvelle concurrence que lui oppose l'image, au moment même, pourtant, où l'agrandissement de son lectorat par les progrès de l'instruction et le succès des nouveaux journaux lui semblaient garantir la suprématie sur les feuilles volantes et autres almanachs du XVIII^e siècle. Face à ce fait général auquel tout auteur se retrouve confronté, les réactions sont diverses, allant du rejet le plus pur à l'enthousiasme le plus débridé. Pourtant, bien souvent, les relations entre écriture et image ne

¹¹⁰ Philippe Hamon, *Imageries, op. cit.*, p. 230-232.

sont pas simples et manichéennes pour les artistes, mais plutôt ambiguës. Les cas les plus célèbres en sont sans doute Baudelaire et Flaubert, l'un portant aux nues certains peintres dont il s'inspire mais exécrant publiquement tout intérêt qu'on puisse porter à la révolution photographique, l'autre ayant toujours refusé la présence d'images au sein de ses publications, mais étant doté d'un style descriptif que beaucoup s'accordent à dire directement influencé de la lecture des images, et s'inspirant parfois de celles-ci (*La Tentation de saint Antoine*). Ces haines et passions des écrivains pour l'image sont fort compréhensibles, puisque l'image visuelle, en se répandant dans la société, devient la concurrente de l'image littéraire.

Il nous faut toutefois revenir un court instant sur le problème théorique posé par cette supposée imprégnation de l'écriture par l'image. En effet, parler d'une écriture visuelle est à la fois chose bien commune – tant la critique se pâme devant les auteurs qui lui « donnent à voir » le monde – et difficilement explicable. Entre l'image littéraire, la figure de style, et l'image visuelle, la confusion terminologique serait un stratagème aisé pour y répondre, mais qui ne nous apporte rien. Car finalement, le texte, c'est là une évidence, reste toujours une image *littéraire*, en l'occurrence une métaphore – figure de style que l'on s'accorde pour être la plus « visuelle » avec l'hypotypose, parce qu'elle rapproche en peu d'espace les éléments les plus hétéroclites, source d'imagination pour le lecteur –, celle du réel. Tout écrit ne peut être qu'une image en ce sens qu'il n'est qu'une *représentation* abstraite et conventionnelle. Par conséquent, ainsi que le rappelle Philippe Hamon¹¹¹, le lecteur du texte « qui donne à voir » ne voit absolument rien, si ce n'est des signes. Tout sépare image et discours – instantanéité et durée, sensation et intellection – et par conséquent, toute idée de concurrence entre les deux *media* semble vaine. Pourtant, ce qui fait l'intérêt de leur réciprocity au XIX^e siècle, est que l'impact de l'image sur son public impressionne les écrivains jusqu'à leur faire consciemment repenser leur manière d'écrire : instantanéité, préhension sur le réel, rapidité, sont entre autres désormais également revendiqués par la littérature :

L'image en deux dimensions participe d'un univers du simulacre, et l'image en creux, l'empreinte ou le moulage, d'un univers de l'absence et du vide. Toutes deux se rejoignent de façon en général négative. Une

¹¹¹ « Certes entre image littéraire (à lire) et image en deux dimensions (à voir), les différences de statut sont, pour le sémioticien, radicales. [...] Confusion terminologique et théorique qui repose cependant sur le sentiment, universellement partagé et donc culturellement bien réel, d'une connivence profonde (*ut pictura poesis*) entre ces deux régimes sémiotiques. L'image « fait voir », « donne à voir » (titre d'un recueil d'Eluard), « peint les choses d'une manière si vive et si énergique qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau, ou même une scène vivante » (définition de l'hypotypose selon Fontanier). Mais que « voit »-on exactement quand on lit par exemple une « image » (ici une métaphore) comme celle-ci de Baudelaire : « Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité » (*Paysage*) ? Voit-on *le réel*, des tuyaux et des clochers parisiens « réels » ? Voit-on *le langage* dans son fonctionnement et dans l'exercice de ses « possibles » (Valéry) poétiques ? Voit-on *le texte*, rien que le texte ? La réponse varie sans doute selon les points de vue théoriques. » (*ibidem*, p. 277-278).

esthétique de la platitude et de l'image « impressionnée » se met en place textuellement et stylistiquement, et comme mimétiquement d'un réel plat ou comme vide de sens, pour promouvoir des textes conçus comme une succession d'« impressions », ou de « tableaux » juxtaposés, esthétique antinarrative contre laquelle réagira violemment la critique du temps. Cette question de la perte d'épaisseur d'un monde et d'un texte réduit à deux dimensions, à des absences et à des « surfaces » traverse toute la réflexion du XIX^e siècle sur lui-même. Question, par conséquent, à la fois éthique et esthétique. [...] L'image, avec son mode de lecture qui lui est propre, mode d'un parcours zigzaguant et rapide de l'œil sur une surface plane, lance un défi au texte littéraire voué au mode linéaire et lent de la lecture¹¹².

Cette influence générale des images sur la littérature du XIX^e siècle ne pouvait que trouver une de ses expressions les plus vives dans l'écriture d'Emile Zola, qui, on le sait, était ouvert à toute expérience visuelle, qu'elle soit artistique (la critique d'art), ou technique (la photographie, du moins avant qu'il ne la pratique comme un véritable moyen d'expression artistique). L'image trouve en Zola un récepteur passionné, au point qu'on puisse dire qu'elle sature *Les Rougon-Macquart* : citations picturales, références à la photographie, aux arts de la lumière, défilés de personnages tous plus « visionnaires » les uns que les autres, la liste en est bien longue. Il reste néanmoins qu'attribuer ou non une écriture « artiste » en fonction de cette seule sensibilité visuelle de l'écrivain à l'art de son époque reste une entreprise relativement hasardeuse. De ce point de vue, notre problématique générale nous offre une solution de confort, dans la mesure où ce n'est précisément pas les « qualités » visuelles qui nous interpellent dans la description zolienne, mais au contraire ses défauts, sa capacité à parasiter, à contrecarrer l'illusion dans l'esprit du lecteur en utilisant les désavantages propres de la représentation picturale. Dès lors, ce n'est pas la « vision » suscitée dans l'esprit du lecteur qui nous intéresse dans l'éventuelle référence picturale de l'écriture zolienne, mais sa difficulté à faire image justement, à la manière d'une toile qui remettrait en cause sa représentation par la monstration de son support et de sa matière. Difficulté naturelle pour le peintre, la présence d'un mur bouchant la perspective d'un paysage représenté l'est beaucoup moins dans l'univers du roman : lorsque nous nous intéressons à l'accentuation de cette dimension « négative » de la peinture dans la description de Zola, nous ne discutons finalement que de la présence d'un dispositif à valeur d'obstacle, sans pour autant nous préoccuper du résultat final dans l'imagination de chaque lecteur : que celui-ci pense « voir » ou non la scène dépeinte, celle-ci sera de toute façon « bouchée », réduite à une surface, et pose en cela à la représentation zolienne un problème esthétique fondamental.

C'est pourquoi, bien que nous ne nous intéressions guère à l'inventaire des références picturales plus ou moins explicites dans les descriptions des *Rougon-Macquart*, nous ne pouvons cependant éluder le problème théorique de leur présence dans le roman, dans la

¹¹² *Ibid.*, p. 27 et 38.

mesure où celle-ci relève d'une connivence avec un lecteur qui identifie un tableau, donc une image bidimensionnelle, avant de percevoir une scène. La citation picturale, dès lors qu'elle est reconnue par le destinataire, devient une médiation, un obstacle entre celui-ci et le monde représenté. Sur cette idée fondamentale repose dans une certaine mesure tout l'intérêt de l'analyse du « musée » zolien développée par H. Mitterand.

- *Le musée dans le texte : les citations picturales explicites*

Dans son article « Le musée dans le texte », Henri Mitterand s'intéresse aux tableaux qui se succèdent dans les différents romans de Zola, en particulier ceux du Louvre que visite la noce de *L'Assommoir*, les photographies et les portraits bourgeois de *La Curée* ou encore le portrait du mort dans *Thérèse Raquin*. L'auteur remarque l'intérêt à double tranchant que ceux-ci recèlent pour l'énoncé et l'énonciation des romans... H. Mitterand s'intéresse en effet à cette catégorie particulière qu'il nomme les objets « texticonographiques », soit « la mention et la représentation, textuelle, de photographies, de gravures, de peintures, de dessins, d'enluminures, de papiers peints, de tapisseries, d'affiches, de broderies, de vitraux, de tentures, de sculptures, etc., pour ne citer que des iconographismes zoliens. » Cette spécificité importe, car elle implique dans ce cas que la diégèse n'instaure pas l'illusion d'un changement de *medium* en se faisant nécessairement « écriture picturale » ou « effet tableau » : le réel diégétique ne se transforme pas en image, il en contient une qui existe matériellement dans la diégèse, qu'il nous décrit, et qui peut éventuellement prendre dès lors une valeur de mise en abyme de l'œuvre romanesque en fonction de son contenu, ou non.

Néanmoins, même sur ce seul plan « texticonographique¹¹³ », l'auteur signale l'inévitable médiation que l'objet-image ou l'objet-tableau insère dans l'énoncé du roman, peu propice à la transparence supposée de l'esthétique réaliste : « la mimésis littéraire, en somme, travaille elle aussi au second degré, et devient une méta-mimésis : un exemple, le portrait de Camille dans la chambre où Laurent va rejoindre Thérèse Raquin. Un double écran s'interpose dans ce cas entre le lecteur-contemplateur et la réalité extra-textuelle¹¹⁴. » Cette « méta-mimésis » du tableau représenté commente en effet l'action qui se déroule devant lui, pour le lecteur, ou pour le personnage en se faisant son double, révélateur d'une vérité qu'il se refuse souvent à admettre, mais il la programme aussi, tout en remettant en cause la vérité revendiquée par la narration naturaliste : ainsi, comme le note H. Mitterand, le défilé de la

¹¹³ Henri Mitterand, « Le musée dans le texte », *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁴ *Ibidem*.

noce de Gervaise dans *L'Assommoir* au Louvre devant *Le Radeau de la Méduse* de Géricault, *Les Noces de Cana* de Véronèse, *La Joconde* de Léonard, la *Vierge* de Murillo puis *La Kermesse* de Rubens présente dans un ordre anarchique le destin de Gervaise, en mélangeant le naufrage et la privation, le mariage, la maternité et la bombance la plus débridée. Néanmoins, comme pour l'étude de la mise en abyme par L. Dällenbach, ou de l'allégorie chez E. Reverzy, la question du surcroît de lisibilité apporté par ce commentaire « au carré » de l'intrigue ne va pas de soi sans plus de débat, et nous sommes tout à fait encline à partager les réserves que formule H. Mitterand au sujet de « ces interfaces, ces procédés de décrochements et d'enchâssements internes, ces passages du verbe à l'image, et du récit à son reflet, à son substitut intra-narratif, que Zola affectionne, semble-t-il¹¹⁵ » :

Dédoubler le sujet dans son reflet, la fête d'anniversaire de Gervaise dans la *Kermesse* de Rubens, Camille Raquin mort dans son portrait survivant, l'image de Renée dans celle de l'actrice jouant Phèdre, ou même iconiser le roman, immobiliser les instantanés d'une existence dans des artefacts de tableaux hollandais ou d'impressionnistes, ne revient-il pas à suggérer que tout est représentation, mise en scène, illusion ? [...] Le lecteur, à qui le romancier naturaliste a pourtant promis le savoir et la vérité, reste sur cette interrogation, sur cette incertitude déceptive, mais sûrement générative de plaisir. Et si c'est le Double, factice et illusoire par nature, qui tient le langage de la vérité, comme c'est souvent le cas, cette duplication du motif romanesque n'institue-t-elle pas au sein du contrat naturaliste une sorte de jeu contre-naturaliste qui brouille les tranquilles certitudes de l'« observateur » et de l'« expérimentateur¹¹⁶ » ?

Le recours à la citation d'œuvres de musée vient consciemment perturber la communication « transparente » du roman naturaliste. Cette confusion entre réel et représentation à l'intérieur même de la fiction semble d'ailleurs clairement reconnue par la narration, qui s'amuse à mettre en abyme sa relation trouble avec l'image dans le comportement des personnages de la noce : Coupeau trouve « une ressemblance [de *La Joconde*] avec une de ses tantes » ; Gervaise se plaint que c'est « bête de ne pas écrire les sujets sur les cadres¹¹⁷ », qui lui permettraient effectivement ainsi de comprendre le reflet de son histoire plus aisément ; de même, les convives s'extasient davantage dans le musée sur les copistes qui eux aussi, comme l'écrivain, reprennent les tableaux sur leurs chevalets, que sur les œuvres elles-mêmes ; enfin, eux-mêmes regardant les tableaux et les copistes des tableaux deviennent l'objet du regard goguenard des peintres et du public averti, devenant ainsi peut-être une œuvre à contempler ou à peindre, d'autant que la scène se situe juste avant l'évocation du dernier tableau, le plus spéculaire : *La Kermesse*¹¹⁸ ... La frontière entre l'art et

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁷ Emile Zola, *L'Assommoir*, éd. cit., p. 445.

¹¹⁸ « Peu à peu, pourtant, le bruit avait dû se répandre qu'une noce visitait le Louvre ; des peintres accouraient, la bouche fendue d'un rire ; des curieux s'asseyaient à l'avance sur des banquettes, pour assister commodément au défilé [...] » (*ibidem*, p. 446).

le réel est ironiquement remise en cause par le romancier soulignant l'impossible réalité de son œuvre : dans un roman comme *L'Assommoir*, tous les personnages peuvent ressembler à un tableau de Léonard si l'auteur le souhaite, parce qu'ils n'ont pas plus de réalité que ces images, et ne peuvent en aucun cas se poser comme leur éventuel « référent ». Le choix d'une œuvre à l'identité aussi énigmatique que *La Joconde* insiste d'ailleurs sur ce caractère insondable car factice des personnages, aussi bien picturaux que littéraires.

Dans son article, H. Mitterand distingue avec raison ces motifs « texticonographiques » d'utilisations proches mais différentes de la référence picturale dans *Les Rougon-Macquart*, à savoir le motif « texticonographique » imaginaire, comme les tableaux de Claude ou le portrait de Camille dans *Thérèse Raquin*, et encore de ce qu'il nomme la « pictorialisation » du roman, celui-ci se peuplant de « simulacres de tableau », comme lorsque Renée pose dans le cadre de la glace de Worms dans *La Curée*¹¹⁹. Le critique ne distingue toutefois pas de gradation dans l'effet « médiateur » imposé par ces différents types de références picturales, qui nous semble pourtant très importante. En effet, l'objet proprement « texticonographique », qu'il renvoie à un tableau imaginaire (*Enfant mort* de Claude Lantier dans *L'Œuvre*), à une œuvre réelle (*La Kermesse* de Rubens dans *L'Assommoir*), ou à un composé des deux (*Plein Air* de Claude Lantier dans *L'Œuvre*, renvoyant manifestement en partie au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet), est une médiation évidente de la réception du réel diégétique dans la mesure où Zola l'utilise systématiquement dans une dimension spéculaire de mise en abyme énoncive du roman qui la contient. Il actualise dès lors un obstacle à la transparence tout relatif, qui aurait très bien pu ne pas l'être si le tableau en question avait simplement représenté un simple pot de fleurs.

Ainsi, ces exemples ne posent théoriquement pas de véritable problème cognitif au lecteur, dans la mesure où cette image bidimensionnelle est bien présente dans l'univers diégétique comme objet bidimensionnel, et qu'il est donc naturel qu'elle en porte les caractéristiques. Prenons le cas de l'affiche publicitaire du *Bonheur des Dames* que nous avons déjà analysé comme une caricature d'*ekphrasis* on ne peut plus scolaire¹²⁰. La médiatisation forcenée y est évidente, mais après tout, elle ne pose pas de problème à la représentation réaliste, dans la mesure où cette affiche représentant le magasin est bien présente dans la rue qui le borde, et ne saurait donc être décrite autrement que comme une gravure, et non comme un véritable magasin. Il y a finalement là vraisemblance réaliste à artialiser l'évocation du magasin que la gravure met en scène. Ce qui nous interpellait alors

¹¹⁹ Henri Mitterand, « Le musée dans le texte », *op. cit.*, p. 18 et 22.

¹²⁰ Voir *supra*, p. 241 et sq.

était le geste consistant à choisir cette description alors même que l'univers diégétique donnait l'occasion de dépeindre directement le magasin, mais surtout à le rendre possible et à l'« afficher » en recouvrant la surface d'une vitrine, comme dans un pied de nez ouvertement lancé à la transparence mimétique. Néanmoins, il y a finalement là une certaine logique « réaliste » à ne pas décrire une affiche comme un vrai magasin. En cela, bien qu'on ait compris que beaucoup de choses nous séparent de la thèse développée dans cette partie de son ouvrage, nous rencontrons d'une certaine manière cette remarque sur la relation de la description zolienne à l'image formulée par Philippe Hamon dans *Le Personnel du roman* :

[La délégation au personnage] entraîne en particulier une tendance à rationaliser son environnement selon les modes et les termes de la création artistique elle-même, à découper le réel comme une succession soit de « tableaux », soit de « scènes » dont le personnage n'est plus que le régisseur utilitaire. Une des manières les plus simples, les plus « économiques » de placer également le « portrait » d'un personnage, sera d'ailleurs de faire faire le portrait du personnage, dans le roman, par un artiste peintre. Ici la technique d'*énonciation* (Zola décrivant le portrait d'un personnage) est prise en charge par une scène d'*énoncé* (un peintre peignant un personnage) qui lui est directement homologable. [...] Le portrait, émanation directe du fichier « Personnages » des Ebauches, devient alors, dans l'immobilité vraisemblable de la « pose », une « fixation » de fiche descriptive¹²¹.

Oui, théoriquement, peupler le monde des *Rougon-Macquart* d'artistes peintres serait un stratagème bien pratique, non pas pour lutter contre la nécessaire artificialité de la description littéraire – c'est là que nos perspectives divergent –, car celle-ci est peut-être une tendance inévitable de la littérature mais pas une fatalité inextricable, ou du moins, pas dans l'accent que lui porte Zola, mais plutôt dans le but pour le romancier, au contraire, d'accentuer tout à loisir cette facticité bidimensionnelle sans avoir de problème de cautionnement narratif à lui donner. Une fois cette précision apportée, un constat doit cependant être apporté pour remettre en question cette neutralisation du problème de la citation picturale : ce musée des *Rougon-Macquart* est quasiment inexistant. Non seulement son existence est quasi-nulle d'un point de vue numérique (le relevé réalisé par H. Mitterrand pour le musée de *La Curée* en témoigne amplement¹²²), mais l'exploitation de ces divers

¹²¹ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 84.

¹²² S'il s'agit bien de motifs « texticonographiques » pour la plupart comme l'exprime ouvertement l'intention du critique qui veut montrer la place de l'iconique dans l'univers zolien, nous pouvons constater que parmi les objets relevés, la plupart relève davantage du musée des arts décoratifs que de la représentation esthétique, et recèle donc une dimension « méta-mimétique » plutôt limitée : « Voici la moisson abondante qu'une lecture rapide extrait de *La Curée* : les panneaux gros bleu des voitures de maîtres, les sculptures de l'hôtel Saccard, extérieures et intérieures, les décorations de la vaisselle fine, les tapis et les meubles des salons, les portraits des vieux parlementaires dans l'appartement de Béraud du Châtel, l'album de portraits des dames qui composent l'entourage de Renée, les portraits d'actrices, les photos de leurs amants, la tête du diable ricanant, sur les carreaux jaunes et verts d'un kiosque du boulevard des Italiens, les rosaces du tapis dans le cabinet particulier du café Riche, le décor de l'appartement particulier de Renée, les roses, les lilas blancs et les boutons d'or de la tenture, les peaux d'ours noirs, avec « leurs têtes aux yeux de verre regardant fixement le ciel vide », la pendule avec la ronde d'Amours joufflus, le plafond peint par Chaplin – un amour rieur –, le sphinx de marbre aux

exemples de tableaux, si l'on excepte ceux de Claude, s'approche du néant. Ce phénomène remet d'ailleurs de lui-même en cause l'interprétation qu'en donne Philippe Hamon : la narration ne fait presque jamais poser les personnages pour les dé-peindre, justement parce qu'elle n'a aucun intérêt pour la vraisemblabilisation de ses descriptions picturales, bien au contraire. Les œuvres du Louvre de *L'Assommoir*, le vitrail de saint Georges observé par Angélique dans *Le Rêve*, la publicité de la redingote grise dans *Son Excellence Eugène Rougon* ne sont pas là pour « donner à voir » : leur description est presque inexistante, car leur mention est avant tout narrative, venant simplement pour sa valeur de commentaire symbolique de l'action et non pour sa capacité à légitimer une ample description. Ces citations picturales explicites posent donc un problème de lisibilité non pas en tant que telles, mais seulement dans deux situations bien spécifiques : d'abord celle où elles satureraient véritablement la fiction au point de parasiter l'action diégétique, ce qui n'est pas le cas ; ensuite, en fonction de leur contenu et seulement en fonction de lui, si celui-ci opère un jeu d'analogie avec le réel diégétique vécu par les personnages – ce qui est très fréquemment le cas chez Zola, bien évidemment, mais qui ne peut théoriquement être attribué au support iconique de la mise en abyme, dans la mesure où l'écrivain pourrait utiliser et utilise d'ailleurs de nombreux autres types de support pour mettre en abyme l'énoncé de ses romans.

Il en va cependant tout autrement de la dernière catégorie de référence iconique évoquée par H. Mitterrand, celle de la « picturalisation » du roman, à savoir lorsque le récit semble présenter au lecteur un simulacre de tableau en son absence dans l'espace diégétique. Le cas est ici bien plus problématique puisque d'une manière ou d'une autre, si l'« effet tableau » est perçu par le lecteur, c'est bien parce que le roman l'y invite par un certain nombre de procédés alors même que l'univers diégétique ne le cautionne pas. Au-delà de l'effet spéculaire des objets iconographiques qui redoublent l'énoncé du roman et renvoient indirectement à son caractère énonciatif d'illusion représentative, la « picturalisation » ajoute une médiation supplémentaire, un obstacle impossible à légitimer, puisqu'elle transforme un univers certes fictif mais répondant à toutes les caractéristiques du monde réel, en un univers toujours aussi fictif mais qui ne répond même plus à ces caractéristiques, puisque réduit à

cuisse luisantes dans la serre, « les blancheurs des statues », les coiffures antiques dessinées au Musée Campana par Maxime, les tapisseries de l'hôtel Béraud, le papier peint de Mme Sidonie, les portraits de l'Empereur et de l'Impératrice, envoyés aux électeurs influents, le décor des tableaux vivants, les déguisements du bal travesti, le costume d'Otaïtienne de Renée, les décorations des « petites maisons » du XVIII^e siècle, démolies dans le quartier de Charonne, avec, dans l'une d'elle, « une petite tête d'amour peinte » – et, pour finir, l'ancienne poupée de Renée, dont tout le son a coulé par un trou, image ultime et pitoyable de ce qu'est devenue la belle madame Saccard. Je laisse de côté, bien entendu, d'autres arrangements artistiques et décoratifs, qui ne sont pas des représentations sur support, tel que la disposition des jardins du Bois de Boulogne et de la serre, ou les figure du cotillon. » (Henri Mitterrand, « Le musée du texte », *op. cit.*, p. 16-17).

l'image d'un tableau, s'amputant ainsi du mouvement et de la tridimensionnalité propres à l'illusion littéraire, ce qui ne l'empêche d'ailleurs pas ainsi de dénoncer par son énonciation d'image picturale le caractère présentatif de l'illusion du roman. L'essentiel des analyses à venir s'attachera donc à comprendre comment et pourquoi le roman zolien s'aliène par le biais des contraintes de la représentation bidimensionnelle de la peinture pour mieux se présenter comme création factice.

Néanmoins, ici encore, il nous faut faire œuvre de distinction, en différenciant deux catégories d'effets de « picturalisation », qui nous renvoient encore une fois au statut trouble de la citation picturale. Contrairement aux citations d'objets iconiques explicites, l'« effet tableau » réside entièrement dans la réception du lecteur programmée par l'écrivain ; or, cette reconnaissance par le destinataire d'une entrée du texte dans l'univers de la représentation picturale peut répondre à deux sollicitations très différentes : la première, la plus discrète et la plus intéressante car répondant peut-être à une démarche involontaire du romancier, relève de la reconnaissance indirecte, par défaut, d'une « anomalie » de la description, qui se trouve contrainte par un certain nombre de procédés (tel l'encadrement déjà évoqué) dont elle ne devrait pas relever mais qui appartiennent en revanche pleinement au statut de l'image picturale ; toutefois, il existe une façon beaucoup plus simple pour l'écrivain de « faire tableau » à peu de frais : la citation picturale implicite, à savoir jouer sur la connivence culturelle de son lecteur et figer un instant la scène romanesque qu'il écrit en un tableau vivant imitant une œuvre que son destinataire ne pourrait que reconnaître. Il s'agit bien là d'une citation picturale, mais qui n'a pas la légitimité de la visite de la noce au Louvre dans la mesure où rien ne vient cautionner la référence de la diégèse à un tableau connu de tous que le lecteur ne peut inévitablement manquer de remarquer. Elle diffère donc grandement de la citation explicite d'un tableau présent dans la diégèse, de par sa nature de parasite : quel que soit son contenu, elle ne peut être qu'un obstacle à l'illusion référentielle, puisqu'elle superpose au monde diégétique une image autre, issu d'un *medium* autre, représentant une monde diégétique autre. Dès lors, au contraire de la simple mention d'images côtoyant les personnages, la présence de ces citations implicites doit être interrogée en tant qu'elles sont un moyen de dénoncer la représentation et qu'elles la nient en tant que telle, même si le fait qu'elles reposent uniquement sur une certaine connivence culturelle les rend beaucoup plus inoffensives qu'une véritable « picturalisation » de l'univers diégétique.

- Le musée du texte : les citations picturales implicites

Le procédé est néanmoins si souvent utilisé par Zola qu'il mérite qu'on s'y arrête un instant. L'imprégnation picturale transformant les *Rougon-Macquart* en un véritable musée masqué a souvent été pointée par la critique, suscitant un véritable jeu de pistes dont les analyses thématiques de Joy Newton sont un bon exemple, et qui trouve sans doute son apogée dans la constitution d'un album imaginaire de l'écrivain par Dominique Fernandez en 1997¹²³. Le cas de Miette dans *La Fortune des Rougon* se révèle exemplaire de cette iconothèque implicite particulièrement dense et de ses dangers, allant jusqu'à poursuivre certains personnages et interférer de façon manifeste dans leur réception par le lecteur. Nous avons déjà démontré l'assimilation de la jeune fille à l'*Ophelia* de Millais lors de l'évocation de ses bains nocturnes dans la Viorne¹²⁴ (fig. 25). Or, cette référence est loin d'être la seule, le personnage étant auparavant associé à l'œuvre de son homonyme français, Millet, artiste que Zola appréciait particulièrement, ainsi que le montre par défaut sa déception et sa nostalgie face aux nouvelles toiles exposées par l'artiste au Salon de 1866 :

Je me souviens des premières peintures que j'ai vues de M. Millet. Les horizons s'étendaient larges et libres ; il y avait sur la toile comme un souffle de la terre. Une, deux figures au plus, puis quelques grandes lignes de terrain, et voilà qu'on avait la campagne devant soi, dans sa poésie vraie, dans sa poésie qui n'est faite que de réalité. Mais je parle en poète, et les peintres, je le sais, n'aiment pas cela. S'il faut parler métier, j'ajouterai que la peinture de M. Millet était grasse et solide, que les différentes taches avaient une grande vigueur et une grande justesse. L'artiste procédait par morceaux simples, comme tous les peintres vraiment peintres¹²⁵.

On trouve un premier indice convaincant de cette « millettisation » de Miette dans *La Bergère gardant ses moutons* (fig. 65). Le tableau montre une très jeune paysanne portant une « pelisse » qui ne peut que rappeler l'attribut qui caractérisera le personnage zolien tout au long du roman, d'abord comme abri de sa promenade amoureuse avec Silvère dans la campagne de Plassans, puis, une fois retournée en laissant place à sa doublure rouge, comme étendard du défilé des insurgés. La première apparition du personnage devant Silvère doit également beaucoup aux célèbres *Glaneuses* (fig. 66), dans un parallèle qui informe non seulement la structure du portrait, mais aussi la physionomie, le costume et la gestuelle de la jeune paysanne. La scène, vue au travers des yeux d'un Silvère immobile, se prête par son mouvement lent et nonchalant à la pose des femmes de Millet :

¹²³ Dominique Fernandez et Ferrante Ferranti, *Le musée d'Emile Zola. Haines et passions*, Paris, Stock, 1997.

¹²⁴ Voir *supra*, p. 316 et sq.

¹²⁵ Emile Zola, « Les chutes », *Mon Salon* [1866], *Ecrits sur l'art*, éd. cit., p. 129.

Quand il eut fini son travail, il resta à califourchon sur le chaperon du mur, se reposant, regardant curieusement la large étendue du Jas-Meiffren. Une paysanne qui arrachait les mauvaises herbes à quelques pas de lui finit par fixer son attention. On était en juillet, l'air brûlait, bien que le soleil fût déjà au bord de l'horizon. La paysanne avait retiré sa casaque. En corset blanc, un fichu de couleur noué sur les épaules, les manches de chemise retroussées jusqu'aux coudes, elle était accroupie dans les plis de sa jupe de cotonnade bleue, que retenait deux bretelles croisées derrière le dos. Elle marchait sur les genoux, arrachant activement l'ivraie qu'elle jetait dans un couffin. Le jeune homme ne voyait d'elle que ses bras nus, brûlés par le soleil, s'allongeant à droite, à gauche, pour saisir quelque herbe oubliée¹²⁶.

Au-delà de la similitude du portrait, l'organisation de la vision est tout à fait caractéristique des tableaux de Millet tels que les décrit Zola dans son *Salon* : éloignement de l'horizon précédé par une immensité plane et vide, soleil omniprésent, personnage solitaire en grand premier plan, mais aux traits peu discernables. La contamination du texte de 1866 avec le roman s'avère d'ailleurs troublante : le style « gras et solide » que l'écrivain évoque avec nostalgie imprègne en effet la description du personnage : « [Miette] était presque aussi grande que Silvère, grasse et toute frémissante de vie¹²⁷ ». Le personnage de Miette est donc médiatisé par l'image des paysannes de Millet auxquelles elle doit sa physionomie, son vêtement et son cadre d'inscription, mais aussi des caractéristiques relevant du style propre à l'artiste. Or, cette médiation est elle-même complétée par la suite par la référence à Millais. L'homophonie entre les deux anthroponymes sources et le surnom du personnage [Millet/Millais/Miette] renforce la conviction de cette contamination picturale de la fiction¹²⁸, et tend à illustrer l'attaque, la « vampirisation » qu'elle implique pour le personnage : le nom de la jeune fille, qui n'est d'ailleurs qu'un nom d'emprunt, un sur-nom dérivé d'un nom commun soulignant la fragmentation et le manque, n'est qu'un résidu sans essence propre, puisque n'ayant sens que dans sa référence aux deux modèles picturaux qui la façonnent. Le « vol » d'identité qu'illustre l'agglomérat « Mi[l lai/llet]te » est en effet symétrique de la situation énonciative du personnage. Si l'on ôte le nom des peintres de son surnom, Miette n'a pas d'identité : de même, parce qu'elle se trouve médiatisée par d'autres images étrangères au monde diégétique mais dont elle ne se distingue pas, le personnage n'a aucune chair propre, même fictive, car toutes ses caractéristiques sont empruntées à d'autres modèles représentatifs, dont elle n'est qu'une copie. Ce phénomène est encore plus sensible dans le dernier « prête-nom » descriptif que la jeune fille trouve dans le roman, celui de *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, dont elle endossera le rôle pendant toute l'épopée homérique de la colonne des insurgés (fig. 67) :

¹²⁶ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 175.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 15.

¹²⁸ Nous remercions notre directeur, le professeur Pierre Bazantay, pour avoir porté à notre attention cette homophonie.

Elle retira vivement sa pelisse, qu'elle remit ensuite, après l'avoir tournée du côté de la doublure rouge. Alors elle apparut, dans la blanche clarté de la lune, drapée d'un large manteau de pourpre qui lui tombait jusqu'aux pieds. Le capuchon, arrêté sur le bord de son chignon, la coiffait d'une sorte de bonnet phrygien. Elle prit le drapeau, en serra la hampe contre sa poitrine, et se tint droite, dans les plis de cette bannière sanglante qui flottait derrière elle. Sa tête d'enfant exaltée, avec ses cheveux crépus, ses grands yeux humides, ses lèvres entrouvertes par un sourire, eut un élan d'énergique fierté, en se levant à demi vers le ciel. A ce moment, elle fut la vierge Liberté¹²⁹.

La description transfigure Miette en *Liberté guidant le peuple*, dans un processus auquel le lecteur est préparé par sa mise en abyme dans l'imaginaire de lecteur de Silvère :

Il ne pouvait être question, dans ses lectures, d'une jeune fille, d'une créature belle et bonne, sans qu'il la remplaçât par son amante. [...] Miette, dans son esprit, devenait nécessaire à l'abolissement du paupérisme et au triomphe définitif de la révolution. [...] [Il bâtissait] des projets de société nouvelle, absurde de générosité, où la femme, toujours sous les traits de Miette, était adorée par les nations à genoux¹³⁰.

L'association des deux figures devient donc un *leitmotiv* tacite du roman, qui atteint son paroxysme à la mort de l'enfant :

L'enfant, les deux points serrés sur la poitrine, la tête renversée, avec une expression atroce de souffrance, tournait lentement sur elle-même. Elle ne poussa pas un cri ; elle s'affaissa en arrière, sur la nappe rouge du drapeau. [...] [Silvère] déchira son corsage, mit à nu sa poitrine. Il chercha, il ne vit rien. Ses yeux s'emplissaient de larmes. Puis, sous le sein gauche, il aperçut un petit trou rose ; une seule goutte de sang tachait la plaie. [...] Alors, désolé de la voir n'emporter de lui qu'un souvenir d'écolier et de bon camarade, il baisa sa poitrine de vierge, cette gorge pure qu'il venait de découvrir. [...] Il sentit seulement des hommes autour de lui, et il fut pris d'un sentiment de pudeur : il ramena les plis du drapeau rouge sur Miette, sur sa gorge nue¹³¹.

Au-delà de l'indice quasi-explicite de la « vierge Liberté », la contamination des deux représentations est manifeste : le drapeau, le bonnet phrygien, l'importance de la couleur rouge, le bras levé, la marche en avant et la gorge pure dénudée font de l'enfant la sœur du personnage de Delacroix. La mise en scène des journées de juillet 1830 par Delacroix sert en outre le roman zolien qui colore ainsi son intrigue par un symbole politique issu d'un contexte historique semblable : par association d'idées, Miette devient en quelque sorte l'allégorie de la République qui reprend vingt ans après le combat de la liberté dans l'insurrection du Sud et de Paris contre le coup d'Etat de 1851. Cependant, ici, la « vampirisation » s'avère fatale à plusieurs titres pour le personnage. D'abord, par cette dernière affiliation, Miette devient idéale, puisqu'elle se superpose à une figure qui n'est qu'une allégorie, un être désincarné. Et c'est d'ailleurs en tant que puissance allégorisante que cette référence est choisie par le romancier, qui l'exploite comme telle. La mort de Miette est la suite instantanée de l'image de Delacroix : dès lors, si le tableau caractérise la scène, la scène commente à son tour le tableau,

¹²⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 187-188.

¹³¹ *Ibid.*, p. 216-218 et 220.

et la mort de la jeune fille dans le roman s'apparente à la mort de la Liberté, soit aux conséquences du coup d'Etat de Louis-Napoléon. Delacroix avait représenté son personnage à l'imitation d'une *nikè* grecque, allégorie de la victoire : la mort de Miette réduit quant à elle à néant tout l'espoir porté par le tableau. Ainsi est par avance dénoncé non seulement l'échec de l'insurrection, mais aussi l'étouffement du mouvement libertaire et républicain pour de nombreuses années. La fin de la scène accentue d'ailleurs cet échec : Miette ne peut plus avoir la gorge nue car elle n'est plus l'allégorie de la liberté. Elle est un cadavre, et une allégorie ne meurt pas : cette figure symbolique n'a plus sa place dans l'époque historique qui se met en place avec Louis-Napoléon Bonaparte. Le Romantisme est terminé, le matérialisme fait la loi. Miette n'est plus qu'une « fille », une dévergondée, ainsi que le disent les réactionnaires de Plassans, comme le serait la femme de Delacroix pour un public bourgeois tel celui de Proudhon, que Zola décriait dans *Mes Haines*.

Mort, réduit à néant, le personnage l'est donc bien à tous les sens du terme : il n'a pas de nom, mais un surnom signifiant le manque, qui ne lui est pas propre car il renvoie à deux modèles picturaux qui l'ont façonné ; il n'a pas de physionomie, mais une succession de déguisements empruntés à des représentations fictives désignant d'autres référents, qui perturbent chez le lecteur toute identification nette et unitaire de sa « personne » ; il n'a pas de chair, puisque les déguisements qu'il emprunte l'assimilent à des personnages anonymes ou indistincts (Millet), mythiques (Millais) ou allégoriques (Delacroix) ; il n'a enfin pas d'essence, car en mourant en vierge Liberté, Miette se fait elle-même un symbole abstrait, celui de la défaite de la République. Toutes ses médiations instaurées par les citations picturales implicites empêchent l'attribution d'un référent évident au nom « Miette », renvoyant l'enfant à son statut de construction factice, de personnage littéraire dépourvu d'identité. Non seulement l'illusion référentielle disparaît-elle complètement, mais la nature « picturale » des multiples médiations qui ont contribué à dessiller le lecteur de ce point de vue entraîne un « dommage collatéral » pour l'ensemble de la fiction : devenue une sorte de « porte-tableau » promenant autour d'elle un réseau d'images célèbres figées dans l'esprit et la culture du lecteur, Miette substitue à chacune de ses apparitions dans le monde diégétique l'image qui lui est associée, la collant comme un placard, comme une affiche collée sur la vitre de l'illusion réaliste. En sollicitant ainsi le musée imaginaire du lecteur, le roman contraint son intellection de l'intrigue et du monde fictif qui l'accueille, en lui interposant des images figées, culturellement fixées et inamovibles.

Cette perturbation de la citation picturale est particulièrement manifeste dans la construction du personnage de Miette, mais elle est loin de relever d'un épiphénomène dans le

cycle zolien, qui semble parfois attacher à ses personnages une véritable galerie. Ainsi faut-il par exemple comprendre, pour rester seulement dans le cadre de ce même roman, les références à la peinture académique de David qui émaillent le texte dans les évocations du salon jaune. Le romancier associe en effet naturellement ces personnages faux et perfides en quête d'honneurs officiels à un peintre qu'il abhorre, dont on connaît l'opportunisme à l'égard des différents régimes qu'il a servis, mais qui représente aussi une esthétique moralisante et ridiculement théâtrale qu'il a toujours décriée, valant comme un marqueur négatif dans l'art de son temps¹³² :

On eût dit un vieux Romain sacrifiant sa famille sur l'autel de la patrie.

Enfin Granoux parut. Il s'arrêta un instant sur le seuil, la main droite dans sa redingote boutonnée ; sa grosse face blême, qui jubilait, essayait vainement de cacher son émotion sous un grand air de dignité. A son apparition, il se fit un silence ; on sentit qu'une chose allait se passer.

Quand on sut que Rougon avait arrêté son propre frère, l'admiration ne connut plus de bornes, on parla de Brutus ; cette indiscretion qu'il redoutait tourna à sa gloire.

Tu viendras ici, tu seras accueilli à bras ouverts. [...] » [Aristide] fit un geste, le geste de César passant le Rubicon. De cette façon, il ne prenait aucun engagement verbal.

Ce fut le dernier coup. Hier Rougon était un Brutus, une âme stoïque qui sacrifiait ses affections à sa patrie ; aujourd'hui Rougon n'était plus qu'un vil ambitieux qui passait sur le ventre de son propre frère.

[Pierre] eut des mots sublimes. Ce fut dans le cabinet du maire que le président de la commission provisoire reçut la députation de la ville neuve. Ces messieurs, après avoir rendu hommage à son patriotisme, le supplièrent d'abandonner la résistance. Mais lui, d'un voix haute, parla du devoir, de la patrie, de l'ordre, de la liberté, et d'autres choses encore. D'ailleurs, il ne forçait personne à l'imiter ; il accomplissait simplement ce que sa conscience, son cœur lui dictaient.

« Vous le voyez, messieurs, je suis seul, dit-il en terminant. Je veux que nul autre que moi ne soit compromis. Et, s'il faut une victime, je m'offre de bon cœur ; je désire que le sacrifice de ma vie sauve celle des habitants. »

Un notaire, la forte tête de la bande, lui fit remarquer qu'il courait à une mort certaine.

« Je le sais, reprit-il gravement. Je suis prêt ! »

¹³² « Que Proudhon traîne dans la boue Léopold Robert et Horace Vernet, cela m'est presque indifférent. Mais qu'il se mette à admirer le *Marat* et *Le Serment du jeu de paume*, de David, pour des raisons de philosophe et de démocrate, ou qu'il crève les toiles de Delacroix au nom de la morale et de la raison, cela ne peut se tolérer. » (Emile Zola, « Proudhon et Courbet », dans *Mes Haines*, éd. cit., p. 40). Si Delacroix avoue dans une lettre à M. Jal de 1832 qu'il a « bien ri des Grecs de David, à part bien entendu, de sa brosse », si Ingres, pourtant l'auteur d'une peinture léchée, avoue selon Emile Bernard, que « David n'est pas classique, il n'est que froid », si Courbet proclame « Prenons cette époque soldatesque de laquelle nous sortons et dites-moi ce que serait devenu l'art en France entre les mains de M. David et de sa bande, sans Prud'hon, Gros et Géricault », les impressionnistes tel Monet et plus tard Cézanne seront implacables à son encontre, Monet le nommant ainsi d'après Emile Bernard « celui qui avait voulu tuer la peinture ». Mais selon René Verbraken, c'est surtout au sein du monde des lettres que le mouvement hostile au néo-classicisme de David prend corps, avec des diatribes de Stendhal, de Victor Hugo, de Huysmans, et surtout des Goncourt, comme dans cette description sans pitié du *Sacre de Napoléon Ier* dans leur *Journal* en date du 5 juin 1863 : « Non, le plus mauvais peintre de foire n'a jamais fait de la peinture plus grotesque et plus bête. La tribune dans le fond est un morceau qui dépasse toute idée. Ces têtes des hommes de la cour sont monstrueuses. C'est devant cela que Napoléon se découvrit en disant : « David, je vous salue ! ». C'est la vengeance de ce règne que ce tableau. Oh ! qu'il ne périsse pas ! Qu'il reste, qu'il demeure pour montrer l'art officiel du premier empire – toile de foire devant l'apothéose du grand saltimbanque. » Sur ce point, voir René Verbraken, *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Paris, Léonce Laget, 1973, p. 115-120 et 123-133.

Ces messieurs se regardèrent. Ce « Je suis prêt ! » les cloua d'admiration. Décidément, cet homme était un brave.

« Ton père a bien du courage.
– Oui, je l'ai vu, reprit-il en ricanant. Il a une bonne tête. Il m'a rappelé Léonidas aux Thermopyles... Est-ce toi, mère, qui lui a fait cette figure-là¹³³ ? »

Toutes ces allusions renvoient aux œuvres les plus célèbres de David : *Léonidas aux Thermopyles*, *Les Licteurs ramenant à Brutus les corps de ses fils*, le *Portrait de Napoléon dans son cabinet de travail* (fig. 68-70). Il n'est pas jusqu'au chef-d'œuvre du *Serment des Horaces* qui ne soit présent en filigrane dans toutes les poses solennelles des engagements de Rougon (fig. 71). Ainsi, outre le « Je suis prêt ! » que nous venons de citer, il conviendrait d'ajouter la longue scène du faux départ pour le combat contre les insurgés que nous avons étudiée précédemment pour son aspect de théâtre de vaudeville¹³⁴. Dans son *Serment*, le peintre ajoute en effet à l'épisode représenté un élément inédit dans les versions écrites, afin, comme dans un grand nombre de ses œuvres, de souligner l'héroïsme des hommes par un contraste avec le *pathos* exprimé par les femmes. Ceux-ci se voient donc affublés sur leur gauche d'un groupe de femmes s'évanouissant mollement de désespoir. En cela, l'intervention désespérée de Félicité, devant le « courage » de son mari prêt à s'unir avec Sicardot devant le danger, répond à la structure du tableau, tout comme le groupe venant admirer le courage de Rougon lors de la scène du « Je suis prêt ! ». Les références sont transparentes, d'autant que Zola prend soin d'utiliser les œuvres pour lesquelles David était le plus reconnu à l'époque. Or, ce n'est pas tant le tableau de David en lui-même qui fait sens dans ces citations que la connotation que Zola attribue à son style académique. Ici encore, les personnages perdent leur identité propre en étant assimilés à des images figées incontournables sans que cette association ne serve jamais en rien l'illusion référentielle : la caricature et la théâtralité du style de David ne font que renforcer l'ironie de la référence, qui ne vise bien évidemment jamais à faire passer les Rougon pour de nouveaux Horaces, mais à pointer leur ridicule, leur artificialité et leur caractère creux, soit encore une forme de manque. Non seulement la référence picturale bloque-t-elle l'imagination du lecteur en lui imposant une image-référent déjà constituée et qui ne peut être assimilable au roman, mais cette image le renvoie une fois plus au manque d'essence des personnages, masques hypocrites et jouets de la représentation romanesque.

Ainsi faudrait-il encore voir dans la mort de Silvère une structure compositionnelle entièrement reprise de *L'Exécution de Maximilien* de Manet, trop particulière pour relever de

¹³³ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 228, 234, 241, 242-243, 257, 277-278, 280.

¹³⁴ Voir *supra*, p. 381 et sq.

la coïncidence (fig. 10). Lui-même inspiré du *Tres de Mayo* de Goya, soit la représentation de la mise à mort de républicains par la garde, comme *Silvère*, le tableau de Manet renvoie quant à lui au contexte napoléonien : Maximilien, frère de l'empereur, roi du Mexique, fut la victime d'une insurrection. La composition des plans, avec son fond barré par un mur depuis lequel des têtes d'enfants voyeurs épient la scène, ainsi que l'aspect étonnamment « gendarmesque » des bourreaux, ne peuvent manquer de rappeler les circonstances de la mort du jeune martyr de la famille :

[Silvère] reconnaissait l'odeur des herbes, les ombres des planches, les trous de la muraille. [...]

« A ton aise, ricana le borgne ; va, choisis ta place. »

Silvère fit encore quelque pas. Il approchait du fond de l'allée, il n'apercevait plus qu'une bande de ciel où se mourait le jour couleur de rouille. [...] Le jeune homme regarda devant lui. Il était arrivé au bout de l'allée. [...] Le borgne arma ses pistolets. [...]

Mais, comme [le jeune homme] levait les yeux, il aperçut la tête de Justin au ras du mur [...].

Justin se trouvait à la porte de Rome, dans la foule, lorsque le gendarme avait emmené les deux prisonniers. Il s'était mis à courir à toutes jambes, faisant le tour par le Jas-Meiffren, ne voulant pas manquer le spectacle de l'exécution. La pensée que, seul des vauriens du faubourg, il verrait le drame à l'aise, comme du haut d'un balcon, lui donnait une telle hâte, qu'il tomba à deux reprises. [...] Il attendit le coup de feu avec cette volupté qu'il prenait à la souffrance des autres, mêlée d'une épouvante exquise.

Silvère, en reconnaissant cette tête, seule au ras du mur, cet immonde galopin, la face blême et ravie, les cheveux légèrement dressés sur le front, éprouva une rage sourde, un besoin de vivre. [...] A ce moment, il sentit sur sa tempe le froid du pistolet. La tête blafarde de Justin riait. [...] Puis le borgne tira, et ce fut tout ¹³⁵[...].

L'inventaire pour ce seul roman serait long, et pourrait sans doute être réalisé pour chaque volume du cycle : ainsi Joy Newton a-t-elle mis en évidence l'importance des références à la peinture de nu académique dans les descriptions de *Nana*¹³⁶, ainsi Béatrice Laurent souligne-t-elle la référence aux esthétiques flamandes de Vermeer et Memling dans la constitution des portraits d'Angélique dans *Le Rêve*¹³⁷, ainsi pourrait-on pointer la grande parenté entre la douceur esthétique de la *Balançoire* de Renoir et la scène similaire issue d'*Une page d'amour*, par l'aspect sensuel qui leur est associé et la tenue vestimentaire identique portée par les deux héroïnes... L'enquête serait sans fin, car l'écrivain joue avec le musée imaginaire de son lecteur. La liste pourrait donc être sans doute indéfiniment prolongée en fonction de la culture picturale de l'homme du XIX^e siècle. Or, l'exhaustivité importe peu, car c'est sur un plan théorique que ces références, nous l'avons vu, posent un grave problème à l'illusion réaliste. La question de savoir si le roman zolien réussit à faire « voir » le monde au lecteur ne se pose en effet même plus dans ces cas de citations implicites : quoi que le lecteur puisse avoir la faculté de voir ou pas dans sa réception de l'œuvre, celle-ci fait tout pour la contrecarrer en lui interdisant toute « représentation » propre de la diégèse. Le

¹³⁵ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 310-314.

¹³⁶ Joy Newton, « Zola et les images : aspects de *Nana* », *op. cit.*, p. 461-474.

¹³⁷ Béatrice Laurent, « Eclairages du Nord sur les tableaux du *Rêve* », *Cahiers naturalistes*, n°66, 1992, p. 73-81.

phénomène est d'autant plus troublant que c'est le substitut à cette impossible figuration du personnage qui en est la cause : le tableau célèbre ; or, ce substitut étant par définition lui aussi une représentation, on voit bien qu'ici encore, la négation de l'illusion référentielle vaut comme toujours chez Zola pour un repli du roman sur sa nature d'œuvre fabriquée : comme dans les tableaux étudiés par Marin, c'est ici la *présentation* de la *représentation*, par la citation picturale, qui nie la représentation en la dénonçant comme telle.

b. « Des figures écrasées contre la superficie du tableau¹³⁸ », ou l'influence décisive de l'esthétique de Manet

Les citations picturales implicites qui parasitent l'espace de la fiction zolienne ne représentent pas l'essentiel des failles que le romancier introduit dans son œuvre par le biais de cet art. La réduction de certaines scènes du cycle en images figées tirées de la culture picturale commune nous semble d'ailleurs n'être qu'une conséquence indirecte de ce qu'Henri Mitterand nomme la « picturalisation » du roman zolien : si Miette devient aisément la *Liberté* de Delacroix, si Nana se fige naturellement en une *Vénus* de Bouguereau, n'est-ce pas avant tout parce que dans la description zolienne, l'espace ne saurait jamais être considéré comme un ersatz d'espace réel, mais au contraire seulement conçu comme toujours médiatisé par la création artistique ? Le paysage romanesque possède cet avantage sur la peinture de ne pas être soumis à un support bidimensionnel. Il crée de toute pièce l'illusion d'un monde en trois dimensions, d'autant plus crédible que le lecteur ne le *voit* pas, alors que l'image peinte, qui suggère sa troisième dimension par la profondeur de la perspective, est toujours mise en danger, car le spectateur voit *à la fois* la perspective tridimensionnelle *et* le support bidimensionnel qui la nie. Pourtant, malgré cet avantage, la description zolienne s'impose sans aucune nécessité des difficultés semblables à celles de l'espace peint. En peinture, la bidimensionnalité relève de la même ambiguïté que le cadre, consistant à mettre en péril la représentation du tableau par sa présentation en tant que support artificiel créé par le peintre. Or, comme pour le cadre, Zola semble utiliser des caractéristiques propres au *medium* pictural non pas pour leur efficacité représentative, mais précisément pour leurs contraintes matérielles menaçant l'illusion représentative, mettant en avant son rôle dans la maîtrise créative de l'œuvre. Le passage du personnage romanesque à la figure picturale

¹³⁸ Jean Clay désigne ainsi la peinture de Manet dans « Onguents, fards, pollens », dans *Bonjour Monsieur Manet*, catalogue de l'exposition du 8 juin au 3 octobre 1983 du Musée d'art moderne de Paris, Paris, éditions du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1983, p. 14.

célèbre dans les exemples précédents serait dès lors d'autant plus naturel à l'écriture zolienne que le personnage ou le paysage littéraire est d'emblée perçu par l'écrivain comme une image artificielle couvrant une surface plate et cadrée par son créateur. Zola développerait dès lors non pas seulement une esthétique du tableau, mais une esthétique de la *surface picturale*, de la présentation du support, qui le rapprocherait des problématiques des avant-gardes picturales de son temps.

Selon nous, pour comprendre les racines de ce phénomène, il est impossible de négliger l'influence de Manet sur l'esthétique du romancier. L'importance de la bidimensionalité dans la représentation zolienne ne peut être dissociée du soutien indéfectible que l'écrivain a apporté au peintre dans ses Salons, souvent seul contre tous. Dans la révolution picturale de la seconde moitié du XIX^e siècle qui voit la négation progressive de la *représentation* du monde au profit d'un concept de *présentation* de l'œuvre qui s'imposera définitivement au XX^e siècle, Edouard Manet fait figure, nous l'avons vu, de précurseur. Il nous semble impossible de penser que la radicalité de l'esthétique de Manet et le soutien solitaire voire unique que ce dernier trouve chez Zola relèvent de la gratuité la plus fortuite. Au contraire, cette notion de *présentation* nous semble le fondement même de la relation qui unit les deux artistes.

- *Manet, ou le modèle de la remise en cause de la représentation*

Nous avons déjà pu mesurer l'influence de la composition frontale propre à Manet sur la description zolienne lors de notre analyse des fenêtres devenant supports picturaux dans *Les Rougon-Macquart*, conduisant l'écrivain à plaquer ses personnages dans un espace particulièrement restreint compris entre le fond de l'embrasure et le plan de la représentation¹³⁹. Cette influence de la bidimensionnalité propre à Manet permet d'éclairer sous un jour nouveau la défense acharnée que Zola entretint au sujet des œuvres du peintre, et d'en mieux comprendre les raisons. Il n'est pas nécessaire de rappeler à nouveau tous les procédés techniques qui ont fait de ce peintre l'un des grands pourfendeurs du réalisme mimétique et le fer de lance, *a posteriori*, du concept de *présentation dans et de l'œuvre d'art*. Cependant, certains moyens d'attaque de l'illusion mimétique utilisés dans son œuvre ne sont pas sans intérêt pour nous. Nous avons déjà évoqué l'importance de la non absorption des personnages soulignant la situation communicationnelle de l'œuvre pour le spectateur,

¹³⁹ Voir *supra*, p. 174 et sq.

l'utilisation de « compositions frontales dans lesquelles les personnages, quatre tout au plus, font face au spectateur¹⁴⁰ », de contours très nets et de contrastes violents qui empêchent l'entrée du spectateur dans le monde du tableau, et enfin l'absence de profondeur de champ, fréquemment interdite au regard par l'interposition d'un obstacle plan. Cette platitude des tableaux de Manet est encore renforcée par une dernière caractéristique qui nous intéresse plus particulièrement dans cette étude de la bidimensionnalité zolienne, celle du travail spécifique que l'artiste réalise sur ses fonds. Nombre de ses tableaux jouent en effet sur l'inachevé des fonds, ou sur leur absence de renvoi à un monde réel – un mur, un paysage, une pièce – au profit d'un accent sur leur « coloriage ». Comme le souligne M. Fried, cette particularité était incomprise du temps de Manet, ses contemporains y voyant même un manque de travail :

[Certains auteurs] éprouvaient encore quelque malaise au vu de la facture des toiles de Manet, non seulement en raison des couleurs discordantes, des violents contrastes d'ombre et de lumière ou de l'abandon des demi-teintes, mais aussi, et surtout, parce que le peintre leur donnait le sentiment de s'être arrêté trop tôt, d'avoir laissé sa toile dans un état encore inachevé – simples esquisses, disait-on habituellement¹⁴¹.

Bien au contraire, cette confusion de l'arrière-plan, loin de diminuer la place du fond, le rend *présent*, remarquable dans l'œuvre, au point qu'il semble parfois remonter au plan de la représentation du sujet. Dès lors, cette « remontée » du fond au premier plan nie la pertinence mimétique de la figure qu'il est traditionnellement tenu de mettre en valeur, les deux étant désormais placés sur un plan d'égalité. Ce phénomène oppose en un sens l'art de Manet, ainsi que le remarque Theodore Reff, à l'importance génératrice qu'on accorde à la question du « milieu » dans l'esthétique réaliste – et accessoirement à l'intérêt qu'on estime qu'un auteur comme Zola pourrait trouver en lui – :

By depicting the figure as merely one many elements in an evenly illuminated field, Manet broke with the traditional subordination of background to figure that had persisted, despite the importance then attached to the concept of « milieu », even in a period of realism¹⁴².

Cette mise à plat de la hiérarchie entre les parties du tableau est sensible jusque dans l'élaboration de la toile, puisque Manet exécutait parfois ces fonds en dernier, entourant, cernant les figures de premier plan¹⁴³. Cette habitude n'est pas anodine ; elle réfute l'idée selon laquelle le fond serait une couche inférieure sur laquelle vient s'installer la figure, et elle

¹⁴⁰ Michael Fried, *Le modernisme de Manet*, *op. cit.*, p. 145.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 169.

¹⁴² Theodore Reff, « Manet's *Portrait of Zola* », *Burlington Magazine*, n°117, janvier 1975, p. 35-44.

¹⁴³ « Exécutant ses « fonds » après coup, Manet contrarie l'expérience empirique. » (Jean Clay, « Onguents, fards, pollens », *op. cit.*, p. 10).

le place au contraire comme une figure à lui seul, aux côtés des personnages. Dès lors, tout n'est que fond dans l'œuvre, « rideau » bidimensionnel soulignant la surface de la toile, ainsi qu'on le voit dans *Sur la plage de Boulogne* (fig. 11). Le titre de cette toile où les figures ne sont plus que des indications éparses et abstraites sur la linéarité d'un fond uni, où le ciel ne se différencie plus de l'eau ni du sable, représente à lui seul la remontée du support chez Manet : sa construction prépositionnelle met au premier plan de la réception de l'œuvre le rôle de la plage comme support ; elle ignore en outre la présence des figures traditionnellement désignées comme l'« à-voir » des titres de tableau, au profit de leur surface d'inscription, renversant ainsi les hiérarchies établies et l'idée d'une « lecture » du sujet de l'œuvre. Ce refus de la hiérarchie entre la figure et les autres éléments du tableau, cette réévaluation des éléments qu'on ne voit pas, mais qui constituent la toile autant que les figures, dénotent une conception de la peinture très proche de l'abstraction, valorisant l'organisation formelle, les modalités de l'expression, au détriment du signifié de l'œuvre, ce qui remet en cause toute l'esthétique picturale en vigueur depuis la Renaissance donnant un primat au sens et à la lisibilité sur l'exécution.

Pensons encore à cette toile qu'est *Le Joueur de fifre* (fig. 72), où le jeune garçon semble flotter dans un univers irréel. Ce sentiment est la résultante d'un fond décroché de tout référent réel. L'arrière-plan, d'une couleur neutre, mais pas assez discret pour qu'on n'y prête pas attention, semble être une toile nue non travaillée. La composition réduit dès lors le dessin du personnage à ce qu'il est : un tracé sur une toile. Approchons-nous plus près et examinons la signature de l'artiste, penchée, le long du pied du personnage. Elle étonne, et en même temps on ne saurait dire ce qui nous choque dans cet infime détail. Il s'oppose en effet à des siècles de signatures horizontales, le long des marges du cadre, tradition permettant de souligner la « fenêtre » perspectiviste qu'est le tableau, en venant se poser comme sur sa vitre. Placer la signature le long du corps de l'enfant, de biais, c'est d'abord nier l'existence d'un sol – et se moquer de l'unique ombre de pied qui s'y rapporte – et d'une pesanteur inhérente au monde du tableau, à laquelle elle devrait d'ordinaire obéir ; en outre, c'est faire entrer un élément de *présentation* – au même titre que le cadre orné – à l'intérieur du monde représenté. La signature semble exister *dans* le monde du fifre, à ses pieds, ce qui accentue l'absurdité de la scène : qu'est-ce qu'un mot manuscrit fait dans une scène de genre, flottant en l'air ? Un fond de toile sans haut ni bas, sans sol, sans pesanteur, une signature et un enfant sont donc mis au même niveau par cette composition, mettant d'emblée le mimétisme de la représentation au second plan des intérêts de l'œuvre d'art. Il en est de même dans *Sur la plage de Boulogne* que Jean Clay aime à comparer à une portée musicale (fig. 11) :

[La composition additive de Manet] trouve un aboutissement formel dans la *Plage de Boulogne*, construit à la façon d'une portée musicale. A. de Leiris a montré que le peintre avait commencé par dessiner sur le vif, au crayon, des saynètes isolées qu'il avait ensuite transcrites telles quelles dans le même style d'esquisse, sur toute la largeur de la toile (par quoi il transportait dans la solennité du tableau l'inachèvement du croquis). [...] Saturée, [la composition en frise – ou par bandeaux superposés] aboutit à la constitution d'un rideau compact, d'une masse qui tend vers l'indistinction¹⁴⁴.

Ces deux tableaux ne font néanmoins que pousser à outrance des procédés qui seraient identifiables dans toutes les œuvres du peintre, qui subvertissent à des titres divers l'espace perspectiviste de la représentation mimétique afin de « faire surface » et de réduire l'œuvre à son support matériel, à sa composition formelle. Clay parle ainsi d'une véritable « négation » de l'espace dans des toiles comme l'*Espada* (fig. 73), dépassant de loin les remises en cause formelles des générations suivantes :

Manet, dans l'*Espada*, ne substitue pas un système perspectif à un autre – comme par exemple Gauguin et Van Gogh aux *Alyscamps*. Il fabrique délibérément une anti-structure, un monstre inapte à donner par ses contradictions, une transcription cohérente de l'espace empirique. L'enjeu de la peinture est rabattu sur le tableau¹⁴⁵.

Cette interprétation très libre et en même temps très fidèle à l'innovation des toiles de Manet montre bien que la figuration de ses œuvres ne contrecarre en rien la remise en cause de la représentation qu'elles contiennent. La plupart des toiles en apparence plus « traditionnelles » du peintre exploitent d'ailleurs les référents réels en en faisant des prétextes permettant de justifier la platitude et l'écrasement de la figuration, ainsi que nous avons déjà pu le voir en observant la façade du *Balcon* (fig. 17) ou encore le mur de *L'Exécution de Maximilien* (fig. 10) : dans ces exemples, la surface référentielle vient légitimer le caractère bidimensionnel et l'omniprésence du fond dans l'œuvre tout en imposant au regard sa présence unie et opaque. A la lecture de ces quelques éléments énonciateurs de la révolution imprimée à l'art pictural par Manet, il est difficile de ne pas s'interroger sur le lien qui unit cet artiste à Zola, mais aussi sur les explications qui sont ordinairement apportées par la critique à ce propos. Comment en effet la solidarité entre Manet et Zola pourrait-elle s'accommoder de tels principes contraires à la *mimesis*, si l'on continue à la décrire comme une simple recherche commune de la vérité en art ? Sur ce point, il semble qu'il faille non seulement réévaluer l'œuvre de Zola au regard des concepts de présentation et de représentation, mais aussi étudier plus en profondeur les croisements entre les œuvres respectives des deux artistes. Il apparaît alors que la remise en cause de la représentation dans l'esthétique de Manet n'a pas empêché les deux créateurs de se reconnaître l'un dans l'autre, bien au contraire.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 9.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 10.

- *Jeu de miroirs pour une specularité esthétique : l'Emile Zola de Manet*

L'idée d'une éventuelle communion de vue des deux artistes quant aux limites de la représentation mimétique peut sembler étonnante ; et pourtant, celle-ci semble d'abord confirmée par un aveu même de Manet, dans cette œuvre-manifeste qu'est son *Portrait d'Emile Zola*. Le soutien que Zola apporta à Manet, surtout à la fin des années 1860, donna en effet lieu à ce remerciement pictural de la part du peintre, offert à Zola en 1868. Certes, les relations d'amitié entre les deux artistes, bien que réelles, n'égalèrent sans doute pas celles que le peintre eut avec Mallarmé, ni Zola avec Cézanne. Cependant, la fierté conçue par Zola à l'égard de ce portrait et la permanence des témoignages de sincérité entre les deux hommes ne manquent pas de marquer une forte complicité entre eux¹⁴⁶.

Et c'est bien une œuvre relevant de la connivence et de la convergence de point de vue que ce portrait qu'on pourrait qualifier d'« œuvre à clefs » (fig. 9), dans la mesure où il dispense un certain nombre de messages esthétiques. Dans ce tableau, Zola pose en effet devant un fond qui n'est pas neutre : on distingue à l'arrière-plan une reproduction d'*Olympia*, épinglée au mur, aux côtés d'une estampe japonaise, hommage à l'Ukiyo-e, influence revendiquée par le peintre ; le troisième dessin représenté, *Le Concert champêtre* de Titien, est une source du *Bain ou Déjeuner sur l'herbe*. Ce modèle de la Renaissance où se côtoyaient personnages dénudés et habillés fut en effet utilisé par Manet dans sa défense du *Déjeuner* contre les critiques de la morale bourgeoise. Au public qui se montre choqué de voir dans la composition de Manet des femmes nues au milieu de respectables hommes vêtus de noir, le portrait de Zola répond aux yeux de tous : *Le Bain* est un hommage à Titien, maître peu décrié, en éludant le problème posé par la transposition de sa composition à l'époque contemporaine. Il s'agit donc ici d'un tableau-manifeste commun à Manet et au romancier, valorisant les combats que des tableaux comme *Olympia* et *Le Bain* ont fait naître pour affranchir la peinture de l'académisme ambiant.

Au centre du portrait, Zola pose assis, un tome d'histoire de l'art à la main, sans doute celle de Blanc, qui le présente donc dans la posture du critique d'art. On remarque encore dans cette œuvre un jeu opéré par l'artiste sur sa signature : Manet se sert d'une couverture de

¹⁴⁶ Certains témoignages attestent, avec mauvaise foi, il faut l'avouer, du désintéret profond de Zola pour ce tableau, qui l'aurait embarrassé et qu'il aurait relégué dans une « antichambre », au lieu de le faire trôner dans son salon. La remarque étonne d'abord lorsque l'on connaît la fierté, l'orgueil de Zola : même si, par hasard, la toile lui eût déplu, celle-ci représente sa lutte, et sa victoire sur le goût bourgeois avant l'heure. Ce tableau est donc tout autant pour Zola un symbole de son action et de son œuvre. En outre, l'« antichambre » en question a longtemps servi de bureau au romancier, qui pose volontiers en présence de son double de peinture (fig. 74), et s'en sert dans ses propres compositions de natures mortes photographiques (fig. 61). On ne peut donc raisonnablement pas faire correspondre à ce traitement un jugement prouvant l'hypocrisie esthétique de Zola.

livre pour l'insérer dans la surface du tableau, et confondre ainsi, comme dans *Le Fifre*, signalement de la peinture et illusion du réel représenté. Cependant, le procédé est ici plus complexe : « Manet » correspond également au titre du texte polémique rédigé par Zola en 1867 pour défendre le peintre. C'est ainsi le défenseur de Manet que Manet peint ici selon ces « clefs ». Qui signe donc « Manet » sur cette œuvre ? Manet ? ou celui qui en a fait sa création, qui a écrit *Manet*, c'est-à-dire Zola ? Mais Zola signerait alors ici une œuvre qui ferait de lui, et de son livre *Manet*, des objets de peinture réalisés par Manet, etc. ? La specularité de ce portrait s'avère d'emblée intense, et l'interchangeabilité entre les deux œuvres et les deux artistes souligne à quel point leurs esthétiques semblaient proches à Manet. Parmi les ouvrages représentés derrière l'écrivain, on peut également mentionner un volume de *Thérèse Raquin* : c'est donc aussi l'auteur Zola qui nous est présenté, c'est-à-dire un artiste tout autant poursuivi par le scandale que le peintre, et pour les mêmes prétextes d'outrage aux bonnes mœurs. Les revendications *picturales* présentes dans le tableau deviennent celles du combat *critique* mais aussi *littéraire* que Zola commence alors à mener. Dès lors, le jeu sur la signature autorise à entrevoir un effet de miroir entre les œuvres des deux artistes : Zola écrit Manet et Manet peint Zola, tout comme Manet peint Zola écrivant Manet et comme Zola commentera plus tard Zola peint par Manet. Si bien que le manifeste pictural contenu dans ces « clefs » pourrait tout autant se lire en prenant appui sur le travail du romancier¹⁴⁷.

Si ce portrait est la toile d'une connivence contre l'adversité, et d'une nette identification d'un artiste à l'autre, nous devons dès lors nous interroger sur les conséquences du travail de sape que cette œuvre inflige à la *mimesis*. Car au-delà des messages distillés par la toile, on trouve dans ce tableau une dimension présentative manifeste. Lorsqu'il signe, Manet confond, comme dans *Le Fifre*, surface de la présentation – la toile où un peintre signe son œuvre factice – et monde de la représentation – où la signature de l'artiste n'existe pas et ne doit pas figurer ; et il pointe une fois de plus la convention qu'est la représentation picturale. Mais cette signature accentue également la planéité de l'œuvre en étant apposée sur une couverture de livre, qui confond espace bidimensionnel de la toile et illusion tridimensionnelle de la perspective. La perspective est d'ailleurs à nouveau malmenée par Manet dans sa composition : la figure n'est certes pas frontale, mais le personnage n'est toutefois pas absorbé dans la composition. Zola « pose » véritablement devant nous, montrant sa situation non naturelle de communication que souligne la raideur géométrique de son corps

¹⁴⁷ Pour Theodore Reff, Manet voulait sans doute d'abord représenter dans les éléments de son tableau des symboles de l'univers créatif de Zola, comme il l'avait déjà fait pour Baudelaire, mais s'était peu à peu identifié au point de développer des schèmes artistiques plus représentatifs de son œuvre propre (« Manet's *Portrait of Zola* », *op. cit.*).

peint en « L » : il réalise sous nos yeux la séance de pose qui a donné naissance au tableau, sa « fabrication », au détriment de la vraisemblance de son contenu. Une fois de plus, l'œuvre se dénonce comme objet factice. Le décor est quant à lui d'une bidimensionnalité surprenante. La jambe de Zola initie en effet une perspective qui débouche sur... un mur. Mur qui n'est d'ailleurs pas « franc » : le fond est certes parfaitement noir, comme de nombreux fonds classiques qui nient leur présence dans l'œuvre ; mais ce fond noir « absent » ne peut le rester longtemps, dans la mesure où le regard du spectateur ne peut que buter inmanquablement sur les images qui sont apposées sur lui, transformant sa première invisibilité en un mur noir existant dans l'espace diégétique du tableau et barrant l'horizon. Rien ne nous signale véritablement cette paroi que nous construisons par défaut selon notre perception de l'espace réel, à partir du cadre d'images et du paravent qui la précèdent logiquement dans l'espace. Mais peut-être n'y a-t-il là qu'un espace vierge de la toile... En niant la perspective, ce mur presque imperceptible mime la situation communicationnelle réelle de la peinture, où la toile est *effectivement* un mur invisible. Si l'on examine enfin le cadre des images reproduites en miniature, on remarque qu'il figure la réduplication de la composition générale du tableau, avec une superposition d'images plus ou moins coupées les unes par les autres à l'intérieur d'un cadre. Le caractère pictural de ces images célèbres nous place dans un contexte de représentation factice, d'une peinture *se montrant*. Rien n'empêche dès lors d'y voir la mise en abyme du portrait entier, qui serait une juxtaposition d'images plus ou moins bien agencées sur un fond noir, et encadrées. Et à ce titre, Zola n'est alors qu'une image parmi les autres, et le « sujet » de ce tableau n'est plus que la peinture couvrant son support.

Theodore Reff note les parentés de ce tableau avec un autre portrait célèbre, l'*Autoportrait* de Poussin (fig. 75), image allégorique du travail de création du peintre, qui présente un fond constitué de toiles vierges ou retournées et de cadres, le tout superposé¹⁴⁸. Le parallèle entre la position des toiles chez Poussin et celle du paravent chez Manet laisse peu de doutes sur les parentés de construction avec cette œuvre que Manet avait sans doute déjà croisée au Louvre. Or, ce modèle pictural s'avère être un exemple précoce de *présentation* de l'œuvre picturale, puisque par ce prétexte référentiel, Poussin fait coïncider le fond réel qu'est la surface de la toile et le fond de la représentation bouché par les toiles, qui plus est dans le cadre d'un autoportrait, et d'un autoportrait de son art au travail dans la production de sa

¹⁴⁸ « The inspiration for Manet's use of the framed picture as a compositional and expressive device has been sought in Poussin's *Self-Portrait* in The Louvre, whose background consists of framed, over lapping pictures, though all but one faces the wall. » (*ibidem*, p. 39).

propre image. Cet exemple prend d'ailleurs une part importante dans le travail de conceptualisation de la notion de *présentation* chez Louis Marin :

Le fond du tableau *représente*, en effet, entre deux châssis retournés et une toile préparée et non peinte, un fragment de cadre de tableau et un tableau *achevé* glissant vers la gauche, mais dont on n'aperçoit qu'un fragment de ce qu'il représente. Au plus lointain du fond, le tableau représente des tableaux qui montrent ce qui ne se montre pas habituellement, leurs revers. Au plus proche du fond et servant de fond à la figure du peintre, une toile montre ce qui ne se voit pas du tableau, son dessous, le sous-jeu de l'espace peint de la représentation. Ce qui est inmontrable et invisible dans le tableau de peinture est ici non seulement montré, mais encore représenté comme ce qui n'est ni montrable, ni visible. Le peintre peint *la surface* de son tableau dans les toiles qu'il représente – ce qui est effectivement *dessous* et *derrière* le tableau, qu'il peint mais auquel sa figure tourne le dos¹⁴⁹.

Cette analyse s'applique fort bien à la toile de Manet, si ce n'est que l'audace présentative semble poussée plus encore chez ce dernier. En effet, les « inmontrables » de la représentation chez Poussin restent encore liés à un référent réel à l'intérieur de celle-ci. En revanche, chez Manet, le fond reste sans référent, pure surface plane et noire : ne pouvant être oubliée en raison des images qui s'apposent sur elle, rien ne la désigne pour autant comme un support présent dans le monde représenté ; elle reste sans explication, simplement là, ne renvoyant qu'à elle-même, donc au support de la création. Et ce sont les fonds figurés des affiches, qui, magiquement, viennent dénoncer la béance de sens de ce fond noir. Dans une telle composition, la figure centrale de Zola, image parmi les autres, devient dès lors l'emblème d'une œuvre qui dénonce l'illusion mimétique et se présente comme *artefact*. C'est pourquoi Theodore Reff n'a sans doute pas tort de placer cette toile au beau milieu d'une évolution dans les portraits de Manet :

In term of Manet's own development, [the *Portrait de Zola*] stands as a conception midway between the emblematic language he had employed in designing a homage to Baudelaire, where the bats, serpent, skeleton, and nude refer to the poet's favourite themes and artistic sources, and the realistic idiom he would later adopt in painting a portrait of Mallarmé, when the background is a greyish yellow wall hanging, luminous and warm, but largely devoid of imagery¹⁵⁰.

Seulement, cette évolution n'est pas celle d'une simple progression dans le réalisme pour Manet, mais surtout un évidemment progressif de la surface plane du tableau de ses représentations. Le statut du fond du dessin que Manet présente comme frontispice d'un hommage à Baudelaire en 1866-1867 équivaut à un porte-symbole (fig. 76). Celui du portrait

¹⁴⁹ Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures », *op. cit.*, p. 355. Pour la totalité de cette analyse lumineuse, notamment tout un jeu sur le vu et le non vu qui s'affranchit hors de notre propos, consulter les pages 354-357. Les études de Marin sur Poussin sont en outre recueillies dans l'ouvrage *Sublime Poussin*, dont un chapitre est consacré aux autoportraits (Paris, Seuil, 1998). Son travail sur les fonds de Philippe de Champaigne s'imposant comme lieu d'écriture autant que de peinture (pensons par exemple à *L'Ex-Voto*) et sur leur relation à la philosophie de Port-Royal permet d'approfondir encore cette notion de présentation de l'œuvre (*Philippe de Champaigne, ou la présence cachée*, Paris, Hazan, 1995).

¹⁵⁰ Theodore Reff, « Manet's *Portrait of Zola* », *op. cit.*, p. 36.

de Mallarmé est un amas de taches de couleur, opaque et présent, plus ou moins assimilable à une tapisserie, mais surtout métaphore de la peinture tel que le peintre l'entend désormais (fig. 13). Entre les deux, le fond du portrait de Zola, lui, se sert des symboles qu'il accroche sur lui pour signaler sa surface plate et noire. Or, cette évolution du traitement dans les portraits de Manet semble correspondre aux esthétiques des artistes concernés. Au romantisme symbolique de Baudelaire s'accorde en effet fort bien ce fond « à clefs » ; et Mallarmé semble le modèle idéal d'une valorisation du support de l'œuvre. Zola, si l'on suit ce mouvement, se situerait à la croisée des deux conceptions, se servant des conventions de la représentation pour en dénoncer le caractère factice. Car cette étude picturale a constamment montré l'entremêlement des deux esthétiques liées à ce tableau : si sa composition engage à le comprendre comme un manifeste double, ne peut-on pas voir symétriquement, dans le message esthétique que nous livre ici Manet, un commentaire particulièrement éclairé sur son modèle ? Toujours est-il que la figure de Zola ne lui semble pas inappropriée à accueillir cette remise en cause de la représentation.

- *Pour une réhabilitation du critique Zola : une fraternité plus profonde qu'il n'y paraît*

Ces éléments qui font de l'esthétique de Manet le symbole de la *présentation* de l'œuvre au détriment de sa *représentation*, que nous en disent les écrits de Zola ? On objectera sans doute que les amours de Zola pour Manet ne semblèrent jamais fondés sur une esthétique profondément réfléchie, mais plutôt sur une communion d'artistes luttant pour une franche représentation de la vérité en art. Michael Fried, dans son étude de l'art de Manet centrée sur la notion avant-gardiste de non absorption du personnage dans l'œuvre, reste ainsi très circonspect devant l'enthousiasme isolé et selon lui injustifié de Zola pour le peintre :

Au regard de ce présent chapitre, l'absence de chacun des problèmes que nous venons d'envisager est pourtant le fait le plus saillant des textes de critique artistique rédigés par le romancier au cours des années 1866-1868 [...]. Son usage du terme de *tableau* est dénué de toute référence au problème de l'unité picturale et des moyens de sa réalisation ; son œuvre ne recèle pas la moindre parcelle d'intérêt pour la représentation de personnages absorbés par leurs états ou activités ; en un mot, sa critique picturale est étrangement isolée, éloignée même du champ discursif où s'inscrivent ses contemporains commentateurs d'art. [...] En 1886, pourtant, Zola publie *L'Œuvre*¹⁵¹.

Cette position est représentative du jugement qui est traditionnellement porté sur les choix esthétiques de Zola, qui embarrassent la critique, généralement tiraillée entre l'apparent hasard lui ayant fait soutenir Manet contre tous, et le manque de lucidité qu'il aurait eu envers

¹⁵¹ Michael Fried, *Le modernisme de Manet*, op. cit., p. 85.

les audaces plus voyantes de Cézanne, son ami d'enfance. Certains indices tendent pourtant à indiquer que le soutien de Zola ne relève pas seulement du hasard, ou d'une simple quête de la « vérité » en art, mais qu'il semble au contraire fondé sur des accords esthétiques plus profonds et novateurs qu'il n'y paraît. L'attrait de Zola se porte en effet sur les œuvres limites du peintre, posant un problème quant à la notion de représentation. Dans son premier plaidoyer pour l'artiste, le romancier met ainsi en valeur la composition du *Joueur de fifre* (fig. 72), dont il est pourtant impossible de ne pas percevoir l'étrange flottement en dehors de tout espace :

Mais l'œuvre que je préfère est certainement *Le Joueur de fifre*, toile refusée cette année. Sur un fond gris et lumineux, se détache le jeune musicien, en petite tenue, pantalon rouge et bonnet de police. Il souffle dans son instrument, se présentant de face. J'ai dit plus haut que le talent de M. Manet était fait de justesse et de simplicité me souvenant surtout de l'impression que m'a laissée cette toile. Je ne crois pas qu'il soit possible d'obtenir un effet plus puissant avec des moyens moins compliqués¹⁵².

Nous avons là toute la difficulté de l'évaluation des écrits de Zola sur l'art. Une des toiles de Manet les plus extrêmes du point de vue de la représentation mimétique est ici mise en exergue, et Zola avoue lui-même qu'elle contribue en grande partie à son jugement très favorable sur l'artiste en général. La critique semble cependant tout ce qu'il y a de plus conventionnel : le texte met en avant le contenu de la toile, les remarques formelles restent évasives. Néanmoins, les traits de présentation de l'œuvre ne sont pas absents de ce court propos : frontalité de la composition et importance du fond y sont évoqués malgré la brièveté du texte. L'évocation des arrière-plans est rare dans les critiques d'art, d'autant plus lorsqu'il ne figure rien comme dans cette toile : dès lors, sa seule mention dans cette description se doit d'être relevée. Non seulement Zola le distingue, mais encore sa phrase le met-elle en valeur, d'abord par l'apposition syntaxique, ensuite parce qu'il semble être la condition de visibilité de la figure centrale grâce à l'inversion verbe-sujet : « Sur un fond gris et lumineux, se détache... » Ce n'est que par ces regards détournés que nous pouvons trouver dans les écrits critiques de Zola une confirmation de nos hypothèses. Le cycle des *Rougon-Macquart* en offre également quelques aperçus dans ses citations picturales, qui ne semblent pas choisies au hasard. Au-delà de la référence la plus évidente du *Plein Air* de Claude Lantier, calqué en partie sur le *Déjeuner sur l'herbe*, nous avons récemment pointé la forte ressemblance de composition entre *L'Exécution de Maximilien* et la mise à mort de Silvère dans *La Fortune des Rougon*. Or, de cette œuvre, que retient Zola ? La composition spatiale, avec un mur omniprésent, d'où une tête de voyeur juvénile émerge comme en redondance du regard du

¹⁵² Emile Zola, « M. Manet », *Mon Salon* [1866], dans *Ecrits sur l'art*, éd. cit., p. 117.

spectateur afin d'assister au spectacle sanglant. Dans *La Fortune des Rougon*, ce sera le rôle du cruel Justin. Ce sont donc précisément l'élément de *présentation* de l'espace bidimensionnel de la toile et le jeu de mise en abyme du voyeurisme du spectateur qui ont retenu l'attention du romancier dans ce tableau. L'art de Manet semble ainsi se signaler auprès du romancier par cette incroyable platitude. De là cependant à bâtir une théorie de la présentation du support matériel de l'œuvre...

D'autres extraits critiques confirment l'intuition que Zola n'était sans doute pas aussi indifférent que M. Fried le dit au support de l'œuvre. S'il est vrai qu'on ne peut dresser de typologie de l'usage zolien de termes comme « tableau » ou « toile », afin de démontrer une séparation nette dans son esprit entre l'unité de composition cohérente et le support matériel, certains passages des critiques picturales montrent toutefois que l'écrivain était parfaitement conscient de l'importance de la *surface* présente dans l'œuvre, ainsi que nous le voyons dans cet emploi particulier du mot « toile » :

Nous irons rire, si vous le voulez, devant les gens qui se moquent d'eux-mêmes et du public, en exposant sans honte des toiles qui ont perdu leur valeur première depuis qu'elles sont barbouillées de jaune et de rouge¹⁵³.

Zola s'adresse ici à Manet et pense, par conséquent, parler à un homme qui a exactement la même définition de la peinture que lui. On peut voir dans cette épigramme une simple critique sur la perte de valeur marchande du support sali par l'absence de talent. Cependant, la tournure utilisée par l'écrivain, assez récurrente dans ses articles, fait apparaître de manière plus profonde que le support pictural, sur le plan abstrait, acquiert chez lui une considérable importance. La toile a une valeur propre, et la composition qui s'y applique ne la nie pas, ne l'élude pas ; elle se doit de la mériter. Ces quelques lignes, peut-être déclenchées par la volonté polémique de Zola, certes, mais significatives cependant, font apparaître les traces d'une conception très matérielle de l'œuvre, simple amas de taches sur une surface plane. Car on retrouve cette même définition de l'œuvre picturale dans les propos axiologiquement positifs du critique, comme dans ce célèbre éloge de Manet :

Tout son être porte [Manet] à voir par taches, par morceaux simples et énergiques. On peut dire de lui qu'il se contente de chercher des tons justes et de les juxtaposer sur la toile. Il arrive ainsi que la toile se couvre d'une peinture solide et forte¹⁵⁴.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 114-115.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 117.

Ce sont précisément des propos comme ceux-ci qui ont fait de Zola un critique mal éclairé aux yeux de bon nombre de commentateurs. Ils montreraient en effet une ignorance et un désintérêt de Zola pour la profondeur et la réflexivité inhérente aux toiles de Manet, qu'elles lui nieraient, par conséquent. L'écrivain ne verrait rien au-delà du modèle représenté. Les tableaux seraient admirables parce qu'ils ne posent pas de questions, et qu'ils ne demandent simplement qu'à être admirés. Pourtant, au contraire, n'est-ce pas là l'exacte compréhension du problème esthétique que pose Manet à la représentation ? Ses refus de l'absorbement, de la profondeur perspectiviste, de la subordination des fonds au premier plan, ne sont-ils pas un moyen de faire passer la toile avant tout pour un agencement formel valant par lui-même, capable d'illusion, mais aussi de se dénoncer comme artifice humain ? Zola ne met pas au centre des deux dernières phrases la vision particulière de Manet « par taches » – que l'on commente souvent avec courte vue comme une apologie de l'impressionnisme à venir –, *mais le support de l'œuvre à venir*. La toile se trouve même en position de sujet passif de la dernière phrase, comme si les couleurs venaient magiquement s'appuyer sur elle, ainsi qu'en un développement photographique. Dans les deux cas, le peintre est ignoré au profit de la surface du tableau devenue terre d'accueil ; dans les deux cas, ne reste de la représentation qu'un amas de couleurs sur un écran opaque et bidimensionnel. Rien ne saurait mieux rendre compte d'une peinture qui se veut *présente*, et non la simple médiation transitoire d'un message à caractère représentatif ; et le caractère laudatif du discours de Zola ne laisse aucun doute sur la place de modèle artistique que ce traitement de la toile par Manet tient pour lui. Si nous ne pouvons certes lire ces textes comme un manifeste de la *présentation* de l'œuvre picturale, la question du support ne semble donc pas pour autant étrangère à l'expérience esthétique de Zola.

Ces divers croisements des esthétiques de Zola et Manet sur les ambiguïtés de la représentation et la valorisation du support n'ont sans doute pas valeur de preuve d'une quelconque conscience des implications de celles-ci en termes esthétiques, ni de la communauté de leurs œuvres respectives sur ce point. Ils ont cependant le mérite de poser une hypothèse sur les raisons de la solidarité indéfectible de Zola envers l'œuvre du peintre. Or, il n'est pas difficile, à la lecture de ces quelques éléments, de remarquer un évident parallèle entre l'esthétique de Manet et certaines techniques descriptives du romancier. La platitude et le manque de profondeur des paysages des *Rougon-Macquart* ressemblent en effet davantage à des *ekphraseis* de tableaux que Manet aurait pu réaliser plutôt qu'à la fine traduction d'un réel en trois dimensions. On retrouve chez l'un et l'autre artiste une même négation de la perspective, une même omniprésence des fonds au détriment du sujet représenté. Influence

certaine, manifeste donc, mais qu'il nous semble toutefois nécessaire de nuancer : plutôt qu'une admiration pour le peintre qui aurait guidé l'art du romancier, nous tendons à croire que la peinture de Manet fut pour Zola la médiation idéale à l'expression d'une vision déjà fort particulière de l'espace dont nous avons déjà posé quelques jalons dans les pages qui précèdent. L'appel à des paysages en deux dimensions semble en effet encore plus obsessionnel, ambigu et radical dans *Les Rougon-Macquart* que dans les toiles de Manet.

c. *Le paysage zolien : la fin des illusions spatiales*

Il est toujours malaisé de décrire les phénomènes visuels suscités par une description littéraire, précisément parce qu'il n'y a rien à voir dans un texte. Notre étude ne peut ainsi se baser que sur des impressions de lecture, qui, pour subjectives qu'elles soient, n'en ont pas moins la volonté d'être partageables par le plus grand nombre. A notre décharge, nous affirmerons avec Michel Collot que tout paysage, qu'il soit peint, décrit dans un texte littéraire, ou admiré dans la nature, relève toujours d'un préconstruit subjectif :

Le paysage, ce n'est pas le pays réel, c'est le pays perçu du point de vue d'un sujet. Il n'appartient pas à la réalité objective, mais à une perception toujours irréductiblement subjective. L'horizon, [...] qui est constitutif de l'espace paysager, en révèle bien la dimension subjective : c'est une ligne imaginaire (on ne la trouve reportée sur aucune carte), dont le tracé dépend à la fois de facteurs physiques (relief, constructions éventuelles), et du point de vue de l'observateur. En tant qu'espace perçu, le paysage est toujours-déjà une construction de la réalité, unissant indissociablement des données objectives et le point de vue d'un sujet¹⁵⁵.

Nous essaierons donc de travailler avec rigueur sur l'image mentale que tout lecteur peut construire d'après une description, non par une étude positive de la « vision » enclenchée, trop personnelle et peu partageable, mais plutôt par une analyse négative des éléments que l'auteur dispense afin de brider l'imagination de son lecteur. Ainsi, s'il nous est impossible de démontrer la platitude des descriptions de Zola, nous pouvons aisément remarquer dans leur déroulement les nombreux obstacles qu'elles mettent à la figuration d'un espace en profondeur, et donc en trois dimensions. Ainsi que nous avons pointé la négation zolienne des fenêtres transparentes relais de description, nous pourrions dire que certains paysages des *Rougon-Macquart*, sans perspective, semblent aplatis par et sur la vitre du cadre, comme certains critiques picturaux ont pu le dire des tableaux de Manet.

¹⁵⁵ Michel Collot, « La notion de paysage dans la critique thématique », dans *Les enjeux du paysage*, dir. M. Collot, Bruxelles, OUSIA, 1997, p. 193-194.

- Le goût de l'espace plan : l'aire et le cimetière

Nous avons déjà été amenée à croiser de nombreuses modalités de cette conception plate et cadrée de la description zolienne. Nous avons ainsi précédemment suggéré que l'omniprésence de la fenêtre dans le roman zolien valait sans doute beaucoup plus pour sa structure encadrante que pour sa transitivité rarement actualisée dans les romans ; de la même façon, l'étonnant motif des « fenêtres-supports » inversées, consistant à utiliser la fenêtre comme une surface opaque *sur* laquelle l'objet à regarder s'inscrit – renversement du regard sur des personnages bouchant les vitres, sur des personnages au balcon ou sur des ombres projetées –, et dont nous avons largement démontré l'attrait pour la bidimensionnalité du tableau¹⁵⁶, peut être perçu comme un signe de cette accommodation de l'univers diégétique à une conception toute picturale de l'espace : en plaquant son personnage dos au cadre d'une fenêtre, l'écrivain légitime l'aplatissement nécessaire de l'espace dans lequel il l'insère.

Néanmoins, toutes les descriptions des *Rougon-Macquart* ne bénéficient naturellement pas du même « bonheur » légitimant leur platitude, les récits ne pouvant raisonnablement pas tous imiter les conciliabules aux fenêtres de *Pot-Bouille* ou de *Son Excellence Eugène Rougon*. Or, comme pour le cadre, l'absence d'un élément-support dans la diégèse entraîne par compensation l'exploitation de toutes les ressources possibles d'aplatissement de l'objet décrit, qu'elles soient thématiques, typographiques ou textuelles. Ainsi faut-il sans doute comprendre l'intérêt de la fiction zolienne pour le motif du jardin, que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer et sur lequel nous ne reviendrons donc pas¹⁵⁷ : surface plate ceinte de murs, le jardin présente de nombreux attraits pour une représentation romanesque en quête de contraintes. Le jardin des Deberle dans *Une page d'amour*, des Mouret dans *La Conquête de Plassans*, des Hubert dans *Le Rêve* participent de cette transformation pernicieuse de l'espace diégétique en un support plat et cadré, qui permet ensuite à la description de médiatiser sa figuration par une référence aux arts de l'image, conditionnant et cautionnant ainsi une certaine bidimensionnalité des figures qui s'y inscrivent. Dans ces trois exemples, l'espace clos et plat du jardin devenu écran psychique pour les personnages entraîne corrélativement un aplatissement des images projetées sur lui : picturalité et photographie du portrait de Félicien dans le Clos-Marie, néant du jardin des Mouret détruit par les Trouche, gravure de mode pour les enfants déguisés du souvenir d'Hélène. Tout « champ » visuel cadré dans le texte devient dès lors l'expression d'une surface à combler, pouvant se placer aussi bien « à

¹⁵⁶ Voir *supra*, p. 188 et sq.

¹⁵⁷ Voir *supra*, p. 908 et sq.

plat » qu'en travers du regard du personnage – et par conséquent du lecteur. Mais comme la fenêtre close, ce motif idéal du jardin ne peut satisfaire à lui seul le « besoin » d'espace plan de la description : ainsi le cycle se couvre-t-il de surfaces plus ou moins légitimées, manifestant une notion zolienne de la topographie plus que surprenante... Le premier exemple de l'œuvre est situé dès l'*incipit* du premier tome. *La Fortune des Rougon* s'ouvre en effet par une étonnante description, difficile à justifier narrativement, qui présente l'aire Saint-Mittre, ancien cimetière devenu terrain vague, à la lisière de Plassans. C'est dans cet endroit marginal que se retrouvent les jeunes héros du livre, Miette et Silvère. Or, l'évocation du terrain surprend par son ampleur, mais surtout par les détails sur lesquels la narration insiste lourdement : est ainsi initiée, dès ses premières pages, la série des « champs » picturaux qui peupleront le cycle jusqu'à son achèvement :

Lorsqu'on sort de Plassans par la porte de Rome, située au sud de la ville, on trouve, à droite de la route de Nice, après avoir dépassé les premières maisons du faubourg, un *terrain vague* désigné dans le pays sous le nom d'*aire* Saint-Mittre.

L'*aire* Saint-Mittre est un *carré long*, d'une certaine *étendue*, qui s'allonge *au ras du* trottoir de la route, dont une simple bande d'herbe usée la sépare. D'un côté, à droite, une ruelle, qui va se terminer en cul-de-sac, la borde d'une rangée de mesures ; à gauche et au fond, elle est close par deux pans de muraille rongés de mousse, au-dessus desquels on aperçoit les branches hautes des mûriers du Jas-Meiffren, grande propriété qui a son entrée plus bas dans le faubourg. Ainsi fermée de trois côtés, l'aire est comme une *place qui ne conduit nulle part* et que les promeneurs seuls traversent. [...]

Pendant plusieurs années, le *terrain* de l'ancien cimetière Saint-Mittre resta un objet d'épouvante. [...] Et, peu à peu, les années aidant, on s'habitua à ce *coin vide* ; on s'assit sur l'*herbe des bords*, on traversa le champ, on le peupla. Quand les pieds des promeneurs eurent usé le *tapis* d'herbe, et que la *terre battue fut devenue grise et dure*, l'ancien cimetière eut quelque ressemblance avec une *place* publique mal nivelée¹⁵⁸.

Ainsi que le soulignent les passages en italique, la description de l'endroit a toutes les caractéristiques de la toile du peintre : insistance sur son caractère circonscrit et géométrique, sur sa planéité, sur sa surface unie. La mise en valeur d'un endroit aussi insignifiant, ainsi que sa préexistence à l'arrivée de tout personnage diégétique dans le roman – cette description précède directement l'entrée de Silvère dans le terrain, ainsi que son portrait –, peuvent dès lors s'expliquer par cette référence au support pictural : le terrain accueille Silvère et Miette comme la toile accueille le tracé du pinceau, venant s'ajouter à la surface vierge du support. Le personnage n'entre pas directement dans l'œuvre – rappelons que nous sommes ici à l'entrée du cycle entier – ; son support vide le précède, ainsi qu'en une création picturale, comme le fera le Clos-Marie pour la « création » de Félicien. Dans ce cas comme dans le précédent, l'attention portée au lieu-support de la future description se couple avec une totale négation du monde qui l'entoure, le premier exemple le reléguant à l'anonymat d'un faubourg isolé de Plassans, le second le niant tout simplement par des arbres sombres barrant toute

¹⁵⁸ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 5-7.

perspective et par l'obscurité feuillue du jardin des Hubert. La platitude et la clôture rectangle de l'espace conditionnent donc bien l'épiphanie d'une surface à voir dans le texte, se substituant au reste du monde, redoublant en abyme la communication de l'œuvre d'art isolée du monde réel pour mieux donner à voir l'image qu'elle se propose de lui substituer pendant l'instant de la contemplation. Un autre exemple de cet aplatissement volontaire de l'univers spatial réside dans le cimetière Saint-Ouen où Claude est enterré dans les dernières pages de *L'Œuvre* :

C'était un *grand cimetière plat*, jeune encore, *tiré au cordeau* dans ce *terrain vide* de banlieue, coupé en *damier* par de larges *allées symétriques*. De rares tombeaux bordaient les voies principales, toutes les sépultures, débordantes déjà, *s'étendaient au ras du sol*, dans l'installation bâclée et provisoire des concessions de cinq ans, les seules qu'on accordât ; et l'hésitation des familles à faire des frais sérieux, les pierres *qui s'enfonçaient* faute de fondations, les arbres verts qui n'avaient pas le temps de pousser, tout ce deuil passager et de pacotille se sentait, donnait au *vaste champ* une *pauvreté*, une *nudité froide* et *propre*, d'une mélancolie de caserne et d'hôpital. Pas un coin de ballade romantique, pas un détour feuillu, frissonnant de mystère, pas une grande tombe parlant d'orgueil et d'éternité. On était dans le cimetière nouveau, aligné, numéroté [...] ¹⁵⁹.

Nous avons déjà mesuré la dimension d'anéantissement qu'exacerbait cette description, comme pour souligner le néant qui a toujours guidé le destin de Claude ¹⁶⁰. Mais ici encore, ce phénomène peut également être lu comme une occasion inespérée pour la narration de transformer l'espace diégétique en une toile vierge, le paysage se faisant l'allégorie même du drame esthétique vécu par le peintre du roman. Toujours du géométrique, du plat, de l'uni, voilà ce que figure cette image, comme les précédentes. Le motif du cimetière prédisposait la description à développer ces caractéristiques, le lieu rappelant sans doute au lecteur comme à l'auteur cet autre cimetière du cycle qu'était justement l'aire Saint-Mittre avant son déménagement. Cependant, si les deux lieux sont sans doute associés dans l'esprit de Zola, la vraisemblance ne saurait justifier que le cimetière Saint-Ouen devienne lui aussi une « place publique mal nivelée ». Si bien que l'auteur s'attache à justifier l'assimilation du terrain au support pictural en déroulant sa description sur le mode du manque. Ainsi, une description réaliste de cimetière ne saurait négliger ces éléments de verticalité que sont les pierres tombales. Or, Zola contourne l'obstacle – et démontre ainsi sa volonté de planéité – en justifiant leur absence par la curieuse mention de pierres tombales « qui s'enfon[cent] » dans le sol, ôtant ainsi tout élément vertical au paysage. Ce phénomène est redoublé dans un des termes de l'énumération ternaire « Pas un coin de balade romantique, pas un détour feuillu, frissonnant de mystère, pas une grande tombe parlant d'orgueil et d'éternité. ». Cette description par la négative, que souligne avec redondance l'anaphore du

¹⁵⁹ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 356.

¹⁶⁰ Voir *supra*, p. 634 et sq.

restrictif « pas un » dans chaque membre juxtaposé, concerne avant tout des éléments qui auraient pu troubler la planéité et l'unicité du support que devient le cimetière : les tombes une fois encore, mais aussi les arbres – arbres qui, justifie-t-on plus haut, n'ont étonnamment « pas le temps de pousser ». La mise à plat du paysage est donc patente, et elle accueille de nouveau un personnage, Claude, si ce n'est qu'ici, elle l'engloutit. Or, cette image symbolique du support enfouissant le personnage n'est sans doute pas anodine dans ce roman de l'impuissance créatrice du peintre qu'est *L'Œuvre*.

L'image du champ vide qui attend sa description comme la toile attend l'œuvre cautionne l'idée d'une analyse de ces mêmes descriptions dans leur rapport avec l'espace en deux dimensions propre au *medium* pictural. En effet, tel un tableau qui dénoncerait sa représentation artificielle en se présentant comme surface plane, de nombreuses descriptions zoliennes frisent la mise en échec de la *mimesis* par leur obsession du plat. A la négation de la perspective répond parfois une absence totale de relief ; il semblerait même que ces deux restrictions alternent dans les paysages, le texte privilégiant parfois l'aplatissement, parfois l'aplanissement, comme si l'espace se devait, d'une manière ou d'une autre, de ne posséder que deux dimensions. De là, une série de paysages étranges dans l'ensemble du cycle, sans profondeur, sans relief.

- *L'écrasement de la perspective*

Certains paysages des *Rougon-Macquart*, sans perspective, semblent aplatis par et sur la vitre du cadre, comme on a pu le dire des tableaux de Manet. Retrouvons la description de la campagne de Plassans assumée par Miette et Silvère dans *La Fortune des Rougon*, dont nous avons commencé l'analyse quelques pages plus haut. Les diverses modalités de cadrage – métaphorique, syntaxique, typographique –, avons-nous vu, préparent l'entrée du texte dans la pseudo-*ekphrasis* d'une toile inventée de toutes pièces. Néanmoins, une fois ce passage dans le monde de l'image assuré, le narrateur met constamment la représentation mimétique de son texte en danger par un accent sur son absence de profondeur :

Devant eux, la route de Nice montait le versant opposé de la vallée ; mais ils ne pouvaient en voir qu'un bout assez court, car elle fait un coude brusque, à un demi-kilomètre du pont, et se perd entre des coteaux boisés. En se retournant, ils aperçurent l'autre bout de la route, celui qu'il venait de parcourir, et qui va en ligne droite de Plassans à la Viorne. Sous ce beau clair de lune d'hiver, on eût dit un long ruban d'argent que les rangées d'ormes bordaient de deux liserés sombres. *A droite et à gauche*, les terres labourées faisaient de larges mers grises et vagues, coupées par ce ruban, par cette route blanche de gelée, d'un éclat métallique. *Tout en haut*, brillaient, au ras de l'horizon, pareilles à des étincelles vives, quelques fenêtres encore éclairées du faubourg. Ils jetèrent un regard sur le chemin parcouru, frappés d'une muette admiration par cet immense amphithéâtre *qui montait jusqu'au bord du ciel*, et sur lequel des nappes de clartés bleuâtres coulaient comme sur les degrés d'une

cascade géante. Ce décor étrange, cette apothéose colossale se dressait dans une immobilité et dans un silence de mort. Rien n'était d'une plus souveraine grandeur¹⁶¹.

La scène entre tout d'abord dans la sphère du pictural par l'usage d'un lexique propre au dessin (« liserés sombres », « bande », « lignes »...), mais aussi par une insistance sur l'immobilité et le silence de la vision, transformant les personnages en spectateurs muets et statiques, dans un monde sans mouvement ni bruit, ajoutant ainsi à la description des contraintes ne relevant pas du genre littéraire. Le traitement de la profondeur du paysage, qui devrait être particulièrement exploitée dans ce passage étant donné l'ampleur du panorama, peut lui aussi étonner par les contraintes qu'il s'impose. Le texte tend progressivement à effacer toute vision tridimensionnelle, alors même que la présence d'une route dans la diégèse – objet récurrent comme indicateur de perspective dans les tableaux –, en serait l'idéal adjuvant. La première phrase commence ainsi par nier la visibilité du chemin : « ils ne pouvaient en voir qu'un bout assez court », « coude brusque », « se perd dans les coteaux ». Or, refuser toute longueur à une route placée en face du spectateur, c'est retirer autant de profondeur au paysage qu'elle régit. Malgré cela, le chemin reste l'axe central de la composition. On constate cependant que les termes appartenant à l'isotopie de la route disparaissent peu à peu du texte : la route n'est plus une route, elle est une ligne répartissant les masses ; c'est pourquoi commence alors une métaphore filée du « ruban », moins connoté comme axe directionnel ou comme vecteur.

Ce choix du « ruban » bordé de « liserés sombres » mérite quelques remarques. Cette métaphore filée désignant la route bordée d'arbres indique en effet une commune déconstruction de la représentation chez Zola et Manet, par l'effacement du référent diégétique au profit d'une forme pure. Elle déplace le référent réel de l'objet vers son expression formelle et matérielle, néglige l'objet présent dans le monde diégétique, pour n'en retenir par analogie que sa texture ou sa masse formelle. Ce phénomène est particulièrement intéressant dans la mesure où il ne se justifie pas sur le plan littéraire, et s'avère suicidaire dans le cadre mimétique d'une représentation réaliste : en ramenant l'image de l'objet à ce qui la compose, que ce soit une tache de couleur, une ligne ou encore un morceau de tissu uni, le texte fait échec à l'illusion de la représentation picturale en inversant son processus : des objets il fait de simples taches, et non l'inverse. Ce renversement de la *mimesis* est plus sensible et plus clair encore quelques lignes plus loin dans une tournure fétiche des descriptions zoliennes, le « faire de » : « les terres labourées faisaient de larges mers grises et

¹⁶¹ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 24-25.

vagues. » L'analogie n'apporte ici aucune précision sémantique au signifié, bien au contraire, puisqu'elle assimile un référent somme toute clair – des terres labourées – à une espèce d'étendue grise et unie. Loin de nous éclairer, l'image rend la représentation plus floue, en faisant d'un objet réel une surface géométrique colorée. Nous avons là de nouveau un phénomène d'abstraction inversant le mécanisme de l'illusion mimétique pour mieux la nier : la peinture fait d'une tache grise et floue un champ agricole ; Zola fait du référent « champ » une tache de peinture. Il impose donc à son texte des contraintes représentatives auxquelles la peinture tente théoriquement d'échapper. Ce retournement se rattache à une mise en avant de la *présentation* du support du tableau au détriment de sa fonction mimétique, et contribue à nier la tridimensionnalité du monde diégétique : dans la mesure où le paysage n'est plus qu'une étendue accueillant des matières et des formes abstraites, celui-ci ne peut logiquement s'ouvrir sur aucune perspective, il en est toujours réduit à sa surface.

Le choix du ruban aide également à obturer la fenêtre perspectiviste parce qu'il ne saurait être un adjuvant de l'ouverture vers une profondeur, comme pouvait l'être la route. Pour preuve, figurons-nous schématiquement une route organisant un paysage (fig. 77) : simple trait sans épaisseur, celle-ci indiquera la profondeur par ses inclinaisons sur le terrain (fig. 77a) ; épaisse et plus droite, c'est alors sa largeur qui indique, par un rétrécissement progressif, la profondeur du paysage (fig. 77b). Le mot « ruban » ne renvoie pas quant à lui à une route s'enfonçant dans le paysage, mais à un trait épais d'une largeur régulière : il divise le tableau en deux étendues colorées, ce qui ne cadre guère avec une conception du tableau comme illusion tridimensionnelle (fig. 77c). Par conséquent, le référent diégétique s'efface une fois de plus dans ce texte au profit d'une forme abstraite qui nie toute profondeur à la vue.

Les indicateurs « devant eux », « à droite », « à gauche », « en haut », qui distribuent les éléments de la description renforcent cette idée. Les trois derniers déictiques ne s'appliquent pas à l'espace du réel diégétique tridimensionnel dans lequel les personnages devraient pouvoir se mouvoir aisément, mais à un agencement sur une surface fixe située « devant eux » que le « ruban » organise en servant d'axe central, comme dans un musée. « A droite », « à gauche » ne renvoient pas ici à la droite ou la gauche du porte-regard, mais à la partie droite ou gauche d'un support délimitée par le « ruban ». Une variante du texte citée par H. Mitterand confirme ce modèle bidimensionnel, en explicitant par un vocabulaire pictural le rôle de structuration pris par le « ruban » dans la répartition des surfaces planes :

... on eût dit un long ruban d'argent que les rangées d'ormes bordaient de deux liserés sombres. *Le sol battu, blanc de gelée, avait un éclat métallique qui détachait ce ruban, avec une singulière vigueur, sur les masses grises que faisaient à droite et à gauche les terres labourées de la côte.* Tout en haut¹⁶²...

Seul « devant eux » prend les personnages comme point de repère, car il est le seul marqueur à pouvoir s'appliquer autant au paysage qu'à la situation de la toile accrochée au mur devant le spectateur. Jamais l'illusion ne peut donc fonctionner puisque chaque terme de la description nous renvoie à la facticité d'un support bidimensionnel qui n'a pas ici lieu d'être, ni dans l'énoncé, ni dans l'énonciation.

De même, deux passages de la description correspondent difficilement avec un monde tridimensionnel « normal » : « Tout en haut, brillaient, au ras de l'horizon, [...] quelques fenêtres », « cet immense amphithéâtre qui montait jusqu'au bord du ciel ». Les lumières, tout comme l'horizon, ne peuvent pas se situer « tout en haut », mais *au loin* des personnages ; ce n'est qu'en oubliant la perspective qu'on peut considérer, effectivement, que les lumières et l'horizon se trouveront plutôt en haut de la surface peinte. Cette vision ne peut par conséquent s'appliquer à un monde qui comprend le concept de profondeur illusionniste tel que la littérature à l'avantage de le déployer. La deuxième image déroute plus encore, et devient un véritable paradoxe lorsqu'elle mêle les deux modes perceptifs, celui de la profondeur et celui de la surface, en une même proposition : « qui montait jusqu'au bord du ciel ». Le « bord du ciel », l'horizon, instaure l'idée d'une profondeur, d'un lointain de l'image ; dès lors, on ne peut comprendre l'idée d'un motif qui monte au bord de cette ligne, bord n'existant pas, et relevant quant à lui d'une perception de la surface plane de la représentation. Jamais rien n'atteindra l'horizon dans un monde en trois dimensions, et qui plus est, si l'on tente l'impossible, ce ne peut être en « montant », mais en avançant, puisque l'horizon ne se situe pas en haut, mais au loin. Les deux membres de la phrase font donc cohabiter deux modes perceptifs inconciliables qui brouillent toute représentation de l'espace. L'image même d'une expression comme le « bord du ciel » signale d'ailleurs une intellection purement formelle de cette ligne d'horizon : le ciel est sans bornes, et ce n'est que par le filtre d'un tracé iconique qu'on peut ainsi le concevoir. La présence de cette association malheureuse de l'horizon et du plan de la toile, à deux reprises dans une même description, plaide davantage pour une impossibilité de Zola à considérer l'horizon autrement que comme une convention, masquant une ligne géométrique séparant deux surfaces, plutôt que pour une erreur isolée, une coquille du texte.

¹⁶² Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, édition parue en feuilleton dans le *Siècle*, cité par H. Mitterand dans les « Notes et variantes » de l'édition citée, p. 1548.

L'abondance des problèmes de représentation posés dans un paragraphe aussi court tend à confirmer l'idée d'une conception particulière de l'espace dans les descriptions zoliennes. Celles-ci, ainsi que le décrivait Barthes pour de nombreux auteurs réalistes, passent certes par l'intermédiaire d'un tableau circonscrivant le réel afin de mieux le dé-peindre, mais ce recours au pictural ne se borne pas à l'adjuvant qu'a pu être la fenêtre perspectiviste pour les peintres de la Renaissance. Ce tableau supplante chez Zola le réel diégétique, au point d'en oublier la représentation qui l'a fait naître, et de ne renvoyer... qu'à lui-même, à cette surface opaque et plane que l'artiste remplit. C'est pourquoi nous ne pouvons dissocier notre tableau des campagnes de la Viorne, aplati sur la toile sans profondeur, des nombreux paysages aplanis sur le sol qui peuplent les romans de Zola : à partir du moment où l'on considère le tableau comme une étendue plane et opaque, et non comme une fenêtre, rien ne distingue le plat horizontal du plat vertical, tout ne reste que surface.

- Le plat de la description

Certaines descriptions zoliennes présentent bien une perspective, mais au détriment de tout relief et de tout élément perpendiculaire au sol, renversant ainsi la « toile » du tableau depuis le mur vertical jusqu'à l'horizontalité du sol, dans une vision surplombante de sa surface. Ainsi en est-il dans notre second exemple de description cadrée, celle de l'*incipit* de *La Terre*. Rétablissons la totalité des deux tableaux présentés par les alinéas encadrants du texte :

C'étaient des murs bas, une tache brune de vieilles ardoises, perdue au seuil de la **Beauce**, dont la **plaine**, vers Chartres, **s'étendait**. Sous le ciel vaste, un ciel couvert de la fin d'octobre, dix lieues de cultures **étaient** en cette saison les **terres nues**, jaunes et fortes, des **grands carrés de labour**, qui alternaient avec les **nappes vertes des luzernes et des trèfles** ; et cela sans un coteau, sans un arbre, à perte de vue, se confondant, s'abaissant, derrière la ligne d'horizon, nette et ronde comme sur **une mer**. Du côté de l'ouest, *un petit bois bordait seul le ciel d'une bande roussie*. Au milieu, une route, la route de Châteaudun à Orléans, d'une blancheur de craie, s'en allait toute droite pendant quatre lieues, déroulant le défilé géométrique des poteaux du télégraphe. Et rien autre, que trois ou quatre moulins de bois, sur le pied de charpente, les ailes immobiles. Des villages faisaient des îlots de pierre, un clocher au loin émergeait d'un pli de terrain, sans qu'on vît l'église, dans les molles ondulations de cette terre de blé.

Mais Jean se retourna, et il repartit, du nord au midi, avec son balancement, la main gauche tenant le semoir, la droite fouettant l'air d'un vol continu de semence. Maintenant, il avait devant lui, tout proche, coupant la **plaine** ainsi qu'un fossé, l'étroit vallon de l'Aigre, après lequel recommençait **la Beauce, immense**, jusqu'à Orléans. On ne devinait les **prairies** et les ombrages qu'à une ligne de grands peupliers, dont les cimes jaunies dépassaient le trou, pareilles, au ras des bords, à de courts buissons. Du petit village de Rognes, bâti sur la pente, quelques toitures seules étaient en vue, au pied de l'église, qui dressait en haut son clocher de pierres grises, habité par des familles de corbeaux très vieilles. Et, du côté de l'est, au-delà de la vallée du Loir, où se cachait à deux lieues Cloyes, le chef-lieu du canton, se profilaient les lointains coteaux du Perche, violâtres sous le jour ardoisé¹⁶³.

¹⁶³ Emile Zola, *La Terre*, éd. cit., p. 367-368.

Ces deux « tableaux » s'éloignent et sont malgré tout très proches de la description précédente. On constate en effet le même appel paradoxal à la matière picturale dans les deux textes, avec ce renversement transformant le référent du monde diégétique en un matériau, en une forme abstraite et sans signifié, dénonçant ainsi le mimétique pictural comme une illusion. Le phénomène est manifeste dans des images telles que « des murs bas, une tache brune de vieilles ardoises », « les terres nues, jaunes et fortes, des grands carrés de labour », « les nappes vertes des luzernes », « un petit bois bordait seul le ciel d'une bande roussie ». Nous ne détaillerons pas pour chaque image ce procédé déjà éclairé, d'autant que le premier exemple illustre parfaitement à lui seul la perte de sens dans la métaphore. La simple juxtaposition du comparé et du comparant est en effet assez obscure pour brouiller la syntaxe de la phrase et donner l'illusion d'une énumération : l'assimilation des « murs » à « une tache brune » d'ardoises est d'ailleurs assez invraisemblable pour instaurer ce doute, faisant de leur association un ensemble visuel global « maison » peu évident. La confusion de l'objet dans sa masse de couleur n'enrichit pas la vision, mais lui fait au contraire perdre toute singularité. L'objet décrit perd tout signifié dans l'énoncé ; l'anonymat est total, puisque la confusion de l'objet dans sa masse de couleur se soutient d'un passage du pluriel (des ardoises) à un singulier englobant (une tache) : toute singularité, tout détail s'efface au profit... d'une forme, comme pour les luzernes deviennent des « nappes vertes », les champs des « carrés » et le bois « une bande roussie », si ce n'est que la tache est qui plus est une forme... informe. Tout incline donc encore à renvoyer ce paysage beauceron à un simple agencement de surfaces colorées sur un support, support une fois de plus bidimensionnel.

La sensation de profondeur est certes présente dans les nombreuses mentions de l'étendue des terres ; cependant, cette perspective se fait au détriment de tout relief au sol : le plat est désormais horizontal. Le cadre du roman s'y prête d'ailleurs avec complaisance puisque la Beauce connote traditionnellement la platitude. L'environnement des personnages engage donc à l'horizontalité bidimensionnelle. Le texte exploite cette caractéristique du terrain par un foisonnement lexical de l'isotopie du plat : « la Beauce » (nous considérons que le nom propre renvoie immédiatement à cette notion, surtout dans la tonalité globale de la description), « plaine » (deux fois), « s'étendait », « étalaient », « terres nues », « grands carrés », « nappes », « cela [...] à perte de vue », « mer », « la Beauce, immense », « prairies »... Il est certes pensable que ce phénomène soit uniquement commandé par un souci de vraisemblance. Cependant, d'autres manifestations du plat dans la description semblent remettre en cause cette seule interprétation.

Ainsi remarque-t-on, comme pour l'enterrement de Claude dans le cimetière de Saint-Ouen, que la description se développe sur le mode du négatif, et que les tournures restrictives ne concernent étonnamment que les éléments verticaux du paysage, qui pourraient nuire à l'impression de plat : « et cela *sans* un coteau, *sans* un arbre, à perte de vue », « Et *rien autre, que* trois ou quatre moulins », « *sans qu'on vît* l'église », « *quelques* toitures *seules* étaient en vue », « où *se cachait* à deux lieues Cloyes ». A cette technique de description par le manque, il faut ajouter les transformations opérées sur d'autres objets verticaux afin de les tronquer ou de les aplanir. Notons ainsi l'ajout d'épithètes faisant que les « murs » se révèlent forcément « bas » et les « ondulations » du relief obligatoirement « molles ». L'utilisation de certaines métaphores picturales, comme « un petit bois bordait seul le ciel d'une bande roussie », réussissent quant à elles, en oubliant le référent pour se concentrer sur sa seule forme, à faire d'un élément vertical – un groupe d'arbres – un marqueur supplémentaire du plat, avec l'horizontalité que sous-tend le terme de « bande ». De même, dans la proposition « la route [...] s'en allait toute droite pendant quatre lieues, déroulant le défilé géométrique des poteaux du télégraphe », on remarque que les poteaux sont associés avec la route dans le participe présent « déroulant » et le nom « défilé » : en se concentrant sur l'alignement des poteaux avec la droite que fait la route, Zola atténue leur perpendicularité par rapport au sol et en fait un redoublement de l'horizontalité du chemin. Un dernier exemple emportera la conviction : dans la comparaison « une ligne de grands peupliers dont les cimes jaunies dépassaient le trou, pareilles, au ras des bords, à de courts buissons », les peupliers, ces arbres de la verticalité par excellence, deviennent l'expression même de l'horizontalité, la « ligne ». Le heurt à la vraisemblance causé par cette image est ensuite justifié par l'oblitération des arbres, à l'exclusion de leur sommet, ainsi que par la couleur jaune de leur feuillage se confondant avec les champs de blé. Cependant, ces arguments apparaissent plutôt insolites et masquent difficilement une volonté d'ôter tout relief à l'horizontalité bidimensionnelle de ce tableau de la Beauce. Les ratures du manuscrit de Zola manifestent d'ailleurs l'obsession de la platitude et de l'unicité de ton de cette description, que l'auteur a quelque peu « tempérée » dans l'état final du texte :

C'étaient [très loin au ras du sol] des murs bas, une tache [grise] brune de vieilles ardoises, perdue au seuil [de l'immense] de la Beauce, dont la plaine [vers l'infini- *un mot raturé illisible*] vers Chartres [se déroulait] s'étendait. Sous le ciel [rond] vaste, un ciel [de cendre] couvert de la fin d'octobre [déjà glacial], dix lieues de cultures étalaient [les vastes] terres nues, jaunes et fortes des grands carrés de labour [alternant] qui alternaient [verdures sombres- vert] nappes vertes des luzernes et des trèfles ; et cela, sans un coteau, sans un arbre, [nu et plat] à perte de vue, se confondant, s'abaissant derrière la ligne d'horizon [nette et droite] nette et ronde comme sur une mer. [Vers] Du côté de l'ouest, un petit bois [très loin] perdu bordait seul d'une [ligne] bande roussie. Au milieu une route, la route de Châteaudun à Orléans d'une blancheur [aveuglante] de craie s'en allait toute droite pendant quatre lieues [avec] déroulant le défilé géométrique des poteaux du télégraphe, rien

autre que trois ou quatre moulins de bois, sur leur pied de charpente les ailes immobiles. Des villages faisaient des îlots de pierre, un clocher [lointain] au loin émergeait d'un pli [du sol] de terrain, sans qu'on vît [ni l'église, ni les maisons] l'église dans [la houle lente] les molles ondulations de [cet océan] cette terre du blé¹⁶⁴.

Les hésitations ne lésinaient en effet pas sur la tautologie pour renforcer le plat de la description : « murs bas » situés « au ras du sol », « tache grise » des murs ne se distinguant donc plus de la terre et du ciel « de cendre », « Beauce immense » dont la « plaine » « s'étendait » « à l'infini »...

On peut retrouver une trace de ce goût du plat dans le choix des topographies zoliennes. La géographie des *Rougon-Macquart* présente en effet des caractéristiques physiques rarement très marquées. Or, lorsque le paysage joue un rôle essentiel ou récurrent dans le roman, on note la fréquence d'espaces privilégiant des plaines immenses, d'abord avec la Beauce de *La Terre*, mais aussi avec l'océan et la Normandie de *La Joie de vivre*, la Picardie et ses terres recouvertes de neige au début du *Rêve*, et surtout le « plat pays » du Nord dans *Germinal*. Les nombreuses et pertinentes études du célèbre *incipit* de ce roman tendent ainsi à confirmer nos observations¹⁶⁵, notamment en ce qui concerne les toutes premières lignes de l'œuvre :

Dans la *plaine rase*, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la *grande route* de Marchiennes à Montsou, *dix kilomètres de pavé coupant tout droit*, à travers les *champs de betteraves*. Devant lui, il ne voyait même pas le *sol noir*, et il n'avait pas la sensation *l'immense horizon plat* que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une *mer*, glacées d'avoir balayé des lieues de *marais* et de *terres nues*. Aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel, *le pavé se déroulait avec la rectitude d'une jetée*, au milieu de l'embrun aveuglant des ténèbres. [...] Depuis une heure, il avançait ainsi, lorsque sur la gauche, à deux kilomètres de Montsou, il aperçut deux feux rouges, trois brasiers en plein air, et comme suspendus. [...]

Un chemin creux s'enfonçait. Tout disparut. L'homme avait à droite une palissade, quelque mur de grosses planches fermant une voix ferrée ; tandis qu'un talus d'herbe s'élevait à gauche, surmonté de pignons confus, d'une vision de village aux toitures basses et uniformes. Il fit environ deux cents pas. Brusquement, à un coude du chemin, les feux reparurent près de lui, sans qu'il comprît davantage comment ils brûlaient si haut dans le ciel mort, pareils à des lunes fumeuses¹⁶⁶.

Jean-Michel Racault note dans ce début de roman une omniprésence de l'horizontalité et de la linéarité (qui se combinent ici à l'obscurité) – nous en soulignons le champ lexical dans le premier paragraphe, foyer des déictiques spatiaux –, et remarque également dans le texte une description par la négative concernant tout élément vertical afin d'accentuer la platitude du terrain (« aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel ») ce qui apparente cet extrait à

¹⁶⁴ Emile Zola, *La Terre. Manuscrit*, BNF, ms 10325, f°14-16, cité par Guy Robert, dans *La Terre d'Emile Zola, étude historique et critique, op. cit.*, p. 252.

¹⁶⁵ Voir l'article de Jean-Michel Racault, centré sur le début et la fin du roman, « A propos de l'espace romanescque : le prologue et l'épilogue de *Germinal* », *Cahiers naturalistes* n°58, 1984, p. 71-88, mais aussi un texte plus ancien de M. Cogny qui jette toutes les bases de ce travail, « Ouverture et clôture dans *Germinal* », *Cahiers naturalistes* n°50, 1976, p. 67-73.

¹⁶⁶ Emile Zola, *Germinal*, éd. cit., p. 1133-1134.

l'incipit de *La Terre* que nous venons d'examiner. Le texte de *Germinal* nous semble toutefois aller beaucoup plus loin que les deux précédents. C'est en effet tout d'abord par la négation de toute visibilité du ciel, instaurant d'ordinaire une opposition haut/bas dans la perception des paysages, que l'extrait acquiert sa bidimensionnalité : des expressions tautologiques comme « sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre », « aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel », confondent terre et ciel dans un même espace plan et uniforme. En cela, la description ne fait qu'accentuer un phénomène à l'état latent dans *La Terre*, avec ses teintes indistinctes gris-beige désignant à la fois les champs et le ciel, qui partagent même un qualificatif identique (la « tache brune de vieilles ardoises » des « murs bas » ; le « jour ardoisé »).

Dans *Germinal*, la nuit et l'aveuglement d'Etienne sont les jouets de la description de Zola : grâce à ce prétexte, l'écrivain ignore les éléments verticaux du paysage tels les arbres qui pourraient desservir l'impression d'absence de relief, mais il mentionne néanmoins, malgré le noir ambiant, les éléments qui servent au contraire le rendu de la platitude de l'espace, ainsi que le démontre la prétérition « il n'avait la sensation de l'immense horizon que par les souffles du vent ». Une telle formulation ne manquera pas de « faire voir » au lecteur, malgré l'obscurité prétendue, un paysage horizontal, puisque celui-ci n'est pas soumis aux contraintes de cécité du personnage. Le narrateur passe ensuite en focalisation interne afin de se servir de la vision limitée du personnage pour imposer une seconde restriction à cet espace déjà sans relief. L'intervention des feux des terrils aplatit ainsi la scène également dans sa profondeur dans les paragraphes suivants. La narration joue sur l'ignorance et sur l'aveuglement d'Etienne pour leur donner une apparence fantastique, justifiant ainsi l'incohérence spatiale de la vision : « il aperçut des feux rouges, trois brasiers brûlant en plein air, et comme suspendus », « les feux reparurent près de lui, sans qu'il comprît davantage comment ils brûlaient si haut dans le ciel mort, pareils à des lunes fumeuses ». Nous avons ici un équivalent de l'amphithéâtre qui « montait » pour toucher le « bord du ciel » dans *La Fortune des Rougon* : tout l'extraordinaire de la vision d'Etienne est lié à une confusion du haut et du loin, du sol et du ciel, et surtout à une négation totale de la profondeur du paysage ; seulement, ici, l'auteur tente de justifier cet aplanissement des dimensions par les défauts de l'obscurité et du peu de connaissance en matière minière du personnage. C'est pourquoi nous ne devons pas être surpris, comme Jean-Michel Racault, de la non identification des structures de la mine par le narrateur¹⁶⁷ : le manque de précision concernant l'origine des feux est

¹⁶⁷ « Quant au décor de la mine, avec lequel le lecteur fait ici connaissance, il n'apparaît que sous des formes confuses et malaisément identifiables, « charpentes », « bois noircis », « profils de tréteaux gigantesques » ;

nécessaire pour que le lecteur participe à la vision fantastique, point crucial qui commande davantage l'organisation de la description que la vraisemblance du regard d'Etienne. Ainsi, dans la construction mentale du lecteur, ce paysage n'en est plus un : il devient une construction abstraite, colorée et bidimensionnelle, quelques taches rouges sur le haut d'une toile recouverte d'un fond noir¹⁶⁸.

Cet *incipit* réalise donc la performance d'une négation totale de l'espace « réel » du roman, en plaçant dans le premier paragraphe son personnage dans un contexte de plat, qu'il mutile ensuite en lui ôtant sa profondeur : le monde dans lequel marche Etienne n'est plus qu'une succession de couleurs et de formes çà et là apposées sur le fond noir qu'offre la nuit. Une fois de plus, la représentation se sert des contraintes du pictural pour faire échec au mimétisme et se présenter comme un artifice. Un dernier commentaire de Jean-Michel Racault sur l'horizontalité du cadre du Nord confirme volontiers notre interprétation sur le plan du monde diégétique :

La rectitude quasi géométrique de la route, au même titre que les cultures industrielles qui la bordent – les champs de betteraves – renvoient à un remodelage humain de l'espace désormais soustrait à la spontanéité et au désordre naturels : nous sommes dans l'univers de la technique et de l'artifice¹⁶⁹.

Monde diégétique et espace de l'énonciation coïncident donc parfaitement dans ce roman : rien ne convient mieux en effet comme cadre géographique pour une œuvre qui dénonce l'illusion réaliste dans ses descriptions, qui fait de ses paysages des constructions abstraites collées sur un support, qu'une région où la nature désordonnée a laissé la place à une composition artificielle et géométrique élaborée par l'homme.

termes vagues et surtout impropres, puisqu'il s'agit, on peut le supposer, des chevalements de la mine. Pourquoi n'avoir pas désigné ces objets par leur nom technique ? Zola, on le sait, ne s'en privera guère dans la suite du roman. A la première raison, évidente, qu'on peut invoquer – le personnage à qui est référé le point de vue est novice dans le monde de la mine dont il ignore les techniques et le lexique – s'en ajoute une seconde : l'impropriété du vocabulaire favorise un glissement symbolique du sens. Charpentes, tréteaux, bois noircis ne peuvent manquer d'évoquer un échafaud [...]. » (Jean-Michel Racault, « A propos de l'espace romanesque : le prologue et l'épilogue de *Germinal* », *op. cit.*, p. 82). A cela on ajoutera surtout que le personnage ne voit pas grand-chose, et que Zola a tout intérêt qu'il en soit de même pour le lecteur : un vocabulaire trop précis créerait une vision bien trop nette.

¹⁶⁸ Pour un autre exemple de description de Zola prenant un angle surplombant, qui réduit selon nous le réel diégétique aux deux dimensions de la toile peinte, voir l'article de Patricia Carles, « *L'Assommoir* : une déstructuration impressionniste de l'espace descriptif » (*Cahiers naturalistes*, n°63, 1989, p. 117-125), où cette dernière compare la table de fête de Gervaise aux natures mortes « vues de dessus » de Monet (p. 121).

¹⁶⁹ Jean-Michel Racault, « A propos de l'espace romanesque : le prologue et l'épilogue de *Germinal* », *op. cit.*, p. 79.

Grâce à ce traitement ambigu de l'espace, les descriptions de Zola parviennent donc à faire image avec leur arme propre, le langage. Cependant, ce « faire image » passe par une décomposition en éléments basiques (lignes, taches de couleur) qui présentent le tableau comme *artefact* et détruisent toute représentation mimétique du réel. Loin d'être des effets de réel, les caractéristiques picturales utilisées par Zola renvoient indéfiniment l'artiste à la facticité de son œuvre, à la manière de l'esthétique de Manet. Que nous montrent en effet ces divers paysages zoliens, si ce n'est une étendue accueillant des matières et des formes abstraites, ne pouvant s'ouvrir sur aucune perspective, toujours réduite à sa surface ? Ces caractéristiques typiques de la *présentation* picturale que les descriptions de Zola partagent avec les toiles de Manet en font bien des textes a-mimétiques. Les exemples que nous avons développés sont souvent situés dans des endroits stratégiques des œuvres comme l'*incipit* ou l'*excipit* : ils ne laissent donc aucun doute sur la volonté de Zola de subordonner le monde qu'il crée aux lois de l'artifice, du conventionnel. D'entrée de roman, le lecteur est confronté à un paysage qui nie les facilités de la littérature à rendre compte d'un espace tridimensionnel. Le réel n'est plus qu'une toile de fond dont la peinture s'écaille et laisse resurgir sa matérialité, qu'une façade sur un support toujours plus présent. La récurrence et la place accordée à cet aspect du paysage dans les descriptions ne permettent pas de douter de ces spécificités de l'écriture zolienne ; et pourtant, on reste abasourdi devant une telle conception de la représentation, de la représentation picturale en particulier, chez un romancier de la seconde moitié du XIX^e siècle. Comment en effet valoriser conceptuellement ce que Louis Marin nomme la « présentation » de l'œuvre au détriment de sa représentation mimétique, alors même que l'abstraction reste inconcevable en peinture, et que les tiraillements de la représentation réaliste ne font que commencer avec Manet ?

