

*Library
copy*

ZOLA ET L'IMPRESSIONNISME:

L'EXEMPLE DE LA FAUTE DE L'ABBE MOURET

Zola et l'Impressionnisme :
L'Exemple de La Faute de L'Abbé Mouret

par

Jurate D. Kaminskas, B.A.

Thèse

présentée à la Faculty of Graduate Studies
en vue d'obtenir le grade de Master of Arts

McMaster University
Septembre 1974.

MASTER OF ARTS (1974)

McMASTER UNIVERSITY

(Romance Languages)

Hamilton, Ontario.

TITLE: Zola et L'Impressionnisme: L'Exemple de La Faute de L'Abbé Mouret

AUTHOR: Jurate D. Kaminskas, B. A. (McMaster University)

SUPERVISOR: Professor O.R. Morgan.

NUMBER OF PAGES: IV, 121.

SCOPE AND CONTENTS: A study of impressionistic themes and techniques in La Faute de L'Abbé Mouret, followed by a discussion of the symbolic role of sunlight in the novel.

REMERCIEMENTS

Pendant toute la préparation de ce travail, Monsieur O. Morgan s'est montré un directeur de thèse éclairé et bienveillant. Qu'il trouve ici l'expression de ma profonde reconnaissance.

Je désire aussi exprimer ma gratitude envers Monsieur P. Paboeuf qui n'a ménagé ni ses conseils ni ses encouragements. A Monsieur C. Rouben qui a accordé sa généreuse attention au manuscrit, mes vifs remerciements.

Enfin, je voudrais dédier cette thèse à tous les professeurs du Département de français qui m'ont inspirée et guidée pendant mes années d'études à McMaster. Je leur dois beaucoup.

Table des Matières

	Pages
Introduction	
Chapitre Premier - Réalisme, Naturalisme et L'Impressionnisme	9
Chapitre II - Zola et les Peintres Impressionnistes	41
Chapitre III - Zola, Impressionniste dans le détail	63
Chapitre IV - Le Mythe Solaire dans <u>La Faute de L'Abbé</u> <u>Mouret</u>	93
Conclusion	112
Bibliographie	116

Introduction

On a souvent dit que La Faute de L'Abbé Mouret est le roman le moins réaliste et le plus poétique de la série des Rougon Macquart. Cette façon de voir est certes très bonne. L'action du roman se déroule hors de l'histoire, dans un jardin paradisiaque, appelé très à propos, le Paradou. Ses trois parties s'articulent ^{selon} le rythme du soleil, qui devient le personnage principal. Peut-être est-ce surtout l'étude de la lumière dans La Faute de L'Abbé Mouret qui le rapproche le plus de la vision impressionniste. Nul besoin, d'ailleurs, de justifier notre choix de La Faute de L'Abbé Mouret pour une analyse de l'impressionnisme chez Zola. Zola lui-même affirme que: "Dans tous mes livres, comme vous voyez, j'ai été en contact et échange avec les peintres, mais en aucun aussi intimement que dans La Faute de L'Abbé Mouret. Les peintres m'ont aidé à peindre d'une manière neuve, littérairement." ¹ Mais Zola est-il impressionniste jusqu'au bout? Comme nous allons voir, s'il fragmente son roman, il le structure aussi. S'il choisit la palette claire des peintres, il y ajoute aussi une symbolique de la couleur.

1. Cité par Emile Hertz, "Emile Zola, témoin de la vérité,"
Europe, XXX (1952).

Il convient, d'abord, dans une thèse qui va traiter le sujet de l'impressionnisme dans La Faute de L'Abbé Mouret, de définir ce qu'on entend par le mot "impressionniste". Dans un article de journal sur l'exposition impressionniste de 1877, Zola semble avoir bien saisi le double aspect du terme: "Impressionnistes, on les a nommés pour les plaisanter, impressionnistes ils sont restés par crânerie." ² Le terme impressionniste date de 1867, l'année où Monet lance l'idée d'une exposition du groupe en marge du Salon. Parmi les tableaux des participants, Pissarro, Renoir, Sisley, Degas, Cézanne, Guillaumin, Berthe Morisot, le journaliste Leroy tombe sur une toile de Monet, "Impression: Soleil Levant," et dans un article du Charivari, il qualifie les exposants d'impressionnistes--par dérision. Pourtant, pris dans un autre sens, "l'impressionnisme" traduit mieux qu'aucun autre mot les aspirations de la "Société Anonyme des Peintres et des Artistes": "dans le procédé, le rendu de la large lumière de plein air, dans le sentiment, la netteté de la sensation première." ³ Quant aux spécialistes de l'histoire de l'art, ils ont tendance à s'appuyer davantage sur les nouvelles conceptions de forme et de couleur qu'apporte le mouvement. Pour Leymarie: "L'impressionnisme crée la forme ouverte de la

2. Emile Zola, Salons, Oeuvres Complètes, Id. Mitterand, (Paris: Cercle du Livre Précieux, 1966).

3. Philippe Burly, cité par Jean Leymarie, L'Impressionnisme, (Genève: Editions d'Art Albert Skera, 1955), p. 26.

subjectivité, tout en nous laissant du monde une image plus ressemblante et plus vivante que la représentation objective du réalisme." ⁴ Et Ruth Moser d'ajouter: "L'impressionnisme est un art qui est avant tout caractérisé par sa technique, par la solution qu'elle apporte aux problèmes formels qui se posent à tout artiste. Mais cette technique trahit un esprit, une métaphysique même, mal ébauchée, à peine consciente. Elle est plus implicite qu'explicite..." ⁵

Ainsi, tenant compte des définitions citées, on sera obligé, dans une discussion de l'impressionnisme de Zola, de parler de la forme ainsi que du contenu de ses romans.

Zola semble confondre les deux termes naturalisme et impressionnisme. Dans ses Salons (1868), Zola appelle Monet "avant tout naturaliste" par son choix du sujet et par sa manière de voir. Il applique ainsi l'étiquette de naturaliste aux peintres impressionnistes aussi. Il est vrai que le naturaliste et l'impressionniste sont unis sur plusieurs plans. Ils s'enthousiasment tous les deux pour les sujets de la vie moderne, pour une nouvelle manière de voir et ils cherchent tous deux à donner un nouveau sens au mot "réaliste". Nous connaissons la défense du mouvement impressionniste que Zola a entreprise dans les journaux, mais les deux termes de naturalisme et d'impressionnisme, sont-ils interchangeable? Zola

4. Jean Leymarie, op. cit., p. 27.

5. Ruth Moser, L'Impressionnisme Français (Genève: Imprimerie Henri Studer, 1951), p. 228.

n'abandonne jamais le naturalisme, mais sa sympathie pour les impressionnistes est de courte durée. La distance qui sépare Zola des impressionnistes s'accroît à partir de 1879 pour aboutir à la rupture définitive en 1883. Il s'agit donc d'examiner à quel point le naturalisme incorpore l'impressionnisme et où il le dépasse. Voilà pourquoi nous pensons devoir commencer le premier chapitre avec une discussion du naturalisme.

"Toute oeuvre d'art est un contenu devenu forme,"⁶ écrit Ruth Moser. De même, dans ses Salons, Zola note à propos de Monet: "l'ennuyeux, c'est que l'artiste a créé une nouvelle forme pour le sujet nouveau."⁷ Et Zola lui-même expérimente avec la forme dans La Faute de L'Abbé Mouret. Pour ce qui est de la structure externe, La Faute de L'Abbé Mouret occupe une place unique dans l'oeuvre de Zola. Il est le seul roman de Zola divisé en parties et chapitres stricts. Il en résulte une fragmentation de la forme qui rappelle les tableaux des peintres impressionnistes. Pourtant, la fragmentation n'est qu'apparente pour autant que le roman garde sa logique interne. Notre examen de la logique du récit dans la deuxième partie du premier chapitre mettra en lumière une fragmentation, qui provient d'une lacune dans la représentation temporelle. Mais en même temps qu'il fragmente, Zola structure aussi, ce

6. Ruth Moser, op. cit., p. 24.

7. Emile Zola, Salons, p. 931.

qui est évident dans sa manière de disposer les fragments.

Dans les chapitres II et III, nous allons nous engager dans une discussion plus détaillée des thèmes et des techniques propres aux impressionnistes pour voir comment Zola les fait siens. L'analyse stylistique nous montrera que quoique Zola affirme avoir traduit les impressionnistes en littérature, il sacrifie, dans cette transposition un peu de leur spontanéité. Ainsi, on ne devrait trop s'étonner que Zola commence à critiquer les peintres impressionnistes à partir de 1879. La rupture définitive est l'aboutissement logique d'une évolution dans la manière de l'auteur, qui, ayant fait siens les meilleurs apports de l'impressionnisme, le dépasse pour développer un style plus proprement zolien.

A croire Zola, le mouvement impressionniste, dont les membres commencent à se disputer entre eux à partir de 1880, avait échoué parce qu'il n'y avait pas de maître capable de réaliser une expression des nouvelles théories: " Mais je répète que si la révolution déclenchée par les impressionnistes est une excellente chose, il n'en est pas moins nécessaire d'attendre l'artiste de génie qui réalisera la nouvelle formule." ⁸ Il continue: "D'ailleurs tous les peintres impressionnistes pèchent par insuffisance technique. Dans les arts, comme dans la littérature, la forme seule soutient les idées

8. Emile Zola, Salons, p. 1000.

nouvelles. Pour être un homme de talent, il faut réaliser ce qui vit en soi, autrement on n'est qu'un pionnier. Les impressionnistes sont précisément, selon moi, des pionniers. Ils avaient cru pouvoir placer leurs espoirs, un moment, en Monet; mais celui-ci paraît s'épuiser dans une production hâtive; il se contente de l'à peu près; il n'étudie pas la nature avec la passion des vrais créateurs. Tous ces artistes-là sont facilement satisfaits. Ils dédaignent la solidité des oeuvres longuement méditées." ⁹ Zola, pense-t-il déjà à Paul Cézanne?