Au-delà de la très probable influence de l'esthétique de son compagnon de combat, l'exploitation zolienne des failles propres à la représentation picturale nous semble définitivement renvoyer à une problématique propre à sa création, celle de la relation paradoxale que l'écrivain entretient avec la notion de saisie du réel, que nous avons tenté d'éclairer à la lueur des concepts de voyeurisme et de fétichisme dans les chapitres précédents. Le désir, dans les paysages des *Rougon-Macquart*, de « faire tableau », de décomposer le référent diégétique en éléments matériels, peut s'expliquer par cette volonté de définir l'œuvre comme un « *chaosmos* », comme un chaos composé, rationnel, maîtrisable, présentant le réel sous un jour moins dangereux. L'esthétique « présentative » de Manet, et son accent sur la fabrique de l'image factice du tableau, ne pouvaient trouver qu'un écho favorable dans la problématique propre entretenue par le romancier avec le concept de

représentation. Le risque engendré par le recours du roman à la médiation de la peinture, et en particulier dans la définition qu'en donne Manet, met certes sa représentation fictive en crise, mais il permet surtout à l'artiste d'ériger son œuvre comme un substitut à la folie désordonnée du réel protégé par le rempart du cadre et de la toile, donc de s'en assurer la maîtrise et de s'affirmer pleinement comme créateur. L'influence de Manet n'est donc selon nous que l'instrument idéal d'une esthétique zolienne qui n'attendait que ce modèle pour actualiser sa propre capacité *présentative*. Or, ce passage si aisé d'un plat à l'autre, d'une esthétique à l'autre, d'un *medium* à l'autre nous semble pointer la subordination des « toiles » zoliennes au modèle fondamental d'une autre platitude, celle de la page.

d. *De la toile à la page : la crainte et la fascination du support de l'écriture*

La reconnaissance par Zola de l'importance de la surface de la toile dans l'esthétique de Manet, au point qu'il en garde une influence dans ses propres descriptions, invite à penser qu'il ait lui-même réfléchi et pris en compte le statut du support de sa propre création, à savoir le livre, le papier, la page. De la toile à la page, ou plutôt de la page à la toile, il n'y a qu'un pas, juste une légère inclinaison à quatre-vingt-dix degrés : même clôture, même platitude, même espace vierge à investir par la création. Ainsi pourrait-on d'ailleurs comprendre cette tendance étrange de certains tableaux zoliens à se situer à plat, au ras du sol, dans une vision légèrement surplombante : loin d'en être la véritable inspiratrice, sans doute l'image du support pictural n'est-elle venue sous la plume de Zola que comme l'intermédiaire d'une autre surface plane, horizontale quant à elle, celle de la page. On peut dès lors se demander si les descriptions « picturales » de Zola n'évoquent pas la toile du peintre pour mieux cacher qu'elles ne renvoient précisément seulement qu'à leur propre support, celui de la page que couvre l'écriture. Sur cette idée d'une association des deux supports dans l'esprit du romancier, nous pouvons d'abord remarquer la facilité avec laquelle Zola emploie la métaphore, souvent filée, de l'une pour désigner l'autre, comme le montre ce court relevé issu de sa monographie consacrée à Manet :

Je voudrais que *les toiles de tous les peintres* du monde fussent réunies dans une immense salle, où nous pourrions aller lire page par page l'épopée de la création humaine.

Et lorsque, au centre de l'immense salle où sont pendus *les tableaux de tous les peintres* du monde, je jette un coup d'œil sur ce vaste ensemble, j'ai là le même poème en mille langues différentes, et je ne me lasse pas de le relire dans chaque tableau, charmé des délicatesses et des vigneurs de chaque dialecte.

Le critique étudie *une œuvre* en elle-même, et la déclare grande lorsqu'il trouve en elle une traduction forte et originale de la réalité ; il affirme alors que la Genèse de la création humaine a une page de plus¹⁷⁰.

Certes, le terme de « page » a un emploi métaphorique courant à l'époque puisqu'on le trouve aussi bien dans la bouche d'un peintre comme Cézanne pour évoquer ses tableaux. Toutefois, les deux isotopies sont ici systématiquement associées dans un même ensemble syntaxique, faisant de la lecture du livre et de la contemplation du tableau des équivalents manifestes. L'ampleur des métaphores filées, qui guident tout le développement de l'argumentation dans ce passage de l'ouvrage, nous donne une idée de l'ancrage en Zola de ce parallèle entre la page et la toile.

Cependant, c'est surtout dans la connotation ambiguë qu'elle confère à ce support que l'approche spécifique Zola se distingue fondamentalement de celle d'un peintre comme Manet. Le support semble en effet relever chez le romancier à la fois de la fascination et de la peur, ambivalence qu'on ne retrouve pas dans l'art du peintre. Risquons-nous à une hypothèse concernant cette opposition : celle-ci renverrait peut-être à une différence ontologique entre les créations picturale et littéraire. En effet, bien que tous les peintres craignent la toile qui s'offre à eux – une de nos citations de Cézanne évoquait d'ailleurs ce sentiment –, il n'est pas de syndrome de la « page blanche » en peinture. Cette absence est sans doute liée au principe même de la technique picturale, qui consiste à recouvrir totalement par un apprêt blanchâtre la surface qui accueille la représentation, alors que la création littéraire ne vainc jamais le blanc de la page, toujours présent comme menace de l'incrédible sous les yeux de l'écrivain, même une fois l'œuvre achevée. « Toujours le blanc revient », dit ainsi Mallarmé : entre chaque signe typographique, le vide bée. On comprend ainsi l'affection que porte Zola à l'art de Manet, qui parvient non seulement à vaincre le support par le recouvrement de la toile, mais tout en en suggérant à chaque instant la présence dans un tour de force périlleux. Un témoignage de ce dialogue obsessionnel du vide et du plein existe chez Zola, dans une des seules évocations de son œuvre qui garde une trace explicite de sa reconnaissance de l'importance du support dans la création, celle du plafond de la chapelle Sixtine dans *Rome* :

Pierre, dans un grand coup en plein cerveau et en plein cœur, venait d'être pris tout entier par le génie surhumain de Michel-Ange. Le reste disparut, il n'y eut plus, là-haut, comme en un ciel illimité, que cette extraordinaire création d'art. L'inattendu d'abord, ce qui le stupéfiait, c'était que le peintre avait accepté d'être l'unique artisan de l'œuvre. Ni marbriers, ni bronziers, ni doreurs, ni aucun autre corps d'état. Le peintre, avec son pinceau, avait suffi pour les pilastres, les colonnes, les corniches de marbre, les rosaces d'or, pour toute cette

¹⁷⁰ Emile Zola, *Edouard Manet, étude biographique et critique* [1868], dans *Ecrits sur l'art*, éd. cit., p. 149-150. Le terme est aussi fréquemment employé pour désigner des œuvres particulières : ainsi aux pages 157 et 162 de ce même ouvrage. Ce relevé est bien évidemment non exhaustif et ne comprend que quelques mentions qui pourraient se retrouver dans tous les autres textes critiques de Zola, mais aussi dans *L'Œuvre*.

décoration d'une richesse inouïe qui encadrait les fresques. *Et il se l'imaginait, le jour où on lui avait livré la voûte nue, rien que le plâtre, rien que la muraille plate et blanche, des centaines de mètres carrés à couvrir. Et il le voyait devant cette page immense, ne voulant pas d'aide, chassant les curieux, s'enfermant tout seul avec sa besogne géante, jalousement, violemment, passant quatre années et demie solitaire et farouche, dans son enfement quotidien de colosse. Ah ! cette œuvre énorme, faite pour remplir une vie, cette œuvre qu'il avait dû commencer dans une tranquille confiance en sa volonté et en sa force, tout un monde tiré de son cerveau et jeté là, d'une poussée continue de la virilité créatrice, en plein épanouissement de la toute puissance !*

Ensuite, ce fut chez Pierre un saisissement, lorsqu'il passa à l'examen de cette humanité agrandie de visionnaire, débordant en des pages de synthèse démesurée, de symbolisme cyclopéen. Et telles que des floraisons naturelles, toutes les beautés resplendissaient, la grâce et la noblesse royales, la paix et la domination souveraines. Et la science parfaite, les plus violents raccourcis osés dans la certitude de la réussite, la perpétuelle victoire technique sur les difficultés que les plans courbes présentaient. Et surtout une ingénuité de moyens incroyable, la matière réduite presque à rien, quelques couleurs employées largement, sans aucune recherche d'adresse ni d'éclat. Et cela suffisait, et le sang grondait avec emportement, les muscles saillaient sous la peau, **les figures s'animaient et sortaient du cadre**, d'un élan si énergique, qu'une flamme semblait passer là-haut, donnant à ce peuple une vie surhumaine, immortelle. **La vie, c'était la vie qui éclatait**, qui triomphait, une vie énorme et pullulante, **un miracle de vie réalisé par une main unique**, qui apportait le don suprême, la simplicité dans la force¹⁷¹.

La violence des termes employés par l'auteur et l'association du thème du support de l'œuvre à l'art de Michel-Ange, que Zola admire depuis longtemps pour son caractère « énorme », *plein*¹⁷², montrent comme la surface mise en valeur est aussi pour lui le territoire d'une lutte, celle de la création sur le néant. Ce qui frappe Zola dans cette œuvre, ce n'est pas tant son trop-plein que l'espace vierge qu'il a fallu vaincre pour le réaliser – puisque ces pensées de Pierre sont tirées presque mot à mot des impressions que Zola a collectées dans son carnet de voyage¹⁷³. La création telle qu'elle nous est présentée dans l'extrait conforte singulièrement notre description d'un Zola pleinement influencé par la culture optique et la philosophie de la connaissance de Taine, en valorisant la présence du support blanc et son rôle de réceptacle de l'imagination considérée comme une projection : « tout un monde tiré de son cerveau et jeté là ». Nous retrouvons aussi un accent sur la matérialité factice de l'œuvre qui ne renvoie qu'à elle, avec l'évocation de la « matière réduite presque à rien », « le plâtre » et les « couleurs ». Et malgré cette « fabrication » manifeste, le texte met en scène l'idée d'une

¹⁷¹ Emile Zola, *Rome*, éd. cit., p. 664.

¹⁷² Michel-Ange est en effet cité dès *Mes Haines* aux côtés de Gustave Doré et de Victor Hugo comme exemple de ces artistes qui font trop épique pour être vrais mais qu'il ne peut cependant s'empêcher d'admirer.

¹⁷³ Le texte intime accentue d'ailleurs encore plus la fascination que Zola ressent à l'idée que l'espace entier du plâtre blanc soit recouvert : « Mais on vient là surtout pour Michel-Ange, et voici mon impression brève. Ce qui m'a frappé c'est que tout est peint. Pas d'encadrement de marbre, de stuc, de relief d'or. Les tableaux et les décorations, tout est peint par l'artiste : les encadrements, les colonnes, les motifs d'architecture, les figures en grisaille. On a livré au peintre les murs nus, la voûte nue, et il a été l'unique décorateur avec ses pinceaux, sans l'aide d'aucun autre état. La besogne géante qui me plaît. Le monsieur qui s'enferme avec tant de mètres et de mètres de muraille à couvrir, et qui commence son œuvre énorme, dans la confiance et la volonté de son effort. Pas de modèle vivant sans doute : en tout cas pas de modèle vivant possible pour cet agrandissement énorme. Tout donc tiré du cerveau et jeté là. A voir si des cartons ont été fait antérieurement. Puis, à la besogne, cette humanité agrandie, de visionnaire. Ces pages de synthèse géante, de symbolisme colossal. Et tout cela d'un coup, dans une poussée de l'effort, dans un épanouissement de la puissance. Une œuvre énorme qui me va au cœur, dont j'ai rêvé toute ma vie. » (Emile Zola, *Rome. Dossier préparatoire, Journal de voyage*, dans *Œuvres complètes*, tome VII, éd. cit., p. 1071).

œuvre substitut du monde, « tout un monde » à elle seule « tirée [d'un] cerveau », dont l'apothéose démiurgique finale rêve même qu'elle puisse concurrencer la vie réelle.

Or, cette idée d'une « sortie du cadre » par les figures peintes ne fait en réalité que masquer la nécessité de sa présence, dans cette évocation qui accentue une fois encore la nécessaire coupure d'avec le monde que le substitut fétichiste nécessite : songeons ainsi à l'insistance du texte sur la solitude et l'isolement de Michel-Ange, ou encore sur la nature ceinte de sa création, présentée comme une surface de x mètres carrés à couvrir, à remplir, en lui supposant donc une nette limite contre l'extérieur. Non seulement ce texte illustre-t-il explicitement le mécanisme créatif que nous avons tenté de décrire chez Zola en faisant de Michel-Ange un modèle de sa propre genèse, mais il montre aussi tout l'importance qu'y prend la question du support. Importance si grande dans sa propre création que l'écrivain en commet même un lapsus, en évoquant la muraille « plate » et « blanche » de la « voûte » que doit « couvrir » le peintre ! Cette soudaine « platitude » de la surface pourtant peu plane de la coupole de la chapelle Sixtine ne saurait mieux témoigner du transfert d'une obsession pour son propre support, la page, vers celui de la peinture. A l'appui de cette idée vient d'ailleurs se greffer à nouveau l'utilisation de l'image de la « page » pour désigner la peinture de Michel-Ange, associant d'emblée la fresque géante de l'artiste aux différents cycles du romancier. Cet extrait est donc pour Zola l'occasion d'une analyse métaphorique de son œuvre au travers de celle du peintre. L'assimilation du romancier à l'artiste est encore plus sensible dans les reproches que Narcisse, l'admirateur de Botticelli, adresse dans le roman à Pierre, remarques qui lui font reprendre à son compte des critiques souvent adressées au romancier :

« Sans doute, finit par dire [Pierre], Botticelli est un merveilleux artiste... Seulement, il me semble qu'ici Michel-Ange... »

D'un geste presque violent, Narcisse l'interrompt.

« Ah ! non, non ! ne me parlez pas de celui-ci ! Il a tout gâché, il a tout perdu. Un homme qui s'attelait comme un bœuf à la besogne, qui abattait l'ouvrage ainsi qu'un manœuvre, à tant de mètres par jour ! Et un homme sans mystère, sans inconnu, qui voyait gros à dégoûter de la beauté, des corps d'hommes tels que des troncs d'arbres, des femmes pareilles à des bouchères géantes, des masses de chair stupides, sans au-delà d'âmes divines ou infernales !... Un maçon, et si vous voulez, oui ! un maçon colossal, mais pas davantage¹⁷⁴ ! »

Le texte du journal de voyage à Rome du romancier confirme cette identification : Michel-Ange a réussi l'œuvre que Zola a tenté de réaliser avec *Les Rougon-Macquart* – « Une œuvre énorme qui me va au cœur, dont j'ai rêvé toute ma vie¹⁷⁵ ». Rappelons qu'au cycle « modeste » de l'histoire d'une famille sous le second Empire avait précédé dans l'esprit du

¹⁷⁴ Emile Zola, *Rome*, éd. cit., p. 667.

¹⁷⁵ Emile Zola, *Rome. Dossier préparatoire. Journal de voyage*, éd. cit., p. 1071.

jeune romancier un projet consistant à dépeindre en une série poétique toute l'humanité depuis la Genèse, repris sous forme fictive dans les premiers desseins romanesques de Sandoz dans *L'Œuvre*, Sandoz dont le prénom est aussi « Pierre ». Il ne fait aucun doute que Zola se devait retrouver aisément dans le thème et l'esprit totalisant de l'œuvre de Michel-Ange. De même, le vocabulaire utilisé par le narrateur dans ce passage reprend des notions que l'auteur s'applique à lui-même lorsqu'il décrit son travail. A l'« artisan » répond l'idée d'un « labeur » de l'écriture zolienne, refusant les stéréotypes de l'artiste philosophe ; à l'élaboration de l'œuvre en « s'enfermant tout seul avec sa besogne géante » répond l'isolement dans la tour de Médan ; aux « quatre années et demie, solitaire et farouche » répondent les vingt années nécessitées pour l'achèvement du cycle. Mais surtout, partout, nous retrouvons les mêmes isotopies décrivant l'œuvre, une œuvre forte, virile, vivante, monstrueuse, dévorant la vie de celui qui la crée (« Ah ! cette œuvre énorme, faite pour remplir une vie, cette œuvre qu'il avait dû commencer dans une tranquille confiance en sa volonté et en sa force, tout un monde tiré de son cerveau et jeté là, d'une poussée continue de la virilité créatrice, en plein épanouissement de la toute puissance ! »). Comme l'a montré Philippe Bonnefis dans *Trois figures de l'amateur de propre*, la haute admiration contenue dans ce discours correspond chez Zola à une vision démiurgique et biblique de la création artistique :

Le contraire de l'ébauche, c'est l'œuvre finie ; comprenons : une œuvre bloquée dans son unicité, d'une singularité énorme et indépassable. Ainsi se boucle l'aporie. On exige un Père [...].

Paternité mythique dont Zola rejette l'éventualité dans l'âge d'or de la peinture, la Renaissance italienne. Génial, seul Michel-Ange mériterait de l'être :

- parce qu'il n'imité pas : « pas de modèle vivant possible pour cet agrandissement énorme ».
- parce que la fresque de la Sixtine est un acte presque intransitif d'engendrement. *La Création du monde* reprend la *Genèse*. C'est, si l'on veut, une répétition ; mais Zola la veut telle que la deuxième fois secondarise la première fois, tant et si bien que, pour lui, les deux fois ont quasi lieu en même temps. Représentant et représenté abolissent la distance qui les séparent, coïncident pour œuvrer à cette représentation fabuleuse : le père peignant le père. Qui de Jéhovah ou de Michel-Ange vient ici à la présence ? Zola souhaiterait indécidable la réponse à cette question¹⁷⁶.

Comme l'écrivain aurait voulu le faire, et comme il l'a fait à échelle réduite dans *Les Rougon-Macquart*, Michel-Ange devient le dieu de la Genèse dont il représente la création, si bien qu'il n'y a plus de frontière entre la Création divine, représentée, et la création picturale, faiseuse de vie, faiseuse de monde, substitut créé et « presque intransitif » au monde contingent et incréé de Schopenhauer.

Ce que loue Zola chez Michel-Ange, c'est donc sa capacité non pas à singer mais à remplacer le monde et à vaincre le néant. Et le néant, dans l'extrait, prend métaphoriquement l'image du support matériel de l'écriture. Le néant, le rien, est entier présent dans le blanc de

¹⁷⁶ Philippe Bonnefis, *Trois figures de l'amateur de propre*, op. cit., p. 236-237.

la page, que Zola a dû vaincre lui aussi par mètres carrés pour achever son cycle, mais qui, lui, à la différence de celui qu'a recouvert l'art du plein de la fresque, ne disparaît jamais complètement. Dès lors, il nous semble possible de réinterpréter les curieuses résurgences du cadre de la toile dans le roman zolien comme les traces de cette lutte perpétuelle et obsessionnelle de l'écrivain avec son support de papier, nécessaire à la constitution d'un fétiche du monde.

3. Autotélie de la page zolienne : la mise en scène de l'écriture

a. La prise en compte du blanc : entre présence et absence

- Le blanc, une couleur impensable mais pas impensée

Le blanc est probablement la couleur ayant suscité le plus de réflexion esthétique de la part d'artistes ou de philosophes. A elle seule, elle devient l'objet d'une signifiante. Cependant, ce sens ne relève pas uniquement de l'interprétation symbolique en fonction d'une culture spécifique comme le rouge, couleur du sang, de la vie ou de la mort, ou pour le noir, couleur du néant. Le blanc est en effet une notion qui interroge la notion de couleur en elle-même, un référent paradoxal difficile à évaluer ; et il concerne également au premier titre l'artiste ou le créateur dans sa relation à la production de l'œuvre d'art. Il touche concrètement, plus que toute autre couleur, la question de l'élaboration de l'œuvre d'art et ne correspond donc pas entièrement à une convention anthropologique assimilant dans une société une couleur à un signifié symbolique. Cette spécificité est sans doute issue du constat universel et universalisable de l'antithèse première sur laquelle repose la couleur blanche, qui est à la fois la nuance de la lumière, soit la totalisation universelle de toutes les couleurs, et à l'inverse celle de l'absence, du support vierge attendant la marque, du vide.

Les écrits de Wittgenstein au début du XX^e siècle montrent un retour obsessionnel chez le philosophe de cette interrogation sur la définition du blanc, qu'il confronte sans cesse à ses proches parents que sont le transparent et le gris, comme si sa définition positive même s'avérait impossible. Le philosophe ne peut en effet se départir de cette contradiction constitutive du blanc entre lumière pleine et opacité du vide, ainsi que du mystère de la frontière qui le sépare essentiellement des autres couleurs :

Selon Lichtenberg, rares sont les hommes qui auraient vu du blanc pur. Est-ce à dire que la plupart utilisent le terme à tort ? Et comment a-t-il, lui, appris l'usage correct ? – Il a construit, sur la base de l'usage

habituel, un usage idéal. Ce qui ne veut pas dire un usage meilleur, mais seulement un usage plus affiné dans une certaine direction, où quelque chose a été poussé à l'extrême.

Si je dis d'un papier qu'il est d'un blanc pur et que, placé contre la neige, il paraisse alors gris, cela n'empêche pas que dans son environnement normal j'aurai cependant raison de le nommer blanc, et non pas gris clair.

Comment se fait-il que quelque chose de transparent puisse être vert, mais non pas blanc ?

Pourquoi un blanc transparent n'est-il pas possible ? – Peins un corps rouge transparent, et ensuite remplace le rouge par le blanc !

Le noir et le blanc sont déjà pour quelque chose dans la transparence d'une couleur.

Si tu remplaces le rouge par le blanc, alors l'impression de transparence ne se produit plus [...].

Là où le papier blanc reçoit simplement une lumière un peu plus faible, il ne paraît nullement gris, il continue au contraire à apparaître blanc.

En quoi consiste ici la différence entre le blanc et les autres couleurs ? Consiste-t-elle dans l'asymétrie des relations ? Ce qui veut dire, à proprement parler, dans la position particulière qui est celle du blanc dans l'octaèdre des couleurs ? Ou est-ce plutôt la position inégale des couleurs à l'égard du sombre et du clair ?

Lichtenberg parle d'un « blanc pur » et il entend par là la plus *claire* des couleurs. Personne ne pourrait parler ainsi d'un jaune pur.

On parle souvent du blanc comme s'il était incolore – Pourquoi ? (On le fait même quand on ne pense pas à la transparence).

Si un fantôme m'apparaissait dans la nuit, il se pourrait qu'il émit une faible lueur blanchâtre ; mais s'il apparaissait gris, alors il faudrait que la lumière parût venir de quelque part ailleurs¹⁷⁷.

Ces extraits montrent bien l'aporie insoluble que le blanc présente à la réflexion esthétique de Wittgenstein : le blanc existe-t-il vraiment ? ai-je le droit de nommer « blanc » ce que ma perception me présente comme tel ? Bien qu'il soit présent, le blanc n'existe que par son absence de toute autre teinte ; la question de l'existence d'un blanc en soi est inextricable, dans la mesure où la perception considère bien son existence, mais celui-ci ne parvient à se définir que par défaut, par opposition aux autres teintes comme le gris, dont il manifesterait l'absence, et par opposition aux autres blancs qui sont plus ou moins blancs, ou plutôt plus ou moins dispensés de la coloration, même pâle. De même, on comprend la relation traumatique qu'il entretient chez Wittgenstein avec la notion de transparence, qui elle figure le rien perceptif absolu : le blanc ne peut être blanc transparent comme le verre rouge est un rouge transparent, ce qui le réduit à néant, alors même qu'opaque, on ne peut nier sa présence. Le blanc est donc par essence la couleur de la non-couleur, que toute couleur salit et une teinte sans teinte que sa seule opacité pure signale. Il définit dès lors son existence par deux paradoxes entretenant eux-mêmes entre eux une relation d'antithèse : celui d'une présence colorée qui est une absence totale de l'autre par exclusion de toute couleur ; et celui d'une plénitude opaque de sa neutralité fondamentale.

¹⁷⁷ Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, trad. G. Granel, Trans-Europ-Repress, 1984, § 2, p. 8 ; § 5, p. 8 ; § 19, p. 11 ; § 24, p. 27 ; § 174, p. 52 ; § 197, p. 56 ; § 200, p. 56 ; § 210, p. 57 ; § 231, p. 60.

Wittgenstein évoque dans ses remarques à plusieurs reprises le cinéma, Lichtenberg et Goethe, montrant tout le lien que son interrogation sur le blanc entretient avec la nouvelle culture visuelle mise en évidence par Jonathan Crary au cours du XIX^e siècle. Toutefois, cet exemple relativement récent de la réflexion philosophique engendrée par le blanc participe également d'un phénomène plus ancien, la pensée esthétique s'étant toujours préoccupée de la particularité de cette couleur. Les œuvres et les textes de Poussin, théoricien particulièrement fin et érudit de l'art pictural, montrent ainsi combien cette question n'était pas indifférente à ces préoccupations créatives de peintre. Louis Marin voit même là un des éléments fondamentaux de sa définition de la représentation picturale :

Au XVII^e siècle, âge d'or de la représentation, le blanc est d'abord comme on le disait, la couleur universelle, car c'est la couleur « complexe » de la lumière, que le prisme va diviser en multiples couleurs particulières, le prisme sur lequel Nicole écrira un petit essai de morale, prisme que Poussin dans son *Autoportrait* du Louvre porte au petit doigt sous la forme d'un diamant en pyramide, qu'il substitue très précieusement au livre intitulé *De Lumine et colore* qu'il tient dans son *Autoportrait* du musée de Berlin. Le blanc est, pourrions-nous dire, une couleur transcendante puisqu'elle qualifie la condition de possibilité de toute présentation, la lumière.

Poussin, dans sa lettre-testament à M. de Chambray du 1^{er} mars 1665 (il mourra le 19 novembre) écrivait au titre des « Principes que tout homme capable de raison peut apprendre » : « Il ne se donne point de visible sans lumière » : le blanc, qui est la couleur de la lumière, est l'invisible condition de possibilité du visible, antérieur logiquement à « tout ce qui est vu sous le soleil » qui est, selon la fameuse définition poussinienne de la peinture, l'objet de la représentation de peinture (« tout ce qui se voit dessous le soleil »), couleur du soleil si le soleil pouvait se peindre directement comme une chose ou un objet du monde.

Le deuxième principe formulé par Poussin énonce un deuxième blanc de la représentation peinte : « Il ne se donne point de visible sans moyen transparent » ; en contrepoint, je lis la définition qu'Aristote donne du transparent ou du diaphane : « J'entends ce qui, bien que visible, n'est pas visible par soi à proprement parler, mais à l'aide d'une couleur étrangère ». Tels sont l'air et l'eau. Tel serait donc le blanc, couleur sans couleur de la transparence¹⁷⁸.

Nous avons déjà là les fondements sur lesquels s'inscrit la perplexité de Wittgenstein à l'égard de la couleur. Dans les remarques de Poussin cependant, le blanc de la toile du peintre est un relais de la lumière et du diaphane, et il devient un champ de production rempli par les éléments nécessaires à la création, qui seront transformés par l'action de l'artiste. Le blanc de la toile n'est que transitoire ; total mais voué à l'effacement, son absentement est axiologiquement positif : il s'évanouit en une image, comme la lumière éclaire pour faire apparaître la pièce obscure ou comme la vitre se fait transparence pour laisser passer l'image d'un ailleurs. Seulement, avec l'émergence croissante de la notion de support dans l'œuvre au XIX^e siècle, le blanc opère un mouvement radicalement inverse : il s'opacifie, et montre son absence au lieu de la rendre productive. Il devient ainsi progressivement non plus une invisibilité bénéfique et productrice, mais un signe de l'absence, du manque, du vide de

¹⁷⁸ Louis Marin, « Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture », *op. cit.*, p. 366.

l'œuvre. Marin ajoute dès lors à la définition précédente de Poussin deux nouvelles dimensions du blanc, dans une sorte de typologie de son rôle dans la création picturale :

Voici donc quatre « blancs » à l'œuvre dans la représentation de peinture, mais comme les principes les plus généraux de sa possibilité et de son effectivité de représentation, comme ses conditions transcendantales de visibilité, autrement dit, comme ce qui conditionne le « visible » du tableau : le « blanc » du lumineux (la lumière), le « blanc » du transparent (le plan de la représentation), le « blanc » de la surface (la superficie d'inscription des lignes et des dépositions des couleurs), le « blanc » du fond (le support des figures)¹⁷⁹.

Si ces deux nouveaux versants « matériels » du blanc dans la représentation picturale participent sans aucun doute des conditions de possibilité de son élaboration, ils ne sont pas pour autant ses « adjuvants » comme les deux premiers. La lumière et la transparence sont productives de l'image peinte, alors que le blanc du support et de la surface, une fois perçus comme tels, sont indépendants voire antinomiques de celle-ci : ils se doivent de s'effacer, d'être niés pour lui permettre d'exister. Par conséquent, le blanc du support et de la surface peut prendre une toute autre axiologie pour l'artiste, devenir le signe d'un vide, de la béance de la représentation ou au contraire d'une pureté que la création vient souiller ; mais dans un cas comme dans l'autre, il contient une menace envers la création. Dès lors, dans un contexte d'émergence de la présentation et du support de l'œuvre esthétique, le XIX^e siècle est loin de considérer le blanc de la toile comme une simple surface réfléchissante de la lumière nécessaire à la création. La naissance de la photographie maintient toujours cette connotation : en devenant plaque sensible impressionnée par la lumière, le blanc de la toile n'est plus que le relais de la lumière, et non sa source. Les propos de Wittgenstein montrent clairement le lien entre son interrogation sur la définition du blanc et la remise en cause de la représentation mimétique. Nous avons vu que ses remarques se concentraient souvent sur la question de l'opacité du blanc et de son impossible transparence. Or, il semble que cette préoccupation naisse chez le philosophe d'un malaise quant à la question de la projection d'images sur un écran blanc, inspiré par les débuts du cinéma :

Au cinéma, il est souvent possible de voir les événements du film comme s'ils se situaient derrière l'écran et que celui-ci fût transparent comme un panneau de verre. Mais ce panneau enlèverait en même temps aux événements leur coloration et ne laisserait passer que le blanc, le gris et le noir. Or nous ne sommes pas tentés cependant de nommer ce panneau de verre *blanc* transparent¹⁸⁰.

Dans « La magie et la peur », Jacques Rittaud-Hutinet montre combien les prémisses du cinéma ont engagé un véritable bouleversement physiologique dans la compréhension

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 367.

¹⁸⁰ Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, éd. cit., § 184, p. 54 [L. W. souligne ; voir aussi § 25, p. 12].

visuelle du monde, notamment en obligeant les spectateurs à dissocier le cadrage et donc la visibilité d'un objet de son existence réelle – le public non averti ayant peur que le train des frères Lumière entrant en gare de La Ciotat ne sorte de l'écran et vienne les écraser, ou pensant, par ignorance du concept de « hors champ », que les personnages partiellement hors cadre étaient mutilés d'un bras ou d'une jambe¹⁸¹. L'expérience visuelle du cinéma a obligé les spectateurs à dissocier le support de la projection de l'image projetée, mais aussi l'image projetée de l'environnement réel dans lequel elle est projetée, dans une éducation de l'œil qui s'est très vite installée dans les mentalités, grâce aux acquis de la nouvelle culture visuelle née du succès des arts optiques. Ainsi donc naît, dans un simple film, la reconnaissance générale de la matérialité et de la présence du support (cadre, écran blanc), sans laquelle aucune séance de cinéma ne serait reçue par le public.

Or, la réflexion de Wittgenstein montre tout l'impact de cette acculturation nouvelle du regard à l'image projetée : sa réflexion sur le blanc est celle d'un homme pour qui la transparence transitive de la représentation ne va plus de soi, pour qui le support ne peut plus être oublié. Sa description de l'image cinématographique prend le contrepied exact de la réflexion de Poussin : alors que le blanc est un vecteur invisible qui n'a d'existence que pour laisser apparaître l'image en sa transparence, l'idée d'un écran qui puisse s'effacer pour laisser filtrer des images cinématographiques placées derrière apparaît à Wittgenstein une impossibilité fondamentale, relevant de l'anormalité ou de l'hallucination. En effet, dans le cinéma comme dans les arts de l'hallucination qui l'ont précédé, l'écran est toujours-déjà là, et il survit à l'image : blanc avant la projection, il affirme encore sa présence nue et muette lorsque le spectacle s'est évanoui. Il n'est donc jamais totalement nié. L'idée d'un écran blanc transparent, si absurde pour le philosophe, est pourtant celle sur laquelle s'est fondé toute l'esthétique picturale depuis la Renaissance : implicitement, l'interrogation du philosophe montre que désormais, la transparence mimétique du support telle que la suppose l'épistémologie classique ne peut plus être perçue autrement que comme une illusion, un mirage, un impensable pour le spectateur averti. Le blanc n'est rien, mais il ne peut s'effacer ; il ne peut donc plus coexister désormais avec le concept de transparence :

La raison pour laquelle le lait n'est pas transparent, ce n'est pas qu'il est blanc – comme si le blanc était quelque chose de non-transparent.

Si « blanc » est un concept qui se rapporte uniquement à une surface visuelle, pourquoi n'y a-t-il pas un concept de couleur apparenté à « blanc » qui se rapporterait à quelque chose de transparent ?

¹⁸¹ Jacques Rittaud-Hutinet, « La magie et la peur : les premières projections publiques de cinéma en France (1896-1897) », dans *Les arts de l'hallucination, op. cit.*, p. 141-160.

« On ne peut se figurer une eau blanche qui serait pure », cela veut dire : On ne peut décrire quel aspect aurait quelque chose de limpide et de blanc. Et cela veut dire de nouveau : On ne sait pas quelle description est requise par ces termes¹⁸².

Il ne suffit pas d'être opaque pour être blanc, mais le blanc n'existe que dans l'opacité, n'est pensable que dans la présence, d'où son indéfectible lien avec une esthétique mettant en avant la présentation du support de l'œuvre. D'où aussi une certaine appréhension du peintre devant le blanc de sa toile. Certains propos des dialogues de Cézanne et Joachim Gasquet rendent compte de l'ambiguïté qui s'installe dans l'image immaculée du blanc de la toile : « C'est si bon et si terrible de s'installer devant une toile vide¹⁸³. » Pourtant, le peintre est également parfaitement conscient du caractère positif du blanc totalisant, puisque cette réflexion sur le vide de la toile le mène immédiatement à évoquer l'autre particularité de la couleur :

Pourquoi divisons-nous le monde ? Est-ce notre égoïsme qui se reflète ? Nous voulons tout à notre usage. Il y a des jours où il me paraît que l'univers n'est plus qu'une même coulée, un fleuve aérien de reflets, de dansants reflets autour des idées de l'homme... Les prismes, c'est notre première approche de Dieu, nos sept béatitudes, la géographie céleste du grand blanc éternel, les zones de diamant de Dieu¹⁸⁴...

Ainsi, dans un même propos, le blanc se fait tour à tour signe d'une menace de stérilité et de la création universelle du monde. Désormais, le blanc est aussi bien signe du plein que du manque, de la manifestation et donc de la présence de l'absence, comme le rappelle Anne-Marie Christin dans *Poétique du blanc* :

Le blanc échappe au réel. Il est une matière mentale. La surface qu'il définit peut-être indifféremment interprétée comme *vide* – au sens où tout événement ou manifestation visuelle effective a toujours lieu en dehors d'elle (le blanc exclut par principe la trace ou la maculature : leur apparition le divise sans l'entamer) – ou *pleine* – puisque sa couleur est l'indice autosuffisant d'une présence impénétrable, qu'il s'agisse de la surface d'un objet ou de la luminosité de cette surface ou encore d'une lumière « faisant surface » à sa façon, comme la flamme d'un feu ou d'une bougie. Cependant, que l'on tende à l'interpréter plutôt d'une manière ou de l'autre, le « blanc » est toujours *simultanément vide et plein à la fois*¹⁸⁵.

- *Le blanc comme facteur de présence de l'œuvre picturale*

On comprend que celui-ci devienne dès lors au cours du XIX^e siècle pour les artistes un moyen de mise en abyme permanent, un vecteur de réflexion sur leur art. Pierre Sterckx résume l'évolution des relations complexes que la couleur a entretenue avec les arts plastiques

¹⁸² *Ibidem*, § 242 et 187, p. 61 et 54.

¹⁸³ Cézanne cité par Joachim Gasquet dans *Conversations avec Cézanne, op. cit.*, p. 202.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 202-203.

¹⁸⁵ Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven, Peeters-Vrin, « Accent », 2000, p. 2.

en voyant dans le basculement d'une vision positive du blanc à celle d'un manque omniprésent un des seuils donnant naissance à ce que l'on nomme l'art contemporain :

Le blanc appelle la trace, la rend urgente, simple, calligraphiquement performatrice. [...] L'art contemporain, depuis Manet jusqu'à Lichtenstein, en a fait un miroir mat. Le blanc a remplacé le point de fuite (obscur) de la perspective classique. Il n'y a plus de ligne de fuite significative à chercher en deçà, au-delà du tableau. Le blanc est immanent et c'est à partir de sa planéité irradiante et rayonnante qu'il faut à présent (*hic et nunc* : ici et maintenant) rechercher un accord avec le visible¹⁸⁶.

Le passage d'un art de la représentation mimétique à celui de la présentation d'une surface opaque est donc solidaire de l'émergence d'une conception du blanc comme danger et comme plénitude de la surface. Par conséquent, les artistes du XIX^e siècle, pionniers de cette remise en cause de la représentation, ont un rôle prépondérant dans l'émergence de ces deux modèles. Nous avons vu que l'incompréhension de Manet par les critiques de son temps se fondait en particulier sur une impression d'inachevé de ses toiles et sur leur soulignement de la surface, du fond du tableau. Cependant, la technique du peintre, faite de larges aplats colorés unis, que les critiques attribuent fréquemment à une influence de l'art japonais, dénonce également chez Manet une volonté de plein, luttant contre le blanc de l'inachevé en le retournant sur lui-même, afin de signaler la maîtrise de l'artiste sur sa création : donner la sensation du vide par l'application pleine des couleurs sur la toile. Moins affirmative est sans doute la position d'un autre proche de Zola, Cézanne. Des propos transposés par Joachim Gasquet transparaît une fascination du peintre pour le blanc, le non-peint. Le fait est d'autant plus étonnant qu'un art comme celui qui a fait la célébrité de Cézanne, est perçu comme massif, puissant, cerné de forts contours, plein, subordonné à la conception de la « touche constructive ». Cela dit, les propos tenus à la fin de sa vie par l'artiste ne sont pas étrangers à une évolution plus ancienne de son œuvre peinte, remarquable par l'« aération progressive » de ses toiles, notamment dans ses aquarelles et ce que l'on nomme leurs « blancs géologiques » dont John Rewald décrit bien l'aspect novateur :

Appeler ces feuilles des dessins rehaussés de couleurs plutôt qu'aquarelles est vraiment sans importance. Elles représentent, sinon une dérogation radicale à la notion courante du rôle du papier blanc dans l'aquarelle, du moins un nouveau genre d'harmonie pour laquelle la blancheur du support est essentielle. Son vide qui s'étend partout s'intensifie par la relation mystérieuse entre un petit nombre de lignes décisives et des accents de couleurs rares, mais subtils¹⁸⁷.

Dans ces dessins, le peintre laisse le papier intact et ne le rehausse que de quelques lignes et teintes parcimonieuses, qui n'ont d'autre rôle que de mettre le blanc en valeur. Dès

¹⁸⁶ Pierre Sterckx, *BLANC*, catalogue établi par Stéphanie Busuttill, Paris, éditions Assouline, 2001, p. 7-8.

¹⁸⁷ John Rewald, « Les aquarelles de Paul Cézanne », dans *Les aquarelles de Cézanne*, catalogue raisonné, éd. J. Rewald, trad. J. Chauvy, Paris, Flammarion, 1984, p. 28.

lors, dans ces œuvres qui presque toutes représentent la solidité même – les rochers de Provence –, c'est le vide, le blanc intact du papier, qui crée paradoxalement le volume du sujet. Cette pratique nouvelle côtoie pourtant toujours des œuvres à l'huile plus massives. La posture de fragile équilibre qu'adopte Cézanne semble bien l'image même de ce XIX^e siècle pris entre blanc menaçant de l'absence et blanc de la plénitude. On comprend dès lors aisément les reproches adressés par le peintre aux artistes de la surface pleine – sans doute impressionnistes, qu'il a cependant longtemps suivis, mais de loin – :

[Véronèse] préparait [ses toiles] d'une immense grisaille... L'idée décharnée, anatomique, squelettique de son univers, la charpente douce qu'il lui fallait, qu'il allait habiller de nuances, avec ses couleurs et ses glacis, en tassant les ombres. Un grand monde pâle, ébauché, encore dans les limbes... il me semble que je le vois, tenez, entre le tissu de la toile et la chaleur prismatique du soleil... On empâte tout de suite aujourd'hui, on attaque grossièrement comme un maçon, et l'on se croit très fort, très sincère. Va te faire fiche. On a perdu cette science des préparations, cette vigueur fluide que donnent les dessous. Modeler, non, moduler. Il faut moduler... Aujourd'hui ! on revient, on gratte, on regratte, on épaissit. C'est un mortier. Ou bien, les plus sommaires, les Japonais, vous savez, ils cernent brutalement leurs bonshommes, leurs objets d'un trait brut, schématique, appuyé, et en teintes plates on remplit jusqu'au bord¹⁸⁸.

A la remise en cause de la représentation picturale par destruction de l'espace en trois dimensions opérée par Manet et les Japonais, Cézanne préfère et professe le droit à la remontée du vide sur la toile, dans une conception qui se rapproche quant à elle de la peinture chinoise, alors méconnue, où le vide fait partie intégrante du monde de la représentation, ainsi que le montre la définition de Chang Shih citée par François Cheng dans *Vide et plein* :

Sur un papier de trois pieds carrés, la partie (visiblement) peinte n'en occupe que le tiers. Sur le reste du papier, il semble qu'il n'y ait point d'images ; et pourtant, les images y ont une éminente existence. Ainsi, le Vide n'est pas le rien. Le Vide est tableau¹⁸⁹.

L'application d'une même conception du blanc est flagrante dans tous les paysages provençaux exécutés par Cézanne à l'aquarelle à la fin des années 1880, mais cette technique n'est pas réservée à ces thèmes géologiques, dénotant ainsi une pensée plus générale du vide dans l'œuvre de l'artiste. Ainsi dans la nature morte à l'aquarelle de 1888-1890 intitulée *Pot de gingembre avec fruits et nappe* (fig. 78), où « la nudité de la table de cuisine jaune est atténuée par l'introduction d'une serviette qui sert à rompre l'horizontale du premier plan sans ajouter de couleur, puisque sa blancheur est celle du papier¹⁹⁰ ». La description de l'utilisation

¹⁸⁸ Cézanne cité par Joachim Gasquet, dans *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 167.

¹⁸⁹ Chang Shih, cité par François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, « Points », 1991 [1979], p. 99. Pour un exposé de la pensée chinoise du vide dans la peinture, consulter en particulier les pages 69-108.

¹⁹⁰ John Rewald, *Les Aquarelles de Cézanne*, op. cit., p. 29.

cézannienne du blanc que donne John Rewald se révèle très proche de la technique chinoise, telle qu'on peut la découvrir dans les préceptes de Li Jih-Hua :

En peinture, il importe de savoir retenir, mais également de savoir laisser. Savoir retenir consiste à cerner le contour et le volume des choses au moyen de traits de pinceau. Mais, si le peintre use de traits continus et rigides, le tableau sera privé de vie. Dans le tracé des formes, bien que le but soit d'arriver à un résultat plénier, tout l'art de l'exécution réside dans les intervalles et les suggestions fragmentaires. D'où la nécessité de savoir laisser. Cela implique que les coups de pinceau du peintre s'interrompent (sans que le souffle qui les anime le fasse) pour mieux se charger de sous-entendus. Ainsi une montagne peut-elle comporter des pans non peints, et un arbre être dispensé de ses ramures, en sorte que ceux-ci demeurent dans cet état en devenir, entre être et non-être¹⁹¹.

Dans la nature morte de Cézanne, l'élément qui vient non seulement brouiller la représentation classique de l'espace en effaçant le rebord de la table – marqueur classique de la perspective dans les natures mortes –, mais aussi rompre « la nudité » jaune de la table, la serviette blanche, est paradoxalement le non-élément, le vide, la nudité même. A moins que ce soient tous les autres éléments qui ne visent qu'à souligner cette immanente vacuité de blanc... Cet exemple est loin d'être anodin selon nous, car il semble mettre en acte une pensée explicite de l'artiste au sujet d'un exemple analogue mêlant littérature et peinture. Souvent mal comprises et seulement utilisées par les critiques pour illustrer l'attrait du blanc chez Cézanne, ces quelques réflexions se relèvent d'une importance en réalité considérable, en ce qu'elles démontrent que la démarche du peintre vis-à-vis du blanc se fonde sur une nécessité d'évacuer l'idée que la peinture serait une transcription exacte du réel. L'exemple choisi par le peintre, et sa ressemblance à la nature morte que nous venons d'évoquer, révèlent combien le blanc du papier confine pour lui à la présence de l'œuvre d'art :

Tenez, tenez... [Dans *La Peau de chagrin*, il] parle d'une table servie, il fait sa nature morte, Balzac, mais à la Véronèse... Une nappe... [Il lit :] « ... blanche comme une couche de neige fraîchement tombée et sur laquelle s'élevaient symétriquement les couverts couronnés de petits pains blonds. »

Toute ma jeunesse, j'ai voulu peindre ça, cette nappe de neige fraîche... Je sais maintenant qu'il ne faut vouloir peindre que « s'élevaient symétriquement les couverts » et « de petits pains blonds ». Si je peins « couronnés » je suis foutu... Comprenez-vous ? Et si vraiment j'équilibre et je nuance mes pains comme sur nature, soyez sûr que les couronnes, la neige, tout le tremblement y seront¹⁹²...

On peut se demander si cette neige que le peintre a toujours voulu peindre sans jamais lui donner de présence ne trouve pas sa solution dans le blanc vide du papier de *Pot de gingembre avec fruits et nappe*. Le conseil professé par l'artiste relève de la même technique que cette aquarelle, en cherchant à faire apparaître la nappe blanche par les éléments qui lui sont apposés, et non en lui donnant sa propre épaisseur, devenue vaine face à l'omniprésence

¹⁹¹ Li Jih-Hua, cité par François Cheng dans *Vide et plein*, op. cit., p. 85-86.

¹⁹² Cézanne cité par Joachim Gasquet, dans *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 158-159.

du support. Rien ne sert de peindre la nappe, puisque le blanc de la toile se manifeste toujours comme présent dans l'image, dans une présence incommensurablement plus vivante que n'aurait pu donner la meilleure image mimétique d'un tissu.

- *Vaincre et laisser parler la page : le blanc comme mise en abyme de l'écriture au XIX^e siècle*

Ce détour par la sphère picturale nous était utile afin de ne pas réduire le sentiment commun des écrivains du XIX^e siècle à l'égard de leur support vierge à une simple peur de la « page blanche » de nature plus psychologique qu'esthétique. La prise en compte du blanc pictural colore en outre différemment le regard porté sur la matérialité de la page, beaucoup plus facile à ignorer dans l'acte d'écriture qui la prend souvent comme une médiation sans intérêt, et qui s'est même fondé sur cette négation. Pendant des siècles, ainsi que l'a montré Anne-Marie Christin, la « civilisation de l'alphabet » s'est employée à nier le support qui l'accueillait, s'opposant ainsi à la pensée de l'écran exprimée dans les inscriptions pariétales préhistoriques qui tiennent compte des aspérités des murs pour élaborer leur « discours », ou encore à l'écriture chinoise, qui valorise le vide. L'alphabet, en basant son système de signification sur une pure convention codifiant le son, s'oppose à ces deux autres modes d'expression privilégiant la part visuelle du signe. Dès lors, il ne peut que nier le support matériel et visible sur lequel il s'inscrit, devenant un simple intermédiaire de la relation communicationnelle. A l'inverse, le système scriptural chinois, prenant sa source dans le visuel, prend en compte la page sur laquelle il s'inscrit, le nombre plus ou moins important de « vides » venant faire sens avec les signes. Finalement, l'effacement du support de la toile dans la peinture perspectiviste et transparente de la Renaissance peut-être lue comme un « dommage collatéral » de cette influence de la civilisation de l'alphabet, à laquelle son esthétique est corrélée : c'est parce que le tableau perspectiviste est avant tout un « à-lire », un contenu à déchiffrer, à comprendre, qu'il doit être lisible, se faire signe, écriture, et mettre de côté sa matérialité. Il n'est dès lors pas étonnant que le « retour du refoulé » de la matérialité du support ait trouvé sa source dans l'art pictural, si lié à la matière par sa nature propre, qui se voyait en quelque sorte dénaturé et inféodé à l'écrit dans la représentation transitive classique.

Dans un mouvement inverse, le XIX^e siècle voit le phénomène de prise en compte de la présence du support et de la matière qui anime la peinture contaminer à son tour la littérature, les écrivains se mettant enfin *regarder* la page sur laquelle ils écrivent. Celle-ci

prend désormais sens devant eux comme espace de discours, à l'égal du signe. L'exemple le plus marquant réside bien évidemment dans les textes théoriques et poétiques de Stéphane Mallarmé, mais des exemples embryonnaires peuvent se remarquer bien avant le poète du blanc. Pensons ainsi à Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer* se concluant sur l'ensevelissement progressif du héros par l'eau, devenue la mise en abyme du blanc de la page « tuant » le texte, le roman, et réduisant par conséquent à néant ses personnages, dans une spécularité et une tension entre l'encre et le blanc qui guident également tout l'œuvre dessiné de l'auteur. Mais pensons surtout au *Moby Dick* d'Herman Melville, qui présente sans doute la réflexion la plus précoce et aboutie sur ce thème. Dès 1851, le chef-d'œuvre consacre un chapitre entier au blanc, partant de la mystérieuse sensation de peur ressentie par Ishmaël à l'idée de la blancheur de la baleine pour développer une réflexion métaphysique sur les contradictions premières de cette couleur, entre pureté, douceur et horreur froide, ainsi qu'une mise en abyme de sa place dans l'écriture du roman :

Par-dessus tout, c'est la blancheur de la baleine qui m'épouvantait. Bien qu'y ayant déjà fait allusion par ailleurs d'une manière vague du reste, et au hasard de la plume, comment m'expliquer à ce sujet ?

[...] Tirez [un marin] de son hamac pour lui faire voir son bateau voguant sur une mer nocturne d'une blancheur de lait [...] et vous le verrez éprouver une terreur superstitieuse qui le rendra muet. Le fantôme des eaux blanches le terrorise autant qu'une vraie apparition. [...] De même pour le marin devant le spectacle des mers antarctiques où parfois, par un tour de passe-passe des puissances du gel et de l'air, grelottant et minaufragé qu'il est, il voit, au lieu de l'arc-en-ciel d'espoir, quelque chose qui ressemble à un immense cimetière le narguant de tous ses mausolées de glace et de toutes ses croix effritées.

Mais, direz-vous, ce chapitre sur la blancheur semble n'être qu'un drapeau parlementaire arboré par une âme froussarde [...] !

Est-ce parce que le blanc est moins une couleur qu'une absence de couleurs en même temps qu'il est le profond mélange de toutes ? Est-ce cela qui donne son sens au vide muet d'un vaste paysage de neige ? Cette chose sans couleur, ou colorée par l'absence de Dieu, qui nous fait reculer d'effroi. Et si nous considérons une autre théorie de ceux qui ont philosophé sur la nature, nous voyons que toutes les autres couleurs de la terre ne sont que de subtiles illusions, aussi bien les douces teintes du couchant ou du feuillage des bois, que le velours doré des ailes de papillon et des joues des filles. Oui, rien de tout cela ne fait partie intégrante des choses, c'est un simple enduit, et toute la divine nature est simplement peinte, comme la grue dont le chatoyant plumage ne couvre que le charnier intérieur ? Plus encore : l'enduit mystérieux qui donne toutes ces couleurs, c'est le grand principe de la lumière, et il est à jamais blanc, sans couleur. Si la lumière frappait directement la matière des choses, elle donnerait sa blancheur vide à tout, à la tulipe comme à la rose.

Dès qu'on comprend tout cela, on voit alors la peau lépreuse de l'univers et, comme le voyageur têtue qui refuse de mettre ses lunettes noires sur les glaciers de Laponie, si, pauvres misérables que nous sommes, nous nous obstinons à regarder à l'œil nu le gigantesque suaire blanc qui enveloppe toutes les choses, nous sommes irrémédiablement aveuglés. La Baleine Blanche était le symbole de tout cela. Vous étonnerez-vous maintenant de la férocité de la chasse¹⁹³ ?

Pour le narrateur, la blancheur est l'occasion de la découverte du néant et de sa paradoxale et fascinante présence, ainsi que d'un scepticisme envers le concept de réalité. Le blanc, par le truchement de la physique des couleurs et d'une métaphore picturale de l'enduit,

¹⁹³ Herman Melville, *Moby Dick*, chapitre XLII, « La blancheur de la baleine », trad. L. Jacques, J. Smith, et J. Giono, Paris, Gallimard, « Folio classiques », 1980, p. 266-277.

devient l'intermédiaire d'une théorie du monde sensible comme illusion, comme néant déguisé, telle la toile couverte des illusions du dessin et de la couleur par le peintre, dans une vision qui n'est pas sans nous rappeler notre lecture de Zola et Schopenhauer. Or, cette approche du néant qui explique la terreur ressentie par Ishmaël se double d'une réflexion esthétique par sa mise en abyme évidente de l'activité de l'écrivain. Notons tout d'abord que le personnage-narrateur se présente explicitement au lecteur, en tête du chapitre, en tant que locuteur-scripteur. C'est donc aussi en tant qu'écrivain qu'Ishmaël/Melville fait part de sa terreur, et non seulement en tant que simple marin. Le jeu du texte sur l'évocation de la plume renforce cette idée : en tissant implicitement un lien entre le « hasard de la plume » qu'il tient au moment où il nous parle et le « plumage » couvrant « le charnier intérieur » de la grue, le lexique du narrateur associe l'écriture à cet enduit illusoire du monde perçu, tout en nous engageant à la considérer sous sa forme matérielle de « couverture » elle aussi confrontée à la blancheur fondamentale, celle de la page. De même, les différents exemples cités par le narrateur présentent un modèle récurrent qui les associe à l'activité littéraire, notamment ceux qui précèdent la réflexion philosophique que nous avons citée : planéité, unicité, étendue infinie sont les caractéristiques communes à la « mer de lait », aux sommets de Lima, aux plaines de forêts enneigées, au continent glacé de l'Antarctique et surtout à la page sur laquelle Ishmaël écrit à ce moment du roman.

Dès lors, le néant des terres gelées ne saurait évoquer autre chose que la blancheur stérile et vierge de la page que l'écrivain doit toujours entamer, et de manière périlleuse, dans l'espoir de la féconder. L'« immense cimetière narguant [le marin] de tous ses mausolées de glace et de toutes ses croix effritées », c'est aussi l'espace des caractères en devenir que l'écrivain doit affronter au moment même où il nous fait la révélation par écrit de sa terreur du blanc. Doit-on d'ailleurs rappeler que le marin en question est dans ce cas aussi un scripteur ? La réflexion sur l'illusion du monde révélée par le blanc au narrateur semble puiser ses fondements dans l'acte d'écriture, art d'illusion, mettant lui aussi des couleurs mentales dans le monde du lecteur, là où il n'y a que la blancheur d'une page désespérément vide. Conscience de l'illusion de l'écriture réaliste et de la notion même de réel, la peur du blanc illustre le retour de l'art à son matériau premier, la page, image paradoxale du néant et d'une totalité indépassable.

Ces quelques exemples préliminaires nous semblaient nécessaires afin de ne pas réduire la « découverte » du blanc comme source de réflexion esthétique par les écrivains de cette époque à la simple figure de Mallarmé, qui est sans doute l'aboutissement des tentatives précédentes, mais qui n'occulte pas le fait que le XIX^e siècle tout entier voit certains

écrivains, sans doute à la suite des peintres, se confronter au symbolisme de l'immaculé et du vide du support enfin visible à leur regard. Nous ne pouvons cependant faire l'économie d'une rapide étude du rôle de la poétique mallarméenne dans l'émergence de cette visibilité, d'autant que, par un heureux hasard, le poète se trouve, comme Manet et Cézanne, ces autres artisans de la blancheur et de la mise en valeur du support, avoir été en relation avec Zola. Nous ne pourrions bien évidemment pas rendre compte dans ces quelques pages de la complexité de l'approche du blanc dans sa poétique. Nous nous bornerons donc par conséquent à évoquer quelques pistes qui nous seront plus tard utiles dans notre étude du blanc zolien.

Les œuvres de Mallarmé sont construites sur un réseau métaphorique faisant se répondre éléments symboliques, matériels et lyriques en un même espace reproduit obsessionnellement d'un poème à l'autre. Ces analogies se trouvent également conceptualisées dans les textes théoriques de l'auteur, qui confèrent aux actes de la lecture d'un livre ou de l'écriture d'une page un sens ambivalent, reposant à la fois sur la violence et la pureté. La prégnance de ces thèmes passe tout d'abord par une mise en abyme systématique de l'écriture du poète dans ses œuvres, ainsi que le montre ce petit « toast » de circonstance rédigé dans le cadre d'un banquet en l'honneur de la publication de *Bruges-la-Morte* par Rodenbach, banquet présidé, notons-le, par Zola :

SALUT

Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe ;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers ;

Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile
A n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Stéphane Mallarmé, *Poésies*, éd. B. Marchal, Paris, NRF-Gallimard, « Poésie », 1992, p. 3.

L'évocation maritime est une fois de plus l'intermédiaire de la mise en abyme de l'écriture par le blanc, où la page est la mer, la voile, et le poète le marin. Notons que Mallarmé s'adresse ici à une assemblée d'écrivains : verre ou coupe de champagne dont les lèvres boivent l'écume blanche, réunissant l'assemblée ; coupe de l'écume de mer que fend l'étrave du navire ; toile que fend l'instrument de l'artiste ; blanc de la coupe qui donne naissance au vers ; dans ce jeu d'euphonie, tous sont dans le même « bateau », d'où l'emploi d'un collectif « nous » désignant les marins de la poésie. Cet imaginaire mallarméen de la mer comme métaphore du support de la création est fort proche de celui que nous avons rencontré chez Melville, notamment dans son insistance sur les champs de glace que rencontre le marin-poète :

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

Un cygne autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne¹⁹⁵.

Le cygne, image homophone du signe, que Mallarmé allégorise par l'usage récurrent dans ses poèmes d'une majuscule, devient ainsi l'emblème d'un poème toujours plus perdu au milieu d'un océan de glace immaculée, tel les « croix » du cimetière antarctique de Melville qui menaçaient et fascinaient le poète-marin. Cependant, l'évocation de la page blanche sur laquelle l'écrivain couche son écriture ne se limite pas chez Mallarmé à cette neutralité matérielle de la mise en abyme, elle se colore rapidement d'une aura symbolique auprès du poète. Le poète mallarméen voit le blanc de sa page, certes, mais il le respecte également. Le verbe est là pour composer avec lui, et non pas le nier. Cette approche faisant du blanc un espace de signification au même titre que les caractères de l'alphabet, parfois même au détriment de celui-ci, est particulièrement sensible dans la tentative d'*Un coup de dés jamais*

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 57.

n'abolira le hasard et de sa mise en page novatrice, déroulant le vers unique telle une phrase musicale montant et descendant sur tout l'espace du livre, et lui faisant sens, ainsi que l'affirme l'auteur lui-même dans l'avant-propos en décrivant son objet-poème :

Les « blancs » en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres¹⁹⁶.

Mallarmé ajoute plus loin qu'il impose dans cette œuvre une nouvelle unité poétique, visuelle, celle de la page, concurrençant l'ancienne unité sonore et rythmique qu'était le vers :

L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite¹⁹⁷.

Anne-Marie Christin, nous l'avons vu, voit ainsi en Mallarmé l'exemple même de la remise en cause de la « civilisation de l'alphabet » qui niait l'expression visuelle et matérielle de l'écriture et de son support au profit du seul système conventionnel de signification : « Ce rôle [des blancs dans le *Coup de dés*] n'a rien de substitutif. En premier lieu, parce que le blanc du papier participe de la *page écrite elle-même*, et de façon plus essentielle encore de la typographie qu'elle accueille. [...] [Mallarmé] était aussi le premier à avoir utilisé les ressources de l'*espace typographique* comme une véritable « langue écrite », ouvrant ainsi à la lecture occidentale des possibilités qui lui étaient demeurées jusqu'alors inconnues¹⁹⁸. » Cette conception de l'espace dans lequel s'inscrit le poème, conférant au blanc l'importance du silence musical, n'est pas étrangère à la pensée picturale chinoise que nous avons déjà évoquée à propos du blanc cézannien, où celui-ci fait tableau et où le pinceau se doit uniquement de souligner la plénitude du vide. Il semble que Mallarmé n'ignore pas cette philosophie chinoise et l'applique consciemment au poème, le mot devenant le liseré d'un sens entièrement contenu dans le blanc du texte, ainsi que semble le dire la métaphore filée contenue dans cet extrait d'un poème sans titre :

¹⁹⁶ Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* », dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, éd. B. Marchal, Paris, NRF-Gallimard, « Poésie », 2003, p. 442.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc*, *op. cit.*, p. 172 et 183 [A.-M. C. souligne].

[...] Je veux délaïsser l'Art vorace d'un pays
 Cruel, et, souriant aux reproches vieilliss
 Que me font mes amis, le passé, le génie,
 Et ma lampe qui sait pourtant mon agonie,
 Imiter le Chinois au cœur limpide et fin
 De qui l'extase pure est de peindre la fin
 Sur ses tasses de neige à la lune ravie
 D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
 Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,
 Au filigrane bleu de l'âme se greffant.
 Et, la mort telle avec le seul rêve du sage,
 Serein, je vais choisir un jeune paysage
 Que je peindrais encor sur les tasses, distrait.
 Une ligne d'azur mince et pâle serait
 Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue,
 Un clair croissant perdu par une blanche nue
 Trempe sa corne calme en la glace des eaux,
 Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux¹⁹⁹.

Le jeu sur la polysémie de la « ligne d'azur » assimile bien l'écriture du poète au paysage peint dans l'art chinois, qui laisse le vide faire sens, que le trait souligne sans le nier. La métaphore décrit le fonctionnement même de ce procédé en conditionnant l'existence de l'image créée par la ligne (le lac) à la présence même de la surface blanche (la porcelaine) qu'elle fend et à laquelle elle aussi donne sens par son action (le ciel) : « Une ligne d'azur mince et pâle serait / Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue ». L'espace matériel de la page blanche est ainsi non seulement reconnu et affirmé par l'auteur, mais il devient également la source de sa poétique qui s'affranchit de la signifiante arbitraire et totalitaire du signe alphabétique. Cependant, la poésie de Mallarmé et sa relation à la blancheur de la page se soutiennent également d'un symbolisme lyrique de la création comme souffrance et violence. Conscient de l'antithèse entre le respect que l'artiste doit à la page blanche, à la manière de la peinture et de l'écriture chinoise, et la négation de celle-ci qu'implique l'usage du système alphabétique occidental, Mallarmé la transpose métaphoriquement dans la figure du poète. Les images du blanc deviennent ainsi non seulement métaphores plastiques de la création, mais aussi le témoignage de sa difficulté à créer, en disséminant au long des textes le couple antithétique de la pureté et de la maculature (la page et le caractère typographique²⁰⁰, le blanc

¹⁹⁹ Stéphane Mallarmé, *Poésies*, éd. cit., p. 16-17.

²⁰⁰ « Journal, la feuille étalée, pleine, emprunte à l'impression un résultat indu, de simple maculature : nul doute que l'éclatant et vulgaire avantage, soit, au vu de tous, la multiplication de l'exemplaire et, gise dans le tirage. [...] Voici, dans le cas réel, que pour ma part, cependant, au sujet de brochures à lire d'après l'usage courant, je brandis un couteau, comme le cuisinier égorgé de volailles. [...] » (Stéphane Mallarmé, « Le livre, instrument spirituel », *Quant au livre*, dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, éd. cit., p. 277).

du tissu et le sang²⁰¹), relayé par une lecture morale et sexuelle de la création (virginité de la page blanche²⁰² et viol de la plume-phallus voulant la féconder en un poème).

Par conséquent, la posture du poète face au blanc n'est elle aussi pas sans ambivalence, entre respect religieux de la virginité – sans laquelle le poème ne fait pas sens et est donc échec – et peur terrifiante de la stérilité que celle-ci implique et qui correspond à la mort du poète. Cet envahissement du blanc de la page dans le désir créateur du poète est à la source de l'ambiguïté d'*Hérodias*, mettant en scène la froideur pure, chaste et belle mais aussi stérile de la reine devant la mort de Jean-Baptiste. Ce poème, inspiré d'un martyr, sera donc également celui d'un poète qui dépeint le martyr de sa propre création, et de la création même de ce poème impossible qui est voué à l'exprimer et qui engloutira psychologiquement Mallarmé pendant plusieurs années²⁰³.

Au regard de cette brève histoire du blanc et de la place qu'il acquiert dans l'art du XIX^e siècle, nous voyons que l'époque de Zola, mais aussi son entourage – du moins des artistes qu'il a un temps côtoyés dans sa vie, et non pas seulement la figure la plus évidente, car sujette à la réflexion la plus aboutie, qu'est Mallarmé – n'étaient pas étrangers à cette omniprésence ambiguë d'un blanc qui dénonce à la fois la présence et l'absence de l'œuvre, dans une mise en abyme constante de l'acte d'écrire et du processus créatif. Il nous reste maintenant à comprendre comment l'œuvre de Zola s'inscrit dans ce contexte d'émergence d'une autotélie de la création.

²⁰¹ « Le repliement vierge du livre, encore, prêt à un sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes ; l'introduction d'une arme, ou coupe-papier, pour établir la prise de possession. Combien personnelle plus avant, la conscience, sans ce simulacre barbare : quand elle se fera participation, au livre pris d'ici, de là, varié en airs, deviné comme une énigme – presque refait par soi. Les plis perpétueront une marque, intacte, conviant à ouvrir, fermer la feuille, selon le maître. Si aveugle et peu un procédé, l'attentat qui se consomme, dans la destruction d'une frêle inviolabilité. » (*ibidem*, p. 278).

²⁰² « Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux / Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe / Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe / Sur le vide papier que la blancheur défend, / Et ni la jeune femme allaitant son enfant. » (Stéphane Mallarmé, « Brise Marine », dans *Poésies*, éd. cit., p. 22).

²⁰³ Pour plus de précisions sur cet aspect de la poétique mallarméenne que nous ne pouvons raisonnablement pas développer davantage, consulter les ouvrages de Lucette Finas, *Centrale pureté. Quatre lectures de Mallarmé*, Paris, Belin, 1999 ; Danièle Wieckowski, *La Poétique de Mallarmé. La Fabrique des Iridées*, Paris, Sedes, 1998, et surtout le texte fondateur de Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1961. Sur les implications psychologiques de cette esthétique sur le poète et pour une interprétation psychanalytique de celle-ci, voir le livre d'Anne Bourgain-Wattiau, *Mallarmé ou la création au bord du gouffre. Entre littérature et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1996.

b. L'obsession de la page vierge dans Les Rougon-Macquart : le blanc comme danger du roman

- La place du blanc dans le cycle

Nous avons remarqué l'insistance manifeste que Zola mettait à réduire certaines de ses descriptions à l'espace bidimensionnel pictural d'une toile plane, unie et cadrée, et posé qu'il n'était pas exclu que celle-ci soit en définitive la médiation de la page sur laquelle l'écrivain crée son œuvre. La prise en compte de la page blanche telle qu'elle s'impose dans l'art au cours du XIX^e siècle est une problématique qui s'inscrit donc naturellement au cœur des romans zoliens. D'un point de vue général et comptable, le cycle des *Rougon-Macquart* accorde une place importante à la couleur blanche, non seulement par la fréquence de son utilisation, mais surtout par sa tendance à la concentration dans certaines œuvres ou même dans certaines scènes de roman, dans un dessein manifeste qui demande à être interrogé. Les travaux statistiques d'Etienne Brunet, qui se sont particulièrement intéressés aux fréquences des couleurs zoliennes, démontrent chez Zola une attention plus importante que ses contemporains à cette thématique, ainsi qu'un spectre plus large²⁰⁴. Toutes les fréquences de teintes dans le cycle sont ainsi largement supérieures à celle de la littérature de son siècle servant de base de référence statistique au chercheur, à l'exception du vert, restant néanmoins plus importante (+ 0,5). Dans cet ensemble, le blanc trouve une place importante mais pas particulièrement favorisée (+ 7), loin derrière le jaune (+ 15), le rose (+ 14) et le noir (+ 14). Ces récurrences ont conforté les diverses analyses d'une écriture impressionniste de Zola, voyant dans l'irruption de ces tons clairs et neufs le pendant de la révolution coloriste des impressionnistes qui excraient le « bitume » au profit des couleurs et de la lumière²⁰⁵. Si telle était cependant la leçon de la statistique, l'absence du vert dans ce spectre nous semblerait dès lors incompréhensible de la part d'un auteur « impressionniste » multipliant les extérieurs. De ce comptage bien trop général pour bâtir des théories aussi précises, limitons-nous simplement à noter que ces chiffres plaident certes pour une ultrasensibilité de

²⁰⁴ Etienne Brunet, *Le Vocabulaire de Zola*, tome 1, *op. cit.*, p. 301-315. Rappelons la prudence que nous semble requérir l'utilisation de telles données mathématiques. Le cas de la couleur nous semble cependant être celui d'une notion lexicale relativement fiable et quantifiable, particulièrement indépendante de son contexte d'énonciation et par conséquent moins sujette à caution que certains termes abstraits ou tournures syntaxiques. En outre, nous précisons que nous ne les utilisons qu'au titre d'indications préliminaires et n'y cherchons en aucun cas matière à preuves de notre discours.

²⁰⁵ On trouve en effet cette idée d'une palette claire de Zola comme signe de son impressionnisme dans les travaux de Joy Newton, ou encore dans l'article de Patricia Carles, « *L'Assommoir* : une déstructuration impressionniste de l'espace descriptif » (*op. cit.*).

Zola à la couleur, déjà attestée par les travaux du docteur Toulouse, mais surtout pour son absence dans les autres romans de son siècle.

En revanche, si l'on s'intéresse, de manière plus basique mais plus précise, au simple comptage des occurrences dans les romans, on s'aperçoit que la part plutôt moyenne du blanc dans le spectre zolien par rapport à celui de son époque n'est pas relative à son faible usage chez l'écrivain, mais plutôt à un emploi plus récurrent de cette teinte chez ses contemporains. Le nombre des occurrences s'avère en effet très important dans le corpus zolien : ainsi, en ce qui concerne les adjectifs, *blanc* et *blanche* arrivent en seconde position avec un total de 1847 mentions (854+993), derrière *noir(e)*(1950) et loin devant *rouge*, troisième avec 1146 mentions. Les autres couleurs restent loin derrière²⁰⁶. Nous obtenons donc un réseau de couleurs plus étranger à la palette impressionniste que l'on ne pouvait le présager, même si l'ouverture du spectre zolien par rapport aux écrivains de son temps reste indéniable. Un dernier élément, et de taille, est à souligner dans ces statistiques, qui mettent en évidence des différences signalant une stratégie dans l'emploi de cette couleur : lorsque le blanc est utilisé par l'auteur, c'est dans une concentration extrême qui efface toutes les autres couleurs. Ainsi, dans les mesures qui comparent la fréquence d'une couleur spécifique dans un livre par rapport à la mesure moyenne de l'ensemble des teintes, le blanc est la seule à dépasser les +10, alors que la plupart des autres ne montrent que peu de variations d'une couleur à l'autre et d'un livre à l'autre, généralement situées dans un écart de -2 à +2. Ainsi les grands romans du blanc que sont *Au Bonheur des Dames* et *Le Rêve* atteignent-ils des chiffres démesurés avec +13,8 pour le premier (+7,1 pour *blanche*) et +12 pour le second (+9,2). Aucune autre couleur ne prend une telle place au détriment des autres dans les volumes du cycle, pas même dans le roman du noir qu'est *Germinal* (+4,1).

La place accordée à la blancheur dans l'œuvre est donc manifeste, et elle ne relève pas d'une diffusion éparse sans signification. Les critiques contemporains de Zola comme ceux d'aujourd'hui ne s'y sont d'ailleurs pas trompés en utilisant pour ces deux romans l'expression de « symphonie du/en blanc ». Cependant, si *Au Bonheur des Dames* et *Le Rêve* semblent des exemples tout désignés pour notre étude, ils ne sont néanmoins pour nous que les signaux les plus voyants d'un traitement particulier que Zola accorde à cette couleur, y compris dans des romans où elle est moins représentée, car utilisée plus de façon ponctuelle mais non moins concentrée. L'observation de son emploi montre en effet qu'elle s'associe non seulement très fréquemment à une dimension métatextuelle, mais qu'elle prend aussi

²⁰⁶ Précisons que ces mesures prennent en compte *Thérèse Raquin* et *Madeleine Féral*.

place dans des endroits stratégiques du texte ou du cycle. Ce rôle spéculaire du blanc dans l'œuvre de Zola a déjà été évoqué par Michel Serres à propos du *Rêve*, exemple qu'il range aux côtés des grands metteurs en scène du blanc de la page que nous avons précédemment évoqués :

Si [la critique] avait navigué parmi les latitudes hautes, elle aurait vu l'*ice-field*, à la débâcle, se partager en volumes ronds et lisses, [...] tonneaux translucides qui roulent et glissent sous l'étrave, et en fragments irréguliers, aigus déchiquetés, tranchants et dentelés qu'ils appellent des *Cygnes*. Pris par leurs dendrites de la banquise horrible. Aux parages de Jean Mayen, Mallarmé se déchiffre. Au milieu d'un siècle de feu, toute une littérature du froid et du blanc apparaît. Antisymétrie de la vie. La mort, sa pentecôte pâle. Comme si la flamme arrivait à sa limite. Je dis bien le milieu : *Moby Dick*, postérieur aux *Rimes* de Coleridge, première édition en 1851, muni de son grand chapitre de la baleine. [...] Montrez-moi un seul texte traversé, dans ses flancs, de ses propres principes d'exégèse. [...] Nous n'avons rien inventé depuis le matelot d'Herman Melville. Depuis Ulysse. Oui, décidément, il faut amariner la critique. Zola n'est pas marin, mais il écrit *Le Rêve* : Angélique tissant la blancheur de l'aube et mourant sans corps²⁰⁷.

Nous retrouvons dans ce propos de M. Serres les *signes blancs* de Mallarmé et la baleine de Melville comme modèles idéaux du *Rêve*, devenu l'image de l'écriture zolienne. Cependant, c'est au-delà du simple blanc diégétique mis en scène dans *Le Rêve* ou *Au Bonheur des Dames* que cette attention de l'écrivain pour « ses propres principes d'exégèse » demeure sensible, et bien avant la fin de son cycle. Serres ne se montre pas dupe de cette autotélie moins flagrante des autres romans zoliens, mais il ne reliera plus jamais que de manière anecdotique dans son ouvrage le blanc du texte à un signe de réflexivité, si ce n'est, nous l'avons vu, pour l'arbre généalogique du *Docteur Pascal* où selon lui Zola se regarderait créer : comment ne pas voir dans ce dessin sur papier, évoqué dans le roman et servant d'illustration pour le lecteur, une spécularité autotélique de l'œuvre, d'autant que, par un raffinement suprême, c'est sur les *feuilles* de l'arbre dessiné que sont *écrites* les vies des personnages/membres de la famille :

Le livre, ses feuillets, l'écrivain, l'écriture. Ainsi, Clotilde est Eve, elle est Agar, elle est Abisaïg, toutes les femmes et les épouses, les mères et les filles, les servantes, les concubines. Ils s'aiment et leurs bras se touchent : les voici métamorphosés en Arbre. Les héros, comme on disait, de ce récit, ne sont pas différents de l'arbre du récit toujours écrit par une majuscule. Tous deux en sont, de l'arbre ; mieux, ils le sont. Et l'Arbre, aux centaines de feuilles, c'est le livre, le Livre saint, le Livre par excellence, dont le récit n'est qu'un produit. Comme un arbre produit des feuilles, il faut bien que celui qui produit des feuilles soit un arbre²⁰⁸.

Intuition lumineuse de *Feux et signaux de brume* qui place ainsi *Les Rougon-Macquart* à un niveau réflexif jusqu'alors jamais évoqué dans la critique. Les personnages se trouvent réduits à n'être que l'arbre, certes, mais, inversement, nous pourrions dire que le

²⁰⁷ Michel Serres, *Feux et signaux de brume*, op. cit., p. 138-139. Le critique aborde par ailleurs à plusieurs reprises dans cet ouvrage la question matérielle de l'écriture du texte chez Zola (p. 137-139 et 217-225).

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 52-53.

cycle entier se réduit lui aussi à ce dessin, comme le théâtralise *Le Docteur Pascal* où le schéma est la seule « feuille » à échapper à l'autodafé que Félicité fait subir aux archives de la famille. Et plus que tout, c'est la feuille qui doit nous intéresser dans l'arbre que formerait l'ensemble des romans dans cette interprétation de M. Serres. Cette feuille qui semble parfois s'imposer dans les pages des récits au point d'en effacer l'illusion de la présence d'un monde diégétique. Dans cette perspective supputant une autotélie généralisée du cycle, en quelque sorte programmée par le sort réservé à l'arbre et à ses feuilles, les différents « blancs » du récit ne sauraient être pris comme de simples touches colorées, et demandent à être examinés comme un discours sur l'élaboration même de l'œuvre qui les contient.

- *Le blanc, ou la menace d'une négation du récit : l'exemple de la neige*

La couleur blanche dans *Les Rougon-Macquart*, c'est une présence, ou plutôt une omniprésence fascinante représentant un danger de mort et d'ensevelissement pour le personnage comme pour le récit. Si certains critiques ont pu remarquer avec malice – et parfois un peu vite – que les nuits sans lune étaient comme un impensable de la description zolienne, nous serions quant à nous tentée de noter l'existence d'une certaine « stratégie météorologique » dans le cycle : les romans des *Rougon-Macquart* manifestent en effet une tendance neigeuse fort récurrente, relevant plus du climat de l'Allemagne que de la France... La neige, qu'elle advienne sous la forme d'une chute dense, d'un amoncellement ou d'une vaste étendue, se prête en effet à la fois à la mise en scène de la page blanche d'un point de vue formel et à l'expression d'un danger d'anéantissement facilement transposable au malaise de la création face à la page. Le blanc de la neige zolienne semble ainsi effacer le monde né de l'écriture, devenant comme une menace pour l'écrivain et pour son texte. Un des meilleurs exemples de ce phénomène, que nous avons déjà rencontré et que nous ne détaillerons pas par conséquent, se situe dans l'*incipit* du *Rêve* qui met en scène la lutte entre la page blanche, le néant, et le roman qui ne demande qu'à advenir. A la vaste plaine picarde déjà « couverte » par « de grandes neiges », mise en abyme évidente du support en attente de l'écriture, s'ajoutent l'engloutissement progressif de Beaumont sous un « grand linceul blanc » et l'« ensevelissement » d'Angélique sous la neige, qui mettent en parallèle le danger de mort et l'effacement par le blanc, que la matérialité du texte elle-même illustre en étant littéralement « envahie », saturée par le lexique du *blanc*²⁰⁹. L'*incipit* et l'écriture sortent

²⁰⁹ Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 815-819. Pour la démonstration exhaustive des liens tissés entre cette chute de neige sur le personnage et la page en attente de l'écrivain, voir *supra*, p. 1069 et sq.

néanmoins victorieux de cette épreuve du blanc de la page. Cette issue positive pour l'écriture est mise en scène par une transgression ultime de l'illusion réaliste, consistant à représenter *dans* le texte le signe écrit sur l'enseigne du magasin des Hubert, phénomène d'affichage de l'écrit que Philippe Hamon associe à une « sursémiotisation du réel » lorsqu'il l'étudie chez Flaubert dans *Expositions*²¹⁰. Dérangante pour la fiction, cette présence de l'écrit redoublant l'énonciation au sein de la diégèse est volontairement mise en évidence par la typographie du roman, par la mise scène de la ponctuation signalant un « à-voir » et par l'attention portée par le récit à la typographie des caractères utilisée cette fois par l'artisan du monde fictif :

[E]lle lisait, clouée à gauche de la porte, une enseigne jaune, portant ces mots : *Hubert chasublier*, en vieilles lettres noires, lorsque, de nouveau, le bruit d'un volet rabattu l'occupa²¹¹.

Ainsi surdéterminée, l'enseigne et les signes qu'elle contient associent en un même référent la sauvegarde du roman qui se poursuit par l'intervention des signes écrits malgré la menace du blanc et le sauvetage de la vie d'Angélique malgré la menace de la neige grâce à l'intervention imminente du couple d'artisan : métaphoriquement, tous deux sont donc sauvés par l'enseigne, l'un par son écrit, *Hubert chasublier*, l'autre par son référent, Hubert le chasublier. A l'image du récit et de la santé créatrice de l'écrivain, c'est donc avant tout par l'écriture que le personnage échappe à la mort que représente le blanc.

Ce thème très original de la submersion par le blanc n'est pas isolé dans le cycle. Il est ainsi au cœur d'un chapitre entier de *La Bête humaine* relatant la lutte du train de Jacques contre une tempête de neige sur la ligne Paris-Rouen, épisode qui semble subir le même mécanisme métatextuel que le précédent. La neige recouvre progressivement la locomotive au fur et à mesure du chapitre, lentement, et met en danger non seulement les personnages, mais aussi la machine, héroïne du roman, tout en laissant transparaître dans ce combat du train et du blanc neigeux la métaphore de la lutte entre l'écrit et le néant omniprésent de la page. La disparition du texte se fait en deux temps dans ce chapitre. Le voyage du train avançant dans la neige est d'abord l'occasion d'une négation de l'espace diégétique, selon un procédé que nous avons déjà pu observer dans *Germinal* :

Mais, dans cette tourmente, *tout avait disparu*, à peine [Jacques et Pecqueux] pouvaient-ils, eux pourtant à qui chaque kilomètre de la route était si familier, reconnaître les lieux qu'ils traversaient : *la voie sombrait sous la neige*, les haies, les maisons elles-mêmes semblaient *s'engloutir*, ce n'étaient plus qu'une *plaine rase et sans fin*, un *chaos de blancheurs vagues*, où la Lison paraissait galoper à sa guise, prise de folie. [...] La *neige* redoublait, le *rideau s'épaississait à l'horizon*. [...] Ce qu'il s'imaginait distinguer, au-delà du

²¹⁰ Philippe Hamon, *Expositions*, op. cit., p. 148.

²¹¹ Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 818.

pullulement pâle des flocons, c'étaient d'immenses formes noires, des masses considérables, comme des morceaux géants de la nuit, qui semblaient se déplacer et venir au-devant de la machine. Étaient-ce donc des coteaux éboulés, des montagnes barrant la voie, où allait se briser le train ? [...] A toute minute, le mécanicien devait faire son geste, ouvrir la porte du foyer, pour que le chauffeur mît du charbon ; et, chaque fois, au-dessus du train morne, noir *dans tout ce blanc*, recouvert d'un *linceul*, flambait l'éblouissante queue de comète, trouant la nuit. Il était sept heures trois quarts ; le jour naissait ; mais, à peine en distinguait-on la *pâleur au ciel*, dans *l'immense tourbillon blanchâtre qui emplissait l'espace*, d'un bout à l'autre de l'horizon à l'autre. [...] Sans lâcher le volant du changement de marche, le mécanicien ne quittait plus la tringle du sifflet, sifflant d'une façon presque continue par prudence, d'un sifflement de détresse qui pleurait au fond de ce *désert de neige*. [...] Maintenant, le jour se levait, *très pâle* ; et *il semblait que cette lueur livide vînt de la neige elle-même*. Elle tombait plus dense, ainsi qu'une *chute d'aube brouillée et froide, noyant la terre des débris du ciel*. [...] A droite et à gauche, la campagne apparaissait, à ce point méconnaissable que les deux hommes avaient la sensation de fuir dans un rêve : les vastes *champs plats*, les gras pâturages clos de haies vives, les cours plantées de pommiers, *n'étaient plus qu'une mer blanche*, à peine renflée de courtes vagues, *une immensité blême* et tremblante, où *tout défailait, dans cette blancheur*. [...]

[A l'arrêt de Barentin, le] conducteur-chef venait de descendre de son fourgon. Lui aussi se fâchait. Il était gelé dans sa vigie, il déclarait qu'il était incapable de distinguer un signal d'un poteau télégraphique. Un vrai voyage à tâtons, *dans tout ce blanc*²¹² !

La topographie de la campagne montre un écrasement bidimensionnel au sol qui nous apparaît familier désormais (« plaine rase et sans fin », « désert », « linceul », « mer », « champs plats ») ainsi qu'une négation, une restriction, ou encore une remise en cause de tout élément de verticalité (« les haies, les maisons elles-mêmes semblaient s'engloutir », « Étaient-ce donc des coteaux éboulés, des montagnes [...] ? », « les cours plantées de pommiers n'étaient plus qu'une mer blanche »). Cette absence de dimension verticale est associée comme dans l'*incipit* de *Germinal* à une seconde réduction de l'espace diégétique, par une absence de profondeur et de perspective, la neige barrant la vue des personnages (« le rideau s'épaississait à l'horizon »). Cette disparition de tout repère de l'espace tridimensionnel se soutient d'un envahissement du blanc semblable à celui que nous avons noté dans l'*incipit* du *Rêve*, c'est-à-dire à la fois *dans la diégèse* (souligné par diverses métaphores de l'engloutissement : « sombrait », « s'engloutir », « recouvert », « noyant », « emplissait l'espace », « défailait »...) et *dans l'espace du texte*, saturé du vocabulaire relatif à cette isotopie (« neige » x 4 ; « flocons » ; « blancheur » x 2 ; « blanc/he » x 3 ; « blanchâtre » ; « pâleur » ; « pâle » x 2 ; « linceul » ; « lueur livide », « d'aube », « blême »). Le blanc accentue en outre la disparition de tout repère spatial dans le monde diégétique, dans la mesure où le texte l'utilise pour confondre le ciel et la terre, unis dans le même ton, en renversant ainsi toute idée de pesanteur : « à peine distinguait-on la pâleur [du jour naissant] au ciel, dans l'immense tourbillon blanchâtre qui emplissait l'espace », « il semblait que cette lueur livide vînt de la neige elle-même ». Le texte mime cette situation de confusion dans son style, en liant ciel et terre dans une relation de comparant à comparé : « [La neige] tombait

²¹² Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1165-1167.

plus dense, ainsi qu'une chute d'aube brouillée et froide, noyant la terre des débris du ciel ». Le ciel tombe sur la terre et la neige semble emplir le ciel.

Devant cette remontée d'une étendue de blanc, sans aucun sens directionnel, plate, et sans profondeur, comment ne pas voir à nouveau la menace de la page blanche se diriger vers le récit ? Ainsi peut-on noter le retour de plusieurs compléments perdant les personnages au milieu de l'espace vide, comme si le blanc seul existait autour d'eux, comme si celui-ci les englobait, *à l'intérieur*, les comprenait *dans* sa propre unité, comme si le personnage fictif, réduit au simple mot qu'il est, se retrouvait consciemment perdu au milieu de la page : « tout avait disparu », « dans tout ce blanc », « dans cette blancheur », « dans tout ce blanc ». L'extrait s'attache en outre à nier la présence de tout élément issu de son référent réel. Tout d'abord, nier les éléments de verticalité, comme nous l'avons noté plus haut, c'est éliminer aussi toute présence de la nature (arbres, relief). Mais, surtout, grâce aux conditions spécifiques de la scène (mouvement de la machine, des flocons, contraste lumineux, agression du blanc), ces seuls « morceaux » de nature n'apparaissent qu'en tant que comparants hallucinatoires des formes improbables perçues par les personnages, inversant le principe habituel de la métaphore et dénonçant ainsi l'illusion de la représentation : « c'étaient d'immenses formes noires, des masses considérables, comme des morceaux géants de la nuit, qui semblaient se déplacer et venir au-devant de la machine. Etaient-ce donc des coteaux éboulés, des montagnes barrant la voie, où allait se briser le train ? ».

Ce passage opère un jeu sur le réel particulièrement intéressant. Grâce à l'aveuglement produit par le blanc sur ses personnages, Zola se permet d'inverser comparé et comparant habituels. Le principe métaphorique associe en régime réaliste un élément du réel diégétique à un autre élément réaliste, non présent dans le réel diégétique, ou à un élément imaginaire, extérieur à toute réalité, avec lesquels il entretient un quelconque rapport analogique. Or, dans cet exemple, c'est un élément imaginaire, irréel (des formes noires) qui devient le comparé d'un comparant réaliste (montagne, coteau), si ce n'est que ces comparants n'ont pas plus d'existence diégétique que les ombres fantaisistes. Ces formes noires inquiétantes n'ont pas de référents naturels, elles ne sont que des hallucinations. Par conséquent, les montagnes, les coteaux, ne sont que les métaphores d'une illusion sans consistance, sans existence réelle²¹³. Voici donc décrit dans ces deux phrases tout le principe, toute la mécanique illusionniste du

²¹³ Rappelons en outre que selon notre lecture schopenhauerienne de l'œuvre, le train de *La Bête humaine* figure une métaphore du vouloir-vivre berçant l'homme/le passager des illusion qui composent sa vie. Voir *supra*, p. 1038 *et sq.*

roman, vécu sur le mode de l'interrogation, dans une scène où le blanc refuse toute apparition d'un pseudo-réel littéraire.

Ainsi le lecteur est-il amené à formuler la même interrogation que le conducteur-chef : comment avancer, continuer le voyage « dans tout ce blanc » ? L'espace du récit semble en effet se réduire progressivement au néant, au fur et à mesure des pages. La neige empêche toute perspective, et donc toute avancée. Comment le roman, diachronique et linéaire par nature, peut-il dès lors continuer dans un monde sans perspective, sans espace, sans référent réel ? Risque-t-on la mort du récit ? Nous arrivons dès lors dans la seconde partie de la destruction de l'écriture de ce chapitre. Après avoir détruit l'espace et la projection des personnages dans celui-ci, la neige s'attaque au seul élément diégétique restant : la machine. Or il semble que cette mort progressive de la locomotive, mais aussi de son mouvement, devienne peu à peu la mise en abyme d'une mort de l'écriture du récit :

Ce n'était plus *la plaine, le déroulement à l'infini de l'épais tapis de neige, où la machine filait comme un paquebot, laissant un sillage*. On entrait dans le pays tourmenté [...]. Il faisait plein jour maintenant, et la contrée dévastée, ces gorges étroites, ces pentes raides, prenaient, *sous leur couche de neige, la désolation d'un océan de glace, immobilisé* dans la tourmente.

[...] Un instant [la Lison] s'épuisa, il sembla qu'elle allait s'immobiliser, ainsi qu'un navire qui a touché un banc de sable. *Ce qui la chargeait, c'était la neige dont une couche pesante avait peu à peu couvert la toiture des wagons. Ils filaient ainsi, noirs dans le sillage blanc, avec ce drap blanc tendu sur eux ; et elle-même n'avait que des bordures d'hermine, habillant ses reins sombres, où les flocons fondaient et ruisselaient en pluie. Une fois de plus, malgré le poids, elle se dégagea, elle passa. Le long d'une large courbe, sur un remblai, on put suivre encore le train, qui s'avavançait à l'aise, pareil à un ruban d'ombre, perdu au milieu d'un pays des légendes éclatant de blancheur. [...] De nouveau, la machine perdait de sa vitesse [...]. Il sembla qu'elle s'engloutit, prise par toutes ses roues, de plus en plus serrée, hors d'haleine. Elle ne bougea plus. C'était fait, la neige la tenait impuissante.*

[La locomotive est délogée par les hommes et repart.]

La Lison avançait. Enfin, il lui fallut entrer dans la tranchée. *A droite et à gauche, les talus étaient noyés, et l'on ne distinguait plus rien de la voie, au fond. C'était comme un creux de torrent, où la neige dormait à pleins bords. Elle s'y engagea, roula pendant une cinquantaine de mètres, d'une haleine éperdue, de plus en plus lente. La neige qu'elle repoussait, faisait une barre* devant elle, bouillonnait et montait, en un flot révolté qui menaçait de *l'engloutir*. [...] *C'était la fin*, la secousse de l'agonie : *des paquets de neige* retombaient, *recouvraient les roues*, toutes les pièces du mécanisme *étaient envahies, liées une à une par des chaînes de glace*. Et la Lison *s'arrêta définitivement*, expirante, dans le grand froid. Son souffle s'éteignit, *elle était immobile, et morte*.

[...] *Elle refusait de reculer comme d'avancer, elle était bloquée de toutes parts, collée au sol, inerte, sourde*. Derrière elle, le train, lui aussi, *mort, enfoncé dans l'épaisse couche* jusqu'aux portières. *La neige* ne cessait pas, tombait plus drue, par longues rafales. *Et c'était un enlèvement*, où machines et voitures allaient *disparaître*, déjà *recouvertes à moitié*, sous le *silence frissonnant de cette solitude blanche*. *Plus rien ne bougeait, la neige filait son linceul*.

[...] [L]orsque la petite troupe des voyageurs s'éloigna, elle eut un dernier regard vers le train, qui *restait seul, ne montrant plus qu'une mince ligne noire, sous l'épaisse couche qui l'écrasait*. On avait refermé les portières, relevé les glaces. *La neige tombait toujours, l'ensevelissait lentement*, sûrement, avec une obstination muette.

[Après une longue pause, la Lison est réparée et repart.] [...] Jacques, cette fois, démarra pour ne plus s'arrêter qu'à Rouen. Il était six heures, la nuit achevait de tomber du ciel noir sur la campagne blanche ; mais un reflet pâle, d'une mélancolie affreuse, demeurait au ras de la terre, éclairant la désolation de ce pays ravagé. Et là, dans cette lueur louche, la maison de la Croix-de-Maufras se dressait de biais, plus délabrée et toute noire au milieu de la neige, avec son écriteau : « A vendre », cloué sur sa façade close²¹⁴.

²¹⁴ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1168-1188.

Jusqu'alors, le texte fonctionnait sur un réseau d'oppositions dynamiques entre l'immobilité d'un espace « rempli » de blanc, et le mouvement de la locomotive noire. La suite du chapitre ménage cette opposition en une double lutte entre les éléments qui s'affrontent au sein de chaque phrase : vitesse contre immobilité, noir contre blanc (souligné et italique). Ce combat, avec la personnification progressive de la Lison en un être vivant, devient une lutte à mort. Mais au regard de la destruction que le récit a subi dans les pages précédentes, l'antagonisme entre ces divers éléments du texte semble surtout devenir l'image métaphorique d'une autre opposition, interne à l'écriture : blanc et immobilité de la page, contre mouvement et noirceur de la plume qui écrit et avance. En effet, le lexique prend dans ce passage une tournure qui nous est désormais familière, en usant de réseaux sémantiques très proches ceux de Melville et Mallarmé. Alors qu'il évoque explicitement la fin du relief de plaine, contrecarrant théoriquement l'assimilation de l'étendue de neige au plan de la page blanche dans les lignes à venir, le texte développe deux métaphores filées visant à niveler le paysage et à restaurer sa platitude renvoyant à la feuille de papier.

La première métaphore, la plus évidente, est celle de la pièce de tissu recouvrant l'espace : « tapis de neige », « couvert », « ce drap blanc tendu sur eux », « recouvraient », « recouvertes », « la neige filait son linceul ». Par son étymologie et par son mode de fabrication (tressage de fils), cette image du tissu blanc recouvrant le paysage et le train en marche appelle naturellement de nombreuses syllepse engageant immédiatement le lecteur mallarméen ou melvillien à les comprendre comme l'expression d'une poétique en crise menacée par le vide « plein » de la page blanche, que résume à lui seul l'ironique « linceul » « filé » par la « neige », où le fil noir du récit (le train) est remplacé par un fil blanc progressivement tissé en une surface, qui l'efface au sens propre comme au sens figuré. La seconde métaphore filée aplanissant l'espace, celle de l'« océan de glace » rappelle quant à elle les cimetières antarctiques de *Moby Dick* ou les cygnes de Mallarmé. Et comme chez ces deux auteurs, la mise en abyme de la mer de glace se concentre sur l'idée d'une immobilisation pour l'homme, où le marin et son navire paralysé deviennent l'image de la stérilité créatrice qui menace l'artiste. Il n'est dès lors pas étonnant de constater l'assimilation systématique de la Lison et de son mouvement difficile à celui du navire et de son sillage dans cette métaphore filée (« paquebot », « sillage » x 2, « navire »).

Le réseau métaphorique de cet extrait exploite néanmoins plus « matériellement » encore l'autotélie de Melville et Mallarmé : l'étendue de neige traversée par le train se transforme certes en mer de glace immobilisant un navire pour mimer le risque encouru par l'œuvre face à la page blanche, mais ce même sillage, renforcé par une décomposition

formelle du train en un « ruban noir », par un jeu de mots sur la « ligne » et par un mouvement de va-et-vient qui rappelle la main se déplaçant sur la page, devient également la mise en scène matérielle des effets de la stérilité créatrice : l'arrêt de la ligne d'écriture sur la page, suivie de sa disparition dans le blanc. On peut en effet s'interroger sur le choix du monde ferroviaire pour évoquer cet anéantissement chez Zola, offrant à l'analyse une source infinie de mises en abyme avec cette formidable syllepse que représente la scène d'une *ligne* (du réseau de l'Ouest mais aussi de l'écriture) *engloutie par le blanc*. On le sait, H. Mitterand a déjà pointé la modernité métatextuelle génétique incomparable à l'œuvre dans ce roman d'une « ligne » :

Si l'on songe à la polysémie du terme *ligne* qui désigne un mode de délimitation de l'espace terrestre, mais aussi un mode de délimitation des structures du récit (ses « grandes lignes », selon le mot même de Zola), et, en troisième lieu le trajet typographique de l'écriture, on voit bien qu'à aucun moment dans la genèse la composante spatiale ne s'est installée et développée pour elle seule, dans la seule visée, par exemple, d'un paysage à décrire²¹⁵.

L'opportunisme de cette association est confirmé par l'image que l'auteur donne lui-même de son roman, utilisant la ligne ferroviaire comme métaphore de l'œuvre entière dans des propos de 1872 que Paul Alexis rapporte en ces termes :

Là, [...] je rêve quelque drame bien simple, mais profondément humain, aboutissant à une catastrophe épouvantable, peut-être un choc de train, volontairement causé pour assurer une vengeance personnelle... Ça ou autre chose ! vous savez que l'affabulation m'importe peu... Mais, ce qui m'importe, ce que je veux rendre vivant et palpable, c'est le perpétuel transit d'une grande ligne entre deux gares colossales, avec des stations intermédiaires, voie montante et voie descendante. [...] Et, ce n'est pas tout : vous allez peut-être me traiter de vieux romantique, mais je voudrais que mon œuvre elle-même fût comme le parcours d'un train considérable, partant d'une tête de ligne pour arriver à un débarcadère final, avec des ralentissements et des arrêts à chaque station, c'est-à-dire à chaque chapitre²¹⁶.

Ce que l'auteur réalisera, en ajustant le mouvement du récit sur de multiples va-et-vient du train entre Rouen, Le Havre et Paris, sans toutefois la parfaite succession de stations programmée des années avant. Selon O. Lumbroso, le schème spatial de la ligne et la dynamique d'oscillation qui lui est attachée seraient au cœur même de la genèse du roman, la construction de l'espace y étant concentrée sur le couloir étroit de la ligne et sur le mouvement de balancier que lui impriment les trajets ferroviaires²¹⁷. Le critique pense même pouvoir repérer dans la répartition géographique des chapitres une certaine logique d'organisation périodique mimant l'oscillation et les élans des voyages du train²¹⁸. Selon lui,

²¹⁵ Henri Mitterand, « Genèse d'un naturalisme abstrait », *op. cit.*, p. 90-91 [H. M. souligne].

²¹⁶ Paul Alexis, *Emile Zola, notes d'un ami*, Paris, 1882, p. 124-125, cité par H. Mitterand dans l'édition citée du roman, p. 1712.

²¹⁷ Olivier Lumbroso, *La plume et le compas*, *op. cit.*, p. 150-153 et 161-162.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 267-276.

cette construction signifiante ferait de l'œuvre un « roman-calligramme », dans une idée déjà évoquée par H. Mitterand :

Zola proposait là [dans son propos rapporté par Alexis] une intuition assez extraordinaire pour l'époque, et une variante originale de la mise en abyme. L'ordre des chapitres, le programme narratif, le rythme du récit sont d'ores et déjà pensés de manière à créer une composition imitative, voire calligrammatique : la *ligne* de l'œuvre, l'épure de sa progression, devenant une icône de l'espace représenté, la ligne ferroviaire, dans un effet de renvoi autoréférentiel dont les critiques d'aujourd'hui font volontiers un trait du roman moderne, ou même postmoderne, mais qui peut fort bien coexister, on le voit, avec l'esthétique naturaliste. Zola ne poussera pas plus loin la métaphore. Il n'y reviendra pas. Mais il avait bien saisi, en l'occurrence, que l'espace représenté et l'espace du texte pouvaient se trouver en homologie, et aussi que le métalangage critique pouvait puiser avec bonheur dans la réserve terminologique de l'univers des circuits matériels de la communication²¹⁹.

Quelle que soit d'ailleurs l'actualisation définitive de cette idée du roman d'une ligne dont les chapitres seraient les stations, une telle phrase manifeste bien avant la création de l'œuvre son entière subordination à une homologie entre roman et voie ferrée qui n'a de sens selon nous que par le truchement de la ligne d'écriture, qui renvoie à la fois au romanesque et à la mobilité du train. Car dans ces divers échos polysémiques de la ligne, c'est le dernier évoqué par H. Mitterand, souvent trop négligé au profit de l'organisation macrostructurelle de l'œuvre, qui nous semble essentiel à la naissance de la mise en abyme zolienne. Si Olivier Lumbroso remarque la présence d'un écho microscopique au schème directeur du roman (l'oscillation le long de la ligne) dans le balancement d'une petite bouteille d'encre accrochée dans la cabine en marche du conducteur-chef Dauvergne²²⁰, comment ne pas remarquer en même temps sa valeur d'indice autotélique, associant une fois pour toute la ligne noire du train à celle de l'écriture :

A l'étroit, au milieu de cet entassement de malles et de valises, que faisait danser la trépidation, le conducteur-chef était debout dans son bureau, classant des feuilles ; tandis que la petite bouteille d'encre, accrochée à un clou, se balançait, elle aussi, d'un mouvement continu. Après les stations où il déposait des bagages, il avait pour quatre ou cinq minutes d'écriture²²¹.

Oscillation commune du train et de la bouteille d'encre, conducteur-chef maître du trajet, de l'écrit et des « feuilles » qu'il « classe », mais encore réapparition des fameuses « stations » signalant le démarrage du temps « d'écriture » pour le conducteur, naguère associées par l'écrivain aux « chapitres »... voilà de bien étonnantes coïncidences qui plaident en faveur d'une dimension autotélique source de la mise en abyme du roman. De la conception du récit comme ligne ferroviaire, que Zola dessine graphiquement dans ses plans sous la forme d'une ligne géométrique, à une vision de la voie ferrée comme image de la ligne

²¹⁹ Henri Mitterand, « Genèse d'un naturalisme abstrait », *op. cit.*, p. 97 [H. M. souligne].

²²⁰ Olivier Lumbroso, *La plume et le compas*, *op. cit.*, p. 188.

²²¹ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1258-1259.

d'écriture, le pas à franchir nous semble en effet loin d'être insurmontable. Et cette association paraît amplement confirmée par le chapitre de la tempête que nous étudions, qui lui donne tout son sens en réunissant la ligne et son support. Dans ce chapitre, le lent arrêt du train se superpose à un arrêt du récit. D'abord, dans son économie, puisque l'action est stoppée : certes, les mécaniciens réparent, mais le texte ne les montre plus, pour se concentrer sur un groupe de passagers qui s'abrite chez la garde-barrière Phasie, où ils ne font absolument... rien, s'ennuient, attendent, et communiquent à peine ; mais c'est aussi l'arrêt métaphorique de la plume, puisque le train, qui est présenté avec insistance sous la forme abstraite d'une ligne noire (« noirs dans le sillage blanc », « pareil à un ruban d'ombre, perdu au milieu d'un pays des légendes éclatant de blancheur », « le train [...] ne montrant plus qu'une mince ligne noire, sous l'épaisse couche qui l'écrasait »), se retrouve peu à peu recouvert par le blanc, et disparaît. Notons que le texte utilise une fois encore l'espace concret de sa propre page pour mettre en scène cette submersion du blanc. Nous avons condensé notre citation pour plus de commodité, mais avons scrupuleusement respecté le découpage en paragraphes du roman. Or, lorsqu'on examine la répartition des masses de caractères, on s'aperçoit que celle-ci reproduit formellement le discours métatextuel implicite du chapitre. Extrayons ainsi la dernière phrase de chaque paragraphe cité :

[La] contrée dévastée, ces gorges étroites, ces pentes raides, prenaient, sous leur couche de neige, la désolation d'un océan de glace, immobilisé dans la tourmente.

Elle ne bougea plus. C'était fait, la neige la tenait impuissante.

Son souffle s'éteignit, elle était immobile, et morte.

Plus rien ne bougeait, la neige filait son linceul.

La neige tombait toujours, l'ensevelissait lentement, sûrement, avec une obstination muette.

Chaque paragraphe se termine sur l'évocation de l'immobilisation du mouvement de la machine noire et de sa submersion de la neige blanche : il mime ainsi l'événement typographique qu'il connaît à ce moment précis, à savoir l'arrêt de l'écriture sur la ligne et l'irruption du blanc de la page en fin de paragraphe. La ponctuation semble elle aussi faire écho à cette mort de la ligne, donnant un souffle court et exténué à la phrase qui s'apprête à faire une pause avant le nouveau paragraphe : les propositions sont en effet très courtes, ou hachées par de brèves incises. A l'inverse, les tentatives de redémarrage de la locomotive coïncident généralement avec un début de paragraphe, mimant de même la reprise de l'avancée du noir des caractères sur la page blanche. Dans ce réseau de sens extrêmement

complexe où tout se répond sans cesse, on ne sait bientôt plus qui métaphorise quoi tant tout ne semble finalement jamais renvoyer qu'à la progression de l'encre sur la page.

Le roman confond donc l'énoncé et les conditions matérielles de son énonciation. Cependant, comme dans l'*incipit* du *Rêve*, l'anéantissement n'est pas une fin en soi, et le blanc se subordonne bientôt de nouveau à la logique de l'écrit. Ainsi remarque-t-on que la fin du chapitre voit le train, tout comme le récit, repartir, et la ligne noire réapparaître dans un espace blanc, laissant ainsi la place à une possible réorganisation réaliste de l'espace diégétique. On note en effet le retour d'une distinction entre ciel et terre par le biais d'une opposition chromatique : « Il était six heures, la nuit achevait de tomber du ciel noir sur la campagne blanche ». Le temps réapparaît de même, tout comme la notion d'une progression spatiotemporelle dans un monde connu : « Jacques, cette fois, démarra pour ne plus s'arrêter qu'à Rouen. ». Enfin, la dernière phrase du chapitre s'avère plus que révélatrice. Nous nous trouvons au sein d'un monde fictif et d'un récit en reconstruction, et, dans ce roman comme dans *Le Rêve*, la sortie du néant blanc correspond à l'intrusion transgressive dans l'espace diégétique de l'écrit lui-même, sans raison apparente : « Et là, dans cette lueur louche, la maison de la Croix-de-Maufras se dressait de biais, plus délabrée et toute noire au milieu de la neige, avec son écriteau : « A vendre », cloué sur sa façade close. » La maison est l'image du récit : toute noire en contrepoint avec le blanc de la page qui a précédé, elle est située sur la ligne (ferroviaire, qui coupe son terrain). Elle est inscrite de biais dans l'espace, en position à la fois transitive et anormale. La fin du chapitre renvoie ainsi au rôle qu'elle jouera dans le caractère déviant des personnages et annonce le crime qu'elle accueillera bientôt, certes, mais elle transcrit également sa position matérielle dans le roman *et* dans la page : elle est la frontière entre ce chapitre et le suivant qui part dans une toute autre direction ; elle est aussi la dernière trace noire d'écriture sur la page qui retourne au blanc du néant, avant le chapitre suivant. Cependant, dans cette position finale, après une difficile victoire de la ligne sur le blanc, c'est encore l'écrit qui s'impose, avec une image ultime qui le fait passer à l'intérieur du récit, dans la pancarte « A vendre » que Zola prend bien soin de citer explicitement en la marquant comme *support de texte* avec les guillemets, mais aussi comme un « à-voir », avec les deux-points et la mention de son insertion dans l'espace de la façade « close », que redouble la structure très encadrante imprimée par la ponctuation à la phrase.

Ces derniers exemples montrent comme l'utilisation de la couleur blanche est à la fois intense et non contingente dans les romans de Zola. Elle est ainsi vécue à la fois comme une menace pour les personnages, mais aussi comme un obstacle au récit, dans une mise en abyme de la condition pratique d'écriture que connaît l'auteur. La véritable fin d'Angélique, menacée

de mort par le recouvrement du blanc dès l'*incipit* neigeux du *Rêve*, confirme cette interprétation. Le décès du personnage n'est en effet jamais évoqué directement, mais passe par une succession de périphrases très indirectes mimant son retour progressif au néant par un phénomène d'effacement : d'abord décrite comme « un rien très doux et très tendre, cette robe de mariée, toute de dentelles et de perles », soit un objet blanc, puis comme « une apparence, qui s'effaçait », la dernière phrase conclut : « Angélique avait disparut, dans le petit souffle d'un baiser. » La mort n'étant jamais explicitée, la « disparition » relève ici plus du sens propre que d'un simple euphémisme, qu'actualise encore matériellement le « blanc » de la typographie dans ce dernier paragraphe qui fait effectivement disparaître Angélique, le texte, et le roman entier.

Cette mise en scène plus heureuse de l'anéantissement du roman dans le blanc de la page – plus heureuse dans ces scènes finales car l'œuvre est faite et n'a donc plus besoin de lutter contre lui – est encore associée au motif du recouvrement par la neige dans l'*excipit* d'*Une page d'amour*. Le dernier chapitre descriptif du roman, dernier « tableau de Paris », entretient en effet une relation étroite avec le « blanc ». Tout d'abord, par le blanc de l'ellipse temporelle qui lui a donné naissance, annoncée dès le début du chapitre : « Deux ans s'étaient écoulés²²². » Dans la construction très linéaire d'*Une page d'amour*, le dernier chapitre de la dernière partie figure une sorte d'ajout, un post-scriptum annexé à la suite de l'enterrement de Jeanne, épisode qui était déjà lui-même marqué par le blanc de l'effacement, nous l'avons vu, lors de l'exposition du corps au milieu des fleurs et des robes des petites filles dans le jardin des Deberle²²³. Le texte accentue cette rupture avec les pages qui précèdent en nommant à l'initiale de ce chapitre l'héroïne « Mme Rambaud », sans plus d'explication, laissant dans un premier temps au lecteur le soin de combler le « blanc » d'information par son seul raisonnement, et soulignant ainsi d'autant mieux l'occultation qu'il vient d'opérer dans son récit. Ce « blanc » dans le temps diégétique est également repris dans la conscience d'Hélène, qui, ayant refait sa vie en épousant son raisonnable prétendant Rambaud, s'étant réinstallée avec lui à Marseille, à mille lieues de là, a alors presque occulté son ancienne vie, et notamment la période « déraisonnable » de sa « page d'amour » avec le docteur Deberle :

Tandis que le ciel bleu grandissait à l'horizon, cet éveil de sa mémoire était une surprise pour Hélène. Elle avait donc été folle pendant un an ? Aujourd'hui, lorsqu'elle évoquait la femme qui avait vécu près de trois années dans cette chambre de la rue Vineuse, elle croyait juger une personne étrangère, dont la conduite l'emplissait de mépris et d'étonnement²²⁴.

²²² Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 1083.

²²³ Voir *supra*, p. 917 et sq.

²²⁴ *Ibidem*, p. 1089.

Enoncé et énonciation se répondent donc pour faire de ce dernier chapitre le point d'orgue d'un épisode déjà clos, déjà loin, déjà mort. Ainsi intervient la dernière description de Paris, l'héroïne profitant de ces quelques jours à Paris avec son mari pour visiter la tombe de sa fille, sous un Paris entièrement recouvert de neige. Au regard des analyses qui précèdent, tout concourt donc à la remontée du support de l'écriture dans ce chapitre et à la théâtralisation de la disparition du roman dans le blanc de la page, puisque le cadre du cimetière offre en outre une étendue affectivée par Zola pour sa platitude nue, que la neige recouvre entièrement de blanc. Exceptionnellement, les éléments verticaux des pierres tombales ne sont pas niés par la description, qui les utilise comme Melville se servait des mâts des navires pris dans la glace, comme symboles désolés et vaincus dans la blancheur qui les envahit :

Un matin de décembre, le petit cimetière dormait dans un grand froid. Il *neigeait* depuis la veille, une *neige* fine que chassait le vent du grand nord. Du ciel qui *pâlissait*, les *flocons* plus rares tombaient avec une légèreté volante de *plumes*. La *neige durcissait* déjà, une haute fourrure de *cygne* bordait le parapet de la terrasse. Au-delà de cette ligne *blanche*, dans la *pâleur* brouillée de l'horizon, Paris s'étendait.

[...] Hélène, lentement, s'était relevée. A terre, ses deux genoux restaient marqués sur la *neige*. Enveloppée d'un large manteau sombre, bordé de fourrure, elle semblait très grande, les épaules superbes *dans tout ce blanc*. [...]

Autour d'elle, le cimetière étalait la *blancheur de son drap*, que crevaient des angles de tombes rouillées, des fers de croix pareils à des bras en deuil. Seuls, les pas d'Hélène et de M. Rambaud avaient fait un sentiment dans ce coin désert. C'était une solitude sans tache, où les morts dormaient. Les allées enfonçaient les *fantômes* légers des arbres. Par moments, un paquet de *neige* tombait sans un bruit d'une branche trop chargée ; et rien ne bougeait plus. A l'autre bout, un piétinement noir avait passé : on enterrait sous ce linceul. Un second convoi venait à gauche. Les bières et les cortèges filaient en silence, comme des ombres découpées sur la *pâleur d'un linge*²²⁵.

Omniprésence de la blancheur (italique), platitude, immobilité, stérilité de l'espace mortuaire (souligné), métaphore filée du textile effaçant le paysage qu'il recouvre (gras), nous retrouvons dans cet extrait des éléments « mallarméens » de la description zolienne qui nous sont désormais bien connus, tissant un lien manifeste entre ce cimetière enneigé et la page blanche qui attend la fin du roman dans quelques instants. Toutefois, ce passage met également en scène la relation de l'écriture à la page, mais sur un mode très différent du chapitre de la tempête dans *La Bête humaine*, car beaucoup moins antagoniste.

Les seuls signes noirs dans cet espace ne sont que quelques « bras de croix en deuil », associant directement cette forme minimale à l'expression de la mort de l'intrigue, d'autant que les croix sont elles-mêmes en décomposition, « rouillé[e]s ». A la ligne ferroviaire répond ici toute une imagerie de l'inscription, de la trace qui se fait de plus en plus rare, de plus en plus évanescence : marque des genoux d'Hélène et des « pas » du couple dans la neige, signes

²²⁵ *Ibid.*, p. 1083-1085.

en creux, blancs sur blancs ; « arbres légers » devenus des « fantômes », donc des voiles translucides blanchâtres ; convois funéraires transformés en « ombres » portées sur le « linge » de la neige... Il n'est pas jusqu'à l'enterrement situé au loin qui ne semble pouvoir marquer la surface blanche : on n'enterre pas chez Zola en faisant un trou noir dans le blanc de la terre enneigée, mais on enterre « sous ce linceul » de la neige, en n'entachant pas sa pureté. De même, le convoi est réduit métonymiquement non pas à des êtres qui marchent, mais à leur action même qui prend la forme d'une nouvelle marque en négatif de la neige, blanc sur blanc : le « piétinement ». Tout semble glisser sur cette surface du cimetière blanc mimant l'extinction du récit : la seule ligne est tracée par les derniers éléments de l'intrigue encore disponibles (Hélène et M. Rambaud ; l'abbé Jouve et Jeanne sont morts, les Deberle sont partis), et cette ligne isolée, « le sentier » produit par leur pas, est lui-même déjà blanc... Dans un clin d'œil mallarméen tout à fait improbable, remarquons que paradoxalement, le seul « signe » qui advient dans ce contexte immaculé sert justement à connoter la blancheur d'une ligne : la « ligne blanche » du parapet recouvert d'un duvet de « cygne » par les flocons.

Face à cet espace tendant à l'effacement complet, reste cependant pour l'écrivain à développer sa dernière description de Paris. Le premier moment descriptif pourrait compiler à lui seul de nombreuses tendances que nous avons déjà mises en évidence dans les descriptions de Zola et que nous n'évoquerons pour cette raison que rapidement. Devant M. Rambaud, alors qu'Hélène prie, l'espace est d'abord interdit au regard par une nuée de flocons qui le constitue en rideau occultant puis, en support plan de la future projection de l'image :

Une brume s'élevait des lointains de Paris, dont l'immensité s'enfonçait dans le vague blafard de cette nuée. Au pied du Trocadéro, la ville couleur de plomb semblait morte, sous la tombée lente des derniers brins de neige. C'était, dans l'air devenu immobile, une moucheture pâle sur les fonds sombres, filant avec un balancement insensible et continu. Au-delà des cheminées de la Manutention, dont les tours de brique prenaient le ton du vieux cuivre, le glissement sans fin des flocons de ces blancheurs s'épaississait, on aurait dit des gazes flottantes, déroulées fil à fil. Pas un soupir ne montait, de cette pluie du rêve, enchantée en l'air, tombant endormie et comme bercée²²⁶.

Une fois l'écran tissé, Paris surgit tout à coup sur lui comme une image se constituant sous les yeux mêmes du personnage, sortant comme une apparition de la fin de la chute des flocons, à la manière d'une progressive révélation sur la plaque photographique, d'abord timidement sous l'effet de la lumière, comme une simple structure en négatif, en creux, les « vides » étant paradoxalement les seuls éléments visibles sur le fond blanc :

²²⁶ *Ibid.*, p. 1083-1084.

Le ciel s'éclairait de plus en plus, partout à la fois, d'une teinte laiteuse, que des fumées troublaient encore. Peu à peu, les îlots éclatants des maisons se détachaient, la ville apparaissait à vol d'oiseau, coupée de ses rues et de ses places, *dont les tranchées et les trous d'ombre dessinaient l'ossature géante des quartiers*²²⁷.

Puis, après un temps de pause permettant une nouvelle évocation du cimetière et des souvenirs d'Hélène – réitérant ainsi le principe de constitution d'un écran dans l'espace comme déclencheur de l'image mentale, comme dans la scène du jardin²²⁸ –, le paysage peut être enfin « tiré » : celui-ci apparaît progressivement en positif en émergeant du support blanc, sous une forme que le récit désigne comme un lavis japonais à la précision étonnante :

La neige avait cessé, les derniers flocons s'étaient posés sur les toits avec une lenteur lasse ; et, dans le vaste ciel d'un gris de perle, derrière les brumes qui se fondaient, le ton d'or du soleil allumait une clarté rose. Une seule bande de bleu, sur Montmartre, bordait l'horizon d'un bleu si **lavé** et si tendre, qu'on aurait dit l'ombre d'un satin blanc. Paris *se dégageait* des fumées, s'élargissait avec ses champs de neige, sa débâcle qui le figeait dans une immobilité de mort. Maintenant, les mouchetures volantes ne donnaient plus à la ville ce grand frisson, dont *les ondes pâles tremblaient* sur les façades **couleur de rouille**. Les maisons *sortaient toutes noires des masses blanches où elles dormaient*, comme **moisies** par des siècles d'humidité. Des rues entières semblaient **ruinées, dévorées de salpêtre**, les toitures **près de fléchir**, les fenêtres **enfoncées** déjà. Une place, dont on apercevait le carré plâtreux, s'emplissait d'un tas de décombres. Mais, à mesure que la bande bleue grandissait du côté de Montmartre, une lumière coulait, limpide et froide comme une eau de source, mettant Paris sous une netteté d'image japonaise²²⁹.

« Netteté d'image japonaise », certes, l'analogie de l'exactitude est commandée par le processus photographique de l'apparition de l'image (en italique) ; mais à regarder de près ce Paris, le résultat s'avère bien étrange, et la référence au Japon semble davantage commandée par l'omniprésence des aplats de couleurs délavées, voire même blanches, qui envahissent l'espace diégétique (souligné). Or, à l'omniprésence de ces aplats unis répond un manque de présence manifeste du paysage parisien. S'il y a bien « apparition » dans ce texte, c'est plutôt paradoxalement l'apparition d'une disparition : l'image qui émerge est celle d'un Paris détruit, en déroute, comme le souligne abondamment le lexique de la décomposition qui touche tous les éléments architecturaux et que nous avons mis en évidence en gras. Alors que le paysage devrait émerger de la fin de l'averse de neige, ce qui apparaît finalement, ce sont surtout ces surfaces de couleur blanche qui mangent la ville. La dernière partie de la description étonne plus encore de ce point de vue. Dans un premier temps, la séquence

²²⁷ *Ibid.*, p. 1084.

²²⁸ Le lien entre le paysage effacé et le surgissement de la mémoire d'Hélène est en effet souvent manifesté dans le chapitre par des propositions temporelles ou causales, ou encore des liens logiques : « Et elle pensait à ces choses sans colère, le cœur muet, élargissant encore sa sérénité dans la tristesse. Le pays du soleil avait disparu, elle promenait ses lents regards sur Paris, dont l'hiver raidissait le grand corps [...]. Un trou bleu s'était fait au-dessus du Panthéon. Pourtant, ses souvenirs redescendaient les jours. », « Tandis que le ciel bleu grandissait à l'horizon, cet éveil de sa mémoire était une surprise pour Hélène. », « Il gelait, pas une haleine ne passait dans l'air limpide. Et Hélène se disait qu'elle ne connaissait pas Henri. », « Sur la ville, un ciel bleu, sans une tache, se déployait. Hélène leva la tête, lasse de souvenirs, heureuse de cette pureté. » (*ibid.*, p. 1088, 1089, 1090, 1091).

²²⁹ *Ibid.*, p. 1086-1087.

descriptive s'attache à restaurer l'impression d'une surface unie et incolore, alors même que la chute de la neige a cessé et que le soleil a reparu :

Sur la ville, *un ciel bleu, sans une tache*, se déployait. Hélène leva la tête, lasse de souvenirs, heureuse de cette *pureté*. C'était un *bleu limpide, très pâle, à peine un reflet bleu dans la blancheur du soleil*. L'astre, bas sur l'horizon, avait un éclat de *lampe d'argent*. Il *brûlait sans chaleur*, dans la *réverbération de la neige*, au milieu de *l'air glacé*²³⁰.

Alors que la neige occupe en partie l'espace terrestre, la description s'attache à gommer le contraste chromatique qu'elle pourrait former avec le ciel bleu, en niant à ce dernier toute couleur et toute forme distinctes des étendues neigeuses. Ainsi le bleu du ciel se fait-il uniforme, sans nuage, plat, « sans une tache », mais cette unicité de teinte est aussi celle d'une non-couleur. Le ciel est certes dit « bleu », mais ce bleu « limpide » est immédiatement vidé de toute carnation : « très pâle », « pureté », « à peine un reflet bleu ». Le bleu n'est donc plus la couleur du ciel, mais une sorte d'ombre bleu pâle portée sur une surface blanche, comme la moire d'un tissu. Or, ce reflet est produit par l'éclat du soleil, qui pourrait apporter lui aussi un contraste chromatique dans le paysage, mais que le texte s'attache également à vider de toute coloration et de toute présence propre dans le paysage : « la blancheur du soleil », « éclat de lampe d'argent », « brûlait sans chaleur ». Le soleil n'est donc pas chaud, or ou jaune, mais blanc, comme le ciel à qui il communique son éclat froid, et surtout comme la neige. D'ailleurs, tout comme le ciel bleu pâle n'était qu'un « reflet dans la blancheur du soleil », la blancheur du soleil n'est elle-même qu'un reflet sans existence propre, dans une commune perte de présence que souligne la même construction syntaxique : « dans la réverbération de la neige ». La neige se reflète dans le soleil blanc qui se projette dans le ciel qui n'a plus qu'un reflet de bleu... On ne saurait mieux donner au paysage la forme d'une immensité blanche où la neige du sol se mêle en une seule surface à la clarté du ciel. Cette commune indistinction placée sous le signe de la blancheur est d'ailleurs parfaitement assumée par leur mariage opéré dans le dernier groupe nominal : « au milieu de *l'air glacé* ». Une fois la neige installée au sol et dans le blanc du ciel, l'assimilation du paysage à un support vierge et plan attendant le tracé pictural ou scripturaire peut être développée afin de recevoir la dernière description de Paris, très troublante :

En bas, de *vastes toitures*, les tuiles de la Manutention, les ardoises des maisons du quai, *étaient des draps blancs, ourlés de noir*. De l'autre côté du fleuve, **le carré** du Champ-de-Mars *déroulait une steppe*, où des **points sombres**, des voitures perdues, *faisaient songer à des traîneaux russes filant avec un bruit de clochettes* ; tandis que les ormes du quai d'Orsay, rapetissés par l'éloignement, des floraisons de *fins cristaux*, hérissant leurs aiguilles. *Dans l'immobilité de cette mer de glace*, la Seine déroulait **ses eaux terreuses**, *entre ses berges qui la*

²³⁰ *Ibid.*, p. 1091.

bordaient d'hermine ; elle charriait depuis la veille, et l'on distinguait nettement, contre les piles du pont des Invalides, *l'écrasement des blocs s'engouffrant sous les arches*. Puis, les ponts s'échelonnaient, *pareils à des dentelles blanches, de plus en plus délicates, jusqu'aux roches éclatantes* de la Cité, que les tours de Notre-Dame surmontaient *de leurs pics neigeux*. D'autres pointes, *à gauche*, trouaient *la plaine uniforme* des quartiers. Saint-Augustin, l'Opéra, la tour Saint-Jacques étaient *comme des monts où règnent les neiges éternelles* ; plus près, les pavillons des Tuileries et du Louvre, reliés par les nouveaux bâtiments, *dessinaient l'arête d'une chaîne aux sommets immaculés*. Et c'étaient encore, *à droite*, *les cimes blanchies* des Invalides, de Saint-Sulpice, du Panthéon, ce dernier très loin, profilant sur l'azur un palais du rêve, avec des revêtements de marbre bleuâtre. Pas une voix ne montait. Des rues se devinaient à **des fentes grises, des carrefours semblaient s'être creusés dans un craquement. Par files entières, les maisons avaient disparu. Seules** les façades voisines étaient **reconnaissables aux mille raies** de leurs fenêtres. *Les nappes de neige, ensuite, se confondaient, se perdaient en un lointain éblouissant, en un lac dont les ombres bleues prolongeaient le bleu du ciel. Paris, immense et clair, dans la vivacité de cette gelée, luisait sous le soleil d'argent*²³¹.

La défiguration du paysage à l'œuvre dans cette description s'avère d'une grande complexité, conditionnant cet improbable écheveau de signalisations dans notre citation dont nous reconnaissons volontiers le manque de lisibilité, toutefois illustratif de la propre illisibilité instaurée par le roman en cet endroit. Nous trouvons en effet dans cette dernière évocation une sorte de synthèse de tous les moyens possibles de négation du référent parisien situé face à Hélène. La première technique consiste à souligner la médiation du support de l'image pour la présenter comme telle, comme dans de nombreux autres exemples déjà analysés. Celle-ci passe tout d'abord par une réduction de la perspective du paysage traité non pas comme une vue en trois dimensions vue depuis le parapet du cimetière, mais comme la contemplation d'une peinture bidimensionnelle accrochée sur un mur. Tous les autres « tableaux de Paris » d'*Une page d'amour* manifestent certes cette tendance, favorisée par le poste d'observation des porte-regards, à savoir le cadre de la fenêtre de la chambre de Passy ; toutefois, cette dernière description, située en plein air, ne légitime plus diégétiquement une telle assimilation à l'espace contraint et plan du tableau. La liberté de mouvement et la circularité du point de vue n'empêchent pas la description de s'organiser, comme dans *La Fortune des Rougon*, en fonction d'une surface plate, cadrée et non mobile : « En bas », « De l'autre côté », « à gauche », « à droite » (soulignés). Cette bidimensionnalité est accentuée par la récurrence de motifs soulignant la présence d'aplats, systématiquement blancs, rappelant la surface vierge du support et gommant les éléments du paysage : ainsi les toits de la Manutention disparaissent pour « étal[er] des draps blancs », le champ de Mars « déroul[e] une steppe », dans « l'immobilité de cette mer de glace » de Paris, parmi de nombreux autres exemples (en italique). On peut noter que cet accent sur la surface blanche tend à encadrer la description, en concentrant les occurrences au début et à la fin du passage. Or, entre ces deux remontées manifestes du support, que laisse à voir le paysage parisien ? L'infigurable.

²³¹ *Ibid.*

L'infigurable, c'est d'abord la réduction formelle de Paris à des formes purement graphiques voire géométriques : les toits, les fenêtres, les quais, les maisons sont systématiquement réduits à des formes sombres abstraites se détachant du support blanc, simples points, lignes, plans : « ourlés de noir », « carré », « points sombres », « eaux terreuses », « fentes grises » (voir d'autres exemples en gras)... L'infigurable, c'est ensuite le sublime infigurable, la nature monstrueuse, dans son chaos informe et géant, tel que les frères Bisson l'ont fait apparaître par leurs photographies abstraites, mélanges de vides et de pleins, de noir et de blanc, de solides et de coulées (fig. 37). Paris et ses monuments deviennent ainsi l'objet d'une métaphore filée de la haute-montagne (en double souligné), qui ne peut que faire penser à la lecture qu'en donne Pierre-Henry Frangne comme expression d'une représentation accueillant l'irreprésentable, la faille d'un réel qui seule peut le faire advenir dans sa brutalité intrinsèque²³². L'empire de la maîtrise du monde par l'homme qu'est le monument, l'architecture, devient ainsi le monde du chaos le plus dangereux, celui des cimes, soit l'image sans doute la plus abstraite qu'ait jamais donné le réel lui-même à cette époque pré-abstraite : « roches éclatantes de la Cité », « monts où règnent les neiges éternelles » de Saint-Augustin, de l'Opéra et de la Tour Saint-Jacques, « pics neigeux » de Notre-Dame, « arête d'une chaîne aux sommets immaculés » des quartiers des Tuileries et du Louvre, « cimes blanchies des Invalides, de Saint-Sulpice, du Panthéon ». Notons que dans ces métaphores pour le moins déroutantes introduisant la nature la plus anarchique dans l'architecture la plus symétrique et rationnelle, le référent diégétique n'est jamais désigné autrement que par son nom propre, réduisant d'autant sa représentation idéale pour le lecteur qui ne saurait pas à quoi peut bien ressembler Saint-Augustin ou les Invalides, et qui ne peut dès lors que se figurer une masse sombre du bâtiment, sans véritable forme, le renvoyant à l'abstraction de la roche enneigée. Enfin, l'infigurable, c'est, comme dans l'extrait précédent, un Paris détruit, s'effondrant, disparaissant dans une débâcle visuelle (en gras italique) : « des carrefours semblaient s'être creusés dans un craquement. Par files entières, les maisons avaient disparu. Seules les façades voisines étaient reconnaissables ».

Non reconnaissable, ce Paris, on ne saurait mieux dire, mais seulement en raison du traitement descriptif qui lui est imposé, et pas dans la diégèse, où Hélène n'a face à elle que des bâtiments recouverts de neige, soit une vision ne justifiant en rien une telle débâcle de la forme et des couleurs ! Après avoir insisté sur le caractère factice de la représentation en accentuant la présentation de son support blanc, la description réduit le paysage à un amas

²³² Pierre-Henry Frangne, « Photographie et littérature de montagne, ou le sublime contemporain », *op. cit.* Voir *supra*, p. 700 et sq.

noir informe et désordonné par tous les moyens possibles et imaginables (abstraction du dessin, référence à la montagne, fiction de cataclysme). Et c'est dans ce contexte que le support blanc revient, comme pour effacer définitivement cette vision cauchemardesque : une fois le paysage déconstruit, défiguré, abstrait, donc effacé en tant que référent réel, le dessin abstrait lui-même peut disparaître pour retourner au blanc de son support. La fin du paragraphe accentue en effet à nouveau l'idée d'un recouvrement total de la surface du cadre par la blancheur : « Les nappes de neige, ensuite, se confondaient, se perdaient en un lointain éblouissant, en un lac dont les ombres bleues prolongeaient le bleu du ciel. Paris, immense et clair, dans la vivacité de cette gelée, luisait sous le soleil d'argent. » Les « nappes de neige » au blanc déjà uniforme se « confond[ent] » ainsi en une même étendue, celle d'un « lac » qui parvient à fusionner, grâce à ce qui n'est plus que de l'« ombre bleue » (quelles sont-elles d'ailleurs ces ombres bleues ? des maisons ? des ardoises ? des reflets ?) avec le reflet bleu pâle initial qui moirait à peine le ciel et le soleil blanc, qu'il « prolonge ». Ciel, bâtisses, soleil, neige, tout est confondu en une même surface blanche moirée. La dernière évocation de Paris dans *Une page d'amour* voit donc le paysage se réduire à un support bidimensionnel, laissant apparaître une forme abstraite et non assignable à une quelconque représentation, avant de retourner au néant virginal d'une surface blanche. Cette dernière description ne peut dès lors qu'être mise en relation avec les dernières lignes du roman qui la suivent presque immédiatement :

Alors, il l'emmena, piétinant, coupant au milieu des tombes. Le cimetière était vide, il n'y avait que leurs pas sur la neige. Jeanne, morte, restait seule en face de Paris, à jamais²³³.

Cette étonnante description de Paris doit en effet être interrogée au regard de son cadre d'insertion, celui d'une scène de cimetière entièrement recouverte d'un linceul immaculé, symbolisant la disparition de l'écriture par la ligne des traces de pas s'évanouissant dans le blanc de la neige, et surtout celui d'un *excipit* qui voit l'extinction de l'écriture dans le néant du blanc de la page. Une fois le paysage disparu, les dernières phrases insistent à nouveau sur le néant blanc de la surface du cimetière, où ne restent plus que quelques traces de pas blancs, presque invisibles car inscrits en creux, blancs sur blanc. Les Rambaud s'en vont, disparaissent, la ligne de leurs pas aussi, et Jeanne, elle aussi disparue car morte et ensevelie sous le linceul blanc du cimetière enneigé, reste seule « en face de Paris, à jamais », c'est-à-dire en face de ce qu'on vient de nous décrire, soit un chaos abstrait mouchoir de noir retournant au blanc. Ce à quoi ce chapitre vient de nous faire assister, c'est donc tout

²³³ Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 1092.

simplement la théâtralisation de la disparition de la ligne d'écriture à la fin du roman, dans le blanc de la page. La débâcle de formes abstraites sur la surface blanche de Paris ne peut que renvoyer à la matérialité des signes écrits en noir sur la page, forcément incompréhensibles dans le monde diégétique, qui se raréfient alors que le roman se termine. Leur disparition totale, comme celle de la ligne des pas blancs dans la neige, annonce le blanc final de la page. Ainsi compris, le chapitre éclaire parfaitement la dernière phrase du roman : le dernier face à face entre Jeanne et Paris, c'est bien celui du roman, du texte, du chaos noir et blanc, face au rien, à la mort du roman et du personnage, au blanc de la page. La dernière phrase décrit donc à la fois la situation énoncive (Paris effaçant ces dernières masses sombres face à Jeanne ensevelie sous le linceul de la neige), la situation énonciative (les personnages partis ou morts face au néant de l'intrigue terminée) et la situation matérielle de la page que nous avons sous les yeux (les derniers caractères inscrits dans le texte face à l'océan de glace de la page blanche).

Cet *excipit* d'une modernité renversante montre que le motif de la blancheur de la neige est systématiquement relié chez Zola à un discours métalittéraire, prenant non seulement en compte l'œuvre comme œuvre, mais aussi sa dimension concrète, matérielle d'agencement de formes abstraites sur un support, celui des caractères écrits sur la page. Or, il semble en être de même dans toutes les survenues du blanc dans l'œuvre, qui tendent à faire immédiatement surface et introduire une specularité dans le roman.

- *L'incipit zolien, ou la conquête de la plume sur le blanc originel*

On ne saurait être surpris de constater qu'un endroit aussi stratégique que le début de roman, voyant la naissance d'un monde à partir du néant, montre une récurrence de ce procédé de mise en abyme de la lutte de la plume de l'écrivain contre le blanc de la page initiale. Le fait est d'autant plus manifeste qu'il se produit dans des *incipit* de romans laissant théoriquement peu de place à la couleur blanche, au point que la narration peine parfois à justifier la vraisemblance de cette blancheur omniprésente – la neige ne pouvant pas être le temps météorologique permanent des *Rougon-Macquart*. Le premier chapitre de *La Fortune des Rougon*, *incipit* du roman mais aussi de tout le cycle, voit ainsi son espace devenir le lieu d'une autoreprésentation du recouvrement progressif du blanc initial de la page par l'écriture. Nous avons déjà noté la parenté de l'espace de l'aire Saint-Mittre où pénètre Silvère avec la toile vide d'un peintre posée à terre, unie, cadrée, plane. Sa blancheur et son horizontalité

s'appliquent donc tout autant à l'image de la page, d'autant que, peu à peu, cet espace se remplit de formes étranges :

Un dimanche soir, vers sept heures, un jeune homme sortit doucement de l'impasse Saint-Mittre, et, rasant les murs, s'engagea parmi les poutres du chantier. On était dans les premiers jours de décembre 1851. Il faisait un froid sec. La lune, pleine en ce moment, avait des clartés aiguës particulières aux lunes d'hiver. Le chantier, cette nuit-là, ne se creusait pas sinistrement comme par les nuits pluvieuses ; *éclairés de larges nappes de lumière blanche, il s'étendait, dans le silence et l'immobilité* du froid, avec une mélancolie douce.

Le jeune homme s'arrêta quelques secondes sur le bord du champ, regardant devant lui d'un air de défiance. Il tenait, cachée sous sa veste, la crosse d'un long fusil, dont le canon, baissé vers la terre, luisait au clair de lune. Serrant l'arme contre sa poitrine, il scruta attentivement du regard les carrés de ténèbres que les tas de planches jetaient au fond du *terrain*. Il y avait là comme un damier blanc et noir de lumières et d'ombre, aux cases nettement coupées. Au milieu de l'aire, sur un morceau du *sol gris et nu*, les tréteaux des scieurs de long se dessinaient, allongés, étroits, bizarres, pareils à une monstrueuse figure géométrique tracée à l'encre sur du papier. Le reste du chantier, le parquet de poutres, n'était qu'un vaste *lit* où la *clarté dormait, à peine striée de minces raies noires par les lignes d'ombres* qui coulaient le long des gros madriers. *Sous cette lune d'hiver, dans le silence glacé, ce flot de mâts, couchés, immobiles*, comme raidis de sommeil et de froid, rappelait les morts du vieux cimetière. Le jeune homme ne jeta sur cet *espace vide* qu'un rapide coup d'œil ; *pas un être, pas un souffle*, aucun péril d'être vu ni entendu. Les taches sombres du fond l'inquiétaient davantage. Cependant, après un court examen, il se hasarda, il traversa rapidement le chantier²³⁴.

Avant de nous intéresser plus exactement à cet extrait, nous devons tout d'abord remarquer que la succession des épisodes auparavant contés dans l'*incipit* mime d'emblée l'arrivée de l'écriture, puisque le roman commence par dépeindre longuement l'aire vide et son histoire, sans véritable raison. Le champ diégétique est donc posé en attente d'une venue, comme la page qui attend l'écriture. Ce n'est qu'ensuite que nous assistons à l'entrée en scène du personnage. Cette pénétration dans l'espace se marque par une solennité mettant en valeur la notion de seuil, Silvère hésitant à avancer dans l'aire vide, comme si le personnage avait peur du récit à venir, à juste raison d'ailleurs puisqu'il en sera le jouet tragique. A cette mise en scène de l'entrée du personnage, mais aussi du lecteur – et auparavant de l'auteur – dans le récit s'ajoute, comme dans les exemples précédents, la représentation matérielle de l'écriture prenant possession de la page. Le phénomène est particulièrement sensible dans cet extrait puisque le narrateur justifie lourdement l'incroyable blancheur de ce champ éclairé par la lune, sa planéité et son caractère clos (en italique). Or, au fil du texte, cet espace vierge devient le théâtre d'apparitions extraordinaires déclinant diverses formes et taches noires sur le fond blanc, qui renvoient à la matérialité et à la construction du récit à venir. Cette interprétation est guidée par le réseau de métaphores utilisé par la narration.

La première, assimilant le sol nu à un « damier blanc et noir de lumières et d'ombre, aux cases nettement coupées », semble préfigurer le jeu de stratégie que sera ce roman, à la fois dans son énonciation (sa construction hachée faite de sauts temporels) et dans son

²³⁴ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 9-10.

contenu dépeignant les circonvolutions et les jeux de la conquête du pouvoir politique, dont Silvère sera le pion. La seconde surtout incline à voir dans le texte sa propre élaboration, en comparant explicitement les éléments diégétiques à une page d'écriture : « Au milieu de l'aire, sur un morceau du sol gris et nu, les tréteaux [...] se dessinaient, allongés, étroits, bizarres, pareils à une monstrueuse figure géométrique tracée à l'encre sur du papier ». Evidemment, l'écriture, codifiée et non naturelle, abstraite, ne peut que sembler « bizarre » et relever dans le monde diégétique d'une vision fantastique – que la narration tente d'établir grâce à l'obscurité. De plus, l'appel à la monstruosité, à ce qui est « hors du monde », hors de la nature, s'avère parfaitement parallèle à la transgression qu'opère à ce moment même la description dans les conventions littéraires : l'écriture, l'élaboration matérielle du récit doit se faire oublier pour que celui-ci existe ; elle ne peut donc entretenir qu'un rapport d'extranéité, d'exclusion avec le monde illusoire qu'elle crée, et que sa manifestation revient à nier. De ces deux métaphores inaugurales et particulièrement explicites découle nécessairement une lecture métatextuelle des autres éléments de la vision de Silvère, qui viennent confirmer auprès du lecteur, si besoin était, l'identité de cette étrange « figure géométrique » « tracée à l'encre sur du papier » avec une écriture que la narration ne se résout jamais à nommer. Le reste de l'aire est ainsi signalé à nouveau pour sa blancheur et sa platitude (« un vaste lit où la clarté dormait »), avant que le texte ne mentionne la présence sur ce support d'éléments présentant des formes identiques à celle d'une écriture manuscrite : « striée de minces raies noires », « lignes d'ombres », « flot de mâts, couchés, immobiles ». Ces expressions évoquent le caractère penché et élancé des jambages, leur contraste noir sur blanc, et usent de termes souvent appliqués à l'acte d'écrire (« coucher » sur du papier, « strié »).

Le personnage assiste donc comme « en temps réel » à la constitution progressive de son destin par l'écrivain, ce qui pourrait expliquer son étrange sentiment de peur et d'extranéité devant un récit qui brise les frontières entre énoncé et énonciation. Ce n'est qu'après cette série de comparaisons que Silvère finit par pénétrer dans l'aire, comme s'il entrait en scène, tel un comédien dont on vient enfin d'écrire le texte. Et comme en de nombreuses occurrences déjà notées dans d'autres romans, la séquence se clôt sur une explicitation de cette mise en abyme par l'intervention directe d'un élément d'écriture dans la diégèse. La fin de la description de l'aire dans laquelle Silvère vient de pénétrer, précédant par conséquent l'enclenchement véritable de l'action et du roman, voit en effet l'intervention de la pierre tombale gravée sur laquelle le personnage sera exécuté à la fin du roman :

Il y avait là, à l'angle, une vieille pierre tombale, oubliée lors du déménagement de l'ancien cimetière, et qui, posée sur champ et un peu de biais, faisait une sorte de banc élevé. La pluie en avait émiétté les bords, la

mousse la rongeaient lentement. On eût cependant pu lire encore, au clair de lune, ce fragment d'épithaphe gravé sur la face qui entrait en terre : *Cy gist... Marie... morte...* Le temps avait effacé le reste²³⁵.

Tout comme l'évocation métaphorique de l'écriture avait précédé l'entrée effective du personnage dans le récit, ici, les mots de l'inscription ne s'avèrent pas neutres, et annoncent le roman entier. Il faut tout d'abord remarquer l'aposiopèse scripturale de l'inscription qui, en délivrant les informations au compte goutte, semble elle-même signifiante en nous engageant dans une posture herméneutique redoublant celle de tout lecteur de roman, assimilant dès lors la compréhension de ces bribes de mots à celle du roman entier. Et en effet, l'épithaphe de « Marie » prépare l'entrée en scène, quelques lignes plus loin, de Miette, dont le nom n'est qu'un diminutif de Marie – on notera que le texte prépare d'ailleurs cette confusion des deux femmes qui continuera tout au long du roman en précisant que le support de l'inscription est « émietté », terme au sens fort peu approprié à une pierre, du reste... « Morte » poursuit l'invitation à associer les deux personnages, puisque l'adjectif annonce le destin tragique de Miette, comme si cette tombe lui était destinée. Enfin, le traditionnel « Cy gist » préfigure une autre mort, celle de Silvère, qui finira sa vie en gisant sur cette même pierre tombale. Cette épithaphe semble donc être une réduction en miniature du roman, annonçant la matrice de son intrigue, que le récit se chargera dans les pages suivantes de compléter, comme l'indiquent les points de suspension.

La redondance des procédés et la position symbolique de cet *incipit* qui ne commence pas seulement *La Fortune des Rougon* mais surtout l'ensemble d'un cycle qui engage l'auteur pour des dizaines d'années de dur labeur, représentant un nombre colossal de pages blanches à noircir (des mètres carrés de blanc à combler, comme le dit Zola en admiration devant Michel-Ange), marquent l'évidente dimension autotélique de la blancheur inaugurale pour le romancier. Mais au-delà de cette fondation hautement symbolique du cycle entier, il n'est toutefois pas rare de trouver une même dimension dans d'autres débuts de roman des *Rougon-Macquart*, comme si celle-ci intervenait dès que l'auteur se trouvait confronté à la rédaction des premières bribes de l'œuvre, et venait souligner avec solennité l'entrée dans la création.

Nous avons déjà noté la place ô combien spéculaire que la surface blanche et le signe écrit prenaient dans l'*incipit* enneigé du *Rêve*, et nous nous permettrons par conséquent de ne pas y revenir²³⁶. Les premières pages de *La Terre* semblent elles aussi participer de ce phénomène. Les premiers paragraphes de ce texte, nous l'avons vu, mettent en avant la

²³⁵ *Ibidem*, p. 10-11.

²³⁶ Voir *supra*, p. 1069 *et sq.*

remontée du support de la représentation au détriment de son illusion référentielle²³⁷. Les champs de la Beauce, choisis pour leur anonymat, leur platitude, se prêtent dès lors aisément à devenir l'image à grande échelle de la surface d'inscription du texte, la page étant transposée dans la terre et le blé. On objectera que la couleur jaunâtre, omniprésente dans les descriptions de *La Terre*, n'est pas le blanc des pages précédentes ; cependant, l'insistance sur les autres caractéristiques du support dans ce texte nous semble suffisante pour que ce détail ne soit pas gênant. En outre, qu'on accorde à cet argument quelque crédit que ce soit, il est à noter que selon l'analyse de Claire Bustarret, Zola écrivait sur un papier blanc tirant vers le beige, facilitant l'analogie de l'un à l'autre²³⁸. Or, il est à signaler que ces descriptions inaugurales des champs, reparties selon l'aller et retour de Jacques semant dans les sillons, ne se bornent pas à un seul trajet pour le personnage. Au contraire, Zola reproduit plusieurs fois tout au long de ce premier chapitre les mêmes paysages²³⁹, en un véritable *leitmotiv*. Deux de ces variations nous intéressent particulièrement. La première se situe à la suite des deux premiers paysages que nous avons déjà étudiés, lors du deuxième aller et retour de Jean. La seconde clôt le chapitre, lorsque Jean repart semer son champ après avoir passé un midi à la ferme avec Françoise, cet intermède de dialogue et d'action servant de véritable « exposition » au roman :

Puis, il remonta.

Et toujours, et du même pas, avec le même geste, il allait au nord, il revenait au midi, enveloppé dans la poussière vivante du grain [...] Le temps s'était mis brusquement au froid, un temps couleur de suie, sans un souffle de vent, d'une lumière égale et morne sur cet océan de terre immobile. De toutes parts, on semait : il y avait un autre semeur à gauche, à trois cents mètres, un autre plus loin, vers la droite ; et d'autres, d'autres encore s'enfonçaient en face, dans la perspective fuyante des terrains plats. C'étaient de petites silhouettes noires, de simples traits de plus en plus minces, qui se perdaient à des lieues. Mais tous avaient le geste, l'envolée de la semence, que l'on devinait comme une onde de vie autour d'eux. La plaine en prenait un frisson, jusque dans les lointains noyés, où les semeurs épars ne se voyaient plus²⁴⁰.

Jean, le semoir noué sur le ventre, s'était mis à descendre la pièce de labour, avec le geste continu, l'envolée du grain ; et il levait les yeux, il regardait Françoise décroître parmi les cultures [...]. Lorsqu'il remonta, il cessa de la voir ; mais au retour, il la retrouva, rapetissée encore [...]. Trois fois de la sorte, elle diminua ; puis, il la chercha, elle avait dû tourner, devant l'église.

Deux heures sonnèrent, le ciel restait gris, sourd et glacé ; et des pelletées de cendre fine paraissaient y avoir enseveli le soleil pour de longs mois, jusqu'au printemps. [...] Mais, vers Chartres, au nord, la ligne plate de l'horizon gardait sa netteté de trait d'encre coupant un lavis, entre l'uniformité terreuse du vaste ciel et le déroulement sans bornes de la Beauce. Depuis le déjeuner, le nombre des semeurs semblait avoir grandi. Maintenant, chaque parcelle de la petite culture avait le sien, ils se multipliaient, pullulaient comme de noires fourmis laborieuses, mises en l'air par quelque gros travail, s'acharnant sur une besogne démesurée, géante à côté de leur petitesse ; et l'on distinguait pourtant, même chez les plus lointains, le geste obstiné, toujours le même, cet entêtement d'insectes en lutte avec l'immensité du sol, victorieux à la fin de l'étendue et de la vie²⁴¹.

²³⁷ Voir *supra*, p. 1206 et sq.

²³⁸ Claire Bustarret, « Enquête sur les papiers dans les dossiers préparatoires », *op. cit.*, p. 267.

²³⁹ Il faut ajouter quelques retours de ces vues à l'échelle de la première partie, toujours en écho, dans des positions initiales ou terminales.

²⁴⁰ Emile Zola, *La Terre*, éd. cit., p. 368-369.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 377.

La structure du texte tend à associer ces deux extraits aux deux tableaux précédents, le premier étant introduit par le même système d'alinéas-seuils signalant le changement de direction du personnage et l'introduction d'un nouveau paysage, le second reprenant presque à l'identique les mots et la syntaxe de la première phrase du roman²⁴². Le lecteur se trouve d'emblée inscrit dans une logique de variations sur un même thème, qui l'engage à les comparer. Dans les deux cas, nous assistons, comme dans l'épisode du train dans la tempête de neige de *La Bête humaine*, à une remontée de la surface au détriment de l'espace diégétique, fort anonyme, dès le départ. Le lieu, déjà étourdissant par sa solitude et sa nudité, se confond dans ces extraits avec le ciel, niant tout repère tridimensionnel de pesanteur. Les procédés dévolus à cette confusion des deux éléments en une même surface sont identiques à ceux repérés dans *La Bête humaine*. Zola inverse d'abord les qualités essentielles du ciel et de la terre par un réseau métaphorique qui échange l'aspect visuel qu'on en a traditionnellement. La terre est ainsi décrite en des termes maritimes qui lui associent un ton bleu-gris renvoyant à la couleur du ciel : « océan de terre », « les lointains noyés ». Mais c'est surtout le ciel qui semble envahi par des fragments terrestres, non seulement par sa couleur, mais aussi dans sa texture, au figuré comme au sens propre (la poussière des semilles qui s'élève emplit en effet concrètement l'air de terre) : « un temps couleur de suie », « enveloppé dans la poussière vivante du grain », « le ciel restait gris », « des pelletées de cendre fine paraissaient y avoir enseveli le soleil », « l'uniformité terreuse du vaste ciel ». Les deux dernières images citées l'expriment explicitement : dans cette description, le ciel est enterré. Dès lors, l'espace diégétique devient une unique surface terreuse remettant en cause ses trois dimensions déjà largement entamées.

A partir de cette remontée d'un support semblable à la page de Zola, la vision qu'a Jean des semeurs peut apparaître comme une nouvelle représentation métaphorique de l'écrit, encore en construction à ce stade du roman. Comme dans *La Fortune des Rougon*, l'assimilation entre énoncé et énonciation est annoncée par une comparaison relative à l'écriture, donnant en quelque sorte au lecteur un indice : « La ligne plate de l'horizon gardait sa netteté de trait d'encre coupant un lavis, entre l'uniformité terreuse du vaste ciel et le déroulement sans bornes de la Beauce ». L'« encre », la « ligne » et le « lavis » faisant office de papier, l'« uniformité » de ton entre ciel et terre brisée par le « trait », tous les mots de cette

²⁴² « Jean, ce matin-là, un semoir de toile bleue noué sur le ventre, en tenait la poche ouverte de la main gauche, et de la droite, tous les trois pas, il y prenait une poignée de blé, que d'un geste, à la volée, il jetait. » (*ibid.*, p. 367). Il est à noter l'impressionnant mimétisme du rythme de cette phrase, saccadée par ses virgules et répétitive, avec le geste du semeur : la syntaxe reproduit ainsi à petite échelle le calage, dans cet *incipit*, des paragraphes sur le mouvement de Jean.

phrase invitent à concevoir le paysage comme le champ d'accueil d'une écriture, et accompagnent la métaphore qui va suivre. Les étranges formes noires des semeurs sont ainsi décrites en des termes relevant eux aussi de l'isotopie de la calligraphie : « C'étaient de petites silhouettes noires, de simples traits de plus en plus minces, qui se perdaient à des lieues. » La dernière métaphore filée, associant les travailleurs de la terre à des fourmis, redondante jusqu'à la tautologie, emploie quant à elle un discours identique à celui que Zola utilise pour parler de son propre travail de création et de la lourde tâche que représente *Les Rougon-Macquart* : « de noires fourmis *laborieuses*, mises en l'air par quelque *gros travail*, *s'acharnant sur une besogne démesurée, géante* à côté de leur petitesse ; et l'on distinguait pourtant, même chez les plus lointains, le *geste obstiné*, toujours le même, cet *entêtement d'insectes en lutte avec l'immensité* du sol, *victorieux* à la fin de l'étendue et de la vie. » Dans cette mise en abyme de sa propre ambition créatrice et de son travail quotidien, il semble manifeste que les fourmis-traits ne sont que les images symboliques et matérielles d'une même obsession : l'écriture, au sens propre comme au figuré.

Cette interprétation est enfin confirmée par la progression du texte. Il est en effet surprenant de voir que dans les deux premiers tableaux du roman, correspondant au premier aller et retour de Jean, les semeurs sont absents, laissant la surface vide. En revanche, dès le deuxième trajet, ceux-ci apparaissent, dans une magie temporelle qui semble hors de toute vraisemblance. Il semble donc que l'auteur ait tenu à livrer deux descriptions distinctes, avec et sans hommes. La dernière évocation citée, qui clôt le premier chapitre, voit les hommes se multiplier sur le sol : « Depuis le déjeuner, le nombre des semeurs semblait avoir grandi. Maintenant, chaque parcelle de la petite culture avait le sien, ils se multipliaient, pullulaient comme de noires fourmis laborieuses... » La phrase met en valeur cet accroissement exponentiel par des structures énumératives accentuant l'idée d'ajout, par l'emploi immodéré de pluriels et de verbes hyperboliques, ainsi que par une métaphore renvoyant à une idée de foule – celle des fourmis. On ne peut que s'interroger sur cette progression des semeurs à partir d'un espace vide : ils représentent une prise de pouvoir sur le néant de la terre non fécondée, mais surtout, si on les pense en tant que « minces traits noirs », ils deviennent l'image du roman qui, dans ce chapitre inaugural, passe du néant au récit, de la blancheur de la page au texte qui se recouvre de plus en plus de caractères.

Enfin, dans ce système autotélique relativement cohérent, il semble que Jean joue lui aussi un rôle, comme seul homme présent dès le vide de départ. Nous avons déjà évoqué comment le texte, à la fois dans sa structure et dans sa typographie, mimait le mouvement de

son personnage, revenant à la ligne lorsque celui-ci faisait demi-tour²⁴³. N'y aurait-il pas là un renversement possible de l'image ? Si le texte mime le déplacement de Jean, pourquoi ce phénomène ne serait-il pas tout autant significatif de son inverse : Jean mimant le déplacement du texte ? Ou plutôt de la ligne d'écriture, allant et venant dans la largeur de la page au gré de la main, qui « sème » elle aussi dans l'espoir de faire œuvre de création ? Faut-il sur ce point rappeler qu'un des premiers systèmes d'écriture en Grèce ancienne et chez les Phéniciens, le boustrophédon, consistant à en changer alternativement le sens ligne à ligne, tire précisément son nom d'une analogie avec les allers et retours des bœufs traçant des sillons dans la terre pendant les labours ? Selon cette idée, Jean deviendrait en quelque sorte le porte-plume de Zola, et la semence son encre. Cette configuration tendrait à expliquer l'absence des autres semeurs, associés quant à eux aux lettres, aux caractères : ce n'est qu'après avoir fait un va-et-vient que la page présente des taches noires sur sa surface ; de même, la plume/Jean ne peut voir les caractères/semeurs qu'après avoir fait un aller et retour d'écriture sur le champ/page.

Cette association champ/papier/personnage sera par la suite constante dans l'œuvre. La mise en scène typographique associant le mouvement des semailles à celui de la plume procède à une exhibition de l'écriture qui pourrait en effet s'appliquer au roman entier, dont l'organisation semble particulièrement riche de sens. En effet, la structure du livre, composée de parties subdivisées en plusieurs chapitres n'est pas une des formes les plus usuelles du cycle²⁴⁴. Elle fragmente le récit en cinq parties composées chacune de plusieurs chapitres. Cette division est souvent interprétée comme une référence à la tragédie, puisque Zola s'inspire du *Roi Lear* pour dépeindre le destin pathétique du vieux Fouan²⁴⁵. Cependant, ne peut-on pas voir également dans cette forme l'expression plastique du thème agricole qui soutient toute l'intrigue du roman, à savoir le morcellement de la terre au fil des générations et les déchirements familiaux qu'il entraîne ? Dans la mesure où la terre est en permanence associée à la page dans cette œuvre, pourquoi le livre ne viendrait-il pas redoubler matériellement le fractionnement des cultures et de la famille Fouan ? L'onomastique de Rognes, bien nommé pour un village où les avides paysans sont prêts à tout pour « rogner » sur les terres, sur l'argent donné en pension au vieux Fouan, sur le « magot » qu'il cache, incline à penser que ce thème était à la source même de l'écriture, et qu'il a donc pu, sans ôter

²⁴³ Voir *supra*, p. 1159 et sq.

²⁴⁴ Cette construction par subdivision n'est en effet adoptée que par cinq volumes sur vingt : *La Faute de l'abbé Mouret*, *Une page d'amour*, *Germinal*, *La Terre*, et *La Débâcle*.

²⁴⁵ Emile Legouis, « *La Terre* de Zola et *Le Roi Lear* », *Revue de Littérature comparée*, octobre-décembre 1953, p. 417-427, Sylvie Thorel-Cailleteau, « L'ombre du roi Lear : une lecture de *La Terre* de Zola », *Revue de littérature comparée*, n°53, octobre-décembre 1990, p. 481-490.

aux chapitres leur parenté à la tragédie, influencer la structure et le découpage de l'œuvre. L'éponymie qui unit l'espace de la terre à celui du livre (« La Terre »), cet ensemble de parcelles-chapitres, assimile l'espace agricole et l'espace scripturaire, que la couverture du livre viendrait elle aussi illustrer, en figurant un espace livresque cadastral sur lequel l'écrivain, en apposant son nom, revendiquerait à la fois l'autorité et la propriété.

De même, dans *La Terre*, les personnages sont en permanence réduits à la « terre » qui les porte, et par conséquent aussi à la page. La première fois que le lecteur entend parler des principaux protagonistes, ceux-ci sont en effet immédiatement associés à leurs champs. Lorsque Françoise « présente » à Jean – et donc au lecteur – sa famille, ce n'est pas des hommes qu'elle lui montre, mais des champs. Dans la vision zolienne du paysan, l'homme se réduit à sa terre :

« Non, laissez, dit Françoise, qui l'arrêta. C'est à nous cette pièce. La garce [sa vache], c'est chez nous qu'elle m'a culbutée !... Tout le bord est à la famille, jusqu'à Rognes. Nous autres, nous allons d'ici là-bas ; puis, à côté, c'est à mon oncle Fouan ; puis après, c'est à ma tante, la Grande²⁴⁶. »

Ce n'est qu'ensuite que le lecteur « rencontrera » ces personnages qui n'ont pas plus de consistance que des noms accolés comme des étiquettes à leurs champs, réduits à des signes sur ce support de papier que la Beauce figure elle aussi depuis le début du chapitre. Il en est de même dans l'intrigue du partage des terres du vieux Fouan, opéré par un tirage au sort de papiers représentant les parts de parcelles. Or, l'assimilation de la terre à la page est si intense à l'intérieur du monde diégétique que les personnages réagissent de la même manière devant l'une et l'autre, comme si le morceau de papier devenait réellement leur champ, ne percevant pas le rapport seulement analogique qui les lie :

Tous s'absorbèrent, à regarder Grosbois tracer les lignes de partage [des champs], et ils le surveillaient d'un œil aigu, comme s'ils l'avaient soupçonné de vouloir tricher d'un centimètre, en faveur d'une des parts²⁴⁷.

Et, choses rares dans cette pièce enfumée, aux vieux meubles pauvres, aux quelques ustensiles mangés par les nettoyeurs, une feuille de papier blanc, un encrier et une plume étaient posés sur la table, à côté du chapeau de l'arpenteur [...] D'un mouvement brusque, les enfants se rapprochèrent, sans chercher à cacher leur défiance. Ils le surveillaient, étudiaient ses moindres gestes, comme ceux d'un faiseur de tours, capable d'escamoter les parts. D'abord, de ses gros doigts tremblants d'alcoolique, il avait coupé la feuille de papier en trois ; puis, maintenant, il écrivait un chiffre, 1, 2, 3, très appuyé, énorme [...] ²⁴⁸.

Cette assimilation du champ à la page nous semble expliquer également toute la dimension lyrique que ce roman attache à l'évocation charnelle de la terre et de sa culture par l'homme – si souvent évoquée par les critiques. L'écriture s'est toujours soutenue de cette

²⁴⁶ Emile Zola, *La Terre*, éd. cit., p. 371.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 397.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 417-418.

symbolique paradoxale : l'encre tache le blanc de la page, lutte contre lui et le nie dans sa pureté, mais elle le féconde également, dans la même ambivalence que l'acte sexuel face à la virginité, à la fois impur et créateur de vie. Ainsi, à la tache d'encre répond, nous rappelle Anne-Marie Christin, l'image du « papier amoureux de l'encre », expression employée par les imprimeurs face à une belle adéquation entre un support et l'encre des caractères typographiques²⁴⁹, instaurant une union charnelle entre les deux. Cette idée est largement représentée dans la poésie de Mallarmé, la page blanche se faisant lit attendant l'union charnelle, tel celui d'*Hérodiade*, froid et glacé, qui inscrit un parallèle entre stérilité de la femme et de l'écriture.

La charge sexuelle, accentuée tout au long du roman, que ce soit chez les personnages, chez les animaux, dans la fécondation des récoltes ou encore dans l'assimilation des trois, se trouve réunie dans la comparaison du champ à la page, elle aussi théâtre de la fécondation créatrice par la plume. Le premier chapitre se construit sur une analogie de tous ces éléments, placés sous un unique thème commun : le sexe. Le début du texte présente la fécondation d'un champ par Jean Macquart ; celle-ci est associée au recouvrement progressif de la page par l'écrit, créé par l'auteur. Arrive ensuite Françoise, rencontre qui fait naître les premiers désirs sexuels de Jean pour la jeune femme. Cette dernière mène sa vache à la ferme des Hourdequin, où est employé Macquart, pour la faire féconder par un taureau. Les deux personnages s'y rendent ensemble et rencontrent Jacqueline, maîtresse du fermier ainsi que de Jean, nymphomane notoire qui attise les sens de ce dernier. Intervient alors à la fécondation de la vache, qui a lieu devant les personnages, et qui les impressionne. Jean raccompagne Françoise, et commence à être attiré par elle, puis retourne ensemer son champ. Ce chapitre cyclique mêle donc toutes les formes de fécondation : dans ce prologue, Jean recouvre le champ de semence comme les lettres/semenceurs recouvrent la page/terre, tout comme le taureau couvre la vache et comme le fantasment les personnages que cette sensualité omniprésente affecte. Dans ce début de roman, l'opposition entre les caractères et la page, représentés par les semeurs et la terre, n'est donc pas véritablement celle d'une négation, mais plutôt celle d'une lutte d'amour, d'une union charnelle laissant présager la création de l'œuvre, celle des chapitres à venir, semblables à la future récolte et au prochain vêlage. La fin de la première partie du roman, au cinquième chapitre, reprend de manière symétrique cette idée d'union des contraires dans une même création, dans un écho à l'*incipit* du roman :

²⁴⁹ Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc*, op. cit., p. 51-52.

Lorsque Jean eut laissé [Françoise et Lise] à leur porte, il continua sa route, à travers la plaine. La neige avait cessé, le ciel était redevenu vif et clair, criblé d'étoiles, un grand ciel de gelée, d'où tombait un jour bleu, d'une limpidité de cristal ; et la Beauce, à l'infini, se déroulait, toute blanche, plate et immobile comme une mer de glace. Pas un souffle ne venait de l'horizon lointain, il n'entendait que la cadence de ses gros souliers sur le sol durci. C'était un calme profond, la paix souveraine du froid. Tout ce qu'il avait lu lui tournait dans la tête [...].

Là-bas, la ferme de la Borderie disparaissait, renflant à peine d'une légère bosse la nappe blanche ; et, dès que Jean se fut engagé dans le sentier de traverse, il se rappela le champ qu'il avait ensemencé à cette place, quelques jours plus tôt : il regarda vers la gauche, il le reconnut, sous le suaire qui le couvrait. La couche était mince, d'une légèreté et d'une pureté d'hermine, dessinant les arêtes des sillons, laissant deviner les membres engourdis de la terre. Comme les semences devaient dormir ! quel bon repos dans ses flancs glacés, jusqu'au tiède matin, où le soleil du printemps les réveillerait à la vie²⁵⁰ !

La neige intervient de nouveau pour souligner par sa blancheur le rapport analogique que la terre entretient avec la page du livre. Cependant, à l'opposé des précédents cas que nous avons pointés, le blanc n'est ici nullement une menace pour les personnages ou pour l'écrit, et non pas associé à la stérilité mais au contraire à la fécondité. Cette page blanche de neige qui clôt la première partie est la couverture d'un texte déjà existant, puisque la narration insiste pour la première fois sur la vie de ce qui se trouve au-dessous d'elle : les graines de semence promesse d'une vie à venir. Le blanc se fait lit, renvoyant une fois de plus le récit à l'acte sexuel, terminé, laissant la place à l'œuvre de fécondité désormais, et non plus au drap mortuaire. Il ne menace donc plus symboliquement l'écriture. En cela il correspond parfaitement avec la situation du passage à la fin de la première partie du roman : le premier mouvement du texte a lancé le processus d'écriture du roman, mais il se clôt, et il retourne à la page blanche ; pourtant celle-ci n'est pas une fin, mais l'attente d'une suite. Le blanc revient à la fin de la partie comme à son début, où elle était effectivement vide, en attente d'écriture comme de semence, si ce n'est qu'ici, le vide ne peut plus être qu'une apparence, car l'écriture est déjà enclenchée. Le blanc ne peut donc que cacher les caractères à venir. Cette symbolique transcrit aussi efficacement le stade de l'intrigue dans le roman : nous avons eu affaire dans cette partie à une large exposition des personnages et du problème de la possession foncière : tout comme Jean, Zola vient d'enfouir les germes du drame qui n'éclatera à la surface de la page, comme les graines s'épanouissant hors de la terre, qu'au printemps. La mise en abyme de la matérialité de son écriture dans ce roman de la culture est donc pour Zola l'occasion de concevoir son art comme un acte de fécondation sexuelle de la page par l'esprit de l'écrivain, relayée par sa plume-phallus. Cette association très mallarméenne du blanc de la page au champ de culture comme au lit de l'acte sexuel n'est d'ailleurs pas étrangère à l'idée que son ami Cézanne se faisait de son travail. Joachim

²⁵⁰ Emile Zola, *La Terre*, éd. cit., p. 438.

Gasquet rapporte ainsi une anecdote, recoupée par d'autres versions, qui marque une conception de la création assez proche de notre interprétation de *La Terre* :

« Avec des paysans, tenez, j'ai douté parfois qu'ils sachent ce que c'est qu'un paysage, un arbre, oui. Ça vous paraît bizarre. J'ai fait des promenades parfois, j'ai accompagné derrière sa charrette un fermier qui allait vendre ses pommes de terre au marché. Il n'avait jamais vu Sainte-Victoire. Ils savent ce qui est semé, ici, là, le long de la route, le temps qu'il fera demain, si Sainte-Victoire a son chapeau ou non, ils le flairent à la façon des bêtes, comme un chien sait ce qu'est ce morceau de pain, selon leurs seuls besoins, mais que les arbres sont verts, et que ces rouges éboulés sont des collines, je ne crois pas réellement que la plupart le sentent, qu'ils le sachent en dehors de leur inconscient utilitaire. Il faut, sans rien perdre de moi-même, que je rejoigne cet instinct, et que ces couleurs dans les champs éparses me soient significatives d'une idée comme pour eux d'une récolte. Ils sentent spontanément, devant un jaune, le geste de moisson qu'il faut commencer, comme je devrais, moi, devant la même nuance mûrissante, savoir par instinct poser sur ma toile le ton correspondant et qui ferait onduler le blé. De touche en touche, ainsi la terre revivrait. A force de labourer mon champ un beau paysage y pousserait²⁵¹ ... »

Au-delà de cette admirable conscience du fait que tout paysage est avant tout une construction mentale – qui nous montre que la plus grande incohérence de Zola dans la peinture de son monde paysan ne se situe sans doute pas dans les mœurs qu'il leur impute, ainsi qu'on lui a largement reproché, mais plutôt dans son incapacité à ôter sa propre fascination devant les paysages du regard de ses personnages²⁵² –, nous avons là une métaphore de la création artistique semblable en tout point à celle que l'on trouve dans le roman.

Un dernier aperçu, plus anecdotique, de cette systématique prise en compte de la conquête de la page par l'écriture dans l'*incipit* zolien peut être trouvé dans *L'Argent*. Le premier chapitre du roman rassemble en effet à lui seul, épisodiquement, plusieurs des modalités que nous avons pu rencontrer dans *La Terre*, *Le Rêve* ou *La Fortune des Rougon*. Le roman s'ouvre sur l'arrivée de Saccard chez Champeaux, restaurant du quartier de la Bourse où les habitués de la finance ont leurs quartiers. Aristide vient en quête de contacts, car il hésite à se « remettre en selle » ou à tout « lâcher » pour partir en exil maintenant que son frère Eugène ne le soutient plus, comme toujours, après un dernier énième scandale financier qui a anéanti sa fortune. L'attente vaine au restaurant, devant une fenêtre donnant sur la place de la Bourse, la promenade autour du bâtiment avec la rencontre de nombreux futurs seconds rôles du roman, la visite à Sigismond Busch sous le prétexte d'une traduction de lettre sont alors autant d'occasions pour le roman d'exposer à la fois les linéaments de l'intrigue, le cadre du monde de la finance, et de broser le portrait d'un Saccard peu à peu repris par le goût du jeu boursier, et prêt à se lancer dès le chapitre suivant dans un nouveau

²⁵¹ Paul Cézanne rapporté par Joachim Gasquet dans *Conversations avec Cézanne*, *op. cit.*, p. 145-146.

²⁵² A la décharge du romancier, nous dirons que celui-ci n'en était sans doute pas dupe, étant donné l'insistance sur l'investissement du regard de Jean, auquel il attribue des gestes d'homme venu de la ville, et donc plus sensible à ce paysage qu'il n'a pas eu sous les yeux dès la naissance.

stratagème devant lui permettre de reconquérir sa fortune. Une fois cette structure mise en place, nous pouvons remarquer que le papier et l'écrit sont sans cesse au cœur de ce chapitre, revenant sous toutes les formes possibles : le ballet de fiches et de notes prises sur le coin d'une table par les financiers au restaurant, qui réagissent aux moindres rumeurs de la Bourse ; le sac de la Méchain, empli à craquer de titres déclassés dont elle espère tirer un jour parti ; l'entassement de lettres de créance dans le cabinet de Busch, « chiffonnier de la dette » ; les billets signés par Beauvilliers, Jordan et surtout par le mystérieux inconnu ayant engendré Victor, dont l'écriture particulière est subitement reconnue par Busch comme celle de Saccard sous le prête-nom de Sicardot dans une lucrative perspective de chantage ; l'amoncellement de livres et d'écrits du frère de Busch, Sigismond, bâtissant des théories communistes entre deux traductions de russe ou d'allemand, vivant « les coudes dans les papiers », le nez dans les livres, dont il porte précisément la marque jusque dans son nom²⁵³ ! Le lien du roman à l'écrit, qui est aussi celui de la Bourse elle-même, où tout passe par les ordres et les signatures, ne saurait être plus appuyé dès l'entrée du roman. C'est donc dans ce contexte propice à la spécularité autotélique qu'intervient dans le chapitre un *leitmotiv* descriptif qui scande tout le parcours de Saccard, celui de la place de la Bourse :

[Saccard] demeura un moment les yeux sur la place, toute gaie de cette claire journée des premiers jours de mai. A cette heure où le monde déjeunait, elle était *presque vide* : sous les marronniers, d'une verdure tendre et neuve, les bancs restaient *inoccupés* ; le long de la grille, à la station de voitures, la file des fiacres s'allongeait, d'un bout à l'autre ; et l'omnibus de la Bastille s'arrêtait au bureau, à l'angle du jardin, *sans laisser ni prendre de voyageurs*. Le soleil tombait d'aplomb, le monument en était baigné, avec sa colonnade, ses deux statues, son vaste perron, en haut duquel *il n'y avait encore que* l'armée des chaises, en bon ordre²⁵⁴.

L'assimilation est encore mince, mais d'emblée, nous pouvons noter que l'espace central et le perron entièrement vides que souligne le lexique privatif (en italique), baignés de lumière, associent la place, compte tenu de l'architecture du lieu, à une surface blanche, nue et rectangulaire encadrée par la colonnade et les rues (fig. 79). L'espace semble alors en attente, comme la « ligne » des fiacres, et surtout comme Saccard qui l'observe depuis la fenêtre du restaurant : commence alors une relation d'ordre causal entre l'occupation de l'espace et l'état d'esprit du personnage. Comme Angélique au début du *Rêve*, cet *incipit* place le personnage dans une situation délicate : Saccard, vidé de tout ce qu'il possède, risque la disparition du monde de la Bourse, l'exil, et ne rencontre que le mépris autour de lui dans le restaurant,

²⁵³ Notons d'ailleurs que ce phonème allemand réunit étonnamment les deux notions régulièrement associées dans la spécularité zolienne, à savoir la page et le champ (*buch*, livre ; *busch*, buisson, brousse).

²⁵⁴ Emile Zola, *L'Argent*, éd. cit., p. 11.

image du monde de la finance²⁵⁵. Le roman est donc d'emblée en péril car le héros désigné est prêt à disparaître, réduisant le récit à être aussi vide d'activité que la place, et donc la page à être aussi nue que le pavé. Cette situation entraîne une sorte de peur du personnage à l'idée de rentrer dans l'histoire, qui équivaut à la décision de rester en France et de rentrer à nouveau dans la Bourse, rappelant la crainte de Silvère au moment de pénétrer dans l'aire Saint-Mittre. A ce moment de vide et de mépris, Saccard doute :

[U]ne fièvre de revanche allumait son être [...]. Seulement, Rougon, lui qui pouvait tout, était-ce possible qu'il l'abandonnât ainsi²⁵⁶ ?

Le texte enclenche alors une sorte de dialogue entre l'état d'esprit de Saccard et le regard qu'il porte sur la place, dont l'aspect évolue lentement :

Et Saccard, dont les regards retournaient sans cesse au-dehors, voyait aussi la place se remplir peu à peu, les voitures et les piétons affluer ; tandis que, sur les marches de la Bourse, éclatantes de soleil, des taches noires, des hommes se montraient déjà, un à un²⁵⁷.

La description insiste sur le contraste entre l'éclat de la place sous le soleil, blanc, et les « taches noires » auxquelles les silhouettes des hommes d'affaires sont réduites, ainsi que sur le recouvrement très progressif de l'espace par ce noir (« se remplir peu à peu », « un à un »). Ces quelques indications de vie animent peu à peu Saccard, mais ne suffisent cependant pas à le rassurer :

A cette heure, il se sentait cette misère d'être, sur le pavé, moins qu'un débutant, qu'aurait soutenu l'illusion et l'espoir. Et une fièvre le prenait de tout recommencer, pour tout reconquérir, de monter plus haut qu'il n'était jamais monté, de poser enfin le pied sur la cité conquise. [...] Et à cette heure où il faisait son examen de conscience, il se disait qu'il était peut-être trop passionné pour cette bataille de l'argent, qui demandait tant de sang-froid²⁵⁸.

La spécularité s'accroît ici dans la mesure où l'« examen de conscience » s'applique aussi bien au financier Saccard qu'au personnage Saccard : le personnage, lui aussi, au contraire de Silvère, peut être inquiet de « recommencer » l'aventure d'un roman, puisqu'il a déjà dû affronter les hauts et les bas de *La Curée* ! L'envie mêlée de lassitude de l'homme s'applique dès lors fort bien, avec humour, à la situation du caractère fictionnel en tant que tel, qui, par son expérience dans le cycle zolien, sait ce qui l'attend et peut dès lors se dire que s'il

²⁵⁵ « Saccard n'ayant pu obtenir d'Amadieu même un sourire, salua la table d'en face [...]. Chez ceux-ci encore, il sentit la froideur, l'hostilité presque. [...] Dans cette indifférence qu'on lui témoignait, Saccard était resté les regards fiévreux et provocants, achevant le tour de la salle. » (*ibidem*, p. 12-13).

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 13.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 14.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 16 et 18.

rentre dans l'intrigue, ce n'est certainement pas pour y couler des jours paisibles ! L'assimilation des deux niveaux de compréhension de l'extrait est d'ailleurs accentuée par la formulation que Saccard donne au tournant qu'il s'apprête à donner à sa vie : la « bataille de l'argent ». L'expression résume sa vie et son avenir, mais ne peut que rappeler au lecteur le roman et son titre, confondant définitivement l'énoncé et l'espace énonciatif : s'il s'exclut de la bataille de l'argent, Saccard risque en effet de s'exclure de la bataille de *L'Argent*, et donc du roman. L'inflation des éléments autoréférentiels touche aussi le regard suivant du personnage sur la place :

Et, par la fenêtre, *au milieu de la place sillonnée de fiacres, encombrée de piétons*, il voyait les marches *ensoleillées* de la Bourse *comme mouchetées maintenant d'une montée continue d'insectes humains*, des hommes correctement *vêtus de noir*, qui peu à peu *garnissaient la colonnade* ; pendant que, derrière les grilles, apparaissaient quelques femmes, vagues, rôdant sous les marronniers²⁵⁹.

La référence est, nous l'accordons, beaucoup plus nette lorsqu'on garde à l'esprit l'*incipit* de *La Terre*, mais à ce stade de la description, le doute n'est plus permis. Tout d'abord, la surface de la place, blanche et nue, est clairement perçue ici comme un support, comme l'indique les verbes la mettant à l'état d'objet passif sur lequel viennent s'inscrire des formes (« sillonnée », « encombrée », « garnissaient ») ; ensuite, les métaphores du « sillon » tracé par les fiacres et des « insectes » rappelant les fourmis des semeurs renvoient cette surface à une terre prête à être travaillée dans un but de production ; enfin, la clarté de la surface met en valeur le noir des fines formes qui s'inscrivent sur elle : nous avons bien là le réseau symbolique présent dans le roman de la paysannerie faisant des hommes en noir et des lignes tracées par les fiacres l'image des caractères et des lignes qui emplissent peu à peu la page blanche du livre en ce début de roman. L'assimilation entre l'énoncé et l'énonciation du roman semble se matérialiser lorsque Saccard, lâché par son frère, se sent obligé d'annoncer à son rival Gundermann qu'il ne compte pas abandonner la finance, sort du restaurant et se trouve directement confronté à la place. Le monologue intérieur et la description subjective qui suivent semblent dès lors plus que jamais se répondre :

Il n'était pas décidé à lancer sa grande affaire, il demeurerait surpris de la phrase que le besoin de répondre lui avait tiré. Mais pourquoi tenter fortune ailleurs, maintenant que son frère l'abandonnait et que les hommes et les choses le blessaient pour le rejeter à la lutte, comme le taureau saignant est ramené dans l'arène ?

Un instant, il resta frémissant, au bord du trottoir. C'était l'heure active où la vie de Paris semble affluer sur cette place centrale, entre la rue Montmartre et la rue Richelieu, les deux artères engorgées qui charrient la foule. Des quatre carrefours, ouverts aux quatre angles de la place, des flots ininterrompus de voitures coulaient, sillonnant le pavé, au milieu des remous d'une cohue de piétons. [...] Envahis, les marches et le péristyle étaient noirs d'un fourmillement de redingotes [...].

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 20.

Mais, depuis sa déconfiture, il n'avait point osé rentrer à la Bourse ; et, ce jour encore, un sentiment de vanité souffrante, la certitude d'y être accueilli en vaincu, l'empêchait de monter les marches²⁶⁰.

La métaphore du couple de l'arène et du taureau que le personnage attribue à son destin relaie celui que forment la place ensoleillée – dont ce passage accentue la forme rectangle – et les formes noires des passants, apportant un dernier point d'analogie entre l'écrit et le contenu du roman, puisque la page renvoie à la place et désormais la place à l'arène, donc à la vie de Saccard. La fierté et le courage semblent reprendre néanmoins le dessus, et l'on ne peut que constater l'homologie entre ce retour de l'envie du personnage et l'accroissement notable du nombre de silhouettes noires sur la place et les marches de la Bourse : « affluer », « artères engorgées », « charrient », « foule », « flots ininterrompus », « coulaient », « sillonnant », « cohue », « envahis », « noirs d'un fourmillement ». Non seulement l'hyperbole est-elle clairement de mise, mais l'accent sur le nombre s'adjoint dans ces expressions à une idée d'accroissement exponentiel, de pullulement. L'inflation sur la place, qui rappelle l'activité même du cours de la Bourse qui sera au cœur du roman, transforme ainsi en un flux continu les diverses silhouettes noires : nous passons des insectes au fourmillement, des quelques caractères noirs à l'afflux de lignes sur la page, qui ne cesse effectivement de se remplir à hauteur de ce milieu de chapitre. On comprend d'emblée que l'hésitation de Saccard n'est que transitoire, et que l'aventure, au sens commun comme au sens littéraire, est en passe de le reprendre. Le personnage se met alors à tourner autour de la place, reculant ce moment d'entrer qu'il sait presque assuré, alors que la place n'en finit plus de se remplir, au point qu'on se demande si celle-ci peut encore avoir un espace de libre :

[Q]uand il put enfile le péristyle d'un regard oblique, il fit une nouvelle pause, comme s'il ne voulait pas encore achever le tour de la colonnade, cette sorte d'investissement passionné dont il l'enserrait. Là, sur cet élargissement du pavé, la vie s'étalait, éclatait : un flot de consommateurs envahissait les cafés [...]. *Et, par les quatre angles, les quatre carrefours, il semblait que le fleuve des fiacres et des piétons augmentât, dans un enchevêtrement inextricable* ; tandis que le bureau des omnibus aggravait les embarras et que les voitures des remisiers, en ligne, barraient le trottoir, presque d'un bout à l'autre de la grille. Mais ses yeux s'étaient fixés sur les marches hautes, où des redingotes s'égrenaient, au plein soleil. Puis ils remontèrent vers les colonnes, dans *la masse compacte, un grouillement noir*, à peine éclairé par les taches pâles des visages²⁶¹.

Alors que Saccard fait le « tour » du lieu qu'il « enserre » de son « investissement » s'apparentant à la maîtrise de l'espace précédant une prise de possession, le remplissage de la place est total, dans un mouvement à la fois centrifuge, puisque « la vie s'étalait, éclatait » et surtout centripète, selon une invasion que l'anaphore rend universelle (« par les quatre angles, les quatre carrefours », et donc huit entrées de l'extérieur possibles...). Si bien que le contenu

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 22-23.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 31-32.

de la place ne passe plus seulement du point (l'insecte, la redingote noire) à la ligne (le flot des fiacres, le fourmillement) mais cette fois à la surface : « masse compacte », « grouillement noir ». Nous sommes donc passés de la page vierge aux caractères, puis à la ligne, et maintenant au texte, par une invasion venue des quatre coins de la page, domestiquée par l'écriture, enserrée et maîtrisée de toutes parts : Saccard, qui lui-même fait le tour de la place, a donc voie toute tracée, et la peur d'entrer dans ce jeu où il n'est désormais plus isolé n'a plus raison d'être. Quelques lignes plus loin, le financier n'a d'ailleurs plus l'attitude d'un homme qui doute : « Alors, Saccard sentit ses poings se serrer²⁶². » En un sens, c'est ainsi qu'il faut comprendre le coup d'œil que le personnage jette quelques pages plus loin à la place depuis les hauteurs du cabinet de Sigismond Busch :

« Tiens, vous voyez la Bourse. Oh ! qu'elle est drôle, d'ici ! »

Jamais, en effet, il ne l'avait vue sous un si singulier aspect, à vol d'oiseau, avec les quatre vastes pentes de zinc de sa toiture, extraordinairement développées, hérissées d'une forêt de tuyaux. Les pointes des paratonnerres se dressaient, pareilles à des lances gigantesques menaçant le ciel. Et le monument lui-même n'était plus qu'un cube de pierre, strié régulièrement par les colonnes, un cube d'un gris sale, nu et laid, planté d'un drapeau en loques. Mais, surtout, les marches et le péristyle l'étonnaient, piquetés de fourmis noires, toute une fourmière en révolution, s'agitant, se donnant un mouvement énorme, qu'on ne s'expliquait plus, de si haut, et qu'on prenait en pitié²⁶³.

Singulier aspect, certainement, mais d'autant plus singulier qu'il renvoie plus que jamais non seulement la place, mais maintenant le bâtiment de la Bourse lui-même à des formes géométriques particulièrement régulières et planes : « quatre vastes pentes [...] extraordinairement développées », « cube de pierre », « cube d'un gris sale, nu et laid ». Planes, oui, car vus de haut, les reliefs ou les éléments de décor qui s'inscrivent sur le bâtiment se transforment rapidement en des inscriptions qui rappellent les « mâts-jambages » ou la forme monstrueuse que Silvère voyait dans l'aire Saint-Mittre : « forêt de tuyaux », « lances gigantesques ». La colonnade elle-même, élément vertical et aide à la vision perspective, est transformée en hachures sur une surface lisse : « un cube de pierre, strié régulièrement par les colonnes ». La perte des repères de Saccard mime également celle de Silvère, car il est positivement impossible que l'insertion d'une écriture dans la diégèse soit perçue comme telle : si bien que de là-haut, écrasée, la place de la Bourse « étonn[e] » le personnage, pour qui sa surface « piquetée de fourmis noires » en mouvement « ne s'expliqu[e] » pas. Mais au contraire de Silvère, cette subreptice conscience de son embarquement dans l'écriture du roman et de la transgression opérée par la mise en abyme à laquelle se livre la page-paysage ne terrorise plus Saccard, disposé désormais à se lancer dans

²⁶² *Ibid.*, p. 32.

²⁶³ *Ibid.*, p. 43.

l'arène : de là, les caractères sont pris « en pitié » par le personnage, car ils ne sont plus pour lui que des signes sur le papier, dans un jeu qu'il se sent prêt à affronter et à dominer. Ainsi intervient donc la fin du chapitre, mêlant la décision solennelle pour le héros de se « lancer » à nouveau dans l'arène et la dernière description de la place, qui parvient encore étonnamment à être encombrée lorsqu'elle se vide, car le blanc qui suit ce dernier paragraphe ne fait qu'annoncer la reprise de l'écriture pour un roman enfin lancé, dans un espoir de victoire de l'écrit sur la page semblable à celui du boursier redevenu Rastignac :

Sur la place, l'agitation avait grandi, la clameur du jeu venait battre les trottoirs grouillants de monde, avec la violence débridée d'une marée haute. [...] Et lui, toujours immobile et debout, les yeux sur la place, remâchait sa vie [...]. [U]ne fureur le reprenait, à l'idée qu'il [n']avait pas soumis [Paris] encore, qu'il était de nouveau sur le pavé, guettant la fortune, inassouvi, torturé d'une faim de jouissance telle, que jamais il n'avait souffert davantage. [...] Mais un passant le coudoya, qui ne se retourna même pas pour s'excuser. Il reconnut Gundermann [...]. Et ce coup de coude, à cette minute, dans la fièvre dont l'accès montait en lui, depuis qu'il tournait ainsi autour de la Bourse, fut comme le cinglement, la poussée dernière qui le décida. Il avait enserré la place, il donnerait l'assaut. C'était le serment d'une lutte sans merci : il ne quitterait pas la France, il braverait son frère, il jouerait la partie suprême, une bataille de terrible audace, qui lui mettrait Paris sous les talons, ou qui le jetterait au ruisseau, les reins cassés.

Jusqu'à la fermeture, Saccard s'entêta, debout, à son poste d'observation et de menace. Il regarda le péristyle se vider, les marches se couvrir de la lente débandade de tout ce monde échauffé et las. Autour de lui, l'encombrement du pavé et des trottoirs continuait, un flot ininterrompu de gens, l'éternelle foule à exploiter²⁶⁴ [...].

De ces quelques exemples ressort comme une évidence que le blanc de la page reste en permanence visible aux yeux de Zola, qui contamine ses textes d'une autotélicité parfois dangereuse pour la vraisemblance des romans. Ce blanc est toujours connoté de risque ou de fascinant défi pour l'écriture comme pour les personnages qui y sont confrontés, en un constant rappel de la menace de stérilité qu'il représente pour l'artiste, d'où sa surreprésentation dans ce moment initial et instable qu'est l'*incipit*. Cependant, toujours reviendrait-il, toujours serait-il combattu par l'écriture, souveraine, victorieuse, dans une affirmation de la maîtrise de l'auteur sur le monde de sa création. Si l'hégémonie du blanc dans certains passages du cycle met en crise la représentation romanesque, nous comprenons que ces failles répondent, comme le supposait L. Marin, à une volonté de présentation de son œuvre par l'artiste, pour des raisons que le mécanisme fétichiste que nous lui avons appliqué explique parfaitement : ainsi, avant d'être le théâtre d'une représentation de la France du second Empire, chaque roman des *Rougon-Macquart* ne serait donc pour Zola qu'une occasion de démontrer sa conquête du blanc de la page en y apposant son écriture et d'exposer tout son savoir-faire d'artiste, reconstituant de toute pièce un fétiche du monde réel.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 48-49.

Conclusion : pour une lecture mallarméenne du roman zolien

« La représentation comme mimésis ne s'effectue que par cette (dé)négation » de « son dispositif réflexif-reflétant : le tableau », nous dit Louis Marin²⁶⁵. Mécaniquement, toute affirmation de ce « dispositif réflexif-reflétant » de l'œuvre, de sa présentation comme tel, comme simulacre créé de toute pièce, revient à nier toute l'efficacité voire même tout le fondement de la représentation mimétique. Il est dès lors stupéfiant de noter que toutes les « synopes », « ruptures » ou « failles » qui ont pu être exploitées depuis plusieurs siècles dans l'art pictural pour mettre en tension la matérialité de l'œuvre et l'illusion de l'image qu'elle offre, puis pour remettre en cause la peinture mimétique au cours du XIX^e siècle, se retrouvent systématiquement employées dans le roman zolien, pourtant moins soumis que la peinture à la confrontation de l'illusion réaliste et de son support. Accentuation du cadre, trop présent pour être oublié, refus de l'espace tridimensionnel par un déni de la perspective ou du relief, faisant remonter la surface plate du support de l'œuvre, omniprésence du blanc de l'espace vierge qui devrait théoriquement être entièrement recouvert par l'image représentée : de nombreux paysages zoliens, disséminés tout au long du cycle, semblent s'acharner à détruire l'illusion qu'ils sont théoriquement censés construire en effaçant toutes les traces de cette élaboration. Plus encore, l'examen du traitement de la blancheur dans le cycle montre que l'écrivain reprend les techniques de mise en crise de la représentation picturale, en particulier celles utilisées par Manet, comme la remontée de son propre support, la page d'écriture, conçue elle aussi comme un tableau à contempler dans sa matérialité, à l'égal de la toile couverte d'aplats par le peintre.

Selon nous, ce détour par la picturalité n'est pas étonnant, dans la mesure où la peinture est à l'époque de Zola le seul cadre de référence permettant un tel « jeu », au sens mécanique du terme, entre le représentant et le représenté, que des esthétiques comme celles de Turner, de Manet, de l'art extrême-oriental ou de l'impressionnisme tendent sans cesse à accentuer. A une époque où l'émerveillement pour le support n'était qu'affaire de toile et de peinture, Zola a développé sa propre fascination pour la présentation de la page et de son écriture par le détour de l'esthétique picturale – tout comme le fera Mallarmé selon Anne-Marie Christin. Fascination pour la mise en scène de sa propre création, qui est en outre nécessaire à la protection de son statut de fétiche du réel, que le cadre, l'espace blanc et l'application du signe abstrait de l'écriture garantissent contre toute anarchie et pénétration de

²⁶⁵ Louis Marin, « Représentation et simulacre », *op. cit.*, p. 305.

l'aléatoire du réel qu'elle prétend singer. S'il n'est à ce stade de notre analyse pas encore temps de parler de prémisses de l'abstraction, il nous est cependant possible d'affirmer que l'art romanesque de Zola prend soin de contrecarrer toute efficacité mimétique de sa représentation par une déconstruction et une mise en avant de la matérialité de son œuvre, et de toutes ses « ficelles ». En cela, les défaillances que nous venons de pointer opèrent une « défiguration » du réel, figuré certes à la semblance du monde, mais sans cesse remis en cause comme un simulacre construit de toutes pièces ; défiguration qui coupe tout lien entre l'image et son référent et prépare effectivement l'œuvre à une possible pensée de l'abstraction.

De cette approche progressive de l'abstraction par la défiguration de la *mimesis* au moyen de la présentation du support de l'œuvre chez Zola, il nous semble exister un témoignage et une confirmation de choix, en la personne du héraut de l'intransitivité de la littérature en France, Stéphane Mallarmé. A bien lire certains commentaires des *Rougon-Macquart* adressés au romancier par le poète, il semble en effet manifester que ce dernier avait perçu toute l'importance que le support pouvait prendre dans la description zolienne.

L'attachement du poète aux romans des *Rougon-Macquart* est souvent vu comme un événement incompréhensible pour les commentateurs actuels, tant les deux esthétiques des auteurs semblent s'opposer radicalement. Dans bien des cas, la critique tente de commenter sans fin les sporadiques phrases que les deux écrivains ont eu l'un pour l'autre afin de remettre en cause les jugements positifs du poète. Dans d'autres, dans un mouvement similaire au jugement professé sur le rapport du romancier avec Cézanne, cette relation est vue comme un sens unique allant de Mallarmé vers Zola, dans le but d'ériger une hiérarchie entre les deux créateurs – la pertinence des artistes d'avant-garde se heurtant à une indifférence et un manque de clairvoyance esthétique du romancier envers les innovations de son temps²⁶⁶. Plutôt que de tenter de comprendre la pertinence des jugements que l'un portait sur l'autre à partir de propos rapportés ou de leur correspondance, nous nous bornerons seulement à prendre dans celle-ci les commentaires particuliers que le poète avaient portés sur certains romans de Zola, à partir de 1876. Nous avons déjà évoqué au sujet de *Son Excellence Eugène Rougon*²⁶⁷ la pertinence du regard que Mallarmé portait sur l'œuvre du romancier, souvent très moderne et plus constructif que celui des critiques contemporains. Il apparaît certes un peu convenu de notre part d'invoquer la vision d'un auteur comme Mallarmé, qui

²⁶⁶ Cette conception visant à affirmer la supériorité d'un artiste sur l'autre est encore celle qui soutient l'analyse de Jean-Luc Steinmetz dans « Interscriptions (Mallarmé-Zola) » (*Le Champ d'écoute, op. cit.*, p. 199-229), même s'il y a là la seule étude approfondie de la question.

²⁶⁷ Voir *supra*, p. 189 et sq.

semble ne pouvoir être qu'affecté par la place offerte ou la négation opérée par le texte zolien au blanc ou au support de l'œuvre. Il apparaît cependant que certaines des lettres adressées par le poète en réponse aux envois de volumes des *Rougon-Macquart* par Zola gardent les traces d'une telle lecture, celle d'une affirmation par le romancier de son écriture sur le support du livre. Elle transparaît notamment dans sa critique d'*Une page d'amour* :

Je causerai longuement avec vous, quand j'aurai le plaisir de vous voir, jeudi : permettez-moi aujourd'hui de vous dire, simplement et en deux mots, que j'admire votre dernière œuvre à l'égal de toutes les autres, et peut-être un peu plus. Il me semble que vous êtes arrivé pour la première fois, non à faire une chose magnifique, ce dont vous étiez coutumier, mais exactement ce que vous considérez comme le type de l'œuvre littéraire moderne. Un poème, car c'en est un, sans interruption ; et un roman, pour [qui] voudrait n'y voir qu'une peinture juste de la vie contemporaine. L'homogénéité du milieu et de son atmosphère, ainsi que de votre art à en donner l'impression totale et épuisée, est extraordinaire. On a, en fermant le livre, cette croyance qu'il a été fait aussi rapidement qu'on l'a lu ; ou plutôt qu'on vient d'avoir une vision profonde et limpide et c'est tout. Je ne crois pas qu'auteur ait à ce point laissé parler le papier et fait que les pages se retournent d'elles-mêmes et magiquement jusqu'à la dernière : alors tout est dit et le poème est contenu, tout entier, dans le livre comme en l'esprit du lecteur, *sans que par une lacune* quelconque on puisse y laisser pénétrer *de soi*, ni rêver à côté. Quant aux détails, vous suivez tout jusqu'au moindre coin, avec mille yeux dont le regard est un : et ton, attitude d'un personnage ou d'un groupe, percevez tout et rendez tout, avec une simultanéité, qui perpétuellement cause l'impression de la vie.

J'admire beaucoup vos fonds, Paris et son ciel, qui alternent avec l'histoire même : ils ont cela de très-beau, outre l'incomparable variété et la lucidité de la description, de ne point permettre au lecteur de sortir un instant de chez vous, puisque vous lui fournissez vous-même des horizons et des lointains ; et à ces moments où d'ordinaire on lève les yeux après un épisode du récit, pour songer en soi et se reposer, vous apparaissez avec une tyrannie superbe et présentez la toile de fond de cette rêverie²⁶⁸.

Pour bien apprécier la richesse d'un tel commentaire, nous pouvons tout d'abord partir des remarques à la fois pertinentes et erronées de L. J. Austin dans son édition de cette correspondance, qui commente en note la phrase soulignée par le poète en ces termes : « N'y a-t-il pas, sous cet éloge, une subtile critique de la part de celui pour qui comptait surtout ce qu'on lit entre les lignes d'un texte, « parmi le blanc du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers » (*Sur Poe*)²⁶⁹ ? » Cette critique d'Austin permet malgré tout d'affirmer que le Mallarmé qui commente Zola est le même que celui qui compose ses poèmes, ce qui reste remarquablement rare dans les critiques de ses lettres.

Une fois cette dimension profondément littéraire de la lettre établie, le jugement du critique sur son contenu nous semble toutefois discutable. Tout le texte pose en effet cette dialectique de l'espace libre et du plein, marquant avec force la totalité atteinte par le roman : « sans interruption », « homogénéité », « impression totale et épuisée », « une vision profonde et limpide et c'est tout », « tout est dit et le poème est contenu, tout entier », « *sans que par une lacune* quelconque on puisse y laisser pénétrer *de soi*, ni rêver à côté », « vous suivez tout

²⁶⁸ Stéphane Mallarmé, lettre à Emile Zola du 26 avril 1878, dans *Correspondance*, tome 2, éd. cit., p. 172-173 [S. M. souligne].

²⁶⁹ L. J. Austin, dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, tome 2, éd. cit., p. 172, n. 2.

jusqu'au moindre coin », « le regard est un », « percevez tout et rendez tout, avec une simultanéité... », « ne point permettre au lecteur de sortir ». Cette impression de totalité n'est cependant pas aussi critique que le dit Austin, ainsi qu'en témoignent les expressions citées. Cette totalité est vue, avec ambivalence, tour à tour comme un signe d'unicité – que souligne la récurrence de collectifs substantivés comme le « tout » et l'« un » –, mais aussi comme une prison cohérente dont le lecteur est captif. Il est certes évident que la proposition soulignée par Mallarmé, « *sans que par une lacune quelconque on puisse y laisser pénétrer de soi, ni rêver à côté* », ainsi que l'exemple des ciels-toiles-de-fond assimilés à des œuvres de « tyrannie superbe » empêchant le lecteur de rêver en soi ou en dehors de l'œuvre, ne peuvent s'abstenir d'une dimension critique de la part d'un poète qui souhaite laisser parler le silence du blanc de la page, et extraire l'auteur tout-puissant de la lecture au bénéfice de la résonance des mots. Le texte démontre ainsi l'acuité du poète sur la lutte qu'engage Zola avec l'espace du texte, se soldant par une surreprésentation de sa figure d'écrivain. L'évocation de la « tyrannie » de Zola sur son texte est d'ailleurs explicite, et elle se soutient dans le reste de la lettre par une omniprésence du pronom personnel « vous » en position de sujet d'actions, accentuant l'omnipotence que le romancier s'attribue dans son texte.

Cependant, ces antithèses de la poétique mallarméenne n'empêchent pas l'éloge du poète de se développer. De même, certaines phrases vont dans le sens d'une reconnaissance de la place accordée par Zola au support dans l'écriture. Ainsi retrouve-t-on une mise en valeur du traitement pictural du récit dans l'évocation de la synchronie des descriptions (vous « percevez tout et rendez tout, avec une simultanéité... »), mais surtout dans leur assimilation à des « fonds ». Les ciels d'*Une page d'amour* sont associés par Mallarmé à des fonds picturaux, des décors artificiels, construits par l'auteur : « vous lui fournissez vous-même des horizons et des lointains » (notons l'accent sur le vocabulaire « artisanal »), « la toile de fond de cette rêverie ». Ces éléments vont dans le sens d'une construction présentative de type pictural du roman par Zola, où le texte descriptif deviendrait fond et support du récit. De même, dans le cadre supposé d'une critique acerbe et voilée de l'esthétique zolienne selon les critères de la poétique mallarméenne, une affirmation sans réserve comme « Je ne crois pas qu'un auteur ait à ce point laissé parler le papier et fait que les pages se retournent d'elles-mêmes et magiquement jusqu'à la dernière » apparaîtrait comme un complet paradoxe.

Afin de comprendre cette ambiguïté, il nous semble qu'il faille auparavant admettre que Mallarmé ne cherche pas à attribuer les critères de son esthétique à celle de Zola. Cette phrase est révélatrice de l'ambivalence que le poète attribue lui-même au romancier. En effet, la première proposition énonce une reconnaissance du support, de l'espace vide, alors que la

seconde, par l'image d'une fonte des pages en une même lecture continue, nie ce même espace. Ce qui n'est pas forcément antithétique. Zola reconnaît l'espace de l'écrit, certes, le laisserait parler, mais pour mieux affirmer sa puissance sur lui, d'où l'absence de « lacune quelconque » et l'envahissement totalisant de l'auteur dans le récit. Cette remarque dépeint une situation analogue à celle que nous avons notée dans les début de roman, celle d'une lutte permanente entre présence du vide et abolition du néant. La pertinence du regard mallarméen explique également l'éloge qu'il applique à cette attitude opposée à la sienne. Dans ce système, Zola ne se trouve en effet pas si loin de Mallarmé : l'un affirme l'écrit, l'autre le blanc, mais tous deux manifestent la même reconnaissance du rapport complexe de l'un à l'autre, et de leur relation à la création artistique. Que l'un choisisse une « solution » opposée à l'autre n'empêche aucunement qu'au sein des deux esthétiques se pose la même problématique de l'espace scripturaire. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'éloge étrange de cette phrase : « Il me semble que vous êtes arrivé pour la première fois [...] à faire [...] exactement ce que vous considérez comme le type de l'œuvre littéraire moderne ». Mallarmé admire, mais il s'exclut des critères de jugement qu'il attribue à Zola : il reconnaît sa réussite tout autant que sa différence d'esthétique. Dès lors, la louange n'étonne plus : dans leur commune problématique du noir sur blanc, Zola a réussi dans son choix d'affirmer l'écriture ce que Mallarmé voudrait faire dans le sien d'affirmer son union avec le blanc.

Cette reconnaissance par Mallarmé lui-même de la place du support de l'œuvre à l'intérieur de la fiction des *Rougon-Macquart*, son témoignage d'une imposition de cette surface au sein même de l'imagination du lecteur nous apportent un soutien incomparable dans l'idée d'une esthétique intransitive et présentative du roman zolien. Ils nous serviront donc de guide pour l'examen d'une éventuelle dimension abstraite de l'esthétique du romancier. Car dès lors que l'œuvre *se présente* au lieu de *représenter le monde*, celle-ci ne relève théoriquement plus d'aucune relation de soumission au concept de figuration.

II. Evacuation et défiguration du référent : petite grammaire stylistique de l'abstrait zolien

1. Prémises : conditions de possibilité et modalités d'une analyse de l'abstraction zolienne

Les analyses qui précèdent nous engagent enfin à poser *sérieusement* la question d'une possible abstraction de la représentation – ou plutôt de l'image présentée – dans le roman zolien. Sérieusement, car il nous apparaîtrait trop facile de réduire cette question d'une abstraction de la littérature à la simple présence de formes géométriques dans la description du monde opérée par le roman, qui ne peuvent à elles seules rendre compte de la rupture épistémologique fondamentale à laquelle un artiste doit souscrire lorsqu'il envisage, consciemment ou non, le passage de son œuvre du cadre de référence mimétique à celui de l'expressivité intransitive. Toutes les parties qui ont précédé ne visent finalement qu'à légitimer la possibilité de ce questionnement à propos de l'esthétique zolienne, légitimation ô combien nécessaire tant le schisme « mental » supposant une entrée dans l'abstraction nous apparaît devoir être important. L'examen auquel nous nous sommes livrée sur *Les Rougon-Macquart* démontre que si certains avant-textes, descriptions ou structurations romanesques ont pu parfois manifester auprès de la critique une importance des formes abstraites chez Zola, ce constat rejoint un certain nombre de linéaments esthétiques et philosophiques qui manifesteraient effectivement la réunion de toutes les conditions de possibilité dans l'univers « mental » de l'écrivain pour un passage possible de sa création dans le domaine de la *présentation* de l'œuvre, coupée de tout référent réel, et donc dans une éventuelle abstraction.

La mise en scène de l'échec de la transparence réaliste par la mise en abyme de dispositifs dioptriques ou mimétiques défailants représentés comme tels, le détournement systématique de toutes les figures d'herméneutes du cycle vers une incapacité à voir, comprendre et dire le monde, signalent une impossibilité manifeste pour l'écrivain de concevoir une perception directe et fidèle du réel, et son inanité à être le fondement de la représentation romanesque. Ce mouvement de refus, que nous avons tenté d'éclairer à la lueur d'un mécanisme d'attraction/répulsion de type voyeuriste, s'appuie sur tout un contexte scientifique et culturel remettant dès le début du siècle la perception du réel en cause, accentuant la fracture entre le sujet et l'objet, et réduisant le monde à une potentielle représentation illusoire partageable par d'autres, sans aucune assurance d'un référent tangible posté derrière cette « hallucination ». Cette posture intellectuelle radicale est à la source de la progressive autonomisation du champ artistique par rapport à l'idée de réel, allant jusqu'à la remise en cause progressive de la *re-présentation* du monde dans le champ pictural, puis vers

un repli sur le signe et son support dans l'esthétique symboliste. Le dernier temps de notre analyse a montré que si le monde romanesque de Zola manifestait déjà un refus de la transitivité mimétique et les signes d'une imprégnation des théories du monde comme représentation influencée par Taine et Schopenhauer, il partageait également les problématiques du repli de l'œuvre sur la présentation de son support au risque de la négation de l'illusion référentielle, devenue secondaire voire dispensable, dans une proximité certaine avec les esthétiques de Cézanne, Manet et Mallarmé.

Si l'écrivain n'actualise sans doute pas les mêmes partis pris que ces différents artistes – notamment Cézanne et Mallarmé –, leur questionnement est néanmoins commun : tous quatre manifestent une fascination pour un ancien invisible devenu visible : le plat du support de leur représentation, plus que jamais devenue *re-présentation*, surface désormais impossible à ignorer maintenant que la transparence mimétique ne va plus de soi. Chez Cézanne et Mallarmé, cette fascination conduit à une sorte de religion du support et de la blancheur, les conduisant à aérer, à laisser parler la plénitude de son absence. Chez Zola et Manet, plus japonisants que chinois, cette fascination à la fois amoureuse et inquiète conduit à une attitude différente, consistant à retrouver la surface en la recouvrant entièrement, en la mettant en scène dans la lutte qu'elle engage avec l'instrument qui porte sur elle sa trace. Choix pour le support ou pour la trace qui s'applique sur lui... peu importe, car dans les deux cas, désormais, l'œuvre n'est plus vue comme un passage vers une autre réalité représentée, mais comme une essence propre, comme un support autonome : solutions différentes, certes, mais reconnaissance commune du nouveau problème que pose le concept de représentation, faisant que la question de la référentialité n'est plus au centre de la création.

L'ambiguïté de la posture zolienne à l'égard de la présentation du support de l'œuvre ne saurait d'ailleurs étonner si on lui applique l'hypothèse voyeuriste-fétichiste qui lie le romancier à la question du réel. Le voyeur sait inconsciemment qu'il ne verra jamais ce qu'il désire percevoir, principe qui est la condition même de sa pulsion visuelle désirante ; pour cette raison, le voyeur semi-pathologique accommode sa frustration par la constitution d'un fétiche qui substitue à la vision désirée une image factice, mais qui montre son manque en se dénonçant comme telle, comme fabrication artificielle : substitut d'une présence à l'objet absent, mais dénonçant cette absence. Selon nous, l'œuvre d'art joue ce rôle de fétiche pour l'artiste réaliste, expliquant ainsi l'impossible mise en abyme d'une perception idéale, immédiate, transitive et transparente du réel dans l'espace diégétique, et donc les surfaces opaques, les murs et autres cécités du cycle des *Rougon-Macquart*. Or, ce caractère fétichiste de l'œuvre l'associe intrinsèquement à la dimension présentative nouvelle que prend l'art

chez Manet ou Mallarmé. En tant qu'illusion se manifestant comme telle, comme substitut artificiel, le fétiche ne doit jamais parfaitement convaincre, jamais se superposer parfaitement à l'objet désiré qui reste inaccessible et rétif à toute maîtrise : il doit donc accentuer son caractère fabriqué, sa *présence en tant qu'objet*, ce qui dans le cas d'une œuvre d'art nous renvoie naturellement à un accent sur la *présentation de son support*. Toutefois, puisque cette présentation de l'œuvre se fait dans le cadre d'un mécanisme fétichiste, elle ne saurait naître d'un mouvement « apaisé ». Si la toile ou la page de Zola ne peut résolument être une vitre transparente, compte tenu du mécanisme précédemment expliqué, s'il est évident que la surface blanche et le cadre de son support doivent être soulignés pour que le fétiche se constitue comme tel, il n'empêche que cette surface blanche renvoie malgré tout le voyeur à l'échec de son désir : le support n'est pas une vitre permettant d'accéder à un ailleurs désiré, il est le support de son image, mais il est aussi dans le même temps un mur pour le voyeur qui reconnaît l'intransitivité irrémédiable de sa création, mais ne la vit cependant pas nécessairement avec bonheur. Reconnaître le support, être fasciné par lui, n'est donc en rien antithétique d'un besoin de mettre sans cesse en scène la lutte que l'artiste engage avec lui à l'aide de sa plume ou de son pinceau, dans une fiction fantasmatique qui ne peut se conclure, pour le fétichiste, que par sa victoire, donc par le succès de l'inscription sur l'espace vierge de la toile.

La lutte entre le support et l'écriture manifestée par l'esthétique zolienne relève donc pour nous d'une problématique semblable à celle des précurseurs de l'intransitivité en art : tous ne peuvent désormais plus considérer le support comme une ouverture vers le monde réel, destiné à s'effacer en tant qu'œuvre d'art ; si Mallarmé fait le choix de laisser parler le support, Zola fait le choix de théâtraliser l'agression ou du moins la lutte que son écriture mène contre lui, ce qui n'équivaut en rien à sa négation ; car il est évident que la lutte zolienne contre le blanc de la page ne vise en aucun cas à le faire oublier au profit d'une quelconque représentation du monde qui réduirait son statut de fétiche à néant ; ce qu'elle met en valeur, c'est la victoire du signe, la marque de l'écrivain, de l'écriture qui a besoin du blanc pour exister et être vue, dans toute l'abstraction et toute la transgression du monde mimétique – pensons à la « monstruosité » de la figure aperçue par Silvère – que cela suppose. Ainsi, si la question d'un passage naturel de l'esthétique de Mallarmé, de Cézanne ou de Manet vers l'abstraction est généralement prise pour une évidence sans plus de démonstration, il nous semble désormais, au regard de notre analyse, tout aussi légitime de l'envisager en ce qui concerne celle qui sous-tend *Les Rougon-Macquart*.

Il est cependant sur ce point un dernier parallèle qui nous semble pouvoir emporter définitivement l'adhésion : celui apporté par un regard sur la gestation même de la peinture abstraite chez un de ses principaux « inventeurs » désignés, Wassily Kandinsky. Dans un article de 1992, Véronique Rosier examine les racines de l'entrée de la peinture de Kandinsky dans l'abstraction²⁷⁰, en s'intéressant au concept de l'« image intérieure », que l'artiste évoque à de nombreuses reprises comme la source de son « intuition ». Selon l'auteur, le passage à l'art abstrait de Kandinsky trouve en partie son origine dans la survenue d'un sentiment de malaise face à la perception du monde réel, qu'elle relie notamment à son intérêt pour la physique de l'atome :

L'émergence de la microphysique, chahutant l'image homogène d'un monde unitaire héritée de la physique classique, traumatise Kandinsky et corrobore a posteriori l'invention d'un art abstrait. Le débat suscité dès 1895 par la *Revue générale des sciences* et élargi dans la première décennie du XX^e siècle à un large public de néophytes, la publication de nombreux ouvrages de vulgarisation amènent Kandinsky à croire à la disparition de la matière et à la dissolution de l'image du monde extérieur²⁷¹.

Véronique Rosier cite des propos très explicites de l'artiste qui revient au début des années 1910 sur le terrible bouleversement que cette nouvelle appréhension du monde instaurée par les découvertes scientifiques a pu alors engendrer en lui, déconstruisant toute l'évidence et la certitude qu'il attachait jusqu'alors à la conception d'un réel stable et tangible. Bien que l'artiste ne relie pas clairement cet événement intime à son évolution picturale, l'importance qu'il accorde à ce nouveau regard sur le monde ne saurait apparaître sans relation avec elle :

La désintégration de l'atome était la même chose, dans mon âme, que la désintégration du monde entier. Les murs les plus épais s'écroulaient soudain. Tout devenait précaire, instable, mou. Je ne me serais pas étonné de voir une pierre fondre en l'air devant moi et devenir invisible²⁷².

De ce constat d'une fragilité voire même d'un effondrement de la perception extérieure naît selon V. Rosier chez Kandinsky la fameuse nécessité du « spirituel » dans l'art, c'est-à-dire l'expression d'une « nécessité intérieure », d'une intuition subjective opérée par un retour sur soi qui dépasserait la simple apparence de l'extériorité sensible. L'auteur relie d'ailleurs cette pensée à la philosophie de Schopenhauer, en voyant dans la conception kandinskyenne du monde un succédané de la représentation illusoire produite par le vouloir-vivre. Une perte de repères de la perception sensible extérieure, issue d'une nouvelle culture

²⁷⁰ Véronique Rosier, « Naissance de la peinture abstraite : Kandinsky et l'image intérieure », dans *Usages de l'image au dix-neuvième siècle*, dirigé par Stéphane Michaud, Jean-Yves Mollier et Nicole Savy, Paris, Créaphis, 1992, p. 213-219.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 213.

²⁷² Wassily Kandinsky, « Regard sur le passé » [1913], dans *Regard sur le passé et autres textes, 1912-1922*, Paris, Hermann, 1974, cité par Véronique Rosier dans « Naissance de la peinture abstraite », *op. cit.*, p. 213.

scientifique et débouchant sur une conception schopenhauerienne du monde comme illusion, voilà un phénomène qui nous semble très voisin de celui que nous avons pu rencontrer lors de notre parcours zolien. Les deux artistes semblent présenter, à une ou deux décennies d'intervalle et à partir de deux domaines scientifiques certes différents (physique et optique) mais ayant les mêmes conséquences de remise en cause du concept de réalité, un mode de réaction assez identique les engageant dans un scepticisme généralisé quant à la possible saisie de l'objet et dans une tentation de repli sur la production d'images subjectives ou « intérieures ». Or, chez Kandinsky, ce mouvement aboutit à l'abstraction. Mais avant cette rupture radicale avec l'idée de figuration, Véronique Rosier note l'importance d'un deuxième facteur déclenchant dans la maturation esthétique du peintre, qui n'aurait sans doute pas seul déterminé son évolution, mais qui, associé à la révélation de la physique de l'atome et à la conception du monde de type schopenhauerien qui en découle, a permis l'application de ce choc épistémologique au domaine artistique. Cette influence est celle de l'impressionnisme, référence qui ne peut que nous intéresser dans la mesure où elle a aussi touché Zola :

[L]a contemplation de la *Meule de foin* de Monet (à l'exposition d'impressionnistes français en 1895 à Moscou) qu'il n'identifie pas de prime abord, lui laisse deviner la puissance insoupçonnée de la seule palette : « Je sentais confusément que l'objet faisait défaut au tableau. Et je remarquai avec étonnement et trouble que le tableau non seulement vous empoignait, mais encore imprimait à la conscience une marque indélébile. » A Munich, dans son atelier, la vision d'un de ses tableaux posé sur le côté qu'il ne reconnaît pas, dont il ne perçoit que formes et couleurs, et qui lui semble « d'une beauté indescriptible, imprégné d'une grande ardeur intérieure », discrédite totalement l'objet « en tant qu'élément indispensable au tableau²⁷³ ».

L'esthétique impressionniste désintégrant la forme en tache chez Monet, recouvrant la surface de la toile en soulignant le plan uniforme au détriment de l'illusion perspective, se place en effet comme l'équivalent visuel et l'expression esthétique même du phénomène physique de désintégration de l'atome aux yeux de Kandinsky. La lecture kandinskyenne du tableau de Monet applique à la représentation picturale la même logique sceptique qu'à la perception du monde : comme la théorie de l'atome remet en cause l'idée de la présence d'un monde stable et fiable perceptible à l'homme, la peinture de Monet ne présente pas une vision stable et une du paysage. Kandinsky ne reconnaît pas ce qui se présente comme une meule – et après tout c'est bien là l'image exacte de sa réception de la microphysique voulant qu'une pierre puisse très bien devenir molle et voler en l'air –, mais cette non identification n'ôte en rien pour lui la présence d'un « à voir » sur la toile ; bien au contraire, elle accentue l'attention à la forme de la toile et le plaisir esthétique qui en découle, qu'illustre également la

²⁷³ Véronique Rosier, « Naissance de la peinture abstraite », *op. cit.*, p. 214 [V. R. cite Wassily Kandinsky, « Regard sur le passé », éd. cit., p. 97 et 109].

célèbre anecdote du tableau retourné. La conclusion esthétique s'avère dès lors fatale : l'objet n'est plus indispensable au tableau, la rupture avec le référent est consommée et ouvre la porte à l'abstraction. Notons d'ailleurs que l'expression de Kandinsky s'approche des premières remarques que nous faisons au sujet de la différence entre *mimesis* et figuration en peinture : la rupture avec le référent n'implique pas nécessairement abstraction formelle totale du tableau ; l'objet n'est plus « indispensable », c'est-à-dire qu'il n'est pas obligatoirement rejeté, mais il n'a plus la moindre importance, comme chez Monet ou dans le tableau renversé ; le référent n'a plus d'intérêt, mais peut être présent, seulement, s'il est présent, ce n'est pas en tant que référent, mais pour son intérêt purement formel.

V. Rosier évoque un dernier ensemble d'influences que Kandinsky aurait pu non pas suivre, mais auxquelles il aurait plutôt, témoignant en cela d'un « air du temps », pu souscrire. La question de l'abstraction est en effet déjà débattue dans les premières années du XX^e siècle sur un plan théorique, sans toutefois être appliquée à la création contemporaine. Les travaux de Wilhelm Worringer s'intéressent ainsi à l'abstraction dans les arts anciens ou primitifs en tant qu'« écart » par rapport à la norme qui est la sienne, à savoir la *mimesis* occidentale, en émettant l'idée que l'évolution de la civilisation et de l'art tendrait à l'élimination progressive des formes abstraites pour adopter une perfection mimétique de plus en plus grande. Car pour Worringer, contrairement à Kandinsky, la perception du monde réel va de soi, et il n'y a donc aucune raison de remettre en cause le modèle selon lui dominant de la transparence mimétique, renvoyant ce qui s'en écarte non pas à un choix esthétique autre, mais à une incapacité à le réaliser parfaitement. L'abstraction des formes et la géométrie relèvent donc pour lui d'une esthétique régressive, mais qu'il tente toutefois de comprendre, et en des termes qui s'approchent beaucoup de ceux énoncés par Kandinsky quelques années après : « la tendance abstractive naît de la grande inquiétude de l'homme en face des phénomènes extérieurs²⁷⁴ ». L'abstraction selon Worringer ne résulterait pas d'un défaut de savoir-faire des civilisations concernées, mais serait l'expression d'une « introversion », d'un repli sur soi né d'un malaise face à l'idée de dominer la perception du monde extérieur, ce que confirmerait d'ailleurs l'émergence du mimétisme le plus exact dans des civilisations humanistes assurées de la maîtrise de l'homme sur le monde (statuaire grecque, perspective renaissante). Au contraire, l'abstraction apporterait par l'imposition d'une forme ou d'un concept général sur le monde une sorte de défense contre le danger incarné par le réel, une

²⁷⁴ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* [1907], cité par V. Rosier dans « Naissance de la peinture abstraite », *op. cit.*, p. 219.

protection dans « l'attitude psychique face au cosmos²⁷⁵ ». Ce lien entre repli sur le sujet, malaise de la perception extérieure et abstraction rappelle à V. Rosier le discours de Kandinsky sur l'« image intérieure », à qui l'on pourrait dès lors selon elle fort bien appliquer la théorie de Worringer : « Chez Kandinsky, l'image abstraite retient la fuite des phénomènes par l'assertion de la « nécessité intérieure²⁷⁶. » En s'appuyant sur la lecture que Jung donne de Worringer dans ses *Types psychologiques*, voyant lui aussi dans les dessins géométriques primitifs un procédé « magique » destiné à rassurer l'homme contre la confusion du monde, V. Rosier conçoit finalement le mouvement esthétique de Kandinsky vers l'abstraction en des termes très proches de l'interprétation voyeuriste-fétichiste que nous avons pu appliquer à Zola dans nos chapitres précédents²⁷⁷. L'abstraction picturale reviendrait à une sorte de réaction de défense du sujet face au traumatisme d'une perception du monde qui ne va plus de soi, refusant de subordonner l'art à cette notion devenue caduque et s'engageant dès lors dans un repli sur soi auquel l'abstraction formelle et géométrique donnerait des gages de maîtrise rassurants. De là à voir dans l'œuvre abstraite un substitut fétichiste du réel menacé de dissolution par la physique de l'atome, il n'y a qu'un pas qui nous semble d'autant plus aisé à franchir que les représentations abstraites primitives évoquées dans cet article participent effectivement généralement de rituels religieux ou apotropaïques de type fétichiste.

Cet exemple de Kandinsky s'avère pour nous plus que précieux, puisqu'il actualise toutes les étapes de notre raisonnement au sujet de Zola en apportant un témoignage direct, concret, explicite dans ses écrits, de la perception d'un artiste dans une époque relativement proche de celle de l'écrivain naturaliste. Kandinsky découvre avec effroi les nouvelles théories de la physique de l'atome, qui le « traumatisent » selon V. Rosier ; ce traumatisme fait naître en lui une conception du monde comme illusion de type schopenhauerien ; cette philosophie bat dès lors en brèche sa foi en la représentation mimétique, en s'appuyant sur la visibilité autre du monde que lui apporte le repli sur la toile opéré par l'esthétique impressionniste de Monet ; le tout aboutissant nécessairement à la conclusion d'une « dispensabilité » du référent réel devenu caduque car instable, au profit d'un retour sur l'image intérieure, dispensée de toute figuration, et néanmoins tout aussi « vraie » car en accord avec le sujet, sous la forme d'une abstraction formelle à la fois librement choisie et rassurante par son caractère conceptuel. De même, si l'œuvre de Zola manifeste une conception schopenhauerienne née d'un sentiment d'extranéité de la perception du sujet au

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ Véronique Rosier, « Naissance de la peinture abstraite », *op. cit.*, p. 219.

²⁷⁷ V. Rosier renvoie sur ce point à C. G. Jung, *Types psychologiques*, Genève, Georg éditeur, 1950, p. 284-287.

monde des objets, sous l'influence des apports des sciences et arts optiques, si elle porte la trace d'un repli de l'œuvre sur soi semblable à l'esthétique développée par Manet puis par les impressionnistes, on comprendrait mal que l'écrivain, en suivant exactement les mêmes prémisses, ne puisse lui aussi nécessairement aboutir à la conclusion d'une « dispensabilité » de l'objet dans son art, et donc potentiellement aux mêmes conséquences formelles que le peintre russe. Le parallèle entre ces deux pensées créatrices est véritablement manifeste, et engage définitivement à examiner l'esthétique zolienne en termes de rupture avec la référentialité.

S'il nous semble désormais tout à fait pensable d'examiner la description zolienne en termes d'abstraction ou du moins de rupture avec la représentation référentielle, il n'en reste pas moins que les conditions de possibilité et les modalités d'une littérature abstraite semblent encore aujourd'hui beaucoup plus délicates à analyser que celles de la peinture, en raison du matériau même qu'elle utilise, à savoir le mot. Ce problème du critère de distinction de l'abstraction littéraire a déjà été explicité au sujet du texte poétique par le groupe μ en 1970. Le propos des chercheurs part ainsi des différentes tensions engendrées par l'exclusion radicale supposée, mais impossible à actualiser, entre fonction référentielle et fonction poétique du langage chez Jakobson :

Le langage littéraire n'a pas de référent ostensible, ou, plus précisément, l'existence d'un référent est sans pertinence pour le qualifier. La guerre du Vietnam est sans doute une dure réalité, mais un poème sur la guerre du Vietnam n'est pas poétique dans la mesure où il relate des faits vérifiables, c'est-à-dire dans la mesure où il est histoire, document, reportage, témoignage. Est-ce à dire que nous réduisons l'œuvre à l'état de « bibelot d'inanité sonore » ? On sait à quels pauvres résultats ont abouti le plus souvent, en littérature, les tentatives pour évacuer le sens. Pourquoi n'y a-t-il pas de poésie abstraite (même si on l'appelle « concrète ») alors que, même sans parler de la musique, la non-figuration s'est imposée en peinture ? C'est assurément parce que le poète manipule des mots, c'est-à-dire des composés de sons et de sens²⁷⁸.

La littérarité apparaît là où la référentialité du langage passe au second plan, ce qui indiquerait théoriquement la condition d'une littérature abstraite par évacuation complète de la référentialité, tâche accomplie par Kandinsky en peinture en faisant émerger la couleur, le point et la ligne hors de toute référence à un objet. Néanmoins, cette opération lui est possible dans la mesure où – du moins pour les non adeptes de la synesthésie – une couleur ou un point n'a théoriquement pas de référent ou de signifié conventionnel. Le matériau en peinture se distingue du sens qu'il contribue à établir. Au contraire, le matériau littéraire, le mot, est déjà en lui-même un composé de matière brute (le son, la suite graphique de lettres) et de sens (pas n'importe quel son, pas n'importe quelle suite de lettres, mais des ensembles renvoyant à un

²⁷⁸ Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, « Points », 1982 [1970], p. 26.

signifié). Le mot, à moins de l'évacuer au profit de la seule syllabe, mais qui poserait alors la question du genre artistique utilisé par l'œuvre, est et sera toujours, même minimalement, tributaire d'une certaine forme de référentialité. Tout est donc *à la fois déjà abstrait* dans la littérature, où c'est dans son au-delà ou son en-deçà du discours référentiel que celle-ci se fait poétique²⁷⁹ – y compris dans l'œuvre la plus classique –, *et jamais abstrait* dans la mesure où toute référence ne pourra jamais être effacée de son matériau, le mot. La spécificité d'une analyse de l'abstraction littéraire ne peut donc à notre sens jamais relever d'une quête de l'absence de signifié ou de la création d'une signifiante autre comme on peut le faire dans une analyse picturale – les expériences des logogrammes de Dotremont le montrent assez, en faisant immédiatement passer le poème dans le domaine de l'art plastique. Si abstraction il peut y avoir en littérature, et plus encore dans le roman, et plus encore enfin dans un roman qui se revendique réaliste, ce ne peut être selon que dans la négation, la perturbation, la distorsion, la réduction au mutisme d'un matériau et d'une structure textuelle destinés à s'inscrire dans un processus de signification, qui n'advient donc pas.

Ainsi, selon nous, c'est uniquement *par* et *dans* le mot, par la stylistique donc, que peut seule intervenir, de l'intérieur, cette forme d'abstraction de la référentialité du langage, le style et la syntaxe devenant des armes détournant le mot de sa nature référentielle intrinsèque et de son processus de signification naturel. Il nous semble dès lors possible de dégager chez Zola ce que nous appelons une « grammaire stylistique de la tache », soit un ensemble d'outils destinés à mettre à distance, selon un modèle emprunté à l'abstraction picturale qui lui est interdite, non pas le mot de son référent, mais, par une série de procédures stylistiques destinées à manipuler la représentation idéelle de son lecteur, à éloigner le référent conceptuel du mot de son référent formel dans la diégèse. Partant du constat qu'il est impossible au roman d'énoncer le mot « arbre » sans qu'immédiatement son destinataire se figure bien une idée de l'objet-arbre, le contexte descriptif d'insertion du mot, au lieu de faciliter l'imagination et de spécifier cette idée de l'arbre en la vision mentale d'un arbre particulier donnant une impression de réel, s'attachera au contraire à gommer ou interférer avec la notion d'objet-arbre, à le défigurer en une forme, une tache abstraite comme pourrait le faire un peintre, au point que la forme ainsi décrite ne puisse plus se rattacher à son objet-référent. L'analyse de ces divers procédés utilisés dans le roman zolien mériterait à elle seule un ouvrage : nous nous permettons donc de n'en donner pour l'instant que quelques illustrations.

²⁷⁹ « [L']intention poétique se manifeste par cette oblitération de la chose par le mot. » (*ibidem*, p. 27).

2. L'esthétique de la « tache » : métaphores et comparants formels dans la description zolienne

Le procédé de défiguration abstraite du référent le plus couramment mis en place par la description zolienne réside dans ce que nous pourrions appeler une esthétique de la « tache », phénomène que nous ne sommes pas la première à évoquer, et que Jean Clay et Marcel Cressot ont pu considérer comme un trait de l'écriture « artiste », notamment chez les Goncourt²⁸⁰. Rappelons tout d'abord que bien que le principe de réduire un objet à une tache puisse sembler tout naturel au regard du style imposé par l'esthétique picturale des impressionnistes, son passage à la littérature relève de l'aberration logique : s'il est naturel à un art qui travaille le contour et la couleur de les déformer en taches, la littérature travaille avec des unités sémantiques qui n'ont ni forme ni couleur mais renvoient à des idées ou des objets, si bien que l'esthétique de la « tache » ne peut s'appliquer à un style littéraire que dans la mesure où celui-ci ne conçoit déjà pas sa description comme une description du monde, mais comme une *ekphrasis* de tableau. Utiliser cette technique, c'est donc déjà montrer une volonté de médiation et d'abstraction : en utilisant le truchement de l'esthétique picturale, le roman qui défigure son référent en en faisant des taches utilise le moyen d'abstraction d'un art qui peut facilement, lui, devenir abstrait, pour contourner la difficulté d'abstraction formelle de son propre matériau.

a. La figure de rhétorique au secours de l'abstraction

- *Hierarchie, génitif et substance nominale : la présentification linguistique de la forme abstraite*

L'esthétique de la « tache » zolienne passe avant tout chez Zola par une tournure de comparaison formelle extrêmement récurrente, consistant à associer un objet avec une forme

²⁸⁰ Mentionnons également dans une certaine mesure les remarques d'H. Mitterand dans *Le discours du roman*, dans une synthèse plus générale évoquant le style artiste chez Flaubert, Zola, Vallès mais surtout chez les Goncourt et Daudet, qui n'évoquent certes pas précisément le procédé, mais en s'en rapprochent en mettant l'accent sur la mise au second plan de l'objet : « Le motif importe peu, du reste. Car l'essentiel est pour l'écrivain de fixer sur sa page, comme le peintre sur sa toile, certaines *qualités* de la vision, la substance ou l'objet de cette vision passant au second plan. [...] La qualification est privilégiée et tend à remplacer l'action comme élément sémantique principal : la *qualification*, et non pas le *qualificatif* au sens grammatical du terme, car ce qui caractérise précisément l'écriture artiste, c'est sa prédilection pour les substantifs qui traduisent la sensation perçue : ici [dans *Charles Demailly* des Goncourt], la *chaleur*, les *bouffées*, l'*odeur*, les *fumées*, les *détonations*, recréent un monde où le spectateur est assailli, à en perdre le souffle, par la sensation, par l'impression. [...] C'est le triomphe du substantif abstrait, qui étale la sensation dans une durée indéfinie, rendue plus imprécise et plus vague encore par l'emploi prédominant du pluriel et de l'article indéfini. » (Henri Mitterand, « De l'écriture artiste au style décadent », *Le discours du roman*, *op. cit.*, p. 274 et 285 [H. M. souligne]).

géométrique minimale, pour en réduire la figurativité. Cette tournure qui incline à survenir dans un contexte de médiation picturale, nous l'avons rencontrée à de nombreuses reprises lorsque nous avons étudié les cadres et surfaces planes des descriptions zoliennes. Dans les descriptions de Zola, pour les paysages en particulier, les analogies, au lieu de faire « voir », de mettre par association une « image » dans la tête du lecteur, semblent au contraire opérer une déconstruction de la représentation proche de celle des aplats de Manet, par effacement du référent au profit d'une forme pure. Le choix du ruban bordé des « liserés sombres » pour désigner la route bordée d'arbres de la promenade de Miette et Silvère dans *La Fortune des Rougon* en était un exemple. Il substitue au référent diégétique (une route, des arbres) une évocation qui le réduit à sa seule structure formelle, qu'il gomme en une forme simple et géométrique, sans le moindre détail (ruban, liseré). Nous avons rencontré ce même renversement de la *mimesis* dans la tournure métaphorique du « faire de » : dans ce même extrait de *La Fortune des Rougon*, nous trouvions « les terres labourées faisaient de larges mers grises et vagues ». L'image n'apporte ici aucun détail supplémentaire puisqu'elle transforme le référent des terres labourées en une surface indéfinie à la couleur indéfinie. L'image perturbe plus qu'elle ne facilite la préhension de la réalité ainsi désignée, réduite à la géométrie d'une forme colorée. La tournure inverse ici aussi le mécanisme de l'illusion référentielle de type pictural à la manière d'une œuvre abstraite, en faisant de l'objet une tache de peinture informe au lieu de transformer une touche de couleur en un simulacre d'objet.

Une dernière tournure métaphorique rencontrée précédemment nous intéressera plus longuement en ce qu'elle semble condenser ce principe, celle du complément du nom. Ainsi avait-on pu relever dans l'*incipit* de *La Terre* « une tache brune de vieilles ardoises », « les nappes vertes des luzernes ». Ailleurs, comme dans *Une page d'amour*, on trouverait « le ruban vert du fleuve », « la ligne grise des trottoirs », « le carré lumineux d'une grande place²⁸¹ ». Là encore, l'objet est réduit à une vague forme colorée, l'image n'apportant aucune précision visuelle par rapport au référent initial, bien au contraire, le premier exemple faisant ainsi passer le pluriel détaillé des « ardoises » à l'indéfini singulier d'« une tache ». Mais c'est surtout sur le plan grammatical que le procédé acquiert tout son sens. Le complément du nom prend théoriquement un rôle équivalent à celui d'un adjectif. Or, selon Gérard Moignet, l'adjectif est un qualificatif sans substance réelle, qui a besoin de celle du nom pour exister

²⁸¹ Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 1031, 1032, et 972.

dans le monde : « rouge », « lumineux » n'existent pas dans le monde, ils ont besoin d'un objet pour y parvenir – « une voiture rouge », « une enseigne lumineuse » :

Le substantif se définit dans le système par le fait que la sémantèse qu'il porte n'a pas à trouver de support extérieur ; il se prédique lui-même. La matière notionnelle « homme », avec tout ce qu'elle comporte, s'appliquera à la même forme substantive, et le résultat de cet apport sera le substantif *homme*. [...] L'adjectif [est] porteur d'une sémantèse destinée à s'appliquer à autre chose que lui-même, plus précisément, à la sémantèse d'un substantif. Beau ne se dira pas de la notion de « beau » en soi, mais devra se porter au nom d'un être ou d'une chose, pour lui apporter le complément sémantique de ce qu'il signifie. Si, par virtualisation de l'ensemble des êtres qui peuvent lui servir de support, on veut considérer sa notion en soi, on en fait automatiquement un substantif de discours : *le beau*²⁸².

Faire le choix du complément du nom, c'est d'abord faire celui de nominaliser l'adjectif, et donc de lui donner plus de substance. Le qualificatif tend ainsi à acquérir une existence aussi importante que le nom qu'il complète : « l'enseigne (N1) aux lumières (N2)... » Or, si l'on examine la répartition sémantique des adjectifs transformés en compléments du nom chez Zola, on constate que c'est toujours l'idée de support formel qui est ainsi réévaluée par la substantivation : ligne, nappe, carré, couleur, ruban, tache... Selon la distinction que donne le groupe μ du vocabulaire abstrait ou concret, il y a dans cette substantivation de l'abstrait une sorte de transgression envers la désignation naturelle :

Le vocabulaire *concret* est simplement descriptif, il appose une étiquette sur les objets de notre perception : soleil, Méditerranée, Paul Valéry, belette... Le vocabulaire *abstrait* par contre rassemble des concepts par lesquels nous entendons analyser ces objets : blanc, tiède, transcendant, pointe... Sans prétendre en donner ici une analyse rigoureuse, il nous semble que cette distinction a un caractère fondamental. Il semble bien notamment que l'espèce linguistique première du vocabulaire concret soit le nom *substantif*, alors que le vocabulaire abstrait, qui exprime des modalités de l'être, use d'*adjectifs* (le nom « patience » dérivant de l'adjectif « patient », et non l'inverse)²⁸³.

Faire le choix du complément du nom au détriment de l'adjectif pour énoncer des notions relevant de l'abstraction formelle revient donc à attribuer une nature substantive à une notion qui naturellement est davantage portée à la relation qu'à la substance, et donc à produire une anomalie non seulement sur le plan de l'intellection, mais aussi sur celui de l'expression lexicale naturelle qui porte la relation vers l'adjectivation (le soleil *blanc*) et non vers le substantif (*la blancheur* du soleil), voire même l'adjectif substantivé (*le blanc* du soleil). Dans nos exemples, le jeu grammatical va encore plus loin si l'on tient compte de la hiérarchie instaurée dans le groupe nominal entre le nom recteur (N1) et son complément (N2). En effet, nous ne trouvons pas dans notre corpus le modèle de « l'enseigne aux lumières » – « *les luzernes en vertes nappes » –, mais celui de « la lumière des enseignes »

²⁸² Gérard Moignet, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 14-15 [G. M. souligné].

²⁸³ Groupe μ , *Rhétorique générale*, op. cit., p. 101 [le groupe μ souligné].

(« les nappes vertes des luzernes »). La hiérarchie entre N1 et N2 s'inverse en faisant passer le qualificatif formel, pourtant subsidiaire du point de vue du sens, en place de nom recteur N1. Il acquiert ainsi la place principale, la substance nominale essentielle, et qui plus est la première perçue cognitivement par le destinataire dans l'ordre de lecture de la phrase. Cette inversion dans la phrase de l'ordre qualifié/qualifiant, mais aussi de l'ordre comparé/comparant, tend à substituer à l'objet sa forme dans la perception du lecteur ; il fait passer la structure formelle – généralement abstraite ou géométrique – au premier plan, avant l'identification du référent. Cette tournure, qu'on pourrait assimiler à une *présentification linguistique de la forme abstraite*, a été repérée intuitivement par Jean Clay comme une « manière de voir et de peindre » chez les Goncourt, par exemple dans des expressions comme « le glaiseux de la berge » :

[L]'adjectif est substantivé ; la qualité ou la propriété est nommée avant l'objet – qui n'en est désormais qu'un état : « Penché sur la *transparence* de cette eau, où le *glaiseux* de la berge, où le *roux* des racines s'effaçait bien vite dans le *bleuâtre* d'un lit profond... » (*Les Frères Zemgano*)²⁸⁴.

L'emploi de cette tournure que l'historien d'art associe à juste titre à une influence impressionniste nous semble toutefois différente chez les Goncourt : il s'agit d'une ruse grammaticale qui vise à présenter plus directement la *sensation* du paysage. Le « *glaiseux* de la berge » insiste sur la matière, mais il reste métonymique, car la berge est bien constituée de terre glaise. L'expression nous rapproche au plus près du référent, par le détour de la matière. Au contraire, dans nos exemples zoliens, nous ne sommes pas sur un plan *métonymique* mais *métaphorique*, même si les analogies sont assez floues pour déguiser leur hétérogénéité à la chose décrite. L'eau *est* transparente, la terre *est* de la glaise, mais un peuplier *n'est pas* une ligne, et les ardoises *ne sont pas* une tache. La substance mise en avant par le complément du nom n'est donc plus chez Zola un détail ou une caractéristique de l'objet issu du monde réel, mais une image, une métaphore, une illusion, choisie pour sa capacité à renvoyer à une structure purement géométrique ou formelle. Si les compléments du nom des Goncourt gardent de l'impressionnisme *l'impression*, la sensation physique de la chose avant la chose, ceux de Zola n'en retiennent que la négation de la chose, les germes de son abstraction formelle. Dès lors, ce que présentent ces descriptions déréalisant leur référent, c'est certes une peinture faite de taches et de formes colorées, mais pas en tant qu'elle est réaliste : l'art s'y montre pure abstraction formelle et matérielle.

²⁸⁴ Jean Clay, *Comprendre l'impressionnisme*, op. cit., p. 9 [J. C. souligne].

- Derrière la métonymie, la métaphore...

Ces quelques traits caractéristiques récurrents nous mènent à nous interroger sur le rapport du style de ces descriptions zoliennes avec les diverses modalités de la « figuration » en littérature, et en particulier les figures stylistiques de l'image. La tournure du « complément du nom » semble ainsi à elle seule rendre compte de toute la manipulation à l'œuvre dans la description zolienne pour défigurer son référent auprès du lecteur. Car nous avons là un leurre, une tromperie visant à nous faire prendre ce qui est une métaphore pour une métonymie et à nous éloigner toujours plus du référent diégétique.

La métonymie est généralement considérée comme le procédé stylistique le plus légitime dans la sphère réaliste depuis la célèbre distinction de Roman Jakobson entre métaphore propre à la poésie et métonymie propre à la prose, où la figure de rhétorique deviendrait l'illustration du principe même de la production du discours littéraire : « Suivant la voie des relations de contiguïté, l'auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel. Il est friand de détails synecdochiques²⁸⁵. » Selon Kelly Basilio, qui prend ce trope comme fil directeur de son argumentation dans *Le mécanique et le vivant*, la métonymie serait à la source de la générativité des figures zoliennes, qui seraient toutes subordonnées à un mode de déplacement sémantique de contiguïté permettant de légitimer plus aisément dans le monde fictionnel la symbolique qui les commande. Toutes seraient liées à un schème agonistique primitif que la critique identifie à une lutte entre la machine et la vie, entre le « mécanique » et le « vivant ». Ainsi, la métonymie servirait chez Zola à opérer « la traduction du schème agonistique en langage de roman en général, s'attachant précisément à acclimater, en quelque sorte, le schème archétypal, [...] à le « naturaliser » en somme²⁸⁶ ». Le discours romanesque zolien lui-même serait ainsi une « vaste expansion tropique, une expansion métonymique²⁸⁷ » de ce schème symbolique premier que le trope métonymique viendrait légitimer, « faire passer » comme vraisemblable dans la narration et dans la description, par son fonctionnement de « latéralité » propre.

Il n'est pas ici le lieu de discuter de la pertinence de l'application d'une acception aussi large, allant de la « stricte « figure de mot » [à] la syntagmatique, l'opération mentale

²⁸⁵ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 63, cité dans Marcel Cressot et Laurence James, *Le style et ses techniques*, Paris, PUF, 1983 [édition revue augmentée de Marcel Cressot, *Le style et ses techniques*, Paris, PUF, 1947], p. 79.

²⁸⁶ Kelly Basilio, *Le mécanique et le vivant. La métonymie chez Zola*, op. cit., p. 21.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 23.

qui est à sa source – glissement de sens par contiguïté – et qui se trouve justement commander, selon [K. Basilio], la production du texte naturaliste, ce mode endogénétique qui lui est spécifique²⁸⁸ », et ce pour une notion reposant déjà elle-même sur un principe si vaste qu'il la fait apparaître dès que le signifiant et le signifié ainsi désignés se « touch[ent] », de près ou de loin²⁸⁹ ». ... En revenant pour notre part sur le plan plus modeste de la langue et du style descriptif zolien – plan que *La mécanique et le vivant* nous semble oublier bien vite –, force est de se distancer du constat de départ de Kelly Basilio, qui explique en effet l'origine de son travail sur la métonymie par l'échec de celui qu'elle comptait mener sur la métaphore, qui finalement n'aurait selon elle qu'un « rôle de second plan » chez Zola et n'entrerait que peu dans la puissance suggestive de son écriture. L'auteur attribue sa méprise initiale à un phénomène de « métaphorocentrisme » déjà évoqué par G. Genette et le Groupe μ , phénomène qui voudrait que toute figure ou image relève d'abord et avant tout du principe métaphorique. Au contraire, l'esthétique zolienne s'appuierait selon K. Basilio sur un lexique et un stock d'images relativement « pauvres », qui s'autogénéraliseraient et correspondraient donc plus volontiers au processus endogénétique de la métonymie²⁹⁰. Si nous concevons tout à fait la lecture rhétorique du Groupe μ plaidant pour un modèle globalement synecdochique des images dont relèveraient de manière égale la métonymie et la métaphore²⁹¹, si nous voulons bien par principe accepter l'idée d'une certaine limitation de l'inventivité des images et du lexique zolien, nous ne voyons en revanche pas le moins du monde en quoi ces deux prémisses plaident pour un rôle secondaire du trope métaphorique dans l'écriture du

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 92.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 86. Il y aurait en effet beaucoup à dire sur la distance entre la rigueur terminologique théorique donnée par la rhétorique au trope métonymique et la légitimation de l'élargissement que suppose son application à la création littéraire, à la génétique ou au mode de pensée esthétique réalisé à la suite de la démarche de Jakobson. Faire d'une relation de contiguïté englobant toutes formes de relations entre deux éléments (lien logique, relation spatiale, ressemblance et même parfois inclusion...) un modèle pour tout type d'éléments entrant dans la production d'une œuvre (entre deux idées, deux images, une idée et une image, une partie de roman et l'ensemble du roman, un mot et l'ensemble du roman, un personnage et un autre, un personnage et une idée maîtresse du roman... les combinaisons sont innombrables) revient véritablement à ce que tout et n'importe quoi relèvent de toute façon d'une manière ou d'une autre de la métonymie... ce qui n'ôte toutefois rien à l'intérêt de nombreuses interprétations de la lutte entre la vie et la machine dans *L'Assommoir* et *Au Bonheur des Dames* contenues dans cet ouvrage.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 15-16.

²⁹¹ Les relations entre métaphore, métonymie et synecdoque ont alimenté des siècles d'ouvrages touchant à la stylistique et à la rhétorique, avec des modèles qui ne semblent jamais devoir s'imposer définitivement dans le temps. Nous adopterons d'une manière générale la position du Groupe μ . Celle-ci consiste à définir la synecdoque et le rapport d'inclusion simple qu'elle suppose entre le signifiant et le signifié comme fondateurs ; la métaphore et la métonymie sont dès lors le produit de la réduction de deux synecdoques (AD = réduction des synecdoques AI et ID), où dans un cas, le terme intermédiaire est englobé par les deux termes qu'il relie (A et D ont I comme partie ou sème commun : métaphore), où dans l'autre, il englobe les deux termes qu'il relie (I contient A et D qui lui appartiennent totalement : métonymie). Sur ce point, voir la *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 102-120. Nous partagerons toutefois ultérieurement certains récents aménagements à cette analyse qui définit les tropes en fonction de leur réception, à l'aide de leur analyse du point de vue de l'énonciateur formulée par C. Détrie.

romancier. Notre propos ne consistant pas à exploiter un mécanisme stylistique pour l'appliquer la production du roman zolien en général, nous nous limiterons à remarquer que sur le plan de nos descriptions de paysage, le principe métaphorique est loin d'être absent de l'écriture zolienne, bien au contraire. Peut-être la métaphore y prend-elle cependant une forme particulièrement « discrète » qui ne la manifeste précisément pas comme « suggestive » ! On ne peut en effet repérer les métaphores de la description zolienne si on les cherche uniquement pour leur puissance « suggestive » : car selon nous, les images dont nous avons pointé la récurrence ne relèvent certainement pas de la puissance imageante, mais ont au contraire la fonction de contraindre et d'abstraire leur référent diégétique, ce qui atténue d'autant leur « suggestion » ou leur « iconicité », du moins au sens traditionnel du terme.

Nous aurions en effet tendance à voir dans notre *leitmotiv* stylistique zolien un exemple à la fois proche et inverse de la métaphore proustienne tel que la décrit Gérard Genette dans « Métonymie chez Proust²⁹² ». Dans cette analyse, la démarche du poéticien consiste à nuancer la lecture purement métaphorique appliquée au style proustien, souvent générée par les propos du romancier lui-même, en réévaluant la place que tient la métonymie dans le processus métaphorique constamment à l'œuvre dans la *Recherche*. Contrairement à ce que certaines utilisations critiques en font, cet article de Genette ne réfute en rien la place de la métaphore dans la figurativité proustienne : son propos vise simplement à comprendre la spécificité des métaphores de Proust, en ce que celles-ci sont souvent générées par une imprégnation de ce qui se place dans leur contexte, de manière contiguë, donc par un mécanisme d'ordre métonymique. Les différents niveaux hiérarchiques donnés à l'analyse des tropes depuis la formule de Jakobson ne correspondent donc pas nécessairement entre eux : chez Proust, à un premier niveau, c'est par un mouvement d'association métaphorique que la mémoire ressurgit et commande l'écriture, mais ensuite, à un deuxième niveau, c'est par un mouvement métonymique que l'écriture puise et articule l'image dans son contexte diégétique²⁹³. Toutefois, il n'en reste pas moins qu'à un dernier niveau, celui de la stylistique du texte, cette « imprégnation métonymique » s'actualise sous la forme « concrète » d'une métaphore. Il y a de la métonymie dans le processus métaphorique, mais la figure de style observable dans le texte s'avère bel et bien une métaphore lorsqu'on l'analyse d'un point de vue stylistique :

²⁹² Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », dans *Figures III, op. cit.*, p. 41-63.

²⁹³ « Sans métaphore, dit (à peu près) Proust, pas de véritables souvenirs ; nous ajoutons pour lui (et pour tous) : sans métonymie, pas d'enchaînement de souvenirs, pas d'histoire, pas de roman. Car c'est la métaphore qui retrouve le Temps perdu, mais c'est la métonymie qui le ranime, et le remet en marche : qui le rend à lui-même et à sa véritable « essence », qui est sa propre fuite et sa propre Recherche. » (*ibidem*, p. 63).

[Dans le célèbre tintement « ovale et doré » de la clochette du jardin,] les qualités visuelles prêtées à des sensations tactiles ou auditives procèdent évidemment d'un transfert de la cause à son effet.

Pourtant, les transpositions purement métonymiques restent assez rares dans l'œuvre de Proust, et surtout, aucune d'elles n'est effectivement reçue comme telle par le lecteur : le tintement n'est sans doute ovale et doré que parce que la clochette l'est elle-même, mais ici comme ailleurs l'explication n'emporte pas la compréhension ; quelle que soit son origine, le prédicat *ovale* ou *doré* porte sur *tintement*, et, par une confusion presque inévitable, cette qualification est interprétée non comme un transfert, mais comme une « synesthésie » : le glissement métonymique ne s'est pas seulement « déguisé », mais bien transformé en prédication métaphorique. Ainsi, loin d'être antagonistes et incompatibles, métaphore et métonymie se soutiennent et s'interpénètrent, et faire sa part à la seconde ne consistera pas à en dresser une liste concurrente en face de celle des métaphores, mais plutôt à montrer la présence et l'action de « coexistence » à l'intérieur même du rapport d'analogie : le rôle de la métonymie *dans la métaphore*²⁹⁴.

Le procédé à l'œuvre chez Zola ne correspond pas à celui de Proust : il en relève et s'en distingue à la fois ; néanmoins, ces remarques de Genette nous semblent nécessaires et salutaires dans leur capacité à montrer qu'en termes de stylistique, rien ne peut être mathématique, mécanique et manichéen, et qu'il faut se prémunir contre les associations systématiques qui feraient d'une figure le modèle d'une esthétique. Dans nos exemples métaphoriques zoliens, l'usage de l'analogie s'avère particulièrement complexe, voire « fourbe ». Le « ruban d'argent » aux « liserés sombres » que fait la route gelée bordée d'arbres, le « carré lumineux » d'une place éclairée sont des images très aisément identifiables par le lecteur car leur contexte d'insertion en guide la compréhension et/ou parce que la rapport entre le signifié et le signifiant ne s'y montre pas très « exotique » ou déroutant (comme peut l'être la brioche d'un clocher chez Proust, par exemple...). Néanmoins, ce ne sont pas des métonymies pour autant, mais bien des métaphores, et des métaphores pleines et entières qui engagent la perception du lecteur dans un processus d'éloignement du référent diégétique, mais *par la bande*, dans une manipulation imperceptible... Et en premier lieu, celle de la grammaire, consistant à introduire l'image à l'intérieur d'un groupe nominal comprenant un génitif :

Le génitif (ex. : le toit de la maison), comme son nom l'indique, fait passer de l'espèce au genre, de la partie au tout. C'est une démarche synecdochique, inverse de l'attribution, qui est, elle, une détermination (ex. : l'homme à l'oreille cassée)²⁹⁵.

Alors même que la tournure supposée par le génitif tend à mimer une relation d'inclusion entre les deux termes du groupe nominal, donc une proximité ou une appartenance propice à la sphère métonymique, celle-ci *n'est pas* une métonymie, car de contiguïté dans ces exemples il n'y a pas. Il n'y en a pas, comme il pouvait y en avoir dans l'utilisation métonymique que les Goncourt font de ce même génitif dans une expression comme « le

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 41-42 [G. G. souligne].

²⁹⁵ Groupe μ, *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 116.

glaiseux de la terre » : si la terre est bien glaiseuse, un ensemble de poteaux télégraphiques n'est pas une ligne, une place n'est pas un carré, et une route n'est pas un ruban. Leurs objets sont hétérogènes et sans la moindre relation de contiguïté. La construction grammaticale inclusive n'implique donc pas un rapport tropique identique. Nous sommes dans la sphère de l'analogie, mais *insidieusement*, car tout tend à naturaliser cette association en une relation d'appartenance évidente entre le comparé et le comparant, uniquement par l'influence de la construction grammaticale choisie. *Insidieusement*, nous le répétons, car en réalité, rien n'est fait dans ces images pour « naturaliser » ou accommoder leur irruption dans le discours descriptif comme pourrait le faire une métonymie. Au contraire, nous voyons dans ces tournures l'expression même d'une volonté de parasitage de l'objet référentiel, brouillage qu'elles viennent mettre en valeur.

Nous avons déjà rencontré plusieurs modalités de ce parasitage dans les paragraphes qui précèdent : utilisation d'un vocabulaire abstrait réduisant le référent à un comparé flou et purement formel ; transgression d'un certain naturel lexical consistant à substantiver l'élément abstrait plus propice à la tournure adjectivale ; inversion de la hiérarchie usuelle du groupe nominal en donnant la place première (dans la rection et dans l'ordre de lecture) au qualificatif abstrait au détriment de l'objet diégétique. Or, si l'on s'intéresse de plus près au fonctionnement du processus métaphorique, le parti pris par l'écrivain pour cette image et l'usage qu'il en fait ne se révèlent pas du tout anodins : car faire le choix de la métaphore, c'est faire le choix d'un substitut linguistique mettant en crise l'idée même de référence au réel.

- *La métaphore in praesentia, ou le fétichisme linguistique*

Sur un plan rhétorique, la tournure au génitif privilégiée par Zola, tout comme l'exemple du « faire de », n'est ni une « pure » métaphore ni une comparaison, mais cet entre-deux que l'on nomme la métaphore *in praesentia*. La métaphore, ou métaphore *in absentia*, substitue une réalité autre, un *analogon*, à son référent réel. La comparaison les met en co-présence, en explicitant par une construction grammaticale le rapport d'analogie qui les relie. La métaphore *in praesentia* n'explicite plus ce rapport, mais laisse néanmoins coexister les deux désignations, dont l'interférence doit permettre au lecteur de rétablir le rapport d'analogie qui a suscité leur rapprochement²⁹⁶. La métaphore *in absentia* peut sembler la

²⁹⁶ « Les métaphores *in praesentia* se ramènent à des syntagmes où deux sémèmes sont assimilés indûment, alors que la métaphore proprement dite ne manifeste pas l'assimilation. » (*ibidem*, p. 114).

forme la plus intraitable pour le référent réel, qu'elle supprime purement et simplement, au risque de ne pas être comprise par le lecteur. Ainsi, « je voyais au loin l'étoile rouge me faire face » peut très bien être perçu comme un énoncé dénotatif si rien ne vient contre-indiquer la présence d'une étoile rouge dans le contexte d'insertion de ma phrase. C'est pourquoi le discours dissémine généralement de nombreux éléments de « correction » soulignant la non pertinence du mot utilisé dans le processus métaphorique, afin que le récepteur identifie sa présence en tant que tel. Me situer dans une cuisine face à une marmite d'eau bouillante rendra ainsi l'identification de mon « étoile rouge » problématique ; la présence d'« yeux globuleux » sur l'étoile plus encore... Si bien qu'à l'exception du parfaitement lisible « comme » et de ses dérivés, l'aide prodiguée par les indices de correction explicitant la métaphore ne s'apparentent en rien des éléments « pacifiques » ; ils soulignent au contraire l'*agon* entre l'image et son référent :

Entre [les deux extrêmes de la substitution pure et simple de la métaphore *in absentia* et du *comme* de la comparaison canonique], les auteurs ont employé un large éventail de structures grammaticales intermédiaires, destinées généralement à atténuer le caractère rationnel du *comme*, qui insiste sur le caractère partiel de la similitude, et nuit par conséquent à l'affirmation d'une totale commutabilité²⁹⁷.

« Ainsi se précise le jeu de la métaphore corrigée : faire éclater le réel, créer un choc en extrayant une contradiction d'une identité²⁹⁸. » Or, entre l'obscur métaphore *in absentia* et la comparaison parfaitement sécurisée, nous entrons dans le domaine de la métaphore *in praesentia*, qui appuie précisément là où le sens fait mal, en mettant en scène la contradiction qui réside l'espoir d'une résolution de la structure imagée de la phrase. C'est pourquoi les membres du Groupe μ ne la voient pas comme une métaphore en mode mineur, ou adoucie. Au contraire, elle est la forme qui souligne la tension de signification propre au trope en « accentuant volontiers son caractère paradoxal²⁹⁹ », comme le souligne également Catherine Détrie :

[D]ans la métaphore *in praesentia*, la co-présence des deux unités au sein du même énoncé interdit de rayer la valeur littérale de chacune d'elles, instaurant une tension dialectique entre identité et différence, entre le « n'est pas » littéralement et le « est » métaphoriquement³⁰⁰.

Si nous reprenons notre petite scène culinaire sur le mode de la métaphore *in praesentia*, on perçoit parfaitement cet accent porté sur le parasitage de l'énoncé (« le crabe était l'étoile rouge qui me faisait face »), qu'aurait résolu une structure comparative et

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 111.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 112.

³⁰⁰ Catherine Détrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Champion, « Lexica », 2001, p. 113.

qu'aurait passé sous silence une substitution *in absentia*. Que dire dès lors de notre structure *in praesentia* « condensée » de type génitif, qui accentue plus encore le voisinage des contraires, en un même groupe nominal (« l'étoile rouge du crabe me faisait face ») ? Il n'est selon nous pas de hasard dans cette élection zolienne de la métaphore *in praesentia* condensée, que nous voyons comme la mise en scène même du conflit référentiel dont témoignaient déjà sa construction grammaticale et son lexique abstrait.

Mise en crise du rapport analogique donc, au profit de la substitution d'un qualificatif métaphorique. Le privilège accordé par Zola à cette figure ne doit pas nous étonner, car il reflète une fois encore parfaitement le fonctionnement fétichiste dont relève son esthétique dans son ensemble. Sur cette idée d'un lien entre l'utilisation de la métaphore et l'imposition d'un substitut au réel, nous rencontrons le travail réalisé par Catherine Détrie en 2001 dans *Du sens dans le processus métaphorique*. Les anciens traités de rhétorique avaient le tort de placer l'analyse des tropes uniquement sur le plan de l'usage, de manière prédictive ; les travaux de stylistique, de linguistique et de rhétorique plus récents comme ceux du Groupe μ ont mis l'accent sur la réception des figures pour en comprendre le fonctionnement cognitif (ainsi, le problème de l'impertinence du terme métaphorique en conflit avec son référent réel n'a pu être mis en évidence qu'en examinant les processus mis en œuvre par le destinataire pour le résoudre). Sans bien évidemment plaider pour un retour aux manuels de rhétorique, l'étude de C. Détrie se propose de mettre à nouveau en lumière le locuteur, comme un pôle qu'il ne faut pas négliger dans l'examen du fonctionnement de la métaphore, qui relève d'un « processus » spécifique pour celui qui l'initie, distinct de celui du récepteur. En effet, s'il y a bien un conflit à résoudre pour le destinataire de la métaphore, s'il y a bien un parasitage du langage avec son contexte qui est pour lui le signe de la présence du trope, l'enjeu de ce conflit va beaucoup plus loin si l'on se place du côté de l'énonciateur.

Dès le livre III de la *Rhétorique* d'Aristote, la métaphore est présentée comme une *praxis* linguistique relevant d'une démarche argumentative, et s'appuyant donc par conséquent sur une *praxis* également sociale. « Dans ce cadre, l'énoncé métaphorique propose [...] une représentation en rapport avec une perception, celle du sujet parlant qui cherche à imposer à l'énonciataire sa propre intelligibilité des phénomènes ou des événements du monde, sa propre grille interprétative³⁰¹ ». S'il y a donc conflit et parasitage dans la communication métaphorique, c'est que ce trope ne travaille pas que des mots, mais travaille surtout des représentations subjectives du monde. En cela, la métaphore n'est selon C. Détrie

³⁰¹ *Ibidem*, p. 36.

pas un phénomène particulier, mais un cristallisateur de l'impossible transparence du langage, « une illustration concrète, tangible, de la problématique du sens, centrale en linguistique : jouant la relation signifiant/signifié, telle qu'elle a été définie par Saussure, elle remet en cause ce que les mots sont censés désigner en soulignant l'utopie du rêve orthonymique³⁰² ». En effet, l'image introduite par la métaphore, en raison de son lien analogique, est librement sélectionnée par la subjectivité du locuteur dans son imaginaire et non dans une objectivité partageable du monde. Le locuteur, par la métaphore, ne dit pas le monde, mais le monde *pour lui*, en fonction de lui et de sa perception.