Le nom de Paul Cézanne revient souvent dans la biographie d'Emile Zola. Ils sont tous les deux profondément influencés par leur enfance passée dans le Midi. Tous les deux, ils gardent de leur jeunesse une sensibilité certaine pour la forme et la couleur. "J'ai voulu, avait coutume de dire Cézanne, faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et de durable, comme l'art des musées." ¹⁰ Avec Cézanne, la couleur n'est plus la couleur des impressionnistes--cette couleur qui "agit immédiatement à travers les sens sur l'esprit de l'homme sans rien signifier, sans rien représenter," ¹¹ si bien que nous passons à une discussion de la symbolique de la couleur. Le

9. Ibid., p. 1003.

10. Cité par Philippe Hamon, "A Propos de L'Impressionnisme de Zola", Les Cahiers Naturalistes, XXXIV (1967), p. 147.

11. Ruth Moser, op. cit., p. 26

soleil est source de lumière et de couleur, et l'impressionnisme "est né de l'extase solaire, d'un abandon panthéistique aux flux des apparences, à la souveraineté de la lumière." ¹² Dans notre quatrième chapitre enfin, nous allons examiner à la lumière de Bachelard le mythe solaire qui se cache derrière les évocations du soleil dans La Faute de L'Abbé Mouret et qui nous livre les peurs et les aspirations inconscientes de Zola, l'homme.

Nous ne cherchons pas à inventer. Au cours de sa vie, Zola affirme plusieurs fois qu'il a mis beaucoup de lui-même dans ses livres. A l'époque où il écrit Nana, Zola note: "L'écrivain chaste se reconnaît tout de suite à la virilité de sa touche. Il désire en écrivant, et ce sont les désirs qui jettent les cris des grandes oeuvres... Dans cette solitude, dans cette contenance qui devine quel ardent foyer s'allume? Toute la vie des oeuvres part de là, le besoin de la vérité, la force de l'analyse, l'intimité de la couleur. Le corps entier avec les sens passe dans l'oeuvre. L'écrivain dit tout, au milieu de la crise de passion... C'est l'homme avec l'élan de son tempérament, avec le besoin de sa volonté d'engendrer à son image. Les créations fortes et originales naissent dans cette étroite passionnée des chastes fécondant leurs oeuvres." ¹³ C'est encore l'idéaliste, le chaste que

12. Jean Leymarie, op. cit., p. 106

13. Cité par Henri Mitterand, "Histoire Indiscrette d'une Oeuvre", Collection Génier et Réalités: Zola (Paris: Hachette, 1969), p. 123.

nous voyons dans La Faute de L'Abbé Mouret publié en 1875, car la liaison avec Jeanne Rozerot ne date que de 1888.

Ainsi, nous voyons que Zola s'enthousiasme pour les sujets et les techniques des peintres impressionnistes, mais que son impressionnisme cède bientôt la place à l'expressionnisme où le tableau devient l'expression de l'âme de l'artiste.

CHAPITRE PREMIER

REALISME, NATURALISME ET FORME DANS LA FAUTE DE L'ABBE MOURET

Dans Le Naturalisme au Théâtre, Zola donne une définition du naturalisme :

"Le naturalisme, c'est le retour à la nature, c'est cette opération que les savants ont faite le jour où ils se sont avisés de partir de l'étude des corps et des phénomènes, de se baser sur l'expérience, de procéder par l'analyse.

Le naturalisme, dans la lettre, c'est également le retour à la nature et à l'homme, l'observation directe, l'anatomie exacte, l'acceptation et la peinture de ce qui est... Ainsi plus de personnages abstraits dans ces oeuvres, plus d'inventions mensongères, plus d'absolus, mais des personnages réels, l'histoire vraie de chacun, le relatif de la vie quotidienne." ¹

Néanmoins, Zola insiste à plusieurs reprises que la formation de l'école naturaliste ne postule aucune coupure avec les théories littéraires antérieures :

"Cette formule (...) n'appartient pas à moi; je ne suis pas fou au point de me substituer à des siècles de

1. Emile Zola, Le Naturalisme au Théâtre,
Oeuvres Complètes, p. 1235.

travail, au labeur si long de génie humain. Mon humble besogne s'est bornée à préciser l'évolution naturelle, à la dégager de la période romantique (...)
On fait de moi une caricature grotesque en me présentant comme un pontife, comme un chef d'école." ²

Zola met l'emphase sur l'évolution, et définit le roman naturaliste par rapport au roman réaliste. Ce n'est pas par hasard que Roman Jakobson regarde le naturalisme comme une forme plus radicale du "réalisme littéraire."

La notion de réalisme elle-même est assez vague et ambiguë. De quoi parle-t-on au juste? Des intentions de l'auteur de reproduire ce qui constitue pour lui le monde extérieur, ou de l'effet que produit ce texte sur le lecteur? D'ailleurs, ce qui constitue "l'effet de réel" pour un écrivain contemporain diffère radicalement de la définition de l'effet de réel pour l'homme du XIX^e siècle. Zola et Robbe Grillet sont tous deux des romanciers réalistes et la distance qui les sépare est énorme!

Un écrivain perspicace est celui qui est en avance sur son temps. Zola a vu qu'une génération attentive aux théories de Darwin (De L'origine des Espèces, 1859) et de Claude Bernard, (L'introduction à l'étude de la Médecine Expérimentale, 1865) assaillie par les idées "mal digérées" de Schopenhauer-- lequel

2. Emile Zola, "Lettre à la Jeunesse", Oeuvres Complètes, p. 1222.

fondait sa morale sur l'acceptation des lois biologiques qui semblaient mener le monde--et nourrie du positivisme avec sa foi féroce dans l'homme, ne saurait plus longtemps se contenter du "doux réalisme" de Madame Bovary. Si cette génération a d'abord reculé devant le scandale du Déjeuner sur l'herbe, elle cherchait quelque chose de plus stimulant que la pruderie stylisée d'un Flaubert qui s'arrêtait court aux descriptions des ongles d'Emma. Les Goncourt avaient déjà fait un pas dans le bon sens en puisant les sources de leurs romans dans les conditions de la vie populaire, en donnant la préférence au caractère aux dépens de la beauté, pour se consacrer à l'étude de l'homme dans la société.

Quant à Zola, son "étude scientifique" de l'homme n'est qu'une formule nette pour une manière très terre à terre d'aborder la littérature. En introduisant l'ouvrier, l'argot et l'acte sexuel dans le roman, Zola marque la différence entre le roman réaliste dont on attribue la paternité à Flaubert, et sa propre conception du réalisme qu'il appelle naturalisme pour la distinguer de celle de ses prédécesseurs. Et Zola veut pousser encore plus loin:

"Avant tout, la première question qu'on se pose est celle-ci--en littérature où jusqu'ici l'observation paraît avoir été seule employée, l'expérience est-elle possible?" ³

3. Emile Zola, Le Roman Expérimental, p. 1177.

Ce réalisme plus radical entraîne, alors, une forme différente ainsi qu'un élargissement du champ du contenu. Les romanciers réalistes s'étaient donné le but de reproduire aussi fidèlement et aussi objectivement que possible leur conception du monde extérieur, et il y avait des lois qui assuraient la réussite au maximum de la tâche assumée. Valéry résume d'une façon très claire les contradictions que comporte le réalisme :

"Le désir de "réalisme" conduit à chercher de plus en plus puissants moyens de rendre; le rendu mène à la technique. La technique mène à la classification, à l'ordre. L'ordre mène au systématique... Et parti de reproduire exactement quelque fait, on arrive à une sorte de gymnastique qui comprend le faux et le vrai." ⁴

En signalant que "le réalisme du roman ne réside pas dans le genre de vie qu'il représente mais dans la manière dont il le fait," ⁵ Ian Watt semble choisir l'option de l'analyse formelle. Nous savons, du reste, que pour les formalistes russes, "la nature des événements compte peu, seule importe la relation qu'ils entretiennent." ⁶

Une discussion du réalisme doit tenir compte et de

4. Cité par Philippe Hamon, "Un Discours Contraint," Poétique, XVI (1973), p. 485.

5. Ian Watt, "Réalisme et Forme Romanesque," Poétique, XVI (1973), p. 522.

6. Tzvetan Todorov, "Catégories du Récit," Poétique de la Prose (Paris: Editions du Seuil, 1971), p. 139.

"l'effet de réel" et de la fabrication qui assure cet effet de réel. Puisque le roman naturaliste prend le roman réaliste pour son point de départ, dans le sens que Zola insiste sur "le sens du réel," il serait intéressant de voir d'abord comment il crée ce sens du réel.

Le roman naturaliste prétend intégrer une réalité extérieure, d'où le grand nombre de descriptions qu'il incorpore. Dans La Faute de L'Abbé Mouret, Zola ne se contente pas de laisser les descriptions du Paradou à l'imagination du lecteur. Il lui faut remplir son roman de descriptions des prairies, des herbes, des fleurs du jardin. Mais ces catalogues de fleurs et de plantes ne constituent que "l'illusion référentielle" ⁷ puisque, comme nous le montre P. Hamon, la description est une fonction du vocabulaire disponible de l'auteur et ne traduit pas le degré de complexité de la réalité. On pourrait puiser chez Zola lui-même des données à l'appui de cette affirmation. Nous savons que Zola s'est largement documenté sur "l'univers de chaque roman" avant d'entreprendre l'ouvrage lui-même. Maurice LeBlond dans son résumé des notes de travail de La Faute de L'Abbé Mouret explique qu' "au moment d'imaginer et d'écrire La Faute de L'Abbé Mouret sa table de travail était encombrée de livres de piété, et d'autant que ses moyens le lui permettaient à cette époque, il se rendait

7. Roland Barthes, "L'effet de Réel", Communications, XI (1968), p. 88.

acquéreur d'objets religieux, d'ornements d'église ou de costumes de culte" ⁸ Quant à la documentation pour le Paradou, Zola approfondit ses connaissances botaniques dans des catalogues de plantes et par des visites aux expositions horticoles. Le problème à résoudre pour l'auteur réaliste, c'est d'apprendre à intégrer ces fiches pré-organisées (expansion paradigmatique) dans le récit qui est lui-même "tout entier soumis au mode syntagmatique." ⁹

P. Hamon définit le discours réaliste comme une transmission du savoir où "les structures sémantiques de l'énonciation se confondent au maximum avec les structures sémantiques de l'énoncé." ¹⁰ En d'autres termes, le romancier se définit par son absence (l'impersonnalité de l'écrivain) et tout le roman semble se dérouler à travers la vue, le toucher, le goût, l'odorat et l'ouïe des personnages principaux. Dans La Faute de L'Abbé Mouret, Zola met l'emphase sur ce que Hamon appelle "la transparence" de son discours. Il y a trois grandes descriptions de l'église, qui commencent toutes à peu près de la même façon:

1. "Elle (La Teuse) jeta un coup d'oeil autour d'elle."

8. Reproduit dans Emile Zola, La Faute de L'Abbé Mouret (Paris: Editions Bernouard, 1927), p. 415.

9. Philippe Hamon, "Qu'est-ce qu'une description?" Poétique, IX (1972), p. 482.

10. Philippe Hamon, "Un Discours Contraint", Poétique, XVI (1973), p. 432.

2. "L'Abbé Mouret la (l'église) regardait..."

3. "L'Abbé Mouret ouvrit les yeux..." 11

Il en est de même pour les descriptions du paysage des Artaud que Serge "embrassait d'un coup d'oeil," (p. 27) sur lequel il "abaissa ses regards" (p. 27) et qu'il "passa des heures à contempler." (p. 394).

Greimas établit le modèle SAVOIR--VOULOIR--POUVOIR dans sa conception de la logique du récit, et nous voyons que ce schéma s'applique très bien au mécanisme du roman zolien. Nous avons déjà constaté que pour le discours réaliste, plus le roman fait étalage d'un savoir, plus il est réaliste. Or, les personnages fonctionnent comme les agents de la transmission de ce savoir. En général, ils sont caractérisés par un vouloir transmettre. Hamon nous signale à cet égard que dans l'oeuvre zolienne on retrouve une prolifération de personnages d'experts, de bavards, de flâneurs qui prennent en charge la description. Serge prend du plaisir à dire la messe, à réciter les litanies devant l'image de la Vierge. Albine, de même, veut expliquer le Paradou à Serge. Le grand nombre de fenêtres, de portes ouvertes, assurent le pouvoir de cette transmission. Nombreuses sont les scènes où Zola présente Serge absorbé à

11. Emile Zola, La Faute de L'Abbé Mouret (Paris:

Editions de Livre de Poche, 1971), p. 482.

Les chiffres entre parenthèses après les citations du texte de La Faute de L'Abbé Mouret renvoient aux pages de cette édition.

contempler le paysage à travers des fenêtres. Parfois, les marques de fabrication s'effacent au maximum, et Zola met le lecteur face à face avec ce que voit le personnage sans référence même à l'acte de regarder. A ces instants, l'effet de réel est plus fort. Relevons-en quelques exemples pris pour la plupart dans l'épisode du Paradou. La description des prairies suit directement la petite phrase: "Ils venaient d'entrer dans les prairies (p. 218)." La description de l'Arbre de Vie ne demande aucune autre introduction que "C'est là (p. 266)." Mais, le temps du roman, est-il le temps de la réalité? Evidemment non, car ce que l'oeil du spectateur embrasse d'un coup, dans l'instant même, le lecteur l'apprend graduellement, au fur et à mesure qu'il se fie aux directions de l'auteur.

Todorov distingue entre les deux temps du récit, temps de l'histoire et temps du discours, et ce sont toujours les soucis de l'auteur au niveau du discours qui déterminent les déformations du temps sur le plan de l'histoire. Considérons la notion de plusieurs "fils de l'histoire" qui rompent la chronologie linéaire du récit, et qui constituent un élément important d'expérimentation du roman naturaliste. Le "fils Albine" est introduit dans La Faute de L'Abbé Mouret moyennant la visite que Serge fait avec le Docteur Pascal au Paradou. Dans cette première partie, Albin e joue un rôle secondaire, et n'apparaît que deux fois. C'est le fil "influence de l'église" qui s'impose. Par contre, dans le deuxième livre, c'est Albine qui prend en charge le discours réaliste, et on ne rejoint le thème de l'é-

glise qu'avec l'entrée en scène du Frère Archangias dans le dernier chapitre de l'épisode du Paradou. Enfin, dans le troisième livre, les deux fils se rejoignent. Nous examinerons d'une manière plus détaillée les lois qui régissent cette "disjonction" du récit, et l'effet esthétique qui en résulte.

Tout en confiant la prise en charge de ses descriptions aux personnages, Zola intervient d'une manière oblique pour assurer la crédibilité de son savoir. Remarquons que les personnages sont très souvent des spécialistes, des experts dans leur domaine de prédilection. Tout cela, bien entendu, confère un élément de nécessité au roman. C'est Michel Butor qui attire notre attention là-dessus :

"S'il est arrivé jusqu'à la fin, en général, c'est que (le lecteur) a cru. Et si le romancier a bien mené cette expérience qu'il n'a pas seulement décrite mais répétée sous nos yeux, alors dans un certain domaine, le lecteur ne peut plus penser de certaines façons." 12

Dans les première et troisième parties de La Faute de L'Abbé Mouret, Serge dit la messe. Le lecteur croit à Serge en tant que prêtre, et alors ne peut plus nier ni la vérité de cette messe, ni celle de ces litanies que Serge récite devant l'image de la Vierge. La Teuse s'occupe du ménage depuis de nombreuses années, et c'est précisément parce qu'elle s'y

12. Michel Butor, "Experimentation et Observation",
Introduction au Roman Expérimental, Oeuvres Complètes,
p. 1147.

connaît bien (à force d'avoir nettoyé les articles de l'église, d'avoir lavé et raccomodé les nappes de l'autel ainsi que les chasubles de Serge) qu'elle est à même d'en parler avec autorité. C'est Albine, la fleur sauvage, "une grande rose, une de ces roses pâles ouvertes le matin" qui initie Serge et le lecteur aux trésors du Paradou. Rien n'est arbitraire, et l'on pourrait se demander avec Barthes: "Quelle est cette logique qui contrôle les principales fonctions du récit?" ¹³

D'abord, cette logique est une fonction de la motivation de l'auteur, et Zola a beau affirmer dans Le Naturalisme au Théâtre que "l'imagination n'a plus d'emploi, l'intrigue importe peu au romancier qui ne s'inquiète ni de l'exposition, ni du noeud, ni du dénouement." ¹⁴ Dans l'Ebauche de La Faute de L'Abbé Mouret, Zola note: "Eve et Adam s'éveillant au printemps dans le paradis terrestre", et admet que: "Je calque le drame de la Bible, et, à la fin, je montre sans doute, Frère Archangias apparaissant comme le dieu de la Bible et chassant du Paradou les deux amoureux." ¹⁵ Les noms dans le roman--Albine (Blanche dans l'Ebauche) Archangias, Le Paradou--ont une source

13. Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale du Récit", Communications, XI (1968).
14. Emile Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 1239.
15. Cité par Maurice LeBlond, Emile Zola, La Faute de L'Abbé Mouret (Paris: Edition Bernouard,), p. 418

transparente et constituent un élément de la prévisibilité du texte.

Tout récit a ce que Greimas appelle une "sémantique fondamentale", constituée par les différentes fonctions, qui nous permettent de voir que "le sens n'est pas au bout du récit (mais) le traverse." ¹⁶ Mais qu'est-ce, au juste, qu'une fonction?

Pour Propp, la fonction est comprise comme un acte des personnages, défini du point de vue de sa signification pour le déroulement de l'action du conte considérée comme un tout." ¹⁷

On pourrait dresser la liste des principales fonctions telles qu'elles se dégagent d'une lecture de La Faute de l'Abbé Mouret:

1. Le héros (Serge) fait un voyage au Paradou où il rencontre un bienfaiteur (Albine).
2. Le héros (Serge malade) est transporté au Paradou (1^{er} lieu d'intervention) où il engage une lutte contre le traître (l'église, le Frère Archangias).
3. Le héros (Serge) est mis à l'épreuve par le bienfaiteur. Il doit conquérir le jardin.
4. Serge réagit de façon positive. (L'homme se réveillant à vingt-cinq ans).