Ce phénomène est inhérent à toute nomination linguistique, puisque le locuteur parle toujours *pour lui*, mais il tente néanmoins d'accorder cette nomination sur des consensus partageables et conventionnels qui forment ce que l'on considère comme le langage dénoté. Mais parce qu'elle repose explicitement sur un principe assumé d'origine subjective, l'analogie métaphorique ne répond plus totalement de ce mécanisme de consensus : « [L]e mot sera sélectionné pour sa capacité à communiquer le rapport au réel de l'énonciateur, et non pour son aptitude à dénoter un réel perçu objectivement³⁰³. » Elle met dès lors en exergue par son fonctionnement propre le caractère fictif et illusoire de l'accord commun du langage sur un sens objectif dénoté. La métaphore dit une représentation subjective du monde sans s'accorder aux conventions communes, mais plus encore, cette réduction à une objectivité partageable, elle ne la recherche même pas : au contraire, elle a pour principe de substituer sa représentation subjective à toute autre représentation, qu'elle soit conventionnelle et donc partageable ou qu'elle vienne d'une subjectivité autre. La métaphore est « liée à l'imaginaire du locuteur, imaginaire qu'il cherche à faire partager à son lecteur en lui imposant son système analogique³⁰⁴ ». C'est pourquoi le récepteur de la métaphore la perçoit comme une anomalie, parce qu'elle entre non seulement en contradiction avec sa propre représentation subjective du monde, mais parce qu'elle n'accepte pas non plus d'être réduite aux représentations communes du monde sur lesquelles la société s'est accordée :

[D]ans le processus métaphorique, les sélections lexicales et sémantiques que le sujet parlant opère sont la marque d'une appréhension idiosyncrasique du monde exhibée. Les discours perçus comme non métaphoriques occultent cette même idiosyncrasie parce qu'elle apparaît alors plus consensuelle, en harmonie et non plus en conflit avec le point de vue dominant, et les réglages sociaux qui permettent sa représentation linguistique³⁰⁵.

³⁰² *Ibid.*, p. 17.

³⁰³ *Ibid.*, p. 122.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 44.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 20.

Il est donc sans pertinence de traiter la métaphore en tant que déviance du réel selon C. Détrie, car cela revient à croire naïvement que le monde n'est autrement pas filtré par la perception, et que le langage peut parvenir à l'exprimer de manière objective, transparente, ce qui est impossible, car « tout mot est une métaphore du réel, un transfert par et dans le langage d'un réel inaccessible autrement³⁰⁶ ». Le problème posé par la métaphore à celui qui la reçoit n'est donc que l'expression propre du conflit que pose la perception du monde à tout homme, perception purement représentative et subjective, et par là même difficilement partageable. Le trope de la métaphore exprime en réalité lucidement le problème de la subjectivité de ma représentation du monde, qui par sa spécificité non réduite à une convention, est nécessairement perçue par la subjectivité d'autrui comme une agression ou du moins comme une anomalie :

[En sollicitant la métaphore,] on tente de construire une catégorisation du monde sensible en adéquation avec notre propre perception de l'événement du monde en question. La représentation linguistique, point d'aboutissement du processus d'actualisation, n'est jamais que le résultat de notre propre expérience du monde, et donc de notre propre catégorisation. L'actualisation métaphorique est alors totalement justifiée par des catégorisations non conventionnelles liées à des expériences non partagées. Or, ce « monde expérientiel, conceptualisé », que nous véhiculons par le biais de la représentation linguistique est perçu par le destinataire comme une déviance sémantique en soi, tandis qu'il s'agit simplement d'une déviance catégorielle pour lui, c'est-à-dire d'une tension avec les catégories conventionnelles, tension qu'on ne nie bien évidemment pas, et sur laquelle s'appuient toutes les approches traditionnelles de la métaphore, en évoquant la notion de transfert (de mot / de sens) ou celle d'interaction sémémique, et qu'il nous semble infiniment plus juste de traiter en termes de rapports au monde non partagés, dont la conséquence est le déclenchement de procédures interprétatives de la part du destinataire, imposées par ce qu'il perçoit comme un non respect des significations intersubjectivement stables.

La notion de déviance catégorielle ne nous paraît donc pas fautive du point de vue de l'interlocuteur, et nous semble non pas inexistante mais secondaire du point de vue du locuteur, ce qui prime pour lui étant la volonté de faire partager sa propre perception des événements du monde réel³⁰⁷.

Dans le cadre de cette confrontation qui impose ma perception du monde à celle d'autrui, on comprend que la métaphore se place dans une relation de pouvoir entre les interlocuteurs : « [Q]ui impose sa métaphore impose sa vision du monde, tout en gommant le *je* qui la sous-tend (l'énoncé métaphorique est le plus souvent un énoncé en non personne), elle se présente sous une forme assertorique, qui fait d'elle un instrument idéologique³⁰⁸. » A la suite d'une réflexion de Michel Leguern, C. Détrie souligne même la dimension violente que peut prendre une telle imposition du sens envers autrui, puisque ne répondant pas à sa propre représentation, la métaphore qu'il reçoit s'affronte à lui sans crier gare, par l'irruption d'une subjectivité autre, étrangère, que son raisonnement n'est pas à même de maîtriser :

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 166.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 131. Les notions de « déviance » et de « monde expérientiel, conceptualisé » font référence aux travaux de G. Kleiber.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 135.

L'intrusion dans le discours d'un mot étranger à l'isotopie dominante (ce qu'est de manière perceptible pour le destinataire toute métaphore vive) produit en outre une *image associée* hors du contrôle de l'intelligence : la métaphore court-circuite le niveau de la communication logique³⁰⁹.

En un mot, la métaphore est donc le trope schopenhauerien par excellence : il dénonce le monde dit « réel » comme le produit d'une illusion représentative par la mise en avant de sa propre représentation, non masquée, au contraire du langage qui se prétend dénoté (mais ne l'est que conventionnellement par l'usage) et tente de masquer son caractère représentatif. C. Détrie suppose d'ailleurs la probable intuition de cette dimension dénonciatrice chez le locuteur. Celui-ci souhaite certes avant tout imposer sa vision, mais il a sans doute également conscience du problème que celle-ci va immanquablement poser à son destinataire, en lui permettant d'opérer un retour sur sa propre définition du monde :

L'emploi que l'énonciataire perçoit comme métaphorique est pour l'énonciateur la représentation de son point de vue, c'est-à-dire aussi de sa pratique du monde. Certes il n'ignore généralement pas que ce point de vue est un coup de force par rapport à la représentation collective conventionnelle, et donc que son choix dénomiatif sera perçu comme conflictuel, et peut-être même peut-on dire que c'est précisément la recherche du conflit (et de l'interrogation qu'il génère) qui motive la sélection d'un réglage perçu comme atypique, parce que la réalité ainsi représentée à ses yeux est problématique, insolite, nouvelle, elle-même atypique³¹⁰.

Dans l'usage du discours métaphorique, il y aurait ainsi la volonté d'imposer une représentation du monde à autrui et de dénoncer l'idée d'une réalité perceptive dénotée et partageable, mais en quelque sorte aussi l'aveu chez le locuteur de son propre malaise face à cette réalité qu'il ne peut partager, et à laquelle il n'a trouvé d'autre solution que la substitution de son point de vue, de force. En cela, on voit que la dénonciation des illusions à l'œuvre dans le processus métaphorique ne se départit également pas d'une dimension de consolation par substitution, qui nous renvoie une fois de plus au mécanisme fétichiste. Cette idée d'un fétichisme de la métaphore a d'ailleurs déjà été évoquée par Giorgio Agamben dans *Stanze*, dans une analyse du trope qui s'avère en tout point compatible avec la réflexion de Catherine Détrie. Ainsi que nous l'avons déjà vu, G. Agamben étudie dans cet ouvrage la relation de l'homme au monde sous le point de vue du désir, et dans ce cadre, il s'intéresse au fonctionnement fétichiste. Son analyse du processus mental à l'œuvre dans le fétichisme lui fait reconsidérer la description qu'on donne usuellement de son fonctionnement, en y voyant certes une part de métonymie, mais surtout un principe d'ordre métaphorique, faisant que le fétiche est certes conçu par le sujet comme un morceau de l'être aimé, mais qu'il est surtout un « tenant pour » qui ne fait qu'en dénoncer l'absence. Or, cette première analyse du modèle

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 79.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 169-170.

métaphorique à l'œuvre dans le fonctionnement fétichiste conduit ensuite le philosophe à examiner son possible renversement, en voyant la part fétichisme à l'œuvre dans le langage symbolique, qu'illustrerait en premier lieu le trope de la métaphore³¹¹.

Selon G. Agamben, qui rejoint en cela les propos de C. Détrie, la compréhension du langage selon l'articulation mécanique d'un signifié et d'un signifiant est un leurre qui tend à oublier que tout mot repose au départ sur un rapport au monde métaphorique, subjectif et immaîtrisable. Les mécanismes articulant l'énigme et le discours de vérité, le sens propre et l'impropre, ou encore le schéma Sa / Sé seraient des fictions rassurantes pour l'homme, lui donnant l'illusion d'une opération transparente et herméneutique de la signification, alors qu'en réalité le sens du langage résiderait uniquement dans le « / » mettant en tension chacun de ces deux pôles, dans un « différer originel » du sens³¹². Selon Agamben, qui s'appuie là en partie sur une remarque de Hegel, le mythe d'Œdipe mettrait en scène ce fonctionnement langagier : le Sphinx, sa monstruosité et son énigme représenteraient l'inconnu du différer originel du sens ; Œdipe et sa « résolution » de l'énigme plongeant le Sphinx dans l'abîme représenteraient quant à eux cette volonté de transparence et de maîtrise de la civilisation humaine qui ordonne le mystère effrayant de l'insu, qui conjure l'énigme en lui substituant un discours de raison. La résolution de l'énigme importe peu : ce que montre le mythe, c'est la monstruosité qu'elle représente pour l'homme qui a besoin de la faire disparaître pour mettre à distance ce qu'il ne maîtrise pas, cet « insensé » qu'il éloigne pour continuer à croire que les choses et le réel peuvent avoir un sens. Dès lors, la punition d'Œdipe et son aveuglement pourraient fort bien être interprétés comme la sanction non pas de l'inceste et du parricide, mais comme la sanction d'une *hybris* de l'homme qui aurait cru pouvoir ordonner le chaos propre au réel. Au regard de ce mythe, Agamben interprète le rapport fondé par l'homme entre le sens propre et l'impropre comme une négation de l'abîme, de l'opacité et de la tension qui fondent le langage et son « différer originel », que seuls l'énigme et le symbole assumerait pleinement, mais que les civilisations de l'*Aufklärung* auraient tenté de réduire au silence : « Aussi Œdipe apparaît-il dans notre culture comme le « héros civilisateur », dont la réponse au Sphinx fournit le modèle durable de l'interprétation du symbolique³¹³. »

Dans cette perspective, la métaphore, trope de l'énigme s'il en est, se présente comme l'expression d'un retour du langage sur son propre manque, sur ce différer originel. Ainsi, le

³¹¹ Giorgio Agamben, « L'image perverse. La sémiologie du point de vue du Sphinx », dans *Stanze, op. cit.*, p. 244-246. Voir *supra*, p. 837 et sq.

³¹² *Ibidem*, p. 225-229.

³¹³ *Ibid.*, p. 231. Pour l'ensemble de l'interprétation du mythe oedipien, consulter les pages 229-233 du même ouvrage.

sens de la métaphore ne résiderait pas dans l'élucidation d'un sens propre caché derrière l'image, comme dans l'énigme du Sphinx, mais dans la conjonction des deux et le brouillage intrinsèque de tout signifier qu'elle révèle :

[N]i la « ressemblance » ni l'intersection sémique ne préexistent à la métaphore : c'est elle qui les rend possibles, et l'explication qu'elles prétendent en fournir n'est que rétrospective. De même, la réponse d'Œdipe, loin de préexister à l'énigme, en est issue, et par une singulière pétition de principe prétend en offrir la solution. [...] Ce que le schéma *propre/impropre* nous empêche de voir, c'est qu'en réalité dans la métaphore rien ne se substitue à rien, parce qu'il n'existe pas de terme propre auquel se substituerait le terme métaphorique : mais notre vieux préjugé oedipien – c'est-à-dire notre schéma interprétatif *a posteriori* – nous fait percevoir une substitution là où n'existent qu'une disjonction et une différence à l'intérieur d'un signifier unique. Ce n'est que dans une métaphore figée par l'usage linguistique (et qui n'est donc plus une véritable métaphore) que peuvent être distingués un signifié propre et un signifié impropre : en vain chercherait-on un terme propre dans une métaphore originaire³¹⁴.

Le rapport entretenu entre les deux termes unis par la métaphore qui, « loin qu'un signifiant se substitue à l'autre, [...] se maintiennent tous deux en se niant réciproquement³¹⁵ », appelle pour G. Agamben le fonctionnement de présence/absence du fétiche. En effet, comme le fétiche, le signifiant métaphorique est une présence qui vient dénoncer et suppléer une absence, mais en tant que tel, il ne peut totalement la faire oublier et s'y substituer pleinement :

[U]ne étonnante analogie apparaît entre le fonctionnement de la forme emblématique et celui de la *Verlungnung* fétichiste, telle que Freud la décrit. Il est même possible d'avancer que la *Verlungnung* offre à l'interprétation de la métaphore un modèle qui échappe à la réduction traditionnelle, puisque sous son éclairage *la métaphore devient, dans le domaine du langage, ce qu'est le fétiche dans le domaine des choses*. De même que la *Verlungnung* n'implique pas simplement un « transport » de signifié propre à signifié impropre, mais plutôt un processus de négation, hors de toute substance, entre une absence et une présence (le fétiche étant tout à la fois ce rien qu'est le pénis maternel et le signe de son absence), de même la forme emblématique n'implique ni substitution ni transport, mais seulement un jeu de négation et de différence, irréductible à l'échange du propre et de l'impropre. Et de même que le fétiche, pris dans cette contradiction essentielle, ne peut subsister qu'au prix d'un déchirement, où deux réalités contraires constituent l'amorce de ce que Freud appelle une « fracture du Moi » (*Ichspaltung*), de même la forme emblématique repose sur une véritable fracture du « *synolon* » sémiotique.

La disjonction métaphorique ne s'opère donc pas entre le propre et l'impropre, mais disjoint la structure métaphysique du signifier : elle est le lieu où signifiant et signifié s'excluent réciproquement, le lieu où émerge la différence originelle sur quoi tout signifier se fonde³¹⁶.

Le cas de la métaphore, en particulier de la métaphore *in praesentia* privilégiée par le roman zolien, s'inscrit selon nous parfaitement dans un système qui relève à la fois d'une dénonciation schopenhauerienne de l'impossible saisie objective du monde et d'une volonté fétichiste de remplacer cette perte par un objet que le sujet maîtriserait parfaitement et lui substituerait : non seulement la métaphore *in praesentia* impose ma vision du réel, mais elle la

³¹⁴ *Ibid.*, p. 247-248.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 245.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 249-250.

juxtapose au référent dénoté qu'elle ne fait pas totalement disparaître, nie et parasite, afin de le dénoncer comme un référent qui ne fait plus « référence », comme une simple convention dont le partage n'est qu'un accord de façade qui ne repose sur aucun socle vérifiable. C'est d'ailleurs cette construction grammaticale spécifique de la métaphore *in praesentia* condensée que le Groupe μ utilise dans ses exemples lorsqu'il démontre le caractère autoréférentiel propre au mécanisme métaphorique, confortant l'idée qu'elle en illustre de manière paroxystique le procédé :

[Des syntagmes comme « l'unique sillon de la grève », « la mer en coiffe blanche », « l'alphabet vide des algues » chez Michel Deguy] sont bien ressentis immédiatement par le lecteur comme des distorsions du matériel lexical. L'attention est attirée sur le message par ces petits « scandales » sémantiques. Formellement, la métaphore se ramène à un syntagme où apparaissent contradictoirement l'identité de deux signifiants et la non-identité des deux signifiés correspondants. Ce défi à la raison (linguistique) suscite une démarche de réduction par laquelle le lecteur va chercher à valider l'identité³¹⁷.

Ainsi, la perturbation instaurée par la métaphore *in praesentia* chez le destinataire est l'occasion pour celui-ci d'un arrêt sur le langage, qui, parce qu'il ne s'efface plus derrière un simulacre de communication transparente, devient enfin visible dans sa matière d'obstacle potentiellement opaque, résistant, manipulable et non partageable, dans une dénonciation de l'illusion sur laquelle il repose et à laquelle il contribue habituellement. Le systématisme de ce procédé ne semble pas relever chez Zola du hasard, puisqu'en cela, il participe des mêmes caractéristiques que la tournure au génitif inversant la place du qualificatif en position rectrice et de l'objet référent en complément du nom. Les mêmes auteurs identifient en effet aussi ce type de permutation à un procédé destiné à « faire voir » le langage, dans une dimension « formelle » voire « formaliste » qui préfigure selon eux Mallarmé ou Apollinaire³¹⁸.

On le voit dans cette exploration linguistique, le choix d'un *leitmotiv* stylistique véhicule bien plus qu'un *topos* discursif, et répond dans le cas de la métaphore à une préhension spécifique du rapport du sujet locuteur avec le réel. Dans le cas de la métaphore *in praesentia* zolienne, le choix du trope trahit lui-même la tension entretenue par le roman

³¹⁷ Groupe μ , *Rhétorique générale*, *op. cit.*, p. 106-107.

³¹⁸ « Si l'inversion se traduit avant tout par des manœuvres sur l'ordre des trois constituants principaux de la phrase, on ne verra pas d'inconvénient à étendre cette dénomination aux opérations similaires portant sur des couples comme verbe-adverbe ou substantif-adjectif épithète. [...] La même permutation se complique d'une substitution lorsque [...] l'adjectif est en outre substantivé sous sa forme ordinaire ou bien sous celle d'un nom abstrait ; « le sombre du temps », « la vague blancheur de son peignoir ». [...] Les permutations pratiquées sur les segments de phrase recèlent, dans la littérature écrite, une valeur pour l'œil. Elles attirent le regard sur le texte en tant qu'ordre spatial et non seulement causal et temporel. [...] [Comme les symétries et les chiasmes, les énumérations et les parenthèses, le mètre et les répétitions, les permutations] visent à aménager un espace et font *voir* le langage. C'est sous cet angle que les métataxes sont saisies dans leurs manifestations les plus formelles, pour ne pas dire les plus formalistes. Au bout de la voie qu'elles ouvrent, il y a les expériences « topographiques » de Mallarmé et d'Apollinaire, de Butor et des Spatialistes. » (*ibidem*, p. 85-86 [le Groupe μ souligné]).

zolien avec le réel en opérant au niveau de la figurativité du texte le même principe de substitution fétichiste sur lequel repose l'œuvre d'art elle-même, remplaçant sa préhension dévaluée comme inaccessible par l'imposition autoritaire d'une vision subjective qui se dénonce comme telle : dans le roman par la spéculativité de son échec, dans la phrase par la tension métaphorique juxtaposant ce qui est supposé être (le référent diégétique) et n'être pas (l'*analogon*).

Au-delà de l'éclairage qu'elle porte sur le choix révélateur en soi de la métaphore *in praesentia*, l'analyse de C. Détrie confirme l'idée que le contenu de cette dernière relève d'une sélection propre au sujet, par conséquent nécessairement signifiante. Or, le contenu lexical et la disposition grammaticale des métaphores zoliennes livrent une curieuse description de la « sélection » ou de la catégorisation que l'auteur opère pour construire ses substituts au référent diégétique qu'il met en crise. La forme *in praesentia* laisse la concurrence entre les deux « réalités » explicitées, mais la tournure adjectivale et l'inversion de la hiérarchie rectrice dans le génitif mutilent le référent diégétique au profit de l'image métaphorique qui en est donnée, en le plaçant systématiquement dans une position de faiblesse. De cette construction de concurrence affichée mais inégale, la catégorisation subjective métaphorique acquiert une place dominante ; néanmoins, la sélection opérée par la métaphore zolienne ainsi mise en valeur surprend par sa béance : point d'envolée fantastique ou lyrique dans le rêve ou l'imagination, point d'incarnation forte, point d'image « suggestive »... Au contraire, ce système bien huilé impose au lecteur des adjectifs substantivés, des noms abstraits renvoyant à une forme géométrique ou une couleur, c'est-à-dire les désignations les moins « imagées » qui soient. Zola utilise pleinement les perversions du système fétichiste métaphorique, mais non pas pour imposer une image autre du réel : il lui substitue une image qui ne se réfère à rien, qui ne remplace pas le réel défait et parasité par un autre simulacre, mais par une forme abstraite et muette, ne renvoyant qu'à elle-même.

Ainsi analysée, on comprend comment un matériau aussi difficile à utiliser que le « mot » peut parvenir à suggérer l'abstraction. Par définition abstrait, le mot ne peut jamais se déprendre de la référence à un signifié qui le renvoie toujours au monde des objets, et lui ôte donc paradoxalement toute possibilité d'abstraction. Ne pouvant donc ignorer la puissance imageante et figurative du mot, l'esthétique zolienne la retourne contre elle-même en utilisant la figure la plus imagée, la métaphore, comme une mine perturbant, contrecarrant la puissance suggestive du langage. La métaphore *in praesentia* zolienne interfère et parasite son référent diégétique objectal, le réduit à n'être que l'ombre défaite d'une image subjective imposée par l'auteur, mais qui ne renvoie quant à elle plus à rien, si ce n'est l'abstraction d'une forme,

d'une couleur ou d'une texture. Ainsi le paysage zolien se fond-il progressivement en un ensemble de lignes, de taches, de formes géométriques, qui le défigurent en lui refusant toute intelligence, au profit d'une simple contemplation.

b. Un cas d'inflation radicale de l'abstraction par taches : les nuits zoliennes

Comme nous venons de le voir, en lui-même, le processus métaphorique utilisé par Zola pour évoquer l'objet-paysage repose sur un principe de mise à distance du référent réel et de sa mise en crise en tant que référence. Non oblitéré, l'objet-paysage est déconstruit par la figure de rhétorique qui met au devant de lui sa forme abstraite, le transformant en amas de taches et de lignes plus ou moins géométriques. Ce que nous avons appelé la « présentification linguistique de la forme abstraite » menace par une arme propre au langage, dès qu'elle intervient dans une description, l'existence supposée de l'objet diégétique, en affaiblissant son aspect concret d'objet mais aussi en surinvestissant l'intermédiaire langagier qui le représente, en faisant voir le langage dans l'obstacle rétif de la métaphore *in praesentia*. Ponctuellement, ce principe stylistique s'avère donc déjà en soi particulièrement perturbant pour l'illusion référentielle, et sa combinaison avec les moyens de présentation du support de l'œuvre déjà étudiés (cadrage omniprésent, négation de l'espace tridimensionnel, nivellement en une surface-support vierge) engage l'image représentée vers l'intransitivité abstraite. Certains passages des *Rougon-Macquart* radicalisent cependant ce principe plus encore, en poussant la représentation dans ses derniers retranchements. La tension usuelle de la description zolienne met en scène la coexistence d'un support de type pictural, d'un paysage, et de sa défiguration par une tache. Attaqué de toutes parts, le référent résiste plus ou moins en fonction du peu d'incarnation que le système de comparants formels lui laisse. Or, qu'en est-il lorsque la narration fait le choix d'un contexte diégétique qui lui-même menace la visibilité du référent ?

Nous avons vu lors de notre étude des fenêtres zoliennes que ce cas de figure était loin d'être isolé dans le cycle : brouillard, pluie, neige, obscurité... tous les éléments physiques semblent parfois s'allier pour perturber la visibilité de l'« à-voir » des descriptions, y compris dans les plus célèbres, comme la plupart des tableaux de Paris d'*Une page d'amour* (le premier par la brume, le troisième par la nuit, le quatrième par la pluie et le dernier par la neige !). Si la perturbation « climatique » du monde diégétique lors d'une séquence descriptive n'est pas en soi sans poser de problème à la représentation, on comprend au regard des paragraphes qui précèdent combien celle-ci peut s'avérer dévastatrice dans le cas du

déploiement d'une esthétique de la « tache » : si le texte transforme l'espace diégétique en espace bidimensionnel, si le paysage perd sa visibilité d'objet en raison des conditions météorologiques, que lui reste-t-il lorsque les comparants formels et les métaphores *in praesentia* le déforment en formes abstraites ? Quelle tension reste-t-il ; et finalement, reste-t-il bien quelque chose à reconnaître derrière la tache ?

- *Point rouge sur monochrome noir : Germinal et le minimalisme abstrait*

Dans ces cas particulièrement extrêmes mais non isolés dans le cycle, l'absorption du référent dans la nuit ou la tempête achève la transformation du paysage en une surface recouverte de formes abstraites. Un exemple que nous avons déjà rencontré donnera une rapide idée, par son minimalisme, de la déperdition de la figure opérée par cette disparition légitimée du référent derrière les taches abstraites : celui de l'*incipit* de *Germinal*. Nous avons précédemment vu que les premières lignes du roman s'attachaient à remettre en cause la tridimensionnalité de l'espace minier dans lequel pénètre Etienne : d'abord par platitude de la « plaine rase » du Nord, mais surtout par l'exploitation de l'obscurité, qui parvient à confondre le ciel et la terre en une même surface opaque unie, si bien que le personnage ne se repère plus dans l'espace et ne comprend pas à quoi se réfèrent les feux qui se trouvent en face de lui³¹⁹ :

Depuis une heure, il avançait ainsi, lorsque sur la gauche, à deux kilomètres de Montsou, il aperçut des feux rouges, trois brasiers brûlant au plein air, et comme suspendus. [...] Brusquement, à un coude du chemin, les feux reparurent près de lui, sans qu'il comprît davantage comment ils brûlaient si haut dans le ciel mort, pareils à des lunes fumeuses³²⁰.

Evidemment, les feux ne sont pas « suspendus » en l'air, « dans le ciel » comme des lunes, mais au loin, et ce n'est qu'au bout de quelques lignes que le personnage reconnaît enfin dans l'obscurité la présence d'une « fosse » et les trois feux comme « trois feux de houille, dans des corbeilles de fonte », placés pour réchauffer et éclairer le travail d'ouvriers sur le terril. La confusion est entretenue pour nier toute perspective au paysage et le transformer en une sorte de toile monochrome noire faisant face au personnage désarçonné par cette vision. L'étonnement naïf de l'ouvrier qui ne semble pas très au fait de l'industrie de son pays, lui qui vient pourtant de Lille, nous semble en effet s'expliquer si l'on conçoit la vision d'Etienne comme une contemplation esthétique : ce dont Etienne fait l'expérience ici,

³¹⁹ Voir *supra*, p. 1210 et sq.

³²⁰ Emile Zola, *Germinal*, éd. cit., p. 1133-1134.

c'est, comme le lecteur, celle de l'art abstrait : sur une toile noire monochrome viennent s'apposer trois taches rouges brillantes à la manière d'une œuvre de Miró (fig. 80), sans qu'aucun référent ne puisse leur être directement rattaché : l'« à-voir » n'est plus un « à-voir » traditionnel, le personnage voit la forme sans le sens, ce qui suscite son étonnement, son incompréhension, mais ne stoppe pas l'évocation pour autant, car cet « à-voir »-là semble tout aussi fascinant qu'une vision figurative, sinon plus. Il est d'ailleurs remarquable de constater que cette évocation parfaitement abstraite du paysage nocturne des feux de la mine, de ces quelques taches rouges dans une surface noire unie, n'est pas sans suite dans le roman, qui semble se plaire à recouvrir son paysage d'un voile uniforme obscur, oblitérant tout détail, pour ne retenir ensuite des objets qui s'y trouvent que leur forme ou leur contraste coloré. Ainsi, alors même qu'Etienne observe la mine sous un ciel bas de fin d'après-midi en revenant de chez Rasseneur, lorsque l'obscurité n'est pas totale mais le ciel seulement « livide », l'esthétique de la « tache » prend le relais des conditions atmosphériques pour gommer progressivement la présence des objets du paysage et les réifier en formes sombres :

Pendant qu'Etienne se débattait ainsi, ses yeux, qui erraient sur la plaine immense, peu à peu l'aperçurent. Il s'étonna, il ne s'était pas figuré l'horizon de la sorte, lorsque le vieux Bonnemort le lui avait indiqué du geste, au fond des ténèbres. **Devant lui, il retrouvait bien le Voreux, dans un pli de terrain**, avec ses bâtiments, avec ses bâtiments de bois et de briques, le beffroi couvert d'ardoises, la salle des machines et la haute cheminée d'un rouge pâle, tout cela tassé, l'air mauvais. **Mais, autour des bâtiments, le carreau s'étendait, et il ne se l'imaginait pas si large, changé en un lac d'encre** par les hauts chevalets qui portaient les rails des passerelles, encombré dans un coin de la provision des bois, pareille à la moisson d'une forêt fauchée. **Vers la droite, le terri barrait la vue, colossal comme une barricade de géants, déjà couvert d'herbe dans sa partie ancienne, consumé à l'autre bout par un feu intérieur qui brûlait depuis un an, avec une fumée épaisse, en laissant à la surface, au milieu du gris blafard des schistes et des grès, de longues traînées de rouille sanglante.** Puis, les champs se déroulaient, des champs sans fin de blé et de betteraves, nus à cette époque de l'année, des marais aux végétations dures, coupés de quelques saules rabougris que séparaient des files maigres de peupliers. Très loin, les petites taches blanches indiquaient des villes, Marchiennes au nord, Montsou au midi, tandis que la forêt de Vandame, à l'est, bordait l'horizon de la ligne violâtre de ses arbres dépouillés. Et sous le ciel livide, dans le jour bas de cet après-midi d'hiver, il semblait que tout le noir du Voreux, toute la poussière volante de la houille se fût abattue sur la plaine, poudrant les arbres, sablant les routes, ensemençant la terre.

Etienne regardait, et ce qui le surprenait surtout, c'était un canal, la rivière de la Scarpe canalisée, qu'il n'avait pas vu dans la nuit. Du Voreux à Marchiennes, ce canal allait droit, un ruban d'argent mat de deux lieues, une avenue bordée de grands arbres, élevée au-dessus des bas terrains, filant à l'infini avec la perspective de ses berges vertes, de son eau pâle où glissait l'arrière vermillonné des péniches. [...] Ensuite le canal faisait un coude, coupait de biais les marais ; et toute l'âme de cette plaine rase paraissait être là, dans cette eau géométrique qui la traversait comme une grande route, charriant la houille et le fer³²¹.

La nuit n'est pas encore advenue, mais l'étonnement d'Etienne reste intact, au point de devenir l'embrasseur systématique qui relance la description (souligné). Or cette surprise créée par la vision de la plaine du Voreux ne peut être comprise que sur un plan esthétique : Etienne ne découvre pas la plaine, mais il semble pourtant la voir pour la première fois, comme si la

³²¹ *Ibidem*, p. 1192-1193.

perception visuelle ne suffisait pas à la véritable vision de la chose. Cette distinction de deux regards tend même à placer la « vraie vision » sur un plan dénué d'intervention de l'intellect, comme l'indique la dissociation entre le sujet Etienne et la métonymie réifiant son regard à « ses yeux » : « Pendant qu'Etienne se débattait ainsi, ses yeux, qui erraient sur la plaine immense, peu à peu l'aperçurent. ». Contrairement à ce que tend parfois à le dire Philippe Hamon, le porte-regard n'a donc pas qu'à se poster pour « voir » ce qui l'entoure. Ici, Etienne a constamment la plaine sous les yeux, mais il ne la voit que « peu à peu », lorsqu'il met son débat intérieur et son intellect de côté, pour entrer dans une position purement contemplative, et non plus seulement herméneutique. Pour « voir » la plaine, il ne faut pas seulement identifier les noms des villes ou la fonction des bâtiments, il faut parvenir peu à peu à les oublier comme objets pour n'en retenir que la forme.

Et effectivement, peu à peu, au bout de quelques lignes plutôt mimétiques, la description de la plaine laisse place à la présentation d'une œuvre colorée et abstraite. Nous retrouvons un système de plan et de cadrage pictural, ici surplombant la surface plate de la plaine, consistant dans une premier temps à « barricader » l'extérieur du cadre et à l'organiser par des déictiques droite/gauche (en italique et gras), puis à aplanir la surface en accentuant le vide des champs, en niant la verticalité des éléments perpendiculaires au sol, voire à les grouper pour en faire des lignes (italique). En plusieurs endroits, le phénomène de remontée du support semble aller plus loin, en évoquant un recouvrement uniforme du paysage par une coulée monochrome : lac d'encre du carreau, fumée du terril, et surtout illusion que le charbon de la mine à recouvert l'ensemble du paysage d'un voile noir, abstrait jusque dans la formule grammaticale substantivée qui l'évoque : « il semblait que tout le noir du Voreux [...] se fût abatt[u] sur la terre ». Dès lors, l'esthétique de la « tache » peut intervenir pour mettre à distance les objets décrits : sur le « noir du Voreux » prend place la « ligne violâtre de la forêt », les « taches blanches [...] des villes » ou le « ruban d'argent mat » du canal ; sur la « surface » de la fumée et du « gris des schistes et des grès » s'étalent des « traînées de rouille sanglante ». On comprend mieux l'étonnement d'Etienne : le porte-regard n'emporte pas la vision complète d'un paysage minier du nord de la France, il assiste médusé à la remontée en son regard de l'abstraction inhérente au paysage, qui se transforme en une peinture non figurative qu'il ne peut comprendre, et ne peut d'ailleurs que contempler par « ses yeux » sans chercher à comprendre. Il fait ainsi l'expérience de la contemplation d'une toile non figurative occultant le paysage, que le texte tend d'ailleurs lui-même à énoncer en insistant sur la rigueur « géométrique » de la ligne du canal coupant l'espace nu de la plaine.

Si l'abstraction liée au monochrome noir de la plaine du Voreux persiste avant même la tombée de la nuit, on ne s'étonnera pas que l'obscurité complète fasse ressurgir sans la moindre hésitation le refrain abstrait des trois feux rouges sur fond noir. Ainsi, alors qu'Etienne revient une fois encore de chez Rasseneur mais en pleine nuit, après avoir épié Catherine et Chaval, ces lumières subissent à nouveau un traitement abstrait alors que le personnage les connaît désormais, comme s'il en redécouvrait la beauté purement formelle, dans une vision tout aussi fantastique qu'au premier jour, auquel le passage renvoie d'ailleurs explicitement comme pour en légitimer l'étrangeté :

Mais, avant de rentrer, Etienne s'arrêta, jeta un dernier regard aux ténèbres. Il retrouvait la même immensité noire que le matin, lorsqu'il était arrivé par le grand vent. Devant lui, le Voreux s'accroupissait de son air de bête mauvaise, vague, piqué de quelques lueurs de lanterne. Les trois brasiers du terri brûlaient en l'air, pareils à des lunes sanglantes, détachant par instants les silhouettes démesurées du père Bonnemort et de son cheval jaune. Et au-delà, dans la plaine rase, l'ombre avait tout submergé, Montsou, Marchiennes, la forêt de Vandame, la vaste mer de betteraves et de blé, où ne luisaient plus, comme des phares lointains, que les feux bleus des hauts fourneaux et les feux rouges des fours à coke. Peu à peu, la nuit se noyait, la pluie tombait maintenant, lente, continue, abîmant ce néant au fond de son ruissellement monotone³²² [...].

Que voit Etienne dans cette scène ? La question peut légitimement être posée, dans la mesure où le texte introduit la description par une analogie à celle de l'*incipit*, où il ne voyait précisément *rien*, soit un monochrome parfaitement noir ici encore souligné (« immensité noire », « l'ombre avait tout submergé »), ce noir ayant curieusement, comme dans l'*incipit* de *La Joie de vivre*, la capacité de réduire à néant ce qui est déjà le néant, dans une accroissement exponentiel de l'obscurité qui se mange elle-même : « la nuit se noyait », « la pluie [...] abîmant ce néant au fond de son ruissellement ». Le rien qui s'abîme ne laisse plus la moindre place aux objets présents dans l'espace : on évoque le nom de villes qui ont disparu ; le Voreux n'est plus que « vague », noir sur noir ; et la seule présence concrète, celle de Bonnemort avec son cheval au loin, est paradoxalement une évocation en négatif, celle de leur ombre qui détache fugitivement sur une lumière le noir de leurs « silhouettes démesurées », ce qui les réduit finalement à des formes peu identifiables. Le monochrome noir est donc presque parfait, et sur ce fond qui souligne sa présence, peuvent désormais s'inscrire quelques touches de couleur abstraites, celle des feux, qui ne sont désormais plus sans référent pour Etienne qui les connaît, mais qui les voit toujours, en raison de la surface bidimensionnelle de la toile, suspendus « en l'air ». Dès lors, les brasiers et les fours peuvent subir le concours du traitement par « tache » que nous avons précédemment mis en évidence, en devenant des points lumineux et colorés avant d'être des objets : « piqué de

³²² *Ibid.*, p. 1246-1247.

quelques lueurs de lanternes », « les feux rouges des fours à coke », « les feux bleus des hauts fourneaux ». Abîme noir, piqué de points lumineux rouges, jaunes et bleus : ce que voit Etienne ne relève définitivement plus du paysage.

- Feux d'artifice stellaires : drippings nocturnes dans L'Œuvre et Une page d'amour

Des descriptions qui ne relèvent plus du paysage, il en existe beaucoup dès qu'il fait nuit dans *Les Rougon-Macquart*, notamment en ville. La vision nocturne de la ville se prête naturellement à l'abstraction : l'obscurité gomme les détails « gênants » des monuments et des bâtiments, elle tend de noir l'espace devenu fond monochrome, sur lequel les seuls éléments visibles impossibles à ignorer se présentent désormais sur le mode de l'unité minimale de l'œuvre abstraite : le point. D'un paysage urbain nocturne se détachent en effet des points lumineux (étoiles, becs de gaz, ou reflets des deux précédents dans l'eau) et les alignements éventuels qu'ils forment (files pour les lumières de la ville, constellations pour les étoiles). Cette réduction abstraite est renforcée par l'identité visuelle qu'on peut (hypocritement) attribuer aux différentes sources des points lumineux, confondant en une même surface pointillée le sol et la terre, le monde naturel et artificiel. Il est, admettons-le, impossible, même par une nuit particulièrement obscure, de confondre un bec de gaz avec son reflet dans l'eau courante d'une rivière, ou avec une étoile – à moins de passer dans l'abstraction et de les concevoir comme des taches sans référent ni contexte apposées sur un support noir, plan et uni. Le roman zolien, manifestement en quête de situations propices à l'abstraction, ne lésine pas sur cette occasion et exploite pleinement cette confusion afin de transformer les nuits urbaines étoilées de ses personnages en contemplations d'œuvres abstraites. Ainsi en est-il de la dernière vision qu'a Claude de l'île de la Cité depuis le pont des Saints-Pères dans *L'Œuvre*, dans une description que nous avons déjà évoquée pour sa mise en abyme du néant consubstantiel au peintre, préfigurant sa mort³²³ :

C'était une nuit d'hiver, au ciel brouillé, d'un noir de suie, qu'une bise, soufflant de l'ouest, rendait très froide. Paris allumé s'était endormi, il n'y avait plus là que la vie des becs de gaz, des taches rondes qui scintillaient, qui se rapetissaient, pour n'être, au loin, qu'une poussière d'étoiles fixes. D'abord, les quais se déroulaient, avec leur double rang de perles lumineuses, dont la réverbération éclairait d'une lueur les façades des premiers plans, à gauche les maisons du quai du Louvre, à droite les deux ailes de l'Institut, masses confuses de monuments et de bâtisses qui se perdaient ensuite, en un redoublement d'ombre, piqué des étincelles lointaines. Puis, entre ces cordons fuyant à perte de vue, les ponts jetaient des barres de lumières, de plus en plus minces, faites chacune d'une traînée de paillettes, par groupes et comme suspendues. Et là, dans la Seine, éclatait la splendeur nocturne de l'eau vivante des villes, chaque bec de gaz reflétait sa flamme, un noyau qui s'allongeait en une queue de comète. Les plus proches, se confondant, incendiaient le courant de larges éventails

³²³ Voir *supra*, p. 605 et sq.

de braise, réguliers et symétriques ; les plus reculés, sous les ponts, n'étaient que des petites touches de feu immobiles. Mais les grandes queues embrasées vivaient, remuantes à mesure qu'elles s'étalaient, noir et or, d'un continuel frissonnement d'écailles, où l'on sentait la coulée infinie de l'eau. Toute la Seine en était allumée comme d'une fête intérieure, d'une féerie mystérieuse et profonde, faisant passer des valse derrière les vitres rougeoyantes du fleuve. En haut, au-dessus de cet incendie, au-dessus des quais étoilés, il y avait dans le ciel sans astres une rouge nuée, l'exhalaison chaude et phosphorescente qui, chaque nuit, met au sommeil de la ville une crête de volcan³²⁴.

Dans ce paysage, les étoiles ont disparu, masquées par le voile d'une « rouge nuée ». Cette disparition devrait dès lors être l'occasion de pouvoir détacher la vision nocturne de la ville, éclairée par les becs de gaz et leurs reflets, sur la surface obscure unie du ciel. Or, il n'en est rien. Tout d'abord, la nuée rougeâtre qui les fait disparaître est à peine évoquée en fin de description, le début du texte plongeant le ciel dans le néant d'un « noir de suie » tout aussi profond que si le ciel était dégagé. La description opère ensuite rapidement une confusion entre toutes les traces lumineuses présentes devant Claude, par le biais d'une métaphore filée stellaire commune aux lumières des réverbères et à leurs reflets dans l'eau. Non seulement les images astrales réunissent dans un même ensemble visuel des lumières d'aspect très différent, mais leur thématique semble en outre leur faire « remplacer » les étoiles manquantes du ciel, confondant dès lors tous les éléments du paysage en une même surface d'inscription. La fin de la description souligne cette confusion par un parallélisme syntaxique assez paradoxal : « au-dessus des quais étoilés, il y avait dans le ciel sans astres... ». La syntaxe met en parallèle les deux supports hétérogènes (terre et ciel) dans des groupes nominaux syntaxiquement identiques (préposition ; substantif désignant le support ; expansion du nom évoquant les étoiles) : elle engage ainsi un rapprochement des deux surfaces en tant que support potentiellement constellé, que la constellation soit métaphoriquement ou dénotativement stellaire. Toutefois, les deux qualificatifs mis en parallèle opèrent un renversement paradoxal en évacuant les étoiles de leur support naturel (« ciel sans astres ») pour les trouver en revanche sur leur support non naturel (« les quais étoilés »), comme si celles-ci avaient été, sans métaphore, concrètement *transférées* sur terre. La confusion ainsi introduite est renforcée par l'ordre des mots dans la phrase, qui commencent de manière peu logique par évoquer la présence des étoiles sur terre, en bas, là où elles ne devraient pas être, avant de noter leur absence en haut, dans le ciel, là où elles devraient être, perturbant d'autant l'intellection spatiale de la scène. La métaphore filée aboutit donc à la transformation de l'espace entier en une surface noire constellée d'étoiles, procédé qui vise encore une fois chez Zola à nier la partition entre ciel et terre pouvant contrecarrer leur transformation en support uni de toile abstraite. La ville illuminée ne se détache plus sur le ciel noir, mais s'incorpore à

³²⁴ Emile Zola, *L'Œuvre*, éd. cit., p. 339-340.

lui pour devenir une seule et même surface parsemée de lumières sans référent clairement défini, artificiellement recréée.

Artificiellement recréée, car à regarder de près les éléments de la métaphore filée assimilant les lumières de l'eau et de la terre aux lumières du ciel, on s'aperçoit que son comparant ne réside sans doute pas uniquement dans les étoiles du système solaire, mais aussi dans leur équivalent artificiel : les fusées des feux d'artifice, dont le ciel est aussi le support nocturne : « allumé », « taches rondes qui scintillaient », « poussière d'étoiles fixes », « double rang de perles lumineuses », « ces cordons fuyant à perte de vue », « des barres de lumières » (pour la ville) ; « traînée de paillettes », « une queue de comète », « larges éventails de braise, réguliers et symétriques », « petites touches de feu immobiles », « grandes queues embrasées [qui] s'étalaient, noir et or » (pour l'eau). Au-delà de l'accent systématique des termes recteurs sur la géométrie et la forme des « taches » lumineuses (« cordons », « rangs », « taches rondes », « traînée », « queue », « touches »...), certaines métaphores reprennent ainsi le vocabulaire utilisé par les artificiers pour désigner les figures abstraites qu'ils réalisent (« éventail », « queue de comète »). Il faut d'ailleurs noter l'heureuse « coïncidence » qui fait du point où se situe Claude un des lieux privilégiés par les feux d'artifice organisés par la ville de Paris sur la Seine depuis le XVIII^e siècle. La gravure d'une des plus célèbres manifestations du siècle, organisée en l'honneur du mariage de Marie-Louise de France avec l'infant d'Espagne en 1739, montre que le point de vue idéal sur ces spectacles, avant la construction du Pont des Arts, était quasi-identique à celui que prend le personnage depuis le pont des Saints-Pères. Cet usage a ainsi pu influencer la tonalité féerique du regard du personnage sur les lumières de la ville (fig. 81).

Cette probable référence s'avère significative de notre point de vue : car finalement, qu'est-ce qu'un feu d'artifice si ce n'est la première présentation à la contemplation du public d'un spectacle non mimétique, totalement abstrait, sans référent, et pourtant considéré comme digne d'être regardé esthétiquement ? Il ne semblerait pas particulièrement étonnant qu'au moment de transformer la ville en « barres », « cordons », « taches rondes » « symétriques »..., disséminés sur un fond noir uniforme et plan, l'écrivain voie dans le détour par le feu d'artifice l'intermédiaire idéal pour exprimer une abstraction qui n'a pas encore acquis de légitimité comme objet de vision dans d'autres domaines artistiques. Ce truchement pyrotechnique met en évidence une volonté non pas seulement d'artificialiser, mais d'« artificialiser » la métaphore stellaire, afin que l'espace constellé ainsi reconstruit ne puisse jamais être véritablement pris pour un ciel étoilé, qu'il garde bien sa dimension représentative d'*artefact* : ainsi de la référence métaphorique au feu d'artifice, mais aussi à ces éléments

doublement artificiels que sont les objets de parure (faits artisanalement *et* voués à l'illusion, à l'inutile, à l'apparence) : « cordons », « double rang de perles », « paillettes », « éventails ». L'apposition « noir et or », qualifiant les queues de comète qui s'étalent, participe également de ce phénomène, en prêtant d'abord une couleur à ce qui n'est que le vacillement immatériel d'une lumière, mais surtout une couleur issue d'une substance concrète, matérielle, l'or, qui « s'étale » aussi, notamment lorsqu'il est utilisé dans l'art pictural...

Tout est fait donc dans cette description pour faire disparaître le référent diégétique du paysage (ciel, terre, eau, réverbères, reflets, « vraies » étoiles) au profit d'une seule surface noire étoilée ; mais cette invasion stellaire métaphorique est constamment mise à distance afin qu'elle ne substitue jamais un autre référent à celui de la ville et que ses étoiles soient toujours perçues comme des taches d'or artificiellement étalées par la description sur l'espace nu et noir de la nuit. Ainsi le Paris de Zola se fait-il imperceptiblement un *dripping* de Pollock inversé, or sur noir (fig. 82)...

On peut trouver une sorte de synthèse des procédures abstraites de *Germinal* et de *L'Œuvre* dans le tableau nocturne de Paris dressé dans le dernier chapitre de la troisième partie d'*Une page d'amour*. Face à Hélène, le ciel de Passy fourmille certes de nombreuses étoiles, mais celles-ci subissent le même sort déréalisant que les autres feux déjà rencontrés, avant que les lumières de la ville disparue dans le noir ne viennent se confondre avec elles. Nous assistons ainsi, comme en temps réel, à la réalisation progressive d'une peinture abstraite sur un support faisant face au personnage – rappelons que ce « tableau » est vu depuis une fenêtre, donc selon un point de vue cadré. La description met d'abord en scène la disparition du référent urbain dans l'obscurité progressive qui l'envahit et l'assimile à une surface sombre :

La nuit tombait. Du ciel pâli, où brillaient les premières étoiles, une cendre fine semblait pleuvoir sur la grande ville, qu'elle ensevelissait lentement, sans relâche. De grands tas d'ombre emplissaient déjà les creux, tandis qu'une barre, comme un flot d'encre, montait du fond de l'horizon, mangeant les restes de jour, les lueurs hésitantes qui se retiraient vers le couchant. Il n'y avait plus, au-dessous de Passy, que quelques nappes de toitures encore distinctes. Puis le flot roula, ce furent les ténèbres³²⁵.

Notons d'emblée que la disparition du paysage dans l'obscurité n'est pas présentée sur le mode de la perte, mais comme une forme d'ajout, celui d'une couche de couleur sombre qui semble couvrir, envahir le support, comme on recouvre le fond d'un tableau d'une couche de peinture : l'ombre est ainsi comparée à une « cendre fine », qui « enseveli[t] » la ville, qui l'« empl[i]t » dans ses creux, à un « flot d'encre » qui la recouvre et la « mang[e] ». Le noir

³²⁵ Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 964.

n'est pas *rien*, il est une surface visible qui a une existence matérielle, comme le fond-support dans l'œuvre non représentative. Suit une description du néant des ténèbres évoquant par défaut la ville non encore éclairée, présente et pourtant disparue sous la « couche » de noir. Accèdent enfin à la visibilité descriptive les étoiles :

Alors, elle leva les yeux, regardant le ciel d'été. Les constellations plantaient leurs clous d'or. Une planète, presque au ras de l'horizon, luisait comme une escarboucle, tandis qu'*une poussière d'étoiles presque invisibles sablait la voûte d'un sable pailleté d'étincelles.* Le Chariot, lentement, tournait, son brancard en l'air. [...] *Derrière les milliers d'étoiles, d'autres milliers d'étoiles apparaissaient, et cela sans cesse, dans la profondeur infinie du ciel.* C'était un continuel épanouissement, *une braise attisée de mondes brûlant du feu calme des pierreries.* La voie lactée blanchissait déjà, développait *ses atomes de soleil, si innombrables et si lointains qu'ils ne sont plus, à la rondeur du firmament, qu'une écharpe de lumière*³²⁶.

Cette entrée en scène des « points » sur l'espace entièrement recouvert de nuit programme à elle seule tous les problèmes posés par ce chapitre à la représentation de l'espace diégétique nocturne. La métaphore *in praesentia* de la deuxième phrase annonce en effet d'emblée que ce que le texte s'apprête à dépeindre pendant plusieurs pages s'est totalement abstrait de son référent réel, pour être uniquement utilisé en tant que matériau visuel ou pictural. En effet, la comparaison des étoiles à des « clous d'or » nous fait entrer dans le monde de l'artisanat, de l'artifice et de la matière précieuse de l'ornement, nous renvoyant à la facticité de l'image que le paysage s'apprête à donner. Mais surtout, faire d'une étoile un « clou planté », c'est reconnaître que l'espace monochrome noir qui l'entoure n'est plus le ciel, mais bien une surface plane ayant une matérialité propre, surface sur laquelle vient s'apposer le point lumineux. C'est donc ôter par avance à la vision qui s'apprête à être détaillée toutes ses caractéristiques diégétiques propres – aplatissement des ses trois dimensions, superposition et non inclusion dans l'espace environnant, artificialisation d'un élément naturel – pour la réduire à un élément factice et à une forme élémentaire : un point, plaqué sur une surface.

De plus, dans cette métaphore *in praesentia* inaugurale, le comparé n'est lui-même pas exempt de manipulation. L'image des « clous d'or » plantés dans le ciel n'est en effet pas appliquée aux étoiles en tant que telles, mais à leurs « constellations ». Or, renvoyer le lecteur à la notion de « constellation », c'est déjà l'introduire dans un phénomène d'abstraction, puisque la constellation réduit l'étoile à un point dans l'espace, à l'élément d'une figure géométrique tracée sur la cartographie du ciel, consistant certes à lui donner un référent, une identité formelle, mais par une convention qui ne repose pas du tout sur un mode mimétique. L'astronomie, sur le plan purement contemplatif, est en quelque sorte un équivalent

³²⁶ *Ibidem*, p. 966.

« naturel » du feu d'artifice que nous avons évoqué pour *L'Œuvre* : l'observation des étoiles est un des uniques spectacles abstraits admis par l'homme comme « spectacle » avant l'invention de l'abstraction. Les étoiles suscitent une position contemplative alors qu'elles ne représentent rien et que leur référent, leur origine, leur situation exacte dans l'espace sont inconnus. Elles ne peuvent donc être admirées que pour elles-mêmes, pour leur forme et leur brillance. La posture contemplative abstraite avant l'heure engendrée par cet élément mystérieux, visible mais ne renvoyant à rien, a engendré un sentiment de terreur dans toutes les civilisations, qui ont dès lors tenté de cartographier le ciel pour donner un sens à ces formes anarchiques en les regroupant, en formant des ensembles dessinant des figures, permettant ensuite de les désigner en pensant les dominer.

Mais on le sait, les dessins des constellations sont purement conventionnels. Les mêmes étoiles renvoient, selon les peuples, le temps et l'espace, à des figures différentes : le « Chariot » évoqué quelques lignes plus loin dans notre description ne ressemble en rien à un chariot, tant et si bien que son nom officiel en Occident l'associe à une « Ourse », et que la plupart des gens qui l'observent aujourd'hui désignent cette figure comme une « casserole » (un unijambiste en Amérique centrale, une caravane en Arabie ancienne, etc³²⁷). Et nous parlons de la constellation la plus identifiable du ciel, dans nos latitudes... On chercherait longtemps un lien formel entre la plupart des constellations animales et leur forme : ainsi du Lion, du Grand Chien, de la Baleine... Certaines n'entretiennent d'ailleurs explicitement aucun lien mimétique, même lointain, avec leur référent : ainsi de tous les ensembles désignés par des noms propres mythologiques, comme Persée, Cassiopée, Pégase, Andromède, Hercule... – mythes d'où proviennent également, en réalité, les autres désignations plus « communes » : la Baleine est ainsi désignée en raison de son rôle dans le mythe de Persée et Andromède, deux constellations dont elle est géographiquement proche. L'incapacité à associer les combinaisons géométriques des points du ciel à un référent réel est manifeste par la réduction, dans le langage courant, de certaines constellations à des formes abstraites : « W » pour Cassiopée, « Croix » du Cygne. Bernard Pellequer remarque ainsi que la Couronne boréale est « une des rares constellations dont la forme justifie le nom³²⁸ » : or celle-ci renvoie précisément par son nom à un objet-forme d'ordre géométrique plutôt que figuratif.

La constellation est donc une figure abstraite fictivement associée à un référent réel, de manière purement symbolique et sans autre légitimité que l'accord de la convention, que

³²⁷ Bernard Pellequer, *Petit guide du ciel*, Paris, Seuil, « Points Sciences », 1990, p. 24.

³²⁸ *Ibidem*, p. 36.

l'homme a plaquée sur le ciel pour mettre à distance l'autotélicité insupportable des lumières stellaires, à la fois fascinantes et effrayantes par leur contingence (sans doute parce qu'elles le renvoient ainsi à sa propre contingence). Elle est donc un *artefact* que l'homme place devant les étoiles pour ne plus les voir *vraiment*. Pour ne plus sentir leur menace, il les réduit à des points, reliés arbitrairement par des lignes produisant des formes abstraites, permettant de les reconnaître, de les rendre visibles puis identifiables : l'abstraction maîtrisée contre l'abstraction imposée. Que ces formes abstraites soient ensuite reliées à des référents symboliques de manière artificielle importe peu, car personne ne croit regarder une dorade ou une figure ressemblant à une dorade lorsqu'il regarde la constellation du même nom. Regarder une constellation, ce n'est donc pas regarder une étoile, mais une œuvre abstraite avant l'heure, où les planètes et les soleils ne sont plus que des figures géométriques constituées de points. Ce que la métaphore initiale de la description zolienne transforme en constructions de clous n'est donc pas un élément naturel, *mais ce qui était déjà conçu comme une abstraction des étoiles* : une construction géométrale et cartographique des étoiles, soit déjà un assemblage de points sur un support plan.

Le problème métaphysique soulevé par l'absence de référentialité des étoiles ayant conduit à l'invention de la carte du ciel semble pleinement pris en compte par Zola. Toutes les images utilisées dans cette description ne font ainsi que développer l'impossibilité de décrire, de nommer ou donner une quelconque image de cet ensemble de points qui fait face à Hélène :

Derrière les milliers d'étoiles, d'autres milliers d'étoiles apparaissaient, et cela sans cesse, dans la profondeur infinie.

ses **atomes de soleil**, si innombrables et si lointains qu'ils ne sont plus [...] qu'une **écharpe de lumière**.

une **braise** attisée de mondes brûlant du feu calme des pierreries »

une **poussière d'étoiles** presque invisibles *sablait la voûte d'un sable* **pailleté d'étincelles**.

Les tautologies montrent un embarras pour prédiquer le thème « étoiles », comme si l'on ne pouvait qu'énoncer leur présence, sans les décrire davantage, sans les détailler et les qualifier (en italique). Un régime de l'oxymore généralisé (l'illimité dans l'unique, le visible invisible, le feu dans le calme) souligne dans les analogies ce caractère indicible (souligné). Enfin les comparants métaphoriques les associent à des formes minimales et immatérielles impossibles à « figurer » et à se « figurer » (en gras). Des étoiles qui font apparaître des étoiles, des étoiles qui sablent le ciel de sable, des étoiles si nombreuses qu'elles sont presque invisibles, des étoiles semblables à de la poussière, à des atomes, à des étincelles... Bref, des

étoiles qui ne ressemblent à rien et ne sont rien d'autres qu'elles-mêmes, qui ne sont que des points, impossibles à référer, et des points dont il est impossible de tirer un quelconque dessin en les assemblant... Dans une référence probable du texte au vertige de l'infini évoqué dans un des plus célèbres passages des *Pensées* de Pascal (que confirmerait le contexte de la conversation existentielle qu'Hélène a alors avec l'abbé Jouve), cet irréprésentable ciel constellé ouvre les portes de l'art abstrait pour *Une page d'amour*.

Le texte se tourne ensuite vers la terre, où les lumières artificielles tirent peu à peu la ville du néant noir où elle se trouvait jusqu'alors. La description ne livre cependant aucune description du paysage urbain. Sur un modèle identique à celui repéré dans *L'Œuvre*, le texte fait de cet espace au sol le prolongement du ciel étoilé, et le réduit à de simples traînées abstraites, sans doute les plus radicales de l'œuvre zolienne :

Dans la mer de ténèbres, qui dormait devant eux, une étincelle avait lui. C'était à leurs pieds, quelque part dans l'abîme, à un endroit qu'ils n'auraient pas pu préciser. Et, une à une, d'autres étincelles parurent. Elles naissaient dans la nuit avec un brusque sursaut, tout d'un coup, et restaient fixes, scintillantes comme des étoiles. Il semblait que ce fût un nouveau lever d'astres, à la surface d'un lac sombre. Bientôt elles dessinèrent une double ligne, qui partait du Trocadéro et s'en allait vers Paris, par légers bonds de lumière ; puis, d'autres lignes de points lumineux coupèrent celle-ci, des courbes s'indiquèrent, une constellation s'élargit, étrange et magnifique. Hélène ne parlait toujours pas, suivant du regard ces scintillements, dont les feux continuaient le ciel au-dessous de l'horizon, dans un prolongement de l'infini, comme si la terre eût disparu et qu'on eût aperçu de tous côtés la rondeur céleste³²⁹.

On retrouve ici le même principe consistant à appliquer aux lumières des becs de gaz une métaphore filée stellaire, unissant l'espace sombre mais pointillé des lumières du sol à celui du ciel (« scintillantes comme des étoiles », « un nouveau lever d'astres », « constellation », « scintillements »). Les nouvelles « étoiles » partagent même, dans un deuxième niveau métaphorique, les comparants utilisés précédemment pour les vraies étoiles, comme les « étincelles ». L'évocation des lumières est en outre systématiquement associée par la syntaxe à celle de l'obscurité, pour mettre en avant la relation indéfectible qui les unit à ce fond-support, qui n'est pas un vide mais leur condition de visibilité : « dans la mer de ténèbres [...] une étincelle avait lui » ; « elles naissaient dans la nuit » ; « nouveau lever d'astres, à la surface d'un lac sombre ». La fin de la description, que nous n'analysons pas car nous serons amenée à y revenir ultérieurement, montre un accroissement de tous ces procédés, qu'elle applique également aux reflets des lumières dans la Seine³³⁰. Ainsi liés, les

³²⁹ Emile Zola, *Une page d'amour*, p. 969.

³³⁰ Citons ainsi quelques exemples qui, précisons-le tant l'inflation métaphorique peut parfois le faire oublier, désignent bien uniquement Paris plongé dans le noir et ses becs de gaz ou leurs reflets dans l'eau, et non pas de vraies étoiles. Ajoutons que dans ce dernier passage, une autre référence aux feux d'artifice n'est pas à exclure dans l'évocation des étoiles en mouvement : « leurs millions d'étoiles brûlaient avec un éclat fixe, dans une sérénité de nuit d'été », « ces lumières qui semblaient comme suspendues dans l'espace », « coupait l'ombre de

éléments de la terre et du ciel deviennent une seule et même surface, qui ne peut être conçue que si on l'envisage uniquement du point de vue formel, sans la moindre attache avec un référent : fond noir, taches lumineuses..

Et c'est effectivement une œuvre explicitement abstraite que cette configuration fictive permet au romancier de réaliser. En quelques lignes sont soulignées toutes les caractéristiques essentielles de l'œuvre non figurative et présentative. Le texte met d'abord l'accent sur la présence du plan de la toile au détriment de toute profondeur : « à la surface d'un lac d'ombre ». Il présente ensuite explicitement l'image qui s'applique sur ce support comme une réalisation graphique, en utilisant le verbe « dessiner ». Seulement, le « dessin » décrit ne répond pas aux critères généralement admis comme siens, réduisant les figures dessinées à des formes abstraites et/ou géométriques ne renvoyant à aucun référent. Examinons ainsi le contenu du « dessin » lumineux : « une double ligne », « d'autres lignes de points lumineux [qui] coup[ent] celle-ci », et enfin des « des courbes [qui] s'indiqu[ent] ». Que voit-on, si ce n'est des traits et des points anarchiquement reliés ? Est-il possible de penser que cette vision puisse véritablement accéder de manière légitime à un quelconque intérêt, à une quelconque forme de contemplation, si ce n'est en considérant déjà la condition de possibilité d'un art abstrait ? Car à part la forme elle-même, il n'y a à l'évidence rien à « voir » dans cette description.

Un certain embarras de la narration quant à l'image ainsi créée n'est d'ailleurs pas à exclure, que tente de résoudre une dernière métaphore : le « dessin » deviendrait ainsi « une constellation [qui] s'élargit, étrange et magnifique ». La constellation est bien en effet le seul référent que l'écrivain peut donner à ce qu'il vient de décrire, puisqu'elle est elle-même la solution que l'homme a trouvée pour donner un référent à ce qui n'en a pas, pour donner des figures à l'abstraction inhérente à la carte du ciel. Mais la « constellation », qui n'est finalement qu'une solution factice tout aussi abstraite, repose sur l'accord d'une convention entre les hommes ; or, cette nouvelle constellation « inventée » par Zola, personne n'en partage la convention. Ainsi peut-on comprendre l'étonnant qualificatif complétant la métaphore, faisant du dessin géométrique des lumières de la ville une « constellation étrange ». En quoi la constellation de Zola est-elle étrange ? Toutes ne sont que des amas de points reliés plus ou moins arbitrairement en fonction de leur proximité et de leur luminosité !

la fusée continue d'une étoile filante », « les étoiles se croisaient sans relâche », « une bande de comètes dont les queues d'or s'allongeaient en pluie d'étincelles », « le scintillement d'une pléiade », « pareil à quelque Orion », « une confusion de nébuleuse », « comme une poussière qui emplissait les lointains de la ville de ces myriades de soleils, de ces atomes planétaires que l'œil humain ne peut découvrir », « la sensation qui revenait était celle d'une naissance de constellations » (*ibidem*, p. 972-973).

Sa constellation est donc tout aussi légitime que celle des autres, si ce n'est que personne d'autre ne la valide comme telle. Ce qui est étrange au contraire, c'est que les autres figures abstraites puissent avoir des référents alors qu'elles ne sont pas moins abstraites que celle de Zola. Ce que signale cet adjectif, ce n'est pas l'étrangeté de la constellation zolienne, c'est l'étrangeté de toute constellation prétendant avoir un référent alors qu'elle n'est qu'une convention reposant sur un choix arbitraire. Ce que dit ce simple mot, c'est que Zola perçoit le problème, la transgression que pose tout accès à la vision d'une forme qui n'a pas de référent : et percevoir ce caractère transgressif, c'est en concevoir l'existence, et par conséquent avoir un œil qui reconnaît l'existence, dans le monde du visible, d'un visible qui puisse être abstrait et intransitif – mouvement déjà manifeste lorsque Silvère observait la figure « géométrique et monstrueuse », comme tracée à l'encre sur du papier, dans l'ombre de l'aire Saint-Mittre.

Une reconnaissance implicite de cette volonté de non figuration dans la description n'est d'ailleurs pas à exclure chez l'écrivain. Plusieurs indices plaident en faveur de cette idée. On constate d'abord, comme bien souvent dans les moments d'intense intransitivité du cycle, un repli du texte sur son domaine, sur sa propre matière. La figure monstrueuse que Silvère ne parvient pas à identifier, qui manifeste la possibilité d'un sujet de contemplation qui ne soit pas nécessairement identifié à *quelque chose*, est associée dans *La Fortune des Rougon* à l'écriture, par la référence au tracé de l'encre sur du papier ; la disparition du paysage de Bonneville devant Pauline sous l'écran noir de la vitre des Chanteau est décrite avec insistance dans *La Joie de vivre* en termes de submersion d'une encre noire³³¹. Il en est de même de l'effacement initial de Paris dans notre chapitre sous un « flot d'encre », thématique que reprend en filigrane un autre passage quelques pages plus loin : « Hélène [...] suivait de nouveau les étincelles qui pailletaient d'or le manteau sombre de Paris. Elles se multipliaient à l'infini. C'était comme ces feux qui courent dans la cendre noire d'un papier brûlé³³² ». Manteau sombre, papier brûlé, recouvert d'un flot d'encre, sur lequel dansent des flammes (rappelons qu'un rêve de l'écrivain lui faisait conter à Cézanne qu'il avait vu leurs deux noms brûler en lettres de feu sur la couverture d'un livre) : le modèle de l'écriture ou du signe, autre constellation de forme arbitraire mais signifiante et rassurante, semble advenir sous la plume de Zola dès lors que la transitivité de sa représentation semble mise en question, comme si ce phénomène le renvoyait systématiquement à son art, et manifestait donc sa propre problématique esthétique...

³³¹ Voir *supra*, p. 105 et sq.

³³² Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 971.

Car de remise en cause consciente du référent il est bien question tout au long de ce roman, qui met à plusieurs reprises en crise l'adéquation entre ce qui est vu, perçu et ce qui est su, compris, identifié. Nous avons déjà mis en évidence ce phénomène dans le tableau de Paris achevant la première partie de l'œuvre, la narration mettant en place un jeu de dupes avec l'adhésion du lecteur en décrivant la ville par les yeux d'un personnage qui ne peut pas voir ce qui est décrit, puisque Hélène avoue à la fin du chapitre qu'elle ne connaît aucun des bâtiments qu'on a pourtant suivis avec ses yeux dans les pages qui précèdent. La scène prenait d'ailleurs à cet égard un aspect très ironique par sa référence au discours fourbe du loup du *Petit Chaperon rouge* de Perrault, avec le refrain « je ne sais pas, mon enfant³³³ ». Or, le tableau nocturne de la troisième partie reprend de manière parallèle le même motif narratif, en changeant les rôles. Au questionnement de Jeanne sur l'identité des monuments de Paris se substitue celui de sa mère, qui s'enquiert auprès de l'abbé Jouve, dans des bribes de conversation sans suite, du nom des étoiles qu'elle a sous les yeux. L'abbé trouve quant à lui la même difficulté à répondre à ses attentes qu'elle-même face à sa fille. Nous condensons une partie de ce « dialogue » émaillant la description :

« Que d'étoiles ! murmura l'abbé Jouve. Elles brillent par milliers. » [...]
 « Tenez, dit-elle à son tour, cette petite étoile bleue, dans ce coin du ciel, je la retrouve tous les soirs... Mais elle s'en va, elle recule chaque nuit. »
 [...] A deux reprises, elle le questionna sur des noms d'étoiles ; toujours la vue du ciel l'avait tourmentée. Mais il hésitait, il ne savait pas.
 « Vous voyez, demandait-elle, cette belle étoile qui a un éclat si pur ?
 – A gauche, n'est-ce pas ? disait-il, près d'une autre moins grosse, verdâtre... Il y en a trop, j'ai oublié. »
 Ils se turent, les yeux toujours levés, éblouis et pris d'un léger frisson en face de ce fourmillement d'astres qui grandissait. [...]
 « Cela me fait peur », dit Hélène à voix très basse.
 Et elle pencha la tête pour ne plus voir, elle ramena ses regards sur le vide béant où Paris semblait s'être englouti³³⁴.

Même volonté d'identifier le référent de l'objet élu par la description, permettant au narrateur d'opérer une dissociation entre le nom de la chose et sa forme, dans un renvoi manifeste à sa propre technique descriptive, qui met à distance l'objet et la tache abstraite qui en est rendue. Dans le premier tableau, Jeanne essayait ainsi de faire coïncider un contenu descriptif minimal avec un nom (« ce dôme tout rose... Qu'est ce donc ? »), dans une distorsion que l'ignorance de sa mère ne permettait pas de résoudre, et que le narrateur omniscient prenait un malin plaisir à réparer à contretemps (« C'était le dôme de l'Institut. Hélène un instant, regarda, parut se consulter. Et, doucement : « Je ne sais pas, mon

³³³ Voir *supra*, p. 359 et sq.

³³⁴ Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 966-967.

enfant³³⁵. »). De la même manière, les interrogations d'Hélène face à la nuit étoilée tentent désespérément de faire coïncider le voir et l'intelligible, le déictique qu'elle montre du doigt avec un identifiable, comme le montre l'inflation des tournures phatiques et des démonstratifs dans son discours : « *Tenez, [...] cette petite étoile bleue, dans ce coin du ciel* », « *Vous voyez [...], cette belle étoile qui a un éclat si pur ?* ». Cependant, dans ce chapitre, le phénomène d'altération du lien nom/référent est considérablement accentué : si l'abbé se révèle incapable de les faire coïncider (« Il hésitait, il ne savait pas », « Il y en a trop, j'ai oublié »), personne ne vient en effet, même à contretemps, réparer sa défaillance pour indiquer au lecteur quelle peut bien être la chose que les personnages voient. Pourtant, le début de la description évoquant le « Chariot » et la « voie lactée », ainsi que la mention d'« Orion » et de son « baudrier³³⁶ » dans une métaphore quelques pages plus loin, montrent que cette identification n'était pas impossible. Il y a donc une volonté manifeste de ne pas identifier les formes qu'Hélène a sous les yeux, de la laisser dans une pure contemplation de la forme, sans la moindre opportunité d'un regard herméneutique.

Pourtant, cette place prépondérante accordée à la sensation brute, à la seule perception visuelle qui replie le regard sur la forme de l'objet, ne s'avère guère prolixe en termes de rendement descriptif. Le référent « étoile » n'a plus de nom, d'identité, comme le dôme rose de l'Institut, mais du moins le monument pouvait-il en théorie se prêter à une description détaillée permettant de suppléer son identification. Ici, quel est le contenu de la vision sans nom d'Hélène ? Des points, laissant peu de pouvoir à la parole descriptive, et d'ailleurs si peu que les deux personnages ont bien du mal à se comprendre, à distinguer la bonne étoile dont l'un parle à l'autre : « *cette petite étoile bleue* », « *cette belle étoile qui a un éclat si pur* », « *à gauche, n'est-ce pas ? [...] près d'une autre moins grosse, verdâtre* ». On a peine à croire que le lecteur puisse se repérer mieux que ces personnages qui ne parviennent pas eux-mêmes à différencier véritablement ce qu'ils se montrent dans le « paysage ». Il est en effet impossible de décrire longuement des étoiles sans les faire passer dans le monde de la constellation, du nom, de l'identification, car refuser cette codification, c'est revenir à la forme de l'étoile même, c'est-à-dire à l'unité minimale, au rien de la description et du dessin : le point. Il est fort à parier que le lecteur à l'imagination la plus fertile ne trouvera rien de plus à se figurer dans cette scène que trois points lumineux sur un fond sombre, un bleu, un blanc et un verdâtre, et non une belle nuit d'été.

³³⁵ *Ibidem*, p. 853.

³³⁶ *Ibid.*, p. 973.

La mise en scène de la distorsion entre le sens et la forme des étoiles pour Hélène mime donc parfaitement le fonctionnement descriptif propre à ce chapitre, mais elle en propose également un commentaire d'ordre esthétique. L'impossible identification des points du ciel qu'elle ne connaît pas, l'obligation de les regarder uniquement pour eux-mêmes, pour leur forme, suscite un malaise chez Hélène : « toujours la vue du ciel l'avait tourmentée », « éblouis et pris d'un léger frisson en face de ce fourmillement d'astres qui grandissaient », « “ Cela me fait peur”, dit Hélène à voix très basse. Et elle pencha la tête pour ne plus voir ». Les questions qu'elle formule sur le nom des étoiles s'apparentent donc à un moyen de dépasser la peur que celles-ci provoquent en elle, de les mettre à distance par une illusion d'emprise rationnelle. Le personnage, par son ignorance, répète ainsi l'état primitif des civilisations ayant cartographié le ciel pour en exorciser l'inconnu. Mais Hélène se trouve alors dans la même situation que le lecteur après la description de la nuit sur Paris, potentiellement tout aussi perdu que le personnage. Dès lors, refuser de contenter le personnage en le laissant en proie à sa peur face au mystère du non identifiable, de l'incompréhensible, c'est certes pour le scénariste Zola un moyen d'accentuer la détresse affective de la mère amoureuse, mais c'est également pour l'écrivain un acte à valeur de manifeste, un aveu et une revendication du parti pris esthétique qu'il a aussi imposé à son lecteur pendant tout le chapitre.

Comme Hélène, le lecteur se trouve dans ce chapitre face à une suite de notations minimales qui ne renvoient à rien d'autres qu'elles-mêmes, à des points et lignes de points sur fond noir ; et comme pour elle, jamais le récit ne viendra suppléer à cette situation pour son destinataire, le condamnant à n'apprécier le spectacle que pour sa forme abstraite. Le malaise d'Hélène face aux étoiles peut dès lors se lire comme celui de tout spectateur qui fait sa première expérience de l'abstraction, « ébloui » et « pris d'un léger frisson » devant cette composition qui touche son regard esthétique mais reste muette, sans autre message que sa présence silencieuse. La défaillance du regard herméneutique d'Hélène associée à la défiguration de l'objet référentiel de la description, reprise par deux fois dans le roman, ne peut relever du hasard. Le texte tisse d'ailleurs explicitement un lien entre ces deux scènes, lorsque Hélène, quelques instants après, applique la même réflexion à son regard sur les becs de gaz de Paris : « Hélène [...] avait promené sur Paris allumé un long regard. Là aussi, elle ignorait le nom des étoiles. Volontiers, elle aurait demandé quelle était cette lueur vive, là-bas, à gauche, qu'elle regardait tous les soirs³³⁷. » Bien évidemment, cette ignorance ne sera

³³⁷ *Ibid.*, p. 972-973.

pas plus réparée que les précédentes. La récurrence de ce dysfonctionnement du regard herméneutique, et son application à un objet aussi problématique en soi que les étoiles – qui ne se distinguent précisément les unes des autres que par leurs noms – montre à l'évidence une volonté de l'écrivain de mettre en crise la réception esthétique traditionnelle de la description romanesque, et de l'engager sur la voie d'un regard neuf, débarrassé de tout intérêt, utilitarisme ou « volonté », ce qui reviendrait, dans un désintéressement tout schopenhauerien, à la contemplation pure, désintéressée, prête à se concentrer uniquement sur la forme de l'objet. Ainsi le Paris de Zola dans *Une page d'amour, dripping* métaphysique, transforme-t-il l'observateur qui lui fait face en « regardeur » contemporain.

- *Les Halles by night, ou la débâcle colorée de la forme dans Le Ventre de Paris*

L'exploitation formelle de l'obscurité sert dans une certaine mesure de programme esthétique pour un des volumes du cycle, *Le Ventre de Paris*. La technique consistant à effacer le référent diégétique de la description au profit de taches abstraites sur un fond noir est en effet utilisée tout au long de l'*incipit*, et elle semble éclairer l'ensemble du texte d'un nouveau rapport à l'objet. Le premier chapitre met en scène la difficile arrivée à la capitale de Florent, évadé de Cayenne mourant de faim et d'épuisement, qui finit par être recueilli dans la charrette de Mme François, au milieu du cortège de maraîchers se rendant aux Halles de nuit. L'évocation des faubourgs de Paris et la première description des Halles se font donc au travers des yeux d'un Florent en mouvement, ivre de fatigue et d'inanition, aveuglé par les ténèbres et les lumières des becs de gaz, et peu familier du fonctionnement du « Ventre ». Dans cet exemple, la qualité de « nouveau-venu » typique du vouloir-voir du porte-regard hamonien n'est en outre pas du tout convoquée comme une aide à la description. Florent n'est guère curieux de ce monde qu'il ne connaît pas ; et son ignorance permet au contraire de renforcer son incapacité à identifier ce qu'il voit, au même titre que la nuit, la faim et la fatigue, qui permettent dès lors à la description de larguer les amarres de son référent, et d'entrer dans une abstraction déroutante. Les toutes premières lignes du roman, qui ne sont pas encore assumées par le regard de Florent, plongent d'emblée le lecteur dans une atmosphère de déficit de visibilité :

Au milieu du grand silence, et dans **le désert de l'avenue**, les voitures des maraîchers montaient vers Paris, avec les cahots rythmés de leurs roues, dont les échos battaient les façades des maisons, endormies aux deux bords, derrière **les lignes confuses des ormes**. [...] Un bec de gaz, au sortir d'une nappe d'ombre, éclairait les clous d'un soulier, la manche bleue d'une blouse, le bout d'une casquette, entrevus dans cette floraison

énorme *des bouquets rouges des carottes, des bouquets blancs des navets, des verdure débordantes des pois et des choux*³³⁸.

L'extrait ne place pas encore le lecteur dans le domaine de l'abstraction – à l'exception de la seule « ligne confuse des ormes » – mais l'y prépare doucement. Le début du texte met en valeur l'aspect sonore du défilé, souligné par le silence de la ville endormie : or, cette précision accentue par défaut le manque de visibilité de la scène, le bruit ne se manifestant finalement à l'attention que parce que le sens maître de la description, lui, est handicapé par l'obscurité environnante, réduit à l'état aveugle. Une fois cette impression d'obscurité créée, la mention d'un « bec de gaz » en accentue la noirceur : le point de lumière contraste encore, par son occurrence isolée et indéfinie, avec le néant supposé de tout ce qui l'entoure. La mise en lumière des voitures à leur passage sous cet unique bec de gaz permet alors au narrateur de violenter l'objet décrit, non pas déjà en le réduisant à l'abstraction, mais en le découpant à la manière de brefs gros plans cinématographiques. Le texte mime ce découpage clignotant de la réalité qui apparaît sous le réverbère avant de retomber au néant de la nuit par une accumulation de détails, juxtaposés de manière désordonnée, volontairement minuscules, et surtout énumérés sans référence à l'ensemble auquel ils appartiennent, comme des synecdoques ne renvoyant finalement à aucun tout : « Un bec de gaz [...] éclairait les clous d'un soulier, la manche bleue d'une blouse, le bout d'une casquette ». Une fois ce découpage de l'objet réalisé, une fois que l'« à-voir » se réduit à un clou, un bout de casquette et une manche bleue, le saut dans le non figuratif ne semble guère difficile, tant la figure n'a plus de cohésion ni de sens pour le destinataire.

Une transition vers l'abstraction est illustrée par la phrase suivante qui applique le même traitement aux légumes, utilisant la tournure au génitif souvent repérée, pas encore dans la perspective abstraite et métaphorique habituellement privilégiée par Zola, mais dans son fonctionnement « normal » de métonymie (de type Goncourt : « le glaiseux des terres ») : « cette floraison énorme *des bouquets rouges des carottes, des bouquets blancs des navets, des verdure débordantes des pois et des choux* ». L'accent est clairement mis sur la tache de couleur formée par les légumes, d'autant que la structure énumérative et l'anaphore du mot « bouquet » tendent à lui faire perdre toute consistance sémantique au profit de la couleur qui l'accompagne ; néanmoins, ces « bouquets » colorés renvoient encore bien malgré tout au référent qu'ils contiennent. Progressivement, la vision s'épure, se décompose à la faveur de la nuit et du mouvement, mais elle reste encore dans le domaine du figuratif.

³³⁸ Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. cit., p. 603.

La rupture avec le référent, savamment préparée par ces premières phrases de l'œuvre, sera confiée au regard peu valide de Florent, qui aura la charge de l'introduire quelques lignes plus loin, après que le texte aura continué à accentuer le contexte d'obscurité totale de la scène, entraînant pour les personnages de grandes difficultés dans l'identification des objets³³⁹. Dès que le jeune homme, assis à l'arrière de la voiture de Mme François, se remémore les difficiles moments qui l'ont mené à tomber sous ses roues, le récit prend soin de souligner l'incapacité totale de son porte-regard à assumer une vision rationnelle du paysage :

Tout cela dansait dans sa tête. Il était venu de Vernon sans manger, avec des rages et des désespoirs brusques qui le poussaient à mâcher les feuilles des haies qu'il longeait ; et il continuait de marcher, pris de crampes et de douleurs, le ventre plié, la vue troublée, les pieds comme tirés, sans qu'il en eût conscience, par cette image de Paris, au loin, très loin, derrière l'horizon, qui l'appelait, qui l'attendait. Quand il arriva à Courbevoie, la nuit était très sombre³⁴⁰.

Vue troublée, fatigue, faim, nuit, hallucination manifeste dans l'obsession pour un Paris qu'il ne voit pas mais dont il a « l'image » dans les yeux et qui l'« appelle »... : tout présente le regard de Florent comme inopérant, ce qui n'empêche cependant en aucune façon le récit rétrospectif de lui faire assumer une description. Bien au contraire, il semble que ces multiples défaillances légitiment le passage du chapitre vers un traitement très peu conventionnel de l'espace :

Paris, pareil à un pan de ciel étoilé tombé sur un coin de la terre noire, lui apparut sévère et comme fâché de son retour. Alors, il eut une faiblesse, il descendit la côte, les jambes cassées. En traversant le pont de Neuilly, il s'appuyait au parapet, il se penchait sur la Seine roulant des flots d'encre, entre les masses épaissies des deux rives ; un fanal rouge, sur l'eau, le suivait d'un œil saignant. Maintenant, il lui fallait monter, atteindre Paris, tout en haut. L'avenue lui paraissait démesurée. Les centaines de lieues qu'il venait de faire n'étaient rien ; ce bout de route le désespérait, jamais il n'arriverait à ce sommet, couronné de ces lumières. L'avenue plate s'étendait, avec ses lignes de grands arbres et de maisons basses, ses larges trottoirs grisâtres, tachés de l'ombre des branches, les trous sombres des rues transversales, tout son silence et toutes ses ténèbres ; et les becs de gaz, droits, espacés régulièrement, mettaient seuls la vie de leurs courtes flammes jaunes dans ce désert de mort. Florent, n'avancait plus, l'avenue s'allongeait toujours, reculait Paris au fond de la nuit. Il lui sembla que les becs de gaz, avec leur œil unique, couraient à droite et à gauche, en emportant la route ; il trébucha dans ce tournoiement ; il s'affaissa comme une masse sur les pavés³⁴¹.

³³⁹ « Madame François, adossée à une planchette contre ses légumes, regardait, ne voyait rien, dans la maigre lueur jetée à gauche par la petite lanterne carrée, qui n'éclairait guère qu'un des flancs luisants de Balthazar. [...] Elle s'était penchée, elle avait aperçu, à droite, presque sous les pieds du cheval, une masse noire qui barrait la route. [...] C'était un homme vautré de tout son long, les bras étendus, tombé la face dans la poussière. Il paraissait d'une longueur extraordinaire, maigre comme une branche sèche [...] » ; « [Florent] regardait, devant lui, les deux lignes interminables des becs de gaz qui se rapprochaient et se confondaient, tout là-haut, dans un pullulement d'autres lumières. A l'horizon, une grande fumée blanche flottait, mettant Paris dans la buée lumineuse de toutes ces flammes. », « Il avait levé un peu le menton, pour voir la buée lumineuse qui grandissait, au-dessus des toits noirs devinés à l'horizon. » (*ibidem*, p. 603, 605 et 607).

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 606.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 606-607.

Comme dans l'*incipit* de *Germinal*, l'espace tridimensionnel, à la faveur de l'obscurité et de la vision inopérante du porte-regard, se referme sur lui-même, en perturbant nos repères comme ceux du personnage. Une comparaison lie tout d'abord, comme souvent chez Zola, le ciel et la terre en un même espace plan : en effet, si Paris est « pareil à un pan de ciel étoilé tombé sur un coin de la terre noire », la terre noire fait obligatoirement figure de ciel obscur, l'ensemble situé au sol se confondant donc parfaitement avec le véritable ciel étoilé qui le surmonte nécessairement. Ainsi le texte fait-il disparaître d'emblée la répartition gravitationnelle en liant terre et ciel en une même surface où le haut ne se distingue pas particulièrement du bas. Cette confusion perturbe dès lors toute notion de profondeur et de relief, dont témoigne l'incompréhensible discours de ce souvenir sur la position de la ville faisant face à Florent. Pour accéder à Paris, Florent doit en effet « monter », « tout en haut », sur un « sommet couronné de [...] lumières », mais l'avenue qu'il trouve « démesurée », est pourtant « plate » et « s'éten[d] » devant lui, au point même qu'il trouve qu'elle « s'allong[e] toujours » et qu'elle « recul[e] Paris au fond de la nuit » (« fond » qui s'accorde d'ailleurs peu avec l'idée d'un mouvement ascensionnel). Il est dès lors difficile pour le lecteur de comprendre pourquoi Paris se trouve en haut, à moins de connaître personnellement la configuration précise de l'avenue en question : la rue est-elle véritablement en pente, ou ce « haut » que couronne Paris n'est-il pas simplement un effet dû à l'éloignement de la perspective, que le personnage ne comprendrait pas en le plaquant sur un espace plan où il serait, effectivement, situé dans la partie « haute » du cadre, dans une réduction de la tridimensionnalité de l'espace que nous avons déjà repérée dans *Germinal* et *La Fortune des Rougon* ? L'évocation d'une avenue plate menant en « haut » jusqu'à Paris nous semble incliner vers cette idée. Le malaise physique de Florent, exprimé par le « tournoisement » des lumières des becs de gaz qui « cour[ent] à droite et à gauche », sert donc manifestement de caution à une distorsion dans la préhension de l'espace, et à sa réduction à la surface bidimensionnelle qui était annoncée dans la comparaison initiale : ce n'est plus Florent qui bouge mais le monde des objets supposés immobiles qui l'entoure ; le personnage ne dirige plus son regard mais subit l'agression et le mouvement du monde, contrecarrant ainsi toutes les conditions de maîtrise de l'œil requises par l'espace perspectif.

On comprend que la description du quartier supportée par le personnage se réduise dès lors à quelques notations de lumières et de couleurs, celui-ci ne pouvant raisonnablement plus donner des images qui s'inscrivent devant lui sur la surface plate de la nuit une représentation traditionnelle. Chaque notation sur le paysage urbain présente le même modèle dans cet extrait, consistant d'abord à évoquer le fond obscur, puis à ajouter la mention d'un détail qui

s'en détache tout à coup, en raison de sa forme, ou de sa couleur. Ainsi, sur la « terre noire » tombe « le pan de ciel étoilé » de Paris ; sur les « flots d'encre » de la Seine se détachent les « masses épaissies des deux rives » et un « fanal rouge » avec son « œil saignant ». Même contraste entre les « trottoirs grisâtres » de l'avenue avec « ses lignes de grands arbres et de maisons basses », qui est cernée par les « ténèbres », les « trous sombres des rues transversales » et se trouve elle-même « tach[ée] de l'ombre des branches ». On remarque la récurrence des constructions au génitif mettant cette fois en position de force des métaphores abstraites réduisant les objets à une tache ou une forme : « pan », « flot », « masses », « lignes », « ombre », « trous », voilà les seuls détails recteurs de la description, qui apparentent donc clairement la vision de Florent à un monochrome noir, contenant dans sa partie haute des points lumineux (Paris), dans sa partie basse un point rouge (le fanal) et en son centre une épaisse ligne grise tachée de points noirs et bordée de taches jaunes. Le paysage est aplati, vidé de sa consistance objectale, et donc plus aisément réduit à cette vision fugitive tournant à l'abstraction légitimée par la faiblesse de Florent.

Or, une fois que le héros est « sauvé », certes toujours affamé mais néanmoins enfin arrivé et se reposant au calme des Halles qui s'éveillent lentement, la description ne rentre pas pour autant « dans le rang », bien au contraire. Alors que le porte-regard se trouve posté dans un endroit stratégique au milieu des maraîchers qui s'installent, le passage définitif de Florent à l'abstraction est confirmé par une sorte de prétérition descriptive, le texte glosant sur ce qu'il pourrait décrire mais ne fera pas en raison de son aveuglement :

Sa tête lui paraissait toute vide, et il ne s'expliquait pas nettement où il se trouvait. Dès les premiers jours de septembre, les matinées sont *toutes noires*. Des lanternes, autour de lui, filaient doucement, s'arrêtaient *dans les ténèbres*. Il était au bord d'une large rue, qu'il ne reconnaissait pas. *Elle s'enfonçait en pleine nuit*, très loin. Lui, ne distinguait guère que la marchandise qu'il gardait. Au-delà, *confusément*, le long du carreau, des amoncellements vagues moutonnaient. Au milieu de la chaussée, de grands profils grisâtres de tombereaux barraient la rue ; et, d'un bout à l'autre, un souffle qui passait *faisait deviner une file de bêtes attelées qu'on ne voyait point*³⁴².

Ce vaste appareil de légitimation figure le parfait contre-emploi du porte-regard hamonien, puisque tout y semble destiné à accentuer l'incapacité de Florent à soutenir ce rôle : le personnage est perdu, il voit mal, il n'identifie pas ce qu'il voit. Non seulement la perception physique de l'objet n'est pas assurée, mais les connaissances et l'état mental du personnage ne lui permettraient pas, de toute façon, d'analyser et d'informer le lecteur sur la nature de ce qu'il voit. La situation paraît dès lors absurde si l'on comprend la description zolienne comme un lieu purement stratégique pour l'écrivain, ayant pour but de poser un

³⁴² *Ibid.*, p. 608.

cadre réel et d'informer le lecteur ; en revanche, si l'on se place d'un point de vue plastique, le rendement de cette déficience légitime du regard du personnage se révèle au contraire important : comme pour Etienne, ce discours justifie le passage d'une vision herméneutique, intellectuelle, à une vision plus « phénoménologique » (« sa tête lui paraissait tout vide »), contemplant matière et forme sans préoccupation de l'objet réel, soit une entrée dans la contemplation de l'œuvre abstraite.

Cette entrée de la description dans l'abstraction est d'ailleurs, comme avec l'eau « géométrique » du canal de *Germinal*, guidée par le récit lui-même, qui engage le lecteur à partager le nouveau regard de Florent. Ainsi, dès son arrivée au carreau des Halles, le personnage assiste à une curieuse installation des légumes de Mme François, qui les range « méthodiquement », « disposant les fanes de façon à encadrer les tas d'un filet de verdure », réalisant « tout un étalage, qui ressemblait, dans l'ombre, à une tapisserie aux couleurs symétriques³⁴³ ». Tout le principe du chapitre semble résumé dans cette courte évocation. Mme François réalise une œuvre d'art, mais une œuvre d'art qui n'est pas mimétique, qui souligne son caractère présentatif (le cadre des fanes, le plat de l'étalage) et qui ne renvoie à aucun référent réel connu (« tapisserie aux couleurs symétriques »), dans une négation des légumes si dérangement pour l'ordre esthétique dominant qu'elle doit être légitimée comme illusion née de l'obscurité (« ressemblait, dans l'ombre »). En cela, Mme François reproduit exactement ce que réalise Zola depuis le début de cet *incipit* (nier les objets au profit de la présentation d'une œuvre abstraite légitimée par l'obscurité) ; et elle préfigure l'ensemble de la description des Halles qui va suivre, qui ne prend désormais plus la moindre précaution pour assimiler les légumes du carreau à des taches de couleurs, auxquelles l'éclairage d'une lanterne ou d'une bougie donne brusquement une visibilité sur le fond noir qui l'entoure – à la manière du bec de gaz initial, mais en passant de la métonymie à la métaphore – :

Tout le large trottoir, couvert d'un bout à l'autre, s'allongeait, avec **les bosses sombres des légumes**. On ne voyait encore, dans la clarté brusque et tournante des lanternes, que **l'épanouissement charnu d'un paquet d'artichauts, les verts délicats des salades, le corail rose des carottes, l'ivoire mat des navets** ; et *ces éclairs de couleurs intenses filaient le long des tas*, avec les lanternes³⁴⁴.

On le voit, la rencontre prochaine de Florent avec le peintre Claude Lantier, qui le guidera dans les Halles pendant toute la fin du chapitre, ne fera finalement qu'accentuer une réduction des objets à l'état de taches de couleur qui était déjà à l'œuvre dans le regard du personnage bien avant, dès le début du roman. La place rectrice accordée dans cet extrait aux

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 614.

notations formelles, en particulier aux couleurs, est extrêmement annihilante pour les objets concernés, rejetés en complément du nom : non seulement cette tournure zolienne usuelle fait passer avant l'objet sa forme, mais dans cet exemple précis, en réduisant la notation métaphorique à la mention d'une couleur, elle néglige même ce contour, cette « forme » en tant que telle, qui devient une « forme informe ». De plus, celle-ci gomme tous les détails qui font qu'un légume ne peut raisonnablement pas se résumer à une seule teinte unie : ainsi l'objet devient-il une tache, une simple touche de couleur. Par contraste, l'extrême précision lexicale de deux des trois colorations choisies par le romancier s'avère intéressante. Il y a là un vocabulaire technique qui tente peut-être de renforcer l'aspect pictural de la description, mais pas seulement.

Si l'on observe uniquement la partie rectrice des groupes nominaux, on constate un saut qualitatif entre les « verts délicats », où la couleur prime par sa substantivation avant d'être qualifiée par l'adjectif, et le couple « corail rose » et « ivoire mat ». Dans le « corail rose », le qualificatif précisant la tonalité de la couleur prime sur la couleur elle-même (« *le rose corail ») ; or, ce substantif n'est pas choisi par hasard, car il renvoie certes à une carnation, mais surtout à une texture qu'on travaille en tant que matériau ; il en est de même pour « l'ivoire mat », pour lequel il est difficile de savoir s'il intervient pour connoter une texture ou une couleur, tant les deux semblent intrinsèquement mêlées en lui. Le mouvement abstrait et métaphorique de la description est particulièrement clair, car à étudier ainsi les groupes recteurs, on en oublie parfaitement le référent qu'ils sont supposés servir, à savoir des légumes ! Non seulement la métaphore *in praesentia* brouille la perception de la carotte et du navet en les confrontant avec leur réduction à l'état de tache de couleur, mais la teinte alors choisie pour sa puissance métaphorique leur fait également perdre leur dernière accroche avec le réel : leur texture, qui passe du végétal au matériau précieux travaillé par l'artisanat d'art : corail, ivoire. Plus de détail, plus de forme, plus de variété de couleur, plus de matière, plus de naturel : les légumes vus par Florent ne sont définitivement plus des légumes, mais de simples aplats sur le fond noir de l'obscurité. Cette procédure d'abstraction est plus manifeste encore lors de la visite des pavillons, quand Florent suit Claude, et notamment à leur passage devant les fleuristes :

Sur le carreau, à droite et à gauche, des femmes assises avaient devant elles des corbeilles carrées, pleines de bottes de roses, de violettes, de dahlias, de marguerites. Les bottes s'assombrissaient, pareilles à des taches de sang, pâlissaient doucement avec des gris argentés d'une grande délicatesse. Près d'une corbeille, une bougie allumée mettait là, sur tout le noir d'alentour, une chanson aiguë de couleur, les panachures vives des marguerites, le rouge saignant des dahlias, le bleuissement des violettes, les chairs vivantes des roses³⁴⁵.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 622.

Ce passage est particulièrement étonnant, dans la mesure où le texte répète à deux reprises exactement le même propos : des femmes ont devant elles des corbeilles de fleurs, comprenant telle et telle variétés. La première phrase présente d'abord en quelque sorte l'énoncé dénotatif minimal qu'on peut donner de la scène, en plantant le décor de loin. La deuxième enclenche toutefois le processus d'abstraction en évacuant presque littéralement le référent floral de la description : les fleurs, habilement présentées en « bottes » dès la première phrase, ne sont alors plus désignées que par ce collectif qui permet de les réduire à un tas anonyme ; or, ce tas anonyme et vidé de toute consistance devient, par l'utilisation du pluriel, un support unique du traitement descriptif qui ne se concentre plus que sur sa texture et sa teinte, qui semblent donc uniformes quelle que soit la botte de fleurs concernée : « s'assombrissaient », « pareilles à des taches de sang », « pâlissaient », « avec des gris argentés ». Ainsi les fleurs ne sont-elles plus des dahlias ou des marguerites ; mais elles ne sont plus des fleurs non plus : elles deviennent une surface informe allant du sombre au pâle, du rouge au gris, sans distinction nette. Qui verra dans cette phrase un étalage de dahlias ? Qui verra d'ailleurs *quelque chose* dans cette évocation de nuances colorées ? Car cette vision floue, on comprend qu'elle présente en effet le néant de ce qui ne se voit pas dans l'obscurité dès la phrase suivante. Celle-ci opère une reprise en « gros plan » de ce qui précède en se concentrant sur une corbeille de fleurs unique, permise grâce à la tache de lumière portée sur elle par une bougie (selon une technique de fragmentation abstraite de l'espace qui rappelle celle du bec de gaz et des lanternes). Ce qui entoure la corbeille est désormais rejeté dans le néant, avouant par défaut l'impossible figuration qu'a nécessairement affrontée la description précédente, et qu'on a pourtant tenté de nous faire « passer » pour des bottes de fleurs.

La dernière phrase assume pleinement l'entrée de la description dans la sphère de l'abstraction picturale. En se concentrant explicitement sur une seule corbeille, celle-ci se donne d'abord une sorte de substitut de cadre (la première phrase a d'ailleurs incidemment précisé, malgré son manque global de détails, que ces corbeilles étaient « carrées »). Le cadre de la corbeille est d'ailleurs pris comme une condition de visibilité à la manière de celui d'un tableau, puisque la lumière de la bougie voisine réduit tout le reste du monde à néant, sur lequel contraste son « à-voir » (« sur tout le noir d'alentour »). Or, à l'intérieur, tout n'est plus que taches de couleurs, dans une confusion perturbant toute intellection de la scène à la manière des descriptions florales du Paradou que nous avons déjà pu évoquer³⁴⁶. Le contraste entre l'obscurité environnante et l'ensemble de la composition colorée qui « éclate » par sa

³⁴⁶ Voir *supra*, p. 938 et sq.

vivacité est d'abord présenté par une métaphore *in praesentia* synesthésique, particulièrement infigurable : « une chanson aiguë de couleur ». Le singulier du complément « couleur » souligne que le comparé de la métaphore n'est déjà lui-même qu'une réduction abstraite faisant de l'image une suite d'abstractions s'emboîtant et s'éloignant peu à peu du référent : les fleurs font des taches de couleurs qui toutes ensemble forment un tout vivement coloré contrastant sur le monochrome noir de la nuit, et ce contraste peut s'apparenter à celui d'une chanson vive et gaie au milieu d'un silence, associé implicitement à la nuit que rappelle ce noir alentour... Nous sommes partis loin de l'étalage d'un fleuriste... Le choix du comparant musical est en outre frappant : celui-ci transpose un sens dans un autre, mais il élit surtout l'art le plus abstrait qui soit, la musique – art d'ailleurs souvent convoqué comme un modèle métaphorique dans les discours critiques consacrés à la peinture abstraite, en quête d'une expressivité que l'absence de figures rend désormais difficile.

De ce brouillage initial ressort l'impression d'un mélange anarchique de taches de couleurs, que la suite de la phrase tend à confirmer en réduisant la description à une énumération de structures au génitif, faisant passer au premier plan les couleurs au détriment des fleurs. De manière incompréhensible à si peu de distance, les variétés de fleurs ne sont en effet pas plus détaillées que dans la première phrase, et elles ne montrent aucune variante : « **les panachures vives** des marguerites, **le rouge saignant** des dahlias, **le bleuissement** des violettes, **les chairs vivantes** des roses ». On pourrait s'étonner que la description reprenne à deux reprises les quatre mêmes variétés sans rien ajouter ni changer, au risque de créer une impression de systématisme. Au contraire, ce phénomène ne fait selon que renforcer l'idée que dans cette description, tout ce qui concerne la présence, la nature ou l'aspect des fleurs (belles ou non ? fraîches ou fanées ? rangées ou pas ? petits ou grands bouquets ?) n'a *pas le moindre intérêt*, car les fleurs ne sont pas là pour être des fleurs, mais seulement du rouge sang ou du bleu. On peut d'ailleurs se demander si certaines d'entre elles n'ont d'ailleurs pas uniquement été choisies en fonction de leur nom évoquant une couleur, qui permettait ainsi à la description d'accentuer le foisonnement coloré des taches en mêlant dans un même groupe nominal des « *violettes* » et leur tache *bleue*, des « *roses* » et leur tache couleur *chair*... Dans ce cas, l'objet lui-même – la fleur – est certes choisi pour être aisément réduit à une tache colorée, mais aussi parce que son nom lui-même renvoie de manière sylleptique à une couleur...

La démonstration est suffisamment claire, nous semble-t-il : ce chapitre, hautement stratégique par sa position inaugurale, commande, grâce à la vision initialement défaillante de Florent et à l'obscurité, un traitement pictural des Halles qui les nie comme référent

diégétique et les assimile à un réseau de formes et de taches de couleurs. Il transforme leur vaste espace une sorte de toile abstraite géante faite de taches colorées (les marchandises) et de tracés géométriques (les forêts de poutres métalliques des bâtiments), que les célèbres descriptions qui suivront se chargeront de rendre comme tels. Certes, nous ne prétendons pas voir dans cette œuvre une disparition totale du référent, lui qu'on évoque si souvent comme exemple du caractère charnel, sensoriel de l'écriture zolienne. Le roman des Halles parle bien de nourriture, et place bien des volailles et des poissons dans les différents marchés du monde diégétique. Néanmoins, le traitement qui en est fait dès que le texte entre en description interpelle : réduisant la qualification de l'objet à sa seule nomination (dans des énumérations colossales), la description s'évade immédiatement par des circonvolutions métaphoriques vers un autre cadre de référence, qui montre fréquemment un repli sur la forme abstraite – pensons à la symphonie des fromages, où l'abstraction formelle des taches diversement jaunes se soutient en outre d'une nouvelle confusion synesthésique, l'odeur étant rendue par une métaphore filée musicale. Ainsi, s'il y a bien des denrées dans les Halles, celles-ci ne sont jamais tant présentes et perceptibles que lorsqu'on ne s'attache pas à les décrire, à savoir lorsqu'elles surviennent incidemment dans le récit pendant l'action. Dès que le roman passe dans le mode de l'« à-voir », l'objet n'est plus un objet, mais une tache ; une tache qui n'a pas pour but de dépeindre l'objet, qui ne renvoie qu'à sa forme brute, dans un système entièrement programmé par l'*incipit* nocturne du roman, renversant la logique picturale classique en faisant non pas d'une tache un objet, mais d'un objet une tache.

Or, ce renversement de la conception figurale traditionnelle est une fois encore énoncée par le récit lui-même, dès ce premier chapitre qui prête au peintre Claude Lantier des intentions qui sont peut-être les siennes, mais qui renvoient surtout exactement à ce qu'a réalisé l'écriture du roman depuis la première page : « Et il était évident que Claude, en ce moment-là, ne songeait même pas que ces belles choses se mangeaient. Il les aimait pour leur couleur³⁴⁷. » La remarque est placée sous le point de vue de Florent, qui, lui, meurt de faim et aimerait mieux manger une salade que s'extasier devant sa teinte. Néanmoins, nous ne pouvons regarder cette remarque qu'avec suspicion, quand c'est le point de vue du même Florent affamé qui a réduit pour nous ces mêmes légumes à des touches d'ivoire et de corail quelques pages plus haut dans la description... La pensée de Florent vient plutôt dissimuler *a posteriori* le dédain des objets propre à l'écriture zolienne en tentant de l'imputer au discours esthétique emporté de Claude, pour faire oublier qu'elle y a entièrement souscrit, et plus

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 623.

encore d'ailleurs, avant même que le peintre n'entre en scène. Mais la phrase reste très instructive, puisqu'en renvoyant implicitement à sa propre écriture avec ces termes, et en l'analysant explicitement comme un « oubli » de l'objet derrière sa « couleur », le roman zolien avoue qu'il est parfaitement conscient des conséquences de défiguration du réel et de mise au second plan du référent que sa technique descriptive implique.

c. Les manifestes de l'œuvre abstraite : les mises en abyme de la défiguration descriptive

Que l'antagonisme entre le référent diégétique et la forme abstraite soit sourd – dans les descriptions utilisant des métaphores *in praesentia* à comparants formels – ou radical – dans celles où le paysage abdique purement et simplement le combat contre elles sous le prétexte de la nuit, du brouillard, de la neige ou de la pluie diluvienne³⁴⁸ –, il montre par son principe même une conception de la vision, et de l'accession à la visibilité d'un spectacle, qui ne relève plus chez Zola de la norme esthétique qui lui est contemporaine. Dans tous nos exemples, que la rupture avec la figuration soit totalement consommée dans une composition parfaitement abstraite, ou seulement instillée à l'intérieur d'un tableau défigurant son objet, celle-ci manifeste la prise en compte d'une dissociation entre ce qui mérite d'être regardé et la nécessité pour l'image de se référer au monde phénoménal. Ainsi l'esthétique zolienne conçoit-elle la possibilité d'un art abstrait, établissant comme primat de l'œuvre un agencement formel indifférent à tout objet référentiel. Il y a là un saut épistémologique si important, un regard si neuf – bien qu'amplement préparé par les salons de l'écrivain sur Manet –, qu'il peut sembler difficile d'y voir une dimension consciente de l'esthétique d'un romancier de la seconde moitié du XIX^e siècle, et plus encore d'un romancier « encyclopédique » rassemblant dans un cycle toutes les idées, tous les objets, tous les métiers ou les modes de son époque. La provocation inhérente à cette idée n'est cependant pas si vide de sens : chez Zola, l'objet affleure peut-être partout, mais il n'existe pas, il n'a pas la moindre importance, dans un déni référentiel qui pourrait peut-être même s'appliquer, au regard de ce que nous avons démontré jusqu'ici, à l'intégralité du contenu du monde des *Rougon-Macquart*.

Négation des objets, refus de la référence, cette idée n'a en effet rien d'incompatible avec leur omniprésence dans l'œuvre. Nous avons précédemment montré la parenté de la

³⁴⁸ Nous nous sommes en effet concentrée sur quelques exemples de descriptions nocturnes dans les paragraphes précédents, mais une semblable analyse pourrait être appliquée à la tempête de neige affrontée par Gervaise dans *L'Assommoir*, ou encore à Paris sous l'averse face à Jeanne dans le quatrième tableau d'*Une page d'amour*... La liste de ces moments de crise descriptifs reste à établir, mais nous semble loin d'être négligeable dans l'œuvre.

création zolienne avec le mécanisme fétichiste. Or, si la constitution d'un fétiche nécessite bien un support matériel, celui-ci n'est rien, car il est un substitut, le reflet d'un manque, et à ce titre il pourrait sans doute être aisément remplacé par n'importe quel autre substitut. La perte définitive et accidentelle de l'objet de son désir fanatique ne stoppe pas les pulsions du voyeur ou du pervers. Celui-ci trouvera immédiatement un autre support à son fanatisme, sur lequel il pourra à nouveau projeter son fantasme. De même, le fétichiste est généralement un collectionneur : le fétiche n'étant jamais entièrement satisfaisant – sans quoi il ne serait plus fétiche –, le pervers pathologique tente généralement d'en accumuler les exemplaires, dans l'espoir vain que le prochain, toujours le prochain, puisse enfin le satisfaire. Il ne semble dès lors pas impensable qu'une œuvre-fétiche du monde comme *Les Rougon-Macquart* puisse faire apparaître une accumulation d'objets sans que toutefois la chose en elle-même ait la moindre importance pour son créateur. L'important dans le fétiche est la construction factice que le fétichiste en fait, et non son essence : on constate dès lors un point commun manifeste entre le fétiche et l'art abstrait, dans leur manque d'intérêt pour l'objet en soi. La chose n'a pour l'artiste contemporain comme pour le fétichiste aucune importance en dehors de ce qu'il peut en faire, l'utilisant comme un simple matériau, support à fantasmes pour l'un, touche de couleur, forme ou matière à transformer pour l'autre. Ainsi, entre les accumulations d'objets utilisés comme des touches « formelles » par Arman (fig. 83a), la juxtaposition de formes abstraites de František Kupka (fig. 83b) et l'accumulation idolâtre de la collection d'un amateur de tresses (fig. 83c), le saut ontologique dans la relation à l'objet ne semble pas manifester... La technique de défiguration de l'objet référentiel que nous avons pu repérer dans les descriptions des *Rougon-Macquart* ne nous semble donc pas relever de l'« anomalie », de l'exception inexplicable, mais présenter au contraire un élément central de l'esthétique et de la conception de l'œuvre d'art de Zola, que le contexte culturel de l'époque ne permettait sans doute pas de faire émerger de manière construite et explicite.

Dans cette œuvre toujours prompte à se mettre en scène, il existe de nombreux indices de la dimension esthétique que l'écrivain accordait à cette mise à distance de l'objet référentiel, qui pourraient s'apparenter à une sorte de manifeste implicite, à un modèle en abyme de sa création. De ces indices, nous avons déjà eu quelques aperçus fugitifs au cours de ce chapitre : la comparaison de l'étalage de légumes de Mme François à une tapisserie symétrique ; la remarque sur l'oubli du comestible derrière la couleur du légume chez Claude, donc chez l'artiste par excellence du cycle ; la mise en scène ironique d'une rupture entre la chose et son nom dans le dialogue d'Hélène et de l'abbé Jouve ; mais surtout la sidération béate et non justifiée de tous les porte-regards confrontés aux paysages défigurés. Cette

posture reproduit en effet avec évidence le regard interdit que provoquaient les audaces des toiles impressionnistes chez les spectateurs, et plus encore, après eux, les œuvres des premiers artistes abstraits. L'étonnement manifestait alors autre chose qu'un simple rejet, mais plutôt une incapacité à « regarder » ce qui leur faisait face comme un véritable spectacle potentiel. De même les porte-regards zoliens ressentent-ils toujours un malaise face au paysage défiguré par la description, comme devant un « à-voir » inquiétant car jusque-là non vu, inconnu, et non maîtrisable par les codes de « lecture » habituels.

Il est cependant des mises en abyme bien plus évidentes de ce phénomène dans l'œuvre. Certains personnages du cycle réalisent en effet eux-mêmes *dans* la diégèse des compositions abstraites à la manière de l'écrivain : utilisant des objets pour leur forme en ne tenant pas compte de leur fonction ou de leur nature, ils les dévoient en tant qu'objets ; de plus, ils entendent cette démarche en des termes artistiques ; enfin, ils semblent en raison de ce mode de pensée novateur subir l'incompréhension du monde qui les entoure. Ainsi figurent-ils selon nous pour Zola l'exacte mise en abyme de sa pratique descriptive, dans tout ce qu'elle peut contenir de subversif sur un plan esthétique.

- *De la viande comme manifeste d'un art abstrait : du bacon à Bacon*

Nous avons déjà souligné l'heureuse coïncidence mettant Claude Lantier sur le chemin de Florent lorsque celui-ci, dans sa découverte nocturne des Halles, devient l'intermédiaire de la vision abstraite des objets qu'il croise. La présence de Claude, développant devant le nouveau venu son amour de peintre pour les couleurs des Halles, oubliant la matérialité de la nourriture dans l'admiration de ses tons vivants, encourageait à lire l'abstraction des taches colorées dans le chapitre comme un exemple de l'art professé par le jeune peintre. Or, quelques chapitres plus loin, la journée de détente que Florent passe avec Claude est l'occasion d'une application concrète dans la diégèse de cette lecture. Alors qu'il exprime sa volonté de faire entrer la nature, la vie moderne et le peuple dans l'art, mais aussi de se débarrasser des conventions académiques bourgeoises, le jeune artiste illustre son propos par un souvenir de ce qu'il prétend être sa plus grande réussite jusqu'alors, réussite qu'il attribue à l'innovation et à la provocation qu'elle contenait :

« Ils sont encore bons ceux qui mettent l'art dans une boîte à joujoux ! reprit Claude au bout d'un silence. C'est leur grand mot : on ne fait pas de l'art avec de la science, l'industrie tue la poésie ; et tous les imbéciles se mettent à pleurer sur les fleurs, comme si quelqu'un songeait à se mal conduire à l'égard des fleurs... Je suis agacé, à la fin, positivement. J'ai des envies de répondre à ces pleurnicheries par des œuvres de

défi. Ça m'amuserait de révolter un peu ces braves gens... Voulez-vous que je vous dise quelle a été ma plus belle œuvre, depuis que je travaille, celle dont le souvenir me satisfait le plus ? C'est toute une histoire³⁴⁹... »

Or, pour réaliser ce chef-d'œuvre inégalé qui devient en quelque sorte le manifeste esthétique de l'art moderne et incompris à ses yeux, le peintre n'utilise pas de la peinture, mais... les aliments de la vitrine de la charcuterie Quenu-Gradelle. L'artiste le plus emblématique du cycle se voit donc composer ce qu'il estime être une œuvre d'art, et une œuvre modèle, en utilisant des objets non pas en tant qu'objets, mais en tant que matières sans référent, soit l'exact pendant en peinture de la technique descriptive que nous avons mise en évidence chez le romancier à l'orée du roman :

L'année dernière, la veille de Noël, comme je me trouvais chez ma tante Lisa, le garçon de la charcuterie, Auguste, cet idiot, vous savez, était en train de faire l'étalage. Ah ! le misérable ! il me poussa à bout par *la façon molle dont il composait son ensemble*. Je le priai de s'ôter de là, en lui disant que *j'allais lui peindre ça, un peu proprement*. Vous comprenez, j'avais tous *les tons* vigoureux, **le rouge** des langues fourrées, **le jaune** des jambonneaux, **le bleu** des rognures de papier, **le rose** des pièces entamées, **le vert** des feuilles de bruyère, surtout **le noir** des boudins, un noir superbe que je n'ai jamais pu retrouver sur ma palette. Naturellement, la crépine, les saucisses, les andouilles, les pieds de cochons panés, me donnaient des gris d'une grande finesse. *Alors je fis une véritable œuvre d'art*³⁵⁰.

« Véritable œuvre d'art », « composer son ensemble », « peindre ça », le vocabulaire ne laisse aucun doute sur la nature esthétique pour Claude de l'opération qu'il exécute. Et ce vocabulaire ne relève en rien de la métaphore, qui pourrait laisser penser qu'il s'agit simplement pour le jeune homme de disposer de manière harmonieuse les plats. Il n'en est rien : peinture véritable il y a, car les éléments de la vitrine ne sont que des taches de couleurs pour lui. La métaphore *in praesentia* « condensée » dans un groupe nominal au génitif n'a en effet jamais été utilisée avec autant d'à-propos que dans cette description. Lorsque Claude relègue dans son énumération les plats en position N2, afin de les subordonner au comparant en position rectrice N1, qui réduit leur aspect à une touche monochrome abstraite (abstraction que souligne d'ailleurs le choix systématique pour la substantivation de l'adjectif de couleur : « le rouge », « le jaune », « le bleu », « le vert »...), il mime exactement par sa syntaxe le procédé pictural qu'il s'apprête à réaliser dans son œuvre : nier la nature « charcutière » des objets-plats pour en faire des ersatz de pâtes de couleurs qu'il étalerait sur sa toile. Rien ne permet d'ailleurs d'imaginer comment les plats de la charcuterie parviennent, avec tous les détails chromatiques qui les composent en réalité, à s'abstraire si aisément en simples et franches unités bleue, noire, rose, rouge, jaune, verte et surtout grise... si ce n'est par une volonté expresse de rapprocher l'expérience du personnage avec celle de la « vraie » peinture

³⁴⁹ Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. cit., p. 800.

³⁵⁰ *Ibidem*.

et de la description littéraire. La réalisation de l'« œuvre » de Claude suppose donc d'emblée par sa technique, et ce, quelle que soit son esthétique, une capacité d'abstraction du réel, perçu uniquement dans son potentiel formel. Or, cette façon de faire de l'art avec le réel tout en en mettant à distance la « réalité » ne conduit pas Claude à composer une œuvre « réaliste » mettant en valeur les objets ainsi utilisés ; bien au contraire, sa description ne laisse aucun doute sur la défiguration de chaque élément au profit d'un effet de vie et d'anarchie d'ensemble :

Je pris les plats, les assiettes, les terrines, les bocaux ; je posai les tons, je dressai une nature morte étonnante, où éclataient des pétards de couleurs, soutenus par des gammes savantes. Les langues rouges s'allongeaient avec des gourmandises de flamme, et les boudins noirs, dans le chant clair des saucisses, mettaient les ténèbres d'une indigestion formidable. *J'avais peint, n'est-ce pas ? la glotonnerie* du réveillon, l'heure de minuit donnée à la mangeaille, la goinfrerie des estomacs vidés par les cantiques. En haut, une grande dinde montrait sa poitrine blanche, marbrée, sous la peau, des taches noires des truffes. C'était barbare et superbe, quelque chose comme un ventre aperçu dans une gloire, mais avec une cruauté de touche, un emportement de raillerie tels, que la foule s'attroupa devant la vitrine, inquiétée par cet étalage qui flambait si rudement... Quand ma tante Lisa revint de la cuisine, **elle eut peur, s'imaginant que j'avais mis le feu** aux graisses de la boutique. La dinde, surtout, lui parut si **indécente**, qu'elle me flanqua à la porte, pendant qu'Auguste rétablissait les choses, étalant sa bêtise³⁵¹.

Le contenu de l'« ekphrasis » de Claude ne laisse aucun doute sur la nature abstraite de l'œuvre ainsi réalisée, impossible à « dépeindre » avec des mots, car ne relevant plus de la *mimesis*. Face à l'irreprésentable et l'indescriptible, il ne reste plus au peintre critique de lui-même que la possibilité de l'analogie, bien souvent secondée par des synesthésies musicales, dont nous avons déjà pointé l'usage commun dans les défigurations zoliennes et la description critique des œuvres picturales abstraites. L'œuvre-vitrine se place ainsi sous le sceau de l'agression, qu'elle soit sonore et visuelle (« éclataient », « pétards », « chant », « gammes », « ténèbres », « gloire », « flambait »), ou psychologique et physique (« raillerie », « barbare », « indigestion formidable », « goinfrerie », « cruauté », « emportement », « mis le feu »). Le vocabulaire abstrait et métaphorique est si présent qu'il est impossible d'imaginer un seul instant le contenu exact de la composition ni la place de chaque élément, la seule certitude étant précisément que l'ensemble se caractérise par l'anarchie la plus totale. Le point commun de tous les comparants utilisés par Claude est précisément l'idée de destruction : par le référent guerrier des détonations sonores, par le feu et les flammes de l'incendie que la vitrine semble dégager (?!), et par le symbole de la nausée, du trop-plein de mangeaille des Gras qu'elle symbolise aux yeux de l'artiste, supposant une mastication, une décomposition dans la digestion et un chaos sur la table vidée par les convives. Il ne fait dès lors aucun doute que cette destruction métaphorique passe également par une destruction visuelle des référents, qui

³⁵¹ *Ibid.*, p. 800-801.

ne « ressemblent » plus à ce qu'ils sont, mais sont défigurés par le traitement que leur a appliqué Claude. D'un point de vue plus anecdotique, notons enfin que le choix pour le « matériau charcuterie » met lui aussi en abyme le procédé, la plupart des préparations charcutières procédant justement à une défiguration de l'objet afin de le recomposer – saucisses, pâtés et autres boudins étant obtenus par la destruction de l'intégrité d'un morceau de viande, remodelé ensuite en une matière composite ne renvoyant plus à l'objet d'origine.

Cet attentat envers le monde des objets est confirmé par la réaction des « spectateurs », qui place la vitrine dans le domaine de la réception esthétique. Rappelons que malgré le lyrisme de Claude, nous n'avons tout bonnement affaire dans cette anecdote qu'à un assemblage de terrines et de charcuteries dans une vitrine de magasin. Or, l'action du jeune peintre déclenche trois types de réaction qui l'assimilent d'emblée à une véritable tentative d'ordre artistique. D'abord, la vitrine attire immédiatement l'œil du public pour elle-même, et non pour les objets qu'elle contient : « avec une cruauté de touche, un emportement de raillerie tels, que la foule s'attroupa devant la vitrine, inquiétée par cet étalage qui flambait si rudement ». Nous avons là l'antithèse du phénomène d'exposition mis en exergue par Philippe Hamon dans les représentations du XIX^e siècle. Regarder une vitrine, ce n'est généralement pas regarder la vitrine et sa composition d'ensemble, ce n'est pas voir l'acte de présentation en lui-même, ce n'est pas se poser en contemplateur, mais en consommateur, en utilisateur et amateur potentiel de l'objet présenté, dans toute sa dimension utilitariste. Assembler la vitrine d'un charcutier, c'est normalement mettre en valeur chaque élément qui la compose en espérant attirer la convoitise de l'estomac qui la regarde, ce qui est en tout point contraire au désintéressement nécessité par la contemplation esthétique. Par sa destruction du référent, Claude obtient une première victoire, en faisant oublier la nature de l'objet exposé et en évacuant donc toute tentation utilitariste ou concupiscente du regard, au profit d'une attention à l'agencement formel. Plus personne ne voit dans la vitrine des victuailles, au point qu'une dinde puisse sembler « indécente » à Lisa, ne renvoyant donc clairement plus à sa nature de simple volaille. Claude a donc réussi à ouvrir les yeux des flâneurs, en créant un « à-voir » purement esthétique.

Les deux derniers mouvements, qui sont liés, associent définitivement la vitrine à une œuvre d'art d'avant-garde, en passant de l'incompréhension à la peur et au rejet violent. La dernière citation lie de toutes parts par un système de double subordination l'esthétique de la vitrine à la peur de la foule (en gras), mise en position passive devant le flamboiement de l'œuvre qui semble l'agresser, à la manière du public qui aurait voulu renvoyer un verre d'eau au regard trop intrusif d'*Olympia* selon certains journalistes de l'époque. La réplique est

d'ailleurs effective lorsque Lisa, qui a « peur » en entrant dans la pièce, « flanqu[e] » le peintre « à la porte ». Rappelons une fois encore que nous n'avons ici affaire qu'à des terrines et de la charcuterie, que Claude n'a fait qu'assembler, qui plus est en les laissant intactes : il est difficile d'imaginer concrètement la teneur du scandale moral produit par ce seul agencement de saucisses et autres denrées, même très désordonné, à moins de considérer qu'il ne s'agisse plus pour personne dans cette scène d'une question de vitrine, mais de ce qui est admissible ou non au rang de monstration esthétique, et de l'acceptabilité d'une négation des objets comme tels dans une œuvre. La conclusion du personnage confirme largement cette idée : ce qu'il a présenté relève de l'avant-garde picturale et les réactions qu'il a engendrées peuvent dès lors très bien s'appliquer à la première exposition d'une toile abstraite : « Jamais ces brutes ne comprendront le langage d'une tache rouge mise à côté d'une tache grise... N'importe, c'est mon chef-d'œuvre. Je n'ai jamais rien fait de mieux³⁵². »

Notre jeu de mots initial ne relevait pas de la coïncidence anodine : Claude retrouve ainsi le même rapport à la chair qu'un artiste comme Francis Bacon, fasciné par le portrait, la carnation de la peau et de la viande, et retrouvant, par la décomposition abstraite de ce qui reste encore une image figurative, une communication de l'être qui dépasse son intégrité et la *mimesis* (fig. 84). Le peintre de Zola, lui, a réalisé une œuvre abstraite avec des objets de chair. Il a d'abord nié les objets en tant que tels, pour en faire une composition qui ne renvoie elle non plus à aucun référent connu et ne peut être jugée que par l'effet du rouge mis à côté du gris. La mise en abyme est évidente : le peintre a effectué ce que la description zolienne des Halles, mais aussi de nombreux autres passages du cycle, ont eux-mêmes tenté en utilisant les objets, les marchandises, les paysages comme des éléments purement formels, afin d'en faire des objets de contemplation pure, et non plus les vecteurs d'un quelconque intérêt référentiel, et ce, au risque de l'incompréhension (intellectuelle et morale) du lecteur. Insérer cette mise en abyme dans la bouche du représentant emblématique de l'art dans le cycle revient dès lors pour Zola à affirmer sa technique descriptive, mais aussi à en faire un principe consciemment perçu comme avant-gardiste, qu'il défend en tant que tel.

- *Du Kandinsky dans le calicot : l'avant-gardisme revendiqué d'Octave Mouret*

L'avant-garde esthétique ne se limite pas au malheureux peintre du cycle, mais touche également des créateurs plus « heureux », car plus à l'aise dans le monde de l'abstrait, tel le

³⁵² *Ibid.*, p. 801.

maître du *Bonheur des Dames*, grand manipulateur détournant les objets de leur valeur d'usage pour transformer la coquetterie en folie fétichiste, puis en millions. Octave Mouret peut en effet être considéré dans sa pratique de l'exposition des tissus comme un artiste d'avant-garde. La conception qu'a Mouret de la vitrine et de l'étalage dérange, surprend, dérouté ses collègues et ses clients, dans sa capacité à subjugué l'œil tout en lui faisant perdre ses repères. En soi, le principe de présentation des tissus dans les grands magasins s'apparente déjà naturellement à la technique d'abstraction utilisée dans l'œuvre « charcutière » de Claude, donc dans la description zolienne, à savoir utiliser l'objet en le défigurant, en le rendant méconnaissable, en ne l'utilisant que pour sa texture, sa forme ou sa couleur afin de réaliser une composition d'ensemble qui le dépasse. Intrinsèquement, toute exposition de linge repose donc sur un principe d'abstraction de son référent, et ce, quel que soit la forme et le style que lui donne ensuite l'étalagiste. Or, les diverses exploitations esthétiques que les vendeurs du *Bonheur* réalisent à partir de ce matériau propice à l'abstraction, donnent lieu à des traitements descriptifs très différents, qu'on peut dès lors lire comme une sorte d'art poétique du chiffon. Ainsi du chalet réalisé avec des gants par le très traditionnel Mignot :

[C]e qui ameutait la foule, c'était, à la ganterie, un chalet suisse fait uniquement avec des gants : un chef-d'œuvre de Mignot, qui avait exigé deux jours de travail. D'abord, les gants noirs établissaient le rez-de-chaussée ; puis venaient des gants paille, réséda, sang de bœuf, distribués dans la décoration, bordant les fenêtres, indiquant les balcons, remplaçant les tuiles³⁵³.

Le principe est d'abstraction est là, mais l'esthétique reste finalement traditionnelle, le gant étant certes défiguré, mais pour recomposer une image tout à fait reconnaissable, et par là même rassurante – la réaction enthousiaste du public ne trompe pas sur ce point. Il est cependant une nette différence entre le traitement de ces gants et la plupart de nos descriptions abstraites, alors même que tous les « ingrédients » d'une défiguration de l'image étaient ici réunis. Ainsi, pas de métaphores *in praesentia*, mais une explication parfaitement dénotée, expliquant bien « qui fait quoi », soulignant à plusieurs reprises le rapport analogique entre la couleur du gant et l'élément de décor qu'elle contribue à former : « les gants noirs établissaient le rez-de-chaussée » ; « des gants paille, réséda, sang de bœuf, distribués dans la décoration, **bordant les fenêtres, indiquant les balcons, remplaçant les tuiles** ». La double structure d'énumérations ternaires de la dernière phrase souligne la volonté de clarté de la description, en donnant à chaque gant de couleur son équivalent dans le chalet, sans hésitation possible, grâce à la reprise anaphorique des trois participes présents explicitant le lien analogique. L'intellection est parfaitement balisée, et l'omniprésence du mot « gant », situé en

³⁵³ Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, éd. cit., p. 621.

position de force dans les groupes nominaux, n'introduit aucune impression de décomposition dans la scène. Le principe de défiguration de l'objet dans l'étalage est toujours là, mais Mignot et la description qui lui est attachée ne l'exploitent pas.

D'autres présentations du magasin s'avèrent davantage choyées par la description, qui s'attarde plus longuement sur elles car elles mettent à profit le potentiel pictural de chaque tissu coloré en s'affranchissant davantage des limites de la simple copie d'un autre objet, au contraire du chalet. Ainsi en est-il de l'arrangement très symétrique des foulards, qui, en rappelant la « tapisserie » de légumes de Mme François dans *Le Ventre de Paris*, accède à un véritable traitement descriptif et métaphorique qui l'assimile à l'esthétique d'un jardin français :

« Maintenant, reprit [Mme Marty], vite à mon lacet... Je ne veux même plus rien voir. »

Cependant, comme elle traversait les foulards et la ganterie, son cœur défaillit de nouveau. Il y avait là, sous la lumière diffuse, un étalage aux colorations vives et gaies, d'un effet ravissant. Les comptoirs, rangés symétriquement, semblaient être des plates-bandes, changeaient le hall en un parterre français, où souriait la gamme tendre des fleurs. A nu sur le bois, dans des cartons éventrés, hors des casiers trop pleins, une moisson de foulards mettait le rouge vif des géraniums, le blanc laiteux des pétunias, le jaune d'or des chrysanthèmes, le bleu céleste des verveines ; et, plus haut, sur des tiges de cuivre, s'enguirlandait une autre floraison, des fichus jetés, des rubans déroulés, tout un cordon éclatant qui se prolongeait, montait autour des colonnes, se multipliait dans les glaces³⁵⁴.

Le discours direct de Mme Marty est une parfaite illustration des encadrements accentuant le support communicationnel des descriptions zoliennes, que nous avons déjà rencontrés³⁵⁵. Il instaure une frontière avec l'image perçue, isolant l'évocation des foulards du reste du magasin et du roman, dans un monde désigné comme un « à-voir » qu'il invite le lecteur à partager. Le passage du récit au discours direct et l'irruption de l'adverbe « maintenant » véhiculent l'idée d'une rupture et une entrée dans le temps de la contemplation. De même, l'originale prétérition consistant à nier par la description l'assertion de la cliente, qui « ne veu[t] même plus rien voir » mais est immédiatement amenée « cependant » à contempler le rayon des foulards, institue par avance le spectacle annoncé comme une vision immanquable et irrésistible. Un passage dans le domaine esthétique est donc manifeste, que la métaphore filée du jardin français vient par la suite confirmer. Nous avons là, comme avec la tapisserie de Mme François, un moyen de légitimer de manière implicite l'abstraction opérée par l'écrivain dans sa description, consistant à nuancer l'opération de défiguration du référent qu'elle suppose en l'associant à un art qui n'utilise pas la représentation mimétique, mais qui est néanmoins admis depuis toujours en tant que tel. En

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ Voir *supra*, p. 1156 *et sq.*

effet, le jardin à la française, contrairement au jardin anglais, nie l'unité végétale qu'il taille, sculpte, déforme, pour la subordonner à la réalisation de compositions d'ensemble purement géométriques. Ainsi légitimées, les métaphores peuvent librement s'éloigner plus encore de leur référent.

Les métaphores formelles du texte utilisent la même structure grammaticale au génitif, mais elles n'ont même plus soin d'inclure directement le référent réel de la forme *in praesentia* : « une moisson de foulards mettait [le rouge vif des géraniums, le blanc laiteux des pétunias, le jaune d'or des chrysanthèmes, le bleu céleste des verveines] ». Comme tente de le souligner notre citation, dans cette construction, le comparé est en quelque sorte mis en facteur commun à l'initial de la phrase, et ainsi évacué des énumérations qui utilisent dès lors un double (voire un triple) niveau de métaphorisation. Dans *Le Ventre de Paris*, nous aurions en effet pu voir la même énumération comme un ensemble de métaphores *in praesentia* réduisant des fleurs à leur tache colorée : le pétunia n'est pas le « blanc laiteux », ne se résume pas à lui, ni même ne le contient ; on ne peut le réduire à cela sans procéder à une analogie avec une tache de peinture. Une seconde médiation analogique confirme cette assimilation, en qualifiant certaines couleurs abstraites à partir des fleurs par des adjectifs renvoyant à une matière autre que végétale, et potentiellement utilisable comme substance picturale : le lait, l'or. Or, dans *Au Bonheur des Dames*, cette abstraction métaphorique du pétunia n'est elle-même qu'une médiation, qu'un élément de la métaphore filée introduite à l'orée de la description, puisqu'il n'y a pas la moindre fleur devant Mme Marty, seulement des morceaux de tissu. Le procédé, il faut l'avouer, est d'ailleurs pervers dans cet exemple, dans la mesure où pour une fois, l'écrivain aurait très bien pu se passer de métaphores : le foulard est bien un morceau de tissu coloré uni et rectangle, soit une forme abstraite qui pourrait aisément être prise pour une tache de couleur. Néanmoins, la défiguration de l'objet serait ainsi passée inaperçue : passer par la référence au jardin français, c'est remplacer le foulard par un objet moins abstrait que lui, pour pouvoir ensuite opérer sur lui la défiguration de la métaphore formelle ! Ainsi l'accent est-il porté sur la forme au détriment de l'objet, ainsi l'intellection de la scène est-elle perturbée, engageant le lecteur dans un mode de réception qui s'éloigne de la représentation mimétique, et que seule sauve la comparaison avec l'art des jardins.