16. Roland Barthes, "Introduction à l'analyse Structurale du Récit," p. 6.

17. Cité par Claude Bremond, "L'Héritage de Propp", Logique du Récit (Paris: Edition du Seuil, 1973), p. 15.

5. Serge et Albine font l'amour. (Le traître, l'église, semble battu).
6. Serge obtient une aide surnaturelle. (La fonction du rappel du Frère Archangias).
7. Le héros prend le chemin de retour à l'église. Il est poursuivi par un ennemi (Albine) auquel il échappe grâce à une aide (le Frère Archangias)

Un examen des fonctions révèle la logique du récit. Elles sont complémentaires: l'entrée dans le Paradou doit être suivie d'un départ du Paradou et le départ de l'église a comme complément le retour à l'église. Les "séquences" dont parle Bremond tendent à se répéter aussi (rencontre → confrontation → victoire/défaite du héros).

Bien que le point de départ (l'église) soit le point d'arrivée du récit, il s'opère une transformation du sens sans laquelle, comme nous l'explique P. Hamon, il ne peut y avoir de récit. Le bienfaiteur du début (Albine) se transforme en ennemi à la fin du roman, tandis que "le traître" du début devient l'agent de l'intervention surnaturelle. Et la transformation a lieu à partir de "la faute."

Or, dès le début du roman, la gratification des sens est instaurée comme valeur à conquérir. Comment justifier ce changement? Il faut se rappeler que ce sont les personnages qui servent de "support" et qui remplissent les fonctions. P. Hamon souligne l'importance du rôle du personnage en analysant le récit selon une sémiotique du personnage. En d'autres

termes, le personnage est le microcosme (le signe) qui fonctionne dans le macrocosme du récit (le système de signes). A partir du numéro cinq, les fonctions remplies par les mêmes personnages changent. Pour qu'il y ait ce changement, la logique du récit demande qu'un système d'information soit mis en marche qui le justifie. Tout cela entraîne une discussion du rôle du personnage dans le roman.

Claude Bremond distingue entre les deux rôles narratifs principaux: celui de patient et celui d'agent. Tandis que l'agent prend l'initiative de l'action, le patient subit celle du récit. Dans La Faute de L'Abbé Mouret, donc, Serge est le "patient", étant influencé par le cours des événements racontés. Dans les premiers chapitres du roman, Serge a l'air d'être heureux. Zola ^{sur cela} insiste à plusieurs reprises:

"On avait tué l'homme en lui, il le sentait, il était heureux de se savoir à part, créature châtrée, déviée, marquée de la tonsure ainsi qu'une brebis du Seigneur (p. 33)."

"Est-ce que nous ne sommes pas heureux, ici? Nous avons tout ce qu'il nous faut, nous vivons dans une paix de paradis (p. 24)," répond Serge à La Teuse qui l'invite à réclamer contre son sort. Par contraste, le premier livre se termine sur un élément de doute. C'est Serge qui se demande: "N'était-il pas heureux, lui aussi (p. 132)?"

Il est évident que "l'action" du premier livre consiste en un changement d'état soit réel, soit apparent, en ce qui concerne le patient. Est-ce qu'il y a eu des modifications dans les circonstances du héros depuis le début?

La lucidité du patient lui-même, bien entendu, décide si le changement d'état est réel ou apparent. Zola ne donne aucun indice du manque de sincérité chez Serge, mais l'on pourrait se douter de la lucidité de celui-ci à cause du fait qu'il est mal informé sur sa propre situation. On pourrait puiser dans le roman lui-même des affirmations à l'appui de cet argument. Serge est heureux parce qu'il se croit insensible au monde extérieur:

"Lui gardait toute l'ombre morte du séminaire. Pendant des années il n'avait pas connu le soleil. Il l'ignorait même encore, les yeux fermés, fixés sur l'âme, n'ayant que du mépris pour la nature damnée (p. 30)."

Etant donné "l'insensibilité" de Serge, on dirait que les soucis réalistes de Zola contredisent son parti pris au niveau du discours. Si Serge reste insensible, on pourrait se demander pourquoi Zola décrit ce qui ne touche pas le personnage:

"... cet envahissement de la nef par la tiède matinée de mai, ce flot montant de soleil de verdure, d'oiseaux qui débordait jusqu'au pied du Calvaire où la nature damnée agonisait (p. 19)."

Si vraiment Serge "(n'avait) que du mépris pour la nature damnée", pourquoi est-ce qu'il s'arrête sans cesse ^{pour} contempler le monde extérieur? Nul besoin d'insister davantage sur le double déroulement du roman (histoire, discours), mais nous allons voir que dans le roman naturaliste, les "fiches" servent à établir une complicité entre le lecteur et l'auteur contre le personnage. Le lecteur est, en quelque sorte, muni

d'informations pour poursuivre à son terme l'expérience entreprise par l'auteur. Soulignons donc que l'aspect réaliste du roman est toujours subordonné à l'expérience: quel sera le résultat d'une confrontation de X qui se croit dans un état A (mais n'est pas dans un état A) avec Y?

↑
Soit X écoutera Y, soit ne l'écouterà pas

↑
D'où

Soit X recevra des confirmations qu'il est dans un état A.

Soit X sera confronté par des évidences qui contredisent qu'il est dans un état A.

↑
Conclusions

X va persister dans sa conviction du début (qu'il est dans un état A)

ou

X va douter qu'il est dans un état A.

↑
Puisque Y agit sur X, on pourrait refaire notre proposition initiale pour dire:

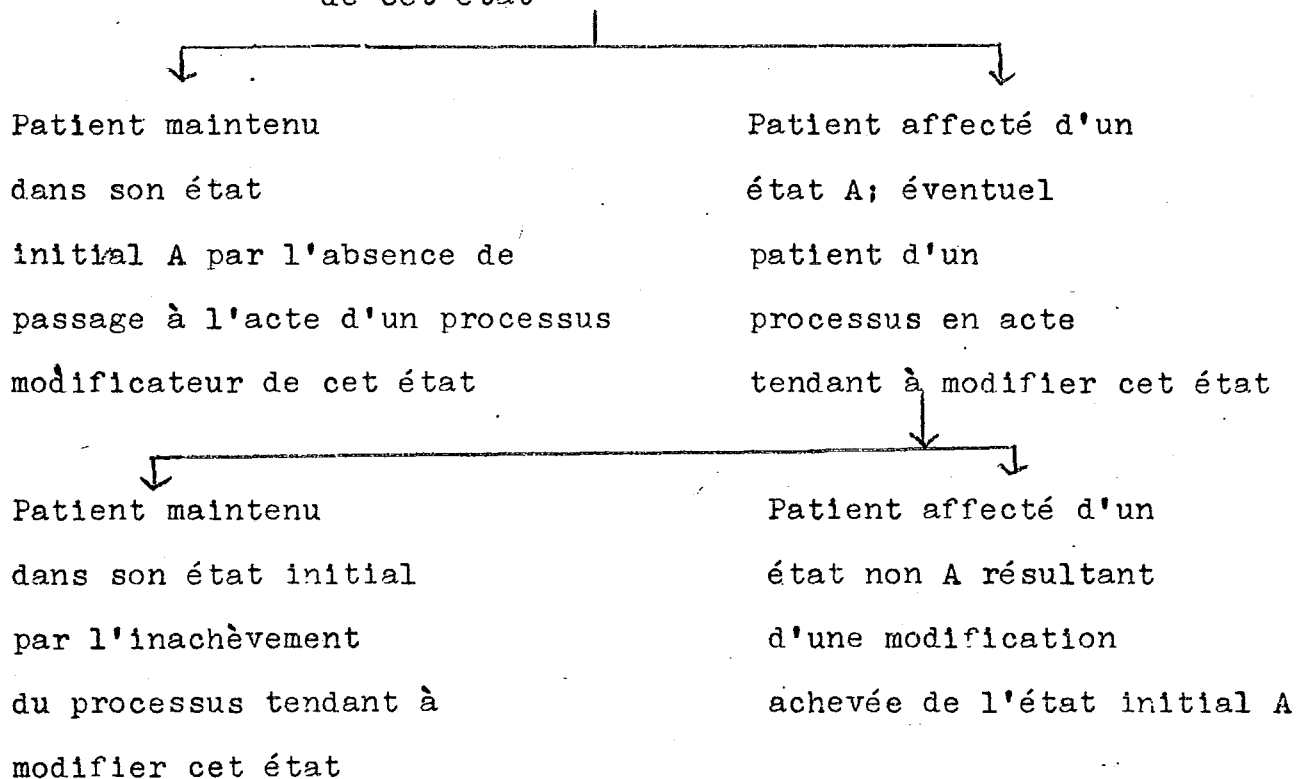
↑
"Agent Y agit sur patient X."

Claude Bremond attribue à l'agent des rôles d'informateur et de dissimulateur, de révélateur et de trompeur. Dans cette perspective, l'introduction dans La Faute de L'Abbé Mouret de Désirée, d'Albine, du Frère Archangias et de la Teuse n'est pas un acte gratuit mais obéit au dessein expérimental de Zola. Ces personnages sont, en effet, "les catalystes" de

l'expérience. Et Zola semble respecter l'impersonnalité du savant. Les deux influences négatives (le Frère Archangias, La Teuse) ont pour contrepoint les influences positives (Albine, Désirée).

Le schéma de Claude Bremond résume d'une façon nette le processus établi par Zola dans le premier livre de La Faute de L'Abbé Mouret:

Patient affecté d'un état A; éventuel
patient d'une éventuelle modification
de cet état



Comme nous l'avons mentionné plus haut, il y a deux agents La Teuse et le Frère Archangias, qui travaillent à maintenir Serge dans son état initial. Le Frère définit la sainteté comme un mépris total de la vie. C'est lui qui fait tomber le nid de fauvettes que guette Vincent au début du roman. C'est lui, aussi, qui essaie d'enlever à Désirée le

nid de merles apporté par Albine. Il confond mépris de la vie avec mépris de la femme, ce qui ressort d'une façon nette lorsqu'il propose une solution à la vie grouillante des Artaud: "... tor-dre le cou aux femelles si l'on voulait que le pays ne fût pas empoisonné (p. 87)." La présence du Frère Archangias met Serge mal à l'aise:

"Frère Archangias lui causait parfois d'étranges scrupules... Et il se désespérait de ne pouvoir se dépouiller davantage de son corps, de ne pas être laid, immonde, puant la vermine des saints (p. 40)."

Dès le début, Zola met en question la validité de la position du Frère--même Désirée le hait.

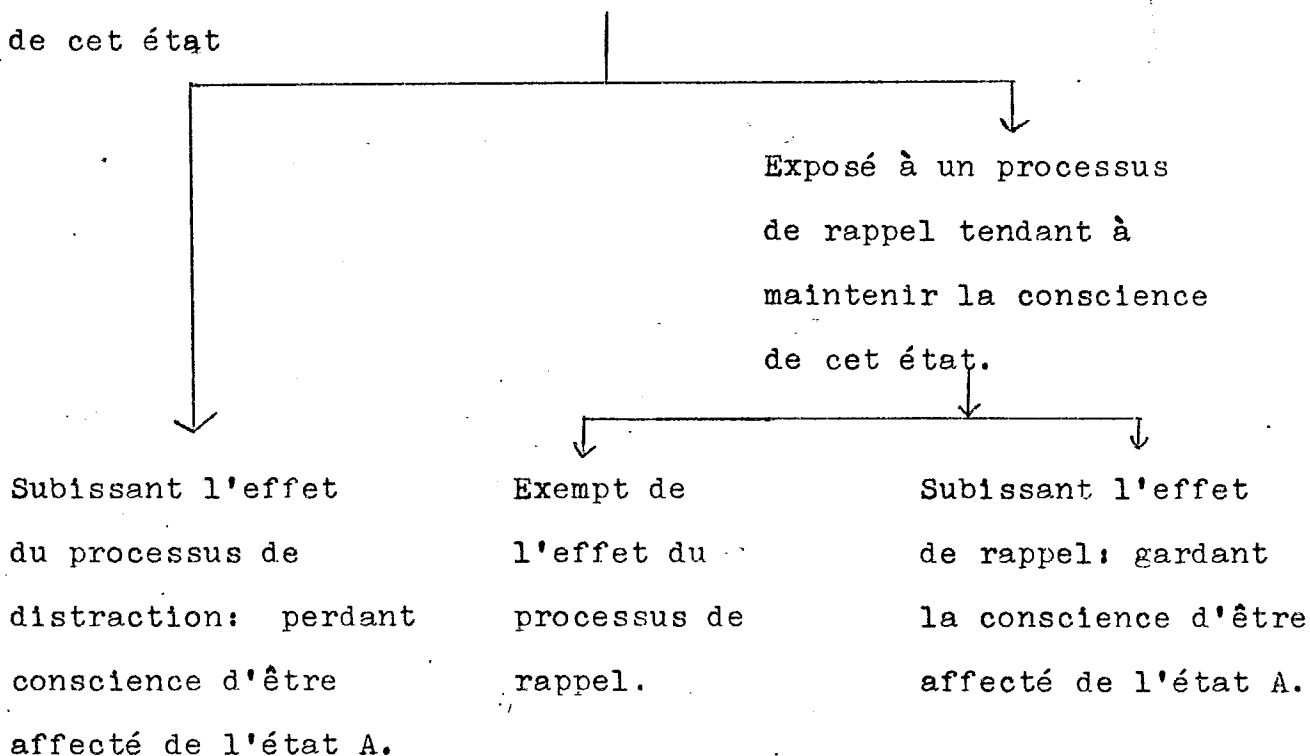
La Teuse aussi essaie, d'une manière oblique, de convaincre Serge de se maintenir dans son état initial. Son influence est indirecte parce qu'elle se limite à peindre en noir le pays ainsi que les Artaud--et donc, à renforcer Serge dans son ambition de trouver "un désert d'ermite, quelque trou dans une montagne où rien de la vie, ni être ni plante, ni eau ne le viendrait distraire de la contemplation de Dieu (p. 30)."

Aux forces négatives s'opposent les influences positives--Désirée et Albine qui travaillent au nom du progrès, du changement, de la vie. Désirée, qui s'intègre si complètement dans le monde naturel, met Serge mal à l'aise: "Cependant, elle l'inquiétait depuis quelques temps: elle devenait trop forte, trop saine, elle sentait trop la vie (p. 31)."

Désirée sert de point de repère pour montrer que Serge n'est pas insensible au monde extérieur. Albine, aussi, "la fille mystérieuse et troublante de cette forêt entrevue dans une nappe de soleil (p. 62)", sert à indiquer que la renonciation de Serge n'est pas complète.

Vu la double influence que subit Serge, la réalisation ou la non-réalisation du processus de modification sera déterminée et par le poids de chaque influence et par la réceptivité du patient lui-même à l'information qu'on lui donne. Dans le cas de Serge, tout semble favoriser une modification de son état. Quand il pense à sa première rencontre avec Albine, Serge admet que, "tout son mal venait de ce rire qu'il avait bu". (p. 137) A ce stade, Serge n'est plus dans un état A parce qu'il a été obligé de reconnaître que ses sens existent, ("Il fermait ses sens, Il essayait de les anéantir") mais en même temps il refuse de prendre le dernier pas qui consiste à les accepter. Reportons-nous encore fois au schéma de Claude Bremond:

Patient se jugeant affecté de l'état A; exposé à un processus de distraction tendant à lui faire perdre conscience de cet état



Le premier problème à résoudre, c'est celui de décider si Serge est "exposé à un processus de rappel", ou s'il subit "l'effet du processus de distraction, perdant conscience d'être affecté de l'état A." Nous avons affaire aux deux phénomènes. Comme nous l'avons déjà mentionné, les souvenirs d'Albine viennent distraire Serge à plusieurs reprises. Pourtant, il est encore dans le milieu ecclésiastique et il est donc inévitable qu'il subisse le processus de rappel. On pourrait citer à titre d'exemple la cérémonie de décoration^{de} la chapelle de la Vierge, après laquelle Serge s'enferme dans l'église, s'abandonnant tout entier à sa dévotion pour Marie:

"Oh! vivre, grandir en dehors de la honte du sens!

Oh! multiplier, enfanter, sans la nécessité abominable du sexe, sous la seule approche d'un baiser céleste (p. 141)!"

Il est à noter que la victoire de Serge sur lui-même n'est qu'apparente. S'il faut parler d'une victoire, il serait plus juste de dire que ce sont les forces de "distraction" qui triomphent, puisqu'en subissant le processus de rappel, Serge se livre à une forme plus satisfaisante de la "distraction", où "lui, habitait le bel intérieur de Marie, s'y appuyant, s'y cachant, s'y perdant sans réserve, buvant le lait d'amour infini qui tombait goutte à goutte de son sein virginal (p. 11)." Le schéma pour le premier livre se réduit à:

Patient affecté d'un état A; éventuel patient d'une éventuelle modification de cet état.



Patient affecté d'un état A; éventuel patient d'un processus en acte tendant à modifier cet état.



Patient maintenu dans son état initial par l'inachèvement du processus tendant à modifier cet état.

(p. 141)

Le premier livre commence avec Serge dans un état satisfaisant et se termine avec Serge victime d'un état insatisfaisant ("N'était-il pas heureux?") à cause de "la modification inachevée."

Deux termes, "victime" et "bénéficiaire" demandent notre attention. Est-ce qu'on parle de l'attitude du personnage vis à vis de sa propre condition, ou du jugement objectif du récit? Il arrive souvent que les deux jugements se contredisent, comme c'est le cas dans La Faute de L'Abbé Mouret, où Serge se voit bénéficiaire tandis que la narration nous invite à le juger victime.

Bremond signale que l'attitude du personnage à l'égard de sa propre situation est fonction du degré de satisfaction que lui procure son état. Il distingue entre les trois catégories de satisfaction: hédonique, pragmatique, éthique. Or, nous venons de voir que dans sa dévotion à la Vierge, Serge éprouve des satisfactions hédoniques ("habiter le bel intérieur de Marie"), pragmatiques (accéder à Jésus par Marie) et éthiques (renonciation à la chair). On devrait tenir compte aussi des espoirs qui jouent un rôle important dans la prise de décision. Serge est parti à la recherche d'un idéal transcendant (l'Absolu) et, par conséquent, il donne la primauté à ses obligations d'ordre pragmatique et éthique aux dépens des satisfactions hédoniques. Et voilà pourquoi au niveau du discours Serge est victime. Ce qu'il voit comme une protection aux pieds de Marie, n'est que l'ignorance d'une dégradation tandis que son malaise devant Albine et Désirée est "l'ignorance d'une amélioration."