Cependant, la rupture entre forme et référent contenue dans le principe de l'étalage des tissus se montre plus radicale encore lorsque l'étalage est réalisé par un véritable artiste. Ainsi de l'exposition des ombrelles commandée par Mouret, que le roman annonce comme une véritable composition d'ordre plastique :

Mouret [...] criait en bas, dans le hall Saint-Augustin, en face de la porte d'entrée :

« Est-ce qu'on se fiche de moi ! J'avais dit de mettre les ombrelles bleues *en bordure*... Cassez-moi tout ça et vite ! »

Il ne voulut rien entendre, une équipe de garçons dut remanier les ombrelles. En voyant les clientes arriver, il fit même fermer un instant les portes ; et il répétait qu'il n'ouvrirait pas, plutôt que de laisser les ombrelles bleues au centre. *Ça tuait sa composition*. Les étalagistes renommés, Hutin, Mignot, d'autres encore, venaient voir, levaient les yeux ; mais ils affectaient de ne pas comprendre, *étant d'une école différente*³⁵⁶.

Tout renvoie dans cet extrait ironique à une imposante œuvre d'art plutôt qu'à un simple... présentoir d'ombrelles. Mouret use les clichés de l'artiste inspiré : il se montre caractériel, paraît faire un caprice pour ce qui peut sembler au regard non averti n'être qu'un détail (la place des ombrelles bleues dans un magasin immense), agressant les gens qui l'entourent, menaçant de faire fermer les rayons et refusant même l'entrée des clientes. Comment comprendre un tel comportement de la part d'un personnage que son métier place dans l'utilitarisme le plus débridé, et qui en arrive ainsi à risquer, pour la réussite de son étalage, de mettre en péril la raison même de l'existence de celui-ci – la vente des ombrelles ? Quelle serait la légitimité de cette présentation si finalement le rayon n'était plus ouvert à la vente ? En quoi la place d'une ombrelle peut-elle être, pour un directeur de magasin, plus importante que la possibilité même de vendre cette ombrelle ? On le voit bien, pour Mouret, l'étalage n'est plus une question de commerce : elle s'est abstraite du système de la vente, ce qui fait paradoxalement entrer le personnage arriviste dans le monde désintéressé de l'objet esthétique. Et d'esthétique il est d'ailleurs seulement question pour le personnage, dont le problème est purement « formel ». Le lexique souligne ce transfert vers l'œuvre d'art par un vocabulaire ordinairement dédié à l'agencement artistique : « en bordure », « ça tuait sa composition », « d'une école différente ».

Tout est donc fait pour associer « l'œuvre » de Mouret à une création esthétique, et à une création présentée comme novatrice avant même d'être décrite. Pour l'artiste Mouret, la forme est explicitement l'essentiel : la présence d'un tas bleu au milieu de son ensemble peut selon lui « tuer » sa composition. L'ensemble étant uniquement formé d'ombrelles, objets relativement standardisés, ce ne peut être que la présence du bleu au centre du rayon qui l'indispose, et non la qualité, le prix ou une quelconque autre raison relevant de la technique de vente. Cet accent sur la rigueur de la composition ne suppose cependant pas chez Mouret une volonté de « classicisme » dans l'agencement des ombrelles. Le « coup de génie » ayant subitement illuminé le directeur ce jour-là consiste en effet à supprimer tout ordre rationnel dans son magasin afin d'égarer ses clientes. Ce principe révolutionnaire est scandé dans le chapitre par le *leitmotiv* du « cassez-moi tout ça », que notre extrait reprend mais pour

³⁵⁶ Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, éd. cit., p. 617.

l'appliquer à l'agencement formel des ombrelles. La forme est donc essentielle dans la composition de Mouret, mais elle ne s'avère en rien un plaidoyer pour l'agencement symétrique d'un jardin à la française, comme l'étaient les foulards. Elle prime, mais elle est violente et anarchique, destructrice pour l'objet, comme chez Claude. La réaction attribuée aux autres étalagistes qu'on nous dit « renommés », une « école différente » et qui « affectent de ne rien comprendre », témoigne encore de la nouveauté radicale de la conception du moderne calicot. L'analogie est claire : la syllepse de la dernière phrase induit que Hutin, Mignot et les autres ne comprennent certes pas le comportement de Mouret, mais surtout l'aspect qu'il donne à sa composition, qui ne ressemble pas aux « conventions » de l'étalage. Le monde des calicots devient ainsi le théâtre d'une nouvelle bataille d'*Hernani*, où les étalagistes renommés, appartenant à une « école », figurent les tenants de l'académisme le plus réactionnaire (rappelons Mignot et son chalet, niant la dimension abstraite propre à l'exposition de tissus), et Mouret l'artiste d'avant-garde, réalisant des œuvres si libres de toutes les conventions usuelles que les spectateurs n'y « comprennent » rien, comme les passants devant la vitrine de Claude, ou comme le public du Salon devant *Plein air*. L'étalage de Mouret, ainsi annoncé, ne pouvait qu'encourager l'insertion d'une défiguration descriptive de son référent :

« Regardez donc ! » cria madame de Boves, immobilisée, les yeux en l'air.

C'était l'exposition des ombrelles. Toutes ouvertes, arrondies comme des boucliers, elles couvraient le hall, de la baie vitrée du plafond à la cimaise de chêne verni. Autour des arcades des étages supérieurs, elles dessinaient des festons ; le long des colonnes, elles descendaient en guirlandes ; sur les balustrades des galeries, jusque sur les rampes des escaliers, elles filaient en lignes serrées ; et, partout, rangées symétriquement, bariolant les murs de rouge, de vert et de jaune, elles semblaient de grandes lanternes vénitiennes, allumées pour quelque fête colossale. Dans les angles, il y avait des motifs compliqués, des étoiles faites d'ombrelles à trente-neuf sous, dont les teintes claires, bleu pâle, blanc crème, rose tendre, brûlaient avec une douceur de veilleuse ; tandis que, au-dessus, d'immenses parasols japonais, où des grues couleur d'or volaient dans un ciel pourpre, flambaient d'un reflet d'incendie.

Mme Marty cherchait une phrase pour dire son ravissement, et elle ne trouva que cette exclamation :

« C'est féérique³⁵⁷ ! »

Au contraire du chalet de Mignot (dont le nom semble déjà un commentaire cynique), les ombrelles de Mouret montrent dans le texte un important rendement descriptif. Comme pour les foulards, cet extrait isole l'espace de la description en l'affublant d'un appareil encadrant très redondant : le début et la fin de l'évocation sont séparés du reste de la narration par les paroles rapportées de Mme Marty et Mme de Boves, manifestant leur rôle de frontière par le passage du récit au discours direct et par l'utilisation de la modalité exclamative. Cette configuration est également soulignée par l'espace typographique qui fait le choix de

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 619.

concentrer la description sur un seul paragraphe encadré par les blancs de deux alinéas. Le rôle de présentation, d'incitation au regard est également surdéterminé dans ce cadre : l'exclamation de Mme de Boves invitant ses amies à s'intéresser aux ombrelles au moyen d'un verbe à l'impératif peut également se comprendre comme une injonction à regarder ce qui suit pour le lecteur, dans une évidente parenté avec la fonction du cadre pictural. Et le regard initié par la cliente prend effectivement la dimension d'une entrée dans la contemplation esthétique, le personnage s'immobilisant, se figeant dans sa posture de spectatrice. La ponctuation souligne d'ailleurs cet arrêt du récit et du temps dans le monde diégétique, favorable à l'image picturale synchronique, en hachant la phrase par des appositions (« madame de Boves, immobilisée, les yeux en l'air. »).

L'utilisation du présentatif « c'était » dans la phrase brève qui ouvre ensuite le paragraphe descriptif redouble ce premier cadre, en commandant de nouveau la réception d'un « à-voir » et en soulignant l'immédiateté de sa présence pour le lecteur. Renforçant la *deixis* du tableau qui va suivre, cette tournure participe d'un accent global du texte sur la mise en scène de l'image, sur sa *présentation*, qui interfère avec la potentielle illusion référentielle de son contenu. Symétriquement, la clôture de la description met elle aussi l'accent sur la réception esthétique de l'exposition, car les termes utilisés par une Mme Marty clouée, sans voix, renvoient davantage à un saisissement esthétique qu'à la simple admiration d'une prouesse technique et commerciale. Avant même qu'il soit lu, l'encadrement du moment descriptif le présente comme un « à-voir » digne d'une œuvre d'art, que préparait déjà la colère artistique de Mouret. Cependant, il montre également un accent sur sa situation de communication qui d'emblée met en péril son efficacité mimétique.

Par la redondance de sa *présentation* au détriment de sa représentation, par l'assimilation de l'étalagiste à un artiste d'avant-garde, cette description semble prédisposée à la défiguration du référent, d'autant que la technique de ces expositions des grands magasins, rappelons-le, consiste par principe à utiliser l'objet comme simple élément formel d'une composition qui le dépasse. L'abstraction des ombrelles en taches de couleur qui intervient par la suite ne manifeste cependant pas une inflation des niveaux métaphoriques dans le texte, qui utilise pour cela toute sorte d'images, y compris la simple comparaison, voire même des évocations dénotées. En effet, à la suite de la présentation introduite par « c'était », les ombrelles « disparaissent » derrière l'anonymat du pronom « elles », à la fois personnifiant et plus éloigné de l'objet référent. Les ombrelles deviennent les agents des formes qu'elles « dessinent » dans la composition d'ensemble, comme spontanément, d'elles-mêmes, en semblant ne faire plus qu'un avec ces diverses formes et couleurs. Le mouvement

métaphorique n'est dès lors plus véritablement nécessaire à l'abstraction, puisque ne réside plus dans la phrase la moindre référence à l'objet réel, évanoui derrière le tracé coloré dont il est le support. L'ombrelle, produit manufacturé et sans caractéristique distinctive autre que sa couleur, s'avère ainsi le support objectal vide idéal pour une description en quête de simples taches géométriques et colorées. C'est donc le dessin de taches et lignes des ombrelles qui est décrit ici, et non les ombrelles elles-mêmes, d'où le facile passage à la dénotation.

Et ce dessin se révèle bien évidemment abstrait, par sa constitution en motifs soit géométriques (« arrondies comme des boucliers », « elles dessinaient des festons », « elles descendaient en guirlandes », « elles filaient en lignes serrées », « rangées symétriquement », « des étoiles »), soit non réductibles à un quelconque référent (« il y avait des motifs compliqués »). Même abstraction dans le traitement de la couleur, par une juxtaposition désordonnée de touches, où l'adjectif de couleur substantivé, sans complément du nom ni métaphore, se substitue littéralement à l'objet qui la contient, disparu de l'intellection de la scène : « bariolant les murs de rouge, de vert et de jaune », « les teintes claires, bleu pâle, blanc crème, rose tendre brûlaient... ». Ironiquement, les deux seules mentions lexicales des ombrelles semblent se moquer de leur faiblesse imageante, en les qualifiant dans un cas par un détail qui ne peut servir la représentation de l'objet (« ombrelles à trente-neuf sous »), dans l'autre en mentionnant seulement l'ombrelle en raison de son décor, parce que celle-ci se nie en se faisant support d'un dessin, donc d'une autre représentation, qui elle est évoquée car elle est artificielle (« d'immenses parasols japonais, où des grues couleur d'or volaient dans un ciel pourpre »).

L'ensemble de ces notations formelles quasi-dénotées devient ensuite le support d'une métaphore filée, mais qui se distingue, comme souvent dans nos exemples, par sa capacité à ne pas faire image, à désigner ce qu'on ne peut pas se figurer. Nous avons ainsi déjà croisé l'analogie à la musique. Ici, comme pour la vitrine de Claude, le texte choisit le feu et la lumière : « elles semblaient de grandes lanternes vénitiennes, allumées pour quelque fête colossale », « brûlaient avec une douceur de veilleuse », « flambaient d'un reflet d'incendie ». Des ombrelles-taches, aux motifs compliqués, qui brûlent paradoxalement avec douceur et qui flambent non pas d'une flamme, mais seulement d'un « reflet » d'incendie : cette métaphore filée, comme celle de la musique, s'appuie non seulement un support rétif à toute figuration (nous en avons vu l'exemple même dans l'incendie de *La Conquête de Plassans*³⁵⁸), mais elle utilise en outre dans son expression de nombreuses médiations (le reflet pour l'incendie, la

³⁵⁸ Voir *supra*, p. 186 et sq.

lanterne vénitienne pour le feu allumé) qui mettent toujours plus de distance entre l'image décrite et son référent, qui était, rappelons-le... un ensemble d'ombrelles !

Dans ce dernier extrait, la distorsion entre l'objet et sa forme semble portée à un paroxysme tel que l'abstraction de l'ombrelle ne nécessite même plus la fragile légitimation d'une métaphore : sans aucun complexe, le texte la néglige pour ne voir en l'objet qu'une ligne ou une tache de couleur, et composer ainsi un ensemble qui n'a plus le moindre lien d'ordre référentiel. La volonté de décomposition semble d'ailleurs la description elle-même, qui répartit les abstractions formelles relevant de la ligne dans des zones de texte différentes de celles où elle évoque les taches anarchiques du « bariolage » des taches de couleurs. Ainsi, non seulement la forme est-elle abstraite de l'objet, mais elle-même subit une décomposition en raison de l'ordre de lecture, semblant vider les formes de leur texture colorée, à la manière des expériences de dissociation des lignes et des couleurs menées par Kandinsky (fig. 85). Ce que Mouret a donc défendu comme le point vital de son exposition – à entendre aux deux sens du terme –, ce qui a été mis en scène comme un tableau autonome par le récit, ce qui en un mot nous est présenté comme un modèle d'œuvre d'art, se révèle donc être un amas de lignes et de couleurs impossible à recomposer en une vision globale par le lecteur, entièrement détaché de son référent et ne recomposant par compensation aucune autre image à la manière du chalet. L'incapacité de Mme Marty à exprimer sa réception de l'« œuvre » confirme ce phénomène : « cherchant une phrase », « ne trouv[ant] qu[']une exclamation », la cliente montre l'incapacité de sa raison à maîtriser le spectacle créé par Mouret, laissant la place à la contemplation pure, que seuls la sensation et le sentiment peuvent rendre, sous forme d'exclamation. La beauté de l'œuvre est indicible, car l'œuvre n'est plus de l'ordre du dire, ce qu'induit en quelque sorte également la référence de l'exclamation à cet autre monde qu'est celui de la féerie.

L'« œuvre » de Mouret détruit le réel, et ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même, qu'à sa forme imposant au lecteur une vision infigurable : grâce à elle, le calicot de génie atteint définitivement son statut d'artiste d'avant-garde et offre au roman zolien, dans la diégèse même, un modèle esthétique idéal pour mettre en scène sa conception d'une description littéraire volontairement abstraite.

Miró, Pollock, Arman, Bacon, Kandinsky... les noms qui sont apparus dans nos analyses au fil des dernières pages semblent appartenir à des sphères esthétiques à première vue bien éloignées du naturalisme zolien. Pourtant, les diverses modalités littéraires de ce que nous avons peu élégamment nommé l'« esthétique de la tache » manifestent une réelle

proximité de la pratique descriptive de Zola avec la reconnaissance de l'abstraction dans l'art. A l'aide d'analogies à comparants formels, du parasitage assumé de métaphores *in praesentia*, de l'évacuation des référents concrets en position de faiblesse par la pronominalisation ou la relégation en expansions d'un autre nom recteur, l'écrivain se constitue une réserve d'outils stylistiques entièrement dédiée à la décomposition du référent de la description. La disjonction de l'objet et de sa forme en deux pôles distincts mis en tension par la syntaxe, opère un passage dans l'abstraction, mais à partir de la figure réelle elle-même. Ce mouvement appelle volontiers la comparaison avec la nouvelle figuration d'un Nicolas de Staël, chez qui l'image réelle tend d'abord à s'effacer derrière son abstraction en aplats de couleur géométriques, sans jamais totalement disparaître, mais tout en restant méconnaissable sans l'indication thématique que lui donne le titre du tableau (fig. 41 et 86), ou encore avec la pratique abstracto-photographique de Cy Twombly (fig. 87).

Cette dialectique permanente entre l'abstraction et la figuration de la description mène cependant à des moments de « crise » beaucoup plus radicaux, lorsque le récit utilise les conditions du monde diégétique comme la nuit, le brouillard et autres causes théoriques de « mauvaise visibilité », pour légitimer l'anéantissement du pôle référentiel de la description. Liberté entière est dès lors donnée au comparant formel, qui réduit l'image décrite à un amas de tracés et de taches sur un fond monochrome uni, ne permettant aucun vagabondage de l'imagination du lecteur autre que les images spontanées observées par l'œil irradié de Goethe, ou dans les préfigurations impressionnistes de l'art abstrait.

Ainsi, alors que le matériau langagier se prête difficilement à l'élaboration d'une œuvre abstraite en raison de la référentialité constitutive du mot, c'est en retournant cette référentialité par la langue elle-même, par la mise en crise de l'unité du mot et de son référent, que Zola parvient à détruire l'illusion réaliste de ses descriptions, et créer une image autre, non fondée sur une soumission au monde phénoménal. Avec l'esthétique de la tache, c'est en retournant contre lui-même le pouvoir imageant du mot que le roman zolien atteint l'abstraction. Néanmoins, ainsi que nous l'avons vu précédemment, il est aussi une part d'abstraction et de poéticité – au sens intransitif que lui donne Jakobson – constitutive du langage lui-même, dans le mystère de l'arbitraire de son signifiant. Après avoir désactivé et détourné la capacité référentielle du mot à faire image pour son destinataire, c'est enfin en accentuant la part du signe naturellement portée à l'opacité que Zola approche sa description de la dimension d'une œuvre abstraite.

3. Le signe exhibé

a. Préambule : le signe comme obstacle à l'activité imageante du lecteur : témoignage mallarméen sur la « tyrannie superbe » de l'écriture zolienne

« Tyrannie superbe ». Nous avons déjà croisé ce compliment mêlé de fascination et de peur exprimé par Stéphane Mallarmé à l'égard d'*Une page d'amour*, en remarquant la très claire perception chez le poète de l'importance que Zola accordait à la notion de support dans son écriture, bien qu'il ne l'exploitât pas dans la même perspective que lui³⁵⁹. Si Mallarmé laisse parler le support, Zola lui, au regard du poète, ne souligne sa présence que pour mieux étouffer le lecteur dans et par sa création. Car au-delà de la louange manifeste, il y a également dans ce propos le récit d'une expérience de lecture perçue sur le mode de l'aliénation : et selon nous, c'est essentiellement dans l'abstraction et la négation du principe mimétique de ses descriptions que Zola suscite ce sentiment chez son illustre lecteur, qui nous donnerait dès lors un aperçu inédit et précieux de la réception de cette écriture si particulière que nous tentons de mettre en évidence chez Zola depuis le début de ce chapitre. Reprenons quelques extraits du témoignage de Mallarmé :

Je ne crois point qu'auteur ait laissé parler le papier et fait que les pages se retournent d'elles-mêmes et magiquement jusqu'à la dernière : alors tout est dit et le poème est contenu, tout entier, dans le livre comme en l'esprit du lecteur, sans que *par une lacune quelconque* on puisse y laisser pénétrer *de soi*, ni rêver à côté. Quant aux détails, vous suivez tout jusqu'au moindre coin, avec mille yeux dont le regard est un : et ton, attitude d'un personnage ou d'un groupe, percevez tout et rendez tout, avec une simultanéité, qui perpétuellement cause l'impression de la vie³⁶⁰.

Le lexique laudatif de Mallarmé s'inscrit, nous l'avons vu, dans l'isotopie de la totalité, mais aussi du contrôle absolu (« vous suivez tout », « percevez tout et rendez tout »). Zola aux « mille yeux » figure ainsi une sorte d'Argus, être monstrueux dont la vocation originelle dans le mythe antique consiste bien à garder des animaux prisonniers. Et prisonnier, Mallarmé l'est bien, lorsqu'il souligne lui-même que le lecteur ne peut faire pénétrer la moindre part de sa subjectivité dans le roman (« sans que *par une lacune quelconque* on puisse y laisser pénétrer *de soi* »). Implicitement dans cette lettre, le poète reconnaît l'idée de la construction du sens de l'œuvre littéraire par le lecteur, mais la refuse dans le cas particulier d'*Une page d'amour*. La suite du texte explique cette jouissance paradoxale du lecteur Mallarmé en l'attribuant à la particularité de la structure de l'œuvre, qui termine ses cinq

³⁵⁹ Voir *supra*, p. 1275 et sq.

³⁶⁰ Stéphane Mallarmé, lettre à Emile Zola du 26 avril 1878, éd. cit., p. 172-173 [S. M. souligne].

parties par un tableau descriptif de Paris, à la manière des cathédrales de Rouen saisies par le pinceau de Monet selon les diverses couleurs du temps :

J'admire beaucoup vos fonds, Paris et son ciel, qui alternent avec l'histoire même : ils ont cela de très-beau, outre l'incomparable variété et la lucidité de la description, de ne point permettre au lecteur de sortir un instant de chez vous, puisque vous lui fournissez vous-même des horizons et des lointains ; et à ces moments où d'ordinaire on lève les yeux après un épisode du récit, pour songer en soi et se reposer, vous apparaissez avec une tyrannie superbe et présentez la toile de fond de cette rêverie³⁶¹.

« Tyrannie superbe » donc, voilà l'effet produit par la description zolienne, influençant l'ensemble de la réception de l'œuvre par le poète. Dans cette lettre, la fascination de Mallarmé est donc à prendre également au sens propre de sortilège. Ne dit-il pas plus haut que les pages se tournent d'elles-mêmes, magiquement, annihilant donc sa propre subjectivité ? Le roman de Zola mettrait son lecteur sous influence, au point de lui imposer ses moments de repos, en lui ôtant toute liberté. La phrase finale de Mallarmé est particulièrement intéressante : non seulement est-ce l'auteur qui semble paraître devant lui en brisant la frontière de la fiction, mais c'est également le dépositaire de l'autorité suprême, le tyran. Zola imprimerait dans son œuvre un pouvoir à sens unique, qui refuserait toute relation d'intersubjectivité avec le lecteur. Or, étonnamment, cette influence sur Mallarmé n'est pas produite par une instance de discours ou encore un message – ce que Zola cherchait, on le sait, à éviter à tout prix – mais par une... description. Au rebours de tout principe réaliste, le moment descriptif zolien serait donc étrangement pensé par Mallarmé comme un lieu d'asservissement et de négation de la place du lecteur, dans un fonctionnement qui nous semble entièrement lié au tournant abstrait que nous avons pu y découvrir : comme les personnages des *Rougon-Macquart* en font eux-mêmes l'expérience dans l'espace diégétique, le témoignage d'asservissement que livre le poète nous semble retranscrire l'étonnant malaise engendré par l'émergence dans le roman d'un « à-voir » abstrait mais néanmoins présenté comme un spectacle esthétique, dont il ne maîtrise pas encore les codes, et auquel il ne peut substituer aucune « image » personnelle car celui-ci ne fait plus appel au concept de figuration. Devant une œuvre d'art non figurative, le spectateur semble en effet dans un premier temps en quelque sorte asservi, entièrement dépendant des formes qu'on lui propose, sans que sa raison puisse y projeter une image personnelle quelconque, l'enjeu du regard étant entièrement rabattu sur le tableau.

Le premier tableau du roman nous semble avoir directement inspiré à Mallarmé son commentaire. En montrant Hélène s'évadant de sa lecture d'*Ivanhoé* pour se plonger

³⁶¹ *Ibidem*, p. 173.

périodiquement dans une contemplation de Paris par la fenêtre, ce chapitre, comme nous avons déjà pu le mettre en évidence³⁶², met en abyme les relations de pouvoir qui lient le roman et son destinataire, mais aussi le paysage et son spectateur, en des termes très proches de la lettre du poète. L'analyse mallarméenne ne fait que discerner et habilement interpréter un discours implicitement contenu dans l'œuvre : la lecture du personnage représente ici en effet un contre-modèle à l'égard duquel le roman zolien applique toute une stratégie d'opposition au fil de ses descriptions. Blessée à la cheville, Hélène doit se reposer et essaie de tromper son ennui avec l'*Ivanhoé* de Walter Scott. Cependant, la lectrice ressent fréquemment le besoin de stopper sa lecture, afin d'imaginer, de s'évader dans sa propre perception du récit. Elle regarde alors par sa fenêtre de Passy qui domine un large panorama de Paris. Elle bénéficie donc de ces moments de liberté que Mallarmé évoquait avec une certaine nostalgie, et que le roman de Zola ne lui permettait pas selon lui. La construction du chapitre met en scène cette concurrence entre le livre et la rêverie par un système d'alternances, que nous condensons pour l'efficacité de notre démonstration :

Hélène [...] lisait devant une des fenêtres. [...] Elle l'achevait [*Ivanhoé*], attendrie parfois, prise d'une lassitude, et elle le laissait tomber de ses mains pendant de longues minutes, les regards fixés sur l'horizon.

Ce matin-là, Paris mettait une paresse souriante à s'éveiller. [...]

Le livre glissa de ses mains. Elle rêvait, les yeux perdus. Quand elle le lâchait ainsi, c'était par un besoin de ne pas continuer, de comprendre et d'attendre. Elle prenait une jouissance à ne point satisfaire tout de suite sa curiosité. Le récit la gonflait d'une émotion qui l'étouffait. Paris, justement, ce matin-là, avait la joie et le trouble vague de son cœur. [...]

Cependant, Hélène reprit son livre. [...] Elle en était à cet épisode de l'attaque du château, lorsque Rebecca soigne Ivanhoé blessé et le renseigne sur la bataille qu'elle suit par une fenêtre. Elle se sentait dans un beau mensonge, elle s'y promenait comme dans un jardin idéal, aux fruits d'or, où elle buvait toutes les illusions. Puis, à la fin de la scène, [...] Hélène de nouveau laisa tomber le volume, le cœur si gonflé d'émotion qu'elle ne pouvait continuer.

[...] [Elle] contemplait Paris noyé et mystérieux, sous le soleil blond. [...]

Cependant, Hélène allait reprendre son livre, lorsque Paris, lentement, apparut. [...]

Hélène reprit son livre [...].

Les yeux de nouveau levés et perdus, Hélène rêvait profondément. Elle était lady Rowena, elle aimait avec la paix et la profondeur d'une âme noble. Cette matinée de printemps, cette grande ville si douce [...] avaient peu à peu fondu son cœur³⁶³.

Dans cette mise en abyme, Hélène est une lectrice qui a le pouvoir : elle agit, choisit d'interrompre la lecture : grammaticalement, le roman de Scott se trouve ainsi en position de passivité lorsqu'Hélène est sujet (« elle l'achevait », « elle le laissait tomber », « elle le lâchait », « Hélène reprit son livre », « Hélène [...] laissa tomber le volume », « Hélène allait reprendre son livre », « Hélène reprit son livre »). Le personnage a même la capacité de s'introduire dans l'univers de Walter Scott et de le modifier, en devenant sujet d'actions *dans*

³⁶² Voir *supra*, p. 359 et sq.

³⁶³ Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 845-855.

la diégèse d'*Ivanhoé* (« elle s'y promenait comme dans un jardin idéal », « Elle était lady Rowena »). Cette scène représente donc l'exacte antithèse de l'expérience du lecteur Mallarmé, exclu et soumis par *Une page d'amour*.

Cependant, la lecture d'*Ivanhoé* est concurrencée par un troisième terme : l'observation de Paris et les descriptions qui en découlent. La ville, souvent personnifiée, occupe quant à elle systématiquement une position rectrice, dont Hélène est parfois même l'objet passif (« les regards fixés sur l'horizon », « Paris mettait une paresse [...] à s'éveiller », « Paris [...] avait la joie [...] de son cœur », « cette grande ville [avait] fondu son cœur »). Cette paisible scène est donc le théâtre d'une lutte de pouvoir souterraine, hiérarchisée en fonction du degré de fascination opéré par chaque partie : au sommet, Paris, qui s'impose à Hélène, puis Hélène, qui ne pénètre pas dans la ville mais plie à sa volonté le monde de Walter Scott, situé quant à lui tout en bas, définitivement vidé de toute influence. Le chapitre zolien semble dès lors mettre en place une concurrence implicite avec *Ivanhoé*, concurrence d'autant plus troublante que la scène de Walter Scott lue par Hélène, ainsi que nous l'avons démontré, fait elle-même écho à la diégèse du chapitre zolien, en montrant Rebecca contant à Ivanhoé ce qu'elle voit... par une fenêtre, elle qui au contraire d'Hélène maîtrise l'objet de sa vision ! Le personnage de Scott domine le monde qu'il observe au contraire d'Hélène ; en revanche, la description de Scott ne parvient pas à emprisonner l'imagination de sa lectrice fictive : celle de Zola, elle, fera tout pour que son lecteur ne s'évade pas.

La confession de Mallarmé est donc loin d'être anodine : elle met en lumière un discours sur le pouvoir de fascination de la lecture que Zola déploie implicitement dans son chapitre, en mettant en scène le contre-exemple de Walter Scott. La domination exercée par le paysage parisien sur Hélène montre que Zola ne souhaite pas connaître le même sort qu'*Ivanhoé* avec son propre lecteur. Mais comment l'empêcher de rêver, de s'identifier, de pénétrer dans la fiction, de la colorer par sa subjectivité ? Selon nous, cette volonté d'emprise est indissociable du traitement que l'écrivain applique dans ce chapitre à la description, consistant à en escamoter le référent par tous les moyens à sa disposition. L'évolution de la description dans ce chapitre d'*Une page d'amour* montre en effet une accumulation de stratagèmes visant à masquer plus ou moins habilement son objet. Nous avons ainsi remarqué, lors de notre étude des fenêtres zoliennes, que le début de la contemplation d'Hélène présentait le paysage parisien recouvert par un épais rideau de brume, qui le réduisait à la

surface d'une toile blanche en attente d'image³⁶⁴. De propices conditions météorologiques permettent ainsi, dans un premier temps, non seulement de détruire concrètement la vue du référent parisien pour le personnage – et donc pour un lecteur en quête de rêverie –, mais aussi de le renvoyer à sa facticité, en accentuant la dimension artificielle et présentative de la représentation à laquelle il participe – et à laquelle il est pour le lecteur difficile de croire désormais. Ce régime de description d'un néant par défaut étant difficilement tenable sur la longueur d'un chapitre entier, la suite du texte met en place de nouvelles « techniques » de brouillage qui visent essentiellement à défigurer le paysage parisien pour le transformer en une œuvre abstraite contrecarrant les velléités imaginatives du lecteur. Au premier chef de cette défiguration, réside bien évidemment le concours de l'esthétique de la « tache », qui réduit Paris à des touches colorées, toujours à la faveur de la brume qui commence à se lever ; mais pas seulement. A la défiguration en formes abstraites se conjugue en effet dans cette description l'apport d'une autre technique d'abstraction du référent typiquement zolienne, celle du travail sur l'opacité du signe :

Les vapeurs, tout à l'heure si profondes, s'amincissaient, devenaient transparentes en prenant les colorations vives de l'arc-en-ciel. Toute la rive gauche était d'un bleu tendre, lentement foncé, violâtre au fond, du côté du jardin des Plantes. Sur la rive droite, le quartier des Tuileries avait le rose pâli d'une étoffe couleur chair, tandis que, vers Montmartre, c'était comme une lueur de braise, du carmin flambant dans de l'or ; puis, très loin, les faubourgs ouvriers s'assombrissaient d'un ton de brique, de plus en plus éteint et passant au gris bleuâtre de l'ardoise³⁶⁵.

Tout le passage fonctionne selon un principe descriptif identique, consistant à nommer un quartier de Paris et lui attribuer une touche de couleur : la rive gauche et le bleu tendre ; le Jardin des Plantes et le violet ; les Tuileries et le rose pâle ; Montmartre et le carmin, etc., dans une modélisation de l'espace qui pose de nombreux problèmes à l'intellection et la représentation du lecteur. Chaque proposition isole une partie du paysage, en la situant uniquement par un nom de quartier. Ce procédé ne permet aucune vision d'ensemble, si ce n'est pour le lecteur capable de concevoir mentalement le plan des différents quartiers parisiens, mais orienté depuis Passy, où se trouve Hélène. A ce problème de vision globale s'adjoint une difficulté à percevoir chaque partie du paysage. Le nom du quartier, seul, ne renvoie à aucune forme visuelle précise ; dès lors, toute la représentation idéale porte sur le qualificatif qui lui est associé ; or, celui-ci se résume uniquement à une notation de couleur : la scène est donc réduite à un tableau abstrait, constitué d'aplats colorés. De plus, les couleurs elles-mêmes semblent faire obstacle à la représentation. Elles forment en effet un amas

³⁶⁴ Voir *supra*, p. 115 et sq.

³⁶⁵ Emile Zola, *Une page d'amour*, éd. cit., p. 849.

hétéroclite que souligne la métaphore zolienne de l'« arc-en-ciel », bien lointaine de la tonalité que pourrait réellement prendre une ville observée depuis une fenêtre. Leur irréalité est accentuée par de nombreuses analogies (« chair », « braise », « or », « carmin »), dont certaines renvoient explicitement au vocabulaire du pigment. A cette difficulté s'ajoute enfin une origine complexe des métaphores *in praesentia* utilisée pour abstraire les couleurs des quartiers : le rose, le carmin et l'or sont sans doute dus à la réflexion de la lumière, dans un rapport indirect, métaphorique avec la ville, alors que la brique et le bleu viennent des matériaux du quartier lui-même, dans un rapport métonymique. Cette confusion des plans analogiques rend la représentation de l'ensemble fort délicate, tout comme les mélanges parfaitement oxymoriques des teintes : « *carmins* flambant dans de *l'or* », « *brique* [...] passant au *gris bleuâtre* ». Bien que les touches de couleur soient plus ou moins « situées » par les toponymes qui les accompagnent, ceux-ci n'aident donc aucunement à leur répartition dans l'espace mental du lecteur, nous faisant assister à l'émergence d'une composition abstraite telle que nous avons pu en rencontrer précédemment. Or, l'image abstraite, qui ne relève plus de la *représentation* mais de la *présentation*, privilégie le percept au concept et met le spectateur en position de corps ressentant et passif. Difficile dès lors pour le lecteur de se réapproprier ce Paris, où il ne peut effectivement, comme le dit Mallarmé, « laisser pénétrer » aucune partie de sa subjectivité. La dernière partie de ce tableau parisien radicalise l'abstraction du paysage. La fin du texte lui ôte en effet sa dernière attache au réel, la couleur :

Sur la rive droite, au milieu des futaies des Champs-Élysées, les grandes verrières du palais de l'Industrie étalaient des blancheurs de neige ; plus loin, derrière la toiture écrasée de la Madeleine, semblable à une pierre tombale, se dressait la masse énorme de l'Opéra ; et c'était d'autres édifices, des coupoles et des tours, la colonne Vendôme, Saint-Vincent-de-Paul, la tour Saint-Jacques, plus près les cubes lourds des pavillons du nouveau Louvre et des Tuileries³⁶⁶.

Plutôt qu'à une description, nous assistons dans cette partie du texte à une inflation des noms propres, à la simple désignation des monuments. La phrase présente un même *leitmotiv* syntaxique, consistant en une sorte de variante de la métaphore *in praesentia* à comparant formel : un nom donne une indication dénotée ou métaphorique mais d'ordre formel, puis est complété par son référent, mais qui a ici la particularité de se réduire au nom propre du monument (« *futaies des Champs-Élysées* », « *verrières du palais de l'Industrie* », « *toiture écrasée de la Madeleine* », « *cubes lourds [...] du nouveau Louvre et des Tuileries* »). Le nom propre ne faisant pas toujours nécessairement « image » pour le lecteur, la description est réduite à sa plus simple expression : un seul mot, qui se révèle souvent n'être qu'un

³⁶⁶ *Ibidem.*, p. 852.

caractérisant flou, abstrait ou géométrique (« cubes », « masse »). L'énumération centrale finit même par ne plus mentionner que des noms propres (« colonne Vendôme, Saint-Vincent-de-Paul, la tour Saint-Jacques »). Cette description n'en est donc plus une : elle est un pur déictique, ne cherchant pas à décrire les choses, mais seulement à en attester la présence. Car de deux choses l'une : ou le lecteur ne connaît pas ces monuments, et dès lors, un simple nom propre ne l'aidera pas le moins du monde à les imaginer ; ou il les connaît, et le nom propre fixe en lui une image préétablie sans laisser la moindre place à son imagination subjective. Prenons ainsi l'énoncé : « C'est un homme grand aux yeux bleus ». Cette description lacunaire permet de se forger une image subjective du personnage, qui est en revanche impossible dans l'utilisation du même déictique avec un nom propre : « C'est Pierre » : Si je connais Pierre, l'image de Pierre me vient en tête sans que je puisse laisser vagabonder mon esprit. Si je ne le connais pas, cette seule indication ne permet aucune imagination de son aspect.

Dans ce chapitre, l'image de la ville commence donc par s'effacer, pour devenir ensuite de plus en plus abstraite. Le référent est réduit à néant et ne peut plus être un support pour l'imagination du lecteur. Passif, hébété, celui-ci reçoit les informations sans parvenir à se les approprier. La clôture de ce même chapitre, mettant en place un jeu déjà évoqué sur l'impossible identification par le personnage des monuments que ses yeux viennent pourtant d'évoquer devant nous dans un texte qui se réduisait parfois à une liste de toponymes, semble avouer implicitement la destruction du principe descriptif dans ce chapitre, non sans une pointe de moquerie à l'adresse du lecteur. Les subterfuges du nom propre – réduit à l'insignifiance de son isolement, à un signifiant sans signifié – et de la tache de couleur, tous deux obstacles à la figuration du paysage, transforment ainsi le lecteur en une pure perception, incapable d'interpréter et d'investir le monde du roman avec sa subjectivité rationnelle. Ils garantissent donc à l'auteur qui accentuait l'autoreprésentation de l'acte de lecture dans cet extrait de ne pas faire de son propre lecteur une Hélène s'évadant d'*Ivanhoé*, ce que confirme le témoignage particulièrement pertinent de Stéphane Mallarmé : dans ce moment théoriquement neutre qu'est la description, le roman tente de ne laisser aucune place à l'activité imageante de son lecteur, de lui ôter tout pouvoir de participer à la construction du sens de l'œuvre. Il essaie donc d'instaurer avec lui une relation autoritaire, digne d'un « tyran superbe ».

L'intérêt de l'expérience partagée par Mallarmé dans sa lettre consiste essentiellement dans cette rencontre avec un passage du cycle exploitant toutes les dimensions possibles de destruction visuelle de son référent descriptif. Il nous donne donc une idée précise des effets

paralysants produits par une description qui met précisément selon nous tout en place pour cela, apportant un appui considérable à cette analyse toujours si difficile à développer de ce que peut ou ne peut pas voir un lecteur de description. Peu importe la plus ou moins grande opérativité de cette disparition du référent derrière un tableau abstrait (Mallarmé lui-même, et l'on ne s'en étonnera pas venant de lui, ne semble pas totalement dupe du pouvoir qui restera toujours finalement au lecteur d'une œuvre littéraire) : l'essentiel réside selon nous dans la mise en place dans le cycle zolien de toute une stratégie visant à cette disparition, et de sa prégnance manifestement assez ostensible pour qu'un lecteur aussi averti que le poète puisse la ressentir comme un facteur d'asservissement. Or, cette stratégie zolienne d'annihilation du pouvoir imageant du lecteur, s'opère certes par une défiguration de l'espace en formes géométriques et taches de couleurs, mais elle joue également sur un autre procédé d'abstraction, qui ne « défigure » quant à lui-même plus le référent mais le vide de toute substance par la seule mise en scène de son nom : l'exposition du signe. Dans ce chapitre d'*Une page d'amour*, les toponymes parisiens ne se révèlent en rien des béquilles à effet de réel pour la description : nus et isolés par une syntaxe qui ne les glose par aucun détail référentiel, détachés de leur ensemble contextuel, les noms des monuments et des quartiers deviennent au contraire des obstacles à l'intellection du paysage décrit, ressemblant finalement davantage à une carte topographique colorée qu'à une véritable « ville » et tout ce qui s'y rapporte – soit des bâtiments, des pierres, des gens, des arbres...

Ainsi se manifeste un autre élément essentiel de l'abstraction descriptive de Zola, à savoir la relation ambiguë et traumatique que son écriture entretient avec le signe, quel qu'il soit. Ce phénomène ne doit guère nous étonner : dans la mesure où l'ensemble de l'esthétique du romancier manifeste un problème quant à la transitivité et la référentialité de l'écriture, ainsi qu'une volonté toujours réaffirmée de dénoncer l'artefact et la constitution matérielle de l'œuvre littéraire, il semble évident que l'articulation mécanique d'un signifiant et d'un signifié ne puisse faire pour lui sur un mode « évident ». Or, une fois que la transparence du signe ne va plus de soi, celui-ci se pare d'un attrait considérable pour un art en quête d'abstraction : à rebours de la métaphore *in praesentia* mettant en crise le rapport entre l'objet et sa forme, qui introduisait une tension, un parasitage du discours descriptif, l'exhibition d'un signe qu'on a élu pour son absence potentielle de référent offre un instrument pacifique d'abstraction du monde, manifestant par sa seule présence dans le texte l'avènement d'une forme mystérieuse qui ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même. Ainsi le roman zolien se fait-il l'autel d'une idolâtrie à l'égard de tous les signes potentiellement non intelligibles, non partageables, énigmatiques, et donc observables dans leur matérialité muette et abstraite,

qu'on pourrait regrouper en trois groupes distincts mais entretenant des rapports si étroits que nous ne pourrions les analyser sous la simple forme d'une typologie : la carte, le chiffre et l'écrit.

b. La vie vue à travers un plan : la description cartographique

- La carte topographique : un modèle idéal pour un roman en quête de fétichisation abstraite du monde

L'importance des cartes dans le travail d'écriture de Zola a déjà été mis en avant par de nombreuses études, le plus souvent génétiques : les cartes et plans topographiques font en effet partie du matériel documentaire élémentaire des dossiers préparatoires, comme rappel à la réalité du territoire, comme memento ou comme relais des observations relevées lors des visites sur le terrain. O. Lumbroso a ainsi montré les divers accommodements que le naturel géomètre de l'écrivain a pu faire subir aux cartes qu'il exploitait dans ses romans, en les pliant à des schèmes géométriques moteurs de son écriture : l'étau d'un cercle concentrique dans la région de Sedan pour *La Débâcle*, le damier rectangle du carreau des Halles dans *Le Ventre de Paris*, l'arbre mathématique du Var dans *La Fortune des Rougon...* H. Mitterrand a également mis en évidence la caractère véritablement topographique de l'œil de Zola dans ses carnets d'enquêtes, où la géographie semble le moteur des multiples notations impressionnistes réalisées « sur le vif », et parfois retranscrites presque telles quelles dans les romans, comme pour les déambulations de Claude dans Paris.

Cette reconnaissance du rôle essentiel pris par la consultation des cartes dans la création zolienne tend toutefois à toujours subordonner ces dernières à l'écriture : outil palliatif dans l'invention romanesque (dossier génétique), document amendé dans la représentation de l'espace (schèmes géométriques fondateurs) ou simple relais organisateur des vues romanesques (carnets d'enquêtes), le support de la carte géographique se plierait en quelque sorte à l'activité imageante de Zola qui la nierait comme un instrument soumis à sa propre conception de l'espace. Ce point de vue nous semble tout à fait légitime et justifié ; néanmoins, il limite son champ d'analyse à la présence effective d'une carte *x* ou *y* dans la composition zolienne, sans forcément examiner en retour l'influence que la fréquentation d'une carte a pu elle aussi exercer sur l'écriture, et notamment sur les descriptions, y compris lorsque la carte est concrètement absente du dossier génétique. Il nous semble en effet manifeste que la carte ou le plan, et surtout l'appréhension de l'espace réel qu'il suppose,

informent certaines descriptions des *Rougon-Macquart* à un point tel que le paysage s'y apparente davantage à des *ekphraseis* de plans qu'à de véritables points de vue sur une image pittoresque.

Avant même de commencer l'analyse de cette idée, il est certains éléments de notre étude qui plaident d'emblée pour cette « rencontre » naturelle de l'écrivain Zola avec le monde de la cartographie : la carte est une mise à plat du territoire, indéfectiblement liée à un support, qui valorise une écriture de lignes géométriques noires sur une surface blanche, parfois émaillée de touches de couleur, et de noms propres... D'emblée, sans même réfléchir plus profondément à la question, force est de constater que d'un point de vue formel, la carte offre une image du monde assez proche du résidu défiguré que de nombreuses descriptions zoliennes laissent du paysage, et elle ne pouvait donc sans doute pas s'effacer en tant que support et œuvre formelle propre devant le regard de l'écrivain. Le passage de l'une à l'autre, la modélisation de l'une sur l'autre ne nous semblent donc pas un phénomène inenvisageable pour un écrivain qui avait l'habitude par sa technique de composition de côtoyer et lire fréquemment des plans. A cette première hypothèse, qui relève certes de l'intuition, s'ajoutent toutefois les acquis des études qui considèrent la carte d'un point de vue historique, philosophique et épistémologique. Le portrait que ces différentes analyses théoriques dressent du processus cartographique en font en effet le parfait modèle d'un support abstrait érigé par l'homme comme fétiche du monde phénoménal, dans lequel Zola ne pouvait nous semble-t-il que trouver un point d'appui pour la construction de ce que nous considérons comme son propre fétiche du réel, à savoir *Les Rougon-Macquart*.

Leurre d'immédiateté d'un réel encodé

Dans *L'Empire des cartes*, conséquente synthèse tentant de comprendre les besoins, fonctions, discours implicites et enjeux de pouvoir aux sources de la pratique cartographique dans les civilisations humaines des origines préhistoriques à nos jours, Christian Jacob place la carte sous le signe d'un « mélange problématique, où la transparence de l'illusion référentielle coexiste avec l'opacité du support qui matérialise cette image³⁶⁷ ». La parenté de cette formule avec celle qu'on pourrait trouver dans un article de critique littéraire ou picturale peut surprendre au premier abord, en raison du statut « probant » généralement accordé dans le quotidien à la représentation géographique. La carte – ou le plan

³⁶⁷ Christian Jacob, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 41.

topographique – part cependant de la même posture ambiguë que l'œuvre romanesque réaliste, en ce qu'elle entend représenter le réel au travers d'un support qui nie en permanence cette entreprise par sa présence matérielle (papier) et son médium abstrait (dessin cartographique et écriture), et en ce que son illusion se fonde entièrement sur la bienveillance et le partage de certaines conventions avec son destinataire. En cela, elle n'est pas un témoignage neutre du réel mais bien, ainsi que le relève Louis Marin, une « énonciation » à part entière, relevant de la même hésitation entre transitivité de la représentation qui nie son support, et visibilité intransitive de ce dernier :

La carte comme tout dispositif représentatif possède deux dimensions. La première est transitive : une carte représente quelque chose – son objet. La seconde est intransitive ou réflexive : elle se (re-)présente représentant quelque chose – son sujet. Une carte, en tant que représentation, à la fois signifie (asserte son énoncé, le thème) et montre ce qu'elle signifie. Cette monstration ou présentation constitue l'énonciation cartographique dont il faut rechercher les modalités spécifiques. [...] Une des questions que l'on peut poser à la carte, au plan cartographique de la ville, est donc celle de son énonciation, celle de son autoreprésentation comme représentant une ville³⁶⁸.

Le caractère peu manifeste du substrat énonciatif inhérent à toute représentation cartographique est un mystère fascinant. Certes, son caractère visuel donne à l'appréhension de la carte une certaine immédiateté qui peut éventuellement lui conférer une aura de vérité objective. Néanmoins, contrairement au tableau dont la présentation s'efface presque toujours derrière la bonne lisibilité de l'image représentée, la carte n'est pas iconique, mais symbolique, et elle ne peut donc jamais raisonnablement prétendre substituer son image au réel, comme le démontre parfaitement C. Jacob en utilisant l'exemple paradoxal de la célèbre « citation » que Borges attribue à un certain Suarez Miranda, selon laquelle un empire en quête de pouvoir aurait utopiquement fait établir une carte à taille réelle du territoire qu'il entendait dominer³⁶⁹ :

La carte peut se situer sur tous les degrés d'une échelle dont les deux points extrêmes correspondraient à la peinture figurative et au diagramme schématique. Elle peut s'approcher d'un tableau comme d'un assemblage de figures géométriques, mais le dosage du figuratif et de l'abstrait ne modifie jamais un élément fondamental : la carte n'est pas le territoire, même dans l'univers de Borges, la différence entre le représentant et le représenté

³⁶⁸ Louis Marin, « La ville dans sa carte et son portrait » [1981], dans *De la représentation, op. cit.*, p. 206.

³⁶⁹ « En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Etude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abîmées de la Carte. Des Animaux et des Mendiants les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques. (Suarez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Livre IV, Chapitre XIV, Lérida, 1658.) » (Jorge Luis Borges, « De la rigueur de la science », dans *Histoire universelle de l'infamie* [1935], Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1994, p. 107).

n'est jamais totalement annihilée, bien qu'il s'agisse d'une carte à l'échelle 1:1, c'est-à-dire d'une carte qui recouvre exactement le territoire³⁷⁰.

La carte n'est pas le territoire et ne le sera jamais ; contrairement à la peinture, sa représentation ne s'offre pas comme un simulacre du réel... et pourtant, l'effet de réel d'une carte est si saisissant qu'il ne viendrait qu'aux esprits particulièrement suspicieux de remettre en cause, *a priori*, la vérité de quelque carte que ce soit, si tant est qu'elle respecte les codes conventionnels de la cartographie – au contraire de la représentation littéraire, où le lecteur n'est quasiment jamais « dupe » de la vérité de ce qu'il lit, quel que soit son degré de vraisemblance... Paradoxe incroyable d'une image non mimétique qui fait plus vraie que l'image mimétique elle-même, et qui ne saurait qu'intéresser le Zola que nous décrivons depuis le début de cet ouvrage... Car la carte, malgré la « bonne foi » intuitive qu'elle inspire, est bien le résultat d'une énonciation, et en tant que telle, ainsi que l'ensemble de l'ouvrage de Christian Jacob s'attache à le démontrer, elle repose avant tout sur une construction dont on ne peut exclure la subjectivité de l'auteur, subjectivité qui tend en outre à donner un ordre – son ordre – du monde : « La carte donne à penser autant qu'à voir. Elle matérialise une vue de l'esprit plus qu'une image du réel. Elle projette l'ordre de la raison sur l'ordre du monde, l'assujettit à une rationalité graphique, à une grille culturelle et à une géométrie conceptuelle³⁷¹. » Selon l'auteur, la représentation cartographique ressortit de deux mouvements en apparence contradictoires mais néanmoins coexistants :

Le pouvoir de séduction imaginaire de la carte, ses enjeux oniriques et mythiques, les rêveries auxquelles elle invite le regard dès qu'il se laisse glisser librement sur sa surface, comme si ce type de représentation constituait un espace de projection privilégié pour les désirs, les aspirations, la mémoire affective, la mémoire culturelle du sujet.

La carte comme construction rationnelle, comme espace de savoir régi par la géométrie, la symétrie, les exigences d'un champ de connaissances, la géographie, la carte comme modèle intelligible, comme dispositif à lire, à interpréter, à interroger autant qu'à voir³⁷².

C. Jacob met en garde contre l'idée qui voudrait que « ces deux fils conducteurs recouvrent deux logiques distinctes, celles du spectateur et de l'auteur », idée qui explique selon nous la relation d'adhésion paradoxale du lecteur de carte au message de cette dernière. Alors que le lecteur projetterait sur l'espace abstrait de la carte ses idées propres, sa fantasmagorie du territoire, la carte, elle, dans la perception commune, relèverait d'une maîtrise objective et rationnelle de ce même espace, si ordonnée et dépersonnalisée qu'elle permettrait précisément au lecteur de l'investir par sa subjectivité. Une telle conception de la

³⁷⁰ Christian Jacob, *L'Empire des cartes*, op. cit., p. 32.

³⁷¹ Christian Jacob, *L'Empire des cartes*, op. cit., p. 16.

³⁷² *Ibidem*.

représentation topographique relève toutefois d'une illusion de scientificité induite par la géométrie de la carte, alors que celle-ci, y compris dans ses aspects les plus mathématiques, relève d'un choix et d'une construction du réel qui n'ont rien de parfaitement rationnel ou objectif :

[C]e qui définit la carte par rapport à la photographie aérienne, c'est la médiation de la représentation, avec un signifiant artificiellement interposé entre l'espace et son image (la symbolisation, la schématisation, la miniaturisation, les couleurs, la nomenclature, le point de vue vertical...). Représentation, c'est-à-dire d'un patient travail de construction, de gestes techniques, de conventions graphiques et d'artifices visuels. La carte génère une illusion dont elle est la première victime³⁷³.

Choix et construction qui nécessitent aussi de la part du lecteur un « décodage » dont l'habitude lui fait perdre conscience, et qui pourtant sans cette maîtrise de la convention rendrait la carte muette et aussi abstraite qu'une toile contemporaine :

Lire une carte sans faire intervenir la géographie, ce serait la traiter comme une image ordinaire. Mais une image non figurative, abstraite, défiant les mécanismes de la mimésis classique en ce qu'elle ne représente rien par elle-même. Elle exige donc de son spectateur un effort de construction visuelle spécifique, sans doute plus complexe que celui requis, par exemple, devant un paysage ou un portrait peints³⁷⁴.

Absence de l'immédiateté iconique propre à la peinture dans une carte intégralement abstraite, que la convention de lecture parvient à transfigurer miraculeusement en une impression de réalité incomparable... Une preuve de cette petite victoire sans cesse renouvelée dans l'appréhension de la représentation topographique réside par défaut dans ses ponctuels dysfonctionnements, chez les lecteurs encore peu maîtres du « code ». C. Jacob rapporte ainsi l'expérience faussée qu'ont certains enfants face à une forme abstraite qu'ils relient difficilement à une portion d'espace :

[L]es jeunes élèves s'imaginent parfois que le pays représenté s'achève aux limites de la carte. Un cadre trop nettement tracé peut donner une impression trompeuse d'achevé [...]. C'est que la perception des formes cartographiques n'obéit pas aux lois de la perception des images figuratives. Lorsque les formes d'objets ou de personnages du monde réel sont interrompues par le cadre ou le bord de l'image, l'œil peut sans peine suppléer les parties manquantes pour identifier la figure dans son intégralité. En revanche, lorsqu'il s'agit de formes abstraites et non mimétiques n'obéissant pas aux règles élémentaires de la symétrie ou de la géométrie, une telle restitution est le plus souvent impossible, et c'est le cas pour les formes cartographiques du moins en l'absence de connaissance préalable de l'environnement géographique³⁷⁵.

Lorsqu'un lecteur ne maîtrise pas la représentation de la carte, il ne peut investir par sa propre intellection la portion d'espace représenté, qui ne répond en réalité à aucune régularité scientifique ou aucun mimétisme réaliste, et la perçoit dès lors comme ce qu'elle est : un amas

³⁷³ *Ibid.*, p. 30.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 390.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 147-148.

de lignes anarchiquement réparties, sans le moindre sens. Contrairement à ce que sa manipulation courante pourrait nous faire croire, le lien entre la carte et son référent est donc loin d'être mécanique et transparent, mais encodé et médiatisé par « un ensemble de rapports complexes, de substitution, de création et d'hypothèse³⁷⁶ » que seul l'habileté du destinataire permet de transfigurer en une fidèle image du territoire. Médiation qui parvient à se donner comme immédiate, la carte ne peut en effet l'être véritablement, car elle a pour matière le réel dans tout ce qu'il a de plus anarchique, à savoir l'espace. La tâche du cartographe consiste précisément à travailler la matière du monde dans toute sa brutalité pour lui donner un ordre, mais un ordre qui prétend sublimer sa personne pour acquérir une capacité à être lue et partagée par d'autres hommes dont la perception diffère nécessairement. Il doit dès lors tenter de s'abstraire suffisamment pour que sa perception subjective du territoire soit partageable par autrui, mais celle-ci n'en reste pas moins un point de vue sur ce qui ne peut être conçu objectivement ni réifié, le réel :

La carte géographique ne saurait se réduire à une représentation objective de la terre ou l'une de ses régions. Avant tout, parce que la terre ne se prête pas à une représentation d'après nature : comme réalité visuelle, elle ne préexiste pas à la carte, elle doit être construite, créée graduellement par le recoupement d'informations ponctuelles et partielles, de cartes et de descriptions antérieures, mais aussi par une série d'opérations graphiques qui ont un pouvoir démiurgique, celui de créer un modèle³⁷⁷.

Par cette activité paradoxale, réussie approximativement de manière constante dans la pratique, et pourtant impensable et irréalisable sur le plan théorique, le cartographe se confronte sans doute de la manière la plus aiguë qui soit à l'impossible figuration du réel, consistant à objectiver l'inobjectivable, à ordonner ce qui reste et restera toujours anarchique, et à imposer comme « vraie » et objective à la perception subjective des hommes qui la reçoivent une vision qui reste pourtant elle aussi une production subjective malgré sa prétention à l'universalité. Nous voici donc dans un univers d'illusion, de mensonge et d'autocratie qui se masque sous les oripeaux d'une neutralité et d'une maîtrise rationnelle. De ce constat de départ, il nous semble manifeste que l'objet cartographique rejoint parfaitement la problématique zolienne que nous avons mise au jour au fil dans les pages qui précèdent, en lui offrant un réceptacle voire un modèle idéal.

La carte est tout d'abord une énonciation qui tend à se dissimuler plus ou moins efficacement comme telle, tout comme l'œuvre réaliste : elle présente donc une « enveloppe » d'apparence identique à celle que travaille l'écrivain naturaliste. Elle est ensuite une représentation qui se frotte à la question de la figuration du monde, et à l'aporie d'une

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 137.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 240.

structuration du réel, à laquelle elle prétend donner une solution. Or, cette solution, bien que très convaincante, n'en est pas une. Sous ses dehors rationnels et objectifs, la carte n'est qu'un substitut à la perception brute du réel qui ne peut supporter toute représentation sans être dénaturé et dévoyé, substitut qui actualise seulement la force persuasive de la vision du monde du cartographe, qui parvient à imposer sa construction du réel, autoritairement, au lecteur assez familier du code qu'il utilise. La carte est donc une sorte de fétiche du monde, presque idéal, parfait, en ce qu'il parvient presque à se superposer au territoire réel dans l'esprit de celui qui le lit, qui le trouve assez vide et neutre pour l'accepter comme sien et y projeter sa propre imagerie de l'espace, mais qui n'en reste pas moins une construction entièrement factice relevant de choix, donc de la démonstration de force d'un être subjectif qui parvient à imposer sa vision du monde aux autres, à défaut d'en rencontrer une objective. Quel modèle idéal pour un écrivain traumatisé par l'impossible transitivity de l'écriture sur un réel insaisissable, conduit pour cette raison à ériger son œuvre comme un substitut fétichiste entièrement coupé du monde, mais dominé et maîtrisé à sa guise par sa subjectivité ! Enfin, le « fétiche » particulièrement réussi de la carte, qui compense non seulement l'insatisfaction défailante de son créateur, mais peut en outre s'imposer aisément à d'autres sujets, réussit précisément ce tour de force à l'aide de signes abstraits, dénués de sens hors de la codification cartographique, rejoignant ainsi le choix zolien d'une rupture avec le référent pour mieux se substituer à lui. Ces trois caractéristiques communes – origine issue de l'aporie d'un réel immaîtrisable, essence fétichiste imposant un substitut subjectif et artificiel à un manque, et esthétique abstraite née d'une rupture avec le référent évincé par le substitut – font a priori selon nous de la carte un modèle fétichiste idéal que l'esthétique zolienne ne pouvait pas, dans l'état des modèles qui était alors à sa disposition, ne pas exploiter. Or, cette hypothèse rejoint parfaitement l'analyse des schèmes mentaux déployés dans le processus de création ou de réception de la représentation topographique mis en évidence par les théoriciens de la cartographie, et en particulier C. Jacob.

La prétention d'une maîtrise géométrique de l'incontrôlable

Selon Rudolf Arnheim, la géographie procède d'une « relation mathématique à la réalité³⁷⁸ ». La représentation cartographique, par son aspect géométrique, par son recours à des symboles et des expressions graphiques récurrents, opère non seulement une sélection

³⁷⁸ Cité par C. Jacob dans *L'Empire des cartes*, op. cit., p. 163.

dans le foisonnement visuel de l'espace réel, mais aussi une normalisation des éléments qu'elle représente en leur attribuant un pictogramme qui les inscrit dans une récurrence identifiable, et donc maîtrisable. La symétrie, la géométrie et le symbolisme graphique permettent ainsi de faire passer la terre à l'état de territoire, de quitter le réel brut et indifférencié pour un élément identifiable, comparable et reconnaissable. En cela, elle permet donc aux hommes de quitter leur fragile représentation personnelle d'un monde étranger et rétif à toute formalisation – fragile car seulement personnelle et donc incommunicable –, au profit d'une image neutre, rationnelle et partageable. De là la thèse de C. Jacob selon laquelle la géométrie de la carte appliquerait une « grille, extérieure à la terre, [un] ordre venant à résorber le désordre impensable du réel³⁷⁹ » :

Dans les opérations perceptives et intellectuelles complexes qui se succèdent dans la construction comme dans la lecture d'une carte géographique, nous trouvons un effort identique pour mettre en ordre le désordre et maîtriser l'indéfini. [...] La mise en ordre de l'espace graphique de la carte est l'une des conditions pour rendre pensable le réel du monde représenté. Le quadrillage comme l'expansion rayonnante des lignes de rhumb remplissent cette fonction, par laquelle une géométrie rigoureuse transpose sur l'ensemble du tracé sa rationalité, ses découpages, ses régularités et ses symétries. La géométrie, avec ses formes parfaites, pures idées matérialisées et reproductibles sans mal, préside à la naissance d'une cartographie laïcisée et générale du monde, qui se donne pour priorité de matérialiser le modèle intelligible d'un univers insaisissable dans sa réalité empirique. Alors qu'il veut exprimer l'infinie diversité des rivages et des îles, les variations illimitées des contours, des anfractuosités, des accidents d'une topographie ciselée par les fleuves et les mers, le geste du dessinateur invente des régularités, joue sur les transformations potentielles des mêmes figures élémentaires, combine l'identique pour suggérer le différent³⁸⁰.

En étudiant les cartes contemporaines des premières explorations maritimes confrontées à la représentation d'un monde encore imparfaitement connu, l'auteur met en évidence le rôle purement « rassurant » de la grille géométrique apposée par la carte sur l'espace terrifiant du réel (quadrillage pour les terres, courbes des lignes de rhum pour les mers). Ainsi des territoires désertiques comme celui de l'Australie à l'époque classique se révélaient-ils, en raison du manque de connaissance, entièrement vides et blancs sur les cartes, et par là même perçus comme menaçants :

L'esthétique des cartes anciennes paraît régie par une double contrainte, l'exigence de l'ordre et la réalité du désordre. On pourrait d'ailleurs dire que la finalité de la carte réside dans la mise en ordre de l'expérience de l'espace, dans la construction de repères stables qui viennent baliser la dissémination, l'indéfini, l'inorganisé. Les excès de la symétrie, de la géométrie et du schématisme, comme la présence uniforme d'une grille (graticule ou marteloire), ont la même fonction : affirmer l'emprise des structures mentales sur la réalité³⁸¹.

L'accent mis par certains cartographes comme Bertelli sur le quadrillage uniforme de ces zones permettait de les faire ainsi accéder au rang de territoires connus, et donc

³⁷⁹ Christian Jacob, *L'Empire des cartes*, op. cit., p. 174.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 242.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 188-189.

théoriquement dominés³⁸². De même, encore aujourd'hui, la cartographie de zones comme celle du désert de Mauritanie posent aux sémiologues la question de l'existence du territoire cartographique. Carte la plus vide de l'IGN, son territoire n'accède à l'existence pour le lecteur que par le déploiement des toponymes et de la grille géométrique qui remplit son espace entièrement blanc, sans lesquels elle ne serait qu'une surface béante et par là même menaçante³⁸³. L'étude des marges des cartes anciennes confirme encore ce phénomène de conjuration d'un monde réel perçu par l'homme comme une menace : les zones topographiques marginales sont alors systématiquement réservées aux espaces inconnus ou mal connus (ceux assimilés aux peuples les plus éloignés de la civilisation, aux barbares, voire à un espace légendaire où les éléphants côtoient les licornes...), comme si l'approche du cadre de la carte et de sa frontière avec le monde réel signifiait un éloignement progressif du connu, de la maîtrise humaine³⁸⁴. Sortir de la carte, s'approcher du bord, c'est risquer de se retrouver à l'extérieur de sa représentation, dans le chaos du monde réel ; rien de moins étonnant dès lors que les terres des monstres voisinent des marges de l'image... Ces exemples précis et extrêmes ne font finalement que révéler le cas de tout espace cartographié, qui n'existe au visible que par la réduction de sa topographie singulière à une abstraction géométrique par le plan, si bien que « la carte de la terre ne représente pas, mais met en forme, crée, fait accéder à l'existence sensible un objet qui ne peut être pensé et vu avant d'être figuré. La carte a avant tout un pouvoir performatif³⁸⁵ ». Ainsi comprise, la rationalité formelle sur laquelle s'appuie la communication cartographique s'avère un pur effet de réel vidé d'ancrage, créé de toutes pièces. Peu importe en effet l'articulation de la géométrie, des toponymes ou des pictogrammes avec un quelconque espace réel, seule compte leur capacité à donner une illusion de maîtrise, le rôle de la carte étant dès lors davantage de prouver la possibilité d'une domination et d'une maîtrise intellectuelle du monde que d'en donner une quelconque image : peu importe le vrai, seul compte l'universellement crédible :

[Le dispositif de la géométrie du « marteloire » rend] superflu sinon impensable une vérification de l'exactitude, voire de la réalité, de la nomenclature et du dessin. En suggérant virtuellement la possibilité d'une vérification sur le terrain et la certitude de trouver ce lieu en suivant une direction précise, en imposant visuellement la précision de ses figures géométriques, de ses écarts, de ses symétries, de ses rapports de voisinage qui contribuent à intégrer la topographie et la toponymie dans un ordre rationnel, le dispositif des lignes de rhumb produit un effet de réalité, qui gomme toutes les distinctions entre les lieux vraiment explorés et

³⁸² *Ibid.*, p. 389.

³⁸³ Christian Jacob, « Sable, neige, eau », dans *Cartes et figures de la Terre*, dir. Jean-Loup Rivière, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou de mai à novembre 1980, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 220-221.

³⁸⁴ Christian Jacob, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 178.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 351. Sur le caractère performatif de l'énonciation cartographique, voir aussi l'article de Jean-Loup Rivière, « La carte et la décision », dans *Cartes et figures de la Terre*, *op. cit.*, p. 379.

ceux connus par ouï-dire, entre les toponymes sans référent réel et ceux qui sont nommés en connaissance de cause. [...] [L]a croyance en la réalité des espaces représentés sur la carte est solidaire d'un ensemble d'autres postulats tout aussi fondamentaux sur la réalité du monde, sa finitude, sa matérialité et sa stabilité, leur aptitude à être exprimés en termes mathématiques [...] ³⁸⁶.

Le caractère interpellant de ce phénomène, qui conditionne sans doute également son efficacité, réside dans cette configuration qui fait d'outils à l'apparence la plus objective qui soit – la géométrie, la mathématique et la modélisation scientifique – les instruments d'une entreprise qui ne vise qu'à s'assurer par là même d'un effet d'autorité. Ainsi le pictogramme et la ligne attestent-ils par leur seule présence de la véracité de la carte sans que son contenu n'ait été vérifié par son lecteur :

Lorsque l'on regarde certaines cartes d'utopie, [...] il est évident que la minutie de la représentation cartographique, la profusion des toponymes et la finesse de la gravure donnent à la construction imaginaire une présomption de réalité. Telle est la force intellectuelle d'une image, qui canalise le regard du lecteur dans la voie d'un déchiffrement progressif et minutieux, identique à celui dont font l'objet les cartes géographiques réelles, masquant le problème de la référence sous un ensemble d'opérations techniques ³⁸⁷ [...].

C'est d'ailleurs là une des raisons primordiales de la présence récurrente de cartes dans les récits inventant des mondes fictifs, selon l'étude consacrée par Pierre Jourde aux géographies imaginaires romanesques, qu'elles soient d'obédience réaliste, utopique ou fantastique :

[L]a carte, même fictive, suggère un au-delà de la fiction, qui serait le réel même, dans son étendue sans limites. Elle a ceci de fascinant qu'elle nous impose son référent comme un fait, plus tangiblement que les mots, parce que c'est un référent ouvert (rien encore n'y a lieu) et que nous nous prenons au piège de cette ouverture, qui ressemble tant à l'indécision du réel, pour nous donner l'illusion d'y bâtir notre propre réalité ³⁸⁸.

Suprême effet de réel, le médium cartographique introduit dans le récit imaginaire une bouffée de certitude par sa seule carcasse rationnelle, faite de grilles, de chiffres et autres toponymes plus « sérieux » et « dignes de foi » que n'importe quelle assertion du récit... Il s'apparenterait dès lors à une sorte de fiction idéale, toujours assurée de la confiance du lecteur dans la vision du monde qu'elle présente. Pourtant, l'abstraction qui fonde cette confiance n'est en réalité qu'un argument d'autorité plaqué sur une illusion vide et imposé par l'auteur de la carte comme par une réaction épidermique à la panique suscitée par l'idée d'un

³⁸⁶ Christian Jacob, *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 172 et 354. Il en est encore ainsi selon l'auteur de l'utilisation fort hasardeuse et presque décorative des coordonnées mathématiques dans les cartes ptoléméennes : « Le dispositif orthonormé des cartes ptoléméennes et la présomption de caractère scientifique et d'exactitude mathématique qui s'en dégageait conduisaient à accepter comme vraies les positions marginales, d'autant plus précises qu'elles étaient non justifiées. L'indication chiffrée produisait un « effet d'autorité » qui suffisait à la valider. » (*ibidem*, p. 164).

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 374.

³⁸⁸ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien, Paris, José Corti, 1991, p. 104.

monde réel inconnu et non maîtrisé par l'homme. Les tenants de la communication cartographique, on le voit, substituent dès lors par le biais de l'abstraction une idée du monde masquant la présence du monde lui-même, qui apparente non seulement les deux aux tenants d'une relation fétichiste, mais aussi le cartographe à un ersatz d'auteur démiurgique, créateur non pas de mondes, mais de substitut de mondes³⁸⁹. Le cartographe se rapproche en cela de tout écrivain, à la seule exception que l'écrivain ne nie pas le monde pour le supplanter par sa création qui deviendrait la seule réalité de référence – si ce n'est pour un écrivain apprenti cartographe comme Zola, où le monde diégétique créé et présenté comme tel accentue aussi sa dimension abstraite pour mieux se substituer au réel qu'il ne peut atteindre par sa représentation.

Le support d'une projection subjective mensongère : de l'asservissement autoritaire et à la dénonciation schopenhauerienne de l'illusion

Pour prendre au pied de la lettre le jeu de mots intitulant un article d'Hubert Damisch, la grille imposée par la carte sur l'espace du monde gagnerait à être entendue en termes schopenhaueriens « de volonté et de représentation³⁹⁰ ». Si le lecteur de la carte s'apparente à l'homme schopenhauerien, dupe plus ou moins consentie de l'illusion du vouloir-vivre, en ce qu'il préfère admettre une représentation factice afin de mettre à distance le difficile constat de sa contingence dans un monde qu'il ne dirige pas et ne pourra jamais maîtriser, le cartographe, quant à lui, peut sembler un relais de cette même volonté mystificatrice, imposant autoritairement sa vision à son destinataire comme une vérité immanente : « L'espace terrestre, comme réalité visible et pensable, ne préexiste pas à sa carte : celle-ci le crée et l'assujettit à l'ordre d'une spéculation idéale (le monde tel qu'il pourrait ou devrait être) ou à une chaîne analogique de calculs et d'observations partiels³⁹¹. » Dès lors, il n'y a finalement qu'un pas de « la projection d'un schéma mental sur un support, la matérialisation

³⁸⁹ Conception fétichiste du monde cartographié que n'est finalement pas loin d'adoubé Christian Jacob : « En se pliant aux contraintes d'un format, d'un ensemble de figures, d'une géométrie, de proportions et de jeux de symétrie ou de dissymétrie, la carte matérialisée recrée le monde dont elle veut être le substitut. Elle lui donne une réalité nouvelle, analogique et symbolique, selon un rapport qui relève soit de l'argument d'autorité, soit de l'évidence de la perception (les photos par satellite), soit le plus souvent d'une convention sociale validée par l'usage et qui veut que, à une certaine époque et dans une certaine société, on reconnaisse son pays et le monde sur lequel on vit dans une certaine configuration graphique » (Christian Jacob, *L'Empire des cartes*, op. cit., p. 137).

³⁹⁰ Hubert Damisch, « La grille comme volonté et comme représentation », dans *Cartes et figures de la Terre*, op. cit., p. 30-40.

³⁹¹ Christian Jacob, *L'Empire des cartes*, op. cit., p. 50.

d'un ordre intellectuel abstrait de l'univers empirique³⁹² », qui fonde le geste décisif de tout cartographe abstrayant sa représentation du continuum réel, à la mise en place d'un système d'asservissement de la subjectivité et de la volonté de son destinataire, à qui le substitut est imposé comme le seul modèle perceptif de la réalité : pour C. Jacob, historiquement, la dimension politique est inséparable de « l'acte même de projeter une grille de maîtrise, où l'arbitraire d'un ordre rationnel vient régir les désordres de la topographie³⁹³ » : il n'est dès lors pas étonnant que la carte qui « offre aussi un pouvoir symbolique sur l'espace qu'elle représente [...], soit le privilège d'un monarque, dont le regard panoptique et la présence ubiquitaire sur son royaume [se trouvent ainsi] symboliquement réalisés³⁹⁴ ». La mise en garde réitérée de l'auteur contre la croyance en la représentation objective du monde dans l'espace de la carte s'apparente d'ailleurs en quelque sorte à une « variante géographique » de la dénonciation schopenhauerienne du vouloir-vivre, Jacob allant même jusqu'à lui récuser le terme de « représentation », sans doute trop objectivant à son goût, ou du moins accentuant trop peu la dimension manipulatrice de la carte : « Nous préférons parler de matérialisation et de construction d'une image plutôt que de représentation de la terre³⁹⁵ [...] ».

Au sein de cette analogie se trouve malgré tout une sorte de « cartographe dissident » semblable à l'artiste schopenhauerien, créant de fausses abstractions du monde ou dénonçant les failles de la représentation vraisemblable-géométrique de la carte. Accentuant l'intransitivité et la facticité de sa représentation pour mieux en dénoncer les limites, celui-ci s'apparenterait à l'artiste schopenhauerien mettant en abyme l'illusion du vouloir-vivre pour mieux dessiller le regard de l'homme. Pensons ainsi à l'absurde de Borges, qui pousse jusque dans ses derniers retranchements la prétention mimétique de la carte. Pensons également aux utilisations de la cartographie chez des utopistes comme Thomas More par exemple, qui relèvent en un sens, selon Pierre Jourde, de la « *totalité revendiquée* : vision panoramique, espace clos, précisions chiffrées, goût des symétries et de la géométrie³⁹⁶ » – tout repose effectivement sur cette *revendication* de la totalité dénonçant par défaut l'emprise implicite de tous ces procédés utilisés avec moins d'exhibition dans les représentations cartographiques non fictives, qui pourrait également être prêtée dans une certaine mesure à toute création de géographie fictive, parasitant par défaut, grâce à la vraisemblance de son mensonge éhonté, le

³⁹² *Ibidem*, p. 51.

³⁹³ *Ibid.*, p. 165.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 65.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 137.

³⁹⁶ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, op. cit., p. 87.

bon fonctionnement du mentir-vrai de la cartographie non fictionnelle³⁹⁷. Pensons enfin à la transformation des cartes en simple support formel d'une autre représentation : ainsi des figures anthropomorphes délirantes mises en évidence par le psychotique Opicinus de Canistris dans la géographie de l'Europe du XIII^e siècle, illustrant concrètement la nature de réceptacle fantasmatique de la cartographie (fig. 88), ou encore de l'exploitation purement esthétique qu'en fait un artiste contemporain comme Pierre Alechinsky, le tracé à l'encre de Chine du peintre jouant des pleins et des vides des cartes, en mettant en avant leur fécondité métaphorique (fig. 89). Ce lien naturel du « fétiche cartographique » avec la mise en avant d'une certaine forme d'intransitivité esthétique n'a rien d'étonnant : comme nous le montrait l'exemple des territoires coupés par le cadre de la carte pour le regard des enfants non rompus à sa convention de lecture, une fois la codification mal perçue ou trop bien perçue pour établir une communication efficace de la représentation du territoire, que reste-t-il à voir dans un plan topographique, si ce n'est un assemblage totalement muet de lignes, de point et d'écriture sans la moindre accroche mimétique avec le référent auquel elles ne sont que très indirectement et conventionnellement reliées ? Regarder une carte en en percevant toute la construction subjective et toute la facticité, c'est se donner l'opportunité d'un autre regard, celui d'une œuvre qui s'apparente à une toile abstraite.

Un fétiche abstrait

Un regard sur la représentation cartographique naïf, enfantin, digne de Gaspard Hauser, apparaît dès lors que sa convention apparaît comme telle aux yeux du lecteur qui la voit comme une médiation, et non plus comme le vecteur transparent de l'espace réel. Si l'on reprend une des descriptions initiales que donne Christian Jacob du « choix » opéré dans le continuum spatial par le cartographe, on s'aperçoit que son travail relève presque concrètement de la composition d'une toile abstraite :

[Dans la carte, il] n'y a plus de perspective relativisable, mais un regard absolu qui englobe l'espace représenté dans un champ de vision unitaire. Là où la vision panoramique du paysage permet de saisir une infinité d'information, couleurs, végétation, événements anecdotiques, la vision de la carte saisit d'emblée l'essentiel, une structure schématique, des contours et des limites, un découpage et un ensemble de relations.

³⁹⁷ Pierre Jourde conçoit d'ailleurs implicitement ce rôle de démonstration ultra-totalitaire du substitut qu'est la carte, bien que souvent déployé au « premier degré », à toute carte imaginaire : « La carte [...] impose au lecteur une figure définitive et réduit sa marge d'autonomie. On ne la trouvera donc guère que lorsque se manifeste une volonté systématique, démiurgique de bâtir un monde cohérent qui fasse concurrence au monde réel. On peut dire que, si la démarche créatrice consiste en une mise en ordre du monde, la carte imaginaire tend à resserrer encore cet ordre, à inscrire graphiquement une maîtrise totale de l'imaginaire [...]. » (*ibidem*, p. 103).

Toute carte sélectionne son objet et fait abstraction de ce qui distrait l'attention de l'essentiel. [...] [S]élection et, au sens propre, abstraction dans le continuum de la réalité, la carte schématise le réel en le catégorisant. C'est une convention graphique qui permet de représenter les « chemins » et les « terrains ». La carte multiplie les signes qui la distinguent de la réalité. Là où l'espace réel est un assemblage de paysages aux infinies différences, dont l'attribution comme la toponymie viennent accroître encore les singularités, la carte introduit le générique, les constantes catégorielles. L'inventaire des différences est devenu classement selon des catégories homogènes : les terres, les chemins, etc³⁹⁸.

Surface sans perspective, expression formelle réduite à l'essentiel, accent mis sur la relation entre les formes et non sur leur référent ou leurs particularités, voilà un ensemble de caractéristiques qui font d'emblée du cartographe un œil propice à la conception abstraite de l'image, et de sa légitimité à se faire objet d'un spectacle. Et objet de spectacle, ce grouillement de lignes, points et lettres l'est pour le lecteur, et notamment pour le lecteur qui n'en comprend pas le sens, comme l'élève au territoire coupé ! C. Jacob évoque la puissance onirique et suggestive incomparable des cartes pour celui qui en ignore le référent (situation relativement fréquente dans les représentations à très grande échelle comme les cartes d'état-major du XIX^e siècle ou les cartes IGN au 1 : 25000 actuelles, où il est aisé de ne pas relier l'image avec un quelconque territoire si celui-ci ne nous est pas personnellement familier), dans une description qui rappelle fortement le regard *autre* supposé par la contemplation de l'œuvre abstraite. Selon l'auteur, la « sémantisation des formes de la carte » appellerait très fréquemment chez son destinataire un commentaire de type métaphorique : en effet, une fois la dimension purement identificatrice évacuée, l'espace du support cartographique ne peut être décrit qu'en termes formels et subjectifs, réduisant tout spectateur à projeter sur lui une simple interprétation qui en dit davantage sur lui que sur l'objet : « Les formes géographiques, sur la carte, se prêteraient ainsi au même travail fantasmatique que les nuages ou les taches d'encre³⁹⁹. » Cette parenté de la carte avec l'œuvre abstraite a d'ailleurs été soulevée par Pablo Picasso dans un propos déjà utilisé par Rudolf Arnheim dans *La pensée visuelle*, que C. Jacob glose comme une dimension intrinsèquement poétique (au sens premier, mais aussi au sens de Jakobson) de la cartographie : « On pourrait ainsi voir dans le regard sur la carte l'instrument d'une activité poétique, sensible aux « formes qui riment entre elles ou qui créent des assonances avec d'autres formes ou avec l'espace qui les entoure ». La métaphore serait au fondement de la poésie, de la musicalité des formes picturales et cartographiques⁴⁰⁰. »

Cette rapide revue des fondements théoriques mis en œuvre dans l'élaboration et la réception d'une carte topographique explique aisément tout l'intérêt qu'un écrivain comme

³⁹⁸ Christian Jacob, *L'Empire des cartes*, op. cit., p. 43.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 400-402 (pour l'intégralité de la démonstration).

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 400. [C. Jacob reprend des propos de Pablo Picasso, *A propos de la peinture*, cités par Rudolf Arnheim dans *La pensée visuelle*, op. cit., p. 64].

Zola a pu porter à ce type de documents dans son écriture. Mais surtout, elle plaide pour la prise en compte de l'objet-carte en lui-même dans cet intérêt, et non pour son effacement comme simple outil ou relais transparent de l'information géographique. Malgré l'illusion qu'elle tente d'établir, la carte n'est et ne sera jamais un double du territoire. Reposant sur un équilibre très instable, elle tire paradoxalement son efficacité réaliste d'un postulat d'autorité tiré de son absence même de mimétisme, à savoir son abstraction géométrique capable d'un investissement universel par les lecteurs. Passant pour un simulacre objectif du réel, cet accent sur la rigueur formelle rassure en mettant en ordre une perception du réel impossible à maîtriser et par là même terrifiante ; néanmoins ce simulacre reste avant tout une construction subjective relevant du choix du cartographe et de sa vision subjective du monde, que l'abstraction lui permet seulement de dissimuler auprès de la subjectivité concurrente de son destinataire.

Œuvre abstraite avant l'heure, la carte se révèle le parfait objet fétiche de la vacance du monde phénoménal pour le regard de l'homme, le signe d'un réel absent mais conjuré par une codification qui parvient à se substituer à lui tout en en mettant à distance la référence. Elle se présente ainsi comme un exemple idéal de la construction factice que tend à mettre sans cesse en avant le roman zolien, remplaçant le monde par un substitut intransitif se repliant sur la contemplation désintéressée de sa forme. Il n'est dès lors pas étonnant que Zola s'en soit inspiré, aussi bien graphiquement – rappelons l'extrême minimalisme de certains des plans zoliens relevés par O. Lumbroso, notamment pour *La Faute de l'abbé Mouret* – que littérairement. Et en effet, de nombreuses descriptions zoliennes doivent beaucoup selon nous au modèle de l'abstraction cartographique, schématisant leur référent à un point tel qu'il devient difficile de savoir si l'écrivain a conçu son évocation d'après nature, ou plutôt d'après un plan géométrique posé sur son bureau.

- *Point. Ligne. Plan : les cartes-paysages de Zola*

Les différentes études qui abordent la cartographie d'un point de vue théorique ou littéraire envisagent généralement la préhension de l'espace chez l'homme selon la dialectique entre un modèle de la « carte » et celui du « parcours⁴⁰¹ ». Ainsi que le résume Christian Jacob, c'est à la suite de l'interprétation personnelle d'une étonnante étude sociologique

⁴⁰¹ Cette opposition fondamentale prend ainsi une part essentielle dans la problématique du récent ouvrage consacré par Henri Garric au traitement de la représentation de l'espace urbain dans le roman du XX^e siècle, *Portraits de ville. Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2007.

américaine sur la préhension de l'espace quotidien que Michel de Certeau a été amené à fonder cette distinction dans *L'invention du quotidien* :

[La] polarité entre la ligne et la forme, le regard mobile et la vision immobile, recouvre en fait deux modes d'appréhension de l'espace, dont Michel de Certeau avait bien défini les logiques et la finalité. Se référant à un corpus d'entretiens où l'on demandait à des New-Yorkais de décrire leur appartement, de Certeau avait constaté que deux grandes figures se dégagent de ces discours sur l'espace quotidien : le modèle de la carte et celui du parcours. Dans le premier modèle, l'ordonnement des pièces est décrit de manière neutre et impersonnelle, avec un effort d'abstraction qui consiste à dégager un plan, une configuration topologique faite de lieux unis dans des rapports de contiguïté définissables : « A côté de la cuisine, il y a la chambre des filles. » Le modèle du parcours, en revanche, dynamise le plan, et le présente du point de vue d'un sujet qui le pratique et s'y déplace : « Tu tournes à droite et tu entres dans la salle de séjour. » Ce dernier mode de description est très largement majoritaire dans le corpus étudié (97%). Alors que la description de type « plan » dégage une juxtaposition statique de lieux, pensée en termes d'assemblage géométrique, la description de type « parcours » privilégie essentiellement les accès, les transitions et les passages d'une unité à l'autre. D'un côté, description d'états (« il y a »), mettant l'accent sur le mode d'un tableau ; de l'autre, récit d'un mouvement, d'une progression, qui contourne, entre, sort, tourne à droite ou à gauche, monte ou descend⁴⁰².

Bien qu'il soit difficile de comparer la préhension de l'espace d'un habitant de New York dans les années 1970 à celle d'un Parisien de la seconde moitié du XIX^e siècle, ainsi qu'une expérience quotidienne à un choix d'écriture, le lecteur zolien ne peut qu'être surpris face aux résultats de cette étude, dans la mesure où l'écrivain naturaliste fait incontestablement partie des 3 %, ces sujets minoritaires qui perçoivent l'espace sur un mode radicalement différent du reste du monde, en élaborant toute description de lieu sur le modèle abstrait du plan et non sur celui de la dynamique et de l'expérience vécue de la marche. La distance temporelle ne fait cependant pas tout. Henri Garric remarque en effet, dans son étude de l'évolution de l'intégration de la représentation urbaine dans le roman, que si l'évocation des villes et d'espace urbain apparaît véritablement à partir des œuvres du début XVIII^e siècle inspirées par le courant picaresque, comme *Moll Flanders* ou *Manon Lescaut*, le XIX^e siècle opère quant à lui des « inflexions spécifiques » sur ce modèle, en faisant notamment appel à « la mémoire personnelle » de l'énonciateur⁴⁰³. Accent sur l'expérience et le vécu, sur le passage – du temps et du mouvement – qui s'illustre alors souvent selon l'auteur par les thématiques de la marche, du passant et de la rencontre⁴⁰⁴. Walter Benjamin et Philippe Hamon ont mis l'accent sur ce *topos* du flâneur dans la capitale à cette époque⁴⁰⁵, tout comme

⁴⁰² Christian Jacob, *L'Empire des cartes*, op. cit., p. 391. L'auteur se réfère à l'ouvrage de Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, UGE, « 10/18 », p. 210-212 et à l'étude de Charlotte Linde et William Labov, « Spatial networks as a site for the study of language and thought », *Language*, n° 51, 1975, p. 924-939.

⁴⁰³ Henri Garric, *Portraits de ville*, op. cit., p. 114.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 116-125.

⁴⁰⁵ Sur les passages et les flâneurs parisiens au XIX^e siècle, consulter de Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle* [1935], dans *Œuvres*, tome III, éd. cit., p. 43-66, ainsi que le chapitre « Le flâneur » dans *Le Paris du second Empire chez Baudelaire* [1938] (dans *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2002, p. 57-100) ; de Philippe Hamon, « L'image

Robert Ricatte, qui a forgé le concept de « description ambulatoire » en montrant son importance dans le dispositif romanesque des Goncourt⁴⁰⁶. Zola lui-même satisfait à ce goût de l'époque pour la description ambulatoire à plusieurs reprises : les marches de Claude Lantier dans la capitale dans *L'Œuvre* et *Le Ventre de Paris*, l'errance de Denise en quête d'un logement dans *Au Bonheur des Dames*, celle de Gervaise en quête de subsistance dans *L'Assommoir*, la promenade de Saccard et de ses investisseurs parmi les démolitions du plan haussmannien dans *La Curée*, en sont quelques exemples.

Néanmoins, force est de constater la part très minoritaire de ces vues parmi l'ensemble des descriptions du cycle, au profit d'une vision statique, surplombante et géométriquement organisée en plan, sur l'exact modèle de type « carte » décrit par de Certeau et glosé par Jacob. Notons sur ce point comme un fait significatif, avant de nous intéresser plus avant à son propos, que Zola constitue l'exemple majeur de la démonstration d'Henri Garric sur la présence de la carte et de la vue urbaine dans le roman pour la France du XIX^e siècle. Mais plus encore, l'imprégnation de la médiation cartographique est telle chez Zola qu'elle semble exploitée afin de mettre à distance la perception d'un espace défiguré en lignes, points et autres toponymes, la faisant ainsi entrer dans le processus d'abstraction du référent déjà opérée par l'esthétique de la « tache ».

L'abstraction cartographique zolienne : l'exemple du Paris d'Une page d'amour

En commençant cette dernière partie de notre ouvrage, nous avons rencontré l'étrange transcription du paysage parisien offerte par le premier tableau de Paris d'*Une page d'amour*, et l'effet annihilant qu'elle pouvait avoir sur l'imagination d'un lecteur comme Mallarmé. Dans ce chapitre descriptif, l'occultation atmosphérique du paysage – sa transformation en surface vierge par le brouillard – et la défiguration en taches colorées se joignaient à une utilisation dévoyée des toponymes des quartiers de la capitale pour faire obstacle à toute représentation du référent urbain. Décomposé, le paysage s'effaçait derrière une liste de noms de monuments seulement accolés à une notation de couleurs, retournant la dimension identificatrice du nom propre contre elle-même, le réduisant à un signifiant vide faisant obstacle à la perception de son référent. En cela, le résultat de la destruction de l'espace décrit s'apparentait déjà dans une certaine mesure à l'abstraction propre à la représentation

dans la ville : la rue », dans *Imageries*, op. cit., p. 149-181, ainsi que le chapitre « Le personnage exposé » dans *Expositions*, op. cit., p. 153-184.

⁴⁰⁶ Robert Ricatte, *La création romanesque chez les Goncourt*, Paris, Armand Colin, 1953.

cartographique, lorsque celle-ci est déconnectée du rapport identificatoire essentiel qui la lie à son référent dans l'espace réel : surface plane, aplats de couleurs, toponymes isolés et non contextualisés. On peut en effet s'interroger sur la nature de la « vue » proposée lorsque le seul relais du référent d'une description défigurée par l'abstraction formelle consiste en un amas de toponymes. Confrontée aux lignes et aux points abstraits rescapés du traitement de l'esthétique de la tache, la seule indication du nom de lieu est ainsi réduite au rôle qu'elle aurait sur un plan, faisant de l'ensemble ainsi réuni sur un support devenu surface plane une parfaite représentation topographique. Ainsi en est-il également dans la fin du tableau parisien nocturne d'*Une page d'amour*, que nous avons précédemment associé à un *dripping* en négatif réduisant les lumières du ciel et de la ville à d'identiques points et traînées dorées, mi-feu d'artifice, mi-peinture apposée sur la surface monochrome noire de la nuit. La fin du chapitre ajoute à ces deux éléments le reflet des réverbères dans l'eau, traité de la même manière, et fait surtout intervenir de façon exponentielle la nomenclature des monuments de la ville, transformant le *dripping* en une carte totalement folle et incompréhensible :

Sur le pont des Invalides, les étoiles se croisaient sans relâche, tandis que, **en dessous**, le long d'un ruban de ténèbres plus épaisses, se détachait un prodige, une bande de comètes dont les queues d'or s'allongeaient en pluie d'étincelles ; c'étaient, dans les eaux noires de la Seine, les réverbérations des lanternes du pont. Mais, au-delà, l'inconnu commençait. La longue courbe du fleuve était indiquée par un double cordon de gaz, que rattachaient d'autres cordons, de place en place ; on eût dit une échelle de lumière jetée en travers de Paris, posant ses deux extrémités au bord du ciel, dans les étoiles. **A gauche**, une autre trouée descendait, les **Champs-Élysées** menaient un défilé régulier d'astres de l'Arc de Triomphe à la place de la Concorde, où luisaient le scintillement d'une pléiade ; puis, les **Tuileries**, le **Louvre**, les pâtés de maisons du bord de l'eau, l'**Hôtel de Ville** tout au fond, faisaient des barres sombres, séparées de loin en loin par le carré lumineux d'une grande place ; et, plus en arrière, dans la débandade des toitures, les clartés s'éparpillaient, sans qu'on pût retrouver autre chose qu'un enfoncement de rue, un coin tournant de boulevard, un élargissement de carrefour incendié. **Sur l'autre rive, à droite**, l'**Esplanade** seule se dessinait nettement, avec son rectangle de flammes, pareil à quelque Orion des nuits d'hiver, qui aurait perdu son baudrier ; les longues **rues du quartier Saint-Germain** espaçaient des clartés tristes ; **au-delà**, les **quartiers populeux** braisillaient, allumés de petits feux serrés, luisant dans une confusion de nébuleuse⁴⁰⁷.

Nous ne reprenons pas la démonstration de l'effacement du référent parisien à la faveur des conditions de vision nocturnes, au profit d'une composition de figures élémentaires inspirée de l'abstraction des lignes et des points des constellations, selon un procédé parfaitement identique en cette fin de chapitre aux passages qui la précèdent⁴⁰⁸. Dans cet extrait, l'auteur se plaît étrangement à situer les formes improbables qu'il s'est pourtant attaché à nous rendre non identifiables depuis le début du tableau. Du point de vue de l'économie narrative et de l'adhésion au monde fictionnel, ce procédé est doublement absurde : absurde en ce qu'il propose au lecteur d'identifier et de situer les figures

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 972-973.

⁴⁰⁸ Sur ce point, voir *supra*, p. 1311 et sq.

géométriques lumineuses à l'aide du nom de monuments qu'on ne voit pas en raison de l'obscurité, et qui ne peuvent donc guère aider à localiser quoi que ce soit (si ce n'est pour un lecteur extrêmement féru de plans parisiens) ; absurde plus encore dans la mesure où cette identification, le porte-regard qu'est Hélène en est incapable, ainsi qu'elle le rappelle à la fin de ce même paragraphe, en précisant qu'elle ne connaît pas plus le nom des lieux où se trouvent ces lumières que celui des étoiles dans le ciel. Non seulement les référents de ces objets ne sont pas visibles, mais s'ils l'étaient, ils ne seraient de toute façon pas perçus comme des guides pour le personnage, qui semble ainsi parfaitement refléter la situation du lecteur, qui ne connaît pas nécessairement l'aspect de tous ces lieux, ou du moins qui, Parisien ou non, ne maîtrise sans doute pas le territoire de la capitale pour se repérer à l'aide de simples noms dans cet écheveau inextricable de « cordons », « nébuleuses » et autres « rectangles ». Il est dès lors évident que l'intervention du toponyme dans le texte ne répond en rien à une volonté zolienne de faciliter la préhension du paysage nocturne qui se dérobe à nous, mais au contraire d'en rendre l'intellection plus difficile encore en lui ajoutant la dimension intransitive d'un nom propre sans référent clairement identifiable.

Si l'on schématise pour plus de rapidité en un tableau de synthèse la construction de cette description, on s'aperçoit que le texte tend à juxtaposer immédiatement le comparant abstrait (en italique) à l'indication de lieu (en gras), soit en faisant l'impasse sur tout indice référentiel qui permettrait de comprendre le lien analogique qui les unit, soit en postposant cet indice à distance, si bien que le référent du toponyme semble précisément devenir la forme abstraite, et non l'élément diégétique de Paris :

Toponyme-référent	Comparant abstrait	Indice sur la caractéristique du référent réel ayant suscité l'analogie formelle
Sur le pont des Invalides	étoiles	<i>Aucun</i>
en dessous [du Pont des Invalides]	ruban de ténèbres, prodige, bande de comètes dont les queues d'or s'allongeaient en pluie d'étincelles	eaux noires de la Seine, réverbérations des lanternes [postposés une proposition plus loin]
Champs-Élysées	défilé régulier d'astres	<i>Aucun</i> [mais association implicite possible entre la célèbre avenue et une longue ligne]
de l'Arc de Triomphe à la place de la Concorde	scintillement d'une pléiade	<i>Aucun</i>
les Tuileries, le Louvre, les pâtés de maisons du bord de l'eau, l'Hôtel de Ville	barres sombres	<i>Aucun</i>
l'Esplanade [indication tronquée pour « Esplanade du Champ-de-Mars »]	son rectangle de flammes, Orion des nuits d'hiver, qui aurait perdu son baudrier	<i>Aucun</i> [mais association implicite du terme « esplanade » avec une place potentiellement rectangle, mais que l'analogie improbable à la forme d'Orion rend toutefois moins claire]
rues du quartier Saint-Germain	clartés tristes	<i>Aucun</i>
les quartiers populeux	confusion de nébuleuse	allumés de petits feux [qui de manière indirecte peut rappeler métaphoriquement les « foyers » et relier les lumières aux fenêtres des maisons populaires]

Rien ne permet dans le texte au lecteur qui ne connaîtrait pas le référent de ces noms propres de comprendre les analogies des métaphores *in praesentia* qu'ils commandent. Comme dans le premier tableau, le référent réel étant strictement limité à l'évocation du nom propre, toute l'intellection du lieu porte sur son comparant, là des taches de couleur, ici des figures géométriques ou des constellations aux formes abstraites. Dès lors, les Tuileries ne sont plus un palais, mais bien une barre sombre, ou du moins leur nom se révèle-t-il aussi dépourvu de signification que cette barre. Une fois la ville oblitérée par la nuit, une fois les lieux vidés de toute référence à un espace réel, une fois les lumières transformées en constellation, une fois l'espace tridimensionnel nié en une surface plate, que reste-t-il à cette description si ce n'est un support plan, des lignes, des points monochromes, et des étiquettes toponymiques ? Ainsi le « tableau » de Paris se transforme-t-il en une carte offerte au point de

vue surplombant d'Hélène, carte illisible car mise à distance du paysage réel, et donc réduite à une pure abstraction sans référent.

Cet appel de la description zolienne à la cartographie dans tout ce qu'elle a de plus abstrait est loin d'être une exception dans le cycle. Tous les tableaux d'*Une page d'amour* gagneraient ainsi à être interrogés sous cet angle. Il existe cependant des passages de l'œuvre qui jouent explicitement sur cette mise en plan de l'espace diégétique. Nous pensons en particulier à la description de Paris livrée au regard carnassier de Saccard dans *La Curée*, scène qu'Henri Garric utilise comme un modèle ultime de l'intégration de la carte dans un espace romanesque au XIX^e siècle⁴⁰⁹.

La Curée, ou la carte sans référent

Au-delà de son contenu qui parle de lui-même, le traitement volontairement cartographique de la description urbaine assumée par Saccard depuis le restaurant de Montmartre ne peut en effet guère laisser de doute dans ce roman entièrement dédié aux pouvoirs cachés de la transformation du plan de Paris lors de la refonte haussmannienne. Pour Saccard, la spéculation sur les terrains concernés par la création du nouveau réseau engendre une confusion permanente entre la carte et la vie : la connaissance du tracé du plan donne la connaissance sur l'avenir de la ville réelle, et la ville réelle se transforme ainsi en un plan, en une vaste aire de jeux pour le futur financier. Déléguer le regard descriptif sur la ville à Saccard, c'est donc aussi bien sur un plan psychologique que logique programmer sa transformation en une carte géante.

Cet épisode, que nous avons par acquis de conscience classé malgré tout parmi les exemples de fenêtres descriptives qui « fonctionnent » de manière transitive, se présente tout d'abord selon les critères idéaux de légitimation réaliste mis en exergue par Philippe Hamon : Saccard, qui commence à entrevoir le parti financier qu'il pourra tirer des informations qu'il récolte en tant que commissaire voyer, invite sa femme Angèle à dîner dans un restaurant des buttes Montmartre dont les fenêtres s'ouvrent sur Paris. Le sentiment de la réussite prochaine ainsi que la vue dominante sur la ville – agent de cette fortune promise – égayent le petit homme qui commande du vin et s'épanche peu à peu auprès de son épouse. Pouvoir-voir (table devant la fenêtre qui surplombe Paris), vouloir-voir (curiosité et appétit de conquête chez Saccard) et savoir-voir (agent voyer) se conjuguent donc parfaitement dans cette scène

⁴⁰⁹ Henri Garric, *Portraits de ville, op. cit.*, p. 136-138.

pour introduire une ample description de la capitale avant sa refonte⁴¹⁰, description qui a, pour une fois, bel et bien lieu, mais ne semble pas exempte de remarques... A la manière du brouillard, de la pluie ou de l'obscurité, la lumière rasante et aveuglante du soleil couchant vient en effet justifier un traitement bien particulier de l'espace parisien, transformé explicitement en un palais baroque de pierres précieuses digne de l'Orient des *Mille et Une Nuits* :

On était à l'automne ; la ville, sous le grand ciel pâle, s'alanguissait, d'un gris doux et tendre, piqué ça et là de verdure sombres, qui ressemblaient à de larges feuilles de nénuphars nageant sur un lac ; le soleil se couchait dans un nuage rouge, et, tandis que les fonds s'emplissaient d'une brume légère, une poussière d'or, une rosée d'or tombait sur la rive droite de la ville, du côté de la Madeleine et des Tuileries. C'était comme le coin enchanté d'une cité des *Mille et Une Nuits*, aux arbres d'émeraude, aux toits de saphir, aux girouettes de rubis. Il vint un moment où le rayon qui glissait entre deux nuages fut si resplendissant, que les maisons semblèrent flamber et se fondre comme un lingot d'or dans un creuset.

« Oh ! vois, dit Saccard, avec un rire d'enfant, il pleut des pièces de vingt francs dans Paris ! »
Angèle se mit à rire à son tour, en accusant ces pièces-là de n'être pas faciles à ramasser⁴¹¹.

L'orée de la description manifeste une décomposition de la matière et du support pictural assez proche des exemples que nous avons coutume d'analyser. On retrouve ainsi un gommage certes plus ténu mais néanmoins présent de la différence entre l'espace du ciel et de la terre. Les deux partagent le même ton effacé, le « grand ciel » (à comprendre par conséquent comme uniforme) étant « pâle », donc blanchâtre, et l'élément « ville » étant quant à lui fondu en un uniforme « gris doux et tendre ». Le contraste chromatique des arbres sur cet ensemble conforte cette idée, en étant présenté de manière dénotée comme des taches sur un support : « piqué ça et là de verdure sombres » renvoie ainsi aux défauts d'une glace sans tain ou d'une plaque de métal rouillé. La comparaison aux « nénuphars nageant *sur* un lac » achève cette transformation de la ville en un support plan, immobile et uniforme, qui ne peut accueillir d'éléments formels que par application sur sa surface vierge, que reprend également la mention explicite du support pictural dans l'évocation des « fonds » du paysage, mais aussi dans une certaine mesure la plaisanterie d'Aristide et Angèle assimilant les reflets des rayons du soleil sur la surface de la ville à une « pluie » de « pièces » à « ramasser ».

⁴¹⁰ « Deux mois avant la mort d'Angèle, il l'avait menée, un dimanche, aux buttes Montmartre. La pauvre femme adorait manger au restaurant ; elle était heureuse, lorsque, après une longue promenade, il l'attablait dans quelques cabaret de la banlieue. Ce jour-là, ils dînèrent au sommet des buttes, dans un restaurant dont les fenêtres s'ouvraient sur Paris, sur cet océan de maisons aux toits bleuâtres, pareils à des flots pressés emplissant l'immense horizon. Leur table était placée devant une des fenêtres. Ce spectacle des toits de Paris égaya Saccard. Au dessert, il fit apporter une bouteille de bourgogne. Il souriait à l'espace, il était d'une galanterie inusitée. Et ses regards, amoureux, redescendaient toujours sur cette mer vivante et pullulante, d'où sortait la voix profonde des foules. » (Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 387-388).

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 388.

La suite du texte peut dès lors mettre aisément l'accent sur la schématisation picturale de l'espace, qui s'opère une fois encore dans cette description par le biais de métaphores *in praesentia* de formes diverses (sans l'inversion caractéristique du complément du nom toutefois) : « une brume légère, une poussière d'or, une rosée d'or », « arbres d'émeraude », « toits de saphir », « girouettes de rubis ». La métaphore filée des matières précieuses peut sembler moins abstraite que dans les descriptions précédentes et entièrement commandée par la référence aux contes merveilleux orientaux ou par l'appât effréné du gain de Saccard. Néanmoins, elle participe avec beaucoup de finesse à une entreprise de schématisation du paysage, les matériaux évoqués réduisant en effet tous les éléments sous un seul et même vocable désignant une texture lisse, un format régulier mais abstrait, et une couleur uniforme. Ainsi comparés, les éléments du paysage se transposent aisément en formes rudimentaires à la coloration basique. Cet effet de gommage du détail est d'ailleurs manifeste dans la comparaison de l'ensoleillement des maisons à la fusion d'un « lingot d'or dans un creuset » : les objets sont bien entièrement effacés en une surface uniforme, qui rejoint dès lors les métaphores des rayons situés dans le ciel (« poussière d'or ») en une seule et même entité redevenue vierge. Cet accent sur l'effacement de la chose *dans* la matière sera d'ailleurs repris tel quel plus loin dans le texte, lors de la mise en scène du tableau vivant des *Amours du beau Narcisse et de la nymphe Echo* créée par Hupel de la Noue. Un des actes du spectacle fait ainsi de chacun des personnages l'allégorie d'une matière précieuse, qui recouvre les corps et le décor en les fondant en une substance uniforme, devenant *a posteriori* comme une sorte d'illustration concrète mais « toc » de l'hallucination de Saccard à Montmartre :

Ce fut un éblouissement. Le rayon électrique tombait sur une splendeur flambante, dans laquelle les spectateurs ne virent d'abord qu'un brasier, où des lingots d'or et des pierres précieuses semblaient se fondre. [...] A terre, par un anachronisme hardi de M. Hupel de la Noue, il y avait un écroulement de pièces de vingt francs ; des louis étalés, un pullulement de louis qui montaient.

[...] Autour du dieu, se groupaient, debout, à demi couchées, unies en grappe, ou fleurissant à l'écart, les efflorescences féeriques de cette grotte, où les califes des Mille et Une Nuits avaient vidé leurs trésors : Mme Haffner en Or, avec une jupe roide et resplendissante d'évêque ; Mme d'Espagnet en Argent, luisant comme un clair de lune ; Mme de Lauwerens, d'un bleu ardent, en Saphir, ayant à son côté la petite Mme Daste, en Turquoise ; puis s'égrenaient l'Émeraude, Mme de Meinhold, et la Topaze, Mme Teissière⁴¹² [...].

La reprise des mêmes vocables ne laisse aucun doute sur le parallèle entre les deux scènes (soulignés), qui se rejoignent également dans leur capacité à abstraire les objets de leur référent. Le principe allégorique abstrait tout d'abord par son principe même la personne qui en est le support derrière l'idée qu'elle représente. Le contenu inanimé du symbole ici choisi permet ensuite de jouer sans cesse sur la réification des femmes, que le texte confond

⁴¹² *Ibid.*, p. 548.

systématiquement avec les « trésors » précieux du même métal : l'énumération des caractères voit ainsi une accélération du rythme syntaxique par un rétrécissement des qualificatifs articulant le rôle allégorique et l'identité de son interprète, les dernières mentions les juxtaposant purement et simplement, comme pour accentuer leur équivalence, en antéposant bien évidemment la matière à la personne (« puis s'égrenaient l'Émeraude, Mme de Meinhold, et la Topaze, Mme Teissière »). L'évocation de la fin du bal, qui suit cet épisode, s'amusera d'ailleurs de cette confusion en ne désignant plus certaines femmes que par leur « identité » allégorique, soit une non-identité, les personnes étant définitivement devenues de simples matières (« M. Simpson [...] venait de lancer l'Émeraude au conducteur du cotillon », « L'Or et l'Argent dansaient ensemble, amoureusement⁴¹³. »). Enfin, la particularité « matérielle » de cette allégorie (le métal, la pierre) abstrait la forme même des corps en les fondant en une coulée uniforme de matière, imitée par les robes « lamées ».

Autant dire que la description de Paris précédemment déployée comme matrice de cette scène doit elle aussi s'entendre en termes d'abstraction allégorique. Comme pour le tableau vivant travesti sous la lumière électrique, sa composition est fortement connotée d'artifice : référence aux pierres précieuses, aux récits merveilleux des *Mille et une nuits* et à la peinture, qui l'apparentent davantage à une surface dorée incrustée de gemmes colorées qu'à un ensemble urbain... si ce n'est, que deux toponymes (« du côté de la Madeleine et des Tuileries ») viennent briser cet anonymat référentiel pour relier l'hallucination du couple à la ville qui leur fait face, comme le faisaient les noms des « actrices » dans la scène du tableau vivant. Bien que les noms de lieu ne soient qu'imparfaitement reliés au reste de l'évocation et peu explicités, leur présence relativement modérée dans la description de Paris n'en fait pas des obstacles à la perception de l'espace diégétique, mais plutôt, au contraire, des ancrages contrastant par leur « parisianisme » avec l'orientalisme du reste de la description. Il n'en est cependant plus rien dans la suite du texte, qui, après avoir légèrement décomposé l'objet référent de la ville avec les matières précieuses, tend ensuite à l'évacuer définitivement. L'originalité de cette disparition réside en effet dans son mode de fonctionnement, qui consiste non plus à défigurer l'objet de la description, mais, paradoxalement, à le nommer et le montrer :

« C'est la colonne Vendôme, n'est-ce pas, qui brille là-bas ?... Ici, plus à droite, voilà la Madeleine... Un beau quartier, où il y a beaucoup à faire... Ah ! cette fois, tout va brûler ! Vois-tu ?... On dirait que le quartier bout dans l'alambic de quelque chimiste. »

[...] [Saccard] avait bu du bourgogne, il s'oublia, il continua, étendant le bras pour montrer Paris à Angèle qui s'était également accoudée à son côté. [...] Elle riait, mais avec un vague effroi, de voir ce petit

⁴¹³ *Ibid.*, p. 579.

homme se dresser au-dessus du géant couché à ses pieds, et lui montrer le poing, en pinçant ironiquement les lèvres.

« On a déjà commencé, continua-t-il. Mais ce n'est qu'une misère. Regarde là-bas, du côté des Halles, on a coupé Paris en quatre... »

Et de sa main étendue, ouverte et tranchante comme un coutelas, il fit signe de séparer la ville en quatre parts.

« Tu veux parler de la rue de Rivoli et du nouveau boulevard que l'on perce ? demanda sa femme⁴¹⁴. »

Henri Garric note le rendement incomparable de l'intégration de la représentation cartographique dans cet extrait : « Les personnages perçoivent nettement les détails de la ville qu'ils désignent par des déictiques (« là-bas », « ici ») et qu'ils situent les uns par rapport aux autres, comme sur une carte⁴¹⁵ ». L'utilisation conjointe des déictiques et des toponymes, la vue surplombante et l'analogie explicite entre les mouvements de la main de Saccard et les lignes des voies de communication bientôt percées dans la ville appellent sans le moindre doute cette référence. Nous nous distinguons cependant de l'interprétation du critique lorsque celui-ci voit dans ce passage une « perception nette » des personnages, ou lorsqu'il identifie « ce que découpe Saccard » à « l'image perspective qui pourrait être construite, à quelque distance de ses yeux, au bout de son bras, et qui coïnciderait avec l'image de la ville⁴¹⁶ ». Oui et non : sans aucun doute, nous avons là le découpage d'une image, mais cette image n'a rien d'une « perception précise » de la ville, ni d'une « perspective » renaissante. Ce que voient les personnages, ce que dessine Saccard, c'est purement et simplement un plan, qui, en l'absence de la ville réelle sous les yeux, comme c'est le cas pour le lecteur, reste une surface abstraite et plane sans le moindre rapport avec une « ville ». L'extrait met en effet en place un mode de désignation entièrement voué à interdire toute vision de la ville concrète, en dévoyant le système d'identification du paysage dont nous avons déjà repéré à plusieurs reprises la mise en crise dans *Une page d'amour*. Dans ce dernier roman, le texte séparait hermétiquement la dénomination des éléments du paysage (dont les personnages ignoraient le nom), et la description de leur référent perçu, souvent réduit à une simple forme abstraite. Ici, cette forme abstraite a disparu du discours de Saccard, laissant seulement subsister une structure autiste renvoyant seulement le nom de lieu à lui-même. L'extrait n'utilise pas seulement les déictiques, mais un système démonstratif récurrent, composé d'un appel phatique au regard (1), d'un déictique désignant un point dans l'espace (2), d'un présentatif assertant la situation et la présence de la réalité désignée dans cet espace (3), et d'un toponyme (4), que l'on pourrait schématiser ainsi :

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 388-389.

⁴¹⁵ Henri Garric, *Portraits de ville, op. cit.*, p. 137.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 138.

Regarde (1), là-bas (2), ce sont (3) les Gayeulles (4).

Nous utilisons à dessein une formule personnelle avant de nous pencher sur le Paris de Saccard, afin de souligner l'hermétisme de cette tournure : étant Rennaise d'adoption depuis des années, je sais fort bien de quoi je parle en produisant un tel énoncé ; mais vous, lecteurs, que voyez-vous ? Ma tournure vous enjoint à regarder, certes, mais quoi ? Elle accentue en outre la présence de cet objet du regard par un présentatif : ce que vous devez regarder est bien là, et tellement là que je peux l'identifier par son nom : mais qu'est-ce donc ? Mon toponyme, sans autre donnée, sans le moindre indice ou qualificatif donnant une quelconque idée de son objet référent, de sa forme ou de sa fonction, que dit-il au lecteur ? Que sont les Gayeulles que je vous montre et vous commande d'imaginer : un quartier ? un monument ? un village ? « Les Gayeulles » désigne un parc, mais la concision de ma formule, ne guidant pas votre intellection par le moindre indice, ne serait-ce qu'une notation fugitive ou abstraite (« le trou vert des Gayeulles », par exemple), vous laisse sans la moindre accroche imaginaire. Ce que vous voyez, c'est une étiquette, un panneau indicateur renvoyant certainement à un lieu, comme sur une carte topographique. La connaissance des Gayeulles ne changerait d'ailleurs rien à ce manque de liberté : en évinçant toute expansion descriptive du référent, la mention unique du toponyme vous fait substituer à l'étiquette-nom une autre étiquette, celle d'une idée-Gayeulles, générale et abstraite, une vision-type, comme une illustration de dictionnaire, qui s'avère certes moins muette que si vous ne connaissiez pas le parc, mais qui ne vous permet en rien d'imaginer concrètement la vue que l'énonciateur montre alors, comme pour les indications identiques à notre formule énoncées par Saccard :

C'est (3)/ la colonne Vendôme (4), / n'est-ce pas, qui brille (1) / là-bas (2)?...

Ici, plus à droite (2), voilà (3) la Madeleine (4)... [...] Vois-tu (1) ?

il continua, étendant le bras pour montrer (1-3) Paris (4) à Angèle

Regarde (1) là-bas (2), du côté des Halles, on a coupé Paris en quatre... Et il fit signe de séparer la ville en quatre parts (3). Tu veux parler de la rue de Rivoli (4) [...] ?

Vision purement cartographique donc, et encore. L'identification « ici, c'est X » est le principe même de la communication d'un plan. Néanmoins, cette communication fonctionne sur le modèle unique du discours ancré : moi qui suis ici et maintenant, je te montre, à toi qui partage ma situation et voit où se dirige mon doigt, cet endroit sur la carte du paysage parisien qui nous fait face. Or, cette situation est incompatible avec l'énonciation romanesque, qui relève nécessairement d'un énoncé coupé de la situation de communication. Ce que pointe la

main de Saccard, nous ne savons pas ce que c'est car nous ne la voyons pas se diriger, et rien ne vient en donner la moindre idée. Le « ici » ou le « là-bas » de Saccard ne veut rien dire pour nous, ce qui implique que le paysage devenu plan reste totalement muet, autant que s'il représentait un monde imaginaire et inconnu. Saccard montre « là-bas » la « Madeleine » : où ? dans quel ensemble ? « à droite », mais à droite de quoi ? dans quel découpage de l'espace ? Et s'il n'était pas fiable – il demande bien confirmation pour la colonne Vendôme ? Et s'il se trompait, et si ce n'était pas la « Madeleine » que pointe son doigt ? Rien ne nous permettrait d'en décider, car bien que le déictique assure un effet de réel incomparable (il y a bien sûrement quelque chose nommé la Madeleine quelque part en face de lui), le paysage n'a pourtant pas la moindre existence dans cet extrait. Seule compte l'énumération des noms et l'accent déictique sur leur présence, dont le personnage ne fait d'ailleurs rien : il montre un lieu puis un autre, sans rien faire d'autre qu'identifier des noms qu'on ne peut partager, sans rien en dire, en montrant *pour montrer*, repliant l'exhibition du signe sur lui-même.

Selon nous, cette description relève donc bien de l'intégration de la cartographie, mais dans ce que celle-ci a de destructeur pour le paysage, réduisant à néant toute tentative d'imagination de la scène au-delà d'un ensemble de noms collés les uns à côté des autres sur un support qui a précédemment été réduit à une surface dorée. Ce lien entre cartographie, abstraction et défiguration du paysage est accentué par le roman lui-même, puisque Saccard présente à sa femme les projets d'urbanisme qui viseront précisément à « défigurer », à détruire le paysage diégétique qui leur fait face, dans une boucherie qu'accentue la métaphore filée faisant de la main du personnage une arme évenrant la ville, « ouverte et tranchante comme un coutelas » :

« Oui, la grande croisée de Paris, comme ils disent. Ils dégagent le Louvre et l'Hôtel de Ville. Jeux d'enfants que cela ! C'est bon pour mettre le public en appétit... Quand le premier réseau sera fini, alors commencera la grande danse. Le second réseau trouera la ville de toutes parts, pour rattacher les faubourgs au premier réseau. Les tronçons agoniseront dans le plâtre... Tiens, suis un peu ma main. Du boulevard du Temple à la barrière du Trône, une entaille ; puis, de ce côté, une autre entaille, de la Madeleine à la Plaine Monceau ; et une troisième entaille dans ce sens, une autre dans celui-ci, une entaille là, une entaille plus loin, des entailles partout, Paris haché à coups de sabre, les veines ouvertes, nourrissant cent mille terrassiers et maçons, traversé par d'admirables voies stratégiques qui mettront les forts au cœur des vieux quartiers⁴¹⁷. »

On ne saurait mieux illustrer qu'il n'y a rien à voir dans cette description, puisque ce que l'extrait tente ici de nous décrire, le nouveau réseau, est précisément absent du champ de vision des personnages. Paysage virtuel, le nouveau Paris dessiné par Saccard est donc détaché de l'espace diégétique comme le serait un plan géographique autonome. Comme le

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 389.

remarque judicieusement Henri Garric, « les lignes que la main de Saccard trace sont bien des séparations, comme des lignes tracées entre les différents lieux nommés ». La métaphore du couteau tranchant l'espace urbain souligne certes la violence engendrée par la refonte haussmannienne sur la ville, mais aussi celle opérée sur la représentation, la mémoire qu'en avaient les habitants, violence qui rejoint d'ailleurs, comme l'a montré Françoise Paul-Lévy, une volonté politique de domestication et annihilation des couches populaires par la réorganisation sociale des quartiers anciens⁴¹⁸. La nouvelle croisée de Paris est en effet une défiguration de l'anarchie de la ville ancienne assujettie par l'abstraction mathématique des grands boulevards dans une volonté de cadenciser les mouvements populaires, mais aussi un viol de l'image de Paris pour tout Parisien, anonymé dans la toute-puissance de la géométrie du plan d'Haussmann – un témoignage de cette idée pourrait d'ailleurs être trouvé dans *Le Ventre de Paris* avec la promenade de Claude et Florent dans le quartier rénové des Halles, ayant fait disparaître les sujets pittoresques derrière l'exhibition de la modernité.

Mais cet accent sur la violence du trait recoupe surtout l'exact procédé utilisé par l'écrivain dans sa description depuis le début du texte, à savoir l'abstraction d'une vue charmante et pittoresque en un ensemble de toponymes qu'on érige en « à-voir » sans leur accorder pourtant le moindre référent. Et après l'amas muet des toponymes, il est évident que les gesticulations de Saccard visent uniquement à compléter la carte de cette description par les lignes abstraites, nécessaires à sa représentation. Comme dans le tableau vivant, l'abstraction du référent suit ici un mouvement progressif, au fil d'une énumération qui condense de plus en plus ses éléments. La description reposait en effet précédemment sur le système appel au regard (1) / présentatif-déictique (2-3) / toponyme (4). La métaphore de la main traçant des entailles dans la ville ajoute à ce système un autre élément, la métaphore abstraite des lignes imaginées dans le nouveau plan, ce qui pourrait rééquilibrer le système en lui donnant un référent, bien que minimal (5). Pourtant, l'énumération vide progressivement cette structure pour la réduire à un étrange duo ligne/déictique (3/5) :

Du boulevard du Temple à la barrière du Trône (3-4), une entaille (5) ;
puis, de ce côté (3), une autre entaille (5), de la Madeleine à la Plaine Monceau (4) ;
et une troisième entaille (5) dans ce sens (3),
une autre (5) dans celui-ci (3),
une entaille là (3),
une entaille (5) plus loin (3 ?),
des entailles (5) partout (3 ?) [...].

⁴¹⁸ Françoise Paul-Lévy, *La ville en croix. De la révolution de 1848 à la rénovation haussmannienne. Eléments pour une problématique générale*, op. cit.

Le lecteur, à qui l'on ne décrivait aucun élément du paysage, ne pouvait jusque-là s'accrocher qu'aux étiquettes toponymiques des lieux de la ville, qui restaient des noms aveugles, mais supposaient bien l'existence d'un éventuel référent leur correspondant quelque part dans l'espace. On ne savait pas quoi regarder, mais il y avait bien quelque chose à voir, sans doute. Dans ce dernier temps de la description relayé par le discours de Saccard, l'étiquette toponymique disparaît progressivement, et son postulat référentiel avec. Que reste-t-il dès lors à voir dans cette évocation : des entailles, soit des lignes. Où ? Agencées comment ? Le système démonstratif et déictique ancré du discours de Saccard nous exclut de cette information : « dans *ce* sens », « *là* », c'est-à-dire nulle part pour celui qui est absent du monde diégétique. La confusion s'accroît d'ailleurs pour l'énonciateur lui-même, dont les déictiques sont de plus en plus flous : « plus loin », « partout ». La métaphore formelle participe elle aussi de ce refus de figuration : la répétition outrancière et mécanique du mot « entaille » le transforme en une coquille vide, tend à lui ôter toute substance propre, à en faire une appellation standard qui ne se distingue par aucun particularisme, et le réduit ainsi à sa plus simple expression formelle : une ligne. Cette énumération transforme le plan de Paris précédemment évoqué en un brouhaha confus qu'on pourrait résumer ainsi : quelque part, une ligne, quelque part, une ligne, quelque part, une ligne, quelque part, une ligne, *ad libitum*.

Impossible à associer à un quelconque objet, à un nom, à une situation dans l'espace, empêchant de distinguer un quelconque élément d'un autre, cette scène interdit toute démarche d'identification mimétique : elle rabat donc la description sur un amas illisible de lignes, et incite le lecteur à une perception pure de la forme. Le traitement abstrait infligé par Zola à cette métaphore cartographique déjà abstraite par elle-même nous conduit donc à pousser plus loin encore les conclusions déjà significatives qu'Henri Garric tire de cet exemple, en y voyant un instrument réaliste idéal dont la perfection peut paradoxalement détruire le réalisme lui-même :

On peut tenir cet exemple comme représentatif de la situation du roman face à la représentation urbaine au XIX^e siècle. A cette époque, le roman a assimilé les différents types de la représentation urbaine de façon complète. Cette assimilation permet une représentation de la ville et même la description de véritables vues urbaines. Avec cette intégration, le roman réaliste parachève le grand mouvement qui conduit le roman, depuis le début du XVIII^e siècle « à stabiliser le référent ». On comprend donc combien, une fois de plus, les types de la représentation urbaine participent de la construction du roman réaliste. On comprend aussi pourquoi, cette intégration achevée, la représentation va nécessairement se retourner contre elle-même. Ce retournement est déjà préparé par le roman réaliste, et ce bien qu'il soit au sommet de sa grandeur. Ces vues urbaines, rappelant implicitement ou explicitement leur origine picturale, fonctionnent en effet aussi comme des marqueurs de réflexivité [...].

Origine picturale, certes, mais surtout, dans le cas de Saccard, origine et fondement purement cartographique dans une préfiguration des toiles abstraites alors encore en gestation

dans la peinture. La description urbaine se montre comme *artefact* par son recours à la cartographie, dans une dimension certes proche de la peinture selon Garric, si ce n'est que dans le cas de Zola, cet *artefact* ne vise même plus la mise en évidence d'une représentation, mais la destruction de toute représentation derrière un signe sans signifié, un trait sans figure. Paris n'a jamais été l'objet de cette description, mais seul son plan, plan que le roman fera entrer dans la diégèse quelques pages plus loin, afin de souligner la substitution déjà opérée auparavant par le regard de Saccard : « Saccard s'était permis, un jour, de consulter, chez le préfet, ce fameux plan de Paris sur lequel « une main auguste » avait tracé à l'encre rouge les principales voies du deuxième réseau. Ces traits sanglants de plume entaillaient Paris plus profondément encore que la main de l'agent voyer⁴¹⁹. » Le trait rouge commande la métaphore de l'entaille plus que la démolition des quartiers : ce que Saccard a tracé de sa main-coutelas, ce n'est pas le percement métaphorique des artères, mais ce plan qu'il a concrètement maintenant sous les yeux, avec ses « traits sanglants de plume qui entaillent Paris ». La mise en abyme du roman donne donc la clé de son propre traitement du paysage : Haussmann détruit Paris pour en abstraire la géométrie ; Saccard détruit le paysage des entailles de sa main-coutelas ; Zola détruit la description de Paris par la cartographie, puis le plan de Paris par la ligne abstraite. Nous ne nous étonnerons pas, dans ces circonstances, que l'épisode se conclue par la constitution du premier *dripping* abstrait du cycle, la ville tombant peu à peu à la nuit noire, prête à accueillir le retour de la métaphore des louis d'or tombés, qui s'apposent sur sa surface comme les gouttes de peinture du pinceau de Pollock sur la toile⁴²⁰.

Dans *La Curée*, l'abstraction cartographique intervient donc comme un matériau formel, et non comme une simple géométrisation du réel : mettant systématiquement en crise sa dimension référentielle, elle se fait exhibition de signes et de lignes comme les cartes d'Alechinsky. Elle s'interpose dès lors à toute préhension du paysage qu'elle est censée figurer, et rejoint aux côtés de l'esthétique de la « tache » l'arsenal zolien de destruction du monde phénoménal. De ce rôle éminemment problématique de la carte pour l'esthétique

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 391.

⁴²⁰ « La nuit venait. Sa main sèche et nerveuse coupait toujours dans le vide. [...] Il se tut de nouveau, les yeux fixés ardemment sur la ville, où les ombres roulaient de plus en plus épaisses. Il devait interroger cet avenir trop éloigné qui lui échappait. Puis la nuit se fit, la ville devint confuse, on l'entendit respirer largement, comme une mer dont on ne voit plus que la crête pâle des vagues. Ça et là, quelques murs blanchissaient encore ; et, une à une, les flammes jaunes des becs de gaz piquèrent les ténèbres, pareilles à des étoiles s'allumant dans le noir d'un ciel d'orage. Angèle secoua son malaise et reprit la plaisanterie que son mari avait faite au dessert. « Ah ! bien, dit-elle avec un sourire, il en est tombé de ces pièces de vingt francs ! Voilà les Parisiens qui les comptent. Regarde donc ces belles piles qu'on aligne à nos pieds ! » Elle montrait les rues qui descendent en face des buttes Montmartre, et dont les becs de gaz semblaient empiler sur deux rangs leurs taches d'or. « Et là-bas, s'écria-t-elle, en désignant du doigt un fourmillement d'astres, c'est sûrement la Caisse générale. ». Ce mot fit rire Saccard. Ils restèrent encore quelques instants à la fenêtre, ravis de ce ruissellement de « pièces de vingt francs », qui finit par embraser Paris entier. » (*ibid.*, p. 389-390).

réaliste, existe cependant encore un exemple colossal dans le cycle des *Rougon-Macquart*, où la destruction cartographique de l'espace devient un principe fondateur de l'écriture, à l'échelle d'un roman entier : *La Débâcle*.

La Débâcle : la perte des repères topographiques comme principe d'illisibilité romanesque ?

Il faudrait sans doute l'espace d'une monographie entière pour explorer la question de l'illisibilité d'un roman tel que *La Débâcle*, tant d'un point de vue narratif que descriptif, et sans doute plus de place et de temps que nous n'en disposons pour épuiser l'analyse du rapport trouble qu'entretient la cartographie avec ce processus de déconstruction. La lisibilité du territoire est en effet un des principaux facteurs influençant l'évolution des personnages dans ce roman : d'abord, l'armée française ne possède pas de plan stratégique et ne maîtrise pas la géographie sedanaise, et elle entre en déroute pour cette raison ; concrètement, cette absence de maîtrise se traduit par une errance interminable des troupes, qui ne se situent jamais au bon endroit au bon moment, qui ne retrouvent parfois même plus l'ennemi ni le combat, qui tournent en rond et sont enfin amenées à divaguer dans le mouvement du repli puis de la fuite désorganisée ; sur un plan narratif, cette situation entraîne de nombreuses scènes d'observation du territoire pour les différents personnages, qui, en fonction de leur compétence, scrutent les mouvements militaires, en cherchant la stratégie, ou tâchent tout bonnement de comprendre où ils se trouvent. Pour reprendre la dialectique de Michel de Certeau, le roman théâtralise une impossible fusion entre la préhension de l'espace de type « plan » et celle de type « parcours » : les officiers comme les plus simples soldats essaient sans cesse, et généralement en vain, d'identifier, de faire coïncider ce qu'ils perçoivent avec la connaissance géographique qu'ils ont du terrain.

Sur notre plan limité de la représentation de l'espace, cette configuration problématique de la relation de l'homme au territoire n'empêche aucunement la description zolienne d'enclencher le mode « carte », bien au contraire. Certes, le regard du personnage qui se « retrouve » dans le paysage pourrait engendrer des scènes illustrant un rapport efficace entre l'observation d'un objet (une ville fortifiée) avec son identification par le toponyme (Sedan) ; de même, le regard du personnage qui ne s'y « retrouve » pas, en gommant la capacité d'identification géographique, devrait conduire à une véritable description détaillée des éléments du paysage subitement privé d'étiquette (cette ville qu'il ne connaissait pas, avec ses toits, ses rues, ses arbres). Or il n'en est rien : de manière presque systématique,

et à l'exception de quelques rares passages qui relèvent toutefois souvent de l'abstraction picturale par « taches », l'évocation du paysage dans *La Débâcle* prend la forme d'une liste de toponymes non détaillés, non référencés, interdisant tout vagabondage libre de l'esprit du lecteur et transformant la contemplation du paysage par le personnage en lecture d'une carte totalement incompréhensible. Ainsi, lorsque Maurice Levasseur, natif de la région, observe le campement de son régiment dans la première partie du roman :

A sa grande surprise, Maurice vit que le 106^e descendait à Reims et recevait l'ordre d'y camper. On n'allait donc pas à Châlons rejoindre l'armée ? Et, lorsque, deux heures plus tard, son régiment eut formé les faisceaux, à une lieue de la ville, du côté de Courcelles, dans la vaste plaine qui s'étend le long du canal de l'Aisne à la Marne, son étonnement grandit encore, en apprenant que toute l'armée de Châlons se repliait depuis le matin et venait bivouaquer *en cet endroit*. En effet, *d'un bout de l'horizon à l'autre, jusqu'à Saint-Thierry et la Neuville, au-delà même de la route de Laon, des tentes se dressaient, les feux de quatre corps d'armée flambraient là le soir*⁴²¹.