Le deuxième livre de La Faute de L'Abbé Mouret s'ouvre avec Serge bénéficiaire d'un état satisfaisant à cause d'une amélioration achevée. Rappelons-nous qu'à la fin du premier livre nous avons laissé Serge victime d'un état insatisfaisant

à cause d'une "modification inachevée."

Livre I

1. Serge victime d'un état insatisfaisant; éventuel bénéficiaire d'un éventuel processus d'amélioration.



2. [Eventuel bénéficiaire d'un processus d'amélioration en cours.]



Livre II

3. Serge bénéficiaire d'un état satisfaisant résultant d'une amélioration achevée.

(p. 163)

Dans le passage du premier livre au deuxième, Zola fait abstraction du numéro deux. Il en résulte une fragmentation dans la structure du récit dont on trouve les sources dans les soucis d'expérimentation de Zola. Or, le passage de là condition de victime à celle de bénéficiaire prend du temps. A l'instar d'autres romanciers de l'instantané, Zola semble diviser la durée, et la réduire "à une succession de moments choisis et juxtaposés." ¹⁸ Il semble faire abstraction du lent processus d'évolution qu'exige le passage d'un état à l'autre. On change de milieu et la transformation est instantanée!

Dès les premiers chapitres du deuxième livre, Zola ne

18. Dubois, Jacques Romanciers français de l'Instantané au XIX^e siècle (Palais des Académies: Bruxelles; 1963) p. 69-70.

laisse subsister^{aucun} doute que Serge est bien le bénéficiaire d'un état satisfaisant. A plusieurs reprises, dans le texte, reviennent des images de naissance. Zola nous apprend que Serge "était réellement dans une heureuse enfance. Il croyait être né la veille. (150) La vie recommence à zéro." "Je crois être tout neuf. Ça m'a joliment nettoyé d'être malade (p. 150)," avoue Serge.

Pourtant, deux courants opposés sont déclenchés dès le début. D'un côté, il y a des indices pour montrer que Serge peut être de nouveau assailli par les influences de l'autre monde qu'il vient de quitter. "J'entends les cloches, et c'est cela qui me fatigue (p. 148)," avoue-t-il à Albine. Retenons aussi le fait qu'il ne veut "rien du dehors." La suite du deuxième livre décèle une autre source éventuelle de dégradation. Il s'agit, bien sûr, de l'Arbre de Vie dont le caractère louche est souligné plusieurs fois: "L'arbre a une ombre dont le charme fait mourir (p. 203)."

D'autre part, il faut tenir compte de la protection éventuelle. On pourrait ranger la protection que propose Albine sous trois rubriques:

1. Albine, c'est la lumière par excellence. "Qui donc m'a mis à la lumière," demande Serge. C'est à Albine qu'appartient le rôle de guérir Serge. "Vois-tu, ces roches brûlées là-bas ne te volaient rien. Il te faut des arbres, de la fraîcheur, de la tranquillité (p. 147)," lui dit-elle. Son complice est le jardin.

2. Albine se charge de bloquer toute influence venant de l'extérieur du Paradou. Ayant découvert la muraille crevée, elle bouche le trou pour tranquilliser Serge.
3. Quant à l'arbre de Vie, Albine cherche à démentir son influence néfaste: "C'est un mensonge, ce n'est pas défendu, murmura-t-elle (p. 262)."

Protection ou dégradation--la décision sera une fonction du mérite ou du démérite du personnage. Il est à noter que pour la plus grande partie, c'est la protection d'Albine qui s'impose et qui cherche à neutraliser le processus de dégradation déjà mis en marche. D'un côté paradoxal, l'acte d'amour met Albine au sommet de son pouvoir:

"Elle se sentait reine, à le regarder si fort et si humble devant elle. Elle l'avait vaincu, elle le tenait à sa merci, elle pouvait d'un seul mot disposer de lui. Et ce qui la rendait toute puissante, c'est qu'elle entendait autour d'eux le jardin se réjouir de son triomphe, l'aider d'une clameur lentement grossie (p. 270)."

Mais d'autre part, elle devient aussi victime du mécanisme du roman. Elle-même se montre incapable de poursuivre à son terme son rôle de protectrice, car "Serge eut peur à la voir toute rose, les joues confuses, les yeux gros de larmes (p.277)." Albine, la première, devient inquiète. C'est elle qui entend les premiers pas, et c'est elle encore qui mène Serge au trou dans la muraille où tout le passé ressuscitait, où "les trois coups de l'Angelus arrivèrent jusqu'au Paradou." (p. 282) Elle se transforme en traître. Et Frère Archangias n'a plus qu'à tirer

Serge hors du Paradou. Au niveau du discours, il y a donc deux victimes--Serge et Albine. Zola a beau prétendre que l'acte d'amour fait entrer dans l'éternité de la vie, puisque comme nous venons de le voir, c'est à partir de "la faute" que commence le lent processus "d'ennemi-s-ation" d'Albine.¹⁹ Elle est victime de la plume de l'auteur, de la logique du récit. Si nous poussons plus loin notre analyse, il s'avère qu'Albine et Serge sont tous deux victimes de la société. "Vois, ce sont les autres, c'est tout le monde qui va se mettre entre nous (p. 281)," se plaint Albine à Serge. N'est-ce pas la découverte du trou qui déclenche la dégradation? A la fin du deuxième livre, donc, nous avons Serge victime effective d'une frustration achevée de la protection en cours.

Le troisième livre s'ouvre avec Serge victime effective d'un état insatisfaisant résultant d'une dégradation achevée. Comme nous avons vu dans notre discussion de la discontinuité entre le premier et le deuxième livre, Zola est coupable de la même fragmentation en passant du Livre II au Livre III. Zola fait abstraction du processus de "la dégradation en cours," et tout bonnement, attribue la "dégradation achevée" au changement du milieu. Dans le Troisième Livre, le roman semble recommencer mais comme nous le signale Todorov, "l'existence d'un nouveau prédicat qui n'apparaîtra que dans un groupe de victimes--c'est

19. Gilbert Durand dans Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire parle de la "féminisation du péché originel (p. 126)."

celui de prendre conscience ou de s'apercevoir." ²⁰ Serge se reconnaît victime au lieu de bénéficiaire:

"Il lui avait fallu un héroïsme de martyr pour laisser ses genoux collés à la dalle pendant que chaque mot d'Albine l'appelait: son coeur allait vers elle, tout son sang se soulevait, le jetait dans ses bras, avec l'irrésistible désir de baiser ses cheveux (p. 351)."

Ce fait est reconnu de la Teuse ainsi que des Artaud.

Néanmoins, c'est Serge qui choisit de se faire victime en donnant la préférence aux influences qui visent la conservation de son état aux dépens du processus d'amélioration de son état. Zola a beau déléguer le statut d'agent conservateur de l'état au Frère Archangias. Il est vrai que celui-ci se proclame "le gendarme de Dieu (p. 319)," mais Zola permet à Serge de se débarrasser de lui quand il le veut. Prenons par exemple l'épisode où le Frère s'endort devant la brèche et où Serge l'emjambe pour entrer dans le Paradou. Il semble que sans l'effort conscient de refoulement de Serge, Albine triompherait.

Au niveau du discours, Zola semble dire que le milieu n'y est pour rien. Rien de plus facile que de s'échapper avec Albine--et Serge le sait. Pourtant, Zola peint la figure d'une victime innocente--celle d'Albine. Serge s'en sert et la rejette--sans cause. La grande rose "perdait sa sauvagerie"--pour rien. Elle s'était donnée gratuitement. A la différence d'Albine

20. Tzvetan Todorov, "Les Catégories du Récit Littéraire," Communications, VIII (1966), p. 135.

il n'y a rien de cette magnifique gratuité chez Serge. Son sacrifice est égoïste: "Jamais même au cou d'Albine il n'avait goûté les félicités qu'il éprouvait à se martyriser, en regardant en face cette passion qu'il refusait (p. 353)." Albine meurt et Serge survit--un cadavre vivant.

Notre examen de La Faute de L'Abbé Mouret selon les théories de Claude Bremond nous amène à deux catégories de conclusions: l'une d'ordre structural et l'autre d'ordre idéologique.

Prenons d'abord "le fil idéologique". Dans le premier livre, comme nous l'avons vu, la satisfaction hédonique est instaurée comme valeur à conquérir. Dans le deuxième livre, Albine devient le symbole de cette satisfaction, et par son rôle de protectrice s'avère figure maternelle (protection contre le dehors) et complice de la vie.



D'où,

la femme = mère + symbole de la vie et du salut

Si c'est bien le cas, pourrions-nous nous demander, pourquoi Albine se transforme-t-elle en ennemi dans les dernières pages du deuxième livre? Est-ce que cette transformation est élément essentiel du "sens" du discours? Pourquoi est-ce que "la femme-victime" sert de dénouement au roman? Si les efforts d'Albine n'avaient pas été frustrés, Serge ne serait pas non plus devenu victime. La Faute de L'Abbé Mouret peut ainsi très bien se lire, non seulement comme une réaction contre le célibat des

prêtres, mais aussi comme un cri pour la libération de la femme. Tout au long du roman *Frère Archangias* associe la femme avec "une puanteur universelle gâtant l'amour." Dans *La Faute de L'Abbé Mouret*, Zola fait l'effort conscient de libérer la femme de l'amour qui condamne.²¹ Pour Zola, la femme est victime de la société, et c'est seulement en se libérant socialement, qu'elle pourra devenir ce qu'elle est--le symbole de la vie et du salut.