Maurice connaît la région, ce qui légitime son usage de toponymes précis. Pour le lecteur en revanche, cette connaissance n'est pas acquise, d'autant que l'Est de la France s'avère sans doute beaucoup plus exotique au public du XIX^e siècle que le Paris de *La Curée* – les divagations de Zola sur le pittoresque de l'Alsace d'Erckmann et Chatrian dans *Mes Haines* en témoignent assez... Or, si l'on ôte les indications toponymiques soulignées dans cet extrait, sur quels éléments l'intellection de ce paysage s'appuie-t-elle ? « Vaste plaine qui s'étend le long du canal » ; « endroit », « d'un bout de l'horizon à l'autre »... soit le rien d'une surface plate le long d'une ligne géométrique, dont de vagues « tentes » brisent seules l'aspect désertique... La peinture de la scène s'avère peu aisée, et manifeste une fois encore une nette tendance au minimalisme abstrait. Si l'imagination visuelle du paysage semble d'emblée contrecarrée par la faiblesse des détails référentiels et l'inflation des indications toponymiques, les toponymes restent malgré tout en partie assez « connus » dans cet extrait pour ne pas interdire toute compréhension du texte. Il n'en est cependant pas de même partout. Nous ferions ainsi volontiers le pari que toute lecture de ce roman sans l'appui d'une carte est impossible : notons que Zola s'en est aidé, et que les diverses éditions de l'œuvre se munissent toutes aujourd'hui de la précaution d'adjoindre au texte la reproduction d'une carte d'état-major d'époque. Sans ce précieux guide, bon nombre de passages du roman seraient tout bonnement incompréhensibles. La suppléance opérée par le plan n'est d'ailleurs généralement pas suffisante : Zola exploite la microtoponymie la plus fine du territoire, pas toujours représentée sur les cartes centrées sur Sedan ; l'appareil critique pallie alors l'inconnu de ces indications absconces par une boursoufflure de notes tentant de préciser au

⁴²¹ Emile Zola, *La Débâcle*, éd. cit., p. 441.

lecteur, aussi perdu que l'armée, qui est quoi, et où ! De plus, le roman articule cette précision microtoponymique avec une grande couverture géographique au début de l'œuvre, qui nécessiterait non seulement de jongler entre des cartes d'échelles différentes pour articuler les microtoponymes à la stratégie suivie par le mouvement général des armées, mais aussi la confrontation d'un nombre considérable de cartes à grande échelle. A cela s'ajoute la succession de vues cartographiques d'une même zone selon un point de vue différent (nous pensons en particulier au théâtre de la bataille finale autour de Sedan, vue par Delaherche depuis la ville, par le roi Guillaume depuis le plateau de la Marfée et par Maurice depuis le plateau de l'Algérie, donc selon des angles parfaitement opposés). La carte topographique est donc nécessaire à la compréhension « littérale » du texte de *La Débâcle* en ces occasions, mais le roman oblige en outre le lecteur à déployer dans ces circonstances de véritables compétences dans la manipulation et la lecture du code cartographique.

Le phénomène touche la description « pure », les descriptions déléguées au dialogue entre les personnages, mais aussi les monologues intérieurs et les résumés plus ou moins narratifs du mouvement des troupes, pourtant plus « nécessaires » à l'économie du récit. Ces derniers passages ajoutent en effet à l'abstraction des noms propres (toponymes en gras souligné et anthroponymes en italique souligné) celle du chiffre (en souligné) : hommes (uniquement désignés par un numéro de régiment), dates, kilométrages, nombre de troupes ou d'armes, le tout juxtaposé ensemble sans le moindre liant référentiel donnant un peu de « chair » au récit... Donnons ainsi un très succinct florilège de ce phénomène qui pourrait remplir des pages entières tant il informe l'écriture générale du roman :

Où étaient donc les armées allemandes ? Il semblait qu'on les eût perdues. Deux sans doute se trouvaient du côté de Metz : la première, celle que le général Steinmetz commandait, surveillant la place ; la seconde, celle du prince Frédéric-Charles, tâchant de remonter la rive droite de la Moselle, pour couper à Bazaine la route de Paris. Mais la troisième armée, celle du prince royal de Prusse, l'armée victorieuse à Wissembourg et à Frœschwiller, et qui poursuivait le 1^{er} corps et le 5^e, où était-elle réellement, au milieu du gâchis des informations contradictoires ? Campait-elle encore à Nancy ? Arrivait-elle devant Châlons⁴²² [...] ?

En trois jours, on n'avait pas fait deux lieues, de Contreuve à Vouziers. Le 25 et le 26, les autres corps d'armée étaient montés au nord, sous le prétexte de se ravitailler ; tandis que, maintenant, le 27, les voilà qui descendaient au midi, pour accepter une bataille que personne ne leur offrait. A la suite du 4^e hussards, vers les défilés de l'Argonne abandonnés, la brigade Bordas s'était crue perdue, entraînant à son secours toute la division, puis le 7^e corps, puis l'armée entière, inutilement. [...] Le 7^e corps recevait l'ordre de remonter sur Chagny, par le Chesne, tandis que le 5^e corps devait marcher sur Poix, le 1^e et le 12^e, sur Vendresse⁴²³.

Alors, en traversant Raucourt, ce fut l'anxiété, la bousculade éperdue. Devait-on tourner à droite, vers Autrecourt, pour aller passer la Meuse à Villers, ainsi que cela était décidé ? Troublé, hésitant, le général Douay craignit d'y trouver le pont encombré, peut-être déjà au pouvoir des Prussiens. Et il préféra continuer tout

⁴²² *Ibidem*, p. 442.

⁴²³ *Ibid.*, p. 489-490.

droit, par **le défilé d'Haraucourt**, afin d'atteindre **Remilly** avant la nuit. Après **Mouzon**, **Villers**, et après **Villers**, **Remilly** : on remontait toujours, avec le galop des uhlands derrière soi⁴²⁴.

Dès le 28 septembre, **Strasbourg** avait succombé, après quarante-six jours de siège et trente-sept de bombardement, les murs hachés, les monuments criblés par près de deux cent mille projectiles. Déjà, la citadelle de **Laon** avait sauté, **Toul** s'était rendu ; et venait ensuite le défilé sombre ; **Soissons** avec ses cent vingt-huit canons, **Verdun** qui en comptait cent trente-six, **Neufbrisach** cent, **La Fère** soixante-dix, **Montmédy** soixante-cinq, **Thionville** était en flammes, **Phalsbourg** n'ouvrait ses portes que dans sa douzième semaine de furieuse résistance⁴²⁵.

On le comprend bien par cette simple expérience de lecture, le référent réel n'est en aucun cas la préoccupation de l'écriture zolienne dans ces passages : à quoi bon savoir combien de canons possède une ville dont on ne connaît pas le nom, qui ne d'ailleurs reviendra plus jamais dans le roman et qu'il nous est impossible de situer sur le théâtre des opérations ? Les éditions les plus érudites se sont d'ailleurs plu à démontrer les erreurs commises par Zola dans ces mentions précises et techniques des mouvements de troupes (ainsi Henri Mitterand précise par exemple que la route évoquée dans le premier extrait ne passe pas à droite, mais à gauche de la Moselle...) : le détail ne vise donc certainement pas le vrai exhaustif. Selon nous, les soixante-dix canons de « La Fère », le passage par « Le Chesne » (à traduire en outre, s'agissant du « Chesne-Populeux ») sur la route de « Chagny », sont là comme autant de signes arbitraires perturbant volontairement l'intellection du récit par le lecteur. La précision pourrait certes relever d'un simple effet de réel. La toujours très pertinente démonstration développée sur ce sujet par Roland Barthes à propos du baromètre flaubertien, pointe cependant à plusieurs reprises le lien intrinsèque entre l'effet de réel et l'*insignifiance* au sens premier du détail inutile qui le produit : c'est précisément parce qu'il n'a aucune fonction, aucun sens, aucun véritable signifié assigné, parce qu'il « apparaît comme une résistance au sens⁴²⁶ » que le détail inutile rejoint la brutalité contingente du réel, et produit cet incomparable effet de vérité, adoubant de vraisemblance l'ensemble de l'univers fictionnel. Mais comme le montre la démonstration de l'auteur, toute l'efficacité du détail précis mais inutile repose sur sa présence quasi imperceptible dans le monde fictif, accentuant la vraisemblance par l'intervention d'une *touche* de superflu dans ce qui est entièrement motivé par la construction romanesque :

La résistance du « réel » (sous la forme écrite, bien entendu) à la structure est très limitée dans le récit fictif, construit par définition sur un modèle qui, pour les grandes lignes, n'a d'autres contraintes que celles de l'intelligible⁴²⁷ [...].

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 519.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 815.

⁴²⁶ Roland Barthes, « L'effet de réel » [1968], dans *Littérature et réalité*, op. cit., p. 87.

⁴²⁷ *Ibidem*.

Or, dans le cas des mouvements militaires de *La Débâcle*, il semble que la « résistance » prenne le pas sur la « structure » intelligible à authentifier par le détail inutile, devenu omniprésent au détriment du récit, et qu'elle soit dévolue non pas à un objet « concret », mais plutôt à des médiations certes précises, mais abstraites (chiffres, noms propres). Quel est l'effet de réel lorsque le détail inutile est incompréhensible et évince le propos « utile » du récit ? Il réside, dans ces exemples, une défectuosité de l'effet de réel du petit détail vrai, dévoyé en obstacle à l'intelligibilité du texte. Le caractère volontaire de ce phénomène ne semble d'ailleurs faire aucun doute : l'utilisation dans deux de nos citations de la construction stylistique déjà employée dans l'abstraction du tableau vivant et des entailles de Saccard dans *La Curée* l'atteste. Celles-ci reprennent en effet le principe d'accélération du rythme de l'énumération par condensation progressive des groupes juxtaposés, qui évacuent peu à peu les liens référentiels situés entre les notions abstraites :

Soissons avec ses cent vingt-huit canons,
Verdun qui en comptait cent trente-six,
Neufbrisach cent,
La Fère soixante-dix,
Montmédy soixante-cinq.

Le 7^e corps recevait l'ordre de remonter sur Chagny, par le Chesne,
tandis que le 5^e corps devait marcher sur Poix,
le 1^e et le 12^e, sur Vendresse

Ainsi collés, les signes abstraits potentiellement difficiles à comprendre par le lecteur le laissent sans secours dans le contexte phrastique, le confrontant donc à la solitude du silence omniprésent de ces mots qui ne renvoient plus qu'à eux-mêmes.

Les descriptions de l'espace qui environne les personnages ne sont pas en reste de ce point de vue, en se présentant toujours sur le même mode cartographique : les toponymes abondent et sont généralement simplement liés entre eux par un substantif désignant à lui seul la topographie du lieu sans développer la moindre expansion qualificative, tel le symbole d'une carte (« coteau », « forêt »). Les rares détails référentiels ainsi dispensés montrent en outre une nette tendance à accentuer la platitude du terrain et à abstraire les formes. Le regard du personnage ne semble plus transmettre sa perception de la région, mais celle de la carte de cette région, qui elle présente bien un espace plat, des toponymes, des formes abstraites désignant uniquement les reliefs, les bois et les réseaux hydrographique et routier :

Enfin, on partit, et ce jour-là, en effet, l'armée pivota sur sa gauche, le 7^e corps ne parcourut que les deux petites lieues qui séparent Contreuve de Vouziers, tandis que le 5^e et le 12^e corps restaient immobiles à Rethel, et que le 1^{er} s'arrêtait à Attigny. De Contreuve à la vallée de l'Aisne, les plaines recommandaient, se

dénudait encore ; la route, en approchant de **Vouziers**, tournait parmi des terres grises, des mamelons désolés, sans un arbre, sans une maison, d'une mélancolie de désert⁴²⁸ [...].

Vide sidéral de la terre et de la description développée sur une accumulation de manques et de restrictions, qui réduit à l'effacement plat et gris tout élément qui ne relève pas du dessin graphique : les plaines, déjà plates, se « dénudent », comme si le plat uni pouvait encore être aplati et uniformisé ; les mamelons, seul relief, sont « désolés », dépourvus de tout élément « pittoresque » ou vertical, et paradoxalement comparés, eux qui devraient briser la monotonie du paysage, à son contraire, à savoir l'ennui « mélancolique » et plat du « désert ». Que reste-t-il dès lors dans l'espace : des noms et des routes, soit les éléments graphiques majeurs d'une carte. Hormis ces signes abstraits, le territoire figure le rien, le néant du support blanc de la carte. Le principe peut sembler anecdotique, mais il prend parfois une ampleur démesurée entraînant une perte totale du référent de la description pour le lecteur. Nous pensons en premier lieu au célèbre *leitmotiv* descriptif de ce roman, présentant à trois reprises l'observation, par le roi de Prusse Guillaume, de l'étau opéré par son armée sur Sedan, depuis le plateau de la Marfée, introduite par le regard à la lunette de Weiss puis de Delaherche sur le chef allemand. Ces descriptions ne cachent pas le moins du monde leur appel à la cartographie, explicitement évoquée comme métaphore dans le texte, afin sans doute de souligner la froideur mathématique et l'expertise qui ont fait la différence dans la victoire des Prussiens, tout en contrastant avec le manque de maîtrise du territoire géographique des Français dans le reste du roman :

Là-haut, sur la Marfée, c'était le roi Guillaume et son état-major. Dès sept heures, il était venu de Vendresse, où il avait couché, et il se trouvait là-haut, à l'abri de tout péril, ayant devant lui la vallée de la Meuse, le déroulement sans bornes du champ de bataille. L'immense plan en relief allait d'un bord du ciel à l'autre ; tandis que, debout sur la colline, comme du trône réservé de cette gigantesque loge de gala, il regardait⁴²⁹.

Métaphore explicitée d'un plan en relief, et encore... dans la mesure où le « relief » censé fonder le rapport analogique entre le territoire et sa carte ne semble guère évident à la lecture de la description qui suit. Le texte plante d'abord le cadre général de la « vue » du personnage en bouchant la perspective par un fond plan et uni et en accentuant la platitude du relief, produisant immédiatement un effet bidimensionnel « plan » (en gras), puis appose dans cet ensemble la ville de Sedan en la considérant d'un point de vue abstrait (en italique), en utilisant en outre un lexique relevant de la sphère picturale (en double souligné). Dans ces

⁴²⁸ Emile Zola, *La Débâcle*, éd. cit., p. 480.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 583.

trois cas, nous retrouvons d'ailleurs le système de structures au génitif valorisant des métaphores *in praesentia* à comparant formel (soulignées) :

Au milieu, sur le fond sombre de la forêt des Ardennes, drapée à l'horizon ainsi qu'un rideau d'antique verdure, Sedan se détachait, avec les lignes géométriques de ses fortifications, **que les prés inondés et le fleuve noyaient** au sud et à l'ouest.

Ainsi réduite en une seule phrase introductive à une surface plane accueillant des « lignes géométriques », la transformation du regard porté sur le paysage en une observation de carte stratégique présentant l'avancée des troupes sur un fond topographique s'avère très aisée. Une inflation de signes prend alors place pour peupler l'espace plan d'indications toutes plus abstraites les unes que les autres (chiffres et surtout toponymes), que des énumérations accumulent afin de « faire masse » et empêcher toute tentative d'organisation géographique dans la lecture :

Dans Bazeilles, des maisons flambaient déjà, une poussière de bataille embrumait le village. Puis, à l'est, **de la Moncelle à Givonne**, on ne voyait, pareils à des lignes d'insectes, traversant les chaumes, que quelques régiments du 12^e corps et du 1^{er}, qui disparaissaient par moments dans l'étroit vallon, où les hameaux étaient cachés ; et, en face, l'autre revers apparaissait, des champs pâles, que **le bois Chevalier tachait de sa masse verte**. Mais surtout, au nord, **le 7^e corps** était bien en vue, occupant de ses mouvants points noirs le plateau de Floing, une large bande de terres rougeâtres qui descendait **du petit bois de la Garenne** aux herbages du bord de l'eau. Au-delà, c'était encore Floing, Saint-Menges, Fleigneux, Illy, des villages perdus parmi la houle des terrains, toute une région tourmentée, coupée d'escarpements. Et c'était aussi, à gauche, la boucle de la Meuse, les eaux lentes, d'argent neuf au clair soleil, enfermant la **presqu'île d'Iges** de son vaste et paresseux détour, barrant tout chemin vers **Mézières**, ne laissant, entre la berge extrême et les inextricables forêts, que la porte unique du **défilé de Saint-Albert**.

Les **cent mille** hommes et les **cinq cents** canons de l'armée française étaient là, entassés et traqués dans ce triangle ; et lorsque le roi de Prusse se tournait vers l'ouest, il apercevait une autre plaine, **celle de Donchery**, des champs vides, s'élargissant vers **Briancourt, Maraucourt et Vrignes-aux-Bois**, tout un infini de terres grises, poudroyant sous le ciel bleu ; et, lorsqu'il se tournait vers l'est, c'était aussi, en face des lignes françaises si resserrées, une immensité libre, un pullulement de villages, **Douzy et Carignan** d'abord, ensuite en remontant **Rubécourt, Pouru-aux-Bois, Francheval, Villers-Cernay**, jusqu'à **la Chapelle**, près de la frontière. Tout autour, la terre lui appartenait, il poussait à son gré les **deux cent cinquante mille** hommes et les **huit cents** canons de ses armées, il embrassait d'un seul regard leur marche envahissante. Déjà, d'un côté, le **XI^e corps** s'avancait sur **Saint-Menges**, tandis que le **V^e corps** était à **Vrignes-aux-Bois** et que la **division wutembergeoise** attendait près de **Donchery** ; et, de l'autre côté, si les arbres et les coteaux le gênaient, il devinait les mouvements, il venait de voir le **XII^e corps** pénétrer dans le **bois Chevalier**, il savait que la garde devait avoir atteint **Villers-Cernay**. C'étaient les branches de l'étau, l'armée du **prince royal de Prusse** à gauche, l'armée du **prince royal de Saxe** à droite, qui s'ouvraient et montaient, d'un mouvement irrésistible, pendant que les deux corps **bavarois** se ruaient sur **Bazeilles**.

Aux pieds du **roi Guillaume**, de **Remilly à Frénois**, les batteries presque ininterrompues tonnaient sans relâche, couvrant d'obus **la Moncelle et Daigny**, allant, par-dessus la ville de Sedan, balayer les plateaux du nord. Et il n'était guère plus de huit heures, et il attendait l'inévitable résultat de la bataille, les yeux sur l'échiquier géant, occuper à mener cette poussière d'hommes, l'enragement de ces quelques points noirs, perdus au milieu de l'éternelle et souriante nature⁴³⁰.

Dans ce passage, la description est systématiquement organisée par des déictiques spatiaux afin de faciliter semble-t-il l'organisation générale de l'espace. Or, il n'en est rien :

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 583-585.

les multiples « à gauche », « à droite », « en face », « à l'est », « à l'ouest », « au nord », « aux pieds », « d'un côté », « d'abord », « ensuite »... ne parviennent en effet à s'organiser que par le truchement d'une carte présentant une vision surplombante à vol d'oiseau. En effet, ces coordonnées mêlent plusieurs points de référence peu compatibles à l'intellection sans l'adjuvant d'une carte : l'est, le nord et l'ouest géographiques pour la précédente citation de Sedan comme pour celle-ci prennent un point de repère cardinal auquel tentent de se superposer les déictiques centrés sur le bois de la Marfée depuis lequel le roi observe le champ de bataille, qu'on suppose tourné vers Sedan (en face, à gauche...). Si ce n'est que Sedan n'est pas dirigé selon un axe cardinal nord-sud depuis la Marfée, mais par un axe nord-est/sud-ouest, faisant que l'ouest géographique et l'ouest par rapport à la Marfée ne se superposent pas exactement. Pour tout lecteur qui n'a pas une carte en main, la « gauche » de la presque île d'Iges équivaut à l'ouest, car sans la médiation d'une carte, l'ouest tend naturellement à correspondre dans l'esprit du lecteur à « l'ouest du personnage », sans se préoccuper de sa position cardinale. Iges est dit à « gauche », donc à l'ouest du roi, alors qu'il se situe en réalité au nord cardinal ; or, à cela s'ajoute la mention dans le texte de « Floing » au « nord ». Si la logique de la boussole nous apprend que Floing est proche d'Iges, la lecture du texte tend à les éloigner en des points très différents de l'espace. De plus, le pivotement du roi qui se retourne vers l'ouest et l'est à la fin du texte tend à compliquer plus encore la synthèse de ce territoire. La concurrence permanente entre les deux systèmes entretient donc un brouillage rendant l'organisation de l'espace irréprésentable à la seule lecture du texte, sans l'appui d'une carte unifiant les différentes orientations par sa perspective à vol d'oiseau, coupée du référent. Or, si ces deux systèmes coexistent contre toute logique, c'est bien parce que bien que sur le terrain, le roi ne regarde pas le terrain, mais une carte en focalisation zéro.

L'essence cartographique de la vision perçue relève de l'évidence tant elle en exploite l'esthétique, que nous nous permettrons de citer simplement dans la mesure où il nous semble en avoir suffisamment montré les ressorts dans les pages qui précèdent : effacement du référent réel par des obstacles au champ de vision plus ou moins naturels ou par un accent sur le vide de l'espace perçu (« une poussière d'homme embrumait le village », « on ne voyait [...] que quelques... », « qui disparaissaient par moments », « étaient cachés », « vides », « une immensité libre ») ; abstraction des éléments en lignes et points par l'intervention d'analogies formelles, complétant souvent de simples toponymes dont elles deviennent le seul référent (« une poussière de bataille », « pareils à des lignes d'insectes », « le bois Chevalier tachait de sa masse verte », « [les]mouvants points noirs [du 7^e corps] », « le plateau de Floing, une large bande de terres rougeâtres », « la houle des terrains », « la boucle

de la Meuse, les eaux lentes, d'argent neuf », « dans ce triangle », « tout un infini de terres grises », « les branches de l'étau [de l'armée] », « l'échiquier géant », « cette poussière d'hommes », « ces quelques points noirs [des soldats] ») ; accent, particulièrement immodéré dans cet extrait, sur l'utilisation de noms propres ou de chiffres ne renvoyant le lecteur à aucune réalité spécifique, utilisés en particulier en paquets juxtaposés : « Bazeilles », « la Moncelle », « Givonne », « bois Chevalier », « plateau de Floing », « bois de la Garenne », « Floing, Saint-Menges, Fleigneux, Illy », « presqu'île d'Iges », « Meuse », « Mézières », « défilé de Saint-Albert », « Donchery », « Briancourt, Maraucourt et Vrignes-aux-Bois », « Douzy et Carignan », « Rubécourt, Poursu-aux-Bois, Francheval, Villers-Cernay, jusqu'à la Chapelle », « Saint-Menges », « Vrignes-aux-Bois », « division wutembergeoise », « Donchery », « bois Chevalier », « Villers-Cernay », « Prusse », « Saxe », « bavarois », « Bazeilles », « Remilly », « Frénois », « la Moncelle », « Daigny » ; « 12^e corps », « 1^{er} », « 7^e corps », « cent mille », « cinq cents », « deux cent cinquante mille », « huit cents », « XI^e corps », « V^e corps », « XII^e corps ».

La mise en liste (déjà presque opérée par le texte lui-même) n'est vraiment pas inutile dans le cas de telles descriptions, tant elle met en évidence l'inimaginable surreprésentation des toponymes et des chiffres pour un texte qui se présente comme une description, et donne une véritable idée du parasitage insignifiant (au sens de Barthes) que ces mots engendrent lors de la lecture effective du passage. Notons d'ailleurs qu'au sein même de ce parasitage, s'opère un brouillage supplémentaire, consistant à mêler toponymes de la région et toponymes parfaitement inutiles précisant les origines des troupes allemandes (pensons ainsi à la division « wutembergeoise »), ou bien à désigner identiquement les corps d'armée par un numéro, en ne différenciant les deux camps que par le passage des chiffres arabes aux chiffres romains... Notons encore à l'appui de cette abstraction délibérée chez Zola que l'effacement du paysage, l'empêchement de la vision concerne uniquement les éléments pouvant donner lieu à une description, car lorsqu'il s'agit d'évoquer des numéros de troupes et des toponymes, le roi devient comme par magie doué d'une seconde vue (« si les arbres et les coteaux le gênaient, il devinait les mouvements... »). Devant le roi Guillaume se déploie donc une carte de la situation qu'il maîtrise comme un joueur devant un « échiquier géant », mais pour le lecteur, cette métaphore vaut dans un sens beaucoup plus concret : comme l'enfant devant une carte qu'il ne comprend pas, le paysage n'est effectivement pour le lecteur pas différent d'une surface faite de carrés noirs et blancs, remplacés ici par des lettres sans signifié, des points, une courbe et quelques taches vertes... Nous épargnerons au lecteur l'analyse des deux autres descriptions depuis le plateau de la Marfée, qui montrent le même fonctionnement, la dernière

se distinguant toutefois en insérant au milieu de l'évocation cartographique une pause « picturale », lorsque le roi ôte son œil de sa lunette : le défaut de vision devient dès lors la légitimation d'un magnifique amas de touches colorées goûté esthétiquement par le personnage que le texte thématise comme un signe d'indifférence en opposant fortement l'objet réel (la boucherie de la guerre) et sa forme (un magnifique camaïeu)⁴³¹.

La transformation du paysage en territoire cartographique n'est cependant pas l'apanage des vainqueurs qui maîtrisent la géographie. Elle s'insinue ainsi constamment dans les pauses du jeune Maurice, souvent perdu en raison d'un véritable acharnement visuel des éléments contre lui (nuit, brouillard...), mais qui retrouve systématiquement ses repères, engendrant de nombreuses séances d'identification du paysage qui cautionnent ainsi des *ekphraseis* cartographiques, agrémentées de la négation de tout objet réel tombé au néant de l'obscurité ou de la brume :

Il n'était pas trois heures, et la nuit restait noire. Maurice, qui connaissait pourtant le pays, ne savait plus où il était, incapable de se reprendre, dans le torrent débordé, la cohue affolée qui coulait à pleine route. [...]

Cependant, le petit jour parut, comme la compagnie Beaudouin traversait Pont-Maugis ; et Maurice se retrouva, les coteaux de Liry à gauche, la Meuse à droite, longeant la route. Mais cette aube grise éclairait d'une infinie tristesse Bazeilles et Balan, noyés au bout des prairies ; tandis qu'un Sedan livide, un Sedan de cauchemar et de deuil, s'évoquait à l'horizon, sur l'immense rideau sombre des forêts⁴³².

La nuit commençait à se faire, il s'assit un instant sur une borne de la route, les jambes lasses.

Alors, dans le brusque désespoir qui le saisissait, il aperçut, en face, de l'autre côté de la Meuse, les champs maudits où il s'était battu l'avant-veille. C'était, sous le jour finissant de cette journée de pluie, une évocation livide, le morne déroulement d'un horizon noyé de boue. Le défilé de Saint-Albert, l'étroit chemin par lequel les Prussiens étaient venus, filait le long de la boucle, jusqu'à un éboulis blanchâtre de carrières. Au-delà de la montée du Seugnou, moutonnaient les cimes du bois de la Falizette. Mais, droit devant lui, un peu sur sa gauche, c'était surtout Saint-Menges, dont le chemin descendant aboutissait au bac ; c'était le mamelon du Hattoy au milieu, Illy très loin, au fond, Fleigneux enfoncé derrière un pli de terrain, Floing plus rapproché, à droite⁴³³.

Le cas de figure le plus fréquent reste le modèle qui combine la destruction de l'objet décrit avec un dialogue suivant le type présentatif/déictique/toponyme que nous avons repéré chez Saccard dans *La Curée*. Ces épisodes, fonctionnant sur un modèle presque toujours

⁴³¹ « Il semblait qu'on aurait compté les arbres de la forêt des Ardennes, dont l'océan de verdure se perdait jusqu'à la frontière. La Meuse, aux lents détours, n'était plus, sous cette lumière frissante, qu'une rivière d'or sans fin. Et la bataille atroce, souillée de sang, devenait une peinture délicate, vue de si haut, sous l'adieu du soleil : des cavaliers morts, des chevaux éventrés semaient le plateau Floing de taches gaies, vers la droite, du côté de Givonne, les dernières bousculades de la retraite amusaient l'œil du tourbillon de ces points noirs, courant, se culbutant ; tandis que, dans la presqu'île d'Iges, à gauche, une batterie bavaroise, avec ses canons gros comme des allumettes, avait l'air d'être une pièce mécanique bien montée, tellement la manœuvre pouvait se suivre, d'une régularité d'horlogerie. C'était la victoire, inespérée, foudroyante, et le roi n'avait pas de remords, devant ces cadavres si petits, ces milliers d'hommes qui tenaient moins de place que la poussière des routes, cette vallée immense où les incendies de Bazeilles, les massacres d'Illy, les angoisses de Sedan, n'empêchaient pas l'impassible nature d'être belle, à cette fin sereine d'un beau jour. » (*ibid.*, p. 687).

⁴³² *Ibid.*, p. 543.

⁴³³ *Ibid.*, p. 752.

identique, juxtaposent la vision d'un néophyte qui ne perçoit rien du paysage en raison de mauvaises conditions de vision ou de son état physique, à la parole du connaisseur de la géographie locale qui lui, lorsque le paysage reparaît, ne s'intéresse qu'à l'étiquetage toponymique de ce qu'il montre sans le décrire. Ainsi du réveil chez Weiss pour Jean et Maurice, épuisés par une longue marche vers Sedan, où le beau-frère du jeune homme se fait un plaisir de leur montrer « quelque chose » par la fenêtre, introduisant sans raison le mode toponymique d'une description omnisciente sans objet visible. Puis, le « quelque chose » apparaissant enfin, celui-ci est naturellement réduit à un simple trait dans la carte que le texte vient de brosser, ne trouvant son référent (l'armée ennemie) qu'au dernier moment. Pendant tout le passage, le discours de Weiss nous exhorte donc à regarder avec Jean, mais ne nous montre rien jusqu'à la dernière minute : le long entre-deux aveugle ainsi créé se remplit dès lors d'un empilage de toponymes ignorant l'objet du regard, et de la défiguration de cet objet en une ligne géométrique :

« Puis, tenez ! venez voir quelque chose... »

Il avait pris la main de Jean, il l'amenait devant la fenêtre.

« Regardez là-bas, sur la crête des coteaux. »

Par-dessus les constructions voisines, la fenêtre s'ouvrait, **au sud de Sedan, sur la vallée de la Meuse.** C'était le fleuve se déroulant dans les vastes prairies, **c'était Remilly à gauche, Pont-Maugis et Wadelincourt en face, Frénois à droite** ; et les coteaux étalaient leurs pentes vertes, d'abord **le Liry, ensuite la Marfée et la Croix-Piau**, avec leurs grands bois. Sous le jour finissant, l'immense horizon avait une douceur profonde, d'une limpidité de cristal.

« Vous ne voyez pas, là-bas, le long des sommets, ces lignes noires en marche, ces fourmis noires qui défilent ? »

Jean écarquillait les yeux, tandis que Maurice, à genoux sur son lit, tendait le cou.

« Ah ! oui, crièrent-ils ensemble. En voici une ligne, en voici une autre, une autre, une autre ! Il y en a partout.

– Eh bien ! reprit Weiss, ce sont les Prussiens⁴³⁴... »

Les « lignes » se superposant à la carte dépourvue d'éléments figurés ne sont pas sans rappeler les entailles répétées par Saccard, vidées de tout référent réel : les entailles n'étaient plus que des lignes sur la carte de Paris comme ces lignes ne semblent pas le moins du monde être des soldats dans la carte de la campagne sedanaise. Il en est de même lorsque Maurice repère son escouade à la sortie du brouillard. Les hommes sont alors totalement perdus et entourés par un voile impénétrable qui fait de l'espace un support bidimensionnel vierge, plan et blanc, comme dans le premier tableau de Paris d'*Une page d'amour* :

Personne ne parlait plus, l'attente continua. On ne savait même pas si l'on tournait le dos ou la face à l'ennemi. Des bruits vagues, par moments, venaient de l'inconnu du brouillard [...]. Mais, depuis un instant, il semblait que les vapeurs devinssent plus légères. Des lambeaux s'enlevaient comme des mousselines, des coins d'horizon se découvraient, troubles encore, d'un bleu morne d'eau profonde. [...] Le brouillard, pourtant, se

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 556-557.

levait. Ce fut soudain, comme à Bazeilles, le déroulement d'un décor, derrière le flottant rideau qui remontait avec lenteur vers les frises. [...] Et tout de suite Maurice reconnut l'endroit où ils attendaient⁴³⁵.

Suit un discours entièrement fondé sur le système « Gayeulles » dont nous avons précédemment dénoncé la cécité imposée : produire des énoncés ancrés, exhortant le personnage et le lecteur à regarder quelque chose ; puis désigner par des déictiques et des démonstratifs ancrés des réalités qu'il ne peut concevoir, et les prédiquer le plus souvent par un seul toponyme ne renvoyant à aucun référent précis pour le lecteur :

« Ah ! dit-il à Jean, nous sommes sur le plateau de l'Algérie... Tu vois, de l'autre côté du vallon, en face de nous, ce village, c'est Floing ! et là-bas, c'est Saint-Menges ; et plus loin encore, c'est Fleigneux... Puis, tout au fond, dans la forêt des Ardennes, ces arbres maigres sur l'horizon, c'est la frontière⁴³⁶... »

Ce court énoncé au style direct ne prêterait guère à conséquence, s'il ne servait d'embrasseur et de légitimation à la reprise de la description, qui sans la moindre raison véritable, exploite le geste déictique de Maurice pour évacuer tout élément véritablement descriptif du texte, dans une réplique identique mais symétrique à la carte du roi Guillaume, vue cette fois du plateau de l'Algérie, présentant les mêmes caractéristiques (mises en évidence selon le même code typographique), mais sans cette fois la caution explicite de la métaphore cartographique et de la maîtrise stratégique du territoire :

Il continua, la main tendue. Le plateau de l'Algérie, une bande de terre rougeâtre, longue de trois kilomètres, descendait en pente douce du bois de la Garenne à la Meuse, dont les prairies le séparaient. C'était là que le général Douay avait rangé le 7^e corps, désespéré de n'avoir pas assez d'hommes pour défendre une ligne si développée et pour se relier solidement au 1^{er} corps, qui occupait, perpendiculairement à lui, le vallon de la Givonne, du bois de la Garenne à Dagny.

« Hein, est-ce grand, est-ce grand ! »

Et Maurice, se retournant, faisait de la main le tour de l'horizon. Du plateau de l'Algérie, tout le champ de bataille se déroulait, immense, vers le sud et vers l'ouest ; d'abord Sedan, dont on voyait la citadelle, dominant les toits ; puis Balan et Bazeilles, dans une fumée trouble qui persistait ; puis, au fond, les coteaux de la rive gauche, le Liry, la Marfée, la Croix-Piau. Mais c'était surtout vers l'ouest, vers Donchery, que s'étendait la vue. La boucle de la Meuse enserrait la presque île d'Iges d'un ruban pâle ; et là, on se rendait parfaitement compte de l'étroite route de Saint-Albert, qui filait entre la berge et un coteau escarpé, couronné plus loin par le petit bois du Seugnou, une queue des bois de la Falizette. En haut de la côte, au carrefour de la Maison-Rouge, débouchait la route de Vrignes-aux-Bois et de Donchery.

« Mais, vois, par là, nous pourrions nous replier sur Mézières. »

Mais, à cette minute même, un premier coup de canon partit de Saint-Menges. Dans les fonds, traînaient encore des lambeaux de brouillard, et rien n'apparaissait, qu'une masse confuse, en marche dans le défilé de Saint-Albert⁴³⁷.

Le procédé est poussé jusqu'à l'absurde lorsque ce traitement est imposé alors même que le paysage reste invisible, par exemple lors de l'arrivée nocturne des deux amis devant

⁴³⁵ Ibid., p. 592-593.

⁴³⁶ Ibid., p. 593.

⁴³⁷ Ibid., p. 593-594.

Sedan, montrant définitivement combien l'existence du référent s'avère dispensable dans l'économie de la description :

Maurice, assis contre un talus avec Jean, répéta, vers le nord, **le geste** qu'il avait eu déjà.

« **Sedan est au fond... Et tiens, Bazeilles est là... Et puis Douzy, et puis Carignan, sur la droite...** C'est à **Carignan** sans doute que nous allons nous concentrer, **tu verrais**, il y a de la place ! »

Et **son geste** embrassait l'immense vallée, *pleine d'ombre*. Le ciel n'était *pas si obscur, qu'on ne pût distinguer*, dans le déroulement des *prés noirs*, le cours pâle du fleuve. Les bouquets d'arbres faisaient des *masses plus lourdes*, une rangée de peupliers surtout, **à gauche**, *barrant l'horizon* d'une digue fantastique. Puis, dans les *fonds*, *derrière Sedan*, *piqueté de petites clartés vives*, *c'était un entassement de ténèbres*, comme si toutes les forêts des Ardennes eussent jeté là *le rideau* de leurs chênes centenaires⁴³⁸.

Maurice connaît, pointe et nomme à Jean des lieux qu'il *pourrait voir* – notons l'utilisation du conditionnel –, mais qu'il *ne voit pas* et que le jeune homme *ne décrit pas* ; et la description file ensuite le thème du monochrome noir plus ou moins profond (italique). Que le paysage soit visible ou non, qu'il existe ou non, peu importe en effet, puisqu'il sera de toute façon abstrait en surfaces, signes et figures géométriques. Le même procédé, en version monochrome rouge, sera encore utilisé lorsque le cousin Otto désigne les quartiers de Paris en flammes à Henriette à la fin du roman, la désignation déictique et toponymique laissant place à l'évocation du néant absolu, celle d'une surface en flammes détruisant toute image de la ville⁴³⁹.

Ce long recensement de l'intégration problématique de la référence cartographique dans *La Débâcle* montre que l'abstraction et le déficit référentiel instaurés par son irruption dans le récit relèvent d'un véritable principe d'écriture dans l'œuvre, et non d'une anomalie ponctuelle. Cette analyse ne serait toutefois pas totalement complète dans un roman zolien si elle ne recevait, comme bien souvent chez l'écrivain, un commentaire direct par la mise en abyme de ce principe esthétique dans la diégèse. Et en effet, le facteur d'illisibilité de la médiation cartographique semble lui aussi mis en scène dans l'« intrigue » du roman, qui insère de manière comique une sorte de leçon de géographie à l'intérieur de l'état-major

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 527.

⁴³⁹ « « Paris brûle... Tenez ! venez par ici, on voit parfaitement. » Et [Otto] marcha devant elle, il sortit de la station, alla le long des rails pendant une centaine de pas, pour atteindre une passerelle de fer, construite en travers de la voie. Quand ils eurent gravi l'étroit escalier et qu'ils se trouvèrent en haut, appuyés à la rampe, l'immense plaine rase se déroula, par-dessus un talus. « Vous voyez, Paris brûle... » [...] La leur rouge, qui incendiait le ciel, grandissait toujours. A l'est, le vol de petits nuages ensanglantés s'était perdu, il ne restait au zénith qu'un tas d'encre, où se reflétait les flammes lointaines. Maintenant, toute la ligne d'horizon était en feu ; mais, par endroits, on distinguait des foyers plus intenses, des gerbes d'un pourpre vif, dont le jaillissement continu rayait les ténèbres, au milieu des grandes fumées volantes. Et l'on aurait dit que les incendies marchaient, que quelque forêt géante s'allumait là-bas, d'arbre en arbre, que la terre elle-même allait flamber, embrasée par ce colossal bûcher de Paris. « Tenez ! expliqua Otto, c'est Montmartre, cette bosse que l'on voit se détacher en noir sur le fond rouge... A gauche, à la Villette, à Belleville, rien ne brûle encore. Le feu a dû être mis dans les beaux quartiers, et ça gagne, ça gagne... Regardez donc ! à droite, voilà un autre incendie qui se déclare ! On aperçoit les flammes, tout un bouillonnement de flammes, d'où monte une vapeur ardente... Et d'autres, d'autres encore, partout ! » » (*ibid.*, p. 886).

français. A ce petit jeu, le général Bourgain-Desfeuilles, qui ne maîtrise aucunement les cartes de la région, apparaît comme une figure idéale du lecteur : comme ce dernier, l'officier n'a pas la carte des opérations en tête ni sous les yeux, et il ne comprend dès lors absolument rien à ce qui se passe dans le roman, aussi perdu que ses pathétiques troupes tournant en rond, et courant à leur perte :

« Mon général, expliqua Sambuc, sans se déconcerter, nous tenons avec les camarades les bois de Dieulet...

– Où ça, les bois de Dieulet ?

– Entre Stenay et Mouzon, mon général.

– Stenay, Mouzon, connais pas, moi ! Comment voulez-vous que je me retrouve, avec tous ces noms nouveaux ? »

Géné, le colonel de Vineuil intervint discrètement, pour lui rappeler que Stenay et Mouzon étaient sur la Meuse, et que, les Allemands ayant coupé la première de ces villes, on allait tenter, par le pont de la seconde, plus au nord, le passage du fleuve⁴⁴⁰.

Comme le lecteur, le personnage est étranger au monde diégétique dans lequel il ne fait qu'arriver ; de plus, il ne connaît pas la géographie précise de cette région : il présente donc le reflet exact de l'effet que peut produire l'inflation de toponymes inconnus dans les descriptions du roman, celui de susciter l'interrogation et l'incompréhension. L'évocation de cet effet sur le général montre que l'écrivain a conscience de la possible illisibilité de l'outil toponymique, qu'il utilise pourtant abondamment. Car pour Bourgain-Desfeuilles, il s'agit bien d'une complète illisibilité du monde qui l'entoure, le plongeant dans la confusion la plus totale. Derrière l'énervement du discours, on perçoit en effet une confusion sylleptique chez le personnage entre l'espace et le mot : « Comment voulez-vous que je me retrouve, avec tous ces noms nouveaux ? ». Si l'espace perd l'armée française, qui tourne en rond, le mot, le simple toponyme inconnu, peut lui aussi perdre l'homme dans tous les sens du terme, en lui rendant toute compréhension d'un discours impossible. Le général ne s'y « retrouve » pas : il ne retrouve pas son chemin dans le paysage, il ne retrouve pas son chemin dans un langage dont il se sent exclu et qui lui apparaît incompréhensible, il ne se retrouve enfin pas lui-même en tant que sujet dans cette situation qui l'empêche d'être et d'agir. Le discours du général semble d'ailleurs mimer cette défaite de la préhension intellectuelle des toponymes inconnus. Ceux-ci lui arrivent par un style télégraphique, dépourvu de liaisons grammaticales et verbales (« Où ça, les bois de Dieulet ? ») ou réduit au babillage agrammatical d'un enfant sans sujet actif exprimé (« Stenay, Mouzon, connais pas, moi ! »). Ne pas identifier le toponyme, c'est donc explicitement ne rien comprendre aux propos de Sambuc, être incapable de se les approprier et de les interpréter correctement, mais c'est aussi s'exclure du monde et

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 514.

faire la rencontre d'un langage potentiellement opaque, énigmatique, illisible comme le territoire brut non cartographié. Le discours du général se perd lui-même en raison de toponymes devenus vides de sens, réduits à de simples mots répétés pour leurs sons comme dans une comptine. Cette illisibilité entraîne d'ailleurs une suspicion du général à l'égard de l'authenticité de tout ce qu'on lui explique par la suite sur le monde qui l'entoure :

Dès que le général aperçut Sambuc, il cria :

« Quel fichu pays, avec ces côtes et ces bois continuels !... Vous entendez, où est-ce, où se bat-on ? [...] »

– Voici Sommauthe à droite, finit par dire Sambuc, en désignant un haut sommet, couronné de verdure. Yoncq est là, sur la gauche... C'est à Beaumont qu'on se bat, mon général.

– Oui, à Varniforêt ou à Beaumont », confirma Ducat.

Le général mâchait de sourdes paroles.

« Beaumont, Beaumont, on ne sait jamais dans ce sacré pays... »

Puis, tout haut :

« Et à combien ce Beaumont est-il d'ici⁴⁴¹ ? »

« Beaumont, Beaumont, on ne sait jamais dans ce sacré pays » : on ne sait jamais dans ce sacré pays ce qu'un toponyme veut dire : Beaumont peut tout aussi bien être Varniforêt pour le regard non éduqué à la carte du général. Beaumont ou Varniforêt, Beaumont ou peut-être pas Beaumont car on ne sait jamais, et d'ailleurs quel Beaumont, car il y en a tant, ainsi que le souligne l'ajout du déterminant réduisant ce nom propre à un simple nom commun : « ce Beaumont ». Le caractère péjoratif du démonstratif, qui pourrait aussi bien être remplacé par un possessif (*votre Beaumont), montre bien que le personnage met à distance le mot de son référent, qu'il ne s'approprie pas le moins du monde : ce Beaumont qu'on prétend être un lieu de bataille, il n'y croit pas. Pour lui, ce mot ne veut rien dire, et il pourrait tout aussi bien être Varniforêt, dans la mesure où l'un comme l'autre sont pour lui sans référent. Ce qu'illustre la méfiance et l'emportement du général, ce n'est pas seulement la réaction d'un officier qui ne maîtrise pas un élément essentiel à sa tâche, à savoir la connaissance du terrain : celui-ci fait surtout l'expérience de l'opacité du langage à travers les toponymes, qu'il entend mais qui ne lui *disent* absolument rien, qui n'offrent aucune transparence sur le monde muet qui lui fait face, symbolisé par cette bataille invisible mais pourtant bel et bien là.

Il est manifeste que Bourgain-Desfeuilles se trouve dans cet épisode dans une situation identique au lecteur zolien, qui ne sait pas où l'on se bat, qui ne connaît ni Beaumont ni Varniforêt, et pour qui le choix entre l'un ou l'autre ne permettra pas plus de comprendre ce qui se passe. Comme le général et plus encore que lui, le lecteur reçoit depuis plus d'une centaine de pages des toponymes qu'il ne comprend pas et lui rendent fort logiquement le monde diégétique aussi peu lisible que le sont la zone des combats pour l'officier. Pour l'un

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 517.

comme pour l'autre, le monde (le terrain/le roman) ressemble dès lors, par la faute du traitement abstrait, à une carte dont il ne maîtriserait pas l'encodage. Par cette mise en abyme, l'écrivain semble admettre implicitement le caractère volontaire de ce phénomène d'illisibilité qui parasite son roman, et assumer les effets dévastateurs qu'elle peut entraîner : rejet, emportement, confusion. Mais dans le même temps, la présence de cette parabole montre que le procédé n'est pas gratuit : la détresse intellectuelle du général aboutit à une intuition du caractère non transitif du langage, devant susciter méfiance et précaution ; de même, par l'illisibilité du roman, le lecteur zolien est amené à reconnaître l'intransitivité comme une possibilité de la communication romanesque, rabattant l'enjeu de l'œuvre d'art sur elle-même, et non plus sur le prétendu référent devant lequel elle feint de s'effacer. *La Débâcle* ne parle pas de la guerre et ne montre pas la région de Sedan : elle est un commentaire autoréférentiel permanent sur ce qu'est le parcours de lecture du monde et de l'œuvre ; elle ne montre que l'écriture.

Cette dernière remarque nous mène tout naturellement à l'une des exploitations critiques les plus célèbres de ce roman, celle qui ouvre *La production du texte* de Michael Riffaterre en 1979. Dans « L'explication des faits littéraires⁴⁴² », l'auteur développe l'idée que le référent est une notion qui ne doit pas être prise en compte comme point de départ de l'analyse littéraire. La structure et la stylistique de l'œuvre ne seraient selon lui en rien subordonnées à un référent que l'écrivain voudrait exprimer, et que le lecteur leur rattacherait dans son expérience de lecture. Au contraire, elles répondraient à une « gymnastique verbale » où entreraient des conditions tout autres, notamment d'ordre purement stylistique (jeu de sonorités, associations d'idées par analogie...). Ainsi, la succession de comparaisons absurdes du portrait de Quaresmeprenant dans le *Quart Livre* de Rabelais ne donnerait aucune information sur l'état physique du personnage, mais serait subordonnée à deux volontés autres : susciter une impression d'incompréhension renforçant l'altérité et donc la monstruosité du personnage, quelle que soit l'image que le lecteur en retire, et opérer des jeux dans la chaîne langagière, relevant soit de l'association phonique, soit de l'association métaphorique (« [Il avait] les cuisses comme un crenequin. Les hanches comme un vilbrequin. », « le sens commun comme un bourdon. L'imagination comme un carillonnement de cloches⁴⁴³. »). De même, lorsque Nerval compare dans *Aurélia* le feuillage coloré des sycomores aux « panaches de coq de Pharaon », le critique note avec justesse que la comparaison n'aide en rien une « vision » plus exacte du feuillage en question, d'autant que la

⁴⁴² Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979, p. 7-27.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 21-23.

probabilité de voir un sycomore est alors bien plus grande que de croiser un roi de l'Antiquité égyptienne. L'appel au « pharaon » ne reposerait en rien sur un choix de clarté référentielle, mais sur la volonté de faire voisiner deux mots que le lecteur perçoit comme « exotiques » et étrangers jusque dans leur graphie, afin de renforcer l'impression de dépaysement de l'évocation⁴⁴⁴. On le comprend à cette lecture, et Riffaterre en est parfaitement conscient, les exemples de l'écriture de Rabelais, de la poésie romantique ou surréaliste qu'il utilise s'avèrent des exemples tout trouvés et donc peu significatifs pour une telle démonstration, dans la mesure où le primat du travail sur la langue participe directement de leurs esthétiques. Selon l'auteur, cette dimension a-référentielle de gymnastique purement verbale réside cependant dans toute œuvre littéraire, que la poésie afficherait souvent, alors que d'autres esthétiques, comme le roman réaliste, tendraient au contraire à cacher en ne « frustrant » pas directement le référent, mais en relevant tout autant d'un primat du signifiant et de la structure :

Il est vrai que dans les exemples qui précèdent, quand la structure grammaticale renvoie au référent, cette référence est frustrée par les mots qu'articule le syntagme comparatif. Mais s'il n'y a pas de frustration ? Si les descriptions sont claires, compréhensibles, vraisemblables, comme c'est le cas dans les styles du réalisme ? Eh bien, là aussi, la notion de gymnastique verbale suffit à rendre compte des faits⁴⁴⁵.

C'est à cette occasion que le critique se livre à une petite expérience sur une page de *La Débâcle* que nous avons déjà croisée dans notre analyse, celle de la première description du champ de bataille de Sedan observée par le roi Guillaume de Prusse. Selon M. Riffaterre, le caractère réel et vérifiable de la référence de la description ne commande en rien l'écriture de cette description. Celle-ci est convaincante en raison de la délégation du point de vue au roi qui est sur le terrain, mais aussi parce que la description utilise des « cadres syntaxiques dont le locuteur use chaque jour pour décrire » (comme l'énumération d'éléments répartis en fonction de déictiques spatiaux), et enfin grâce au caractère vraisemblable des toponymes utilisés, qui renvoient bien à des noms de lieux pouvant se situer dans un terroir français (« il suffit que les noms aient les caractéristiques que nous pouvons extraire [du] corpus [toponymes que la langue tient à notre disposition (par exemple, noms à tirets et à suffixe comme *Saint-X*, *Y-Ies-Forges*, etc.)]⁴⁴⁶. »). Peu importe donc qui est où et quand, tant que l'effet de réalité commandé par la structure est là : par une chute fort habile, le critique entend

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 24-25.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 26.

prouver son propos en révélant qu'il s'est amusé, pour étayer son argumentation, à remplacer tous les toponymes du texte par ceux de l'annuaire des Landes :

Toponymes des Landes substitués par M. Riffaterre	Texte original de <i>La Débâcle</i>
<p>Les cent mille hommes et les cinq cents canons de l'armée française étaient là, entassés et traqués dans ce triangle ; et lorsque le roi de Prusse se tournait vers l'ouest, il apercevait une autre plaine, celle de Geaume, des champs vides, s'élargissant vers Hagetmau, Montfort et Ondres-aux-Bois, tout un infini de terres grises, poudroyant sous le ciel bleu ; et, lorsqu'il se tournait vers l'est, c'était aussi, en face des lignes françaises si resserrées, une immensité libre, un pullulement de villages, Moumy et Cambran d'abord, ensuite en remontant Coudures, Pontens-les-Forges, Mugron, Œyreluy, jusqu'à La Chapelle, près de la frontière. Tout autour, la terre lui appartenait, il poussait à son gré les deux cent cinquante mille hommes et les huit cents canons de ses armées, il embrassait d'un seul regard leur marche envahissante. Déjà, d'un côté, le XI^e corps s'avavançait sur Saint-Cricq, [...] et, de l'autre côté, si les arbres et les coteaux le gênaient, il devinait les mouvements, [...] il savait que la garde devait avoir atteint Œyreluy.</p>	<p>Les cent mille hommes et les cinq cents canons de l'armée française étaient là, entassés et traqués dans ce triangle ; et lorsque le roi de Prusse se tournait vers l'ouest, il apercevait une autre plaine, celle de Donchery, des champs vides, s'élargissant vers Briancourt, Maraucourt et Vrignes-aux-Bois, tout un infini de terres grises, poudroyant sous le ciel bleu ; et, lorsqu'il se tournait vers l'est, c'était aussi, en face des lignes françaises si resserrées, une immensité libre, un pullulement de villages, Douzy et Carignan d'abord, ensuite en remontant Rubécourt, Pouru-aux-Bois, Francheval, Villers-Cernay, jusqu'à la Chapelle, près de la frontière. Tout autour, la terre lui appartenait, il poussait à son gré les deux cent cinquante mille hommes et les huit cents canons de ses armées, il embrassait d'un seul regard leur marche envahissante. Déjà, d'un côté, le XI^e corps s'avavançait sur Saint-Menges, [...] et, de l'autre côté, si les arbres et les coteaux le gênaient, il devinait les mouvements, [...] il savait que la garde devait avoir atteint Villers-Cernay.</p>

Peu importe donc le référent nous dit Riffaterre, puisque n'importe quel toponyme produit le même effet et sans doute la même préhension imaginaire de la réalité diégétique : par conséquent, le choix des toponymes ne répond pas à un primat du référent mais à des critères relevant d'une volonté littéraire, comme l'effet de réel, qui se passe de vérifiabilité. Si nous partageons en partie la démonstration générale de l'auteur sur la mise au second plan de la référence dans tout texte littéraire, qu'il soit surréaliste ou réaliste – bien que le propos de cet ouvrage d'obédience structurale nous semble malgré tout un peu trop radical –, l'exploitation argumentative de cette expérience sur *La Débâcle* mérite au regard des pages qui précèdent quelques remarques.

Il est évident que dans cet extrait le référent géographique n'a pas la moindre importance et se révèle totalement interchangeable ; cependant, il nous semble que celui-ci ne s'avère pas du tout l'exemple idéal d'une description réaliste « claire, compréhensible, vraisemblable » et sans « frustration » sur laquelle l'auteur pouvait appuyer son idée d'une « gymnastique verbale cachée » dans le roman réaliste. En effet, si les toponymes sont interchangeables dans ce texte, c'est parce que ce sont précisément des toponymes, des supports vides, sans signifié, et donc entièrement centrés sur leur signifiant. On notera sur ce

point que les substitutions opérées par Riffaterre portent uniquement sur les toponymes abscons, qu'il remplace par des segments aux sonorités proches. En revanche, « la Chapelle » et le suffixe « -aux-Bois », semblables à des noms communs, sont gardés. Il nous semble évident que l'interchangeabilité du référent toponymique ne fonctionne et ne peut être considérée comme fonctionnant à la manière de n'importe quel autre signifié, dans la mesure où celui-ci est arbitraire, opaque, et donc parfaitement substituable. Si le lecteur ne perçoit pas le moindre changement à la lecture des deux versions dans son intellection de la scène, c'est en raison non pas de la clarté et de la vraisemblance de cette scène, mais précisément de sa faiblesse mimétique, bloquant toute « vision » à la manière du « sycamore pharaon ». L'invasion du toponyme dans l'extrait et la faiblesse référentielle dans le reste du texte sont précisément subordonnées à cette finalité d'exclure de toute référence. Comme le constate H. Garric à propos des énumérations de noms de rues et d'enseignes chez Michel Butor, « c'est le catalogue qui sort vraiment le toponyme de son rôle instrumental référentiel⁴⁴⁷ ». Si l'on ne voit aucune différence après la manipulation de Riffaterre, ce n'est pas parce qu'on se faisait avant une image personnelle indépendante du référent, mais parce qu'on ne voyait rien en lisant ce texte abstrait, et ne voit toujours rien lorsque seuls les toponymes abstraits sont modifiés. Par conséquent, ce texte exemplifie bien la mise en retrait de la référence dans le texte littéraire, mais il ne peut pas se présenter comme un exemple neutre, typique ou représentatif du réalisme, dans la mesure où l'écriture zolienne y met en place un repli sur l'écriture qui la place davantage dans le camp des exemples poétiques plus hermétiques utilisés ailleurs dans la démonstration de l'auteur. S'il est sans doute très pertinent de rechercher la gymnastique verbale masquée dans tout texte réaliste, Michael Riffaterre ne pouvait choisir plus mauvais exemple à l'appui de son discours.

Quoi qu'il en soit, l'expérience menée sur *La Débâcle* dans ce premier chapitre de *La production du texte* s'avère pour nous un témoignage de choix : la démonstration de l'auteur confirme, même si sa perspective est différente, que les descriptions de ce roman ont totalement évacué leur référent, et que son inflation de toponymes n'y est pas étrangère, confortant notre hypothèse d'une utilisation opacifiante des ressorts abstraits de la représentation cartographique chez Zola. L'accent porté dans ce paragraphe sur le rôle des toponymes dans la défiguration du réel diégétique s'avère particulièrement intéressant : en effet, si la carte est un modèle privilégié des anti-descriptions zoliennes, c'est, nous semble-t-il, parce que celle-ci présente la particularité de réunir les deux modalités esthétiques

⁴⁴⁷ Henri Garric, *Portraits de ville, op. cit.*, p. 189.

d'abstraction que le romancier met en œuvre constamment : la réduction de l'image à des formes géométriques bidimensionnelles et à des taches colorées, comme la peinture d'avant-garde, mais aussi la transformation du signe en un « à-voir » non transparent, présent dans un espace qui n'est pas seulement à lire, mais aussi à contempler. En cela, le toponyme essentiel à la défiguration cartographique des descriptions de *La Débâcle* nous montre la voie d'un dernier pan essentiel de l'esthétique intransitive de Zola : celle d'une exhibition fascinée de la forme de l'écriture.

c. Vers une exposition logogrammatique du signe écrit ?

Les différentes attaques de la représentation mimétique que nous avons pu identifier tout au long de notre parcours zolien nous menaient toutes nécessairement à ce dernier repli de l'écriture sur elle-même, vers une fétichisation du signe écrit pris comme objet de contemplation esthétique abstrait. Les innombrables mises en abyme énonciatives du cycle, la mise en scène du support de la page, présentée au regard à l'égal de la toile du peintre d'avant-garde, la mise en scène de l'apparition et de la disparition du texte dans les *incipit* et *excipit* des romans, l'utilisation visuelle des blancs typographiques de la page, le goût des formes abstraites, en particulier celles utilisées dans la cartographie – à savoir les points, les lignes et les lettres des toponymes – : tout dans l'esthétique des *Rougon-Macquart* semble attester d'une haute visibilité du signe écrit dans la perception zolienne, qui ne l'assimile aucunement à un vecteur transparent du sens, mais tendrait plutôt à le transformer en un objet de contemplation idéal dans une sorte de réduction absolue du principe fétichiste que l'auteur applique à son œuvre. Ainsi compris, le cycle, le roman, chaque description, chaque mot, puis chaque lettre fonctionneraient dès lors sur un même principe intransitif, consistant à se présenter comme *artefact* abstrait et artificiellement construit par l'auteur-maître, et supplanteraient par leur autoréférentialité la contingence et l'anarchie irreprésentable d'un monde réel considéré comme inaccessible et dangereux. Le mot zolien ne serait donc jamais un simple mot, mais déjà une petite œuvre abstraite en soi, que certains passages de l'œuvre s'entendraient, par des moyens qu'il nous reste à établir, à offrir plus particulièrement à la contemplation du lecteur.

- Du toponyme à l'autonyme, de l'autonyme à l'autotélisme

Les ressorts abstraits de la description que nous venons de mettre en évidence dans cette dernière partie de notre travail confirment cette idée d'une relation purement esthétique au signe : l'abstraction par taches utilise la métaphore pour distordre le rapport mécanique d'un mot et à son objet-référent et le réduire à une forme ; le modèle cartographique met quant à lui en évidence le signe en le dispensant de tout rôle référentiel, et en privilégiant précisément des signifiants peu « loquaces » par nature, comme les chiffres, mais surtout les toponymes. Mot opaque et intransitif par excellence, le toponyme, particulièrement goûté par Zola, nous semble significatif de cette dimension contemplative que le romancier applique à son écriture, pouvant servir de point de départ à notre analyse de la dimension visuelle attachée au mot écrit dans le cycle des *Rougon-Macquart*. Le toponyme fait figure selon Christian Jacob de sommet de l'autoréférentialité du lieu : il est un mot qui fait corps avec le point qu'il désigne dans l'espace, et sa qualité de nom propre, singulière et en théorie réservée au seul référent qu'il désigne, introduit entre eux une relation tautologique :

Avec le toponyme, il y a identité entre l'espace de la représentation et l'espace représenté. D'où l'aspect en apparence tautologique et circulaire de ce processus de nomination, puisque le toponyme ne renvoie à rien d'autre qu'à la position qu'il occupe sur la carte, il identifie à la fois un lieu de l'espace réel, objet d'un savoir préalable plus ou moins précis, et une position parmi toutes celles que contient virtuellement une carte.

Le lieu cartographique se définit ainsi par son individualité, une identité intrinsèque qu'exprime le nom propre du toponyme, et en même temps sa place dans un réseau de positions contiguës, de voisinages d'écarts qui en font un point dans un espace organisé⁴⁴⁸.

Ce fonctionnement tautologique se complique cependant lorsque l'univers se réduit à l'espace de la représentation, lorsque le toponyme n'est plus l'étiquette d'un lieu reconnaissable en tant que singularité précise. Lorsque la carte est coupée de son référent réel, lorsque le toponyme est cité hors contexte, rien ne permet de le retrouver : celui-ci devient un réceptacle vide, celui d'un déictique singulier qui ne désigne plus rien, une enveloppe vide, un signifiant sans signifié. Ainsi, du seul point de vue de l'énonciation cartographique pure, ces noms propres relèvent selon Louis Marin de l'autonyme⁴⁴⁹, soit du mot qui s'entend seulement comme mot, comme appellation, au-delà de toute référentialité. Cette intransitivité qui peut faire du toponyme un obstacle n'est cependant pas sans attrait, dans la mesure où elle prête à ce type de mot une singularité, et par la même une visibilité incomparable, ainsi que le remarque Pierre Jourde :

⁴⁴⁸ Christian Jacob, *L'Empire des cartes, op. cit.*, p. 265.

⁴⁴⁹ Louis Marin, « La ville dans sa carte et son portrait » [1981], dans *De la représentation, op. cit.*, p. 211.

Le nom propre fascine à raison de sa séparation, de sa solitude absolue. Son rôle est de désigner ce qui est l'unique et, par là, n'a de sens et de définition que par son nom. L'invention du nom nous semble ainsi correspondre à un désir de dire l'être, de créer un langage de la présence pure, qui n'est tel justement que parce qu'il fait le détour de l'absence du référent⁴⁵⁰.

Présence pure, qui s'oppose à l'effacement du nom commun au profit de l'objet-référent réel, et qui, en faisant ainsi l'économie du monde, tend à se poser face à lui comme un concurrent, comme un monde à lui seul. Cette substitution du nom propre au référent réel qu'il désigne, cette dimension démiurgique de la nomination toponymique sont particulièrement manifestes dans le cas de terres nouvellement découvertes : nommer un territoire par un toponyme, c'est, bien que cette terre ait toujours été là, la créer en quelque sorte, la faire accéder à l'existence, et il n'est dès lors pas étonnant que de nombreux rois ou explorateurs aient ainsi tenté de faire de leur nom propre un toponyme, leur conférant une autorité de créateur sur l'espace ainsi nommé :

Le toponyme [issu du nom du découvreur d'une terre est] une signature, une revendication d'autorité et de propriété symbolique, analogue à la maîtrise politique et coloniale que suggère le nom du souverain. [...] On pourrait d'ailleurs [...] voir dans l'activité nominatrice du voyageur sur le terrain un substitut au tracé cartographique⁴⁵¹.

Cette relation de substitution qui accorde au toponyme un pouvoir autocratique sur la réalité qu'il désigne n'est pas étonnante, dans la mesure où le nom propre, par sa singularité, est le vecteur essentiel de l'organisation d'un réel anarchique par l'entreprise cartographique. Sorte de parure apotropaïque, fétiche artificiel, détaché du réel et soumis à la puissance de l'homme qui l'invente, le nom de lieu lutte contre, réifie, met à distance la brutalité du monde phénoménal pour lui superposer une image maîtrisée, classée, connue :

Nommer relève d'un véritable « exorcisme », qui introduit la mémoire, le savoir, un repère stable, un îlot de sécurité dans l'océan de l'indifférencié car innommé. La nomination est un mode d'appropriation symbolique qui donne une mémoire aux terres vierges, un quadrillage qui dépossède l'espace de son altérité et en fait un objet de discours, assujetti aux contraintes de la référence linguistique, qui veut qu'à chaque lieu identifié corresponde un nom⁴⁵².

Le toponyme est donc à la fois intransitif, coupé du monde référentiel par sa singularité de nom propre, et, pour cette raison même qu'il ne s'efface pas devant le réel qu'il soumet à son autorité, un des uniques moyens de faire accéder le monde à la représentation nécessaire au discours et à la connaissance. Le toponyme est donc à la fois un moyen de rendre le monde dicible et une abstraction intransitive qui le met sans cesse à distance, et peut

⁴⁵⁰ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, op. cit., p. 202.

⁴⁵¹ Christian Jacob, *L'Empire des cartes*, op. cit., p. 268-269.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 267.

très bien se passer de lui. On comprend ainsi le rapport étroit qui unit le nom de lieu avec la création de l'œuvre d'art, qui parle le monde et érige son propre monde en même temps. Qu'en est-il dès lors du cas particulier, qui nous intéresse au plus haut point, de l'insertion du toponyme dans une œuvre d'art, soit dans un monde construit de toutes pièces par un artiste ?

Au sein du monde représenté, le toponyme n'a plus de véritable utilité : coupé du *continuum* réel, il est un monde au sein du monde, une boursoufflure de l'autonomie du monde de l'œuvre. S'il est inscrit dans un système de noms cohérent, il peut par sa seule présence, qu'il soit inventé ou tiré du réel, faire advenir à l'existence un lieu dans l'esprit du lecteur, à la manière du baptême d'une terre nouvellement explorée. Mais si ce système se grippe, son autoréférentialité constitutive se signale immédiatement : risquant sans cesse de ne plus être associé à un référent qui est concrètement absent du monde fictionnel, et donc d'être perçu dans son essence, le toponyme inséré dans l'œuvre littéraire risque, comme sur une carte dont on n'identifie plus le référent spatial, de devenir pour le lecteur un panneau qui n'a plus rien à désigner, un substitut discursif qui ne remplace plus rien. L'impression d'une non instrumentalité du toponyme en régime littéraire accentue donc considérablement sa nature autoréférentielle, autonymique. Sa singularité de nom propre éclate alors dans le texte, comme un résidu d'insignifiance à l'incomparable présence muette. C'est pourquoi Pierre Jourde considère, dans ses *Géographies imaginaires*, que la mise en valeur en soi d'un toponyme coupé de référent connu pour le lecteur, par exemple en l'utilisant comme titre de l'œuvre littéraire, se révèle un acte transgressif :

[M]ême si le nom de « Syrtes » éveille une réminiscence dans la conscience du lecteur [de Gracq], c'est celle d'un lieu indifférent, dénué pour lui de toute importance et sans doute de tout écho. Par conséquent, le déployer en couverture, c'est déplacer le périphérique et le secondaire (ou tout simplement l'inexistant) vers le centre, assumer bruyamment le déséquilibre entre le vide momentané du signe et l'importance de sa mise en scène, un peu comme pour ces romans dont le titre est un anthroponyme fictif : inscrire *Thérèse Desqueyroux* ou *Colas Breugnon* sur une page de couverture, c'est se livrer à la petite provocation – certes atténuée par l'habitude prise de ces titres-noms – qui consiste à mettre en avant, et donc à doter d'une importance capitale, d'un caractère de nécessité, ce qui est peut-être le travail apparemment le plus gratuit de l'écrivain : le choix du nom. Pourquoi Thérèse Desqueyroux plutôt que Madeleine Untel ? Et cependant c'est bien ce nom qui sera chargé, seul, nu, dépouillé de l'enveloppe protectrice du contexte, de représenter l'œuvre, dans le déploiement de ses syllabes gratuites sur le désert de la couverture⁴⁵³.

L'utilisation problématique des toponymes que nous avons pu rencontrer dans le cycle, en particulier dans *La Débâcle*, relève de ce phénomène. En effet, Zola met en place un ensemble de stratagèmes visant à contrecarrer toute fonctionnalité pour les toponymes qu'il insère dans sa fiction : absence de désignation de son objet-référent (La Marfée est-elle un bois, un village ou un plateau ? La Madeleine est-elle une place, un quartier ou un

⁴⁵³ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, op. cit., p. 200-201.

monument ?) ; utilisation de toponymes inconnus du lecteur, au référent par conséquent méconnaissable (nous pensons en particulier à la microtoponymie de certaines petites rues de Paris, mais surtout des lieux-dits alsaciens : Vrignes-les-Bois, Iges, La Moncelle...) ; instauration d'une certaine altérité toponymique en choisissant des noms d'apparence exotique (nous pensons bien évidemment à la toponymie de l'Est de la France d'autant que l'écrivain, parfois même de manière anachronique, choisit alors des appellations non francisées : Schelestadt, Frœschwiller, Markolsheim...) ; enfin et surtout, avant tout autre moyen, agencement des toponymes en « tas », listes, accumulations, dans une omniprésence qui sature certains paragraphes par ces mots peu familiers, comme autant d'obstacles à la lecture, faisant en quelque sorte de la page un texte écrit dans une langue étrangère :

[Dans le cas d'une carte transformée en liste de noms de lieux, ensuite réinjectée dans des descriptions de compilateurs,] les toponymes perdent largement leur pouvoir dénotatif, ils sont des lieux réduits à un nom et privés d'espace, qui ne font sens que dans une chaîne qui les relie et dans un contexte qui est verbal avant d'être spatial. Une telle situation se prête plus qu'une autre à toutes les modifications et altérations involontaires : interversions dans l'ordre d'énumération, faute d'orthographe, lente tétatologie graphique qui défigure peu à peu les noms les plus familiers. La toponymie s'enferme alors dans l'autoréférence⁴⁵⁴.

Tétatologie, monstruosité du toponyme qui se montre comme mot non signifiant. Ainsi l'écriture saturée de noms propres vides de tout référent et de toute fonctionnalité opèrerait en quelque sorte ce phénomène d'exhibition de la langue dans toute son étrangeté dont Roland Barthes souhaite l'expérience dans *L'Empire des signes* :

Le rêve, connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la comprendre [...], connaître, réfractée positivement dans une langue nouvelle, les impossibilités de la nôtre, apprendre la systématique de l'inconcevable ; défaire notre « réel » sous l'effet d'autres découpages, d'autres syntaxes ; découvrir des positions inouïes du sujet dans l'énonciation, déplacer sa topologie ; en un mot, descendre dans l'intraduisible, en éprouver la secousse sans jamais l'amortir, jusqu'à ce qu'en nous tout l'Occident s'ébranle et que vacillent les droits de la langue paternelle [...]. Tel chapitre de Sapir sur les langues chinook, nootkan hopi, de Granet sur le chinois, tel propos d'un ami sur le japonais ouvre le romanesque intégral, dont seuls quelques textes modernes peuvent donner l'idée (mais aucun roman), permettent d'apercevoir un paysage que notre parole (celle dont nous sommes propriétaires) ne pouvait à aucun prix ni deviner ni découvrir⁴⁵⁵.

Ainsi l'autonymie revendiquée du toponyme en contexte littéraire lui donne-t-elle un relief le distinguant de tous les autres mots instrumentalisés par l'écriture dans un simulacre de référentialité, une « épaisseur » incomparable selon H. Garric, que le roman contemporain exploite fréquemment en raison de son intransitivité. Cette visibilité nouvelle du mot comme mot incline dès lors à faire du toponyme une sorte de motif graphique, le faisant passer de l'autonymie à l'autotélisme, de l'opacité du signe à l'exhibition iconique :

⁴⁵⁴ Christian Jacob, *L'Empire des cartes*, op. cit., p. 297-298.

⁴⁵⁵ Roland Barthes, *L'Empire des signes*, p. 11, cité par Pierre Jourde dans *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, op. cit., p. 218.

Le catalogue [toponymique] médiéval change [...] radicalement de valeur dans sa reprise contemporaine qui fournit au toponyme une épaisseur propre. Cette épaisseur ressort en particulier dans le cas des villes étrangères qui révèlent l'opacité de tout toponyme⁴⁵⁶ [...].

L'attention de nombreux romanciers du XX^e siècle pour l'inscription et la défiguration des mots dans l'espace de la ville (dans les enseignes, les graffitis) serait dès lors à relier à celle portée à cette opacité du toponyme, qui « acquiert ainsi une dimension physique qui en fait un dessin autant qu'un mot⁴⁵⁷ ». Il y a sans aucun doute de la provocation à faire de la toponymie zolienne un équivalent de celle de Butor ; et pourtant, ainsi que nous l'avons vu depuis le début de cet ouvrage, l'esthétique supposée transitive de Zola se révèle constamment et précocement sensible aux concepts d'intransitivité de l'œuvre, d'opacité du langage et d'abstraction, même si cette ouverture s'effectue sur un mode de compensation traumatique qui sera dépassé au siècle suivant. L'accent sur l'abstraction et l'intransitivité du toponyme dans le roman zolien ne nous semble d'ailleurs n'être qu'un exemple particulièrement criant d'un phénomène qui innerve l'ensemble de l'écriture du cycle des *Rougon-Macquart* : celui d'une attention constamment portée à l'écriture graphique du mot, comme objet abstrait de contemplation esthétique renvoyant l'écrivain à rien autre que lui-même.

- *Zola et la beauté formelle du signe : un rapport plastique à l'écriture*

Pour renverser le mouvement réflexif du propos qui ouvre le second tome des *Microlectures* de Jean-Pierre Richard, si les paysages peuvent « se comprendre, se lire comme autant de pages », « à travers leurs configurations sensorielles, leur logique, leur ordre secret », les pages elles aussi, « dans leurs dispositifs littéraires, leurs reliefs ou pentes d'écriture, [...] peuvent se contempler comme des paysages⁴⁵⁸ ». Encore faut-il pour cela porter sur elles un regard attentif à leur matérialité, à leur forme, nécessitant dans une certaine mesure une prise en compte de la distance, du « différer » originel pour reprendre G. Agamben, qui constitue l'essence du signe écrit. L'idée d'une fascination de Zola pour la beauté formelle du signe se trouve illustrée en termes très concrets par les analyses génétiques qui s'intéressent aux conditions pratiques de l'écriture du romancier, comme celles de Claire

⁴⁵⁶ Henri Garric, *Portraits de ville*, op. cit., p. 189-190.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 190.

⁴⁵⁸ Jean-Pierre Richard, *Pages paysages. Microlectures II*, Paris, Seuil, « Poétique », 1984, p. 7.

Bustarret⁴⁵⁹. Les papiers zoliens se révèlent aussi passionnants pour notre perspective qu'ils sont décevants pour les spécialistes : si la surface de la page est omniprésente dans l'esthétique du roman zolien, tout vise cependant dans la pratique matérielle de l'écrivain à la montrer, mais pour mieux la nier ensuite. Nous avons déjà évoqué le format particulier des papiers que Zola utilisait pour écrire, rompant par sa tendance au carré la continuité de l'écriture d'une page à l'autre. Ce choix offre chaque feuillet indépendamment au regard, en l'apparentant à la surface cadrée d'un support pictural. D'emblée, l'espace vide de la page est donc affirmé comme support par son format. Toutefois, au-delà de cette particularité, les analyses de Claire Bustarret mènent néanmoins la codicologue à quelques déconvenues. Les papiers de l'écrivain présentent peu d'intérêt tant ils semblent anonymes, au point que cette dernière parle d'un « degré zéro du support » propre au romancier. Toutefois, selon nous, c'est cette même absence de particularité qui devient la particularité des supports de Zola ; et celle-ci doit être interrogée, dans la mesure où le romancier s'oppose en cela aux pratiques artistiques dominantes de son époque :

Nous ne pouvons que constater la régularité d'aspect des milliers de feuillets couverts de sa large écriture : régularité des teintes, d'un beige plus ou moins foncé, de la qualité des papiers, vélin mais plutôt épais, à surface lisse, et des formats. L'extrême homogénéité matérielle des dossiers préparatoires et des manuscrits qu'il a conservés peut paraître déconcertante, en effet, si l'on considère la variété de produits dont pouvait disposer à la fin du XIX^e siècle le client d'une papeterie parisienne.

Une telle uniformité contraste fortement avec l'allure passablement composite des papiers d'un Stendhal ou d'un Balzac, et ne pas répondre, comme chez Hugo et Flaubert, à une fonction déterminée : supports spécifiques réservés aux notes, aux projets, distincts des papiers employés pour les brouillons et les mises au net. Le constat en devient même embarrassant pour le codicologue qui aborde ces manuscrits afin d'évaluer l'apport éventuel d'une analyse matérielle détaillée du corpus zolien. La démarche codicologique, qui consiste à enregistrer les différences observables [...], rencontre ici l'écueil d'un support aussi semblable à lui-même que possible⁴⁶⁰...

L'analyse de Claire Bustarret conclut à une double neutralisation du support zolien, d'abord dans le rôle qu'il occupe dans le processus d'écriture, puisque l'écrivain utilise uniformément le même type de support quel qu'en soit l'usage, ensuite dans le choix du papier lui-même : couleur identique, format identique, fabrication industrielle atténuant d'éventuelles particularités, grain uni et d'une qualité semble-t-il toujours égale (à la fois dans sa récurrence et dans sa texture : toujours la même, et bonne mais non luxueuse), absence fréquente de filigrane. L'absence du papier filigrané dans ce corpus interroge Claire Bustarret, car le filigrane représente un élément fondamental de la distinction des supports pour

⁴⁵⁹ Claire Bustarret, « Enquête sur les papiers dans les dossiers préparatoires : Zola ou le degré zéro du support ? », *op. cit.*, p. 263-279.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 263-264.

l'analyse codicologique. L'auteur formule l'hypothèse que cette absence soit une conséquence fortuite du découpage spécial nécessité par le format demandé par Zola pour ses pages :

Ces nuances [d'épair et d'épaisseur du papier] sont difficiles à percevoir, à comparer à l'œil nu et plus encore à décrire verbalement : il convient pourtant de les observer rigoureusement car les types filigranés ne sont pas les plus fréquents, et de plus, lorsqu'il existe, le filigrane est situé en bordure de feuille, si bien qu'il n'apparaît pas toujours sur ces feuillets tronqués, qui ont été découpés pour correspondre au format établi de 200 x 155 mm⁴⁶¹.

Cependant, si on relie cette rare place marginale aux caractéristiques propres des filigranes qui apparaissent parfois dans le corpus zolien, faits à la molette et donc parmi les plus discrets qui soient en comparaison aux types ornementaux et héraldiques de papiers plus traditionnels, ce phénomène gagnerait peut-être à être perçu comme le résultat d'un choix délibéré de l'auteur, comptant ainsi rendre son support plus anonyme. Car ainsi ménagé, l'espace de la page zolienne permet de n'y voir apposée qu'une écriture : la sienne. Tout contribue à nier la présence de l'espace du support, si ce n'est sa dimension qui le théâtralise comme cadre de la représentation : le papier zolien n'est donc selon nous pas nié en tant que tel, mais mis en exergue en tant que simple réceptacle, comme condition essentielle de visibilité, mettant en scène l'avènement de l'écriture. Le format des pages de Zola, nous l'avons déjà noté, est généralement considéré comme en inadéquation avec son écriture, qui est d'un calibre trop large pour ces proportions⁴⁶² : cette observation, ainsi que l'anonymat du support et l'impression apparente de certitude de soi que donne l'écriture des manuscrits de l'écrivain, si régulière, sans ratures, et remplissant comme uniformément la page (fig. 63), convergent toutes vers l'idée d'un rapport de force installé dès la genèse du texte entre l'écriture et son support, affirmant la supériorité ou la victoire de l'une sur l'autre. La mise en évidence du support papier par son format pictural n'aurait dès lors pour but que de donner à voir la puissance matérielle de l'écriture qui la recouvre, qui domine son espace et se pose comme un tableau à contempler.

La négation de tout ce qui pourrait rappeler le vide de la page, ainsi que sa réduction à n'être que le support affirmé comme tel d'une écriture à venir, trouvent un écho biographique dans l'attention que Zola semblait porter à la structure matérielle de ses textes. Les observations du docteur Toulouse évoquent cette particularité, dans un passage qui semble manifestement ressortir d'un entretien direct avec l'auteur :

M. Zola apprécie aussi beaucoup la physionomie des mots écrits qui sont, pour lui, des personnes véritables et ont un air bien à eux. Les uns sont jolis et les autres non ; par exemple, parmi les premiers :

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 268.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 274.

Théophraste qui serait beau à cause de ses trois groupes de grandes lettres symétriques et formant une ligne d'horizon. Il aime les mots tirés du grec, pas tous cependant ; car il en est de barbares. L'*h* de ces mots les rend pittoresques. [...] C'est encore par la netteté qu'il préfère les caractères d'imprimerie romains qui font le mieux ressortir les lettres et qu'il aime par-dessus tout l'encre noire. Il n'est pas jusqu'aux alinéas qui n'aient à ses yeux de l'importance ; il leur trouve une physionomie expressive qu'il ne faut pas détruire sans raison⁴⁶³.

« Physionomie », « air bien à eux », « jolis », « pittoresques » (étymologiquement, dignes d'être peints) : le lexique comme le contenu de cet intéressant témoignage renvoie systématiquement l'écriture à un objet visible qui a pour Zola une forme et une beauté en soi, et non à un simple vecteur de sens. L'exemple pratique donné par Toulouse ne dépareillerait aux côtés du « 14 juillet » de Francis Ponge, relatant l'événement révolutionnaire au travers d'une évocation des neuf signes qui compose son nom, devenus autant de piques, drapeaux et bonnets phrygiens lancés en l'air... L'analyse zolienne de la plasticité du mot « Théophraste » élit d'abord un nom propre, soit un mot par essence opaque et peu parasité par un quelconque référent phénoménal, permettant un repli du regard sur sa forme. Le choix du grec correspond également à ce phénomène d'« étrangeté » mettant en exergue la forme du mot au détriment de son signifié, puisque cette langue utilise avec récurrence des lettres absentes dans la plupart des mots français dérivés du latin ou du germanique, comme le « h » ou le « y ». La connaissance de l'étymologie de Théophraste ne contrecarrerait d'ailleurs en rien cette autoréférentialité, la composition du mot renvoyant étonnamment elle aussi au... langage : *theo/phrastos*, « le divin parleur » – origine visible même pour un piètre helléniste, qui doit pouvoir y reconnaître aisément un transparent « dieu des phrases ». Le choix du mot dénonce donc déjà par lui-même un regard négligeant le signifié pour s'attacher à la beauté formelle des caractères de son signifiant.

Une fois ce repli formel opéré, le regard porté par Zola sur ce mot semble aller plus loin encore dans l'intransitivité que le poème pongien. En effet, les caractères sont observés comme chez le poète dans leur matérialité, dans l'esthétique de leurs jambages, mais pas dans la même tentative d'identifier le signe abstrait à un objet (dans « 14 juillet », le 4 devenait un drapeau flottant au vent). Au contraire, chez Zola, l'observation de l'abstraction du signe reste au niveau purement formel, en cherchant une beauté, une harmonie, un « pittoresque » dans l'orientation et la combinaison des formes, ici par leur caractère abstrait : « symétrique », « ligne d'horizon ». Le signe abstrait est vu en tant que tel par Zola, et non comme le relais d'un son ou d'un référent ; de plus, sa forme elle-même n'est pas jugée en fonction d'un critère mimétique, mais selon un critère lui-même formel : le signe est visible comme un

⁴⁶³ Edouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, tome 1, *op. cit.*, p. 189-190.

tableau de paysage, mais un tableau lui-même abstrait, à la manière des *drippings* nocturnes parisiens du cycle. La page est un paysage, ou plutôt un tableau abstrait aussi légitime à contempler d'un point de vue esthétique qu'un paysage, à la manière d'un logogramme de Christian Dotremont (fig. 90).

L'indice est certes ténu et soumis à la bonne foi du docteur Toulouse – toutefois validée par l'écrivain dans son avant-propos –, mais il acquiert néanmoins une valeur particulière à l'issue des analyses qui précèdent, en offrant un témoignage concret de l'intérêt que portait l'homme Zola au signe écrit, et de l'ouverture à l'opacité du langage et à l'abstraction visuelle sur laquelle cet intérêt reposait. Cet amour de la matérialité du texte que pointe ici l'ouvrage de Toulouse rencontre d'ailleurs plusieurs détails plus « concrets » de la composition zolienne. Ainsi que le montre l'exemple de *La Terre* étudié avec précision par Guy Robert, l'écrivain manifestait dans la pratique une attention soutenue à la mise en page de ses romans, ainsi que le laissent transparaître ses réticences envers le tronçonnage des textes par la publication en feuilleton, ou encore les nombreuses remarques concernant l'intégrité du texte – en particulier le respect des alinéas – que le romancier adressait aux journaux⁴⁶⁴. Ces anecdotes confortent l'idée d'une dimension volontaire des nombreux phénomènes d'autotélicité que nous avons pu rencontrer au cours de notre analyse (l'utilisation picturale de l'espace typographique de la page comme encadrement de la description, la remontée métaphorique de la page blanche et de l'écriture dans les postes stratégiques des romans tels que l'*incipit* ou l'*excipit*...).

De même, si l'on synthétise les diverses modalités de mise en abyme de l'intransitivité de la représentation romanesque que nous avons croisées au cours de cet ouvrage, on constate que les procédés destinés à boucher les fenêtres, aveugler les herméneutes, dépiter les voyeurs ou défigurer les paysages, utilisent très fréquemment des réseaux métaphoriques renvoyant à l'écriture (pensons aux flots d'encre mentionnés presque systématiquement dans toute scène ayant rapport avec l'obscurité, aux traits et hachures de la pluie, au tissu-*textus* du

⁴⁶⁴ Guy Robert, dans sa complète étude de la rédaction de *La Terre*, rapporte les hésitations de Zola concernant ce type de publication, qu'il finit cependant par adopter : « Zola [...] aurait annoncé à Ziegler [son éditeur viennois] que le roman paraîtrait probablement à partir du 15 mars ; entendait-il par là une publication en feuilleton ? Il serait en ce cas déjà revenu sur la décision que lui prête Chincholle [journaliste à qui il a donné un entretien] au début de son article du 4 janvier : le romancier se serait devant lui montré hostile à toute présentation de son œuvre par fragments » (Guy Robert, *La Terre d'Emile Zola, op. cit.*, p. 145). Le problème semble résolu pour le roman suivant, ainsi que l'atteste cette lettre de l'auteur à Van Santen Kolff du 5 mars 1888 : « Le roman va commencer à paraître dans *La Revue illustrée*, qui en donnera le premier chapitre le 1^{er} avril. Chaque fois, elle publiera un chapitre entier. Comme elle est bi-mensuelle et que le roman a quatorze chapitres, le dernier y paraîtra donc le 15 octobre, – en tout sept mois de publication. [...] Depuis longtemps, je veux tenter ce mode de publication, car le dépeçage en feuilletons, dans les journaux quotidiens, fait le plus grand tort à mes livres. »

brouillard...). L'irruption des éléments les plus primitifs de l'autotélicité de l'écriture – la page blanche, l'encre, le tracé – ne peut qu'être rapportée à cette attention manifeste portée par Zola à la matérialité de l'agencement des lettres en soi, et des zones écrites dans sa page : le réflexe d'intransitivité que manifeste le cycle, que nous avons analysé comme la mise en abyme d'une œuvre conçue comme un substitut artificiel du monde entièrement maîtrisé par le sujet pensant, s'avère indissociable de l'exhibition de l'écriture conçue elle-même, dans sa forme, comme une image artificielle, intransitive et entièrement maîtrisée par le scripteur. L'œuvre-fétiche abstraite que Zola substitue au monde réel n'est peut-être qu'une variation sur la visibilité de l'écriture elle-même comme objet esthétique. La fenêtre condamnée n'a peut-être jamais été une fenêtre, mais toujours-déjà une page couverte d'écriture. De cette conception particulière de la graphie, qui peut sembler bien éloignée de l'univers zolien, il semble que le cycle porte lui-même quelques traces, dans sa manière d'intégrer à la diégèse les signes écrits.

- *Pages-paysages : plasticité et opacité du signe dans Les Rougon-Macquart*

Le motif de l'écriture est abordé à plusieurs reprises dans le cycle zolien, mais selon des modalités particulières qui le distinguent des usages narratifs usuels : point de lettres de rupture signifiant la disparition d'une Mme de Clèves au couvent, point d'échange de billets de rendez-vous menaçant sans cesse les jeux amoureux d'un comte Almaviva, point de lettre de reconnaissance apprenant l'identité d'un enfant caché tel celui de Chérubin, point même d'exploitation ironique du discours amoureux d'un Rodolphe « lâchant » la pauvre Emma Bovary dans un style grandiloquent et factice... ou du moins, pas de la même manière. Dans ces exemples, le billet se fait adjuvant ou obstacle narratif, relais d'information, ou au mieux support d'une critique ironique fondée sur son style. Dans chacun de ces cas, l'écrit en soi n'est pas considéré par le roman, qui en fait un vecteur utilitaire de la narration ou de la description de la psychologie des personnages. Le plus souvent, les écrits zoliens se distinguent par une attention à la forme matérielle que prend le message, parfois au point de supplanter son rôle narratif ou son contenu. Cette attention, que nous estimons relever de la plasticité du signe écrit chez Zola, est sensible dans les exemples les plus anodins, y compris lorsque le mot écrit n'a pas le moindre rôle dans le texte.

Généralement cité en italique ou entre guillemets pour accentuer son étrangeté autonymique au sein de l'espace de la page, pour le donner à voir comme tel, le mot présent dans la diégèse est presque toujours qualifié en fonction de sa forme et de son support. Nous

avons ainsi déjà croisé l'enseigne « Hubert chasublier » et la page de titre de la *Légende dorée* dans *Le Rêve*, qui soulignaient leur typographie gothique ou ancienne pour amplifier l'atmosphère surannée du roman, et remplissaient les « blancs » du personnage principal, entièrement résumé et assimilé aux citations de son livret-peau rose de l'Assistance⁴⁶⁵. Nous avons également rencontré les « grosses lettres » du nom de Nana qui « s'étaient » sur les affiches ouvrant l'œuvre, identifiant à la manière de Ponge les caractères typographiques au corps lascif de l'héroïne, mais redoublant aussi la page de titre de ce roman éponyme⁴⁶⁶. Que penser encore du panneau « A vendre » « cloué sur [la] façade close » de la Croix-de-Maufras dans *La Bête humaine*, qui, par son piteux aspect d'« immense écriteau, aisément lisible », d'« appel en grosses lettres, cette désolation à vendre, ajoutait à la tristesse⁴⁶⁷ » de la maison, mais qui vient surtout consacrer la victoire de la ligne noire de la « Lison/lisons ! » sur la submersion du blanc dans le chapitre de la tempête de neige, à comprendre comme la victoire de l'écrit⁴⁶⁸ ? Il en est de même de l'inscription « *Cy gist... Marie... morte...* » qui « s'émiette » sur la pierre tombale de *La Fortune des Rougon* en prédisant par son aspect morcelé comme par le mot qui la désigne le destin funeste de Miette. A ces quelques mentions ponctuelles on pourrait encore ajouter l'évolution des lettres de l'enseigne du *Bonheur des Dames* à l'aune du succès de Mouret, d'abord « grandes lettres dédorées⁴⁶⁹ » au début de *Pot-Bouille*, ensuite mises en exergue par des figures allégoriques admonitrices comme un tableau en pleine splendeur dans le roman éponyme du magasin, exhibant donc autant le commerce que le livre⁴⁷⁰. De même, lorsque Denise erre dans Paris après avoir été renvoyée du *Bonheur* et par conséquent privée de logis, le personnage se sent agressé par les panneaux de location qui recouvrent très symboliquement les... fenêtres qu'elle croise, puis elle élit celui du père Bourras en raison de son aspect moins menaçant⁴⁷¹. Notons encore « l'écriture illisible » des « papiers timbrés » inondant le panier de Sidonie, qui les « déchiff[r]e avec une dextérité singulière », mimant visuellement l'écheveau complexe des affaires douteuses auxquelles la sœur de Saccard prend part dans *La Curée*⁴⁷². Dans d'autres passages du cycle, l'aspect visuel

⁴⁶⁵ Voir *supra*, p. 1069 et sq. et 1238 et sq.

⁴⁶⁶ Voir *supra*, p. 720 et sq.

⁴⁶⁷ Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1135 ; voir *supra*, p. 1247.

⁴⁶⁸ Voir *supra*, p. 1238 et sq.

⁴⁶⁹ Emile Zola, *Pot-bouille*, éd. cit., p. 15.

⁴⁷⁰ « Deux figures allégoriques, deux femmes riantes, la gorge nue et renversée, déroulaient l'enseigne : *Au Bonheur des Dames*. » (Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, éd. cit., p. 390).

⁴⁷¹ « Alors, les yeux levés sur les maisons, elle se mit à examiner les fenêtres. Des écriteaux défilaient. Elle les voyait confusément, sans cesse reprise par le branle intérieur qui l'agitait tout entière. [...] Mais, de l'autre côté de la rue, un écriteau jaune l'arrêta : *Chambre garnie à louer*. C'était le premier qui ne lui faisait pas peur, tellement la maison paraissait pauvre. » (*ibidem*, p. 561-562).

⁴⁷² Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 370.

de la typographie et de son support influence directement la diégèse et l'évolution de l'intrigue au-delà du contenu de leur message, et offre un véritable regard sur le rapport précaire entre la plasticité du signifiant et son signifié chez Zola.

L'aveu graphologique : La Bête humaine

Le phénomène est tout d'abord manifeste dans le billet que Roubaud contraint Séverine à écrire afin de donner un rendez-vous funeste au président Grandmorin. Dans cette scène d'écriture, le mari scande à plusieurs reprises le *leitmotiv* intransitif « Ecris, écris » à son épouse, détachant d'emblée l'intention du scripteur du contenu du message : le message est de Roubaud, mais l'écriture est de sa femme car l'assassin nécessite que sa graphie soit reconnue par le vieux pervers pour que son plan puisse s'exécuter. L'épouse refusant d'ignorer les conséquences exactes du message qu'elle rédige, son mari la contraint alors à copier ce qu'il lui dicte en brisant sa main dans la sienne, lui rendant l'écriture douloureuse. Dès sa rédaction, le message au président est donc désémantisé (le message n'a pas le bon émetteur et son contenu implicite est mensonger), et il vaut autant pour l'écriture qu'il montre (celle d'une maîtresse, sous-entendant un rendez-vous amoureux) que pour son contenu. Il est en outre associé du point de vue de Séverine à une action purement physique, d'autant plus corporelle qu'elle lui est pénible après la violence de son mari, mais aussi à une action « passive », détachée de toute intention et de toute volonté d'expression de sa part⁴⁷³.

Une fois le meurtre accompli et devenu une affaire judiciaire, le billet devient à nouveau une menace pour Séverine, mais aussi pour son mari, car sa découverte dans les affaires de Grandmorin serait une preuve de leur culpabilité (il prouve que le président se rendait à un rendez-vous qu'eux seuls connaissaient au moment de sa mort). Or, ce billet assassin n'étant pas signé, c'est uniquement par l'identification graphologique de son émetteur que celui-ci peut se révéler utile. C'est pourquoi la rencontre de Séverine et Camy-

⁴⁷³ Elle le vit fureter dans l'armoire, en tirer du papier, une petite bouteille d'encre, une plume. « Tiens ! tu vas écrire. – A qui donc ? – A lui... Assieds-toi. » Et, comme elle s'écartait instinctivement de la chaise, sans savoir encore ce qu'il allait exiger, il la ramena, l'assit devant la table, d'une telle pesée, qu'elle y resta. « Ecris... « Partez ce soir par l'express de six heures trente et ne vous montrez qu'à Rouen. » » Elle tenait la plume, mais sa main tremblait, sa peur s'augmentait de tout l'inconnu que creusaient devant elle ces deux simples lignes. Aussi s'enhardit-elle jusqu'à lever la tête, suppliante. Il répéta, de sa voix haute, inexorable : « Ecris, écris. » [...] Il l'épouvantait, elle eut un recul encore. « Non, non, je veux savoir... Je n'écrirai pas avant de savoir. » Alors, cessant de parler, il lui prit la main, une petite main frêle d'enfant, la serra dans sa poigne de fer, d'une pression continue d'étau, jusqu'à la broyer. C'était sa volonté qu'il lui entraînait ainsi dans la chair, avec la douleur. Elle jeta un cri, et tout se brisait en elle, tout se livrait. L'ignorante qu'elle était restée, dans sa douceur passive, ne pouvait qu'obéir. Instrument d'amour, instrument de mort. « Ecris, écris. » Et elle écrivit, de sa pauvre main douloureuse, péniblement. » (Emile Zola, *La Bête humaine*, éd. cit., p. 1020-1021).

Lamotte, qui a trouvé le billet chez Grandmorin, quelques temps après l'ouverture du dossier, s'apparente à un véritable jeu d'échecs destiné à faire coïncider le billet avec la bonne personne :

Il l'écoutait, il la regardait, et tous ses soupçons étaient ébranlés, tellement elle lui semblait naturelle, charmante, dans ses regrets et dans ses supplications. Le billet découvert par lui, au milieu des papiers de Grandmorin, ces deux lignes non signées, lui avait paru ne pouvoir être que d'elle, dont il savait les complaisances pour le président [...]. Mais comment la croire coupable, à la voir de la sorte, si paisible et si douce ? [...] M. Camy-Lamotte étudiait jusqu'aux petits battements imperceptibles de ses lèvres [...]. Elle aussi ne le quittait pas du regard, épiait les moindres plis de son visage, se demandant s'il avait trouvé la lettre [...]. Il la regarda, vit trembler les coins de sa bouche. C'était elle. [...] La conversation se poursuivait, mais désormais ils n'avaient plus rien à apprendre ; et, sous les paroles quelconques, tous deux ne parlaient plus que de choses qu'ils ne disaient point. Il avait la lettre, c'était elle qui l'avait écrite. Cela sortait même de leurs silences⁴⁷⁴.

L'entretien destiné pour les deux personnages à établir une vérité se place d'emblée sur une dissociation entre le fond et la forme qu'accentue avec redondance le texte : peu importe en effet ce qui est dit, car ce qui « parle », ce qui « se dit » vraiment, ne relève que de signes imperceptibles et théoriquement non véhicules de signifié, y compris le mutisme même de leurs « silences ». Ainsi distordu dans l'acte de discours, le signe prend dès lors toute son autonomie, lorsqu'il passe à l'écrit. Camy-Lamotte fait donc écrire Séverine comme son mari l'avait fait auparavant, en se servant de sa main dans un but étranger à celui exprimé par le signifié du message qu'elle graphie. Comme pour le billet destiné à Grandmorin, le contenu de l'écrit n'a pas la moindre importance pour celui qui dicte comme pour celui qui copie, le seul intérêt résidant dans la graphie spécifique de la main de Séverine, la désignant comme une marque d'identité :

« [J]'aurais besoin de quelques notes. Tenez ! écrivez-moi le nom, l'âge, les états de service de votre mari, enfin tout ce qui peut me mettre au courant de votre situation. »

Et il poussa devant elle un petit guéridon, en cessant de la regarder, pour ne point l'effrayer trop. Elle avait frémi : il voulait une page d'écriture, afin de la comparer à la lettre. Un instant, elle chercha désespérément un prétexte, résolue à ne pas écrire. Puis, elle réfléchit : à quoi bon ? puisqu'il savait. On aurait toujours quelques lignes d'elle. Sans aucun trouble apparent, de l'air le plus simple du monde, elle écrivit ce qu'il demandait ; tandis que, debout derrière elle, il reconnaissait parfaitement l'écriture plus haute, moins tremblée que celle du billet⁴⁷⁵.

Non seulement c'est la graphie qui fait sens et non le message qu'elle véhicule (ou plutôt qu'elle ne véhicule plus faute de destinataire), mais au sein de cette désémantisation de l'écrit, le texte opère en outre un recentrage sur la forme en distinguant la spécificité visuelle de cette page d'écriture par rapport à l'autre, due à l'absence de douleur et de terreur de la jeune femme : « écriture plus haute, moins tremblée ». Dans son style comme dans le rendu

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 1110-1112.

⁴⁷⁵ *Ibid.* p. 1112-1113.

de son exécution, l'écriture de Séverine est digne d'être regardée, mais cet accent s'accompagne automatiquement d'une négation de sa nature référentielle. L'écriture de Séverine devient dès lors non pas un « à-lire », mais un « à-voir », que confirme ses deux examens ultérieurs par Camy-Lamotte, d'abord le jour même, après que Denizet lui a affirmé vouloir inculper Cabuche, ensuite à la fin du roman, après la mort de Séverine et la seconde erreur judiciaire qu'il n'a pas empêchée :

Lorsqu'il se trouva seul, M. Camy-Lamotte eut la curiosité, inutile maintenant d'ailleurs, de comparer la page écrite par Séverine, avec le billet sans signature, qu'il avait découvert dans les papiers du président Grandmorin. La ressemblance était complète. Il replia la lettre, la serra soigneusement, car, s'il n'en avait soufflé mot au juge d'instruction, il jugeait qu'une arme pareille était bonne à garder⁴⁷⁶.

Lorsqu'il fut seul, M. Camy-Lamotte alluma d'abord une bougie ; puis, il alla prendre, dans le tiroir où il l'avait classée, la lettre de Séverine. La bougie brûlait très haute, il déplia la lettre, voulut en relire les deux lignes ; et le souvenir s'évoqua de cette criminelle délicate, aux yeux de pervenche, qui l'avait remué jadis d'une si tendre sympathie⁴⁷⁷.

Le texte, à sept chapitres d'intervalle, avec la reprise anaphorique d'une même subordonnée temporelle, met significativement en parallèle ces deux observations de l'écriture de Séverine. Et dans les deux cas, le texte met l'accent sur l'inutilité herméneutique de cette entreprise : le message ne veut certes rien dire, au profit de l'écriture ; cependant, le regard que porte Camy-Lamotte sur cette écriture n'est guère celui du paradigme indiciaire, car il sait déjà ce qu'il va y trouver, n'en attend qu'une confirmation, et sait que cette information sera sans la moindre utilité dans l'affaire judiciaire qu'il a contribué à orienter sur un tout autre prévenu. Seul, sans raison utilitaire, sans intérêt pour le signifié du message, le regard de Camy-Lamotte s'apparente dans une certaine mesure à celui d'un esthète en face d'un tableau : l'écriture de Séverine se fait d'ailleurs évocatoire dans le dernier extrait, ressuscitant en lui l'émotion qu'il avait éprouvée en rencontrant la jeune femme. L'écriture de Séverine *est* Séverine, *parle* Séverine plus qu'elle ne raconte quelque chose, à la manière d'un portrait abstrait. La situation prend d'ailleurs une malice plus grande encore du fait qu'effectivement, en termes de communication littéraire, Séverine n'était effectivement qu'un assemblage écrit, dans un roman qui se montre davantage comme écriture que comme vecteur d'information.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 1118.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 1317.

L'art pour l'art de la copie : les Bouvard et Pécuchet de Pot-Bouille

Pot-Bouille montre une identique mise en scène de l'écriture dans sa distorsion entre signifié et signifiant, phénomène qui s'avère pour le moins logique dans ce roman analysant les discordances de l'apparence et de l'essence dans la société de la petite bourgeoisie. L'hypocrisie, l'afféterie, le mensonge, l'ironie et le discours adultère sont généralement l'apanage de l'oralité. Néanmoins, ces thématiques centrales du roman sont relayées et élargies sur un plan plus philosophique par une sorte de mise en crise du signe écrit dans l'œuvre. On pourrait ainsi citer, sur un plan thématique, l'inversion permanente entre les écrits et les discours lorsque l'écrivain naturaliste de la maison est perçu systématiquement comme un menteur parce qu'il dit la vérité, comme certaines œuvres littéraires évoquées dans les salons de l'immeuble, ou lorsque Octave dévoie les romans qu'il prête aux femmes en armes de séduction. Néanmoins, bien souvent, cette distorsion entre le statut de l'écrit et son contenu se présente sous une forme beaucoup plus concrète dans le roman. Comme dans *La Bête humaine*, l'inquisition adultère reçoit dans le roman sa scène d'identification graphologique, lorsque Théophile Vabre soupçonne Octave d'entretenir une liaison avec son épouse en interceptant un billet doux, et le somme de s'expliquer en lui mettant sous les yeux :

« Mon chat, que de bonheur hier... », lisait de nouveau Octave, qui affectait une profonde surprise.
Puis, après avoir rendu la lettre au mari :
« Je ne comprends pas, monsieur. Cette écriture n'est pas la mienne... Voyez plutôt. »
Et, tirant un calepin où il inscrivait ses dépenses, en garçon soigneux, il le montra à Théophile.
« Comment ? pas votre écriture ! balbutia celui-ci. Vous vous moquez de moi, ça doit être votre écriture⁴⁷⁸. »

L'épisode, dont nous n'extrayons qu'un bref passage, prend toute sa dimension satirique de son « montage alterné » avec la cérémonie du mariage de Berthe Josserand, où les futurs époux énoncent des propos théoriquement performatifs, mais qui sont eux aussi vidés de leur sens en raison de l'absence de sentiment chez Berthe, et de la distraction d'attention qu'opère le discret esclandre du billet au même moment. Le régime du discours dans ce roman hypocrite est naturellement d'être coupé de son référent, ce que ne comprend pas Théophile Vabre en voulant faire coïncider l'écriture du message au soupçon d'adultère qu'il a en tête ; « ça doit être votre écriture », même si ce que j'ai sous les yeux me dit le contraire. Un certain nombre de personnages illustre ce constat d'une insignifiance du monde en appliquant un repli du signe sur lui-même, devenu lui aussi insignifiant. Ainsi peut-on

⁴⁷⁸ Emile Zola, *Pot-Bouille*, éd. cit., p. 147.

interpréter la tâche de Sisyphe que s'impose chaque nuit M. Josserand afin de gagner quelque argent pour masquer la gêne de son ménage, provoquée par les dépenses colossales nées des rêves de grandeur de sa fière épouse :

« Et, pour l'amour de Dieu ! lâchez vos écritures, qui me portent sur les nerfs !
– Mais, ma bonne, dit-il paisiblement, je fais des bandes.
– Ah ! oui, vos bandes à trois francs le mille... Si c'est avec ces trois francs-là que vous espérez marier vos filles ! »

Sous la maigre lueur de la petite lampe, la table était en effet semée de larges feuilles de papier gris ; des bandes imprimées dont M. Josserand remplissait les blancs, pour un grand éditeur, qui avait plusieurs publications périodiques. Comme ses appointements de caissier ne suffisaient point, il passait des nuits entières à ce travail ingrat, se cachant, pris de honte à l'idée qu'on pouvait découvrir leur gêne⁴⁷⁹.

Le caractère purement alimentaire et le principe même de ce travail de copiste dissocient pour M. Josserand l'écriture du moyen de communication. Et pourtant, malgré cette vacuité de sens manifeste, l'écrit est pour lui bien plus qu'un travail ingrat, elle est aussi un refuge qui lui permet de se retirer de sa vie de famille, et en particulier des récriminations de sa femme, la copie des bandes devenant dans ce chapitre comme à quelques autres occasions un moyen de fuir la discussion qui se tient chez lui :

Le père, à bout de force, feignit de se remettre à ses bandes ; et il restait le nez sur le papier, ne pouvant écrire, les mains agitées d'un tremblement⁴⁸⁰.

Cependant, M. Josserand, resté seul, avait laissé tomber sa plume, le cœur trop gonflé de chagrin. [...] Il arrangea la lampe qui charbonnait, et recommença mécaniquement à écrire. Deux grosses larmes, qu'il ne sentait point, roulèrent sur les bandes, dans le silence solennel de la maison endormie⁴⁸¹.

M. Josserand ne répondit même pas. Il passa la nuit à faire des bandes⁴⁸².

Si la graphie est certes coupée du rôle référentiel de l'écriture chez le copiste Josserand, elle reste pourtant pour lui un moyen d'expression, mais autre. Le roman exploite à cette occasion, une fois encore, l'aspect visuel et matériel de l'écriture : c'est par sa manière d'écrire ou de s'amuser avec la graphie que le personnage exprime son indifférence ou sa colère à l'égard de sa femme :

Il sentait ce regard, il était pris d'une telle anxiété que sa plume crevait le papier mince des bandes⁴⁸³.

N'osant reprendre son travail, il se mit à jouer avec son porte-plume⁴⁸⁴.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 24-25.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 139.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

M. Josserand ne protesta pas, occupé à se cribler un ongle de petits points d'encre, en attendant de pouvoir écrire⁴⁸⁵.

Les caractères copiés par M. Josserand sur le support des bandes, vidés de tout processus signifiant, sont placés sur un même plan que les taches de ses larmes et les pointillés d'encre de ses ongles : traces abstraites acquérant par leur visibilité nouvelle une expressivité que le langage a définitivement perdu. En cela, M. Josserand trouve un écho évident dans la figure du vieux Vabre et du « grand ouvrage » inutile qui permet à celui-ci de fuir les sollicitations de ses futurs héritiers, dans un autre *leitmotiv* apparemment gratuit du roman :

Et [M. Vabre] expliqua son grand ouvrage. Depuis dix ans, il dépouillait chaque année le catalogue officiel du Salon de peinture, portant sur des fiches, à chaque nom de peintre, les tableaux exposés. Il en parlait d'un air de lassitude et d'angoisse ; l'année lui suffisait à peine, c'était une besogne si ardue souvent, qu'il y succombait : ainsi, par exemple, lorsqu'une femme artiste se mariait et qu'elle exposait ensuite sous le nom de son mari, comment pouvait-il s'y reconnaître ?

« Jamais mon travail ne sera complet, c'est ce qui me tue, murmura-t-il.

– Vous vous intéressez donc aux arts ? » reprit M. Josserand, pour le flatter.

M. Vabre le regarda, plein de surprise.

« Mais non, je n'ai pas besoin de voir les tableaux. Il s'agit d'un travail de statistique... Tenez ! il vaut mieux que je me couche, j'aurai la tête plus libre demain. Bonsoir, monsieur. »

[...] M. Josserand restait perplexe : il n'avait pas très bien compris, il craignait de ne pas avoir parlé des fiches avec assez d'enthousiasme⁴⁸⁶.

Près de l'orchestre, dans le ronflement d'une contrebasse, M. Vabre s'était décidé à entretenir M. Josserand de son grand ouvrage, au sujet d'un doute qui, depuis quinze jours, l'arrêtait sur les œuvres véritables de deux peintres de même nom⁴⁸⁷ [...].

Octave, distrait par la vue des fiches, regardait l'appareil formidable dont elles couvraient la table : c'était, dans une grande boîte de chêne, des séries de cartons méticuleusement classés, toute une vie de travail imbécile. [Il lut] sur un de ces cartons : « Isidore Charbotel : Salon de 1857, *Atalante* ; Salon de 1859, *Le lion d'Androclès* ; Salon de 1861, *portrait de M. P**** »⁴⁸⁸ [...].

La rencontre réitérée des deux copistes ne nous semble en rien anodine dans ce roman, bien que les deux personnages ne parviennent pas à se communiquer leur passion semblable, l'un par honte, l'autre par ignorance. La dimension satirique de ces différentes scènes ne fait aucun doute : si Josserand peut figurer une sorte de Bartleby melvillien qui se réfugie dans l'absurde pour se retrancher d'un monde dont il ne partage pas le fonctionnement, M. Vabre relève quant à lui de la naïveté comique de Bouvard et Pécuchet, retombés à leur métier de copiste par dégoût de la connaissance encyclopédique, par repli de l'écrit sur lui-même. Certes, l'entreprise de Vabre est moquée par la narration, d'autant qu'elle n'est elle-même

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 84-85.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 186.

qu'un mensonge servant à couvrir d'autres écritures, plus répréhensibles, que ses héritiers découvriront avec stupeur à sa mort :

On fouilla en vain tous les meubles, et le pis fut qu'il n'y avait pas un sou des six ou sept cents mille francs espérés, ni argent, ni titres, ni actions ; on découvrit seulement sept cent trente-trois francs en pièces de dix sous, une cachette de vieillard gâteaux. Et des traces irrécusables, un carnet couvert de chiffres, des lettres d'agents de change apprirent aux héritiers, blêmes de colère, le vice secret du bonhomme, une passion effrénée pour le jeu, un besoin maladroit et enragé de l'agiotage, qu'il cachait sous l'innocente manie de son grand travail de statistique⁴⁸⁹.

Cependant, selon nous, les « activités » du vieux Vabre méritent une attention beaucoup plus grande que l'ironie du texte ne tend à leur attribuer. Le roman accentue l'emphase du vieillard évoquant son « grand ouvrage » statistique comme l'œuvre de sa vie afin de souligner d'autant plus l'absurdité constitutive de la « tâche » en question, parfaitement idiote, et qui plus est mensongère. Néanmoins, il nous semble qu'il faille véritablement voir dans ce travail le statut quasi-esthétique que le personnage tend à lui donner. Les statistiques de Vabre sont l'a-référence la plus pure, la négation de tout sens. Le principe de la statistique évacue tout d'abord l'idée d'un discours reflétant une réflexion, une argumentation ou même un quelconque propos du vieillard : elle est catalogage pur, mimétisme absolu et rationalisé. Ce catalogage est en outre réalisé sous la forme d'une copie de titres, donc d'un recensement de ce qui était déjà un catalogue de l'année : copie de copie, vidant totalement le référent de toute substance. Disparition de la référence qui est intrinsèque au principe statistique, puisque le chiffre y remplace l'objet sans intérêt, qui pourrait aussi bien être une paire de chaussures qu'un tableau. Disparition de la référence surtout par l'objet bien peu anodin élu par Vabre : les tableaux exposés au Salon. Il y a certes là une pointe adressée à la fabrication en série de certaines œuvres académiques que valide le système du Salon. Néanmoins, appliquer un tel traitement à des œuvres d'art, c'est parvenir à nier ce qui n'a théoriquement d'autre référence que soi, qui ne se quantifie pas et ne peut dès lors entrer dans le domaine de la mathématique. La provocation est d'ailleurs soulignée par une insistance constante sur le désintérêt du personnage pour l'art, qui n'a pas même « besoin de voir les tableaux », niés au dernier degré dans leur raison d'être.

Et malgré cela, malgré ce néant absolu du sens, la tâche de Vabre prend véritablement la forme d'une entreprise artistique, l'homme y consacrant sa vie, s'oubliant en elle et y trouvant des crises de doute, futiles pour les autres, mais pas pour lui (les noms de jeune fille, les homonymes). Au-delà des questionnements purement picturaux que les réflexions du personnage apporteraient (notamment sur le critère d'appartenance d'une œuvre à son auteur),

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 220-221.

il y a dans l'entreprise des fiches du vieux Vabre, qu'on ne peut totalement détacher des fiches utilisées par Zola, toute une esthétique de revendication de l'intransitivité. Ainsi, des statistiques, nous n'entendrons jamais parler, seule importe la copie des noms, qui se suffisent ; les mots copiés, dates, noms propres et titres, sont par nature des unités faiblement porteuses de sens, autoréférentielles ; leur mensonge, les érigeant comme trompe-l'œil des carnets aux colonnes de chiffres, les rend plus vides encore, sans pour autant que le vice caché ait plus de substance qu'elles, puisqu'il ne s'agit là encore que de listes de chiffres abstraits et sans référent, ceux de la spéculation. Le symbole de la contingence intransitive du signe que devient la « fiche Vabre » est d'ailleurs illustré dans l'incapacité du personnage à communiquer son « art » à son *alter ego*, pourtant propice à en comprendre la poésie. Dans ce roman à la transitivité impossible où tout semble pourtant les rapprocher, y compris le mariage de leurs enfants, ces Bartleby ne se comprennent pas et restent « perplexes » l'un face à l'autre, ne pouvant devenir amis, comme Bouvard et Pécuchet, en regardant simplement la copie de leurs noms dans leurs chapeaux. Josserand et Vabre, eux, figurent une juxtaposition de deux intransitivités qui ne peuvent communiquer, comme le souligne le texte explicitement : « On félicitait beaucoup les deux pères, M. Vabre et M. Josserand, qui ne se quittaient plus, sans échanger d'ailleurs une seule parole⁴⁹⁰. »

Peu importe donc que les fiches soient couvertes de noms de tableaux ou de colonnes de chiffres, car l'importance de l'ouvrage de Vabre est dans la démarche, et non dans son expression : fuir le monde en rompant toute attache avec la procédure de signification, au profit d'une mise en avant d'un signe-roi abstrait, qui peut donc tout aussi bien être tracé par une lettre ou un chiffre. En cela, Vabre rejoint de manière à la fois dérisoire et sérieuse le monde des artistes incompris et désespérés, qui s'enferment eux-mêmes dans l'intransitivité de leur œuvre, à la manière de l'écrivain à la jument alezane de Camus qui, dans *La Peste*, écrit depuis des années la même phrase inaugurale. Pathétique image d'un artiste autiste dépassé par l'autoréférentialité de son écriture, mais aussi image réelle, derrière l'outrance, du retranchement du monde de tout artiste qui n'y voit plus que contingence et inaccessibilité pour l'homme.

La théâtrale agonie du vieux Vabre semble livrer quelques indices supplémentaires de cette dimension esthétique de la copie des fiches statistiques. Le roman met tout d'abord l'accent sur l'assimilation du personnage et de ses fiches, l'usage du terme étant d'ailleurs d'autant plus savoureuse qu'elle associe la méthode Vabre à celle de Zola, amateur de fiches,

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 155.

mais rappelle aussi le vieil homme à son statut d'objet littéraire, la fiche étant chez Zola très souvent une « fiche personnage » :

« Madame, c'est monsieur votre père qui est tombé le nez dans ses écritures et qui ne bouge plus... Il nous fait peur⁴⁹¹. »

Il ne bougeait toujours pas, le nez dans ses fiches. Il avait tapé du front sur son encrier. Une éclaboussure d'encre lui couvrait l'œil gauche, coulant en minces gouttes jusqu'à ses lèvres⁴⁹².

Julie était en train de débarbouiller l'œil de M. Vabre, avec le coin d'une serviette ; mais l'encre séchait, l'éclaboussure demeurait dans la peau, marquée en taches livides⁴⁹³.

Sur le lit, le vieillard restait rigide, dans une perte complète du sentiment et du mouvement. La boîte de chêne, pleine de fiches, encombraient encore la table⁴⁹⁴ [...].

L'attention à la dimension matérielle de l'écriture participe étrangement de cette négation du personnage, qui semble en quelque sorte lui aussi réduit à l'état de fiche. Immobile, incorporé au papier au point de tomber et de rester « le nez dans ses écritures », mais aussi d'être recouvert par l'encre qui l'a éclaboussé, il devient lui-même un support, comme une fiche, et un support de traces tout aussi vides de sens, des taches tout aussi abstraites que les lettres et les chiffres du vieux monsieur. La coulure de l'encre, qui mime celle du sang et des larmes, n'est pas sans malice dans notre perspective : il relève en effet d'un heureux hasard que dans un cycle où les fenêtres se bouchent d'encre noire, où les herméneutes sont aveuglés, où les paysages ressemblent à des toiles recouvertes de signes abstraits comme des pages d'écriture, un copiste compilant des mots vidés de sens meure en ayant le regard obstrué par l'encre qu'il utilise pour s'évader du monde qui l'entoure ! Le dénouement fatal de l'agonie confirme en tout point cette lecture, en explicitant le lien fétichiste qui unit le personnage à ses fiches, mais aussi le repli de la langue sur le signifiant qu'elles représentent pour lui, dans une volonté de stopper toute communication avec le monde. En effet, dans l'appartement de Vabre, c'est l'heure des adieux, et tous les héritiers accourent devant le mourant paralysé, en quête du moindre indice, du moindre signe pouvant signifier un adoubement utile pour la succession. Face à ces herméneutes intéressés, le vieillard semble tout à coup esquisser un mouvement :

[I]l y eut une forte émotion. En reprenant sa place, Clotilde avait trouvé le mourant les yeux grands ouverts. Elle ne put retenir un léger cri ; la famille accourut, et les yeux du vieillard, lentement, firent le tour du cercle, sans que la tête remuât. [...]

« Mon père, c'est nous, vous nous reconnaissez ? » demanda Clotilde.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 184-185.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 185.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 187.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 204.

M. Vabre la regarda fixement ; puis ses lèvres remuèrent, mais ne rendirent aucun son. Tous se poussaient, voulaient lui arracher sa dernière parole. Valérie, placée derrière, forcée de se hausser sur les pieds, dit avec aigreur :

« Vous l'étouffez. Ecartez-vous donc. S'il désirait quelque chose, on ne pourrait pas savoir. »

Les autres durent s'écarter. En effet, les yeux de M. Vabre fouillaient la chambre.

« Il désire quelque chose, c'est certain, murmura Berthe.

« Voici Gustave, répétait Clotilde. Vous le voyez, n'est-ce pas ?... Il est sorti pour vous embrasser. Embrasse ton grand-père, mon petit⁴⁹⁵. »

Ancrés dans un langage qui véhicule un sens, où le mot, le signe ne sont que des instruments utilitaires, les personnages « fouillent », tentent d'interpréter les moindres soubresauts de vie du vieillard, et de les faire coïncider avec un sens :

Mais Auguste, qui étudiait la direction de ses yeux, déclara qu'il regardait la table : sans doute, il voulait écrire. Ce fut un saisissement. Tous s'empressèrent. On apporta la table, on chercha du papier, l'encrier, une plume. Enfin, on le souleva, on l'adossa contre trois oreillers. Le docteur autorisait ces choses, d'un simple clignement de paupières.

« Donnez-lui la plume », disait Clotilde, frémissante, sans lâcher Gustave, qu'elle présentait toujours.

Alors, il y eut une minute solennelle. La famille, serrée autour du lit, attendait⁴⁹⁶.

Dans un tel mode de pensée, si le vieillard regarde le papier, la table et l'encre, ce ne peut être que pour écrire, et écrire pour dire quelque chose, délivrer un message dont ils seraient les destinataires. Or, pour nous qui connaissons désormais le rapport du vieux Vabre au signe écrit, une telle hypothèse s'avère hautement improbable. Et de ce point de vue, les derniers gestes et mots du personnage ne nous surprendront donc pas, au contraire de ses « proches » :

M. Vabre, qui semblait ne reconnaître personne, avait laissé échapper la plume de ses doigts. Un instant, il promena les yeux sur la table, où se trouvait la boîte de chêne, pleine de fiches. Puis, glissé entre deux oreillers, tombé en avant comme un chiffon, il allongea le bras dans un suprême effort ; et, la main dans les fiches, il se mit à patauger, avec le geste d'un bébé heureux, qui pétrit quelque chose de sale. Il rayonnait, il voulait parler, mais il ne bégayait qu'une syllabe, toujours la même, une de ces syllabes où les enfants au maillot mettent un monde de sensations.

« Ga... ga... ga... ga... »

C'était au travail de sa vie, à sa grande étude statistique, qu'il disait adieu. Brusquement, sa tête roula. Il était mort.

« Je m'en doutais, murmura le docteur, qui prit le soin de l'allonger et de lui fermer les yeux, voyant l'effarement de la famille⁴⁹⁷. »

L'homme est en effet lui-même devenu une fiche par sa comparaison au « chiffon ». Le chiffon, c'est la chiffe, objet passif et inerte, de valeur médiocre, mais aussi le tissu, la texture textile du papier support de texte ; plus encore, la « chiffe » du « chiffon » est l'anagramme pour l'oreille de la « fiche ». Et la « chiffe Vabre » est bien devenue une « fiche

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 208-209.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁹⁷ *Ibid.*

Vabre » en ce qu'elle n'est plus qu'un support de signes sans le moindre sens, des onomatopées ne renvoyant à aucune convention de déchiffrage, à l'égal des autres écritures faussement « chiffrées », car ne valant rien, qu'on trouve dans le carnet d'agiotage et dans les lettres des statistiques. Car tout illustre ici la faillite de la transitivité du signe : d'abord, l'incommunicabilité de la « famille », incapable de réaliser la place essentielle que les fiches avaient pris dans la vie de leur parent ; puis, l'incommunicabilité de Vabre qui refuse de s'exprimer, n'élit aucun destinataire à sa parole et la vide de tout sens en la réduisant au babillage d'un enfant, qui plus est réduit à une seule « syllabe, toujours la même », unité autarcique, dernier résidu d'insignifiance ; ensuite, la contingence des fiches brandies par le vieillard, transformées en ce qu'elles ont toujours été en réalité, comme les carnets de spéculation, et même lorsque celui-ci était lucide : un joujou, un doudou, soit un objet transitionnel, relevant du mécanisme de présence/absence du fétiche. Cette contingence autarcique et intransitive de la fiche que Vabre avait utilisé comme un substitut au monde qu'il voulait fuir, le contamine donc à sa mort, en le réduisant lui aussi à une fiche porteuse de signes indéchiffrables. L'écrit dans *Pot-Bouille* semble donc n'exister que dans sa fuite du système de signification, et devenir un objet autonome, investi comme un fétiche par ceux qui veulent fuir un monde au sens dévoyé. En cela, les copistes Vabre et Josserand, au-delà du ridicule de la société à laquelle ils appartiennent malgré tout, semblent illustrer une certaine forme de résistance de l'écrit au sens, par abstraction de tout contenu.

Vie et mort de l'homme-signe : les romans d'Aristide Saccard

Le héraut le plus manifeste de l'écriture, au sens le plus matériel du terme, reste cependant Aristide Saccard, aussi bien dans *La Curée* que dans *L'Argent*. Saccard, homme de finance, de spéculation boursière et immobilière, entretient une relation privilégiée avec les supports graphiques qui acquièrent une grande importance dans sa trajectoire personnelle. Saccard est un homme de parole et d'écrit qui manipule le signe en le mettant à distance de son référent, à son profit : la distance entre l'objet réel, sa valeur et le signe monétaire est en effet le principe même de la spéculation. Mais au-delà du domaine financier, le personnage de Saccard est envahi au quotidien par cette distorsion du signe écrit et de son référent. Lorsqu'il partage Paris en quatre devant Angèle dans *La Curée*, la métaphore filée qui transforme une partie de son corps (sa main) en une lame procédant à des entailles dans le plan de la ville a pour fondement analogique l'écrit, le tranchant de la plume qui laisse un tracé rouge sur un plan. Homme-plume, Saccard ne voit pas la ville réelle qui est une simple page sur laquelle se

dessinent des signes abstraits, car jamais l'écrit ne se réfère pour lui à une quelconque réalité. Cette dissociation permanente entre la graphie et le réel, son contexte et son contenu, est manifeste lors des événements les plus personnels de la vie du spéculateur. Ainsi, lorsqu'il surprend la liaison de Maxime et Renée à la fin de *La Curée*, alors qu'un premier mouvement de colère le porte à la violence et à la jalousie, la simple vue de la signature de Renée sur l'acte de cession des terrains de Charonne qu'il convoitait, négligemment posé sur une table, le ramène aussitôt au calme et à la bienveillance⁴⁹⁸. La rupture réelle s'efface devant l'unité retrouvée du plan immobilier, et devant l'alliance que signifie la ratification du contrat, comme le souligne la syntaxe symétrique du monologue intérieur de Renée : « une signature tombait comme un rayon de soleil au milieu de la brutalité de sa colère, et pour vengeance, il emportait une signature⁴⁹⁹. » Ce que ne voit pas Renée, et que l'épanadiplose du discours indirect libre énonce pour elle, c'est que la signature n'est pas pour Saccard un instrument au service de la vengeance ou de la cupidité : elle est tout, elle encadre et enserre tout car l'écrit est le monde de substitution au travers duquel il a choisi de se réaliser. Le phénomène est plus manifeste au début du roman lors de la mort d'Angèle, que Sidonie compte exploiter pour marier Saccard avec Renée, et surtout avec son héritage, qui lui permettra enfin de réaliser ses « plans ». Alors que son épouse expire à peine, Saccard laisse sa sœur veiller la morte pour rédiger dans la pièce voisine des lettres de faire-part de décès :

Quand Mme Sidonie remonta, tout était fini. D'un coup de doigt, en femme habituée à cette opération, elle ferma les yeux d'Angèle, ce qui soulagea singulièrement Saccard. [...] Saccard passa la nuit dans la pièce voisine, à écrire des lettres de faire-part. Il s'interrompait par moment, s'oubliait, alignait des colonnes de chiffres sur des bouts de papier⁵⁰⁰.

La rédaction du courrier est un substitut qui permet au personnage de mettre à distance la culpabilité qu'il ressent face à la mort espérée de sa femme (pleine d'espoir pour son avenir personnel), que manifeste son incapacité à soutenir le regard vide de la morte. Mais cette substitution ne fonctionne que si les signes écrits n'ont pour le personnage plus le moindre sens. L'écriture est là pour détourner son regard du monde qui l'entoure, non pas en ce qu'elle

⁴⁹⁸ « [Maxime] allait [accuser Renée] lâchement, rejeter sur elle le crime [...]. Renée gardait sa roideur de statue, son défi muet. Alors Saccard, sans doute pour trouver une arme, jeta un coup d'œil rapide autour de lui. Et, sur le coin de la table de toilette, il aperçut l'acte de cession, dont le papier timbré jaunissait le marbre. Il regarda l'acte, regarda les coupables. Puis, en se penchant, il vit que l'acte était signé. Ses yeux allèrent de l'encrier ouvert à la plume encore humide, laissée au pied du candélabre. Il resta droit devant cette signature, réfléchissant. Le silence semblait grandir [...]. Saccard eut un imperceptible mouvement d'épaules. [...] Puis il plia lentement l'acte, le mit dans la poche de son habit. [...] « Vous avez bien fait de signer, ma chère amie, dit-il doucement à sa femme... C'est cent mille francs que vous gagnez. Ce soir, je vous remettrai l'argent. » Il souriait presque, et ses mains seules gardaient un tremblement. » (Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 571).

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 575.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 378.

lui fait porter l'attention sur autre chose, mais en ce qu'elle est au contraire mécanique et sans le moindre référent : la lettre de faire-part parle de la mort d'Angèle, mais de manière conventionnelle, vidée de toute substance ; elle transforme d'abord sa mort en une représentation de sa mort, puis en l'objet d'un rituel répété où la nouvelle n'a bientôt plus la moindre consistance. Si peu de consistance qu'elle s'apparente à une simple copie de lignes, à laquelle un élève ne prête pas la moindre attention : seule compte la copie, la graphie, et non le contenu ; tant et si bien que l'écrit de Saccard finit par vagabonder et oublier son sujet premier, pour griffonner des « colonnes de chiffres », celles de la spéculation annoncée. Chez Saccard, l'écrit met donc à distance le réel en perdant son sens par la réduplication mécanique de mots convenus. Cependant, cette négation est précisément l'effet recherché par le personnage dans cette activité, qui lui permet de faire le deuil d'Angèle, et de sa vie réelle, pour entrer dans sa vie rêvée, « spéculée », qui n'aura aucune autre attache au monde, car elle sera entièrement mise en service du signe pour le signe : celui de la plus-value et de l'agio, soit le signe de l'argent né du signe de l'argent. Et un homme-signe opaque, Saccard l'est bien, lui qui brouille son identité dans *La Curée* comme dans *L'Argent* en utilisant de multiples prête-noms et autres hommes de paille agissant plus ou moins fidèlement pour son compte ; lui dont le nom n'est en outre qu'un prête-nom entièrement fabriqué de ses mains. Sans identité, multiplié à l'infini dans des avatars qui n'ont pour but que de masquer son nom, Saccard est réduit à ce qui mène son désir : la prolifération d'un signe s'auto-engendrant et se vidant de toute référence, un mot autoréférentiel sans contenu, une fausse signature, une enveloppe factice, que confirme l'exégèse du personnage lui-même lorsqu'il invente auprès d'Eugène son pseudonyme :

« Tu n'auras à t'occuper de rien, je me charge des formalités... Veux-tu t'appeler Sicardot, du nom de ta femme ? »

Aristide leva les yeux au plafond, répétant, écoutant la musique des syllabes :

« Sicardot..., Aristide Sicardot... Ma foi, non ; c'est ganache et ça sent la faillite.

– Cherche autre chose alors, dit Eugène.

– J'aimerais mieux Sicard tout court, reprit l'autre après un silence ; Aristide Sicard..., pas trop mal..., n'est-ce pas ? Peut-être un peu gai... »

Il rêva un instant encore, et, d'un air triomphant :

« J'y suis, j'ai trouvé, cria-t-il... Saccard, Aristide Saccard ! avec deux c... Hein ! Il y a de l'argent dans ce nom-là ; on dirait que l'on compte des pièces de cent sous⁵⁰¹. »

Dans la passionnante étude de l'onomastique zolienne qu'il mène dans *Le Personnel du roman*, Philippe Hamon s'attarde sur ce cas de « délégation au personnage des fonctions baptismales », en notant qu'Eugène et Aristide font là, « sur la scène même du texte, le travail

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 364.

même du romancier Zola combinant, agençant et glosant des cellules phonétiques de noms de personnages dans ses dossiers préparatoires. La distance s'amenuise donc entre l'avant-texte et le texte romanesque, entre la vie du personnage à l'intérieur du dossier préparatoire et la vie proprement romanesque du personnage⁵⁰². » Cette réduction de la distance entre le personnage fictif et son état de simple inscription sur un morceau de papier s'inscrit parfaitement dans notre hypothèse d'une disparition de l'être « Saccard » dans l'univers du signe autoréférentiel.

En effet, ce second baptême consacre d'abord, sur un plan narratif, le passage d'Aristide à un autre état de son être, qui sera celui du spéculateur, donc l'homme de signe. Ensuite, par sa nature d'auto-imposition du nom, le baptême que pratique le personnage sur lui-même en fait à la fois le relais de l'auteur et du personnage littéraire qui subit cette imposition du nom et n'existe que par elle : l'être de papier se prend dès lors aussi lui-même pour un être de papier. La nature du nom de baptême, à savoir un nom propre, un asémantème, redouble en outre la situation paradoxale d'auto-imposition du nom : Aristide nie son existence en se faisant personnage de lui-même, tout comme le nom propre se révèle sémantiquement vide, ou vidé de son contenu étymologique initial (ex : Legrand qui n'a rien de grand). Enfin, l'élection précise du nom « Saccard » pousse encore plus loin cette négation de l'être du personnage au profit d'un signe vide. Comme le note Philippe Hamon, dans cet extrait, « littéralement, la glose de Saccard est vraie : il y a de l'argent (il y a *réellement* la syllabe -ar-, qui est dans *argent* ; et il y a aussi sac) dans *Saccard*⁵⁰³. » Argent donc, mais aussi connotation populaire, péjorative, et influence « Macquart » dans ce suffixe, qui font toutes de ce « faux-nom » selon Hamon un « nom plus vrai (plus transparent, plus motivé) que le vrai⁵⁰⁴ », seyant parfaitement au personnage. Mais comme le note en un sens Auguste Dezalay dans *L'Opéra des Rougon-Macquart*, les personnages zoliens, dans ce type de scènes, « jou[ent] avec ces noms, pour faire ressortir leur valeur presque poétique⁵⁰⁵ », intransitive. Et en effet, inversement, ce nom semble « plus vrai » parce que le personnage n'est justement plus qu'un nom, qu'un signe vide. Loin d'accentuer la vérité du personnage, « Saccard » ne fait que crier son vide constitutif. Le vide du « sac » tout d'abord, qui est sans doute le jeu de mots le plus manifeste dans ce pseudonyme, d'autant plus évident et probant que le roman lui-même guide cette interprétation en glosant le mot par une formule qui l'assimile à un contenant : « il y a de l'argent dans ce nom » renvoie au modèle « il y a de

⁵⁰² Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, op. cit., p. 145 et 146.

⁵⁰³ *Ibidem*, p. 147 [P. H. souligne].

⁵⁰⁴ *Ibid.*

⁵⁰⁵ Auguste Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart*, op. cit., p. 99.

l'argent dans ce sac », assimilant clairement le « sac- » de Saccard à l'objet du même nom. Nom signifiant, mais nom signifiant le rien ; nom creux, nom contenant, mais ne contenant rien, comme ce personnage désirant tout et ne gardant rien, toujours ambitieux mais périodiquement ruiné.

La matérialité de l'écriture entre une fois de plus en scène pour confirmer cette idée. Saccard réfléchit en effet immédiatement à la graphie de son nom ; et sur ce plan encore, c'est l'autoréférentialité et le vide qui commandent ce « SaCCard ». Les deux « c » évoqués sont des éléments visuels, non sonores ni sémantiques. Ils incluent une fioriture, un dessin au sein du nom ; or, ce n'est pas la circularité des « pièces de cent sous » que le personnage met en avant par ces deux lettres ornementales – alors que l'ajout d'un deuxième « a » dans le mot aurait pu justifier la mise en exergue de cette voyelle et de sa circularité cursive (« a ») – ; au contraire, ce sont des « c » qu'elle donne à voir, des formes ouvertes en forme de réceptacles vides. Par la glose du personnage, par l'anomalie visuelle que constitue en français leur redoublement inutile, par leur position centrale enfin, les deux « c » de Saccard avouent et signent au sein même du nom sa nature d'enveloppe vide et creuse, d'asémantème convenant au mieux à la transformation d'Aristide en un signe sans référent : un prête-nom de lui-même.

Il n'est donc guère étonnant de voir les deux romans mettre en jeu par le seul biais de la graphie l'identité de ce personnage devenu simple jeu d'écriture. Saccard vit par les signes que sont les créances, les contrats, les plans, l'argent ; il s'est transformé lui-même en prête-nom : il ne peut dès lors plus être atteint que par le signe, comme l'atteste la très célèbre scène d'identification du procréateur de Victor dans *L'Argent*. Busch et La Méchain poursuivent depuis des années un obscur personnage nommé Sicardot ayant violenté la jeune Rosalie, puis signé une reconnaissance de dette envers elle, ignorant que celle-ci avait en outre enfanté Victor à la suite de cette funeste aventure. Alors que Saccard croise sans cesse le chemin des deux investigateurs, la quête du père de Victor n'aboutit pas vers lui, qui avait déjà à cette époque utilisé un nom d'emprunt. Or, c'est par le petit miracle d'une observation graphologique que les deux compères parviennent enfin à mettre une identité sur le nom de Sicardot :

[I]l ne restait de toute cette aventure que les douze billets impayés, signés Sicardot. On n'avait jamais pu en savoir davantage : le monsieur s'appelait Sicardot.

D'un nouveau geste, Busch prit le dossier Sicardot, une mince chemise de papier gris. [...]

« Encore si Victor était gentil ! expliquait lamentablement la vieille femme. Mais imaginez-vous, un enfant épouvantable... Ah ! c'est dur de faire des héritages pareils, un gamin qui finira sur l'échafaud, et ces morceaux de papier dont jamais je ne tirerai rien ! »

Busch tenait ses gros yeux pâles obstinément fixés sur les billets. Que de fois il les avait étudiés ainsi, espérant, dans un détail inaperçu, dans la forme des lettres, jusque dans le grain du papier timbré, découvrir un indice ! Il prétendait que cette écriture pointue et fine ne devait pas lui être inconnue.

« C'est curieux, répétait-il une fois encore, j'ai certainement vu déjà des *a* et des *o* pareils, si allongés, qu'ils ressemblent à des *i*. »

Juste à ce moment, on frappa [...]. Et ce fut Saccard qui entra. [...] [*Il passe dans la pièce voisine*]

« Oh, souffla [la Méchain], oppressée, ce M. Saccard, je ne l'avais jamais tant vu... Victor est tout son portrait. »

Busch, sans comprendre d'abord, la regardait. Puis, une brusque illumination se fit, il eut un juron étouffé.

« Tonnerre de Dieu ! c'est ça, je savais bien que j'avais vu ça quelque part ! »

Et, cette fois, il se leva, bouleversa les dossiers, finit par trouver une lettre que Saccard lui avait écrite, l'année précédente [...]. Vivement, il compara l'écriture des billets à celle de cette lettre : c'était bien les mêmes *a* et les mêmes *o*, devenus avec le temps plus aigus encore ; et il y avait aussi une identité de majuscules évidente⁵⁰⁶.

La narration assimile le travail de Busch à celui d'un épigraphiste, conviant chaque lecteur à regarder de près l'aspect des mots, et à scruter, derrière le signifié, le signifiant des caractères écrits. Et cette attention à la matière scripturale du mot correspond encore à l'opacification de son sens : les signes livrent la vérité non par ce qu'ils disent, qui est erroné (« Sicardot »), mais par la manière dont ils le disent, par la déformation de lettres rondes en bâtons allongés. Le billet ne veut donc rien dire tant qu'on en interroge le sens, mais pris comme une œuvre abstraite, son « style », sa facture signent la main et l'identité de Saccard, comme un tracé longiligne signe un Miró. Ce lien à la graphie comme seule marque d'identification n'est d'ailleurs pas inédite pour le personnage, qui craignait déjà qu'on « remonte » jusqu'à lui en raison de son écriture lors de ses premières malversations dans *La Curée*, réalisées avec le prête-nom Larsonneau :

Une seule chose l'inquiéta ; lorsqu'il voulut anéantir les fameux livres de Mme Sidonie, il ne les trouva plus. Il courut chez Larsonneau, qui lui avoua carrément qu'il les avait, en effet, et qu'il les gardait. L'autre ne se fâcha pas ; il sembla dire qu'il n'avait eu de l'inquiétude que pour ce cher ami, beaucoup plus compromis que lui par ces écritures presque entièrement de sa main, mais qu'il était rassuré, du moment où elles se trouvaient en sa possession. Au fond, il eût volontiers étranglé le « cher ami » ; il se souvenait d'une pièce fort compromettante, d'un inventaire faux, qu'il avait eu la bêtise de dresser, et qui devait être resté dans l'un des registres⁵⁰⁷.

Dans les deux cas, l'écrit est perçu comme une forme dont le sens n'a pas le moindre intérêt ; et dans les deux cas, l'authentification de la « patte » artistique de la graphie au détriment de son rôle de vecteur de sens ne fait que redoubler le signe autoréférentiel que représente le personnage de Saccard, pour Aristide Rougon lui-même comme pour le lecteur.

Cette attention particulière à la dévaluation du référent du signe écrit au profit de sa forme que nous trouvons dans la construction du personnage de Saccard est confortée par l'analyse d'Hélène Gomart dans *Les opérations financières dans le roman réaliste*. Dans cet ouvrage, la stylisticienne met en avant le substrat linguistique qui fonde souterrainement la

⁵⁰⁶ Emile Zola, *L'Argent*, éd. cit., p. 38-39.

⁵⁰⁷ Emile Zola, *La Curée*, éd. cit., p. 398-399.

représentation des mécanismes boursiers dans *L'Argent*⁵⁰⁸. L'auteur constate que les notes et carnets d'enquêtes de Zola mettent d'emblée en avant la spécificité du discours boursier (« Des êtres à part, qui parlent un langage à part⁵⁰⁹ »), et prend cet intérêt du romancier pour le dialecte ésotérique des initiés du Palais Brongniart comme point de départ d'une analyse stylistique du roman. H. Gomart repère ainsi un certain nombre de *leitmotives* stylistiques récurrents dans le volume, qui partagent tous la même mise en question du langage, en particulier celui du spéculateur⁵¹⁰. Parmi ces traits récurrents, la critique relève une tendance très nette à l'autonymie, le texte utilisant des mots techniques ou idiomatiques pour ensuite en gloser le sens, et donc les montrer comme mots, comme éléments d'un jargon⁵¹¹ : « Dans *L'Argent*, le mot se désigne soi-même en tant que mot, soit par autonymie stricto sensu, soit par des procédés à finalité autonymique. Tout terme financier renvoie d'abord à son statut de mot⁵¹². » Le langage de la bourse transforme le mot en un écriteau qui l'affiche comme mot aux yeux de tous, d'où une attention accrue du roman, comme dans tout le cycle, au graphisme de l'écriture : pensons à la plaque de cuivre de Busch étalant « le mot : *Contentieux*, en grosses lettres noires⁵¹³ », aux « caractères gothiques⁵¹⁴ » du *Capital* de Marx traduit par son frère Sigismond, qui « rebutent » d'emblée Saccard, ou à la plaisanterie du tatouage « *Achetez de l'Universelle* », décoration graphique par excellence, que la rumeur attribue aux parties les plus intimes de certaines femmes lors du succès boursier de la banque⁵¹⁵. L'autonymie touche cependant aussi les identités des personnages, ou plutôt le phénomène de prête-noms et autres dévoiements onomastiques utilisés par les spéculateurs :

Comme l'autonymie fixait, entre guillemets, un lieu comme un lieu-dit, elle fixe les personnages comme des noms-dits. « Flory lui aussi s'appelait Mazaud. » L'autonymie qui porte sur Flory superpose à une convention, celle qui porte sur le nom d'un personnage, une autre convention, qui veut que tout employé d'une charge soit, en Bourse, appelé du nom de la charge de son employeur, de sorte que l'illusion réaliste en est renforcée⁵¹⁶.

⁵⁰⁸ Hélène Gomart, *Les opérations financières dans le roman réaliste. Lectures de Balzac et de Zola*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2004.

⁵⁰⁹ Emile Zola, *L'Argent. Dossier préparatoire*, « Notes Massias », BNF, ms 10269, f°105, cité par H. Mitterand dans l'édition citée du roman, p. 1299.

⁵¹⁰ Pour l'analyse détaillée de ces différents traits stylistiques, consulter Hélène Gomart, *Les opérations financières dans le roman réaliste, op. cit.*, p. 121-164.

⁵¹¹ Entre autres exemples d'autonymie relevés par H. Gomart : « il tomba sur la petite bourse des déclassés, les « Pieds humides », comme on appelle avec un ironique mépris ces joueurs de la brocante, qui cotent en plein vent, dans la boue des jours pluvieux, les titres des compagnies mortes » ; « de l'autre côté, un compartiment plus petit, ouvert celui-là, nommé « la guitare », à cause de sa forme sans doute, permettait aux employés et aux spéculateurs de se mettre au contact direct avec les agents. » (Emile Zola, *L'Argent*, éd. cit., p. 23-24, 302).

⁵¹² Hélène Gomart, *Les opérations financières dans le roman réaliste, op. cit.*, p. 124.

⁵¹³ Emile Zola, *L'Argent*, éd. cit., p. 282.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 283.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 252.

⁵¹⁶ Hélène Gomart, *Les opérations financières dans le roman réaliste, op. cit.*, p. 126 [H. G. cite *L'Argent*, éd. cit., p. 303].

Renforcée, l'illusion réaliste ne l'est certainement pas dans ce contexte d'exhibition du mot comme signe, où le nom des opérations techniques « s'expose comme nom⁵¹⁷ » sans pour autant être compris. Ainsi, lorsqu'il énonce l'idée que les femmes « tout entières au jeu par passion et par mode, affectaient de se servir des mots techniques de liquidation, prime, report, déport, sans toujours les comprendre », le narrateur ne fait d'ailleurs, de l'aveu même d'H. Gomart, qu'« attribuer aux dames ce qu'il ne cesse de faire lui-même : on se gargarise dans *L'Argent* de termes techniques qui exhibent leurs charmes de technicité et tiennent leur séduction de leur opacité⁵¹⁸. » Il en est selon nous de même pour ces noms propres qui ne sont plus « propres », l'autoréférentialité tournant autour d'un vide, dans une extension de l'« être » Saccard à l'ensemble de l'univers de la Bourse. La critique voit dans cet usage autonymique de la langue boursière une mise en question de la transparence du signe qu'elle relie fort logiquement au principe de la spéculation, mettant toujours plus à distance l'essence de l'objet et sa valeur financière. La démonstration est d'autant plus intéressante qu'elle lie concrètement l'exhibition du mot dans le texte et la mise en évidence d'un dysfonctionnement du système du signe, à la fois financier et langagier :

L'autonymie est une forme de cancan. Le mot prend la pose et se met sur le devant de la scène. L'autonymie participe d'une rhétorique de l'exhibition. [...] [Son usage] a pour effet de disloquer le signifiant du signifié. La faculté du langage à se désigner, là, soi-même, détourne la visée dénotative du signifié vers le signifiant. [...] Désolidarisé de tout signifié, le signifiant fait seul l'objet d'un jeu ambigu. [...] Faire ressortir le mot comme mot ne pouvait pas ne pas mener à une ouverture plus large à tout l'ensemble des signifiés possibles. Montrer que le lien conventionnel entre signifiant et signifié est arbitraire, c'est montrer qu'il pourrait ne pas être⁵¹⁹.

A l'autonymie, H. Gomart ajoute toute une série de schèmes stylistiques contribuant dans le roman à vider le langage de sa substance référentielle, comme la prolepse grammaticale, consistant à mettre en évidence le thème d'une phrase au détriment de son prédicat par une tournure emphatique⁵²⁰, comme s'il se résumait à lui-même, devenait autosuffisant et boursoufflé de sa propre vacuité, à la manière de l'agio certes, mais aussi, selon nous, de tout signe écrit chez Zola :

Séparant la partie du thème, pour le survaloriser, du tout de la phrase, la prolepse contribue, par l'accentuation d'un élément du discours, à le fétichiser et à construire des topoï fétiches. [...] Consacrée à la valorisation de la partie (le thème linguistique), au détriment de la totalité du corps de la phrase (sujet, verbe, complément, ou sujet « est » prédicat), la prolepse est dans *L'Argent* l'instrument discursif de la fétichisation

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 127.

⁵¹⁸ Hélène Gomart, *Les opérations financières dans le roman réaliste*, op. cit., p. 127 [H. G. cite *L'Argent*, éd. cit., p. 313].

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 128-129.

⁵²⁰ Parmi les exemples de prolepse relevés par H. Gomart, notons « *Le Mexique*, ce sera la page glorieuse du règne », « *Le Suez*, c'est très bon », « *Gundermann*, il fait la grande âme » (Emile Zola, *L'Argent*, éd. cit., p. 15, 19, 336).

dont sont atteints en Bourse, les personnes, les opérations, les idées politiques, les valeurs. [...] [De plus, la] propulsion en tête de phrase de l'homme de la Bourse, qui peut ainsi y faire étalage de sa surface financière, répond à une logique d'exhibition de soi. A boursier ventripotent, phrase ventripotente. Par la prolepse, on se montre, on attire les convoitises, on s'expose au regard et aux convoitises. La figure participe d'une exposition des hommes en vue, analogue à l'exhibition de mots que construisait l'autonymie. Autonymie et prolepse concourent à assurer une structure rhétorique de l'exhibition dans *L'Argent*.

Enfin et surtout, la prolepse, qui fait miroiter par avance le thème, anticipe un résultat, se présente comme la figure même de la spéculation, qui place devant soi, par avance, son objet [...] ⁵²¹.

Il en est de même de tous les schèmes de répétition présents dans le texte, qui se rejoignent sur un principe identique visant au repli du mot sur lui-même et sur son sens. Ainsi des redoublements syllabiques, faisant du mot un « bruit » (réurrences des « cancan », « brouhaha », « joujou », « bébé », « bobo », « bonbon »), mais aussi des innombrables répétitions de mots, organisant notamment les passages au discours direct selon toutes les combinaisons possibles (redoublement simple, anaphore, épiphore, anadiplose et épanadiplose ⁵²²), parfois elles-mêmes combinées entre elles dans une inflation autistique du même :

L'anaphore fai[t] procéder tout discours de la répétition du même, l'épiphore y condui[t]. L'anadiplose quant à elle vient faire buter le discours sur la répétition de syntagmes extrêmes, encadre et borne la réflexion. La bourse apparaît comme un univers constitutivement anadiplosique. La symétrie des mots induit une symétrie de pensée dont il est impossible de sortir, dans un monde ramené au carré formé par les extrêmes et les moyens. Le langage de la spéculation est un discours sans cesse dupliqué et réfléchi sur soi-même.

Les accès d'anadiplose du texte mènent jusqu'à une formulation en chaîne. La suivante est emblématique de tout le roman : « Moi, mon raisonnement est simple. Je suis avec Gundermann, parce que Gundermann, n'est-ce pas ? c'est Gundermann... ça finit toujours bien avec lui. » Gundermann figure ici aux extrêmes et aux moyens, par lui tout commence et tout finit ⁵²³.

Le discours répétitif contraint à une progression du raisonnement par concaténation, mimant le principe de la parole de cotation boursière (qui répète sans cesse les mêmes syntagmes minimaux), et aboutit ainsi fort logiquement sur un dernier trait stylistique récurrent, celui de la tautologie :

Aspect extrême de la répétition, la tautologie se présente finalement comme l'unique mode de pensée de l'univers boursier, qui revient toujours à la logique du Même. Pour ne prononcer que des phrases irréfutables et asseoir ainsi un pouvoir incontestable, le boursier n'a d'autre option que de choisir comme prédicat l'exact équivalent du thème de son énoncé. « Les affaires sont les affaires », répète Zola après bien des dramaturges. Les

⁵²¹ Hélène Gomart, *Les opérations financières dans le roman réaliste*, op. cit., p. 131-133.

⁵²² Hélène Gomart relève ainsi entre autres exemples de ces différentes figures : « *On achetait, on achetait*, même les plus sages, dans la conviction *que ça monterait encore, que ça monterait sans fin*. » ; « *Eh bien ? [...]* – *Eh bien ! j'ai vu le grand homme... [...]* *Alors ? – Alors*, mon cher, voici... » ; « *Il vend ses Suez [...]*. Hein ? que pensez-vous du *Suez ?* » ; « *Oui ou non veut-il me patronner à Paris ? – A Paris*, jamais ! » ; « *Comment, Jordan, vous à la Bourse ? [...]* – *Oh ! à la Bourse*, jamais ! » ; « *Bonjour ! ça va bien ? – Oui, pas mal... Bonjour !* » (Emile Zola, *L'Argent*, éd. cit., p. 252, 20, 19, 21, 26, 12). Pour une liste beaucoup plus étoffée, voir Hélène Gomart, *Les opérations financières dans le roman réaliste*, op. cit., p. 138-146.

⁵²³ *Ibidem*, p. 145 [H. G. cite *L'Argent*, éd. cit., p. 296].

tautologies instaurées par *L'Argent* débordent la fortune de cette maxime, elles affectent en profondeur le discours boursier⁵²⁴.

« Les affaires sont les affaires » et « Gundermann, [...] c'est Gundermann »... Les tautologies et truismes qui envahissent le discours du roman réduisent le langage au sur-place d'une simple fonction phatique, à l'énoncé d'un thème sans le moindre prédicat. Ces répétitions, constructions en chaîne et énoncés tautologiques rejoignent dès lors l'autonymie et la prolepse dans une même mise en scène de la « bulle linguistique spéculative formée par la langue boursière », soit par affichage ou mise en avant du mot, soit par une autonomisation le détachant de tout propos, « fonctionnant en vase clos⁵²⁵ ». Ces phénomènes linguistiques prennent une ampleur considérable dans les scènes de cotation, où se rejoignent l'obscur langage boursier et une syntaxe minimale pour transformer le roman pendant des pages entières en un ubuesque va-et-vient de mots, aussi vides de sens que les actions sont dépourvues de valeur d'usage. Ainsi des bribes de discours du chapitre décrivant l'inflation fiévreuse des titres de l'Universelle :

Flory alla s'accouder à la balustrade du comptant, criant à toute voix :

« Mazaud ! Mazaud ! »

Et ce fut Gustave Sédille qui approcha ; car, à la Bourse, les employés perdent leur nom, n'ont plus que le nom de l'agent qu'ils représentent. Flory, lui aussi, s'appelait Mazaud. [...] Mais une heure sonna, la volée de cloche passa en coup de vent sur la houle violente des têtes ; et la dernière vibration n'était pas éteinte, que Jacoby [...] jetait d'une voix mugissante, la plus forte de la compagnie :

« J'ai de l'Universelle... J'ai de l'Universelle... » [...]

« J'ai de l'Universelle, répétait la basse grondante de Jacoby. J'ai de l'Universelle.

– A quel cours, l'Universelle ? demanda Mazaud d'une voix mince, mais si aiguë, qu'elle dominait celle de son collègue, comme un chant de flûte s'entend au-dessus d'un accompagnement de violoncelle.

Et Delarocque proposa le cours de la veille.

« A 3.030, je prends l'Universelle.

Mais tout de suite, un autre agent renchérit.

« A 3.035, envoyez l'Universelle. »

[...] Aussi Mazaud se décida-t-il [...].

« A 3.040, je prends... Envoyez l'Universelle à 3.040.

– Combien ? dut demander Jacoby.

– Trois cents. [...] »

Les trois quarts sonnèrent, il n'y avait plus qu'un quart d'heure, avant le coup de cloche de la fermeture. A ce moment, la foule tournoyait et criait, comme flagellée par quelque tourment d'enfer ; la corbeille aboyait, hurlait, avec des retentissements fêlés de chaudronnerie qu'on brise ; et ce fut alors que se produisit l'incident si anxieusement attendu par Saccard. [...]

« Mazaud ! Mazaud ! appela une voix.

Et Flory, naturellement, tourna la tête, comme s'il eût répondu à l'appel de son propre nom. [...] Le résultat fut immédiat et considérable.

« A 3.040, je prends de l'Universelle », répétait Mazaud, de sa voix exaspérée de chanterelle. [...]

– A 3.045, je prends...

– J'ai, à 3.045, mugissait Jacoby. Deux cents, à 3.045.

– Envoyez ! »

Alors Mazaud monta lui-même.

« Je prends à 3.050.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 155 [H. G. cite *ibidem*, p. 369].

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 161 et 162.

- Combien ?
- Cinq cents... Envoyez⁵²⁶ ! »

Tous les schèmes stylistiques repérés par Hélène Gomart semblent se concentrer dans cet épisode : la répétition des mêmes termes, la concaténation de la hausse des valeurs, l'autonomie des noms propres et la prolepse du chiffre avant l'énoncé de l'acte d'achat ou de vente. Ces traits rencontrent en outre dans le cas de la cotation un langage minimal, réduit à quelques mots-clefs (« J'ai », « Envoyez »). Purement mécanique et vidée de toute substance référentielle par la répétition systématique, le discours de la cotation mime l'inflation démesurée de la valeur boursière de l'Universelle, qui éclatera comme un ballon de baudruche quelques pages plus loin. Cependant, ces procédés n'ont pas l'exclusivité de la mise en scène du vide de la valeur boursière dans ce passage. D'autres phénomènes d'abstraction du référent déjà rencontrés dans le reste du cycle y prennent en effet place, comme l'utilisation hyperbolique de signifiants abstraits (chiffres et noms propres), ainsi que la dissociation du nom propre et de son support référentiel, le rendant à son mutisme d'asémantème : « Mazaud » signifie ainsi tour à tour les volontés de Mazaud, Mazaud lui-même, Floris, Sédille... De même, la faiblesse évocatoire du chiffre, combinée à la répétition mécanique et vide de sens des embrayeurs monosyllabiques du langage boursier, fait du récit une sorte de syntaxe proto-informatique, semblable à la programmation d'une équation dans une calculatrice.

Dès lors, le texte atteint un seuil d'opacité incomparable, limitant la préhension de la scène à une suite de chiffres montant et descendant, sans logique réelle ni référence au monde phénoménal diégétique. Ce repli du mot sur son signifié en fait non plus un intermédiaire, mais un élément visible au même titre qu'un dessin abstrait, et en ce sens, l'exemple de *L'Argent* ne nous semble pas entièrement conditionné par l'univers spéculatif qui s'agite dans ce roman. Au contraire, la thématique boursière n'est que l'aboutissement logique d'un roman zolien miné par la négation de sa représentation et fasciné par l'abstraction formelle du signe. La stylistique creuse de l'agio et l'accent sur l'opacité du chiffre et du nom propre se placent dans l'exacte lignée des différentes techniques d'abstraction utilisées dans le cycle, que ce soit la destruction du référent par sa réduction en taches ou formes colorées, ou la submersion de la page par des signes autoréférentiels comme les toponymes. Si ce n'est que l'abstraction et le fétichisme du signe supplantant son référent trouvent ici un écho direct dans la diégèse, en dénonçant la perte de valeur et de référence du monde financier qui prend sous le second

⁵²⁶ Emile Zola, *L'Argent*, éd. cit., p. 303-309.

Empire un essor inégalé⁵²⁷. Ainsi faut-il d'ailleurs comprendre la métaphore filée de l'orchestration dans cet extrait : l'accumulation de victuailles de l'œuvre-vitrine de Claude dans *Le Ventre de Paris* appelait cette métaphore musicale si fréquemment utilisée en art pour pallier la difficile description de l'œuvre abstraite ; de même, l'inflation du signe sans référent de *L'Argent* renvoie la parole à un bruit que seul un art naturellement abstrait et immatériel comme la musique permet de transcrire. La fin de l'épisode sacre la mort du langage en réduisant les personnages à des gesticulations sans paroles. La musique revient alors à nouveau comme seul comparant capable de désigner ce qui autrefois était des mots :

Mais l'effroyable vacarme devenait tel, au milieu d'une gesticulation épileptique, que les agents eux-mêmes ne s'entendaient plus. Et, tout à la fureur professionnelle qui les agitait, ils continuèrent par gestes, puisque les basses cavernes des uns avortaient, tandis que les flûtes des autres s'amincissaient jusqu'au néant. On voyait s'ouvrir les bouches énormes, sans qu'aucun bruit distinct parût en sortir, et les mains seules parlaient : un geste du dedans en dehors, qui offrait, un autre geste du dehors en dedans, qui acceptait ; les doigts levés indiquaient les quantités, les têtes disaient oui ou non, d'un signe. C'était, intelligible aux seuls initiés, comme un de ces coups de démence qui frappent les foules⁵²⁸.

Derrière le mot crié, désormais opaque et inintelligible, réside toujours la voix, matière sonore que la création abstraite de la musique peut seule être apte à interpréter en portant l'attention sur son agencement formel, tout comme le mot écrit ne vaut plus que pour la forme de ses lettres, dans un univers où le signe, quel qu'il soit, ne communique plus rien. Tout est dès lors question de préhension du monde, selon que le regard est prêt à contempler la forme et non l'objet. A la pauvreté de la parole submergée par le vacarme, réduisant les hommes de la Bourse à la communication minimale voire animale de quelques gestes, répond ainsi la richesse expressive de la symphonie wagnérienne des voix de la corbeille. De même, au commerce pathétique « de la mort du signe, de la non-représentativité du papier⁵²⁹ » qu'Hélène Gomart attribue aux écritures « déchues » des titres déclassés exploités Busch et La Méchain, répond le *graffiti* de l'écriture de Saccard, ouvrant tout un monde, toute une histoire par l'allongement vertical de ses lettres, par la contemplation esthétique de son dessin abstrait. Ainsi la trajectoire de l'homme-signe Saccard ne pouvait-elle mieux se finir que par l'implosion du monde abstrait de la spéculation, comme allégorie idéale de la fuite du réel zolien, lui que *L'Argent* assimile souvent à un artiste, un poète de la finance. Bien que sensible à la conclusion naturelle de l'analyse d'H. Gomart, faisant de la représentation de la

⁵²⁷ « L'art et l'artifice avec lesquels Saccard manie les millions sont moins ceux d'un financier fantaisiste que ceux de toute une société universellement en faillite dans son rapport au signe » (Hélène Gomart, *Les opérations financières dans le roman réaliste*, op. cit., p. 289).

⁵²⁸ Emile Zola, *L'Argent*, éd. cit., p. 309-310.

⁵²⁹ Hélène Gomart, *Les opérations financières dans le roman réaliste*, op. cit. p. 240. Pour une intéressante typologie de l'évocation du papier dans l'œuvre, consulter les pages 227-253 du même ouvrage.

spéculation financière un discours de Zola sur la représentation littéraire, nous ne partageons pas l'idée selon laquelle la faillite de Saccard ferait de son usage dévoyé du signe un contre-modèle, celui de la poésie romantique, de l'art pour l'art, de l'agio pour l'agio, au contraire de l'usage réaliste et prudent qu'illustrerait Gundermann : « il n'y a chez Saccard aucun accomplissement de soi en Bourse, où il se heurte à la clôture d'un système voué à la réflexion à l'infini et à l'autoalimentation, à l'autoérotisme⁵³⁰. » La figure de Gundermann, homme sans vie, ne se nourrissant que de lait, spéculant froidement, ne semble guère figurer un envers positif à la faillite de Saccard. Car de la froide transparence de l'investissement Gundermann, il n'est guère trace dans ce roman – à bien regarder les hypothèses énoncées par la critique elle-même, celle-ci n'est d'ailleurs qu'une inflation de médiations aussi acrobatique et autiste que le montage financier de Saccard :

Écrire un roman réaliste sur un monde où le sens est l'apanage d'un petit nombre, où les mots sont détachés de tout ancrage dans un référent réel commun au narrateur et au lecteur, conduit à rédiger un roman qui s'éloigne des présupposés de son esthétique et qui décroche à son tour du réel. Avec *L'Argent*, Zola touche à chaque place les limites du réalisme et laisse par moment le roman de la Bourse se diriger vers la foire aux mots.

Plus les opérations financières se déploient en circuit fermé, plus les transactions manquent à supporter un véritable échange, plus les cours décrochent toute représentativité, plus l'autisme de l'univers financiers se manifeste, plus Zola interpose entre ce monde étanche à toute altérité et celui de sa représentation romanesque un processus dialectique de réflexion sur l'écriture en regard de ce monde⁵³¹.

Paradoxe, donc, d'un roman zolien qui mettrait en scène la faillite du signe pour montrer ce qu'il ne faut pas faire ? Le naturalisme façon Gundermann ne serait dès lors pas même appliqué dans le roman qui en énonce le modèle ! Or, il y a là une dialectique impossible à résoudre uniquement si l'on veut absolument en voir une, en prêtant à Zola la volonté de cingler le dévoiement du signe boursier pour lui substituer la volonté de transparence d'un signe littéraire que son écriture même ne cesse de nier tout au long de ce même roman.

Peut-être ne faut-il pas prendre cette fois encore le raisonnement par le sens que la critique zolienne balise depuis des années ; peut-être ne faut-il pas considérer cet énième obstacle au réalisme rencontré fortuitement par *Les Rougon-Macquart* comme une sorte de *lapsus* esthétique ; peut-être ne faut-il tout simplement pas nécessairement voir dans les autres modèles mis en avant par le roman zolien un parti pris positif, mais plutôt un pis-aller qui ne prétend jamais entièrement suppléer la défaite annoncée de sa tâche. Saccard est un insatisfait, un voyeur qui ne s'emplira jamais assez de sa spéculation, qui a élu un signe négatif, l'agio, comme fétiche envahissant sa vie. De même, Gundermann n'a pas de désir, n'a pas de fétiche,

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 130 et 295. Pour la démonstration de cette hypothèse, se reporter aux pages 265-298 du même ouvrage.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 297.

mais n'atteint pas pour autant la satisfaction et la vie réelle. Sigismond Busch, homme de « livre » dont le prénom est une référence évidente au héros baroque pré-schopenhauerien de *La Vie est un songe* de Calderón, qui ne sait plus s'il vit dans un rêve ou dans la réalité⁵³², est quant à lui un idéaliste qui a remplacé le monde vacant par le plan abstrait de sa reconstruction marxiste, amas de signes dont le personnage pressent qu'il sera vidé de toute sa substance et vendu à sa mort comme les papiers déclassés de son frère, avec raison puisque ce dernier les détruira, mais de chagrin. Toutes les trajectoires du roman renvoient à une aporie qu'aucun modèle, y compris naturaliste, ne peut résoudre : celle d'une perte de maîtrise du monde, d'un éloignement que seul le signe peut compenser, tant bien que mal, sans jamais toutefois s'y substituer parfaitement. L'œuvre abstraite zolienne comme l'agio du poète Saccard, est bien un fétiche, un substitut dysphorique, une enveloppe de signes dont la matérialité abstraite ne fait que masquer l'absence de chair, de contenu, de réalité, et qui par conséquent, comme dans le cas de l'Universelle, menace à tout moment de s'affaisser sur elle-même.

Dans le cycle zolien, l'attention portée à la graphie entre systématiquement en corrélation avec une dissociation du signifiant et du signifié, que certains romans comme les épisodes « Saccard » tendent à rattacher directement à l'activité poétique de l'écrivain, jouant de la matière sonore et visuelle du mot autant (sinon plus) que de son sens. Ce phénomène semble éclairer les remarques formulées par l'écrivain lors de son entretien avec le docteur Toulouse, tout comme les spécificités de son approche personnelle du papier dans ses manuscrits. Prêter à certains mots une « physionomie » plus agréable qu'à d'autres, ou exposer sa propre écriture dans le cadre pictural de papiers trop étroits pour elle, apparaît comme le témoignage concret d'une opacification du signe, qui, en perdant sa transitivité référentielle, a cependant acquis une visibilité nouvelle, abstraite, certes, mais capable de susciter elle aussi un sentiment esthétique. Ce passage de l'écrit du statut d'instrument invisible, de vecteur efficace vers un objet, à un statut d'objet en soi, digne d'être regardé, est parfaitement illustré par sa représentation à l'intérieur du monde fictionnel des *Rougon-*

⁵³² Cette référence, qui a notre connaissance n'a jamais été relevée par la critique zolienne et serait un élément supplémentaire à apporter à la connaissance que pouvait avoir Zola des idées proches de la philosophie schopenhauerienne, est, comme toujours, déjà amplement signée par le texte lui-même, qui enferme Sigismond Busch dans sa chambre élevée comme le prince dans sa tour, et en lui attache le motif du « songe », lors de son apparition dans le roman et lors de sa mort devant Mme Caroline : « Sigismond, de son côté, ne savait même pas ce que son frère faisait dans la pièce voisine. Il ignorait tout de cet effroyable négoce sur les valeurs déclassées et sur l'achat des créances, il vivait plus haut, dans un songe souverain de justice. » ; « C'était sans doute la mort si belle de ce rêveur, donnant son dernier souffle à sa chimère de justice et d'amour, qui l'attendrissait ainsi, dans le songe qu'elle aussi avait également fait d'une humanité purgée du mal exécrationnel de l'argent [...] » (Emile Zola, *L'Argent*, éd. cit., p. 42 et 395-396).

Macquart, où le dysfonctionnement de sa fonction communicationnelle est généralement supplanté par une expression autre, celle de la patte du graphisme, comme si tout ce que pouvait transmettre l'écriture dans le roman zolien, c'était l'écriture... Un dernier exemple semble tisser un lien définitif entre l'idée d'une fascination personnelle de Zola pour sa propre écriture et l'exhibition formelle du signe abstrait dans le cycle comme substitut à la représentation mimétique, celui du *Ventre de Paris*.

Mourir pour la beauté d'un « y » : Le Ventre de Paris

Comme dans les exemples précédents, on trouve dans le troisième volume du cycle une attention particulière à la forme graphique du signe écrit, qui en dit plus long que le mot tracé lui-même. Ainsi de la « petite anglaise fine⁵³³ » des lettres sournoises que Mme Verlaque écrit à Florent pour extorquer à sa bonté quelques dizaines de francs, ainsi du message « écrit en grosses vilaines lettres : « Louise à son ami Florent⁵³⁴ » », au dos du portrait que la Normande lui a offert, scandalisant Lisa et préfigurant l'odieuse trahison de la belle poissonnière, ainsi encore des « chiffres » alignés par la charcutière « d'une grosse écriture ronde, très lisible⁵³⁵ », mimant l'aspect physique de la jeune femme et moquant sa volonté affichée d'honnêteté infaillible. L'écriture de Lisa est lisible comme son sens de la morale et du devoir est hypocritement droit, la poussant à dénoncer son beau-frère tout en se convaincant qu'elle agit pour le bien de la communauté : la graphie grosse et ronde accentue une lisibilité, comme Lisa affiche sa probité pour se donner bonne conscience devant les Halles tout en assurant la pérennité du « chiffre » de son commerce et de son ménage. Comme dans le monde hypocrite des bourgeois de *Pot-Bouille*, le graphisme de l'écriture devient ainsi chez les commerçants le contrepoint d'un langage toujours détourné à des fins insincères. Le roman met à plusieurs reprises en scène cette paradoxale distorsion, d'abord par une nouvelle scène d'épigraphe, lorsque Lisa se rend chez le préfet de police pour dénoncer son beau-frère :

« Voyez-vous, c'est qu'on m'assomme depuis plus d'un an avec cette affaire-là. On me fait dénonciation sur dénonciation, on me pousse, on me presse. Vous comprenez que si je n'agis pas, c'est que je préfère attendre. Nous avons nos raisons... Tenez, voici le dossier. Je puis vous le montrer. »

Il mit devant elle un énorme paquet de papiers, dans une chemise bleue. Elle feuilleta les pièces. C'était comme les chapitres détachés de l'histoire qu'elle venait de conter. [...] Enfin, elle trouva un tas de lettres, des lettres anonymes de tous les formats et de toutes les écritures. Ce fut le comble. Elle reconnut une écriture de chat, l'écriture de mademoiselle Saget, dénonçant la société du cabinet vitré. Elle reconnut une grande feuille de

⁵³³ Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. cit., p. 734.

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 812.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 656.

papier grasseuse, toute tachée des gros bâtons de madame Lecœur, et une page glacée, ornée d'une pensée jaune, couverte du griffonnage de la Sarriette et de monsieur Jules ; les deux lettres avertissaient le gouvernement de prendre garde à Gavard. Elle reconnut encore le style ordurier de la mère Méhudin, qui répétait, en quatre pages indéchiffrables, les histoires à dormir debout qui couraient dans les Halles sur le compte de Florent. Mais elle fut surtout émue par une facture de sa maison, portant en tête les mots : Charcuterie Quenu-Gradelle, et sur le dos de laquelle Auguste avait vendu l'homme qu'il regardait comme un obstacle à son mariage.

L'agent avait obéi à une pensée secrète en lui plaçant le dossier sous les yeux.

« Vous ne reconnaissez aucune de ces écritures ? » lui demanda-t-il.

Elle balbutia que non⁵³⁶.

L'accent sur la matérialité de l'écrit est ici manifeste : papier, spécificité des caractères, décors, taches, couleur... : l'aspect des lettres anonymes, dont on passe sous silence le contenu, est amplement détaillé, au point que la seule citation explicite, « *Charcuterie Quenu-Gradelle* », appartient non pas au discours des lettres, mais à une inscription décorant le support. Or, ces spécificités du support et de l'écriture se transforment en de véritables tableaux dont l'experte Lisa identifierait l'authenticité en fonction du style et non de son message, qui est toujours identique et non signé : c'est l'« écriture de chat » qui signe l'œuvre de Mlle Saget, ce sont les « taches » de « gros bâtons » et le gras qui signent celle de Mme Lecœur, c'est la logorrhée « couvrante » et « indéchiffrable » qui signe celle de la mère Méhudin et le « griffonnage » dans un décor fleuri qui signe celle la Sarriette. Les lettres ne sont plus des lettres, mais des touches et des formes qui révèlent l'identité de leur auteur comme la touche annonce l'identité du peintre. Et comme dans la scène épigraphique de *La Bête humaine* entre Séverine et Camy-Lamotte, l'expressivité de la lettre exposée comme un tableau s'accompagne d'une faillite de la communication : le dialogue entre Lisa et l'employé du préfet avorte, car l'information de la jeune femme est « éventée », vide et creuse, comme la plupart des dénonciations écrites qui répètent toutes la même chose, l'ensemble étant en outre marqué du sceau de l'affabulation la plus éhontée. Or, la seule information nouvelle, que les paroles et les écrits ne transmettent pas et que la jeune femme acquiert en observant les écritures, est tue par cette dernière. Le langage, dévoyé par le monde des Halles, ne signifie donc plus rien, au contraire de la forme...

La distorsion de la forme et du sens dans l'écrit est d'ailleurs à l'origine de l'acte de Lisa, car c'est en voyant les papiers de Florent qu'elle décide de le dénoncer. Les passages qui montrent sa prise de décision portent l'accent sur la dimension autonymique des signes utilisés par Florent, la jeune femme prenant d'abord peur en « lisant une page commencée où le mot « révolution » revenait deux fois⁵³⁷ ». A ce moment encore, le personnage croit ce

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 862-863.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 796.

qu'elle lit et non ce qu'elle voit ; peu importe le contexte d'insertion du mot, Lisa ne percevait pas ce que lui dit le désordre brouillon du jeune homme, à savoir l'irréalité utopique de son projet, pour ne retenir que la violence véhiculée par le mot. Il en est de même lors de sa deuxième inspection, qui la décide à passer à l'action :

Ce plan, auquel Florent revenait chaque soir, comme à un scénario de drame qui soulageait sa surexcitation nerveuse, *n'était encore qu'écrit sur des bouts de papier, raturés, montrant les tâtonnements de l'auteur, permettant de suivre les phases de cette conception à la fois enfantine et scientifique.* Lorsque Lisa eut parcouru les notes, sans toutes les comprendre, elle resta tremblante, n'osant plus toucher à ces papiers, avec la peur de les voir éclater entre ses mains comme des armes chargées.

Une dernière note l'épouvanta plus encore que les autres. *C'était une demi-feuille, sur laquelle Florent avait dessiné la forme des insignes qui distingueraient les chefs des lieutenants ; à côté, se trouvaient également les guidons des compagnies. Même des légendes au crayon disaient la couleur des guidons pour les vingt arrondissements. Les insignes des chefs étaient des écharpes rouges ; ceux des lieutenants, des brassards également rouges. Ce fut, pour Lisa, la réalisation immédiate de l'émeute ; elle vit ces hommes, avec toutes ces étoffes rouges, passer devant sa charcuterie, envoyer des balles dans les glaces et dans les marbres, voler les saucisses et les andouilles de l'étalage*⁵³⁸.

Au lieu d'observer ce que lui dit la forme de ces papiers, à savoir le désordre, le manque de sérieux, la puérilité du dessin au crayon d'un enfant (en italique), comme le ferait un esthète étudiant son style, Lisa reste à ce moment de l'intrigue dans une position d'herméneute qui fait confiance à la transparence du signe, et qui convertit un dessin d'écharpe rouge avec des légendes pseudo-militaires en l'annonce d'une prochaine émeute (souligné). Ainsi les papiers s'animent-ils, deviennent-ils le faux support transparent d'une projection hallucinatoire et irréaliste du personnage, légitimant ses peurs les plus intimes, alors que tout dans leur aspect dénonçait leur innocence. Cette fallacieuse transparence de l'écriture est enfin et surtout développée au travers des cahiers du jeune Muche, le fils de la Normande que Florent a pris sous son aile. L'histoire tragique de ces cahiers illustre en effet à elle seule le degré de crise atteint par la communication écrite en régime zolien. Florent et Muche, par leurs leçons d'écriture, se placent – le texte accentue largement cet aspect –, sur un plan purement graphique, voire calligraphique, par rapport aux mots, si ce n'est que Florent, comme Zola, goûte l'aspect de certains mots plus « pittoresques » à son goût que d'autres :

Muche, cependant, achevait sa page d'écriture. Florent, qui avait une belle main, préparait des modèles, des bandes de papier, sur lesquelles il écrivait, en gros et en demi-gros, des mots très longs, tenant toute la ligne. Il affectionnait les mots « tyranniquement, liberticide, anticonstitutionnel, révolutionnaire » ; ou bien, il faisait copier à l'enfant des phrases comme celles-ci : « Le jour de la justice viendra... La souffrance du juste est la condamnation du pervers... Quand l'heure sonnera, le coupable tombera. » Il obéissait très naïvement, en écrivant les modèles d'écriture, aux idées qui lui hantaient le cerveau ; il oubliait Muche, la belle Normande, tout ce qui l'entourait. Muche aurait copié *Le Contrat social*. Il alignait, pendant des pages entières, des « tyranniquement » et des « anticonstitutionnel », en dessinant chaque lettre⁵³⁹.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 813-814.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 736.

Certes, les mots choisis comme modèles par Florent ont un sens pour lui, et ce sens participe de son choix, mais leur rapport à la page d'écriture n'a rien de référentiel : sélectionnés d'abord pour leur aspect (longs et montrant une variété de lettres différentes), ils sont pour Florent l'expression d'un sentiment refoulé, et non le vecteur d'un quelconque discours, ce que le fractionnement et la répétition de la copie accentue. De ce point de vue, Muche et Florent se superposent parfaitement dans leur rapport à l'écriture, situé dans l'endéçà du sens : Muche ne se préoccupe que du dessin des lettres, qu'il tente de rendre parfaitement, qui pourraient être celles du *Contrat social*, mais pourraient aussi bien être des signes abstraits ou cabalistiques sans le moindre sens ; de même, l'écriture de ces mots relève pour Florent de la pulsion, de la projection de ses passions, comme une adolescente calligraphie partout le prénom de l'être aimé, venu aussi « inconsciemment » sous sa plume que la révolution sous celle de l'ancien bagnard. L'un comme l'autre rabattent donc l'expression sur la forme et non sur le discours que pourrait offrir le mot. Or, dans le monde des Halles, cet esthétisme de la graphie du mot-« plaisir » n'existe pas : alors que les commerçants dévoient sans cesse le langage à leur profit, celui-ci doit néanmoins rester pour eux, comme pour Lisa face aux plans de Florent, le véhicule parfaitement transparent d'un propos ; il ne peut *que* signifier quelque chose. Ainsi les calligraphies de Muche deviennent-elles, à la suite de la fouille de la chambre du jeune garçon par la police, les preuves incontestées qui manquaient à l'accusation de complot instruite contre Florent :

[L]e commissaire se décidait à se retirer, lorsque [Muche], encore tout éploré, murmura à l'oreille de sa mère :

« Ils vont prendre mes cahiers... Ne leur donne pas mes cahiers...

– Ah ! c'est vrai, s'écria la Normande, il y a les cahiers... Attendez, messieurs, je vais vous remettre ça. Je veux vous montrer que je m'en moque. Tenez, vous trouverez de son écriture, là-dedans. On peut bien le pendre, ce n'est pas moi qui irai le décrocher.

Elle donna les cahiers de Muche et les modèles d'écriture. [...] Cependant, le commissaire lisait les modèles d'écriture, d'un air sérieux. Les « tyranniquement », les « liberticide », les « anticonstitutionnel », les « révolutionnaire », lui faisaient froncer les sourcils. Lorsqu'il lut la phrase : « Quand l'heure sonnera, le coupable tombera », il donna de petites tapes sur les papiers, en disant :

« C'est très grave, très grave⁵⁴⁰. »

La présence de Muche, qui défend amoureusement ses cahiers, souligne l'opposition entre les deux régimes de l'écrit qui opposent les « honnêtes gens » et les deux marginaux associés au monde artistique, l'idéaliste et l'enfant. Les mots copiés, soulignés en tant que tels par le narrateur grâce aux guillemets autonymiques et à leur invariabilité malgré le nombre, ne sont pas perçus ainsi par l'agent de police. Comme Lisa, celui-ci tient absolument à les faire coïncider avec leur sens, et à en tirer un discours cohérent. Ainsi, de simples lignes d'écriture,

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 876.

vouées au plaisir, à l'esthétique et au graphisme deviennent-elles les instruments d'une argumentation fallacieuse visant à condamner le marginal, à l'image d'une société dont l'écrivain réproouve l'hypocrisie et l'utilitarisme.

La fracture entre le mot et le sens dont témoignent les lignes que Florent donne à Muche renvoie directement au témoignage personnel de Zola, et incline à voir un parallèle entre cette conception et l'attention démesurée portée par l'écrivain à la matérialité de l'écriture. On ne peut en effet qu'être stupéfait de la parenté entre les mots privilégiés par Florent et ceux de Zola, même s'ils répondent à des intérêts très différents. « Liberticide », « tyranniquement », « anticonstitutionnellement » ne dépareilleraient pas parmi les avatars du « Théophraste » mentionné par l'écrivain. Mots longs, harmonieux, marqués par une symétrie des jambages, par un certain exotisme de l'origine grecque ou latine, par un sens obscur : les trois exemples cités avec redondance pour leur aspect calligraphique dans le roman répondent au modèle de ces mots ayant cet « air bien à eux » qu'évoquait le romancier. Si Florent goûte inconsciemment la révolution dans ces mots, l'écrivain qui lui inspire ce sentiment goûte sans doute lui aussi un certain plaisir, mais purement formel, à pouvoir « placer », insérer ces mots pittoresques au sein de sa page, en les légitimant par le prétexte de l'autonymie.

Ce que démontrent en effet tous ces exemples, c'est que le signe écrit, lorsqu'il est mis en scène dans le monde fictionnel et donc exposé au regard, relève chez Zola avant tout du dessin, de l'exhibition d'une forme, visible et manifeste, nécessitant la contemplation, avant de véhiculer un quelconque discours, connoté systématiquement par l'échec, le dysfonctionnement ou le mensonge. Comme pour la fenêtre, la représentation de la lettre tracée sur du papier semble chez Zola nier sa fonction utilitaire, se muer en un dispositif inerte, sans efficacité : à la fenêtre qui s'obture pour offrir le plan de sa surface monochrome, répond la page qui ne communique pas un ailleurs, mais reste bel et bien « page d'écriture », comme celle de Muche. Dès lors, ne faut-il pas comprendre l'oblitération des fenêtres zoliennes comme l'épiphanie du seul et unique support qu'ait jamais porté l'imaginaire zolien, à savoir sa propre page d'écriture ?

- *Voir le mot : la page comme exposition du signe écrit*

Les remarques qui précèdent poussent à s'interroger sur la question d'une éventuelle organisation plastique de cette page d'écriture qu'exhibe tant le roman zolien. Au fil de notre analyse, nous avons achoppé sur les multiples vestiges d'un travail de sape de la *mimesis* zolienne, repliant la représentation romanesque sur elle-même au risque de l'intransitivité la

plus totale, mettant systématiquement en abyme les conditions matérielles de création de l'œuvre, et faisant par là même entrer la représentation romanesque du cycle dans le régime de *présentation* de l'œuvre abstraite. Dans les derniers paragraphes, nous avons pu constater que cette particularité de l'esthétique intransitive des *Rougon-Macquart* s'accompagnait d'une certaine fascination de l'écrivain pour la plasticité du signe écrit, dont les romans mettent également en scène un repli sur soi mutique, hiéroglyphique. Il nous semble dès lors pensable d'interroger les choix d'écriture qui président à la rédaction d'une page zolienne sous un angle tout à fait différent, celui de l'agencement plastique. La fenêtre condamnée de la représentation dans *Les Rougon-Macquart* n'a peut-être toujours désigné que cette surface fascinante et menaçante de la page blanche, permettant à l'écrivain de contempler sa propre écriture. Le fétiche de l'œuvre zolienne n'a peut-être toujours été que l'écriture, substituant au monde un *artefact* idéal, abstrait et propice à toutes les projections.

L'énumération, ou la vitrine du mot

Nous avons mis en évidence un certain goût de l'écriture zolienne pour les mots opaques, ne véhiculant pas un signifié évident et permettant dès lors d'en exhiber la forme abstraite, la beauté plastique : les chiffres, les asémantèmes des noms propres, en particulier les toponymes et microtoponymes, voire les mots aux graphies exotiques ou remarquables. Lorsque le mot se ferme à la compréhension, il acquiert une visibilité qui l'apparente aux taches de couleur ou aux formes géométriques de ce que nous avons appelé l'esthétique zolienne d'abstraction par tache. Le mot devient une forme autonome, une tache semblable à celle du test de Rorschach, se prêtant à la contemplation, à la projection et à l'interprétation, mais certainement plus à la lecture. L'univers diégétique zolien, qui se transforme souvent en une surface plane semblable à la page d'écriture du roman, ne devient peut-être rien d'autre dans ces moments de crise du signifié que ce qu'il a toujours été, la surface d'accueil d'une forme abstraite, le support plastique d'un tableau en noir et blanc à contempler avec le regard dé-culturé de Gaspard Hauser. La page zolienne répondrait peut-être alors à cette simple volonté d'un agencement formel destiné à « faire voir » le mot, et non à la transmission d'une quelconque représentation du monde, devenu simple prétexte. De cette idée, il semble que le cycle multiplie les témoignages.

Les « morceaux » descriptifs zoliens sont unanimement célèbres : symphonie du blanc dans *Au Bonheur des Dames*, symphonie des fromages dans *Le Ventre de Paris*, scansion botanique du Paradou dans *La Faute de l'abbé Mouret*... mais ces morceaux perçus comme

autonomes, comme la mise en scène par Zola de son propre talent descriptif, ont-ils jamais vraiment été interrogés en tant que véritable « description » ? Qu'imagine-t-on dans le blanc, dans les fromages, dans les fleurs ? Du linge, des fromages, des fleurs ? Rien n'est moins sûr, et la métaphore musicale par laquelle la critique évoque généralement ces passages du cycle, que Zola a lui-même suscitée en l'utilisant comme comparant dans ces divers « morceaux », n'est-elle pas précisément le signe que ces descriptions sont au-delà du descriptible, du dicible et qu'elles ne montrent rien, si ce n'est leur propre mise en scène ?

Tous ces extraits, comme d'autres descriptions moins célèbres des *Rougon-Macquart*, ont un point commun, celui de la structure énumérative, généralement commandée par l'embrayeur « c'était », tic stylistique reproché par la critique de son temps au romancier. Or, dans cette structure accumulative nous semble résider en soi l'indice d'un dysfonctionnement évident de la description zolienne. L'énumération est une accumulation d'objets-thèmes qui place au second rang leur prédicat, à savoir la qualification de ces objets. Dans cette construction stylistique, ne serait-ce que dans le souci de préserver chez le lecteur la perception du rythme de la juxtaposition, la place du qualificatif est nécessairement mineure. Or, c'est bien à l'extension la plus détaillée qui soit de la qualification de l'objet, de sa caractérisation, que se reconnaît une description efficace. Chez Zola, les descriptions n'en sont souvent pas : le texte nomme des objets, les inventorie dans les détailler, passant immédiatement au suivant, en leur adjoignant parfois un qualificatif, mais jamais dénoté, toujours métaphorique et abstrait : dès lors, que voit-on dans ces « morceaux » descriptifs, si ce n'est la virtuosité du style agençant les mots ? Dans certains cas particulièrement extrêmes où la qualification a presque disparu, où l'énumération devient une liste, ce n'est même plus l'agencement, la période qui semble se montrer, mais le mot lui-même, dans sa nudité, comme le remarque Pierre Jourde lorsqu'il rapproche l'abstraction d'une liste de noms à celle de la carte géographique :

La liste se donne comme un arpentage, un relevé topographique du champ du savoir. Ce relevé est exempt de tout hiérarchie et, au fond, de toute configuration structurale : tout y est aplani, égalisé. Les objets dans la liste sont débarrassés de leurs aspérités. Quelle que soit leur nature, ils ont ceci de nécessairement commun qu'ils figurent dans le relevé comme pures immanences, dépouillés de tous éléments extérieurs tels que cadres, actes, apparences, dénués de tout engagement dans le hors-liste : ils existent par et pour la liste. C'est ce qui rend cette dernière si fascinante : de n'importe quoi, elle fait une essence, ou du moins la *figure* d'une essence. L'immobilité dans laquelle elle fixe ce qu'elle dénombre nous livre les choses, mais nous les livre vacantes, *inoccupées*. On n'en finit pas de relire une liste, et en même temps on ne peut vraiment la lire, mais plutôt la *voir*, sachant qu'elle ne va nulle part, qu'elle *est* là, un peu sur ce mode particulier de la présence qui est celui du poème. La narration est toujours suspecte de fiction. Elle utilise, développe, détruit les attributs de ses objets. La liste est indiscutable, elle donne les objets en eux-mêmes, dans leur présence⁵⁴¹.

⁵⁴¹ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, op. cit., p. 273 [P. J. souligné].

« De n'importe quoi, [la liste] fait une essence », une essence à la présence incomparable mais une essence « vacante, inoccupée » : définition étonnante qui apparente l'objet de la liste à un fétiche de l'objet – présent et sans chair –, mais aussi à un signe. Ainsi, lorsque le mot est opaque car il ne réfère à rien ou est autoréférentiel, la liste devient la vitrine, la cimaise du mot, transformé en objet mystérieux de contemplation. Et en effet, les exemples de haute abstraction du cycle zolien montrent tous des caractéristiques identiques, en se présentant sous la forme de listes de noms à peine caractérisés, et choisis pour leur faiblesse sémantique. Le cas le plus manifeste, sur lequel nous ne reviendrons pas dans la mesure où nous l'avons précédemment analysé avec ampleur en utilisant l'exemple limite de *La Débâcle*, est celui de la liste de noms propres ou de chiffres, soit des mots abstraits ne renvoyant à rien d'autre qu'eux-mêmes, dont la saturation dans une énumération crée immédiatement un effet d'illisibilité⁵⁴². Les toponymes, les chiffres et les dates de *La Débâcle* sont bien évidemment un modèle particulièrement développé mais qui se retrouve à moindre échelle, ponctuellement, dans de nombreux autres romans du cycle – dans des exemples que nous avons d'ailleurs parfois croisés dans cet ouvrage – : horaires et toponymes des lignes et gares ferroviaires dans *La Bête humaine*, accumulation des montants du chiffre d'affaires dans *Au Bonheur des Dames*, des noms de rues ou de monuments dans *Une page d'amour*, *L'Œuvre* et *La Curée*, cotations et toponymes orientaux dans *L'Argent*...

Cependant, dans les énumérations zoliennes, le travail sur l'intransitivité onomastique du signe ne se limite paradoxalement pas aux noms propres ou abstraits. Nous en trouvons également trace dans de nombreuses listes de noms communs volontairement obscurs et/ou étymologiquement exotiques, saturant le texte et ne permettant pas au lecteur de saisir le référent précis de chaque objet désigné, par un mécanisme que nous avons déjà pu croiser en étudiant précédemment les espèces botaniques dans *La Faute de l'abbé Mouret*⁵⁴³. Ce dernier roman, ainsi que nous l'avons longuement démontré, procède à une défiguration volontaire du référent floral du jardin du Paradou : d'abord en multipliant et enchevêtrant les niveaux métaphoriques qui ne permettent plus de reconnaître les diverses espèces décrites ; puis en utilisant des noms botaniques incompréhensibles tout en leur refusant une caractérisation autre que la couleur, faisant de chaque nom illisible le support abstrait d'une touche colorée. Philippe Bonnefis avait déjà pointé ce détournement abstrait du « jargon » botanique dans *La Faute de l'abbé Mouret* :

⁵⁴² Voir *supra*, p. 1388 et sq.

⁵⁴³ Voir *supra*, p. 941 et sq.

Pour le reste, ce n'est plus qu'affaire de noms. Pour spécifier, il faut nommer. La botanique est un lexique, le plus complexe dans toutes les langues. [Quand le terme est savant, c'est-à-dire quand le grec ou le latin font oublier la métaphore, le nom est complètement désémantisé,] il acquiert les vertus du nom propre, le plus arbitraire de tous les noms puisqu'il est celui qui affecte le sujet (ici l'objet) de sa qualité différentielle comme du seul attribut qu'on ne puisse lui contester, celui qui fonde autoritairement [et abstraitement] la différence [...]. De deux termes, dont l'un serait métaphorique et l'autre technique, toutes choses égales, on choisira de préférence le second : il nomme mieux, étant pure désignation. Les immortelles s'appelleront donc rhodantes. En prise directe sur la langue, parce qu'il y fait image, *immortelle* était trop exposé. Aussi, quand le nom est suffisamment fort, quand il n'évoque rien, [ne figure pas,] Zola le laisse-t-il volontiers à sa solitude onomastique. C'est en toute quiétude, en effet, qu'il peut écrire : « Plus haut, s'épanouissaient les viscaria roses, les leptosiphon jaunes, les colinsia blancs, les lagurus plantant parmi les couleurs vivent leurs pompons de cendre verte. » La couleur, dans cette phrase, entame peu l'abstraction[, tout juste redouble-t-elle, pour la confirmer, la nomination]⁵⁴⁴.

La couleur n'altère pas le moins du monde l'abstraction visée par le mot botanique : elle ne fait que donner une teinte à une forme abstraite, soit une abstraction à une autre abstraction. Or, si le référent du jardin se trouve défiguré par ces énumérations de plus en plus abstraites et elliptiques, le mot technique propre au jardinier que le lecteur n'identifie à aucun référent particulier, acquiert par là même une visibilité nouvelle, faisant de ces pages des suites de logogrammes colorés. Les carnets de préparation du roman donnent une certaine idée de cette dimension plastique du nom des fleurs pour Zola : les feuillets recueillent des listes de noms botaniques en ne précisant, à côté de la dénomination savante, que quelques évocations de couleur ou de formes géométriques. Certaines sont même accompagnées de ce qu'Olivier Lumbroso nomme judicieusement des *graffiti* en raison de leur abstraction⁵⁴⁵ (fig. 91). Ces hiéroglyphes abstraits accolés au nom savant et à la couleur mettent le tracé et l'écrit au même niveau géométrique. Or, cette exhibition du mot est seulement permise par la juxtaposition des « trous noirs » sémantico-botaniques, qui, dans les énumérations à faibles expansions qualificatives, envahissent l'ensemble du paragraphe en perturbant toute perception globale du référent décrit. Selon nous, le choix zolien pour ces mots savants se soutient en outre de leur coloration gréco-latine : non seulement celle-ci renforce l'opacité du mot par une graphie peu commune en français, mais elle permet en outre à l'artiste « logogrammique » d'utiliser, avec les « leptosiphon », « phlox », « schizanthus », « chrysanthème » et autres « rhodante », ces lettres « inutiles » (et donc esthétiques) de notre alphabet, ces caractères barbares, étranges, hiéroglyphiques et par là même pittoresques que sont le « h », le « z », le « x » et le « y⁵⁴⁶ ». On peut même se demander si l'une des seules

⁵⁴⁴ Philippe Bonnefis, *L'innommable*, *op. cit.*, p. 15-16 [les variantes du texte sont issues de *Trois figures de l'amateur de propre*, *op. cit.*, p. 123-124 ; P. B. cite *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., p. 1349].

⁵⁴⁵ « Les graffiti du romancier, égrenés au coin des manuscrits, comme les dessins topographiques à l'encre, investissent les formes géométriques et révèlent ainsi l'un des mécanismes abstraits de la vision mentale du romancier. » (Olivier Lumbroso, *L'invention des lieux*, *op. cit.*, p. 366).

⁵⁴⁶ Pierre Jourde note une même valeur de ces lettres dans les toponymes imaginaires utilisés par Gracq : « [La présence de « h », de « y » et de trémas dans ces toponymes] « signifie » bien sûr tout simplement le « langage

métaphores d'ensemble de ce chapitre, dont nous avons déjà analysé la fonction d'abstraction formelle, n'est pas précisément commandée par ces attraits de l'opacification calligraphique : la « mosaïque byzantine » des fleurs renvoie en effet non seulement par son signifié au morcellement de taches colorées appliqué par le texte au référent, mais présente également elle-même, dans sa graphie comprenant tréma, « y » et « z », des caractères exotiques mimant parfaitement l'ensemble de lettres étranges qu'est cette description.

Ces exemples, tirés du roman particulièrement abstrait qu'est *La Faute de l'abbé Mouret*, apparaissent peut-être comme des manifestations extrêmes ; cependant, ils illustrent un phénomène qui n'a rien de ponctuel dans le cycle, celui d'une fréquente transformation des noms d'objets pourtant concrets en asémantèmes opaques dans les énumérations zoliennes. A un degré certes moins remarquable, le goût de l'écrivain pour le vocabulaire technique et spécialisé qu'on retrouve d'un roman à l'autre nous semble participer de ce phénomène. Ces passages répondent sans aucun doute à un souci de précision réaliste, mais leur agencement dans le texte le sature parfois au point de le mener au seuil de l'inintelligibilité, notamment lorsque les termes sont livrés en liste sans aucune description dénotée de leur objet-référent. Ainsi de la mécanique de la Lison dans *La Bête humaine*, du fonctionnement de la mine dans *Germinal*, ou encore de la technique du brodeur dans *Le Rêve* :

[O]n retrouvait encore là, scellée au mur, la **chanlatte**, la pièce de bois, où s'appuie le métier, qu'un **tréteau** mobile porte, à l'autre bout. Dans les coins, dormaient des outils antiques : un **diligent**, avec son **engrenage** et ses **brochettes**, pour mettre en broche l'or des bobines, sans y toucher ; un **rouet** à la main, une sorte de poulie, tordant les fils, qu'on fixait au mur ; des **tambours** de toutes grandeurs, garnis de leur **taffetas** et de leur **éclisse**, servant à brocher au crochet. Sur une planche, était rangée une vieille collection d'**emporte-pièce** pour les **paillettes** ; et l'on voyait aussi une **épave**, un **tatignon** de cuivre, le large chandelier classique des anciens brodeurs. Aux boucles d'un **râtelier**, fait d'une courroie clouée, s'accrochaient des **poinçons**, des **maillets**, des **marteaux**, des **fers à découper le vélin**, des **menne-lourds**, **ébauchoirs** de buis pour modeler les fils, à mesure qu'on les emploie. Sous la grande table de tilleul où l'on découpait, il y avait un grand **dévidoir**, dont les deux **tournettes** d'osier, mobiles, tendaient un écheveau de laine rouge. [...] D'un coup d'œil, elle s'était assurée que rien ne manquait plus : les **broches** chargées des ors différents, le rouge, le vert, le bleu ; les **bobines** de soies de tous les tons ; les **paillettes**, les **canettes**, **bouillon** ou **frisure**, dans le **pâté**, un fond de chapeau servant de boîte ; les longues **aiguilles** fines, les **pincés** d'acier, les **dés**, les **ciseaux**, la **pelote de cire**. [...] Hubert s'était mis à tendre un métier. Il avait posé les deux **ensubles** sur la **chanlatte** et sur le **tréteau**, bien en face, de façon à placer **de droit fil** la soie cramoisie de la **chape**, qu'Hubertine venait de coudre aux **coutisses**. Et il introduisait les **lattes** dans les **mortaises** des **ensubles**, où il les fixait, à l'aide de quatre clous. [...] [Angélique] brodait des **chasubles**, des **étoles**, des **manipules**, des **chapes**, des **dalmatiques**, des **mitres**, des **bannières**, des **voiles de calice et de ciboire**⁵⁴⁷.

étranger ». Mais au-delà, il nous semble que la grande place que tient le « signe gratuit » dans les toponymes (en particulier ce h qui n'a souvent aucune espèce d'intérêt phonique) n'est pas étrangère à la fascination éprouvée par Aldo non seulement à les prononcer, mais surtout à les voir sur la carte : le signe graphique ne sert pas exclusivement à dire, il peut être également simple ornement. Par conséquent, le mot est beau en lui-même, en dehors de toute fonction utilitaire (désigner un lieu). Cet écart de la graphie et du son, cet interstice ménagé par le signe vide, c'est aussi l'écart entre le signifiant et le signifié où se glisse quelque chose qui a nom : littérature. » (Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de monde au XX^e siècle*, op. cit., p. 207).

⁵⁴⁷ Emile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 845-847.

Certes, l'accumulation de termes techniques inconnus du lecteur introduit bien dans ce texte une crédibilité qui accentue la vraisemblance d'ensemble de l'atelier des Hubert. Toutefois, il nous semble qu'il faille distinguer cet effet de réel global de la perception concrète de la scène au fil de la description : les « canettes », « ensubles » et autres « coutisses », parce qu'ils sont inconnus du lecteur et pas toujours éclairés par la glose descriptive, créent paradoxalement un effet de réel par leur incompréhension même : ils relèvent en effet tous d'un discours que seul un vrai atelier de brodeur, qualifié et donc familier de ce langage que l'homme du commun ne connaît pas, utiliserait. Toutefois, il n'en reste pas moins que ces mots sont des « failles », des « trous noirs » du sens pour le lecteur, au point d'être parfaitement interchangeables, à la manière des toponymes de Michael Riffaterre : mélangeons les étiquettes, échangeons « l'épave » contre le « tatignon » ou même contre n'importe quel autre terme technique appartenant à un autre domaine artisanal, et le sens du texte ne varierait pour personne, le référent exact de chacun de ces mots n'ayant pas la moindre importance. Comme des toponymes, ces mots inconnus sont convoqués par la narration *en tant que* mots inconnus, *pour* cet inconnu qui a certes un rôle paradoxal d'effet de réel, mais contribue également, surtout lorsqu'ils sont énumérés, à en faire un corps étranger, visible graphiquement, donné à contempler par le texte, et non à lire et à comprendre. Peut-être faut-il d'ailleurs comprendre en ce sens cet autre propos de Mallarmé adressé à Zola, évoquant l'émotion que lui procure la langue populaire de *L'Assommoir*⁵⁴⁸, ou encore l'insistance constante de ce dernier sur le caractère poétique des romans de l'écrivain naturaliste, notamment dans *La Faute de l'abbé Mouret*.

La transformation chez Zola des énumérations d'objets en vitrines de mots opaques trouve une confirmation dans le goût récurrent du romancier pour certains objets présentant la particularité de porter un nom dérivé d'un asémantème. En choisissant des êtres ou des objets dont l'appellation est tirée d'un nom propre, généralement un toponyme désignant leur région d'origine, le romancier se ménage la légitimité de les réduire aux étiquettes dont ils sont issus, lui permettant d'introduire une liste de toponymes abstraits dans le texte sans même nécessiter l'intervention d'un quelconque paysage dans la diégèse. Ce stratagème, ainsi que l'étrangeté qu'il introduit dans le cours du récit, est d'ailleurs une fois de plus commenté par un passage du cycle. Au début de *La Fortune des Rougon*, Silvère se fait ainsi le double du narrateur

⁵⁴⁸ « La fin sombre du livre et votre admirable tentative de linguistique, grâce à laquelle tant de modes d'expression souvent ineptes forgées par de pauvres diables prennent la valeur des plus belles formules littéraires puisqu'ils arrivent à nous faire sourire et presque pleurer, nous lettrés ! cela m'émeut au dernier point ; est-ce chez moi disposition naturelle toutefois, ou réussite peut-être plus difficile encore de votre part, je ne sais ? » (Stéphane Mallarmé, lettre à Emile Zola du 3 février 1877, dans *Correspondance*, tome 2, éd. cit., p. 146-147).

devant une Miette lectrice ébahie, afin de lui présenter le défilé des insurgés dans la campagne de Plassans. Or, l'exaltation et la rapidité du mouvement des hommes conduisent le jeune homme à ne désigner progressivement les différents contingents que par leur village d'origine, remplaçant l'explication et la description par une liste de toponymes sans le moindre propos :

Silvère, qui reconnaissait les groupes à leurs chefs, les énuméra d'une voix fiévreuse.

« Le contingent de **Chavanoz** ! dit-il. Il n'y a que huit hommes, mais ils sont solides ; l'oncle Antoine les connaît... *Voici Nazères ! voici Poujols !* tous y sont, pas un n'a manqué à l'appel... **Valqueyras** ! *Tiens, M. le curé est de la partie ; on m'a parlé de lui ; c'est un bon républicain.* »

Il se grisait. Maintenant que chaque bataillon ne comptait plus que quelques insurgés, il lui fallait les nommer à la hâte, et cette précipitation lui donnait un air fou.

« Ah ! Miette, continua-t-il, le beau défilé ! **Rozan, Vernoux, Corbière** ! et il y en a encore, *tu vas voir...* troupe aussi rase que l'herbe de leurs prés... **Saint-Eutrope ! Mazet ! les Gardes ! Marsanne** ! tout le versant nord de la **Seille** ! ... Va, nous serons vainqueurs ! Le pays entier est avec nous. *Regarde* les bras de ces hommes, ils sont durs et noirs comme du fer... Ça ne finit pas. *Voici Pruinis ! les Roches-Noires !* Ce sont des contre-bandiers, ces derniers ; ils ont des carabines... Encore des faux et des fourches, les contingents des campagnes continuent. **Castel-le-Vieux ! Sainte-Anne ! Graille ! Estourmel ! Murdaran**⁵⁴⁹ ! »

La modalité exclamative séparant chaque toponyme dans les énumérations, de plus en plus concentrée au fil du texte sur le seul nom propre, sans glose, accentue la parenté de l'énoncé de Silvère avec le vocatif de l'incantation poétique. Le plaisir et l'exaltation du jeune homme résident autant dans l'accumulation des noms que dans leur référent, parfois de piètre qualité (« chaque bataillon ne comptait plus que quelques insurgés ») : chaque mot est un monde, quel qu'en soit le référent, dont le poète Silvère goûte la seule nomination. Le toponyme opère une réduction collective épique des hommes en une force unique, qui prend toute sa valeur de la vacance sémantique qui lui est associée : le microtoponyme inconnu confère à la troupe issue de ce lieu une force mystérieuse qu'une description n'aurait sans doute pas montrée. Néanmoins, cette puissance évocatoire, comme pour le vocabulaire de l'atelier des Hubert, ne permet aucune visibilité du référent. Les microtoponymes, renvoyant à des lieux-dits, sont nécessairement inconnus du lecteur, et l'absence de qualification de chacun de ces noms les réduit à un anonymat interchangeable.

Le texte met lui-même en évidence l'obscurcissement du référent opéré par Silvère, dans un commentaire qui semble presque faire avant l'heure une autocritique de la pratique qu'aura Zola dans tous les romans à venir : « les énuméra d'une voix fiévreuse », « Il se grisait », « précipitation lui donnait un air fou ». La mention « technique » du verbe « énumérer » montre que l'effet produit par le discours de Silvère est explicitement relié par le narrateur à la forme stylistique utilisée par le personnage, ce qui place son jugement sur un

⁵⁴⁹ Emile Zola, *La Fortune des Rougon*, éd. cit., p. 30-31.

plan quasi-littéraire. Dès lors, que penser de ce jugement ? Folie, fièvre, griserie, voilà les caractéristiques prêtées par la narration au discours de Silvère, qui toutes mettent en avant un aspect décousu, irrationnel, peu accessible, et peut-être par là incantatoire. Ainsi le roman semble reconnaître par avance l'illisibilité résidant dans une énumération de mots dont on ne perçoit plus le référent, conduisant le narrateur à compléter (corriger ?) par la suite la présentation de Silvère en donnant quelques indications d'ensemble sur les paysans qui défilent. Néanmoins, par ce geste même, le romancier montre qu'il a conscience des conséquences du procédé qu'il fait utiliser à son personnage. Il revendique alors par défaut l'utilisation qu'il en fera pour son propre compte dans les romans à venir. Car le discours obscur de Silvère n'en reste pas moins reproduit dans le texte et par là même légitime. S'il ne permet certes pas de se figurer son référent, il postule néanmoins l'existence d'un « à voir » : l'omniprésence, dans les rares interstices séparant les toponymes, de présentatifs et d'injonctions à regarder (en italique), souligne cette idée avec une insistance manifeste. Cet appel à la vision peut sembler paradoxal dans la mesure où les bataillons resteront pour nous aussi invisibles que pour Miette qui n'arrive pas à suivre les gestes de son ami ; cependant, celui-ci peut aussi enjoindre le lecteur à une autre « vision », celle du mot scandé par le personnage (« *Voici Pruinas !* », « *Voici Nazères ! voici Poujols !* »), le présentatif renvoyant le lecteur à l'unique contemplation qui lui est offerte, celle des étiquettes graphiques qu'il a sous les yeux, et qui ne sont plus parasitées par le processus de signification.

La symphonie des fromages du *Ventre de Paris* illustre également ce procédé de détournement de l'objet en étiquette : la tradition gastronomique offrant cette particularité de désigner les « objets-fromages » par le nom de la région ou de la ville dont ils sont issus, leur énumération dans le roman se résume à une liste de toponymes lexicalisés en simulacres de noms communs. Précédés d'un déterminant et ayant perdu leur majuscule, ceux-ci gardent néanmoins leur invariabilité et les marques orthographiques de leur « pittoresque » géographique, les présentant d'emblée comme des anomalies à la lecture. Le début de la description montre encore, aux alentours des noms dérivés de toponymes (en gras souligné), quelques traces de qualification, mais qu'elle cantonne dans des détails sur la forme géométrique et la couleur du fromage, ou dans une évocation métaphorique particulièrement lointaine du référent (en italique) :

Là, à côté des pains de beurre à la livre, dans des feuilles de poirée, s'élargissait **un cantal** géant, *comme fendu à coups de hache* ; puis venaient **un chester**, *couleur d'or*, **un gruyère**, *pareil à une roue tombée de quelque char barbare*, **des hollandes**, *ronds comme des têtes coupées, barbouillées de sang séché, avec cette dureté de crâne vide qui les fait nommer têtes-de-mort*. **Un parmesan**, au milieu de cette lourdeur de pâte cuite, ajoutait sa pointe d'odeur aromatique. **Trois brie**, *sur des planches rondes, avaient des mélancolies de lunes*

éteintes [...] **Des port-salut**, semblables à des disques antiques, montraient en exergue le nom imprimé des fabricants⁵⁵⁰.

Les variétés énumérées sont ici encore assez familières au lecteur amateur de fromage pour être plus ou moins associées à un référent visuel. La qualification reste néanmoins tout très ténue, les informations visuelles réduisant le chester à une notation de couleur métaphorique, le gruyère à sa forme circulaire dans une comparaison qui n'apporte aucun détail sur son aspect, tout comme le hollande, le brie, et le port-salut. D'un point de vue dénotatif, tous se caractérisent par un même élément les rendant parfaitement interchangeables, à savoir leur forme circulaire, contrecarrant d'autant leur différenciation. Notons que les métaphores utilisées pour diversifier ces formes semblent toutes se plaire à désigner un impensable et un infigurable pour le lecteur. Celles-ci renvoient en effet à un monde étranger, peu familier, et donc peu représentable : la roue de char est « barbare », comme les « têtes coupées, barbouillées de sang séché » ; les disques antiques connotent un monde archaïque ; les « lunes éteintes » rappellent le monde interlope d'Hécate et introduisent en outre par leur oxymore l'évocation d'un phénomène invisible à l'œil humain. Ainsi parasitée, la glose qualificative de la description rabat l'intellection de l'échantillon de fromage sur son nom. Et comme toujours chez Zola, la dernière phrase de l'extrait tend à revendiquer ce procédé par une mise en abyme. En effet, l'évocation des port-salut, aussi obscure que celle des autres fromages, précise qu'ils « montr[ent] en exergue le nom imprimé des fabricants » : ne faut-il pas lire dans ce détail un clin d'œil, guidant la réception de ce passage comme une simple liste où le fromage n'a d'autre fonction que d'être le support d'une étiquette, celle de son nom ? La suite de la description montre une concentration des noms issus de toponymes, de plus en plus livrés à leur solitude onomastique :

Alors commençaient les puanteurs : **les mont-d'or**, jaune clair, puant une odeur douceâtre ; **les troyes**, très épais, meurtris sur les bords, d'âpreté déjà plus forte, ajoutant une fétidité de cave humide ; **les camembert**, d'un fumet de gibier trop faisandé ; **les neufchâtel**, **les limbourg**, **les marolles**, **les pont-l'évêque**, carrés, mettant chacun leur note aiguë et particulière dans cette phrase rude jusqu'à la nausée ; **les livarot**, teintés de rouge, terrible à la gorge comme une vapeur de soufre ; puis enfin, par-dessus tous les autres, **les olivet**, enveloppés de feuilles de noyer, ainsi que ces charognes que les paysans couvrent de branches, au bord d'un champ, fumantes au soleil⁵⁵¹.

Sans surprise, cette accumulation plus dense touche les variétés de fromage les moins usuelles, où le toponyme prend donc toute sa force d'opacification du discours. La mise « en facteur commun » de certains noms, et le contenu des notations descriptives, ne permettent

⁵⁵⁰ Emile Zola, *Le Ventre de Paris*, éd. cit., p. 827.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 827-828.

plus de se figurer le moindre aspect des fromages, d'autant que les qualificatifs, en dehors de quelques notes de couleur et de forme géométrique, se concentrent alors sur la percept le plus rétif à la description qui soit : l'odorat. L'utilisation d'une métaphore filée aussi abstraite que celle de la musique pour communiquer cette dimension olfactive, initiée dans cette citation et accentuée dans les pages qui suivent, ne fait que confirmer la volonté de destruction de la perception visuelle du référent, au profit d'une contemplation de la virtuosité du style et de la beauté des mots.

Le lien indéfectible entre l'accumulation des mots opaques et la volonté de souligner leur beauté plastique semble encore présent dans un autre roman aux énumérations obscures, *Au Bonheur des Dames*. Aux listes de chiffres du bénéfice du magasin ou du langage énigmatique de l'inventaire rappelant celui de la cotation dans *L'Argent*, il faut en effet ajouter les scansions de tissus exhibant des appellations techniques ou des noms de baptême, comme le fameux « Paris-Bonheur ». Ces énumérations, à des degrés divers, opèrent la même réduction du référent à un nom devenu une étiquette comme un nom propre, que le texte offre d'autant plus à contempler que les produits ainsi dérochés à la description sont précisément censés à ces moments mêmes être exhibés, exposés pour les visiteurs du magasin et que leur étymologie les renvoie naturellement à l'idée de « texte ». On trouve une illustration extrême de cette substitution entre l'exposition du mot et celle du tissu dans l'exploitation des toponymes exotiques désignant les tapis orientaux :

D'abord, au plafond, étaient tendus des tapis de Smyrne, dont les dessins compliqués se détachaient sur des fonds rouges. Puis, des quatre côtés, pendaient des portières : les portières de Karamanie et de Syrie, zébrée de vert, de jaune et de vermillon ; les portières de Diarbékir, plus communes, rudes à la main, comme des sayons de berger ; et encore des tapis pouvant servir de tentures, les longs tapis d'Hispanie, de Téhéran et de Kermancha, les tapis plus larges de Schoumaka et de Madras, floraison étrange de pivoines et de palmes, fantaisie lâchée dans le jardin du rêve. A terre, les tapis recommençaient, une jonchée de toisons grasses : il y avait, au centre, un tapis d'Agra, une pièce extraordinaire à fond blanc et à large bordure bleu tendre, où couraient des ornements violâtres, d'une imagination exquise ; partout, ensuite, s'épalaient des merveilles, les tapis de la Mecque aux reflets de velours, les tapis de prière du Daghestan à la pointe symbolique, les tapis du Kurdistan, semés de fleurs épanouies ; enfin, dans un coin, un écroulement à bon marché, des tapis de Gheurdès, de Coula et de Kircheer, en tas, depuis quinze francs⁵⁵².

L'accumulation des noms propres se conjugue dans cet extrait avec un accent sur le pittoresque du toponyme étranger et un minimalisme manifeste des détails visuels donnés sur l'objet « tapis », entraînant une surprenante substitution de la matérialité du texte, du tapis géométrique de la page que nous avons sous les yeux, aux tapis géométriques du magasin que la description tend à éluder. Les notations descriptives, bien que ponctuelles, tendent à fondre l'ensemble des différents objets en une seule et même surface plane. Elles répètent d'abord

⁵⁵² Emile Zola, *Au Bonheur des dames*, éd. cit., p. 471.

anaphoriquement leur dénomination dénotée, en la vidant de toute spécificité (« tapis » ou « portière », en italique), puis insistent lexicalement sur la platitude de leur surface, tout en l'associant à une toile picturale ou à un jardin (souligné). La métaphore filée du jardin comme l'évocation picturale des motifs orientaux permettent à l'écrivain d'évoquer « légitimement » un « à voir » sans référent qui fait entrer la description dans le domaine de la perception des formes abstraites (« dessins compliqués », « zébrées de vert, de jaune et de vermillon », « ornements violâtres, d'une imagination exquise », « pointe symbolique »). Dans ce contexte descriptif transformant sans problème de vraisemblance le salon oriental du magasin en une immense surface plane couverte de motifs abstraits colorés indistincts les uns des autres, l'irruption de la liste de toponymes exotiques ne peut qu'être interrogée en termes d'autotélicité. Dans la mesure où les « tapis » sont systématiquement introduits par les mêmes mots et très peu décrits, leur différenciation porte seulement sur le nom propre qui les accompagne dans les compléments du nom. L'identification repose donc sur un nom propre par nature autoréférentiel et peu évocateur. Or, force est de constater que ces toponymes essentiels à l'intellection de l'objet référentiel sont peu familiers pour tout lecteur, et utilisés pour cette raison même par l'écrivain, à son escient.

Quel lecteur serait en effet en mesure, à la lecture de cette description et à partir de sa culture personnelle, de distinguer un tapis du Kurdistan d'un tapis de Schoumaka ? L'opacité semble volontaire, le texte juxtaposant dans une énumération sans expansion qualificative trois des noms propres les plus inconnus de la liste, sans aucun moyen de les différencier les uns des autres : « de Gheurdès, de Coula et de Kircheer ». Il est manifeste que les toponymes ne jouent aucun rôle référentiel dans cette scène et participent encore de ce « bagage » technique validant la crédibilité du magasin de tissus. Néanmoins, comme dans les exemples précédents, le mécanisme stylistique consistant à faire porter toute la représentation de l'objet sur ce nom opaque mine l'effet descriptif de l'intérieur, en faisant buter l'attention du lecteur sur des noms qu'il relie de bonne foi à l'univers du tapis, mais qui restent concrètement muets pour lui. Une fois ce mécanisme usuel rappelé, cet extrait se distingue par la nature graphique des mots choisis : des noms propres étrangers, inconnus, mystérieux, et se manifestant comme tels par une graphie « barbare ». « Daghestan », « Kurdistan », « Gheurdès », « Hispahan », « Syrie », « Diarbékir », « Téhéran »..., figurent par leur graphie même le dépaysement, en rappelant certes globalement l'Orient, mais en repliant chacun d'entre eux sur son seul nom, aussi peu évocateur d'un lieu spécifique chez l'un que chez l'autre, devenus interchangeables. Cette graphie « barbare » mise en exergue par l'accumulation offre le toponyme étranger à la seule contemplation de la beauté plastique de ses lettres : or, on ne peut que relever la

coïncidence qui fait de ces exemples la parfaite illustration de ces mots que l'écrivain disait particulièrement goûter pour leur « air bien à eux ». Le toponyme oriental présente au regard, comme le mot issu du grec, ces lettres inutiles que sont le « h » ou encore le « y », en permettant des combinaisons graphiques libres et inédites. Si libres et inédites d'ailleurs, que l'écrivain ne se prive pas de l'exploiter à son compte.

En effet, le toponyme, déjà par lui-même un mot fixé arbitrairement, l'est plus encore dans ce cas précis où il est issu de la transcription plus ou moins flottante d'une langue étrangère et d'un alphabet différent, que l'écrivain peut dès lors manipuler à sa guise à des fins autres. Ainsi en est-il selon nous de la graphie adoptée pour la célèbre capitale persane, Ispahan, que les éditions du Cercle du livre précieux et de la Pléiade corrigent, mais qui portait dans l'édition originale de Charpentier un « H » initial superflu que nous lui avons conservé⁵⁵³. Certes, la graphie « Hispahan » est attestée en français, mais elle correspond à un usage marginal attesté surtout aux XVII^e et XVIII^e siècles, qui n'est d'ailleurs pas même celui élu par son plus célèbre emploi littéraire à cette époque, celui des *Lettres persanes* de Montesquieu. Le choix pour cette graphie en voie d'extinction nous semble entièrement commandé par sa plasticité, permettant de mettre à distance un des seuls toponymes connus par le lecteur, d'ajouter ce « h » si prisé par l'auteur dans le mot à contempler, et d'introduire dans sa « composition graphique » un équilibre symétrique visuel entre les deux « h ». Ainsi comprise, l'énumération toponymique insérée dans la description de cet univers plat et abstrait renvoie le lecteur aux signes étranges dont l'écrivain peuple sa page, au point de renverser définitivement le processus représentatif de son roman : dans ce passage, les signes de la page ne sont plus convoqués pour créer l'illusion d'une exposition de tapis, ce sont les tapis qui sont convoqués en raison de leur nature plane et abstraite, et traités en conséquence pour accentuer leur capacité à faire émerger l'« à-voir » de la surface abstraite que le lecteur a sous les yeux sans jamais y prêter attention, celle de la page. Et une fois encore, le texte zolien semble de lui-même commenter cette transformation du tapis en prétexte à la contemplation esthétique de l'écriture, par l'entremise des exclamations des clientes : « Les Smyrne, ah ! les Smyrne ! quels tons, quelle finesse ! », « Et ce Kurdistan, voyez donc ! un Delacroix⁵⁵⁴ ! » Fascination esthétique et évacuation du nom commun derrière le nom propre, sans que l'on sache finalement, à la suite de notre interprétation, si la comparaison à l'art de Delacroix désigne un simple tapis, ou la violence de l'irruption graphique du mot qui le désigne.

⁵⁵³ Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, Paris, Charpentier, 1883, p. 105.

⁵⁵⁴ Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, éd. cit., p. 499.

La page se faisait paysage pour Jean-Pierre Richard : qu'en est-il chez Zola ? Un paysage peut-être, en tant qu'objet de contemplation esthétique, certes, mais au sens figuré, car on ne peut qu'être surpris, une fois de plus, par le degré d'intransitivité qui marque le paysage de la page zolienne, entièrement repliée sur sa matérialité graphique. De ce rapide panorama de l'utilisation des énumérations dans les séquences descriptives du cycle, l'idée d'une exhibition plastique du signe, au risque de l'illisibilité, sort renforcée, comme si le principe de référence propre au *medium* de l'œuvre littéraire, le signe, ne présentait plus chez Zola qu'une dimension annexe. De ce phénomène, les énumérations-vitrines qui exposent l'écriture apparaissent comme des hapax signalant une tension extrême entre la visibilité du signifiant et l'univers du signifié zolien. Ces manifestations isolées s'intègrent toutefois dans un ensemble cohérent qui tend à attribuer à chaque roman du cycle, en concurrence avec son « substrat référentiel naturel », un rôle monogrammatique.

Une écriture paragrammatique

La faillite du mécanisme référentiel du signe prend une place importante dans tout le cycle à divers degrés, avec un accent particulier sur la mise en scène du dysfonctionnement du langage dans certains romans : inflation spéculative et creuse du langage dans *L'Argent*, comme l'a montré Hélène Gomart, langage sans référent chez les copistes de *Pot-Bouille*, quand ce n'est pas le mot lui-même qui fait défaut, quand la langue « déraile » en se transformant en un bruit parasite. Pensons ainsi aux derniers mots du copiste Vabre : « Ga... ga... ga⁵⁵⁵... », pataugeant dans ses fiches avec le bonheur d'un poupon, mais surtout à *Nana*, où la réduction du mot au babillage enfantin semble devenir un principe stylistique récurrent, ainsi que nous l'avons déjà brièvement remarqué. Dans son étude « rythmologique » des *Rougon-Macquart*, Auguste Dezalay s'attarde sur l'exemple de ce roman comme paroxysme du schème de répétition dans le cycle, en étudiant les diverses modalités narratives, stylistiques et thématiques. A partir de cette démonstration, l'auteur émet l'idée que la réduplication permanente instillée dans le roman participe d'une épiphanie du néant dont nous avons pu mettre en évidence d'autres caractéristiques dans notre étude de l'illustration du voyeurisme et du fétichisme dans l'œuvre :

Nana, pur fantôme, pure réplique, pur reflet d'elle-même, n'adhère vraiment à aucune image, parce qu'elle les renvoie toutes. Elle ne peut poursuivre sa carrière que parce qu'elle figure, dans le vertige du spectacle permanent qu'elle nous offre ou se donne, la puissance même de l'illusion comique, fondée sur le

⁵⁵⁵ Emile Zola, *Pot-Bouille*, éd. cit., p. 209.

prestige menteur d'une scène surélevée sur une autre scène, d'un théâtre d'ombres faussement évoquées par les acteurs d'un autre jeu⁵⁵⁶.

Personnage inconsistant, évanescent et toujours réduit à ce nom qui mime par sa typographie la chair de la jeune femme en « s'étalant » sur des affiches dès l'*incipit* du roman, qui n'est lui-même phonétiquement qu'une réduplication. Et en cela, l'héroïne est l'illustration complète d'un phénomène qui touche l'ensemble des autres actants du roman, celui d'une perte de valeur des signes. Avant tout, sur le plan identitaire, dans le babillage imposé aux personnages par les surnoms : Georges Hugon devenu Zizi ou Bébé, courtisanes diverses dont on ne connaîtra jamais l'exacte identité, comme Tatan Néné et sa fille Lili, mais surtout l'illustre courtisane anticipant Nana sous Louis-Philippe, « Gaga » ; ensuite, dans le dévoiement du nom propre, tel celui de Muffat, déclenchant fréquemment un jeu de substitution, surtout dans la bouche de Nana, avec le nom commun « muffe », néologisme non avoué pour « mufler » ; voire dans la conjonction des deux, avec le surnom hypocoristique de Loulou, rapprochant Louiset, bébé de Nana, de son chien Lulu, mais aussi des louis d'or... Ce premier vacillement du sens, qui remet en cause l'incarnation des personnages, touche également le fonctionnement du langage dans le roman, le mot devenant un simple bruit parasite, plaisir articulatoire à la manière d'une comptine. Pendant ces caprices, Nana introduit dans le langage le plus quotidien ce plaisir manducatoire infantile par le biais de déformations et de répétitions, comme le note A. Dezalay dans la scène de la destruction du bibelot précieux que Philippe Hugon a offert à la jeune femme :

[Nana] s'essaie à mettre en pièces tous les cadeaux offerts par ses amants, comme un enfant s'amusant à un jeu de massacre. D'où sa joie puérile notée dans ce balbutiement révélateur : « Fini ! n'a plus ! n'a plus ! » – qui semble d'ailleurs rappeler le redoublement constitutif du nom même de Nana⁵⁵⁷.

Le roman manifeste une perte de sens généralisée qu'illustre aussi bien le geste destructeur de Nana brisant l'objet *parce que* celui-ci est cher et a représenté un sacrifice par amour pour Philippe, que son discours qui élide par son propos le thème, réduisant son exclamation à des monosyllabes. Cette perte de l'essence derrière un signe galvaudé et réduit à sa plus simple expression sonore trouve un écho dans le dévoiement de tout élément symbolique dans le roman : l'argent des paris aux courses sur la pouliche Nana conduisant un de ses amants à « disparaître » dans un incendie ; la ruine des amants et de Nana par défilement perpétuel de la dépense ; le mythe grec dévoyé dans la *Blonde Vénus* ; l'allégorie de la nymphe et du faune travestis par Nana et le marquis de Chouard... Ce dévoiement

⁵⁵⁶ Auguste Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart*, op. cit., p. 102.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 119 [A. D. cite *Nana*, éd. cit., p. 1436].

généralisé du signe ne pouvait donc que toucher le langage et le corps stylistique même du texte du roman : le babillage et les phénomènes de répétitions de syntagmes mis en évidence par A. Dezalay mimeraient donc le discours du roman sur la perte de valeurs du monde incarné par Nana... à moins qu'à la lecture des pages qui précèdent, on ne puisse y voir un phénomène à double détente : si le signe vacille dans *Nana*, si les repères du sens sont dévoyés, n'est-ce pas aussi parce qu'ils sont transmis au moyen d'un *medium* dont la transparence ne va plus de soi pour Zola ? On peut en effet s'interroger sur l'heureuse coïncidence entre cette thématique de la perte du sens et des valeurs, le schème stylistique de répétition, notamment des monosyllabes, et le nom de l'héroïne, qui figure par éponymie le titre du roman lui-même. L'intitulé « Nana », inscrit sur la couverture, est également mis en exergue dans le monde diégétique par les affiches du théâtre, et sans cesse repris sur les pages de l'œuvre qui semble elle-même contaminée par son style puéril et répétitif. Ne faudrait-il pas voir dans le babillage et le dysfonctionnement du signe dans *Nana* un court-circuit volontaire du sens, renvoyant le lecteur au mutisme des quatre lettres de la couverture ? Le discours du roman comme son titre annihileraient-ils ainsi le signifié du mot pour le rendre à son être-là susceptible d'être contemplé ?

Nana n'est peut-être finalement que l'expansion graphique du mot « Nana », qui apparenterait dès lors ce roman au mécanisme du paragramme évoqué par Henri Meschonnic. Dans *Pour la poétique*, le théoricien définit le paragramme comme une « organisation prosodique d'un texte, par diffraction complète ou partielle des éléments sonores ou graphiques d'un « mot-thème » dans son contexte, « hors de l'ordre dans le temps qu'ont les éléments » (Saussure)⁵⁵⁸ ». Dans *Nana*, le paragramme se ferait parfois stylistique (l'imitation de la répétition dans les surnoms et le babillage), parfois graphique (l'omniprésence du surnom de l'héroïne sur chaque page et sa mise en abyme dans les affiches et dans le nom de la pouliche). Or, cette diffraction du mot-thème « Nana » prend une importance considérable, puisque celui-ci replie le mot sur lui-même (un nom arbitraire, vide sémantiquement) mais aussi l'œuvre sur elle-même, car ce nom creux et vide qui se diffracte dans l'œuvre est aussi celui qui représente son identité de livre par le baptême du titre, d'autant que le récit ne fait que scander une vacuité renforçant cette commune autoréférentialité du nom et de l'œuvre. Un tel accent sur l'intransitivité du mot qui représente à la fois le contenu et le contenant de du roman confère selon nous au mot « Nana » et à ses dérivés au sein du roman, une nature

⁵⁵⁸ Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, « NRF-Le Chemin », 1970, p. 177.

graphique, comme tracé à contempler : l'œuvre ne serait finalement que l'expansion de son nom, perçu comme un signe mystérieux exhibé à l'attention du lecteur.

Cette exposition paragrammatique du signe n'est pas spécifique au roman de la destruction de l'être qu'est *Nana*. Comme nous avons pu le voir, de nombreux volumes du cycle des *Rougon-Macquart* mettent en scène l'épiphanie du néant, et gagneraient sans doute à être interrogés de ce point de vue. Pensons ainsi à l'heureuse congruence entre le titre et le magasin d'*Au Bonheur des Dames*, permettant au romancier d'insérer selon un rythme effréné (plus de 160 occurrences), le nom de baptême de son œuvre – en le signalant qui plus est comme titre par l'italique rappelant l'écriteau porté par le magasin. Cet italique, qui renvoie l'enseigne à l'étiquette du titre du livre, signale le mot comme un « à-voir » parmi les autres mots, anomalie visuelle brisant la claire référence des autres termes situés dans son contexte immédiat. Et vide de sens, ce titre l'est bien, puisqu'il vide le mot « bonheur » de son signifié pour en faire un nom propre, que le texte s'ingénie d'ailleurs à mettre en scène graphiquement : description des lettres de l'enseigne ; confusion entre les lettres de l'affiche de publicité représentant le magasin, celles de l'enseigne véritable, et celles la page qui les porte toutes deux ; inscription sur les ballons publicitaires distribués dans le magasin...

Mot-anomalie, vide de sens, ce « *Bonheur* » est devenu une signature, une inscription, disséminée à chaque page du roman, selon une motivation qui semble plus visuelle que littéraire. On note ainsi que la répartition du titre montre ses trois plus fortes densités aux chapitres I (21), VII (25) et XIV (18), introduisant une scansion parfaitement symétrique, donc visuelle dans la dissémination de ce mot à regarder plus qu'à lire, avec un accent sur les frontières du récit, donc sur les marges proches de la couverture où ce dernier est apposé... Cette dissémination du *Bonheur* est d'ailleurs secondée par de nombreux échos en mode mineur, dans les multiples déclinaisons du terme apposé comme une « marque », une étiquette sur les objets vendus dans le magasin, tout aussi vide et arbitraire qu'un nom propre : « savon bonheur », « gant bonheur », sans parler du « fameux Paris-Bonheur », ôtant même au tissu la désignation dénotée du référent que contenaient encore les exemples précédents (« savon », « gant ») pour se limiter à la collision de deux asémantèmes désignant d'ailleurs non pas un objet, mais un support sans forme, la matière *textile*⁵⁵⁹... Ainsi envahi par un mot qui ne le renvoie qu'à lui-même et à sa nature de création factice, *Au Bonheur des Dames*

⁵⁵⁹ On pourrait également s'intéresser au tic stylistique consistant à envahir les descriptions du magasin de même mots dénotés répétés anaphoriquement : nous pensons bien évidemment au « blanc » saturant tout le chapitre consacré à l'exposition du même nom, mais aussi, à une moindre échelle, pour des descriptions déjà rencontrées dans cet ouvrage, les « ombrelles », les « tapis » : la répétition systématique, saturant visuellement le texte, ne fait-elle pas entrer ces descriptions dans le babillage de *Nana*, par excès de la réduplication du même, vidant chaque occurrence de toute spécificité, et la réduisant à un état de support anonyme ?

semble lui aussi n'être que l'expansion de son titre, dans un cercle vicieux cloîtrant le texte sur sa seule graphie, scandée haut et fort par l'italique⁵⁶⁰.

Un phénomène identique, mais plus fidèle à la définition stricte du paragrammatisme donnée par Meschonnic, nous semble exploité de manière complexe tout au long de ce roman du néant qu'est *La Débâcle*. Au côté du vide référentiel des énumérations abstraites composées de toponymes et de chiffres, au côté du vide narratif de l'intrigue, au côté du vide spatial du paysage nu de la plaine de Sedan, au côté enfin du vide thématique de la vacance d'autorité du pouvoir politique et militaire, qui tous tendent à réduire ce roman à une errance de l'écriture brochant sur son propre néant référentiel, apparaît dans l'œuvre un schème stylistique récurrent, consistant à consteller le texte par différentes modalités grammaticales de la négation ou de la restriction. Les énumérations des négations « ne » et « ni », des préfixes négatifs « in-/im-/ir- », « dé- » ou « dis- », des locutions adverbiales ou prépositions restrictives « pas un », « sans », souvent mises en exergue par des emplois anaphoriques, couvrent le texte d'un voile uniforme de négativité semblant directement renvoyer le lecteur au néant constitutif du roman, de son écriture, mais aussi de son titre :

Puis, c'était un **dénuement** extraordinaire, les magasins de Belfort, qui devait tout fournir, étaient **vides** : **ni** tentes, **ni** marmites, **ni** ceintures de flanelle, **ni** cantines médicales, **ni** forges, **ni** entraves à chevaux. **Pas** un infirmier et **pas** un ouvrier d'administration. Au dernier moment, on venait de s'apercevoir que trente mille pièces de rechange **manquaient**, **indispensables** au service des fusils [...]. D'autre part, ce qui [...] angoissait [Maurice], c'était l'**inaction**. Depuis deux semaines qu'on se trouvait là, pourquoi **ne** marchait-on **pas** en avant ? Il sentait bien que chaque jour de retard était une **irréparable** faute, une chance **perdue** de victoire. Et, devant le plan rêvé, se dressait la réalité de l'exécution, ce qu'il devait savoir plus tard, dont il **n'**avait alors que l'anxieuse et obscure conscience : les sept corps d'armée échelonnés, **disséminés** le long de la frontière, de Metz à Bitche et de Bitche à Belfort ; les effectifs partout **incomplets**, les quatre cent trente mille hommes **se réduisant** à deux cent trente mille au plus ; les généraux se jalousant, bien décidé chacun à gagner son bâton de maréchal, **sans** porter aide au voisin ; la plus effroyable **imprévoyance**, la mobilisation et la concentration faites d'un seul coup pour gagner du temps, aboutissant à un gâchis **inextricable** ; la **paralysie** lente enfin, partie de haut, de l'empereur malade, **incapable** d'une résolution prompte, et qui allait envahir l'armée entière, la **désorganiser**, l'**annihiler**, la jeter aux pires **désastres**, **sans** qu'elle pût se **défendre**⁵⁶¹.

Puis, au milieu de cette lutte tragique, il eut d'un coup la vision nette de l'empereur, **démis** de son autorité impériale qu'il avait confiée aux mains de l'impératrice-régente, **dépouillé** de son commandement de général en chef dont il venait d'investir le maréchal Bazaine, **n'étant absolument plus rien, une ombre d'empereur**, **indéfinie** et vague, une **inutilité sans** nom et encombrante, dont on **ne** savait quoi faire, que Paris repoussait et qui **n'**avait **plus** de place dans l'armée, depuis qu'il s'était engagé à **ne pas** même donner un ordre⁵⁶².

⁵⁶⁰ De ce point de vue, il serait également bon d'interroger la surreprésentation quantitative de certains mots issus des titres des romans dans l'ensemble du cycle, notamment parmi les moins usuels comme la « curée », le verbe « assommer » ou encore la « débâcle », revenant très fréquemment sous la plume de l'écrivain, et interférant nécessairement dans la lecture d'un roman comme signal de l'ensemble de la série à laquelle il appartient.

⁵⁶¹ Emile Zola, *La Débâcle*, éd. cit., p. 409-410.

⁵⁶² *Ibidem*, p. 444.

Dans ces deux exemples relevés parmi tant d'autres, le manque est souligné par le lexique signifiant partout le vide et l'absence (en italique). Cependant, ce discours déceptif tire toute sa force du bruit de fond parasite pris en charge par des éléments faiblement lexicalisés en raison de leur nature d'articulation grammaticale, sorte de bourdonnement de syllabes connotées comme expression de la négativité. Souvent, ce phénomène se conjugue avec l'inflation des termes abstraits précédemment décrite, portant à son paroxysme l'illisibilité du texte : les chiffres et noms propres opaques mettent en valeur le retour des phonèmes négatifs, intégrés aux seuls éléments encore référentiels du passage :

L'autre [bourgeois], plus raisonnable, énumérait les *quatre* corps : le 12^e péniblement complété au camp, à l'aide de régiments de marche et d'une division d'infanterie de marine ; le 1^{er}, dont les **débris** arrivaient **débandés** depuis le 14, et dont on reformait tant bien que **mal** les cadres, le 5^e, **défait sans** avoir combattu, emporté, **disloqué** dans la **déroute**, et le 7^e qui **débarquait**, **démoralisé** lui aussi, amoindri de sa première division, qu'il venait seulement de retrouver à Reims, en pièces⁵⁶³ [...].

Or, parmi cette invasion grammaticale du néant, force est de constater l'importance numérique prise par le préfixe « dé- », préfixe que l'œuvre porte dans son propre titre, comme sceau ultime du négatif. La « dé-bâcle » est en effet elle-même issue du verbe « dé-bâcler », négation vieillie de « bâcler », soit l'action d'enclorre au moyen d'une barre. Le phénomène de débâcle est donc presque constitutivement celui instillé par le paragrammatisme dans le texte : il est un lâcher de ce qui était contenu, une dispersion, une dissémination, comme est ici « lâché » son graphème négatif dans l'espace du roman :

Maintenant, ils en étaient à l'effroyable **déroute** qui avait suivi, les régiments **débandés**, **démoralisés**, affamés, fuyant à travers champs, les grands chemins roulant une affreuse confusion d'hommes, de chevaux, de voitures, de canons, toute la **débâcle** d'une armée **détruite**, fouettée au vent fou de la panique. [...] Le 7, les **débris** du 1^{er} corps traversaient *Saverne*, ainsi qu'un fleuve limoneux et **débordé**, charriant des épaves. Le 8, à *Sarrebourg*, le 5^e corps venait tomber dans le 1^{er}, comme un torrent **démonté** dans un autre, en fuite lui aussi, battu **sans** avoir combattu, entraînant son chef, le triste général de Faily, éperdu, affolé de ce qu'on faisait remonter à son **inaction** la responsabilité de la **défaite**⁵⁶⁴.

On vit plusieurs escadrons de la garde prussienne **déboucher** **derrière** un *bois* ; mais ils s'arrêtèrent, devant la **démonstration** d'un régiment de hussards, qui s'avança, *balayant* la route. Et, grâce à ce répit, la retraite continuait à s'effectuer en assez *bon* ordre, on approchait de Raucourt, lorsqu'un spectacle vint **redoubler** les angoisses, en achevant de **démoraliser** les soldats. Tout d'un coup, par un chemin de traverse, on aperçut une cohue qui se précipitait, **des** officiers *blessés*, **des** soldats **débandés** et sans armes, **des** voitures du train galopant, les hommes et les *bêtes* fuyant, affolés sous un vent de **désastre**. C'étaient les **débris** d'une *brigade* de la 1^{ère} division, qui escortait le convoi, parti le matin vers Mouzon, par la *Besace*. Une erreur de route, une malchance effroyable venait **de** faire **tomber** cette *brigade* et une partie du convoi, à Varniforêt, près **de** *Beaumont*, en pleine **déroute** du 5^e corps⁵⁶⁵.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 442.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 452.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 519.

La dernière citation confirme l'idée d'une diffraction du titre dans le roman, en montrant une curieuse tendance du préfixe négatif « dé- » ou de ses quasi-homophones – tel l'article indéfini « des » – à rencontrer dans leur voisinage immédiat le phonème « b », pourtant beaucoup moins usuel en français. Un dernier passage de l'œuvre semble pousser ce jeu d'échos phoniques à son paroxysme. Il parasite en effet une description essentiellement énumérative par la réduplication, dans des groupes consécutifs, de trois voire quatre phonèmes initiaux du titre ([d], [e], [b], [a]), en les combinant quelquefois dans un ordre différent, mais en privilégiant généralement l'ordre même du mot originel :

Ils longeaient alors une terre **lab**ourée entièrement couverte de sacs. Quelque régiment avait dû se **déb**arrasser là, serré de trop près, dans un coup de panique. Les **déb**ris dont le sol était semé disaient les épisodes de la lutte. Dans un champ **de bet**teraves, **des** képis épars, **semblables à de** larges coquelicots, **des** lambeaux d'uniformes, **des** épaulettes, **des** ceinturons, racontaient un contact farouche, un **des** rares corps à corps **du** formidable **duel d'**artillerie qui avait duré douze heures. Mais surtout, ce qu'on heurtait à chaque pas, c'étaient **des débris d'**armes, **des sabres**, **des baï**onnettes, **des** chassepots, en si grand nombre, qu'ils semblaient être une végétation de la terre, une moisson qui aurait poussé, en un jour **abominable**. **Des** gamelles, **des** bidons également jonchaient les chemins, tout ce qui s'était échappé **des sacs** éventrés, du riz, **des** brosses, **des cartouches**. Et les terres se succédaient au travers d'une **dé**vastation immense, les clôtures arrachées, les arbres comme **brûlés** dans un incendie, le sol lui-même creusé par les **ob**us, piétiné, durci sous le galop **des** foules, si ravagé, qu'il paraissait devoir à jamais rester stérile. La pluie noyait tout de son humidité **bl**afarde, une odeur se **dég**ageait, persistante, cette odeur **des** champs **de** bataille qui sentent la paille fermentée, le **drap brûlé**, un mélange de pourriture et de poudre⁵⁶⁶.

Le « tapissage » de la graphie du titre dans le cours du texte revient à tuer le signe par son détournement, en saturant le discours de signifiants que l'agencement stylistique rend inintelligibles. Ce phénomène opère un passage du lire vers le voir, et introduit dans le roman ce court-circuit presque impossible à concevoir en littérature, celui de l'émergence d'un « à-voir » sans référent (le graphème) au sein même d'un monde entièrement fondé sur le principe de référentialité (le mot). Ainsi le roman zolien se fait-il œuvre d'art autonome, entièrement libérée de la transmission d'un monde réel dont il a perçu l'aporie.

Du paragramme au monogramme : l'œuvre signature

Tous ces exemples mettant en avant une exhibition du mot au sein du cycle manifestent la fascination que Zola concevait pour l'écriture, en particulier la sienne. Or, l'amour de l'écrit et la victoire du sujet créateur sur l'objet de sa représentation, grâce à une œuvre fétiche défigurée par l'abstraction, qui ne témoigne plus d'un monde mais d'une « patte », d'un style, se rencontrent dans un thème fréquemment abordé dans le cycle, celui de

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 749.

la signature. Car du paragrammatisme à la signature, comme le note Pierre Jourde à propos de Gracq et de Tolkien, il n'y a qu'un pas :

[La] « polarisation phonétique » [qu'on trouve chez Tolkien et Gracq] peut être prise, avant toute lecture symbolique, comme l'expression d'une pure volonté de cohésion, d'homogénéité, correspondant au désir de faire coïncider le nom et l'être. Comme le dit Michel Murat : « Si les paragrammes répondent à une question, c'est à celle du sphinx, répétée par Nadja, « question qui résume toutes les autres : *Qui êtes-vous ?* » » Dans une certaine mesure d'ailleurs, le paragrammatisme dépasse le thème pour s'étendre à tout le roman, voire à l'ensemble de l'œuvre d'un auteur. Michel Murat retrouve la matrice A-R-G (plus graphique que phonique) chez Gracq [...] comme si c'était le pseudonyme même du créateur qui se diffusait dans sa création⁵⁶⁷.

Quel que soit leur contenu graphique, les termes botaniques de *La Faute de l'abbé Mouret* ou les localisations exotiques des tapis d'*Au Bonheur des Dames*, s'apparentent d'emblée, par leur abstraction, à des équivalents de signature pour l'artiste : insignifiants, ils sont une marque renvoyant au geste créateur qui les a initiés, qui s'affirme ainsi au sein de son œuvre. De même, les multiples mises en abyme de l'acte créateur dans le cycle, y compris sous la forme la plus matérielle du tracé sur le papier, sont une façon de s'imposer comme maître et créateur du texte, d'assurer son autorité : elles reviennent dès lors à la définition et à la fonction même du paraphe. Toutefois, le contenu de ces mises en scène de l'écriture interroge également par lui-même. Les épiphanies de mots abstraits s'accompagnent chez Zola d'un goût plastique pour la lettre inutile et inusitée, qui ne peut que renvoyer l'auteur, au premier chef, à son propre patronyme, dont l'initiale peu banale en français ne pouvait raisonnablement passer inaperçue pour un être si féru de graphèmes barbares. Or, de la même façon qu'on a pu voir des « V. H. » peupler dessins et textes hugoliens, ou qu'on se surprend aujourd'hui encore à passer tout un film d'Alfred Hitchcock en scrutant l'éventuelle apparition de sa fameuse silhouette bonhomme, le cycle des *Rougon-Macquart* a donné lieu à quelques fantasmes critiques voyant la signature de l'écrivain émerger au détour de certains de ses volumes. Ces interprétations valent ce que qu'elles valent ; cependant, leur addition ne peut manquer de créer un léger trouble voire le début d'une conviction, ou du moins de faire sens dans le cadre des remarques qui précèdent. Michel Serres voit ainsi la signature d'un Zola omnipotent, cachée au centre de l'intrigue de *L'Argent* sous la forme de ses voyelles, mises en exergue lors de l'étude graphologique de Busch et de la Méchain :

Et le texte enfin, signé au plus juste, car Busch et la Méchain reconnaissent une créance par l'écriture des voyelles fondamentales, celles qui permettent de lire le récit : les *o* et les *a*.

Le nom de Zola sur la feuille, sur la traite impayée, sur l'argent dangereux, sur le papier-monnaie. Vous les reconnaîtrez à ce signe. Qui lui donne valeur et authenticité. Non plus au signifié, non plus au signifiant, au

⁵⁶⁷ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de monde au XX^e siècle*, op. cit., p. 205-206.

signal. Voix circulant dans la foule multiple des lettres. Feu signal dans la brume, au milieu du nuage. L'alpha et l'oméga⁵⁶⁸.

L'alpha et l'oméga symbolisent dans le monde chrétien la totalité et l'unicité de l'univers créé par Dieu, image cohérente d'une omniprésence zolienne dans son œuvre. Il est vrai que l'intervention de ces deux lettres dans le récit semble suspecte. Elles y jouent un rôle essentiel, apparaissant dès le premier chapitre : Busch et la Méchain voient dans cet écrit un puissant moyen de pression sur Saccard, et s'en réservent l'usage pour le réduire ultérieurement à leur merci. Pour le lecteur, elles pèsent donc comme une épée de Damoclès sur la tête du protagoniste qui ignore leur existence, et ne réapparaissent qu'à la fin, lorsque celui-ci sera au plus bas, afin de l'achever. De même, celles-ci paraissent irréductiblement liées à la problématique de l'écriture dans l'œuvre. Elles le sont tout d'abord matériellement, puisqu'elles sont présentées au lecteur en tant que signes écrits, avec un italique de citation mettant leur seule graphie en valeur et une extraction des mots qui les auraient présentées en contexte. Mais ces deux lettres établissent surtout la problématique de ce qu'est une signature, et de sa valeur d'authentification d'un être. Les deux caractères incriminés se situent précisément dans la signature de la traite, et sont par conséquent faux. La spécificité de l'écriture trahit la fausseté de l'identité proclamée par la signature, et en révèle une autre, comme si l'écrit de la signature valait en lui-même comme authentifiant, plus que le mot dont il est l'intermédiaire. Ainsi, la graphie des *o* et *a* de *Sicardot* ne signent pas Sicardot, mais Saccard. Ce lien à l'affirmation d'une identité par l'écrit s'approfondit de l'enjeu que représente cette traite, qui prouve les liens de Saccard avec la mère de Victor, et atteste ainsi de sa paternité.

L'écriture de la fausse signature affirme non seulement l'identité vraie de Saccard, mais aussi sa paternité, et donc l'identité de Victor. Ces deux simples lettres qui hantent le destin du personnage font donc œuvre de signature d'une autre œuvre, l'enfant Victor, le monstre du cycle. Cette œuvre reconnue par la signature de Saccard renvoie dès lors le lecteur à l'œuvre qu'il a alors sous les yeux. Ces deux lettres qui appartiennent à la signature du nom *Zola* tout autant qu'à celle de Saccard, attestent aussi de la paternité du romancier, sur le monstre du cycle qu'est Victor, mais aussi sur l'œuvre entière⁵⁶⁹. En les citant comme signes de l'écrit, le romancier fait de ces deux caractères l'image même de la toute-puissance de ses écrits, performatifs du fait de leur accent autoréférentiel. L'écriture fait acte de vérité, mais

⁵⁶⁸ Michel Serres, *Feux et signaux de brume*, op. cit., p. 303.

⁵⁶⁹ La connotation inmanquablement littéraire du prénom de Victor, alors déjà monstre sacré, ne viendrait-elle pas lier ces deux dimensions ?

comme un paraphe que seule la graphie authentifie au-delà de son contenu, et ce paraphe, réduit aux simples *a* et *o*, renvoie encore et toujours à la figure de Zola.

Ce sont cependant les pages de titre, où apparaît directement le nom de l'auteur, qui ont livré le plus de commentaires stupéfaits de la part de la critique zolienne. Ces remarques notent une redondance entre le titre et le nom du romancier, celui-ci apparaissant en filigrane dans celui-là. Jacques Allard, dans *Le Chiffre du texte*, voit dans le titre de *L'Assommoir*, fort original il est vrai, un palindrome homophonique du patronyme de l'auteur. [lasomwæf], une fois renversé, serait l'affirmation égocentrique de l'identité du romancier : [mwasola], « Moi, Zola ». La page de couverture deviendrait dès lors une sorte de tautologie symétrique (*Lazo // moi# de // Zola*) :

L'amateur de paragrammes peut trouver dans *L'Assommoir* des exemples très suggestifs de « cette signature » [du nom de Zola]. [...] Le titre du roman se décompose aisément, en le lisant par la fin, en moi/so/la (moi Zola). N'insistons pas sur le zozotement du locuteur d'origine italienne, mais songeons que *L'Assommoir* fut précisément le livre qui apporta la célébrité à son auteur dont on connaît par ailleurs les talents publicitaires. Ajoutons que H. Mitterrand a déjà précisé que le titre choisi par Zola n'était « guère employé dans la langue populaire ». Dès lors, on peut sans difficulté imaginer que, dans un texte si fortement structuré, même le titre pourrait répondre à quelque secrète ambition, consciente ou non. Et quoi que l'on pense de pareille lecture « paragrammatique », on ne peut plus ignorer les possibilités de la publicité clandestine (« sub-liminale »)⁵⁷⁰.

De même, Philippe Bonnefis s'interroge sur le choix du titre de *La Terre* en notant que celui-ci avait une résonance particulière pour l'homme d'origine italienne qu'était Zola :

zolla (italien), motte de terre. [...]

Rien de plus fascinant, après cela, que le quinzième volume des *Rougon-Macquart*. Exposez-en la page de couverture, elle est maintenant lisible :

LA TERRE
E. ZOLA

La signature s'efface dans le titre. On s'est demandé pourquoi, dans ce roman (dont l'entête par sa généralité et sa neutralité était si peu dans les habitudes de l'auteur, à ce moment-là de son œuvre), Zola avait choisi pour cadre le lieu le plus indistinct et le moins pittoresque qui fût : la Beauce. Campagne monotone dont les champs s'étendent à perte de vue – et donc ici à perte de nom –, c'est un nom paysagé. Zola y hallucine son patronyme, l'illimitation, la platitude, l'élémentarité de son propre nom : morceau, lopin de cette terre, limon de la Genèse. En toute rigueur étymologique, ce nom est une métonymie⁵⁷¹.

L'idée peut paraître fantaisiste, pourtant... Zola n'a certes jamais été un grand linguiste, ne maîtrisant aucune autre langue que le français ; cependant, son patronyme ne lui a jamais été indifférent. La campagne journalistique qu'il fit à la fin de sa vie pour que son père voie son nom porté sur une place publique à Aix en hommage au barrage qu'il construisit

⁵⁷⁰ Jacques Allard, *Zola. Le Chiffre du texte*, op. cit., p. 146, n. 32 [J. A. évoque H. Mitterrand dans l'édition citée de *L'Assommoir*, p. 1578].

⁵⁷¹ Philippe Bonnefis, *Trois figures de l'amateur de propre*, op. cit., p. 155-156. Voir aussi *L'innommable*, op. cit., p. 37-38.

dans la région, souhaitant que le nom de Zola fils soit aussi celui du père, en témoigne. Il en est de même dans le rêve de gloire que le romancier rapporte à Cézanne au moment de ses débuts parisiens, sous la forme d'une vision de leurs deux noms étincelant en or sur le fond pourpre d'une couverture de livre. Lorsque le docteur Toulouse lit à l'écrivain une série de mots comprenant des termes appartenant à des idiomes qu'il ne maîtrise pas, en lui demandant de répondre par automatisme la première idée qui lui vient à l'esprit, Zola n'évoque à l'écoute du terme « Cortzol » aucun référent, mais répond simplement : « mot italien », associant immédiatement un phonème proche de son nom à la langue italienne⁵⁷². Cette association d'idées témoigne d'une certaine omniprésence de son patronyme pour l'écrivain, et de son lien conscient à la langue italienne. Il semble dès lors possible que l'écrivain n'ait pas ignoré que son nom ne s'était pas toujours écrit « Zola », qu'il ait su que ses ancêtres génois et l'acte de naissance de son père dans les archives de la République de Venise portaient la graphie « Zolla », et qu'il en ait connu la signification en italien⁵⁷³. Un dernier élément apportant du crédit à l'hypothèse de Philippe Bonnefis réside dans les conditions de « baptême » de *La Terre*. Il est en effet surprenant de noter que cet intitulé fait figure d'anomalie parmi les longs et laborieux choix de titres que Zola connaît habituellement. Le romancier affirme ainsi à Van Santen Kolff, un an après la parution du roman, qu'il l'avait conçu des années avant de rédiger l'œuvre⁵⁷⁴, le roman étant donc placé sous la symbolique de ce titre avant même d'avoir reçu une intrigue. Au regard de ces quelques éléments et de la continuelle autotélélicité de la page d'écriture que nous avons pu mettre en évidence dans ce roman, la couverture de *La Terre* résonne donc comme une nouvelle tautologie du patronyme de son auteur, cette fois sous la forme du parallélisme : *La Zolla* // de Zola...

D'une manière plus générale et concrète, on peut remarquer qu'au contraire de ce qu'affirme Ph. Bonnefis, les titres de Zola ont *tous* tendance, au fil du cycle, à ne plus présenter de forme détaillée renvoyant à l'univers diégétique des romans (souvent par un complément du nom), comme pouvaient le faire « La Fortune des Rougon », « La Conquête de Plassans », « Le Ventre de Paris », « Son Excellence Eugène Rougon » ou encore « La Faute de l'abbé Mouret ». Au contraire, ceux-ci privilégient progressivement une forme plus générale, indéfinie et abstraite, ne renvoyant plus que par analogie au contenu du récit. Citons ainsi « La Terre », « L'Œuvre », « L'Argent », « Le Rêve », « La Débâcle ». Ces formules

⁵⁷² Edouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, op. cit., p. 239.

⁵⁷³ Sur ce point, se reporter à l'ouvrage de Philippe Bonnefis, *L'innommable*, op. cit., p. 37.

⁵⁷⁴ « J'avais trouvé depuis plusieurs années le titre *La Terre* et je le tenais en réserve. Il a dû me venir très naturellement, par l'idée de la passion du paysan pour la terre. » (Emile Zola, lettre à Van Santen Kolff du 16 novembre 1888, citée par Guy Robert dans *La Terre d'Emile Zola*, op. cit., p. 127, n. 22).

sont courtes, constituées d'un seul substantif, pouvant en outre, par une sorte de jeu de mots, renvoyer autant à l'intrigue du roman qu'à l'objet littéraire lui-même. Il en est ainsi de la redondance sémantique de « La Terre », renvoyant certes à la Beauce et à la possession foncière dans le roman, mais aussi à la surface de la page et au patronyme de Zola. De même, le titre du « Rêve », rappelle certes le conte de fée que souhaite vivre Angélique et qu'elle réalise, mais aussi l'anomalie irréaliste de ce volume dans l'ensemble du cycle, comme si son auteur s'était accordé une pause imaginaire dans son travail (un « rêve de Zola »), et enfin l'illusion d'*artefact* propre à tout roman, voire à toute perception humaine. Que dire encore des deux titres initialement fixés pour *La Bête humaine ? Le Réseau* ou *La Ligne* de Zola, par leur lexique même, renvoient autant à la fabrication du roman qu'à son contenu, à un réseau des lignes de Zola, tracées à l'encre sur le papier comme le sillon noir de la « Lison » dans la plaine enneigée. Enfin, comment ne pas s'interroger sur ce titre étonnant qu'est « L'Œuvre », mimant l'obsession créatrice de Claude, certes, mais figurant surtout une spécularité évidente du livre lui-même, l'intronisant solennellement en tant qu'œuvre d'art devant le lecteur : « l'œuvre de Zola » ? Dans ces différents exemples de la fin du cycle, le lecteur lit tout autant le titre comme titre *et* comme commentaire de l'œuvre, comprise comme *artefact* esthétique. Cette double lecture est renforcée par la concision grammaticale des groupes nominaux, faisant de leur complément habituel, « d'Emile Zola », autant un génitif qu'un complément d'agent. Par cette confusion entre l'objet-livre et son contenu, le nom de Zola s'introduit dans l'espace de l'œuvre, transgressant une fois de plus la barrière cartonnée de la couverture.

Ces divers éléments mettent en évidence une tentation pour l'écrivain d'introduire graphiquement son nom dans l'œuvre, de la marquer de son sceau, au sein même de l'univers romanesque. Les récits eux-mêmes « font les frais » de cette invasion de la signature. On a depuis longtemps remarqué le jeu graphique opéré par Zola sur le nom de certains de ses personnages, en particulier Sandoz, dont il s'est en partie fait un double dans *L'Œuvre*, au point de devenir pour Michel Serres la problématique même du roman, qu'il lit comme le récit de l'assomption du nom de Zola au détriment de tout autre artiste. Freud consacra même un commentaire à la transparence de ce nom propre dans *L'interprétation des rêves* :

Dans *L'Œuvre*, un roman assez proche de la pensée de mon rêve, l'auteur, ainsi qu'on le sait, a épisodiquement décrit son bonheur familial ; il s'est lui-même représenté sous le nom de *Sandoz*. Il est probable que, voulant transformer son nom, il l'a retourné, ainsi que le font si volontiers les enfants, en *Aloz* ; cela étant trop clair encore, il a remplacé la syllabe *Al* qui est aussi la première du nom Alexandre, par *sand*, qui en est la troisième⁵⁷⁵.

⁵⁷⁵ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1971, p. 260.

Ce que Freud ignorait, et qui rend son analyse encore plus lucide, c'est que ce prénom se rattachait directement à la vie de Zola, puisqu'il était celui de sa femme, Alexandrine. A partir de cette intrusion du nom de l'auteur dans « l'œuvre », Michel Serres bâtit une réflexion selon laquelle toute l'intrigue du roman ne viserait qu'à introniser Zola au détriment des autres représentants de l'art dans la diégèse. Nous ne pouvons savoir ce que « L'Œuvre » désigne. L'ambiguïté du titre, renvoyant au tableau de Claude, donc à un échec, à une œuvre absente, confirme l'idée d'une substitution du roman zolien à toute œuvre autre. L'œuvre de Claude n'existant pas, le titre se trouve sans référent, orphelin d'un auteur, et sera sauvé en servant à la désignation du roman de Zola, qui réussit, lui, justement, à se clore sur lui-même par le dénouement que lui apporte ce manqué du tableau. Car que reste-t-il de l'aventure pitoyable de Claude, si ce n'est le roman qu'en fait Zola, lui qui se résout, vaille que vaille, comme Sandoz, à créer malgré l'aporie que constitue la représentation du monde ? C'est ainsi qu'il nous faut expliquer l'idée déjà évoquée de Serres, un peu trop radicale car ignorant le désenchantement de la création sandozienne, selon laquelle Sandoz serait le « nom de l'assassin » Zola, qui se nourrit des autres pour sacrer – ou plutôt sauver, dans notre perspective – sa production⁵⁷⁶. Une même interprétation pourrait sans doute être tentée à partir d'autres représentants de l'esthétique zolienne marqués dans le cycle par son Z, comme Denizet, glosant cette fois le prénom de la fille du romancier, au moment même de sa naissance.