Pour terminer, revenons à la structure du roman lui-même. Nous avons constaté que la discontinuité dans la séquence narrative confère au roman une structure impressionniste. Pourtant, cette discontinuité s'explique si l'on tient compte du double développement du roman. On a affaire à l'influence de l'église ainsi qu'à l'influence du Paradou. Les deux fils se retrouvent dans chaque section du roman, mais l'un est toujours subordonné à l'autre, de sorte qu'il ne se manifeste que comme courant. Dans le premier livre, qui se situe, pour la plus grande partie dans le cadre ecclésiastique, le "fil Paradou" n'est qu'introduit. Quant au deuxième livre, la situation s'y trouve renversée. Ici, c'est le "fil Paradou" qui est amplifié et le thème de l'église revient comme leitmotiv. Le troisième livre reprend la situation initiale. Soulignons encore une fois que cette juxtaposition des "fils de l'histoire" contribue à l'effet de mosaïque que produit le roman.

21. Nous allons examiner cet aspect du roman en détail dans le quatrième chapitre en abordant le problème du mythe solaire dans le roman.

D'autres éléments renforcent cette impression de mosaïque. Dans son article, "Un Discours Contraint," P. Hamon examine le rôle de la description dans le roman zolien et l'expansion paradigmatique qu'elle introduit par rapport au syntagme du récit. Les descriptions du paysage, toujours "vu à travers un tempérament,"²² remplissent un rôle qui va bien au delà de tout souci réaliste, et servent à nous fournir des documents sur le caractère du personnage. Les évocations des Artaud, pour la plupart, sous contours féminins, sont en accord avec les craintes et les désirs inconscients de Serge. Toujours est-il que, brisant la continuité de l'histoire, la description--"organisation par tableaux" est néanmoins indispensable pour comprendre le récit. Une structure impressionniste semble être, donc, un trait fondamental du roman naturaliste.

Pourtant, au sein même de cette fragmentation de La Faute de L'Abbé Mouret, nous retrouvons des soucis de construction dans la manière dont Zola dispose les fragments. Le roman est divisé en trois parties^{parmi lesquelles} s'établissent des rapports de symétrie et de contraste.

Dans le premier livre, Zola met l'accent sur l'état délabré de l'église avec sa façade "toute nue rongée par les soleils et les pluies...ses marches rompues, à demi enterrées par un bout..la haute porte ronde, crevassée, mangée de poussière,

22. Emile Zola, Le Naturalisme au Théâtre, p. 1233.

de rouille, de toiles d'araignée, si lamentable sur gonds arrachés que les coups de vent semblaient devoir entrer au premier souffle...(p. 27)." L'intérieur de l'église avec ses "hautes fenêtres à vitres claires, fêlées, crevées pour la plupart," son "plafond plat dont on voyait les poutres badigeonnées (p. 14)" est aussi en train de se décomposer. L'atmosphère sombre constitue un cadre bien approprié au thème de la mort qui sera introduit dans le roman par la figure du Christ "barbouillée d'ocre, éclaboussée de laque." (p. 17) Dans les cas où le soleil se montre, c'est une présence qui menace, "(enflammant) l'autel, blanchissant les panneaux de faux marbre, (mangeant) les clartés des deux cierges...(p. 21)." En général, la sécheresse et la stérilité sont les seules manifestations du soleil dans ce pays des Artaud, "pâmé au soleil dans un vautrement de femme ardente et stérile (p. 42)."

La troisième section du roman dans laquelle Serge abandonne Albine pour accepter la castration aux mains du Père, se définit essentiellement par la même absence de lumière bienfaisante. Pendant la cérémonie du mariage de Fortuné et de Rosalie, "le soleil n'entrait pas encore par les larges fenêtres de l'église. (p. 288)." Quand Albine rend visite à Serge, "l'église lui parut toute grise (p. 349)," et plus loin, Zola insiste pour dire que le soleil est exclu. Dans ses efforts frustrés pour ramener Serge au Paradou, Albine attribue le changement qui s'est opéré en Serge à l'atmosphère sombre de l'église:

"La voûte te cache le ciel, te prend ta part de soleil. C'est si petit que tes membres s'y raidissent comme si tu étais couché vivant dans la terre (p. 358)."

Par contre, le soleil est le personnage principal dans la deuxième partie de La Faute de L'Abbé Mouret qui est une explosion dynamique de lumière et d'énergie. Il est évident, dans cette section, que le conflit entre la religion et la nature n'est qu'un prétexte pour l'intention implicite de Zola qui est une célébration des puissances de la nature. Le soleil rythme l'action du roman, car à plusieurs reprises "(Serge) cherchait cette ombre dont il avait eu peur (p. 152)." Le soleil accompagne Serge et Albine dans leurs promenades. Comme de jeunes dieux, ils marchent "vêtus de soleil (p. 187)." Enfin, le soleil devient l'essence même de la vie, puisque "Serge ne pouvait plus ^{vivre} sans le soleil (p.158)."

Du point de vue de la structure, le roman est bien équilibré, l'atmosphère sombre qui domine dans les première et troisième parties faisant ressortir par contraste la lumière aveuglante de la deuxième partie. Tandis qu'une atmosphère sombre règne dans les épisodes de l'église, les descriptions du Paradou se définissent par "la gaiété vivante des arbres, des eaux, du soleil (p. 187)."

Dans ce chapitre, nous avons concentré notre analyse sur la structure de La Faute de L'Abbé Mouret. A côté d'un certain fragmentisme provenant des juxtapositions à l'échelle du fil de l'histoire ainsi qu'au niveau de la description, nous avons remarqué des soucis de construction. Toujours est-il que,

comme nous avons démontré dans notre discussion du réalisme, pour bien expliquer un mouvement littéraire, il faut tenir compte et de la forme et du contenu. A quel point Zola transpose-t-il les sujets des tableaux impressionnistes dans La Faute de L'Abbé Mouret? Il nous reste à examiner de plus près, l'amitié de Zola pour les peintres impressionnistes, ainsi que la vision du monde qui est à la base de cette amitié.

CHAPITRE II

ZOLA ET LES PEINTRES IMPRESSIONNISTES

Du point de vue thématique, et stylistique, Zola semble assez proche des peintres impressionnistes. Le moment est mûr pour un art qui célèbre la vie moderne dans toutes ses manifestations:

"Mais la joie, l'ivresse que procurent un jour ensoleillé, un ciel pur, une mer agitée, les impressionnistes sont les premiers et peut-être les derniers à les avoir éprouvées avec des sens exaltés par la nature plus sûrement que par n'importe quel poison permettant l'oubli et le bonheur." ¹

Le nouvel esprit de liberté qui s'est manifesté avec la chute du Second Empire pousse les artistes à se révolter contre la vieille école pour chercher un art qui, par ses sujets, donne la primauté au présent, à la vie de tous les jours. Claude Lantier, le peintre de L'Oeuvre, incarne bien l'esprit du temps quand il cherche à peindre "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." ²

-
1. Ruth Moser, L'Impressionnisme Français, p. 230.
 2. Emile Zola, L'Oeuvre, (Paris: Edition Livre de Poche, 1972), p. 55.



15

Washerwomen Carrying Washing. (1876-1878)



The Toilet



Woman Ironing with Her Back to the Light. (1874)

13



Women Ironing. (1884)

14

Le métier et la race, de même jouent un rôle important en ce qui concerne l'évolution de Zola vers l'impressionnisme. Les biographies de Zola nous livrent l'influence profonde qu'ont exercée sur lui les souvenirs des jours ensoleillés de son enfance passés dans le Midi, les promenades dans la campagne avec son ami de collègue, Paul Cézanne, et leurs lectures de poètes romantiques dont ils étaient friands tous les deux.

Zola entre en contact avec les peintres impressionnistes par la voie du journalisme. Pourtant, même avant la rencontre dans le café Guerbois où les artistes avaient coutume de se réunir le soir, Zola partage avec les Impressionnistes la même vision du monde. Cette même vision de la nature est à la base de l'influence réciproque qui va s'exercer entre Zola et ses amis peintres. Comme l'avoue Zola :

"Je n'ai pas seulement soutenu les impressionnistes, je les ai traduits en littérature par les touches, les couleurs mêmes de beaucoup de mes descriptions." ³

Dans La Faute de L'Abbé Mouret, il est évident que Zola s'inspire des études de lumière de Monet :

"On a prétendu que j'ai dépeint le Paradou d'après le parc paradisiaque de Monet où sont nées des toiles merveilleuses. En tout cas, les deux se sont ressemblés dans le foisonnement sauvage des feuillages et des fleurs

3. cité par Emile Hertz, "Emile Zola, témoin de la Vérité", Europe XXX (1952).

indomptables. Mes yeux et mon coeur les ont rassemblés" 4

Souvent, Zola et les peintres abordent les mêmes sujets. Pour la première fois, la vie quotidienne devient une source de beauté. Le réel, soit une scène de campagne, soit une locomotive ou une danseuse sur la scène sont à la source de leur inspiration. Joy Newton examine de près cet échange de motifs entre Zola et ses amis.⁵ La scène de L'Assommoir où Gervaise prend un verre avec Coupeau est peut-être présente à l'esprit de Degas quand il peint "L'absinthe" en 1876. Le thème des ouvriers est également repris par Monet dans "Les Paveurs de la rue Mosnier" (1878) et dans "Les Repasseuses" (1884). Zola s'est fait une réputation par son génie d'évoquer les foules. La vie grouillante des boulevards est reprise par Pissarro dans "Avenue de L'Opéra"(1878) et "Boulevard des Italiens"(1898), par Renoir dans "Les Grands Boulevards"(1875), "Boulevard au Printemps", "Pont Neuf"(1872) et par Monet dans "Boulevard des Capucines"(1873) et "Boulevard des Capucines au Carnaval" (1873).