Cette identification nous semble toutefois réintroduire une sorte de péché « référentiel » dans une esthétique qui fait tout, nous l'avons vu, pour la parasiter ou s'en affranchir. Si signature zolienne il y a dans l'espace textuel des *Rougon-Macquart*, celle-ci, comme le mot abstrait, ne renvoie sans doute qu'à elle-même, sans que son contexte immédiat ait plus d'importance qu'une éclaboussure par rapport à une autre dans un *dripping* de Pollock. Si l'on suit l'idée d'une visibilité graphique de la page zolienne comme œuvre à part entière, avec l'émergence de signes opaques et abstraits, mais aussi de mots à la graphie barbare, le « Z » propre au patronyme zolien figurerait en effet un idéal monogramme, alliant l'étrangeté muette de la lettre peu commune, une forme de zigzag géométrique particulièrement propice à la création graphique, et une valeur de signature renvoyant à un homme et un seul – l'initiale zolienne ne peut en effet, compte tenu de sa rareté dans l'onomastique française, que valoir comme marque identitaire spécifique, distinguant Zola du commun des autres patronymes... Dans *L'innommable*, Philippe Bonnefis met en avant cette

⁵⁷⁶ Michel Serres, *Feux et signaux de brume*, op. cit., p. 351-356. Voir *supra*, p. 637 et sq.

dimension de l'initiale zolienne, en pointant son anomalie alphabétique au travers des divers fantasmes qu'elle a pu susciter dans le cercle spécifique des littérateurs :

Zola est un nom trop voisé. Il commence par un Z. Et c'est une mauvaise lettre. Balzac (craint-il qu'elle n'engage son propre nom dans une thématique fatale ?) note son « allure contrariée ». Renchérissant sur Balzac pour l'expliquer, R. Barthes extrait de l'évocat zigzag cette propriété générale : « lettre de la déviance ». [...] Lettre volatile, lettre inflammable et, sous certaines conditions, lettre fulgurante : « c'est l'éclair », tranche Hugo dans une page écartée du *Rhin*. [...] « Quel vent a soufflé sur cette lettre, poursuit Balzac, qui, dans chaque langue où elle est admise, commande à peine cinquante mots ? » Et Mallarmé, de son côté, dans *Les Mots Anglais*, d'une manière arbitraire, et par cela même significative, décide : « Z n'existe pas en anglais, comme lettre initiale ». Or, c'est faux (ainsi de zeal, zoo, etc.), mais peu importe. L'important est qu'il n'est pas satisfaisant que Z commence quoi que ce soit. Dernière lettre de l'alphabet, son « verrou tortueux » comme le veut Hugo, mais aussi bien, on l'a vu, une porte ouverte à tout vent : ni terme, ni germe. Ce n'est donc pas une lettre fondatrice. Ce n'est même pas une lettre sûre : Z désigne la troisième inconnue en algèbre, et il est remarquable qu'on ait utilisé la lettre Z dans les manuscrits grecs pour signaler les passages suspects⁵⁷⁷.

Lettre de la déviance pour Barthes, que Ph. Bonnefis met à profit dans sa démonstration d'une problématique zolienne au nom du père disparu, comme signe d'une incapacité du Z zolien à initier par défaut d'ascendance, certes, mais pas seulement. Dans notre perspective qui s'attache davantage à une dimension matérielle et onomastique de la lettre Z, nous relèverons plus volontiers dans *S/Z* cette description du geste graphique qu'elle nécessite, que Barthes interprète comme l'indice de la virilité castrée de la Zambinella, s'opposant à la masculinité attaquée du S de Sarrasine :

Z est la lettre de la mutilation : phonétiquement, Z est cinglant à la façon d'un fouet châtieur, d'un insecte érin[n]yque ; graphiquement, jeté par la main, en écharpe, à travers la blancheur égale de la page, parmi les rondeurs de l'alphabet, comme un tranchant oblique et illégal, il coupe, il barre, il zèbre⁵⁷⁸ [...].

Anomalie graphique parmi les lettres de l'alphabet, geste marquant une autorité, une violence sur la page, le Z est moins le signe d'un manque qu'une affirmation de soi dans une identité irréductible au modèle commun : l'initiale zolienne figure ainsi par sa graphie le motif idéal d'un artiste en quête de fondation de son autorité, mais aussi d'un substitut abstrait et subjectif à la débâcle de la perception du monde qui l'entoure. La forte présence de cette lettre dans l'œuvre, en particulier au sein de ces cristallisations opaques que sont les noms propres, nous semble dès lors pouvoir être interprétée comme autant de tatouages monogrammatiques gravés par l'écrivain dans le corps de son œuvre. Rappelons que la lettre Z, surtout à l'initiale, est particulièrement rare en français, y compris dans l'onomastique, à l'orthographe plus libre. Lorsqu'il fait œuvre de citation ou de création onomastique, Zola

⁵⁷⁷ Philippe Bonnefis, *L'innommable*, op. cit., p. 40-42 [Ph. B. souligne et cite Honoré de Balzac, *Z. Marcas*, dans *Œuvres complètes*, t. 12, Paris, Tchou, « Cercle du livre précieux », p. 345 ; Roland Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 104 ; Victor Hugo, *Œuvres complètes*, t. 6, Paris, Club français du livre, p. 715 ; Stéphane Mallarmé, *Les Mots anglais*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », p. 948].

⁵⁷⁸ Roland Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 103-104.

résiste peu au bonheur d'insérer sa marque au sein du monde de son œuvre⁵⁷⁹ – sans parler de la liste des toponymes, où cette lettre se trouve toutefois plus fréquemment utilisée en français, notamment dans le sud de la France⁵⁸⁰. Le Z investit les noms propres zoliens ; or, ceux-ci s'offrent naturellement, par leur opacité référentielle, à une contemplation du mot et de l'écriture : dans ces exemples, c'est donc vers la perception d'une abstraction ne renvoyant qu'à l'écrivain lui-même que nous convie le nom fictif, dynamitant l'illusion réaliste pour lui substituer le chiffre du texte – pour paraphraser le titre de Jacques Allard, en lui restituant toutefois sa seule valeur de sigle hiéroglyphique non décrypté.

Faudrait-il même aller plus loin, et s'intéresser à la contamination du Z dans l'univers fictionnel et dans sa genèse ? Le Z zolien est une marque d'identité, mais il est surtout perçu comme une forme graphique abstraite : doit-on dès lors comprendre la présence de zigzags dans l'œuvre comme autant d'interventions subliminales du monogramme de l'auteur dans la diégèse ? En suivant la glose de Victor Hugo, faut-il voir dans les éclairs « zébrant » avec redondance l'*incipit* de *L'Œuvre*, roman toujours propice à la confusion du cadre de l'énoncé et du cadre de l'énonciation, l'appropriation de son œuvre par l'écrivain sur la page du ciel, d'autant que c'est précisément la zébrure de l'éclair qui permet au personnage de voir ce qui l'entoure en l'illuminant, et donc au texte de se déployer par la suite ? Faudrait-il même voir dans le schème fondateur de la famille, la fêlure initiale de la souche Dide, transmise à tous ses descendants à des titres divers, l'impulsion zigzagante du monogramme au cœur même du projet scientifique de l'œuvre entière ? Au crédit de cette idée, rappelons que la fêlure, est aussi désignée dans le discours fictionnel (notamment chez Pascal) et métafictionnel zolien par le substantif « lézarde », qui intègre au cœur de l'énoncé de la schize psychologique héréditaire sa forme graphique, celle de la coupure oblique, tout en la marquant comme production zolienne. Sur ce point, nous nous bornerons à remarquer le privilège accordé par Zola à ce terme peu commun : une rapide étude statistique des occurrences du mot

⁵⁷⁹ Mentionnons entre autres exemples : Sandoz, le peintre Mazel, Mme Vanzade, Balzac, Berlioz, Mozart ainsi que les modèles Judith Vaquez et Zoé Piédefier dans *L'Œuvre* ; le docteur Cazenove et Lazare dans *La Joie de Vivre* ; Georges « Zizi » Hugon, Zoé et Léonide de Chazelles dans *Nana* ; Etienne « Zouzou » Lantier ; le père Bazouge et Zidore dans *L'Assommoir* ; Mme de Llorentz, Du Poizat, Luigi Pozzo et l'amateur Rodriguez dans *Son Excellence Eugène Rougon* ; Zéphyrin Lacour, le grand Morizot et Balzac à nouveau dans *Une page d'amour* ; Zéphyrin, Bazade et Suzanne Lengaigne dans *La Terre* ; le général Steinmetz, le maréchal Bazaine, le général Chanzy, Delescluze et le cheval Zéphir dans *La Débâcle* ; le théologien Suarez dans *La Faute de l'abbé Mouret* ; M. de Rozan et Suzanne Haffner dans *La Curée* ; le juge Denizet et l'aiguilleur Ozil dans *La Bête humaine* ; Mme Juzeur, et le magasin Hédouin & Deleuze dans *Pot-Bouille* ; à nouveau le magasin Hédouin & Deleuze dans *Au Bonheur des Dames* ; Zacharie et Alzire Maheu, l'entreprise Bleuze dans *Germinal* ; Mazaud dans *L'Argent* ; le médecin Pravaz, Booz et le cardinal Mazarin dans *Le Docteur Pascal* ; et enfin le cheval Balthazar dans *Le Ventre de Paris*.

⁵⁸⁰ A titre d'exemples dans deux romans ponctuels, notons : Mézières, Bazeilles, Vouziers, Buzancy, Mouzon, Douzy dans *La Débâcle* ; Rozan, Mazet, Chavanoz et Nazères dans *La Fortune des Rougon*.

(désinences verbales et nominales) montre que le terme revient trois fois plus souvent sous la plume zolienne que dans l'ensemble des œuvres recensées dans le corpus numérique de la base Frantext⁵⁸¹.

Pour très hypothétiques qu'elles soient, ces remarques s'intègrent cependant naturellement dans le rapport zolien au signe écrit que nous avons pu mettre en évidence dans les dernières pages de notre étude. La page d'écriture, haussée au rang d'œuvre à contempler, ne pouvait qu'accueillir favorablement la sacralisation de la signature de l'artiste qui l'a fait naître, d'autant que ce paraphe se présente lui-même comme un signe particulièrement abstrait et graphique.

⁵⁸¹ Le cycle des *Rougon-Macquart* montre 23 occurrences pour 3 370 262 mots, contre 536 pour les 247 937 581 mots des 4 084 références de la base de données, soit 1 occurrence tous les 146 533 mots chez Zola contre 1 tous les 462 570 dans le corpus général.

Conclusion générale : « Littérature ? ... (un mot) »

Au moment de clore ce parcours dans l'espace de la description zolienne, que nous aurions tendance, pour paraphraser Michaux, à concevoir de plus en plus comme un « espace du dedans », c'est à cette petite formule énigmatique tirée d'un entretien de Zola avec le docteur Toulouse que vont nos pensées. Un des tests de l'enquête « médico-psychologique » du savant, que nous avons déjà succinctement évoqué, consistait à analyser les associations d'idées dans l'esprit du romancier. A cette fin, Edouard Toulouse énonce une liste aléatoire de mots, tantôt à l'oral, tantôt par écrit, en présence de Zola, enregistrant la première « image ou idée qui [lui] vient à l'esprit⁵⁸² », ainsi que la rapidité de sa réaction. Le médecin demande en outre à son « cobaye » de préciser, s'il le peut, la nature de la pensée qui a alors surgi en lui : idée, image visuelle, auditive, gustative, olfactive, ou mot. C'est dans ce contexte particulier, alors que l'expérience a déjà commencé depuis un certain temps avec une certaine prolixité imaginative, que le romancier se voit suggérer par écrit le mot « Littérature ».

Face à ce stimulus qui le concerne au premier chef, Zola se tait. Imagination tarie, notion trop abstraite ? Le silence règne, alors même qu'en cette fin de décennie 1890, la notion est encore associée chez l'écrivain à la polémique, au bon combat, et pourrait donc, à défaut d'image, enclencher un discours naturaliste militant prêt à l'emploi. Le premier mot sans réponse dans cette expérience, la pierre qui fait trébucher le chemin de l'imagination, est précisément le domaine de tous les mondes possibles, si familier à l'écrivain. A l'issue de ce silence, Zola précise que sa « réaction » ne s'associe pas à une image ou une sensation, mais au mot « Littérature », renvoyant celle-ci autotéliquement à son statut de matériau écrit⁵⁸³.

Quelle que soit la valeur anecdotique de cet épisode, celui-ci ne saurait mieux illustrer le voyage que nous achevons dans le monde de la description zolienne, celui d'une impasse sublimée du langage où le mot n'ouvre jamais vers un ailleurs, mais revient toujours buter sur lui-même, sur sa matière brute, présente et non imageante. Le silence de Zola reflète parfaitement la crise que son écriture semble rencontrer dans *Les Rougon-Macquart*, celle de l'interrogation même de ce qu'est la littérature : car une fois la représentation mimétique devenue non nécessaire, dispensable, une fois le réel défiguré par la stylistique de la tâche, une fois donc repoussé tout ce qui fonde la fiction romanesque depuis des siècles, la définition

⁵⁸² Edouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, tome 1 : « Emile Zola », *op. cit.*, p. 236.

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 238.

et les fonctions de la littérature ne vont définitivement plus de soi, et peuvent légitimement laisser un écrivain naturaliste coi. Ce silence, ce mutisme qui marque en un sens la dysphorie mélancolique de ce constat d'incapacité de la littérature à dire et à figurer, illustre aussi à lui seul l'unique solution – compensation, pis-aller – issue de cette faillite de la *mimesis*, celle d'un repli de l'écriture sur elle-même, sur son matériau formel, sur l'opacité du signe. Car dans les descriptions que nous avons rencontrées lors de ce dernier chapitre, la littérature zolienne se montre bien muette, incapable d'énoncer autre chose que le propre anéantissement de ce qu'elle prétendait figurer ; et ce mutisme la conduit précisément à ce retour sur soi qui ne fait d'elle que ce qu'elle est bel et bien, une fois la *mimesis enterrée*, une fois sa fenêtre perspective *condamnée* : un ensemble de mots, une suite de traces écrites qui doit désormais se chercher une autre forme de contemplation esthétique, coupée de la référentialité.

Cette rupture avec le référent, notre petite grammaire stylistique a tenté d'en repérer rapidement – trop rapidement sans doute – les modalités les plus manifestes dans la description zolienne : celle d'une *présentation* du support formel de l'écriture parasitant sa *représentation*, celle d'une décomposition formelle du référent dans une stylistique de la ligne et de la tache, ou encore celle d'une inflation/invasion des ressources abstraites du langage dans le texte, saturant et rendant par là même visible l'espace de la page. Ces moyens constituant ce que nous avons appelé une « esthétique de la défiguration » du réel ne doivent cependant pas être compris comme une stratégie de la « terre brûlée » par laquelle Zola saccagerait la réalité qu'il sait désormais ne pouvoir atteindre ou peindre fidèlement. Au contraire, la promotion de l'écriture au rang d'objet à contempler, à voir, enfin *visible*, s'insère dans le cadre non pas d'une destruction du monde, mais de la construction d'un monde autre. Un monde entièrement fabriqué certes – et en cela il ne diffère d'ailleurs pas du mensonge qu'est la représentation dite transparente du monde –, mais un monde où peut s'exercer sans partage le bon vouloir de l'écrivain.

Ainsi l'écriture elle-même, en tant que graphie et non en tant que véhicule d'un signifié, devient-elle chez Zola, à l'égal de la fiction romanesque qu'il s'est créée dans le cycle des *Rougon-Macquart*, le fétiche d'un monde incommunicable et incommuniqué. Un fétiche, soit une construction artificielle, certes, mais un objet palpable, toujours présent, lui, sous nos yeux de lecteur, et incomparablement présent en raison même de son absence de sens et de référentialité, par son rapport charnel, physique à l'être et à la « patte » de l'écrivain. Par son refus de re-transcrire un quelconque monde en fuite, par son repli sur soi, sur son rôle de simple *signature* de l'être zolien, l'écriture abstraite de la description dans *Les Rougon-Macquart* est bien « tombée en bas du monde » comme on tombe au bas d'un train en

marche⁵⁸⁴ ; et ainsi elle achoppe finalement, désenchantée, abîmée mais dessillée, sur la brutalité du réel, de sa présence muette et indicible. La « littérature » dans *Les Rougon-Macquart* n'est bien plus l'illusion d'un monde, elle est un simple mot.

⁵⁸⁴ Nous reprenons cette image à Clément Rosset lorsqu'il évoque la perception « ivrogne » de la brutalité du réel. Le philosophe la tient lui-même de Valéry Larbaud, dans *Tan callando (Le réel. Traité de l'idiotie, op. cit., p. 44-45)*.

Conclusion

La réflexion qui soutient cet ouvrage est partie d'un simple constat, d'un étonnement de lectrice devant le retour d'un étrange motif dans le cycle des *Rougon-Macquart*, celui d'une fenêtre qui appelle le regard d'un personnage pour ensuite lui dérober toute vision sur l'extérieur. A cette situation déjà paradoxale consistant à établir un dispositif légitimant la description du monde pour se permettre ensuite de ne pas l'actualiser s'adjoignait la résonance du contexte littéraire d'un romancier naturaliste décrivant sa création comme une fenêtre ouverte, que la critique interprétait généralement comme le manifeste plus ou moins bien exécuté d'une esthétique de la transparence mimétique. C'est sur cet étonnement pragmatique initial, qui nous engageait à une certaine méfiance à l'égard des discours théoriques et critiques, que nous avons tenté de fonder notre analyse de la question d'une « transparence » affichée de la représentation zolienne, dans une démarche inductive partant toujours de l'actualisation de la pensée zolienne dans son texte littéraire.

Cette démarche nous a d'abord conduite à réexaminer la constitution de ce qu'il faut bien appeler le « système » critique d'une esthétique zolienne de la transparence, qui a érigé le motif de la fenêtre au statut de symbole, de métaphore métadiscursive de la volonté transitive du romancier. Notre propos n'était alors pas d'enfoncer des fenêtres ouvertes en réfutant par des contre-exemples l'idée utopique d'une transparence du langage, que l'écrivain Zola poursuivrait avec une naïveté positiviste tout en nous régaland involontairement par son échec même. Il ne visait pas à pointer les « anomalies » entravant ponctuellement ce modèle de la retranscription fidèle du monde que l'auteur se serait arbitrairement assigné avec confiance et naïveté, mais à interroger précisément leur statut d'« anomalie », y compris du point de vue théorique interne au discours zolien, pour en finir avec le discours schizophrénique d'un Zola scientifique opposé au Zola du « saut dans les étoiles ». Dans cette perspective, notre étude transdiscursive du motif s'est attachée à démontrer qu'en raison précisément de son caractère métalittéraire, la fenêtre a cristallisé dans son usage théorique et romanesque une série de brouillages, de dysfonctionnements qui manifestent selon nous son caractère d'emblée problématique pour l'écrivain. Le parasitage, la médiation, l'empêchement de regarder que symbolisent les métaphores dioptriques dans le discours théorique de l'auteur aussi bien que dans *Les Rougon-Macquart* nous semblent témoigner, par leur statut spéculaire spécifique, d'une esthétique montrant beaucoup moins de confiance qu'on ne le dit généralement dans sa capacité à retranscrire le monde réel qui l'entoure. Les fenêtres obturées du cycle, envahies

par une obscurité d'un « noir d'encre », détournées, retournées, muettes voire agressives, ont ainsi conforté notre hypothèse d'une nécessaire réinterprétation des célèbres formules théoriques zoliennes comme celle de l'« écran » de l'œuvre d'art, en plaidant pour sa compréhension selon un modèle non plus transparent et perspectiviste, mais opaque et optique, où l'art ne se fait plus transition vers le monde mais support d'une projection subjective.

A l'issue de ce premier chapitre, nous ne souhaitons cependant pas répondre à une construction systématique par une autre. Le dysfonctionnement affiché d'une métaphore aussi symbolique que celle de la fenêtre ne pouvait à lui seul, malgré son caractère emblématique, servir d'appui à une remise en cause de la volonté de transparence aux sources de l'écriture zolienne. Pour cette raison, nous avons souhaité élargir notre analyse dans notre deuxième chapitre à toute une série de motifs nous semblant prendre la même valeur métalittéraire que la fenêtre dans la perspective d'une esthétique aspirant à la plus grande transitivity possible de sa représentation sur le réel, et pouvant par conséquent mériter comme cette dernière un surinvestissement voire une mise en scène spéculaire dans l'économie romanesque des *Rougon-Macquart*. Notre examen de ces divers relais de la représentation mimétique ou de la transitivity dans l'œuvre (miroirs, reflets dans l'eau, enquêteurs, scientifiques, artistes réalistes) n'a fait que conforter les premières conclusions de notre ouvrage, en montrant leur systématique mise en faillite dans le cycle. Les miroirs brisés, opacifiés par les rayures des graffitis, agressant et découpant l'image de celui qui ose se placer face à eux, les eaux sans reflet, les enquêteurs déboutés de toute certitude, les scientifiques aveuglés et découragés, les artistes suicidés ou désillusionnés, attestent bien que les outils de la « mise en rayons » du monde dans le « magasin » transparent des *Rougon-Macquart* ne sont précisément pas actualisés efficacement dans l'œuvre. Du statut de « technème » qui leur est souvent associé, ceux-ci passent à celui plus neutre de « dispositif », que la fiction zolienne choisit de ne pas actionner, dans une conscience que souligne la systématique mise en scène de leur échec. C'est donc bien vers un discours beaucoup moins confiant que nous invite l'actualisation romanesque des motifs métadiscursifs de la représentation naturaliste dans *Les Rougon-Macquart*, celui d'une méfiance voire même d'une hantise de l'exactitude mimétique.

Une telle conclusion confortait certes notre hypothèse d'un nécessaire réexamen de l'esthétique zolienne sous le signe de l'opacité de la représentation et du modèle optique, mais elle ne la faisait cependant pas moins achopper à chaque pas sur les déclarations tonitruantes des textes critiques et théoriques du romancier, clamant sans discontinuer pendant sa carrière son amour, sa soif, sa quête inépuisable de la vérité. Notre troisième chapitre a dès lors placé

son analyse théorique des conditions de possibilité d'une esthétique de l'opacité zolienne au cœur de l'élucidation de ce paradoxe d'une quête de vérité dans l'art qu'un travail de sappe vient systématiquement contrecarrer dans l'œuvre. Cette apparente contradiction s'éclaire toutefois lorsqu'on l'observe non pas comme un raisonnement logique, mais comme le témoignage d'un affect : le discours théorique et la pratique artistique zolienne nous ont en effet semblé relever d'un mécanisme que nous avons identifié à celui de la perversion voyeuriste. En étudiant le fonctionnement de ce dévoiement psychique du regard, mais aussi de ses applications en philosophie et en esthétique, la posture zolienne face au réel apparaît manifestement semblable à celle d'un voyeur qui aspire d'autant plus à l'objet de son désir qu'il sait qu'il ne parviendra jamais à l'atteindre. L'examen des textes théoriques, mais aussi de la mise en scène romanesque du voyeurisme dans l'œuvre a conforté cette idée d'une écriture zolienne ayant l'intuition d'une inaccessibilité du réel auquel elle prétend, et qui mettrait par conséquent en scène l'échec ponctuel de sa représentation mimétique afin d'en reculer sans cesse le constat d'impossibilité.

Dans ce mécanisme proche de la perversion voyeuriste, l'œuvre romanesque figurerait dès lors cet accommodement de l'échec de type fétichiste par lequel le voyeur compense son désespoir d'atteindre l'objet de ses vœux : le roman-fétiche, artificiel et montré comme tel, se substituerait au monde réel inaccessible à l'art reconnu comme non transitif, afin de garantir à l'écrivain-sujet la possible perpétuation de son désir. Selon nous, ce mécanisme voyeuriste, qu'attestent de nombreux passages des écrits du romancier, s'illustrerait particulièrement dans sa théorie par une scission lexicale, une schize pourrait-on dire, entre les notions de réel et de vérité. Le réel serait cet objet-monde inaccessible, qui se dérobe à l'écrivain, quand la vérité, soutenue par une sémantique la situant au cœur de la subjectivité et donc du sujet désirant, viendrait quant à elle séduire, attirer et mettre en branle l'activité créatrice. Ainsi, l'œuvre de vérité appelée sans cesse de ses vœux par l'écrivain pourrait-elle être comprise comme l'expression de cette nécessaire constitution de l'œuvre d'art en un fétiche se substituant à une impossible saisie du réel, en une sorte de présence-absence dont la substitution efficace reposerait entièrement sur sa facticité d'objet artificiellement recréé. Le dysfonctionnement du dispositif dioptrique serait dès lors une des conditions de possibilité d'une œuvre-fétiche qui se substituerait au monde sans toutefois se superposer parfaitement à lui, afin que le désir et l'illusion de sa possible satisfaction pour l'écrivain en quête de réel puisse perdurer, en tenant, à l'image du voyeur de Powell, ce discours du « encore raté », du « ce n'est jamais ça »...

Cette analyse de la théorie zolienne au regard du fonctionnement voyeuriste rencontre certes parfaitement le dévoiement des métaphores métadiscursives de la transparence dans

l'œuvre, mais elle le fait au prix d'une interprétation qui semble entièrement centrée sur une problématique à la notion de réel qui serait propre à la création zolienne, qui aurait subitement pris conscience de l'absurdité de la tâche sur laquelle elle se serait fondée. Un examen des conditions d'apparition d'une nouvelle culture visuelle dès le début du XIX^e siècle, amplement démontrée par Jonathan Crary, Anne-Marie Christin et Philippe Ortel, montre cependant que cette posture zolienne s'inscrit pleinement dans un mouvement de bouleversement des codes de la vision, et par conséquent de la préhension du monde réel, qui touche à cette époque à la fois le domaine de la perception et celui de la création artistique.

Le passage d'une physiologie de la vision passive à la vision projective et subjective, ainsi que l'essor des arts optiques engendrent alors une mise en crise et une redéfinition même de la notion de réel, remis en cause dans la philosophie schopenhauerienne comme une simple représentation illusoire. Une enquête sur les traces d'une éventuelle influence de cette nouvelle culture dans le cycle zolien montre sa très nette imprégnation par les idées et les phénomènes remettant en cause l'idée d'une perception objective possible du monde réel : thématiques hallucinatoires, phénomènes optiques projectifs systématiquement liés au fonctionnement du cerveau humain dans les personnages des *Rougon-Macquart*, préhension très nette de l'importance du support de la projection dans les métaphores optiques, et enfin sensibilité indéniable à la philosophie schopenhaurienne du monde comme volonté et comme représentation, sans doute à la suite d'une familiarité avec les théories de Taine, sont autant d'éléments qui engagent à compter Zola parmi ces réalistes qui selon Jonathan Crary ont tout autant exprimé dans leur création l'influence de cette nouvelle culture visuelle que des artistes aux réactions plus « visibles » comme le dernier Monet ou Mallarmé. Le surprenant mécanisme à la fois compensatoire et autodestructeur de ce que nous avons appelé l'œuvre-fétiche du roman zolien, et en particulier le cercle parfaitement clos du cycle des *Rougon-Macquart*, pourrait dès lors s'éclairer en se faisant l'expression propre que l'écrivain aurait trouvée pour conjurer cette crise ontologique incomparable née des bouleversements que connaît la notion de réalité dans les sciences, la pensée et les arts de son époque.

Toutes ces conclusions expliquent les mises en scène du parasitage de la représentation mimétique dans l'œuvre et leur coexistence avec un désir toujours réaffirmé par l'auteur d'atteindre la vérité dans son art. Toutefois, cette réponse apporte en réalité plus d'interrogations encore, quant aux conséquences esthétiques de cette posture d'une intransitivité fétichiste assumée de l'œuvre d'art. Une esthétique de l'opacité zolienne est certes pensable, mais elle entraîne dès lors pour l'œuvre elle-même une lourde conséquence : à partir du moment où l'écriture romanesque se coupe du monde réel pour lui substituer sa

fabrication propre, son univers factice, elle procède à un saut épistémologique qui lui fait concevoir la possibilité d'une autre forme de création. L'intransitivité propre au fétiche du voyeur implique en effet la reconnaissance d'une inédite dispensabilité du réel dans la représentation esthétique, qui revient à sa négation même en tant que re-présentation. Que le fétiche fasse le choix de figurer un monde acceptable ou non importe peu : par son principe même qui relève de l'analogie et non plus de la *mimesis*, celui-ci fait passer la création dans le domaine de la projection subjective sur un support opaque, capable de présenter l'image d'un objet ou de s'en dispenser, mais plus de prétendre à le *re-présenter*, prétention qui annulerait sa fonction même de substitut.

Or, ce nouveau statut d'un réel qui n'est plus indubitable mais devenu dispensable, qui engendre à cette époque les prémisses de l'art abstrait en peinture, l'écriture zolienne ne cesse de l'illustrer dans un lieu une fois encore hautement symptomatique, celui de l'« à-voir » de la description. Ainsi avons-nous pu mettre en évidence dans notre dernier chapitre un ensemble de procédés visant à faire du « morceau » descriptif, ce moment balisé de la (re)présentation zolienne, l'exemple même de cette nouvelle « dispensabilité » du référent dans son écriture. Par une esthétique de la « défiguration du réel », décomposant son référent en formes abstraites, parasitant l'illusion réaliste par une présentation systématique du support de l'écriture qui l'a fait naître, mettant en scène son obsession pour les représentations graphiques abstraites comme la carte, le chiffre ou la graphie, la description zolienne illustre parfaitement l'idée d'une esthétique intransitive et potentiellement a-référentielle qui, face à son constat d'incapacité à dire le monde, s'offre elle-même au regard du lecteur comme nouvel objet de contemplation, dans un rapport esthétique à l'œuvre qui n'a rien à envier aux textes de Mallarmé, auxquels on oppose parfois un peu vite ceux du romancier naturaliste.

Du texte au texte, cette étude de la fenêtre condamnée qu'est la représentation zolienne nous aura fait donc fait participer à un voyage immobile, celui d'une régression progressive de l'écriture zolienne vers sa propre essence. L'obturation progressive de la transparence de de l'œuvre non plus conçue sous le signe d'une fenêtre ouverte sur le monde, mais comme l'écran opaque d'une projection subjective, factice et intransitive, n'a peut-être toujours-déjà été, finalement, que celle de cette page que l'écrivain a eu constamment sous les yeux pendant les vingt années nécessaires à l'élaboration de son cycle : dans le cadre de la fenêtre emplie d'un noir d'encre, dans les fêlures de vitres qui dessinent des cartes de géographie, dans les graffitis opacifiant les miroirs, dans la remontée logogrammatique du mot vidé de sens des pages saturées de noms propres inconnus, c'est finalement toujours et encore l'écriture et son support qui vient boucher la fenêtre de l'illusion réaliste, et se rappelle à notre bon souvenir

de lecteur qui la convertit d'ordinaire en mondes imaginaires. Si ce n'est que pour le lecteur-scripteur Zola, la page ne semble jamais totalement s'effacer au profit de l'illusion, condamnant définitivement la perspective tranquille et reposante de la fenêtre de son esprit.

Bibliographie

I. Editions de référence des écrits d'Emile Zola

Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, éd. Henri Mitterand, dir. Armand Lanoux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960-1967, cinq tomes.

Emile Zola, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, Paris, Tchou-Fasquelle, « Cercle du Livre Précieux », 1966-1969, quinze tomes.

Emile Zola, *Ecrits sur l'art*, éd. Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Gallimard, « Tel », 1991.

Emile Zola, *Correspondance*, éd. Barend Hendrik Bakker *et al.*, Paris-Montréal, Editions du CNRS-Presses de l'Université de Montréal, 1978-1995, dix tomes.

Emile Zola, *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*, éd. Henri Mitterand, Paris, Plon, « Terre Humaine », 1987.

Emile Zola, *La Fabrique des Rougon-Macquart. Edition des dossiers préparatoires*, éd. C. Becker, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2003-, cinq tomes.

Emile Zola, *Les manuscrits et dessins de Zola*, éd. Henri Mitterand et Olivier Lumbroso, Paris, Textuel, 2002, trois tomes.

II. Editions littéraires et philosophiques de référence

Aristote, *Poétique*, éd. et trad. M. Magnien, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche classiques », 1990.

Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, deux tomes.

Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, éd. M. Soriano, Paris, Larousse, « Classiques Larousse », 1951, deux tomes.

Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, Michel Lévy frères, 1857.

Gustave Flaubert, *Correspondance*, tome III, janvier 1859-décembre 1868, éd. J. Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

Sigmund Freud, « L'inquiétant », trad. J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet, J. Laplanche et F. Robert, dans *Œuvres complètes*, tome XV, éd. J. Laplanche, Paris, PUF, 1996, p. 147-188.

Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1971.

Sigmund Freud, « Le trouble de vision psychogène dans la conception psychanalytique », trad. P. Cotet, dans *Œuvres complètes*, tome X, éd. Jean Laplanche, Paris, PUF, 1993, p. 177-186.

Sigmund Freud, « Pulsions et destins de pulsions », *Métapsychologie*, trad. J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet, A. Rauzy, dans *Œuvres complètes*, t. XIII, éd. J. Laplanche, Paris, PUF, 1988, p. 163-187.

Martin Heidegger, « L'époque des "conceptions du monde" », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, « Tel », 1962, p. 99-146.

Wassily Kandinsky, *Point-Ligne-Plan. Contribution à l'analyse des éléments picturaux*, Paris, Gonthier-Denoël, 1970.

Longus, *Daphnis et Chloé ou Les Pastorales*, trad. J. Amyot et P.-L. Courier, éd. F. Graziani, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1995.

Prosper Lucas, *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux avec l'application méthodique des lois de la procréation au traitement général des affections dont elle est le principe*, Paris, J. B. Baillière, 1847-1850, deux tomes.

Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, éd. H. Mondor, J.-P. Richard, et L. J. Austin, Paris, Gallimard, 1959-1985, dix tomes.

Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2003.

Stéphane Mallarmé, *Poésies*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1992.

Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, éd. A. Fonyi, Paris, Flammarion, « GF », 2008.

Herman Melville, *Moby Dick*, trad. L. Jacques, J. Smith et J. Giono, Paris, Gallimard, « Folio », 1980 [1941].

Edgar Allan Poe, *Contes. Essais. Poèmes*, éd. C. Richard, trad. Ch. Baudelaire, S. Mallarmé, J.-M. Maguin et C. Richard, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.

William Shakespeare, *Hamlet*, éd. et trad. F. Maguin, Paris, Flammarion, « GF », 1995.

Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, éd. R. Roos, Paris, PUF, 1998 [1966].

Walter Scott, *Ivanhoé et autres romans*, trad. Ph. Jaudel, éd. S. Monod et J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.

Baruch de Spinoza, *L'Éthique*, trad. R. Caillois, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1954.

Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1870, deux tomes.

Hippolyte Taine, *Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1866 [1858].

Hippolyte Taine, *Les Philosophes classiques du XIX^e siècle en France*, Paris, Hachette, 1868.

Hippolyte Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1866 [1865].

Edouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie, tome 1 (Introduction générale) : Emile Zola*, Paris, Flammarion, 1896.

Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, trad. G. Granel, Mauvezin, Trans-Europ-Repress/Gérard Granel, 1984 [1977].

III. Textes théoriques et critiques

ADAM-MAILLET, Maryse, « Renée, poupée dans *La Curée* », *Cahiers naturalistes*, n°69, 1995, p. 49-68.

ADRIANI, Götz, *Cézanne. Aquarelles*, Paris, Office du Livre, « Bibliothèque des Arts », 1984 [1981].

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, trad. M. Rueff, Paris, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque », 2007 [2006].

AGAMBEN, Giorgio, *Signatura rerum : Sur la méthode*, trad. J. Gayraud, Paris, Vrin, « Textes philosophiques », 2009 [2008].

AGAMBEN, Giorgio, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. Y. Hersant, Paris, Payot/Rivages, « Rivages poche/Petite Bibliothèque » 1998 [1981].

AGULHON, Maurice, « Aux sources de *La Fortune des Rougon* », *Europe*, n°468-469, juin-septembre 1968, p. 161-168.

ALLARD, Jacques, *Zola. Le chiffre du texte. Lecture de L'Assommoir*, Montréal, Presses universitaires de Grenoble-Les Presses Universitaires du Québec, 1973.

ALPERS Svetlana, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII^e siècle*, trad. J. Chavy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1990 [1983].

ANFRAY, Clélia, « La Faute (originelle) de l'abbé Mouret. Approche mythocritique du roman », *Cahiers naturalistes*, n°79, 2005, p. 45-58.

ARMBRUST-SEIBERT, Margaret, « Victorine Meurent, prototype d'Irma Bécot dans *L'Œuvre* », *Cahiers naturalistes*, n°66, 1992, p. 113-122.

ARNHEIM, Rudolf, *La pensée visuelle*, trad. C. Noël et M. Le Cannu, Paris, Flammarion, « Champs », 1976 [1969].

ARROUYE, Jean, « Le dépassement de la nostalgie », dans *Cézanne ou la peinture en jeu*, actes du colloque d'Aix-en-Provence de juin 1982, Limoges, Adolphe Ardant-Critérien, 1982, p. 106-133.

AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. C. Heim, Paris, Gallimard, « Tel », 1968 [1946].

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, éd. et trad. G. Lane, Paris, Seuil, « Points », 1970 [1968].

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1974 [1941].

BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 2004 [1938].

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1947 [1941].

BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, « Quadrige », 2004 [1957].

BAGULEY, David, « Du naturalisme au mythe : l'alchimie du docteur Pascal », *Cahiers naturalistes*, n°48, 1974, p. 141-163.

BAGULEY, David, « Histoire et mythe dans *Son Excellence Eugène Rougon* », *Cahiers naturalistes*, n°52, 1978, p. 80-86.

BAGULEY, David, « Image et symbole : la tache rouge dans l'œuvre de Zola », *Cahiers naturalistes*, n°39, 1970, p. 36-42.

BAGULEY, David, « Le "personnel" de *La Débâcle* », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. V. Jouve et A. Pagès, Paris, éditions L'improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 191-199.

BAGULEY, David, « Le réalisme grotesque et mythique de *La Terre* », *Cahiers naturalistes*, n°61, 1987, p. 5-14.

BAGULEY, David, *Zola et les genres*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications, 1993.

BAL, Mieke, « L'éthique de la description », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. V. Jouve et A. Pagès, Paris, éditions L'improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 147-157.

BAL, Mieke, « Quelle est la faute de l'abbé Mouret ? Pour une narratologie diachronique et polémique », *Australian Journal of French Studies*, tome XXIII, n°2, mai-août 1986, p. 149-168.

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale du récit », dans Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Points essais », 1977 [1966], p. 7-53.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », dans Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Points essais », 1982 [1968], p. 81-91.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, « Points essais », 1998 [1970].

BASILIO, Kelly, « L'objet esthétique fictionnel dans l'œuvre de Zola », dans *De l'objet à l'œuvre*, actes du colloque de Strasbourg d'avril 1996, dir. G. Séginger, Paris, Presses universitaires de Strasbourg, 1997, p. 165-170.

BASILIO, Kelly, « L'œuvre manquée ou la femme sans tête », *Romantisme*, n°99, 1998, p. 61-70.

BASILIO, Kelly, *Le mécanisme et le vivant. La métonymie chez Zola*, Genève, Droz, 1993.

BASILIO, Kelly, « Naturalisme zolien et impressionnisme : le rôle de la métonymie », *Cahiers naturalistes*, n°66, 1992, p. 83-90.

BECKER, Colette, « Aux sources du naturalisme zolien (1860-1865) », dans *Le naturalisme*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle de 1976, dir. P. Cogy, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1978, p. 13-33.

BECKER, Colette, « La nuit mystérieuse de la chair », dans *Emile Zola. Mémoire et sensations*, actes du colloque de Montréal de septembre 2005, dir. V. Cnockaert, Montréal, XYZ, 2008, p. 131-141.

BECKER, Colette, « Le rêve d'Angélique », *Cahiers naturalistes*, n°76, 2002, p. 7-23.

BECKER, Colette, *Les Apprentissages de Zola*, Paris, PUF, « Ecrivains », 1993.

BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Armand Colin, « Lettres Sup », 2005 [1998].

BEIZER, Janet L., « Remembering et Repeating the *Rougon-Macquart* : Clotilde's story », *L'Esprit créateur*, XXV, n°4, hiver 1985, p. 51-58.

BEIZER, Janet L., « Uncovering *Nana*. The Courtesan's New Clothes », *L'Esprit créateur*, XXV, n°2, été 1985, p. 45-56.

BELGRAND, Anne, « Le couple Silvère-Miette dans *La Fortune des Rougon* », *Romantisme*, n°62, 1988, p. 51-59.

BELGRAND, Anne, « Les dénouements dans *Les Rougon-Macquart* », *Romantisme*, n° 61, 1988, p. 85-94.

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot et Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2002.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, trad. M. de Gandillac et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, trois tomes.

BERG, William J., « L'Œuvre : Naturalism and Impressionism », *L'Esprit créateur*, XXV, n°4, 1985, p. 42-50.

BERG, William J., *The Visual Novel. Emile Zola and the Arts of His Times*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992.

BERTRAND, Denis, *L'Espace et le Sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris/Amsterdam, Hadès/Benjamins, 1985.

BERTRAND, Denis, « Le langage spatial dans *La Bête humaine* », dans *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, dir. Ph. Hamon et J.-P. Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 187-201.

BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *Espaces romanesques : Zola*, Sherbrooke-Québec, Naaman, 1987.

BESSE, Jean-Marc, « Entre géographie et paysage, la phénoménologie », dans *Les enjeux du paysage*, dir. M. Collot, Bruxelles, OUSIA, 1997, p. 330-341.

BESSE, Laurence, « L'Œuvre ou le désir du désincarné », *Cahiers naturalistes*, n°73, 1999, p. 207-215.

BLANC, catalogue d'exposition, éd. S. Busuttil, Paris, éditions Assouline, 2001.

BLOCH-DANO, Evelyne, *Chez les Zola. Le roman d'une maison*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2006 [1999].

BONNEFOY, Yves, « Y a-t-il une vérité poétique ? », dans *Vérité poétique et vérité scientifique. Hommage à Gilbert Gadoffre*, dir. Y. Bonnefoy, A. Lichnérowicz et M.-P. Schützenberger, Paris, PUF, 1989, p. 43-58.

BONNEFIS, Philippe, « Comme Maupassant », dans *Le naturalisme*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle de 1976, dir. P. Cogy, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1978, p. 287-315.

BONNEFIS, Philippe, « Fluctuations de l'image, en régime naturaliste », *Revue des sciences humaines*, n°154, avril-juin 1974, p. 283-300.

BONNEFIS, Philippe, « L'inénarrable même », *Cahiers naturalistes*, n°48, 1974, p. 125-140.

BONNEFIS, Philippe, *L'innommable, essai sur l'œuvre d'Emile Zola*, Paris, SEDES, 1984.

BONNEFIS, Philippe, « Le cri de l'étain », *Revue des sciences humaines*, n°160, octobre-décembre 1975, p. 513-538.

BONNEFIS Philippe, *Mesures de l'ombre*, Lille, Presses universitaires de Lille, « Objet », 1987.

BONNEFIS, Philippe, *Trois figures de l'amateur de propre : Zola, Maupassant, Vallès*, thèse de doctorat, Lille, 1982.

BONNET, Gérard, *La violence du voir*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1996.

BONNET, Gérard, *Voir - Etre vu. Figures de l'exhibitionnisme aujourd'hui*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 2005 [1981, en deux tomes].

BONNET, Jacques, *Femmes au bain. Du voyeurisme dans la peinture occidentale*, Paris, Hazan, 2006.

BORDERIE, Régine, « Pièces détachées : à propos du personnage dans *Au Bonheur des Dames* », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. V. Jouve et A. Pagès, Paris, éditions L'improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 249-260.

- BORIE, Jean, *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, Paris, Librairie générale française, « Livre de Poche », 2003 [1971].
- BOUREAU, Alain, *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*, Paris, Les éditions du Cerf, 1984.
- BOURGAIN-WATTIAU, Anne, *Mallarmé ou la création au bord du gouffre. Entre littérature et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, « Psychanalyse et civilisations », 1996.
- BRADY, Patrick, « Chaos et naturalisme », *Cahiers naturalistes*, n°67, 1993, p. 201-209.
- BRADY, Patrick, « Claude Lantier », *Cahiers naturalistes*, n°17, 1961, p. 10-18.
- BRADY, Patrick, « L'Œuvre » de Emile Zola : roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef, Genève, Droz, 1967.
- BRADY, Patrick, « La peinture de Claude Lantier. Contribution à l'étude de Zola, critique d'art », *Revue des sciences humaines*, n° 101, janvier-mars 1961, p. 89-101.
- BRADY, Patrick, « La théorie du chaos et L'Œuvre : peinture, structure, thématique », *Cahiers naturalistes*, n°66, 1992, p. 105-112.
- BRAUDY, Leo, « Zola on film : the ambiguities of naturalism », *Yale French Studies*, n°42, 1969, p. 68-84.
- BROOKS, Peter, « Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée », *Romantisme*, n° 63, 1989, p. 67-86.
- BRUCKMULLER-GENLOT Danielle, *Les Préraphaélites, 1848-1884, de la révolte à la gloire nationale*, Paris, Armand Colin, 1994.
- BRUNET, Etienne, *Le Vocabulaire de Zola*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1985, trois tomes [tome I, *Etude quantitative* ; tome II, *Le dictionnaire des fréquences* ; tome III, *Index de Germinal et des Rougon-Macquart*].
- BRUNET, Etienne, « Zola et son temps vus par l'ordinateur », dans *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, dir. Ph. Hamon et J.-P. Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 279-297.
- BUISINE, Alain, « Les chambres noires du roman », *Cahiers naturalistes*, n°66, 1992, p. 243-267.
- BUISINE, Alain, « Prose tombale », *Revue des sciences humaines*, n°160, octobre-décembre 1975, p. 539-551.
- BUISINE, Alain, « Tel fils, quel père (Maupassant II) », dans *Le naturalisme*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle de 1976, dir. P. Cogy, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1978, p. 317-337.
- BUSTARRET, Claire, « Enquête sur les papiers dans les dossiers préparatoires : Zola ou le degré zéro du support ? », dans *Zola, Genèse de l'œuvre*, dir. J.-P. Leduc-Adine, Paris, CNRS éditions, 2002, p. 263-279.

BUTLER, Robert, « Quelques remarques sur la chronologie de *La Terre* », *Cahiers naturalistes*, n°58, 1984, p. 165-170.

BUTOR, Michel, *Les Mots dans la peinture*, Paris, Flammarion, « Champs », 1980 [1969].

CABANES, Jean-Louis, « A fleur de peau, au fond du corps : sensation et archive », dans *Emile Zola. Mémoire et sensations*, actes du colloque de Montréal de septembre 2005, dir. V. Cnockaert, Montréal, XYZ, 2008, p. 143-155.

CABANES, Jean-Louis, « Rêver *La Légende dorée* », *Cahiers naturalistes*, n°76, 2002, p. 7-23.

CABANES, Jean-Louis, « Zola et le modèle bernardien », *Romantisme*, n°82, 1993, p. 83-89.

CAHN, Isabelle, « Les cadres impressionnistes », *La Revue de l'art*, n°76, 1987, p. 57-59.

CANNONE Belinda, *L'Œuvre d'Emile Zola*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2002.

CARLES, Patricia, « *L'Assommoir* : une déstructuration impressionniste de l'espace descriptif », *Cahiers naturalistes*, n°63, 1989, p. 117-125.

CARLES, Patricia, et DESGRANGES, Béatrice, « Emile Zola et ses peintres, essai de critique génétique », dans *Lire/Dé-lire Zola*, actes du colloque de la BNF d'octobre 2002, dir. J.-P. Leduc-Adine et H. Mitterrand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 35-59.

CARLES, Patricia, et DESGRANGES, Béatrice, *La Fortune des Rougon*, Paris, Nathan, « Balises », 1995.

CARON, Rémi, « Les choix du cartographe », dans *Cartes et figures de la Terre*, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou de novembre 1980, dir. J.-L. Rivière, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 9-15.

Cartes et figures de la Terre, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou du 24 mai au 17 novembre 1980, dir. J.-L. Rivière, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980.

CASTELLA, Charles, « A propos de Maupassant romancier : une problématique des miroirs, ou la chimère du contenu historique et social », dans *Le naturalisme*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle de 1976, dir. P. Cogny, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1978, p. 367-381.

Cézanne, catalogue de l'exposition du Grand Palais de septembre 1995-janvier 1996, Paris, Editions de la RMN, 1995.

CHASTEL, André, « Le problème des cadres », *La Revue de l'art*, n°76, 1987, p. 5-6.

CHELEBOURG Christian, « Poétiques à l'épreuve. Balzac, Nerval, Hugo », *Romantisme*, n°105, 1999, p. 57-70.

CHENG, François, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, « Points essais », 1991 [1979].

CHESSID, Ilona, « Au seuil du désir : le dévoilement et la transgression chez Zola », *Cahiers naturalistes*, n°70, 1996, p. 7-17.

CHRISTIN, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, « Champs », 2001 [1995].

CHRISTIN, Anne-Marie, *Poétique du blanc. Vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven, Peeters-Vrin, 2000, « Accent ».

CLAIR, Jean, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1989.

CLAY, Jean, *Comprendre l'impressionnisme*, Paris, Editions du Chêne, 1984.

CLAY, Jean, « Onguents, fards, pollens », dans *Bonjour Monsieur Manet*, catalogue de l'exposition du Musée d'art moderne de 1983, Paris, éditions du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1983, p. 6-25.

CNOCKAERT, Véronique, « Dans l'ombre de l'œuvre : *L'enfant mort* », *Cahiers naturalistes*, n°72, 1998, p. 351-361.

CNOCKAERT, Véronique, « Du marbre et du chiffonné. Propos sur la beauté dans l'œuvre d'Emile Zola », *Etudes françaises*, vol. 39, n°2, 2003, p. 33-45.

CNOCKAERT, Véronique, « Mémoire de peau », dans *Emile Zola. Mémoire et sensations*, actes du colloque de Montréal de septembre 2005, dir. V. Cnockaert, Montréal, XYZ, 2008, p. 157-166.

COGNY, Pierre, « Ouverture et clôture dans *Germinal* » *Cahiers naturalistes*, n°50, 1976, p. 67-73.

COLIN, René-Pierre, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979.

COLLOT, Michel, « La notion de paysage dans la critique thématique », dans *Les enjeux du paysage*, dir. M. Collot, Bruxelles, OUSIA, 1997, p. 191-205.

COLLOT, Michel, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.

COLLOT, Sylvie, *Les lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette, 1992.

COMBE, Dominique, « Poésie et description », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. V. Jouve et A. Pagès, Paris, éditions L'improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 159-173.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, « Points », 1998.

COMPAGNON, Antoine, « Taine : philosophie de l'art ou philosophie du musée », dans *Relire Taine*, dir. M. Waschek, Paris, Musée du Louvre-Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001, « Principes et théories de l'histoire de l'art », p. 11-49.

Conversations avec Cézanne, recueil de textes, éd. P.-M. Doran, Paris, Macula, 1978.

COSSET, Evelyne, « L'avidité et la possession foncière : problématiques narratives de *La Terre* », *Cahiers naturalistes*, n°61, 1987, p. 26-36.

COSSET, Evelyne, « L'espace de l'utopie. Nature et fonction romanesque dans *Le Ventre de Paris*, *Germinal*, *La Terre* et *L'Argent* », *Cahiers naturalistes* n°63, 1989, p. 137-147.

CRARY, Jonathan, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, trad. F. Maurin, Nîmes, édition Jacqueline Chambon, « Rayon photo », 1994 [1990].

CRESSOT, Marcel, *Le style et ses techniques*, Paris, PUF, 1983 [1947].

DAGOGNET, François, « Philosophie du paysage », dans *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, actes du colloque de Lyon, dir. F. Dagognet, Seyssel, éditions Champ Vallon, « Milieux », 1982, p. 7-13.

DAGOGNET, François, *Le Nombre et le lieu*, Paris, Vrin, « Problèmes et controverses », 1984.

DAGOGNET, François, GUERY, François et MARCEL, Odile, « Mort et résurrection du paysage ? », *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, actes du colloque de Lyon, dir. F. Dagognet, Seyssel, éditions Champ Vallon, « Milieux », 1982, p. 25-35.

DALLENBACH, Lucien, « L'œuvre dans l'œuvre chez Zola », dans *Le naturalisme*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle de 1976, dir. P. Cogy, Paris, Union Générale d'éditions, « 10-18 », 1978, p. 125-139.

DALLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977.

DAMISCH, Hubert, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, « Fiction et Cie », 1984.

DAMISCH, Hubert, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, « Champs », 1993 [1987].

DAMISCH, Hubert, « La grille comme volonté et comme représentation », *Cartes et figures de la Terre*, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou de 1980, dir. J.-L. Rivière, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 30-40.

DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Editions de Minuit, « Critique », 1991.

DES CARS, Laurence, *Les Préraphaélites, un modernisme à l'anglaise*, Paris, Gallimard-RMN, « Découvertes », 1999.

DETRIE, Catherine, *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Champion, « Lexica », 2001.

DEZALAY, Auguste, « Le thème du souterrain chez Zola », *Europe*, Paris, n°468-469, juin-septembre 1968, p. 110-122.

DEZALAY, Auguste, « Les mystères de Zola » *Revue des sciences humaines*, n°160, octobre-décembre 1975, p. 475-487.

DEZALAY, Auguste, *L'Opéra des Rougon-Macquart. Essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983.

DEZALAY, Auguste, *Lectures de Zola*, anthologie raisonnée de textes critiques, Paris, Armand Colin, 1973.

DISEGNI, Silvia, « De quelques remarques sur Zola et Aristote », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. V. Jouve et A. Pagès, Paris, éditions L'improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 61-74.

DROST, Wolfgang, « Zola critique d'art et romancier : vision artistique et technique impressionniste », *Cahiers naturalistes*, n°66, 1992, p. 33-46.

DUBOILE, Christophe, « Les jeux spéculaires dans *Le Rêve* », *Cahiers naturalistes*, n°76, 2002, p. 97-103.

DUBOIS, Jacques, « *Mme Gervaisais* et *La Conquête de Plassans*, deux compositions qui s'opposent », *Cahiers naturalistes*, n°24-25, 1963, p. 83-89.

DUBOIS, Jacques, *Les Romanciers du réel, de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, « Points », 2000.

DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, « Nathan Université », 1990.

DUMAS, Jean-Louis, « Sur le prétendu hégélianisme de Taine », *Romantisme*, n°32, 1981, p. 13-22.

DUPIN, Stéphane, *L'Angoisse de la page blanche, ou le complexe d'Orphée*, Paris, GRP, 1994.

EHRARD, Antoinette, « L'esthétique de Zola. Etude lexicologique de ses écrits sur l'art », *Cahiers naturalistes*, n°58, 1984, p. 133-150.

EL KETTANI, Soundouss, « Première version de la tour de verre naturaliste : *La Confession de Claude de Zola* », *Cahiers naturalistes*, 2005, n°79, p. 7-21.

Emile Zola. Mémoire et sensations, actes du colloque de Montréal de septembre 2005, dir. V. Cnockaert, Montréal, XYZ, 2008.

EMILE-ZOLA, François, et MASSIN François, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979.

EVANS, Colin, « Taine et le Moi : note rétrospective », *Romantisme*, n°32, 1981, p. 41-45.

EVENO, Bertrand, « Zola photographe », dans *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, dir. Ph. Hamon et J.-P. Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 393-408.

FALCONER, Graham, « Sagesse et folie de l'écriture zolienne », dans *Le naturalisme*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle de 1976, dir. P. Cogny, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1978, p. 171-188.

FAURE, Marie-Rose, « Le Paradou et Giverny, rêves de bourgeois jardiniers », *Cahiers naturalistes*, n° 79, 2005, p. 59-74.

FERAL, Josette, « La sémiotique des couleurs dans *Germinal* », *Cahiers naturalistes*, n°49, 1975, p. 136-148.

FERNANDEZ, Dominique et FERRANTI, Ferrante, *Le musée d'Emile Zola. Haines et passions*, Paris, Stock, 1997.

FERNANDEZ-ZOÏLA, Adolfo, « Effets de pouvoir et espace de deux folies à Plassans », *Cahiers naturalistes*, n°58, 1984, p. 43-62.

FERNANDEZ-ZOÏLA, Adolfo, « Le jeu des imaginaires dans *Le Rêve* », *Cahiers naturalistes*, n°62, 1988, p. 153-170.

FERNANDEZ-ZOÏLA, Adolfo, « Le système écriture-peinture et le figural dans *L'Œuvre* », *Cahiers naturalistes*, n°66, 1992, p. 91-103.

FERNANDEZ-ZOÏLA, Adolfo, « Les inapparences de la création dans *L'Œuvre* », *Cahiers naturalistes*, n°60, 1986, p. 139-156.

FINAS, Lucette, *Centrale pureté. Quatre lectures de Mallarmé*, Paris, Belin, 1999.

FOL, Monique, et NEWTON, Joy, « Zola et le clair-obscur », *Cahiers naturalistes*, n°47, 1974, p. 98-105.

FONYI, Antonia, « Du Zola pur et propre. Approche psychanalytique de la genèse de *La Faute de l'abbé Mouret* et du *Rêve* », dans *Zola, Genèse de l'œuvre*, dir. J.-P. Leduc-Adine, Paris, CNRS éditions, 2002, p. 211-223.

FOUCART, Jacques, « Etude critique de l'encadrement », *La Revue de l'art*, n°76, Paris, 1987, p. 7-14.

FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.

FOUCAULT, Michel, *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France (1970-1971)*, suivi par *Le savoir d'Œdipe*, Paris, Gallimard-Seuil, « Hautes études », 2011.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, « Tel », 1975.

FOURCADE, Dominique, « Matisse et Manet ? », dans *Bonjour Monsieur Manet*, catalogue de l'exposition du Musée d'art moderne de Paris de 1983, Paris, éditions du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1983, p. 25-32.

FRANGNE, Pierre-Henry, « Photographie et littérature de montagne, ou le sublime contemporain », dans *Littérature et photographie*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle de juillet 2007, dir. J.-P. Montier, L. Louvel, D. Méaux, Ph. Ortel, Rennes, PUR, « Interférences », 2008, p. 153-165.

FRANZEN, Nils-Olof, *Zola et La Joie de vivre : la genèse du roman, les personnages, les idées*, Stockholm, Almqvist et Wicksell, 1958.

FREITAG, Ulrich, « Peuples sans cartes », trad. I. Brunet, dans *Cartes et figures de la Terre*, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou de 1980, dir. J.-L. Rivière, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 61-63.

FRIED, Michael, *Esthétique et origines de la peinture moderne, III. Le Modernisme de Manet, ou le visage de la peinture dans les années 1860*, trad. C. Brunet, Gallimard, « NRF essais », 2000 [1996].

GAILLARD, Françoise, « Genèse et généalogie (Le cas du Docteur Pascal) », *Romantisme*, n°31, 1981, p. 181-196.

GAILLARD, Françoise, « La représentation comme mise en scène du voyeurisme », *Revue des sciences humaines*, n°154, avril-juin 1974, p. 267-282.

GANTREL, Martine, « Zola et ses doubles : les instances d'auto-représentation dans *Pot-Bouille* et *L'Œuvre* », *Cahiers naturalistes*, n°75, 2001, p. 87-98.

GARRIC, Henri, *Portraits de ville. Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2007.

GASQUET, Joachim, *Cézanne*, Paris, éditions Cynara, 1988 [1926].

GAUTHIER, Guy, « Zola et les images », *Europe*, n°468-469, juin-septembre 1968, p. 400-416.

Genèse, structure et style de La Curée, dir. H. Mitterand, C. Becker et J.-P. Leduc-Adine, Paris, SEDES, 1987.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.

GENETTE, Gérard, « Le regard d'Olympia », dans *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, dir. Ph. Hamon et J.-P. Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 475-484.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

GINZBURG, Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. M. Aymard, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1989 [1980], p. 139-180.

GIRARD, Marcel, « Cézanne et Zola, Les baignades au bord de l'arc », *Cahiers naturalistes*, n°60, 1986, p. 28-40.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

GODENNE Janine, « Le tableau chez Zola, une forme, un microcosme », *Cahiers naturalistes*, n°40, 1970, p. 135-143.

GOMART, Hélène, *Les opérations financières dans le roman réaliste. Lectures de Balzac et de Zola*, Paris, Champion, 2004, « Romantisme et modernités ».

GOMBRICH, Ernst H., *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, trad. G. Durand, Paris, Gallimard, 1987 [1960].

GOT, Olivier, *Construction et symbolique du paysage mythique chez Zola : le jardin et la mer*, thèse de doctorat d'Etat soutenue en 1985 à l'Université de Paris III, deux tomes.

GOT, Olivier, « Dans le labyrinthe », dans *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, dir. Ph. Hamon et J.-P. Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 159-165.

GOT, Olivier, « L'idylle de Miette et Silvère dans *La Fortune des Rougon* : structure d'un mythe », *Cahiers naturalistes*, n°46, p. 146-164.

GOT, Olivier, *Les Jardins de Zola, psychanalyse et paysage mythique dans les Rougon-Macquart*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2002.

GOT, Olivier, « Zola et le jardin mythique », *Cahiers naturalistes*, n°62, 1988, p. 143-152.

GREAVES, A. A., « Mysticisme et pessimisme dans *La Faute de l'abbé Mouret* », *Cahiers naturalistes*, n°36, 1968, p. 148-155.

GREENE, Thomas, « Poésie et magie », dans *Vérité poétique et vérité scientifique. Hommage à Gilbert Gadoffre*, dir. Y. Bonnefoy, A. Lichnérowicz et M.-P. Schützenberger, Paris, PUF, 1989, p. 63-79.

GRESILLON, Almuth, « Complexité énonciative et dénouement narratif dans le dossier génétique de *La Bête humaine* », dans *Zola, Genèse de l'œuvre*, dir. J.-P. Leduc-Adine, Paris, CNRS éditions, 2002, p. 33-61.

GRIMM, C., « Histoire du cadre : un panorama », *La Revue de l'art*, n°76, 1987, p. 15-20.

GRIVEL, Charles, « L'appareil de représentation naturaliste, ce qu'il s'y marque, le corps, le nu », dans *Le naturalisme*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle de 1976, dir. P. Cogy, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1978, p. 197-228.

GRIVEL, Charles, « Le Roman mis à nu par la photographie, même », *Romantisme*, n°105, 1999, p. 145-155.

GRIVEL, Charles, « Zola. Comment voit-on ? Illustration, non-illustration », *Cahiers naturalistes*, n°66, 1992, p. 125-138.

GROJNOWSKI, Daniel, *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, Paris, José Corti, 2002.

GROJNOWSKI, Daniel, « Sortilèges photographiques, de Villiers à Strindberg », *Romantisme*, n°105, 1999, p. 71-83.

Groupe μ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, « Points », 1982 [1970].

GUILLERM, Jean-Pierre, « Psychopathologie du peintre », *Romantisme*, n°66, 1989, p. 74-86.

HAMON, Philippe, « A propos de l'impressionnisme de Zola », *Cahiers naturalistes*, n°34, Paris, 1967, p. 139-147.

HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette Livre, 1993 [*Introduction à l'Analyse du descriptif*, 1981].

HAMON, Philippe, « Du savoir dans le texte », *Revue des sciences humaines*, n° 160, octobre-décembre 1975, p. 489-499.

HAMON, Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au dix-neuvième siècle*, Paris, José Corti, 1989.

HAMON, Philippe, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Librairie José Corti, 2007 [2001], 448 pages.

HAMON, Philippe, « Images à lire et images à voir : “images américaines” et crise de l'image au XIX^e siècle (1850-1880) », dans *Usages de l'image au dix-neuvième siècle*, dir. par S. Michaud, J.-Y. Mollier et N. Savy, Paris, Créaphis, 1992, p. 235-248.

HAMON, Philippe, *La Bête humaine d'Emile Zola*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1994.

HAMON, Philippe, « Le juge Denizet dans *La Bête humaine* », dans *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, dir. Ph. Hamon et J.-P. Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 137-144.

HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman, le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Librairie Droz, 1998 [1983].

HAMON, Philippe, « Note sur un dispositif naturaliste », dans *Le Naturalisme*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle de 1976, dir. P. Cogny, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1978, p. 101-117.

HAMON, Philippe, « Pierrot photographe », *Romantisme*, n°105, 1999, p. 35-43.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Points essais », 1977 [1972], p. 115-180.

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF, « Quadrige », 1997 [1984].

HAMON, Philippe, « Un discours contraint », dans Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Points essais », 1982 [1973], p. 119-181.

HAMON, Philippe, « Zola, romancier de la transparence », *Europe*, n°468-469, juin-septembre 1968, p. 385-391.

HEMMINGS, F. W. J., « Sur quelques sources “inconscientes” de *La Terre*, *Cahiers naturalistes*, n° 61, Paris, 1987.

HEMMINGS, F. W. J., « Zola faux-frère de Manet ? ou les citations dangereuses », *Cahiers naturalistes*, n°8-9, 1957, p. 386-389.

Henri Matisse, 1904-1917, catalogue de l'exposition du centre Georges Pompidou de 1993, dir. D. Fourcade et I. Monod-Fontaine, Paris, éditions du centre Georges Pompidou, 1993.

HERMANGE, Emmanuel, « Langage et genèse de l'image, ou Niépce en 1816 », *Romantisme*, n°105, p. 17-22.

HERRENSCHMIDT, Clarisse, *Les trois écritures. Langue, nombre, code*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2007.

HOWARD, Seymour, « Early Manet and Artful Error : foundations of Anti-Illusion in Modern Painting », *Art Journal*, XXXVII, 1, automne 1977, p. 14-21.

JACOB, Christian, « Ecritures du monde. Points de vue, parcours et catalogues », dans *Cartes et figures de la Terre*, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou de 1980, dir. J.-L. Rivière, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 104-119.

JACOB, Christian, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992.

JACOB, Christian, « Sable, neige, eau », dans *Cartes et figures de la Terre*, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou de 1980, dir. J.-L. Rivière, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 220-221.

JAGMETTI, Antoinette, *La Bête Humaine d'Emile Zola : étude de stylistique critique*, Genève, Droz, 1955.

JOURDE, Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle. Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991.

JULLIARD, André, « Empreintes, reconnaissance », dans *Cartes et figures de la Terre*, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou de 1980, dir. J.-L. Rivière, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 179-181.

KAMINSKAS, Jurate, « Espace et dispersion dans *L'Œuvre* : à la recherche du stable », *Cahiers naturalistes*, n°63, 1989, p. 127-136.

KANES, Martin, « Zola, Balzac, et « La Fortune des Rogron », *Oxford French studies*, n°18, tome 3, juillet 1964, p. 203-212.

KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.

KREMER-MARIETTI, Angèle, « Sur l'esthétique de Taine », *Romantisme*, n°32, 1981, p. 23-29.

KROPMANN, Peter, « Cézanne, Delacroix et Hercule, réflexions sur *L'Enlèvement*, 1867, œuvre de jeunesse de Paul Cézanne », *La Revue de l'art*, n°100, 1993, p. 74-83.

KRUMRINE, Mary Louise, « Les écrivains parisiens et l'œuvre de jeunesse de Cézanne », dans *Cézanne, les années de jeunesse, 1859-1872*, catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay de 1989, dir. L. Gowing, Paris, Editions de la RMN, 1988, p. 31-42.

KRUMRINE, Mary Louise, *Paul Cézanne : les Baigneuses*, Paris, Albin Michel- Musée des Beaux-Arts de Bâle, 1990.

KUBLER, Corinne, « Intertextualités zoliennes », *Cahiers naturalistes*, n°63, 1989, p. 169-181.

KUBLER (LOREAUX-KUBLER), Corinne, « Le monde intertextuel : un monde à part ? », *Cahiers naturalistes*, n°76, 2002, p. 209-219.

LACAN, Jacques, « Du regard comme objet petit a », *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, « Champ freudien », 1973, p. 63-109.

LAMPROPOULOS, Apostolos, *Le Pari de la description. L'effet d'une figure déjà-lue*, Paris, L'Harmattan, 2000.

LAPP, John C., « The Watcher Betrayed and the Fatal Woman », *PMLA*, n°74, 1959, p. 276-284.

LAPP, John C., « Zola et le trait descriptif », *Cahiers naturalistes*, n°42, 1971, p. 23-32.

LAPP, John C., *Les racines du naturalisme. Emile Zola avant les Rougon-Macquart*, trad. D. Lapp, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1972 [1964].

LARUE, Anne, « Un simple voile sur le visage du roi », dans *L'écran de la représentation. Théorie littéraire, littérature et peinture du XVI^e au XX^e siècle*, dir. S. Lojkine, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2001, p.189-209.

LATTRE, Alain (de), *Le réalisme selon Zola. Archéologie d'une intelligence*, Paris, PUF, « Sup », 1975.

LAURENT, Béatrice, « Eclairages du Nord sur les tableaux du Rêve », *Cahiers naturalistes*, n°66, 1992, p. 73-81.

LE MENAHEZE, Sophie, *L'Invention du jardin romantique en France. 1761-1808*, Neuilly, éditions Spiralithe, 2001.

Le naturalisme, actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 30 juin au 10 juillet 1976, dir. P. Cogne, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1978.

Le signe et la consigne. Essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste. Zola, dir. Ph. Hamon, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 2009.

LECLERC, Yvan, « Portraits de Flaubert et de Maupassant en photophobes », dans *Romantisme*, n°105, 1999, p. 97-106.

LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, « L'escalier de Pot-Bouille », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. V. Jouve et A. Pagès, Paris, éditions L'improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 131-138.

LEDUC-ADINE, Jean-Pierre, « La cuisine des Beaux-Arts : le vocabulaire de la critique d'art en 1866 », *Cahiers naturalistes*, n°54, 1980, p. 138-153.

LEGOUIS, Emile, « *La Terre de Zola et Le Roi Lear* », *Revue de Littérature comparée*, octobre-décembre 1953, p. 417-427.

LEJEUNE, Philippe, « La Côte-Verte et le Tartaret », *Poétique*, n° 40, 1979, p. 475-486.

LERNER, « Zola et Taine, un manuscrit retrouvé », *Cahiers naturalistes*, n°45, 1973, p. 97-100.

Les arts de l'hallucination, actes du colloque de Turin de juin 1998, dir. D. Pesenti Campagnoni et P. Tortonese, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, « Page ouverte », 2001.

Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon, dir. V. Jouve et A. Pagès, Paris, Editions de l'Improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005.

LETHBRIDGE, Robert, « Etienne « romancier » : genèse et mise en abyme », *Cahiers naturalistes*, n°59, 1985, p. 43-54.

LETHBRIDGE, Robert, « In the Looking-glass : Zola and Contemporary Painting », *XIX*, n°1, septembre 2003, p. 43-56.

LETHBRIDGE, Robert, « L'homme et *L'Œuvre* : Zola et la déformation romanesque », dans *Lire/Dé-lire Zola*, actes du colloque de la BNF d'octobre 2002, dir. J.-P. Leduc-Adine et H. Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 135-152.

LETHBRIDGE, Robert, « La lecture en question : les "musées secrets" de *L'Assommoir* », dans *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, dir. Ph. Hamon et J.-P. Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 167-177.

LETHBRIDGE, Robert, « Le miroir et ses textes », *Cahiers naturalistes*, n°67, 1993, p. 157-167.

LETHBRIDGE, Robert, « Passages zoliens », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. V. Jouve et A. Pagès, Paris, éditions L'improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 121-129.

LETHBRIDGE, Robert, « Zola et la fiction du pouvoir : *Son Excellence Eugène Rougon* », *Cahiers naturalistes*, n°59, 1985, p. 291-304.

LICHNEROWICZ, André, « Vérité, espaces de vérité et mathématiques », dans *Vérité poétique et vérité scientifique. Hommage à Gilbert Gadoffre*, dir. Y. Bonnefoy, A. Lichnérowicz et M.-P. Schützenberger, Paris, PUF, 1989, p. 171-185.

Lire/Dé-lire Zola, actes du colloque de la BNF d'octobre 2002, dir. J.-P. Leduc-Adine et H. Mitterand, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004.

LOJKINE, Stéphane, *La scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002.

LOJKINE, Stéphane, « Représenter Julie : le rideau, le voile, l'écran », dans *L'écran de la représentation. Théorie littéraire, littérature et peinture du XVI^e au XX^e siècle*, dir. S. Lojkine, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2001, p. 7-65.

LORENTE, Christine, « *La Femme à la voilette* : la question du féminin dans *Henri Matisse, roman* de Louis Aragon », dans *L'écran de la représentation. Théorie littéraire, littérature et peinture du XVI^e au XX^e siècle*, dir. S. Lojkine, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2001, p. 171-186.

LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, trad. A. Fournier, B. Kreise, E. Malleret et J. Yong, éd. H. Meschonnic, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1973 [1970].

LOUAPRE, Muriel, « Une fiction non euclidienne. Vérité et modélisation en régime naturaliste », *Romantisme*, n°138, 2007, p. 88-105.

LOUVEL, Liliane, *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, « Interlangues littérature ».

LOUVEL, Liliane, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, PUR, 2002, « Interférences ».

LUMBROSO, Olivier, « Formes du métatexte et métatexte de la forme », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. V. Jouve et A. Pagès, Paris, éditions L'improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 49-59.

LUMBROSO, Olivier, *Zola, la plume et le compas. La construction de l'espace dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2004.

LUMBROSO, Olivier, « Les métamorphoses du « cadre ». Le principe du cadrage dans l'avant-texte des *Rougon-Macquart* », dans *Zola, Genèse de l'œuvre*, dir. J.-P. Leduc-Adine, Paris, CNRS éditions, 2002, p. 103-122.

LUMBROSO, Olivier, « Topologie d'un champ de bataille. L'exemple de *La Débâcle* », *Poétique*, n°116, novembre 1998, p. 447-461.

LYON-CAEN, Boris, « L'écriture de l'insignifiance. Notes pour un chantier dix-neuviémiste », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. V. Jouve et A. Pagès, Paris, éditions L'improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 361-372.

LYOTARD, Dolorès, « Pudeurs », *Revue des sciences humaines*, n°289, janvier-mars 2008, p. 105-137.

MACCHI, Julio, « L'image impossible », dans *Cartes et figures de la Terre*, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou de 1980, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. XI.

Manet (1832-1883), catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paris (MMA, New York) de 1983, dir. F. Cachin, Paris, Editions de la RMN, 1983.

Manet, catalogue de l'exposition de Martigny en Suisse de 1999, dir. R. Pickvance, Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 1996.

MARCOIN, Francis, « La représentation bloquée », *Revue des sciences humaines*, n°154, avril-juin 1974, p. 249-266.

MARIN, Louis, *De la représentation*, éd. D. Arasse, A. Cantillon, G. Careri, D. Cohn, P.-A. Fabre et F. Marin, Paris, Gallimard-Seuil, 1994 [1990].

- MARIN, Louis, *Détruire la peinture*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 1997 [1977].
- MARIN, Louis, *Etudes sémiologiques. Ecritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971 [1970].
- MARIN, Louis, « Les voies de la carte », dans *Cartes et figures de la Terre*, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou de 1980, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 47-54.
- MARIN, Mihaela, « Géométries de l'invisible : impasse de la théorie naturaliste dans le *Ventre de Paris* », *Cahiers naturalistes*, n° 77, 2003, p. 59-71.
- MARIN, Mihaela, *Le Livre enterré. Zola et la hantise de l'archaïque*, Grenoble, ELLUG, 2007.
- MATHET, Marie-Thérèse, « D'une lucarne à une mansarde : poétique de l'indescriptible dans *Madame Bovary* », dans *L'écran de la représentation. Théorie littéraire, littérature et peinture du XVI^e au XX^e siècle*, dir. S. Lojkin, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2001, p. 69-80.
- MAVRAKIS, Annie, « Le roman du peintre », *Poétique*, n° 116, novembre 1998, p. 425-445.
- MCCORMICK, Robert, « Zola et les "Notes Guesde" », *Cahiers naturalistes*, n°69, 1995, p. 181-195.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine, *Histoire du miroir*, Paris, Imago, 1994.
- MENARD, Sophie, « Les parcours mémoriels et sensitifs de Serge Mouret », dans *Emile Zola. Mémoire et sensations*, actes du colloque de Montréal de septembre 2005, dir. V. Cnockaert, Montréal, XYZ, 2008, p. 87-97.
- MESCHONNIC, Henri, *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Paris, Hatier, « Brèves-Littérature », 1991.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, NRF, « Le Chemin », 1970.
- MICHAUD, Yves, « L'art auquel on ne fait pas attention (à propos de Gombrich) », *Critique*, n° 416, janvier 1982, p. 22-41.
- MICHAUD, Yves, « L'artiste : dans son temps ou vu par le nôtre ? », dans *Relire Taine*, dir. M. Waschek, Paris, Musée du Louvre/Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001, « Principes et théories de l'histoire de l'art », p. 79-100.
- MILKOVITCH-RIOUX, Catherine, « Le champ de bataille, ou les métamorphoses de l'espace », dans *La Géocritique, mode d'emploi*, dir. par B. Westphal, Limoges, PULIM, 2000, p. 59-73.
- MILNER, Max, *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005.
- MILNER, Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, « Ecriture », 1982.
- MILNER, Max, « Le peintre fou », *Romantisme*, n°66, 1989, p. 5-21.

MILNER, Max, « Les thèmes de la perversion dans *La Curée* », dans *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, dir. par Ph. Hamon et J.-P. Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 145-157.

MILNER, Max, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1991.

Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand, dir. Ph. Hamon et J.-P. Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992.

MITTERAND, Henri, « Abyemes zoliens », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. V. Jouve et A. Pagès, Paris, Editions de l'Improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 25-36.

MITTERAND, Henri, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, PUF, « Ecriture », 1994.

MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, « Ecriture », 1980.

MITTERAND, Henri, « Le regard d'Emile Zola », *Europe*, n°468-469, juin-septembre 1968, p. 182-199.

MITTERAND, Henri, *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, PUF, « Ecriture », 1987.

MITTERAND, Henri, *Le roman à l'œuvre : genèse et valeurs*, Paris, PUF, « Ecriture », 1998.

MITTERAND, Henri, *Zola, l'histoire et la fiction*, Paris, PUF, « Ecrivains », 1990.

MOIGNET, Gérard, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981.

MOLINIE, Georges, « Décrire quoi ? », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. V. Jouve et A. Pagès, Paris, Editions de l'Improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 293-398.

Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage, actes du colloque de Lyon, dir. F. Dagognet, Seyssel, éditions Champ Vallon, « Milieux », 1982.

MOUCHARD, Claude, « Naturalisme et anthropologie (à partir du *Docteur Pascal*) », dans *Le naturalisme*, actes du colloque de Cerisy de 1976, dir. P. Cogy, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1978, p. 391-406.

MOURAD, François-Marie, *Zola critique littéraire*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2003.

NAKAÏ, Atsuko, « Architecture et littérature. L'influence réciproque entre Emile Zola et Frantz Jourdain », *Doshisha Studies in Language and Culture*, n° 2, 4, 2000, p. 547-583.

NAKAÏ, Atsuko, *Du point au réseau : texte littéraire et espace architectural dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, thèse pour le doctorat, sous la direction d'A.-M. Christin, Paris VII, 1998.

NELSON, Brian, « Désir et consommation dans *Au Bonheur des dames* », dans *Cahiers naturalistes*, n° 70, 1996, pages 19-34.

- NEWTON, Joy, « Emile Zola impressionniste (I) », *Cahiers naturalistes*, n°33, 1967, p. 39-52.
- NEWTON, Joy, « Emile Zola impressionniste (II) », *Cahiers naturalistes*, n°34, 1967, p. 124-138.
- NEWTON, Joy, « Zola et l'expressionnisme : le point de vue hallucinatoire », *Cahiers naturalistes*, n°47, 1971, p. 1-14.
- NEWTON, Joy, « Zola et les images : aspects de *Nana* », dans *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, dir. Ph. Hamon et J.-P. Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 461-474.
- Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogue de l'exposition du Louvre de septembre 1994-janvier 1995, dir. P. Rosenberg et L.-A. Prat, Paris, Editions de la RMN, 1994.
- NOIRAY, Jacques, « Représentation et visualisation : réflexions sur quelques problèmes d'esthétique naturaliste dans le roman au XIX^e siècle », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. V. Jouve et A. Pagès, Paris, éditions L'improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 373-384.
- NOIRAY, Jacques, *Le romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, tome I : « L'univers de Zola », Paris, Corti, 1981.
- NORDMANN, Jean-Thomas, « Le pessimisme de Taine : la science et le mal du siècle », *Romantisme*, n°61, 1988, p. 29-37.
- NORDMANN, Jean-Thomas, « Situation de Taine », *Romantisme*, n°32, 1981, p. 5-12.
- OLORENSHAW, Robert, « Lisibilité, structures globales et métadiscours critique dans *La Terre* », *Cahiers naturalistes*, n°53, 1979, p. 46-52.
- OLRICK, Hilde, « Œil lésé, corps morcelé. Réflexion à propos de *L'Œuvre* d'Emile Zola », *Revue romane*, Copenhague, XI, 2, 1976, p. 334-357.
- ORTEL, Philippe, « Dispositif, discours, valeurs : autour d'une « chose vue » de Victor Hugo », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. V. Jouve et A. Pagès, Paris, éditions L'improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 13-23.
- ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, « Rayon Photo », 2002.
- ORTEL, Philippe, « Le stade de l'écran : écriture et projection au dix-neuvième siècle », dans *L'écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du XVI^e au XX^e siècle*, dir. S. Lojkin, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2001, p. 111-144.
- ORTEL, Philippe, « Les doubles imaginaires de la photographie », *Romantisme*, n°105, 1999, p. 5-15.
- ORTEL, Philippe, « Vers une poétique des dispositifs », dans *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, dir. Ph. Ortel, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 33-58.
- OUVRARD, Pierre, *Le fait religieux, notamment le miracle, chez Zola. Foi et raison*, Paris-Angers, L'Harmattan-éditions de l'UCO, 2002.

OZWALD, Thierry, « Un remède contre le mal du siècle : *Le Docteur Pascal* ou l'évangélisme thérapeutique selon Zola », *Cahiers naturalistes*, n°75, 2001, p. 121-138.

PAGÈS, Alain, « Rouge, jaune, vert, bleu. Etude du système des couleurs dans *Nana* », *Cahiers naturalistes*, n°49, 1975, 125-135.

PANOKSKY, Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les « arts visuels »*, trad. M. et B. Tesseydre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences sociales », 1969 [1955].

PAUL-LEVY, Françoise, *La ville en croix. De la révolution de 1848 à la rénovation haussmannienne. Eléments pour une problématique générale*, Paris, Librairie des Méridiens-Klincksieck, « Sociologie des formes », 1984.

PERRIN, Jean-François, « Taine et la mémoire involontaire », *Romantisme*, n° 82, 1993, p. 73-81.

PESENTI CAMPAGNONI, Donata, « Les machines d'optique comme métaphores de l'esprit », dans *Les arts de l'hallucination*, actes du colloque de Turin de juin 1998, dir. D. P. Campagnoni et P. Tortonese, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, « Page ouverte », 2001, p. 111-139.

PETITJEAN, André, « Fonction et fonctionnement des descriptions dans l'écriture réaliste : l'exemple des paysages », *Pratiques*, n°55, septembre 1987, p. 61-88.

PETREY, Sandy, « Anna-Nana-Nana. Identité sexuelle, écriture naturaliste, lectures lesbiennes », *Cahiers naturalistes*, n°69, 1995, p. 69-80.

PICON, Gaëtan, « Le "réalisme" d'Emile Zola : du « tel quel » à l'œuvre-objet », *Cahiers naturalistes*, n°22, 1962, p. 235-241.

PIERRE-GNASSOUNOU, Chantal, « Fragments d'enfance : les temps perdus du roman zolien », dans *Emile Zola. Mémoire et sensations*, actes du colloque de Montréal de septembre 2005, dir. V. Cnockaert, Montréal, XYZ, 2008, p. 99-115.

PIERRE-GNASSOUNOU, Chantal, « Quand la description passe mal... », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. V. Jouve et A. Pagès, Paris, éditions L'improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 175-187.

PIERRE-GNASSOUNOU, Chantal, *Zola. Les fortunes de la fiction*, Nathan, « Le texte à l'œuvre », Paris, 1999.

PITON-FOUCAULT, Emilie, « De la difficulté d'un engagement "littéraire" : présentation du paradoxe zolien », dans *L'Engagement littéraire, Cahiers du groupe φ – 2005*, dir. E. Bouju, Rennes, PUR, 2005, « Interférences », p. 243-258.

PITON-FOUCAULT, Emilie, « Etre exemplaire / être un exemplaire. De l'exemplarité à l'époque de sa reproductibilité technique : *Le Rêve*, d'Emile Zola », dans *Littérature et exemplarité*, dir. E. Bouju, A. Gefen, G. Hautcoeur et M. Macé, Rennes, PUR, 2007, p. 285-299.

PITON-FOUCAULT, Emilie, « Manet/Zola. De la représentation du monde à la présentation de l'œuvre d'art », dans *A l'œil. Des interférences texte-image en littérature*, dir. par J.-P. Montier, Rennes, PUR, 2007, p. 307-328.

PITON-FOUCAULT, Emilie, « Merveille et monstruosité de l'image photographique dans les *Rougon-Macquart* d'Emile Zola », dans *Littérature et photographie*, actes du colloque de Cerisy-La-Salle de juillet 2007, dir. J.-P. Montier, L. Louvel, D. Méaux et Ph. Ortel, Rennes, PUR, « Interférences », 2008, p. 201-215.

PITON-FOUCAULT, Emilie, « Un rempart contre le chaos du réel ? Jardin et intériorité psychique dans les *Rougon-Macquart* d'Emile Zola », dans *Jardins et intimité dans la littérature européenne (1750-1920)*, actes du colloque de Clermont-Ferrand de mars 2006, dir. S. Bernard-Griffiths, F. Le Borgne et D. Madelénat, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, « Révolutions et Romantisme », 2008, p. 335-346.

PITON-FOUCAULT, Emilie, « Zola, “tyran superbe” de ses lecteurs ? Les dérives sectaires de la description réaliste », dans *L'autorité en littérature*, actes du colloque de Rennes d'octobre 2008, dir. E. Bouju, Rennes, PUR, « Interférences », 2010, p. 317-329.

POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1987.

POSSOT, André, « Thèmes et fantasmes de la machine dans *La Bête humaine* », *Cahiers naturalistes*, n°57, 1983, p. 104-115.

POURCELOT, Jérôme, « L'inscription romanesque de l'argumentation et l'écriture allégorique de *La Curée* », dans *Récits de la pensée. Etudes sur le roman et l'essai*, dir. G. Philippe, Paris, SEDES-HER, 2000, p. 235-245.

PREISS, Axel, « Pascal, ou la biodicée médicale », *Cahiers naturalistes*, n°57, 1983, p. 116-131.

PRIOUL, Christian, « “Vertes collines d'Afrique” : perception et compréhension du paysage chez un homme de lettres : E. Hemingway », dans *Milieus et paysages. Essai sur diverses modalités de connaissance*, dir. Y. Chatelin et G. Riou, Paris, Masson, 1986, « Recherches en géographie », p. 105-122.

RACAULT, Jean-Michel, « A propos de l'espace romanesque : le prologue et l'épilogue de *Germinal* », *Cahiers naturalistes* n°58, 1984, p. 71-88.

RAMNOUX, Clémence, « La vérité chez les présocratiques », dans *Vérité poétique et vérité scientifique. Hommage à Gilbert Gadoffre*, dir. Y. Bonnefoy, A. Lichnérowicz et M.-P. Schützenberger, Paris, PUF, 1989, p. 187-198.

RASTIER, François, « La Bette et la Bête – une aporie du réalisme », dans *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, dir. Ph. Hamon et J.-P. Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 205-217.

RAYNIER-PAUGET, Christine, « L'Œuvre : la femme faite modèle », *Cahiers naturalistes*, n°73, 1999, p. 199-206.

REFF, Theodore, « Manet's *Portrait of Zola* », *Burlington Magazine*, n°117, janvier 1975, p. 35-44.

RETAT, Laudyce, « Les “Dialogues philosophiques” de Renan ou les trucages de l'optimisme », *Romantisme*, n° 61, 1988, p. 39-46.

REVERZY, Eléonore, *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Genève, Librairie Droz, 2007.

REVERZY (ROY-REVERZY), Eléonore, « Nana, ou l'inexistence. D'une écriture allégorique », *Cahiers naturalistes*, n° 73, 1999, p. 167-180.

REWALD, John, « Les aquarelles de Paul Cézanne », dans *Les aquarelles de Cézanne*, catalogue raisonné, éd. J. Rewald, trad. J. Chauvy, Paris, Flammarion, 1984, p. 19-40.

REWALD, John, *Cézanne*, Paris, Flammarion, 1995 [*Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris, Albin Michel, 1939].

RICATTE, Robert, « A propos de *La Fortune des Rougon* », *Cahiers naturalistes*, n°19, 1961, p. 97-106.

RICHARD, Jean-Pierre, *Pages Paysages. Microlectures II*, Paris, Seuil, « Poétique », 1984.

RIEGER, Angelica, « L'espace de l'imaginaire. Promenade dans la roseraie zolienne », *Cahiers naturalistes*, n°63, 1989, p. 93-107.

RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », dans Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Points essais », 1982 [1978], p. 91-118.

RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

RIFFATERRE, Michael, « Paradigmes et paroxysmes : les fantasmes de Zola », dans *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, dir. Ph. Hamon et J.-P. Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 247-257.

RIOU, Gérard, « Les représentations de la nature : sur les chemins parallèles de l'esthétique et de la connaissance », dans *Milieus et paysages. Essai sur diverses modalités de connaissance*, dir. Y. Chatelin et G. Riou, Paris, Masson, 1986, « Recherches en géographie », p. 123-137.

RIPOLL, Roger, « Fascination et fatalité : le regard dans l'œuvre de Zola », *Cahiers naturalistes*, n°32, 1966, p. 104-116.

RIPOLL, Roger, « Le symbolisme végétal dans *La Faute de l'abbé Mouret* : réminiscences et obsessions », *Cahiers naturalistes*, n°31, 1966, p. 11-22.

RIPOLL, Roger, *Réalité et mythe chez Zola*, Lille-Paris, Atelier national de reproduction des thèses-Champion, 1981, 2 tomes.

RITTAUD-HUTINET, « La magie et la peur : les premières projections publiques de cinéma en France (1896-1897) », dans *Les arts de l'hallucination*, actes du colloque de Turin de juin 1998, dir. D. Pesenti Campagnoni et P. Tortonese, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, p. 141-160.

ROBERT, Guy, *La Terre d'Emile Zola, étude historique et critique*, thèse de doctorat soutenue à Paris le 27 mai 1950, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

ROE, David, « Autres remarques sur la chronologie de *La Terre* », *Cahiers naturalistes*, n°69, 1995, p. 197-207.

ROGER, Alain, « *Ut Pictura Hortius*. Introduction à l'art des jardins », dans *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, actes du colloque de Lyon, dir. F. Dagognet, Seyssel, éditions Champ Vallon, « Milieux », 1982, p. 95-107.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « La lettre brûlée (écriture et folie dans *Le Horla*) », *Le naturalisme*, actes du colloque de Cerisy de 1976, dir. P. Cogny, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1978, p. 349-360.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « Lire l'écriture », *Esprit*, n°12, 1974, p. 800-833.

ROSIER, Véronique, « Naissance de la peinture abstraite : Kandinsky et l'image intérieure », dans *Usages de l'image au dix-neuvième siècle*, dir. S. Michaud, J.-Y. Mollier et N. Savy, Paris, Créaphis, 1992, p. 213-219.

ROSSET, Clément, *Fantasmagories*, suivi de *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2006.

ROSSET, Clément, *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2004.

ROSSET, Clément, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Editions de Minuit, « Reprise », 2004 [1977].

ROSSET, Clément, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1984 [1976].

ROSSET, Clément, *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*, Paris, PUF, « Quadrige », 2010 [1967].

ROUILLE, André, « La photographie entre controverses et utopies », dans *Usages de l'image au dix-neuvième siècle*, dir. par S. Michaud, J.-Y. Mollier et N. Savy, Paris, Créaphis, 1992, p. 249-257.

ROUSSET, Jean, « Cheminements conflictuels du rêve et du réel dans l'œuvre poétique », dans *Vérité poétique et vérité scientifique. Hommage à Gilbert Gadoffre*, dir. Y. Bonnefoy, A. Lichnérowicz et M.-P. Schützenberger, Paris, PUF, 1989, p. 101-109.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962.

SANDERS, James B., « Onomastique zolienne : les listes inédites de noms dressées par l'écrivain », *Cahiers naturalistes*, n°65, 1991, p. 215-251.

SANDRAS, Michel, « Le blanc, l'alinéa », *Communications*, n°19, 1972, p. 105-114.

SAVY, Nicole, « *Aut pictura, poesis* : Baudelaire, Manet, Zola », *Romantisme*, n°66, 1989, p. 41-50.

SCARPA, Marie, *L'Eternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve d'Emile Zola*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2009.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.

SCHAPIRO, Meyer, *Style, artiste, société*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990 [1982].

SCHNAPPER, Antoine, *David, témoin de son temps*, Paris-Fribourg, Bibliothèque des Arts-Office du Livre, 1980.

SCHOR, Naomi, « Devant le château : femmes, marchandises et modernité dans *Au Bonheur des Dames* », dans *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, dir. Ph. Hamon et J.-P. Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 179-186.

SCHOR, Naomi, « Individu et foule chez Zola : structures de médiation », *Cahiers naturalistes*, n° 56, 1982, p. 26-33.

SCHOR, Naomi, *Lectures du détail*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1994.

SCHOR, Naomi, « Le délire d'interprétation : naturalisme et paranoïa », dans *Le naturalisme*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle de 1976, dir. P. Cogny, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1978, p. 237-255.

SCHOR, Naomi, « Le sourire du sphinx : Zola et l'énigme de la féminité », *Romantisme*, n°13-14, 1976, p. 183-195.

SCHOR, Naomi, « Mythes des origines, origines des mythes : *La Fortune des Rougon* », *Cahiers naturalistes*, n°52, 1978, p. 124-134.

SCHOR, Naomi, « Sainte-Anne : capitale du délire », *Cahiers naturalistes*, n° 52, 1978, 97-108.

SCHOR, Naomi, « Zola : from window to window », *Yale French studies*, n°42, 1969, p. 38-51.

SCOTT, David, « Ecrire le nu : la transposition de l'image érotique dans la poésie française au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 63, 1989, p. 87-101.

SEASSAU, Claude, *Emile Zola, le réalisme symbolique*, Paris, José Corti, 1989.

SERRES, Michel, *Feux et signaux de brume. Zola*, Paris, Grasset-Fasquelle, « Figures », 1975.

SEYS, Pascale, « Le Docteur Pascal au chevet du naturalisme », *Portraits de philosophes : de l'idée à l'image*, actes du colloque de Dijon de novembre 1999, », dir. B. Curatolo et J. Poirier, Dijon, Editions universitaires de Dijon, « Ecritures », 2001, p. 155-168.

SOUBIAS, Pierre, « L'écran hugolien : monstres cachés dans *Les Travailleurs de la mer* », dans *L'écran de la représentation. Théorie littéraire, littérature et peinture du XVI^e au XX^e siècle*, dir. S. Lojkine, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2001, p. 95-109.

SPANDONIS, Sophie, « Véronique ou l'extinction de voix : quelques réflexions sur le traitement de la parole dans *La Joie de vivre* », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. V. Jouve et A. Pagès, Paris, éditions L'improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 201-212.

SPATE, Virginia, *Claude Monet, la couleur du temps*, trad. E. Servan-Schreiber et D.-A. Canal, Paris, Thames & Hudson, 2001 [1992].

STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle* suivi de *Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard, « Tel », 1971.

STAROBINSKI, Jean, *L'Œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal, Paris*, Gallimard, « Tel », 1999 [1961].

STAROBINSKI, Jean, *Les Mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1972.

STEINMETZ, Jean-Luc, « Interscriptions (Mallarmé-Zola) », *Revue des sciences humaines*, n°160, octobre-décembre 1975, p. 597-617.

STEINMETZ, Jean-Luc, *Le Champ d'écoute, essais critiques*, Neuchâtel, La Baconnière, « Langages », 1985, p. 199-229.

STEINMETZ, Jean-Luc, « L'Œuvre », dans *Le naturalisme*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle de 1976, dir. P. Cogy, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1978, p. 415-431.

TARDIEU, Michel, « Gnose et vérité dans les Eglises chrétiennes des premiers siècles », dans *Vérité poétique et vérité scientifique. Hommage à Gilbert Gadoffre*, dir. Y. Bonnefoy, A. Lichnérowicz et M.-P. Schützenberger, Paris, PUF, 1989, p. 215-225.

TERNOIS, René, « La naissance de L'Œuvre », *Cahiers naturalistes*, n°17, 1961, p. 1-9.

TERNOIS, René, « Le stoïcisme d'Emile Zola », *Cahiers naturalistes*, n° 23, 1963, p. 289-298.

THELOT, Jérôme, « "Le Rêve d'un curieux" ou la photographie comme Fleur du Mal », *Revue des Etudes Photographiques*, n°6, mai 1999, p. 5-21.

THELOT, Jérôme, « Nadar et la Photographie homicide », *Romantisme*, 1999, n°105, p. 45-56.

THELOT, Jérôme, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, 2004.

THOMPSON Patrice, « Le paysage comme fiction », *Revue des sciences humaines*, n°205, janvier-mars 1988, p. 9-33.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, « L'ombre du roi Lear : une lecture de *La Terre* de Zola », *Revue de littérature comparée*, n°53, octobre-décembre 1990, p. 481-490.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *La pertinence réaliste*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2001.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *La tentation du livre sur rien. Naturalisme et Décadence*, Mont-de-Marsan, Editions interuniversitaires, 1994.

THOREL[-CAILLETEAU], Sylvie, « Naturalisme, naturaliste », *Cahiers naturalistes*, n° 60, 1986, p. 76-88.

TOMPKINS LEWIS, Mary, « La littérature, la musique et les thèmes de l'œuvre de jeunesse de Cézanne », dans *Cézanne, les années de jeunesse, 1859-1872*, catalogue de l'exposition du musée d'Orsay de septembre 1988-janvier 1989, dir. L. Gowing, Paris, Editions de la RMN, 1988, p. 43-52.

TONARD, Jean-François, *Thématique et symbolique de l'espace clos dans le cycle des Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Frankfurt, Editions Peter Lang, « Publications Universitaires européennes », 1994.

TORTONESE, Paolo, « Au-delà de l'illusion : l'art sans lacunes », dans *Les arts de l'hallucination*, actes du colloque de Turin de juin 1998, dir. D. Pesenti Campagnoni et P. Tortonese, Paris, Editions de la Sorbonne nouvelle, « Page ouverte », 2001.

TORTONESE, Paolo, « "De la description" : Zola, l'homme et les choses », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. V. Jouve et A. Pagès, Paris, éditions L'improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 77-86.

TORTONESE, Paolo, « Taine : art et hallucination », dans *Relire Taine*, dir. M. Waschek, Paris, Musée du Louvre-Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001, « Principes et théories de l'histoire de l'art », p. 51-78.

VAN BUUREN, Martin, *Les Rougon-Macquart d'Emile Zola. De la métaphore au mythe*, Paris, José Corti, 1986.

VAYSSIERE, Bruno-Henri, « Des cartes en Espagne », *Cartes et figures de la Terre*, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou de 1980, dir. J.-L. Rivière, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 167-177.

VERBRAEKEN, René, *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Paris, Léonce Laget, 1973.

Vérité poétique et vérité scientifique. Hommage à Gilbert Gadoffre, dir. Y. Bonnefoy, A. Lichnérowicz et M.-P. Schützenberger, Paris, PUF, 1989.

VERNANT, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux. Figure de l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 1998 [1985].

VOISIN-FOUGERE, Marie-Ange, *L'Ironie naturaliste, Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2001.

VOUILLOUX, Bernard, « Du dispositif », dans *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, dir. Ph. Ortel, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 15-31.

WAGNER, Frank, « Nana en son miroir », *Cahiers naturalistes*, n°75, 2001, p. 71-86.

WAHL, François, « Le désir d'espace », *Cartes et figures de la Terre*, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou de 1980, dir. J.-L. Rivière, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 41-46.

WALKER, Philip, « Zola et la lutte avec l'Ange », *Cahiers naturalistes*, n°42, 1971, p. 79-92.

WALKER, Philip, « The mirror, the window, and the eye in Zola's fiction », *Yale French studies*, n°42, 1969, p. 52-67.

WEISGERBER, Jean, *L'Espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'homme, « Bibliothèque de littérature comparée », 1978.

WESTPHAL, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes », dans *La Géocritique, mode d'emploi*, dirigé par B. Westphal, Limoges, PULIM, 2000, pages 9-39.

WETHERILL, Michael, « Transgressions. Topographie et narration dans *La Bête humaine* », *Cahiers naturalistes*, n° 70, 1996, p. 67-82.

WIECKOWSKI, Danièle, *La Poétique de Mallarmé. La Fabrique des Iridées*, Paris, Sedes, 1998.

WILHELM, Fabrice, « L'Œuvre d'Emile Zola ou l'invisible objet de l'envie », *Texte/image. Nouveaux problèmes*, colloque de Cerisy-la-Salle d'août 2003, dir. L. Louvel et H. Scepti, Rennes, PUR, « Interférences », 2005, p. 333-346.

WOODWARD, Servanne, « Le sang de L'Œuvre », dans *Cahiers naturalistes*, n°65, 1991, p. 169-176.

WOOLEN, Geoff, « Le cercle du temps, étude de la prolepse ouverte chez Zola », dans *Cahiers naturalistes*, n°63, 1989, p. 149-167.

WRONA, Adeline, « *Le Docteur Pascal*, conclusion théorique et conclusion romanesque des *Rougon-Macquart* », dans *Récits de la pensée. Etudes sur le roman et l'essai*, dir. G. Philippe, Paris, SEDES-HER, 2000, p. 247-255.

WRONA, Adeline, « “Vitreaux naturalistes” : les imageries de la transparence », dans *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, dir. V. Jouve et A. Pagès, Paris, Editions L'improviste-Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 139-146.

Zola à l'œuvre. Hommage à Auguste Dezalay, actes du colloque « Zola – Génétique et poétique du roman » de décembre 2002, dir. G. Séginger, Presses universitaires de Strasbourg, 2003.

Zola, Genèse de l'œuvre, dir. J.-P. Leduc-Adine, Paris, CNRS éditions, 2002.

Table des matières

INTRODUCTION	5
CHAPITRE 1. LA FENETRE ZOLIENNE, OU LA REMISE EN CAUSE DE LA TRANSPARENCE REALISTE	11
I. DE LA FENETRE COMME SYMBOLE DE LA REPRESENTATION NATURALISTE	12
1. <i>Une « fenêtre ouverte sur la création » : la constitution du cliché critique de la transparence zolienne</i>	12
2. <i>Une vitre à nettoyer... : une métaphore transdiscursive bien discutable</i>	26
a. La transparence du langage et l'œuvre transitive : une utopie devenue archaïque au XIX ^e siècle	26
b. Les métaphores dioptriques dans le discours théorique zolien : une réflexion éloignée d'un plaidoyer naïf pour la transparence de l'œuvre	36
c. Un cas particulier de mésentente : la fenêtre-écran, une notion zolienne à repenser	50
3. <i>Pour une autre fenêtre zolienne : le support optique, ou la fenêtre condamnée</i>	58
II. LE MOTIF DE LA FENETRE DANS <i>LES ROUGON-MACQUART</i> : UN REFUS DE LA TRANSITIVITE MANIFESTE	66
1. <i>Un motif omniprésent, mais un technème négligé</i>	66
a. Un corpus problématique pour l'analyse du topos descriptif	66
b. Un technème sous-exploité : les descriptions avortées	76
c. Un technème dévoyé : les descriptions subordonnées au narratif	81
2. <i>Des fenêtres où l'on ne voit rien : la destruction du technème descriptif</i>	88
a. La non exploitation du regard à la fenêtre : un contre-corpus	88
b. L'obturation des fenêtres zoliennes : le regard empêché	98
- Fenêtres à obstacles	99
- Quand la vitre se fait surface, ou le monde qui se refuse au regard	104
3. <i>Funestes fenêtres, ou le regard interdit</i>	122
a. Les fenêtres du mal	122
b. Mourir de regarder	125
c. La fenêtre Parque, ou le regard (du) condamné	131
<i>Conclusion : de l'intérêt des signes de mauvais augure, ou la mise en garde contre la transparence</i>	149
III. LA FENETRE COMME SUPPORT INTRANSITIF : POUR UNE REVOLUTION COPERNICIENNE DU REGARD ZOLIEN	156
1. <i>Le regard renversé : l'expression d'une crise de la représentation au XIX^e siècle</i>	156
a. Le détournement du regard dans l'art du XIX ^e siècle	156
b. Le regard de l'extérieur dans <i>Les Rougon-Macquart</i> , ou le passage de l'œuvre dans le régime merveilleux de l'écran optique	160
2. <i>La fenêtre comme support pictural, ou la négation de l'illusion tridimensionnelle</i>	174
a. Remise en cause de l'espace tridimensionnel et émergence du support dans l'art du XIX ^e siècle	174
b. De l'instrument du regardeur à l'objet regardé : la fenêtre comme support pictural du personnage	181
- Les interstices de l'embrasure et du balcon	181
- La fenêtre devenue tableau	188
- Les « balcons » de Zola : un manifeste pour l'esthétique bidimensionnelle de Manet ?	211
3. <i>La fenêtre comme support de la projection mentale : une entrée dans le monde de l'image subjective et non réelle</i>	224
<i>Conclusion : le magasin pittoresque des illusions</i>	236
CONCLUSION GENERALE : CONTEMPLER LES « CASSURES » SUR LA SURFACE DE LA VITRE : UNE NECESSAIRE REDEFINITION DE LA REPRESENTATION MIMETIQUE CHEZ ZOLA	238

CHAPITRE 2. LA FAILLITE DU MIMETIQUE : DE LA HAINE AU TRAVAIL DE SAPE ORGANISÉ 245

I. DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR : LE REFUS DU REFLET	246
1. <i>Un impossible vecteur du monde</i>	249
a. Un caractéristique négatif : le masque du néant	249
- La galerie des glaces des <i>Rougon-Macquart</i> : l'accessoire indispensable de l'hypocrisie et de la vacuité	249
- Le miroir machine à fantômes : illusion et aliénation du désir.....	256
b. De l'art du maquillage : miroir et perte de la valeur esthétique.....	259
c. Quand le reflet dénonce son mensonge : l'allégorie du miroir brisé	269
2. <i>L'autre dans le miroir : de la négation du reflet à la projection d'images autonomes</i>	286
a. La destruction de la surface réfléchissante, ou l'acte de naissance du miroir-support.....	286
b. Le miroir frontière de l'irréel : dissociation schizophrénique et projection hallucinatoire	292
3. <i>Le reflet dans l'eau : un impensable zolien ?</i>	305
- Une symbolique bachelardienne des surfaces miroitantes : l'idéalisation poétique de la nature	305
- L'impossible reflet : le détournement des eaux miroitantes dans <i>La Fortune des Rougon</i>	309
<i>Conclusion : le reflet infini, ou la monstruosité du mimétique</i>	323
II. LE SABOTAGE DU DISPOSITIF MIMETIQUE COMME SYMPTÔME D'UNE FRACTURE ENTRE LE SUJET ZOLIEN ET LE MONDE REEL	331
1. <i>Le dispositif visuel zolien, ou la mise en évidence de l'irreprésentabilité du réel</i>	331
a. Du technème au dispositif : un rapport différent au réel	331
b. Zola herméneute ou Zola opaque ? Le dispositif visuel comme témoin de l'« idiotie » du réel.....	334
2. <i>La mise en scène de l'illisibilité du monde dans Les Rougon-Macquart</i>	341
a. L'usage métaphorique de la fenêtre : un objet conçu comme un symbole d'hermétisme.....	341
- Comme une fenêtre ouverte sur... un mur	341
- Le paysage de la vitre : une image conçue sur un modèle métaphorique ?.....	354
b. Le spectateur et sa fenêtre, ou la mise en abyme de l'altérité du monde	357
- La frontière infranchissable de l'embrasement : <i>La Faute de l'abbé Mouret</i>	357
- L'incommunicabilité entre le spectacle et le spectateur : la « panne » du porte-regard dans <i>Une page d'amour</i>	359
3. <i>Asmodée au placard : la neutralisation du regard efficace</i>	373
a. La promotion des éclopés de la vision : l'étonnante axiologie des porte-regards zoliens.....	373
b. La vision des rêveurs contre la myopie des calculateurs lucides : l'exemple de <i>La Fortune des Rougon</i>	380
- Le théâtre de boulevard du salon jaune : l'empêchement du descriptif.....	381
- Du comique de description dans la « bande à Rougon ».....	387
III. LA DEROUTE DES HERAULTS DU NATURALISME : MISE EN ABYME ET AUTOREPRÉSENTATION DE L'ÉCHEC MIMETIQUE DANS LES ROUGON-MACQUART.....	394
1. <i>Un herméneute piégé par l'illisibilité du réel : le juge Denizet dans La Bête humaine</i>	398
a. Un « manifeste plus qu'un personnage » : du juge d'instruction comme romancier expérimental	398
b. Un naturaliste pas si compétent : quand le défaut du juge fait la qualité du romancier.....	404
c. Pour une réouverture du dossier Denizet : le jouet d'une instruction impossible.....	415
d. Une vérité introuvable... qui n'existe pas : la mise en abyme de l'impossible élucidation du réel.....	423
2. <i>Un naturaliste qui refuse de voir le monde : Pascal et la science anti-objective</i>	426
a. Un porte-parole évident mais incompréhensible : l'impossible leçon du docteur Pascal	426
- Un reflet trouble à force de transparence	426
- Quand le porte-parole sombre dans le gâtisme : un discours théorique se refusant à l'univocité.....	430
- Une volonté de brouillage polyphonique : les interférences de Clotilde	434
- Le parasitage d'un discours parasité : quand l'écrivain travestit la parole de son porte-parole	439
- Les sables mouvants du discours pascalien, ou le refus d'une conclusion transparente de l'œuvre.....	441

b.	L'intransitivité même : un scientifique en tout point opposé à la démarche objective	444
-	La mort de celui « qui en est » : une impossible distance objective	444
-	Une allégorie de l'hermétisme qui remet en cause l'esprit scientifique	448
-	La menace du dehors : intransitivité et repli sur soi	453
-	Du refus du monde à sa négation : la cécité symbolique de Pascal	459
-	Pascal et les fenêtres : l'expérience visuelle impossible	464
c.	Un hermétisme conditionné par la mise en abyme de l'écriture : le rempart du « je » contre la menace d'un réel immaîtrisable	475
-	Les dysfonctionnements d'une théorie scientifique close sur elle-même : le refus de l'induction	475
-	La déduction mathématique contre le danger d'un réel contingent et aléatoire	479
-	Théorie scientifique impossible et fiction : quand le scientifique forclos cache un romancier démiurge	484
d.	La « science » de Pascal comme image spéculaire d'une crise de la <i>mimesis</i>	488
-	L'hérédité, ou l'impossibilité du même	488
-	La théorie des signatures, ou les dangers du même	498
3.	<i>La faillite des artistes réalistes dans L'Œuvre, ou l'impossible transitivité de l'œuvre d'art</i>	502
a.	Faire entrer la vie dans l'art : l'indéfectible croyance de Claude en la transitivité	506
-	L'œuvre comme réceptacle direct de la nature, ou deux « ultras » de l'esthétique de la transparence	506
-	Quand la fusion charnelle avec l'œuvre ne relève plus du mythe : Claude ou le complexe de « Super-Pygmalion »	508
-	L'œuvre de chair	508
-	Faire l'amour avec l'œuvre : une expérience non métaphorique	513
-	« Elle est crevée... » : l'insupportable béance de la toile	517
-	Au-delà du complexe de Pygmalion : deux amants pour une statue	519
-	Lutter contre le complot du vivant : un moyen très paradoxal de préserver l'utopie de la transitivité	526
b.	L'antagonisme entre la vie et le tableau, ou l'implacable sanction du contact avec l'art	537
-	Quand l'art se fait assassin	537
-	La destruction de l'humain dans le modèle : Christine et le chaudron	539
-	Le vampirisme du tableau : un traitement bien particulier du <i>topos</i> chez Zola	549
-	Le tableau qui évince le vivant : l' <i>Enfant mort</i>	555
c.	Des artistes hermétiques au réel : le monde intransitif du créateur	561
-	Claude, ou l'impossibilité d'un contact direct avec le monde	561
-	Un regard artificiel constamment médiatisé par l'image	561
-	L'impossible communion avec l'autre : le troisième corps dans le lit	565
-	Le tableau comme mise à distance d'un réel menaçant : la mort de Jacques	569
-	L'étrangeté au monde, ou l'artificialisation de la nature	574
-	Le refus du monde du Refusé	578
-	« Claude le forclos » : un rapport pathologique au dehors	578
-	Le regard aveuglé par l'idée fixe : l'enfermement dans l'image de la Cité	583
-	Un personnage prédisposé au néant	595
-	Claude de la nuit : l'obscurité comme anéantissement consenti de soi et du monde	601
-	Une intransitivité propre à tout artiste ?	608
-	Claude et Sandoz, ou l'impossible communication	608
-	Sandoz, ou la conjuration du monde par une esthétique de la clôture	612
d.	Du refus de la transparence aux prémisses de la projection subjective	621
-	La théorie des couleurs, ou la relativité du vrai	621
-	La création comme projection subjective sur l'écran de la toile	627
-	L'enterrement de la transitivité : un plaidoyer final pour la nécessaire illusion de l'œuvre d'art	632
	<i>Conclusion : la fin de la représentation « indubitable »</i>	642

CONCLUSION GENERALE : INSONDABILITE DU REEL ET MENACE DE LA REPRODUCTION : LA HANTISE DU MIMETIQUE DANS L'ECRITURE ZOLIENNE	646
---	-----

CHAPITRE 3. LA VERITE DE L'ILLUSION CONTRE L'OPACITE DU MONDE : POUR UNE LECTURE INTRANSITIVE DU PROJET ZOLIEN

I. REGARDER SANS VOIR : LE REALISME ZOLIEN COMME ESTHETIQUE DU VOYEURISME	658
1. <i>L'écrivain voyeur, ou l'anti-Asmodée : le mécanisme voyeuriste de la relation zolienne au monde</i>	658
a. Entre désir et violence : les symptômes d'un rapport trouble au regarder	659
- L'appel au regard chez Zola : un désir irrépressible, mais toujours insatisfait	659
- Les « yeux de pierre » du monde, ou l'agression du regard de l'autre	667
- Le drame d'être vu : l'anecdote de la mansarde	667
- La peur d'être épié : un renversement du regard inséparable du fonctionnement voyeuriste	672

b.	Une application littéraire du mécanisme voyeuriste : la pathologie réaliste.....	679
-	Un regard interdit, destructeur et aveugle.....	679
-	Le mécanisme voyeuriste de l'esthétique réaliste.....	687
	Une posture perverse propre à tout artiste en quête de réel.....	687
	L'œuvre-fétiche : la représentation esthétique comme dispositif psychique conjurateur d'un réel en fuite.....	692
c.	Zola, ou l'écriture comme voyeurisme « lucide ».....	699
-	Le dispositif dioptrique zolien : l'aveu d'une œuvre fétiche d'un réel infigurable.....	699
-	Pour une interprétation métalittéraire des indices de voyeurisme zoliens.....	704
2.	<i>La figuration du voyeurisme dans l'œuvre : l'aveu d'un phénomène inhérent à l'écriture zolienne</i>	705
a.	Les voyeurs du cycle, ou de l'impossibilité d'être Asmodée dans <i>Les Rougon-Macquart</i>	705
-	La mise en échec du regard des commères.....	706
-	La perversion dévoyée : <i>Nana</i> ou le roman du voyeurisme lucide et malheureux.....	715
	Une relation scopique perverse : l'amour avec le public.....	718
	Muffat, voyeur frustré.....	723
	Muffat, voyeur trompé.....	726
	La confiscation du regard érotique comme mise en abyme du voyeurisme réaliste.....	729
b.	Un exemple de voyeurisme esthétique « infiltré » dans l'argumentation critique zolienne : le secret impénétrable de l'Égypte.....	734
c.	Un discours théorique éclairé par le mécanisme de la pulsion voyeuriste.....	749
-	La théorie naturaliste comme réponse à l'échec du voir.....	749
	Le voir et le regarder : un absentement logique de la terminologie zolienne.....	750
	Analyser : détruire l'objet du regard.....	751
	Une manipulation terminologique exemplaire : l'observation zolienne, ou l'incapacité fondamentale à concevoir la mise à distance de l'objet regardé.....	754
	Observer : manipuler, masquer et fétichiser l'objet du regard.....	763
-	Le roman expérimental, ou le masque scientifique bienséant d'une lutte de pouvoir.....	769
-	La théorie du pare-feu : l'écran naturaliste, ou l'accommodement fétichiste d'une relation voyeuriste au réel.....	776
3.	<i>La « vérité » naturaliste, ou la mise en concept rassurante d'une œuvre fétichiste intransitive</i>	779
a.	La vérité contre le réel.....	779
-	Les ambiguïtés de la désignation du monde : la leçon axiologique du lexique théorique.....	779
	Un troublant phénomène statistique.....	779
	Un réel fantomatique et repoussant.....	784
	L'exaltation euphorique de la vérité.....	790
-	Des connotations qui informent l'œuvre romanesque.....	798
	Les dangers d'un réel brutal et assassin.....	798
	La réalité comme manifestation de son absence : une notion « par défaut ».....	801
b.	La vérité comme substitut subjectif à l'impossible accès au réel.....	812
-	Le choix de la vérité : un parti pris manifeste pour la subjectivité.....	812
	Réalité et vérité : un rapport sémantique différent à l'objet-monde.....	812
	Une conception spinoziste de la vérité intenable au XIX ^e siècle.....	814
	La vérité zolienne comme volonté de domination et d'exclusion.....	818
-	Zola ou la tyrannie du vrai.....	822
	Vérité subjective, vérité absolue : une distinction malléable au gré de la volonté zolienne.....	822
	Quand la vérité de Zola devient la vérité absolue : le fétiche autoritaire de l'œuvre vraie.....	827
	La préface des <i>Rougon-Macquart</i> : l'évangile d'un fétiche du monde où règne sans partage la vérité de l'écrivain.....	833
	<i>Conclusion : l'œuvre fétiche du réel, ou le choix d'un rapport métaphorique au monde</i>	837

II. L'ESTHÉTIQUE DE L'OPACITÉ : L'ŒUVRE-ÉCRAN COMME NÉGATION DE LA REPRÉSENTATION TRANSITIVE..... 843

1.	<i>La fin du modèle culturel mimétique : l'émergence d'une culture de l'intransitivité au temps de Zola</i>	844
a.	Le regard comme projection optique subjective : la naissance d'une nouvelle culture visuelle dans les arts et les théories optiques du XIX ^e siècle.....	844
b.	La remontée de l'écran-support, ou la condition de possibilité d'une œuvre intransitive.....	855
-	La « pensée de l'écran » : phénomène d'avant-garde ou révolution souterraine ?.....	855
-	Écran optique et création littéraire : l'expression d'une remise en cause de la transitivité dès le début du XIX ^e siècle.....	865
c.	La fin du partage entre réel et illusion : une conception hallucinatoire de l'être-au-monde.....	876
-	La pensée d'Hippolyte Taine, ou le réel comme « hallucination vraie ».....	876
-	Une théorie qui remet en cause la représentation transitive.....	882
-	L'aveu implicite d'un impensable tainien : la négation de l'idée de réel.....	886
-	L'expression philosophique du malaise zolien face au réel ?.....	889
2.	<i>La culture de l'opacité intransitive dans Les Rougon-Macquart, ou la représentation comme projection factice</i> ..	895
a.	L'hallucination zolienne, un cas de vision projective « normal » : l'exemple de <i>La Fortune des Rougon</i>	896
-	La galerie des hallucinés : de la pathologie à la norme.....	896
-	L'hallucination comme image de la médiation littéraire.....	901

b.	L'effacement du réel : quand le roman zolien se fait écran hermétique contre la menace du monde.....	909
-	Le jardin support de l'intériorité psychique : un rempart contre le chaos du réel ?.....	909
	<i>La Conquête de Plassans</i> , ou le paysage-cerveau du jardin des Mouret.....	910
	Le champ de la mémoire : <i>Une page d'amour</i>	918
	La mise en abyme de l'écriture et de ses peurs : le Clos-Marie dans <i>Le Rêve</i>	920
-	Territoire de la mémoire, territoire du réel dans <i>La Faute de l'abbé Mouret</i> : le récit d'une impossible transgression	927
	Effacement et rémanence dans la chambre noire du texte : un roman hanté par la mémoire	929
	Le souvenir comme image factice : une relecture « extrémiste » de Taine.....	935
	Amnésie et déraison descriptive : la vraie « faute » de l'abbé Mouret.....	939
c.	Merveille et monstruosité de l'image photographique dans <i>Les Rougon-Macquart</i> : l'expression d'une dualité zolienne face à la représentation du réel	948
-	Les figures de l'image latente dans le cycle : le modèle de l'illusion	950
	Le dispositif merveilleux de <i>La Fortune des Rougon</i>	950
	<i>Le Rêve</i> , ou la révélation de Félicien.....	954
	L'image latente comme idéal entre-deux de la représentation : distanciation du réel et projection du fantôme.....	957
-	Contre la reproduction mécanique du réel : le cliché photographique comme affirmation d'une absence.....	959
	Le rejet de la réplication industrielle, utopie de réalité : les photographies de papier dans <i>L'Œuvre</i> et <i>La Curée</i>	959
	L'enclos des Fouque contre le Jas-Meiffren, ou l'allégorie d'un antagonisme photographique entre le sujet et le monde.....	965

Conclusion : écran opaque et médiation infinie de l'illusion : la disparition du réel dans l'œuvre zolienne..... 971

III. L'EMPIRE DE LA REPRESENTATION COMME NEGATION DU REEL : POUR UNE LECTURE SCHOPENHAUERIENNE DE L'ESTHETIQUE ZOLIENNE..... 973

1.	<i>Prémises méthodologiques : Zola et Schopenhauer, une relation à réévaluer</i>	973
a.	Schopenhauerisme et pessimisme : une distinction nécessaire qui doit aussi être appliquée à l'analyse zolienne.....	973
b.	Bref rappel du système schopenhauerien et mise en perspective zolienne.....	977
c.	La thématique pessimiste de <i>La Joie de vivre</i> , ou l'arbre qui cache la forêt.....	980
2.	<i>Les Rougon-Macquart comme illustration du monde selon Schopenhauer : le réel, ou le masque de la contingence absolue de l'existence</i>	995
a.	L'aboutissement schopenhauerien de la pensée de l'écran zolienne : du réel comme hallucination vraie à l'illusion masquant la contingence du monde	995
-	Contingence du monde et illusion dans la pensée schopenhauerienne.....	996
-	La contingence schopenhauerienne : une clef de lecture du réel selon Zola ?	999
b.	Pour une autre lecture de <i>La Joie de vivre</i> : le roman de la contingence du monde	1003
-	Le roman du rien.....	1003
-	Le père Chanteau, ou l'allégorie de la dérisoire condition humaine	1005
-	La figuration de la force absurde du vouloir-vivre : la montée des eaux	1009
-	Illusion de l'homme et contingence du monde : la parabole inaudible de la mort de Véronique.....	1016
c.	Une convergence de vue qui s'illustre dans l'intégralité du cycle.....	1023
-	La soumission de l'homme à des illusions dont il n'est pas maître : une commune intuition pré-freudienne.....	1023
-	Des œuvres structurées par la thématique schopenhauerienne.....	1034
	La mise en abyme de l'homme schopenhauerien : contingence et illusion dans <i>La Bête humaine</i>	1036
	<i>Germinal</i> : le supplice absurde de la vie humaine	1046
	Le sol comme métaphore du vouloir-vivre : <i>La Terre</i> et <i>La Débâcle</i>	1057
3.	<i>L'illusion du roman-fétiche : une consolation esthétique schopenhauerienne ?</i>	1062
a.	L'esthétique de Schopenhauer : l'œuvre conjuratrice, le génie visionnaire et la société industrielle	1062
b.	Roman sans consistance, roman sans existence, roman du roman : <i>Le Rêve</i> , ou l'idéal schopenhauerien de l'œuvre d'art.....	1067
-	L'autotélique même : un personnage de papier.....	1069
-	L'imitation à outrance : la négation de l'être et la dénonciation de l'illusion	1078
-	<i>Work in progress</i> : la mise en scène de l'écriture du roman comme négation de la notion de réalité	1088

CONCLUSION GENERALE : LE FETICHE D'UN REEL DEFIGURE, OU LA MORT DE LA REFERENCE MIMETIQUE..... 1098

CHAPITRE 4. LA DEFIGURATION DU REEL : POUR UNE NOUVELLE APPROCHE DE LA DESCRIPTION ZOLIENNE 1103

I. LA DECONSTRUCTION DE LA REPRESENTATION PAR LA PRESENTATION DE L'ŒUVRE D'ART 1109

1.	<i>Du borné d'une œuvre : cadre et clôture dans Les Rougon-Macquart</i>	1112
a.	Un monde hermétique comme aire de l'expérimentation.....	1112
-	L'écriture emprisonnée : le cadre comme condition de possibilité des <i>Rougon-Macquart</i> ?	1112
-	Plassans <i>panopticon</i> : forme-sens ou forme-forme ?.....	1119
b.	Le cadre comme rempart de l'œuvre contre le chaos	1131
-	Cadre, chaos, <i>chaosmos</i>	1131
-	L'Œuvre, un manifeste esthétique de la lutte du cadre contre le chaos.....	1135
-	La lésion de l'œil zolien : une relation pathologique à l'encadrement.....	1145
c.	L'encadrement pictural de la description	1158
2.	<i>Support-surface : la bidimensionnalité de l'image zolienne</i>	1169
a.	La citation picturale : le musée du texte.....	1170
-	Le musée dans le texte : les citations picturales explicites.....	1174
-	Le musée du texte : les citations picturales implicites.....	1180
b.	« Des figures écrasées contre la superficie du tableau », ou l'influence décisive de l'esthétique de Manet.....	1187
-	Manet, ou le modèle de la remise en cause de la représentation	1188
-	Jeu de miroirs pour une specularité esthétique : l' <i>Emile Zola</i> de Manet	1192
-	Pour une réhabilitation du critique Zola : une fraternité plus profonde qu'il n'y paraît.....	1196
c.	Le paysage zolien : la fin des illusions spatiales	1200
-	Le goût de l'espace plan : l'aire et le cimetière.....	1201
-	L'écrasement de la perspective	1204
-	Le plat de la description.....	1208
d.	De la toile à la page : la crainte et la fascination du support de l'écriture	1215
3.	<i>Autotélie de la page zolienne : la mise en scène de l'écriture</i>	1220
a.	La prise en compte du blanc : entre présence et absence.....	1220
-	Le blanc, une couleur impensable mais pas impensée	1220
-	Le blanc comme facteur de présence de l'œuvre picturale.....	1225
-	Vaincre et laisser parler la page : le blanc comme mise en abyme de l'écriture au XIX ^e siècle	1229
b.	L'obsession de la page vierge dans <i>Les Rougon-Macquart</i> : le blanc comme danger du roman.....	1237
-	La place du blanc dans le cycle.....	1237
-	Le blanc, ou la menace d'une négation du récit : l'exemple de la neige	1240
-	L'incipit zolien, ou la conquête de la plume sur le blanc originel.....	1258

Conclusion : pour une lecture mallarméenne du roman zolien 1276

II. EVACUATION ET DEFIGURATION DU REFERENT : PETITE GRAMMAIRE STYLISTIQUE DE L'ABSTRAIT ZOLIEN 1281

1.	<i>Prémises : conditions de possibilité et modalités d'une analyse de l'abstraction zolienne</i>	1281
2.	<i>L'esthétique de la « tache » : métaphores et comparants formels dans la description zolienne</i>	1290
a.	La figure de rhétorique au secours de l'abstraction	1290
-	Hierarchie, génitif et substance nominale : la présentification linguistique de la forme abstraite.....	1290
-	Derrière la métonymie, la métaphore.....	1294
-	La métaphore <i>in praesentia</i> , ou le fétichisme linguistique.....	1298
b.	Un cas d'inflation radicale de l'abstraction par taches : les nuits zoliennes	1308
-	Point rouge sur monochrome noir : <i>Germinal</i> et le minimalisme abstrait.....	1309
-	Feux d'artifice stellaires : <i>drippings</i> nocturnes dans <i>L'Œuvre</i> et <i>Une page d'amour</i>	1313
-	Les Halles <i>by night</i> , ou la débâcle colorée de la forme dans <i>Le Ventre de Paris</i>	1326
c.	Les manifestes de l'œuvre abstraite : les mises en abyme de la défiguration descriptive.....	1336
-	De la viande comme manifeste d'un art abstrait : du bacon à Bacon	1338
-	Du Kandinsky dans le calicot : l'avant-gardisme revendiqué d'Octave Mouret	1342
3.	<i>Le signe exhibé</i>	1352
a.	Préambule : le signe comme obstacle à l'activité imageante du lecteur : témoignage mallarméen sur la « tyrannie superbe » de l'écriture zolienne	1352

b.	La vie vue à travers un plan : la description cartographique	1360
-	La carte topographique : un modèle idéal pour un roman en quête de fétichisation abstraite du monde	1360
	Le leurre d'immédiateté d'un réel encodé	1361
	La prétention d'une maîtrise géométrique de l'incontrôlable	1366
	Le support d'une projection subjective mensongère : de l'asservissement autoritaire et à la dénonciation schopenhauerienne de l'illusion	1370
	Un fétiche abstrait	1372
-	Point. Ligne. Plan : les cartes-paysages de Zola	1374
	L'abstraction cartographique zolienne : l'exemple du Paris d' <i>Une page d'amour</i>	1376
	<i>La Curée</i> , ou la carte sans référent	1380
	<i>La Débâcle</i> : la perte des repères topographiques comme principe d'illisibilité romanesque ?	1390
c.	Vers une exposition logogrammatique du signe écrit ?	1409
-	Du toponyme à l'autonyme, de l'autonyme à l'autotélisme	1410
-	Zola et la beauté formelle du signe : un rapport plastique à l'écriture	1414
-	Pages-paysages : plasticité et opacité du signe dans <i>Les Rougon-Macquart</i>	1419
	L'aveu graphologique : <i>La Bête humaine</i>	1421
	L'art pour l'art de la copie : les Bouvard et Pécuchet de <i>Pot-Bouille</i>	1424
	Vie et mort de l'homme-signe : les romans d'Aristide Saccard	1431
	Mourir pour la beauté d'un « y » : <i>Le Ventre de Paris</i>	1445
-	Voir le mot : la page comme exposition du signe écrit	1449
	L'énumération, ou la vitrine du mot	1450
	Une écriture paragrammatique	1462
	Du paragramme au monogramme : l'œuvre signature	1468

CONCLUSION GENERALE : « LITTERATURE ? ... (UN MOT) »	1478
--	------

CONCLUSION	1481
-------------------------	-------------

BIBLIOGRAPHIE	1489
----------------------------	-------------

TABLE DES MATIERES	1521
---------------------------------	-------------

Emilie Piton-Foucault

La fenêtre condamnée. Transparence et opacité de la représentation dans *Les Rougon-Macquart* d'Emile Zola

Résumé

La fenêtre transparente d'une œuvre ouverte sur le monde a été érigée comme un modèle de la représentation zolienne par une critique qui, tout en dénonçant la transitivité comme une utopie littéraire naïve, n'en a pas moins validé la pertinence pour comprendre la démarche de Zola. *La fenêtre condamnée* interroge le passage de ce motif en un symbole métadiscursif validant la théorie de la transitivité, au regard de son actualisation dans le cycle romanesque des *Rougon-Macquart*. Celle-ci plaide contre toute attente pour un dysfonctionnement de ce « technème » de la description, et donc pour une esthétique beaucoup moins tournée vers la transparence qu'elle ne le prétend elle-même bien souvent. De cette idée naît l'examen d'une possible esthétique de l'opacité de la représentation zolienne, se plaisant à perturber tous les relais usuels de la fiction romanesque réaliste (miroirs, enquêteurs et autres artistes réalistes...). Le naturalisme zolien semble ainsi davantage commandé par le modèle de la perversion voyeuriste, consciente de l'inaccessibilité de son désir (rendre compte du réel), qu'elle entretiendrait afin d'en cacher la fatale déception. Cette réalité inatteignable illustrée par le cycle des *Rougon-Macquart* conforterait dès lors l'assimilation de l'œuvre zolienne à des théories en apparence bien éloignées de l'image caricaturale du naturalisme, celle d'un réel conçu comme une illusion chez Taine et Schopenhauer, ou encore celle d'une œuvre-fétiche nécessairement subordonnée à l'artifice, refermée sur la projection subjective de l'artiste, dans une préfiguration étonnante des recherches de la poétique mallarméenne et des premiers tenants de l'abstraction picturale.

Viewless windows : transparency and opaqueness of representation in Emile Zola's *Rougon-Macquart* cycle

Transparent panes of glass and wide-open windows are some of the common models Zola's critics have set up to emphasise the will of transitivity in his art. Although they denounce this idea as a literary utopia, it is still used as a pertinent key to understand Zolian fictional processes. *La fenêtre condamnée* questions the promotion of the "transparent window" to a metadiscursive symbol of Zolian transitivity by analysing its actualization in the Rougon-Macquart cycle. The study points out an astonishing dysfunction of this supposed "adjunct" of description in the novels, pleading for a totally different aesthetic pattern : an aesthetic of opaqueness, attacking all means of depicting objective reality (windows panes, mirrors, investigators, realistic artists...). Therefore, Zolian naturalism benefits from being understood as a metaphoric voyeurist perversion. Like Peeping Tom, Zola's fiction acknowledges its desire to be out of reach, but it maintains it in order to avoid disappointment. This idea of an inaccessible reality makes Zolian writing very close to theories apparently far from the caricature of naturalism : world and reality as an illusion in Taine and Schopenhauer's theses ; work of art as an artefact or a fetish, enclosed for the projection of a subjective mind, foreshadowing avant-gardist researches in Mallarmé's poetry, or pioneering abstract paintings