En ce qui concerne les arts plastiques, d'abord, les impressionnistes marquent leur rupture avec la vieille école réaliste en refusant désormais de peindre ce qu'ils savent

4. Emile Zola, cité par Joy Newton, "Emile Zola, Impressionniste" I, Les Cahiers Naturalistes, XXXIII (1967), p. 49.

5. Ibid., p. 43.

d'un sujet au profit de ce qu'ils en voient. Leur modernité, à proprement parler, consiste à avoir découvert que la réalité n'est qu'un monde d'apparences. ⁶ D'où leur ambition de saisir ces "instantanés" qui constituent la seule réalité valable pour l'homme. En littérature, la composition par tranches de vie correspond aux "instantanés" de la peinture.

La question des thèmes mise à part, Zola et les impressionnistes sont unis par la même conception de l'art--qui est, pour l'un et pour l'autre, avant tout une manière très personnelle de voir les choses--et poussés par la même ambition de s'écarter de toute école. Voilà pourquoi Zola déclame contre les règles qu'il considère comme des instruments de mensonge. Voilà pourquoi Pissarro dans ses conseils aux jeunes artistes souligne l'élément de spontanéité:

"Look for the kind of nature that suits your temperament... Don't proceed according to rules and principles but paint what you observe and feel. Paint generously and unhesitatingly for it is best not to lose the first impression you feel. Don't be timid in front of nature:

6. L. Venturi, "The Aesthetic Idea of Impressionism ", Journal of Aesthetics and Art Criticism, (Spring 1941) p. 38 "What the Impressionist painters accomplished was the finding of a form closer to the first impression of the appearance of things than other painters had. And it was closer because of their intense sensibility."

one must be bold at the risk of being deceived and making mistakes. One must have only one master--nature. She is the one always to be consulted." 7

Si Zola se rapproche des impressionnistes par ses idées sur l'art, il s'attache à eux peut-être, même davantage par son tempérament et par son sentiment de la nature. Zola définit le naturalisme comme "un retour à la nature", et les impressionnistes, de même, ont peint ce qu'ils aimaient--la nature. Ce sentiment de la nature est fort chez l'un et chez l'autre. Zola met l'emphase sur le génie du romancier, (une oeuvre d'art est la nature vue à travers un tempérament) et l'art pour les impressionnistes est le fruit d'une communion de l'homme avec la nature. Un examen du panthéisme de Zola n'entre pas dans le cadre de nos discussions ici, mais un examen, même rapide, de La Joie de Vivre ou de La Faute de L'Abbé Mouret fait entrevoir cet échange de traits entre l'homme et la nature. On dirait qu'il n'y a qu'une âme dans tout l'univers:

"Ainsi, il y a comme fusion complète de l'homme et du cosmos, de leur rythme de vie, un enchevêtrement du conscient et de l'inconscient. L'existence inconsciente des choses semble donnée, pendant un instant à l'homme qui sent en revanche que sa conscience est diffuse dans les choses." 8

-
7. cité par John Rewald, The History of Impressionism (New York: Museum of Modern Art, 1961), p. 356.
8. Ruth Moser, L'Impressionnisme Français, p. 235.

Voilà à quoi semble aboutir l'esthétique naturaliste de Zola.

Les impressionnistes sont partis à la recherche d'une même mystique, et leur intense sensibilité ouvre la porte à un nouveau monde derrière les apparences. A ce propos, c'est Francastel qui nous signale que :

"Il n'est pas vrai de dire de Monet qu'il n'a été qu'un oeil. Au contraire il a, plus que quiconque, eu le sentiment des forces supérieures de la vie. Sa poésie est faite non des sentiments de la présence, humaine mais de la présence des dieux." 9

Déclarant la guerre à l'intellect, les impressionnistes ont pris leurs sens comme guide. Ainsi, conclut R. Moser: "Restaurer la vérité, la noblesse, la surprise, la joie de la sensation, voilà ce que l'impressionnisme enseignait." 10

Pourtant, sentir n'est pas tout. Comme le dit Zola, il faut rendre ce qu'on voit, ce qu'on éprouve. De cette façon, nous sommes amenés à examiner les procédés par lesquels les impressionnistes transposent sur la toile leurs sensations multiples.

Soulignons encore une fois que ce qui importe pour les impressionnistes, c'est de saisir et rendre la signification de ce qu'ils voient, et non sa forme logique. Il en résulte que l'art impressionniste se définit surtout comme un art de suggestion. La question qui se pose ensuite, c'est comment rendre ce caractère de la nature insaisissable et toujours

9. Pierre Francastel, Monet, Sisley, Pissarro (Paris: Skira, p. 148).

10. Ruth Moser, L'impressionnisme Français, p. 220

changeante? Si, comme nous le dit Ruth Moser, la nature est la source des motifs et de l'expression pour les impressionnistes, nous comprenons d'autant mieux la nécessité de quelques procédés techniques.

Les peintres décomposent leur vision de la nature selon les conditions du temps et de l'heure, et poussent l'étude de la nature plus loin, jusqu'à la décomposition de la lumière. A ce sujet, l'oeuvre de Monet offre les exemples les plus riches. Nous pensons surtout à ses séries ("Les Meules" 1892, "Les Peupliers" 1895, "Les Cathédrales" 1905, "Vues de Londres" 1907, "Les Nymphéas" 1912) où il tire plusieurs épreuves, du même sujet à des heures différentes de la journée pour saisir les changements opérés par la lumière, et préserver, ainsi, de vrais instantanés. Alexis nous signale que quand Zola se renseignait sur les Halles pour son roman, Le Ventre de Paris, "un crayon à la main, il venait les voir par tous les temps, par la pluie, le soleil, le brouillard, la neige, et à toutes les heures, le matin, l'après midi, le soir, afin de noter les différents aspects." ¹¹ Dans La Faute de L'Abbé Mouret, Zola nous donne plusieurs descriptions de l'église, du pays des Artaud et du Paradou vus à des heures différentes de la journée. D'abord, l'église est vue sous la clarté blonde du soleil matinal:

11. cité par Joy Newton, "Emile Zola, impressionniste" (II), Les Cahiers Naturalistes, XXIV (1967), p. 128.

"Le soleil avait grandi, et les moineaux s'enhardissaient. Pendant que le prêtre lisait, sur le carton de gauche, l'Évangile de saint Jean, annonçant l'éternité du Verbe, le soleil enflammait l'autel, blanchissait les panneaux de faux marbre, mangeait les clartés des deux cierges, dont les courtes mèches ne faisaient plus que deux taches sombres. L'astre triomphant mettait dans sa gloire la croix, les chandeliers, la chasuble, le voile du calice, tout cet or pâlisant sous ses rayons. Et lorsque le prêtre, prenant le calice, faisait une gémuflexion, quitta l'autel pour retourner à la sacristie, la tête couverte, précédé du servant qui remportait les burettes et le manuterge, l'astre demeura seul maître de l'église. Il s'était posé à son tour sur la nappe, allumant d'une splendeur la porte du tabernacle, célébrant les fécondités de mai. Une chaleur montait des dalles. Les murailles badigeonnées, la grande Vierge, le grand Christ lui-même, prenaient un frisson de sève, comme si la mort était vaincue par l'éternelle jeunesse de la terre (p. 21)"

Puis, la même église est vue à cinq heures, sous la pluie:

"...La pluie continuait à mettre aux vitres son ruissellement de cendre fine. Une lumière froide, trempée d'humidité, semblait mouiller les murs. Du dehors, pas un bruit ne venait que le roulement monotone de

l'averse. Les moineaux devaient s'être blottis sous les tuiles, le sorbier dressait des branches vagues, noyées dans la poussière d'eau. Cinq heures sonnèrent, arrachées coup à coup de la poitrine fêlée de l'horloge; puis le silence grandit encore, plus sourd, plus aveugle, plus désespéré. Les peintures, à peine sèches, donnaient au maître-autel et aux boiseries une propreté triste, l'air d'une chapelle de couvent où le soleil n'entre pas.

Une agonie lamentable emplissait la nef, éclaboussée du sang qui coulait des membres du grand Christ; tandis que, le long des murs, les quatorze images de la Passion étalaient leur drame atroce, barbouillé de jaune et de rouge, suant l'horreur. C'était la vie qui agonisait là, dans ce frisson de mort, sur ces outils pareils à des tombeaux, au milieu de cette nudité de caveau funèbre. Tout parlait de massacre, de nuit, de terreur, d'écrasement, de néant. Une dernière haleine d'encens traînait, pareille au dernier souffle attendri de quelque trépassée, étouffée jalousement sous les dalles. (p. 357)."

Enfin, Zola nous la montre le soir, illuminée par le coucher de soleil:

"...Au dehors, la pluie avait cessé. Le soleil se couchait dans une grande lueur rouge qui semblait prendre aux fenêtres des rideaux de satin rose. L'église maintenant, était tiède, toute vivante de cette dernière haleine du soleil. Le prêtre remerciait vaguement Dieu du répit qu'il voulait bien lui donner. Un

large rayon, une poussière d'or qui traversait la nef allumait le fond de l'église, l'horloge, la chaire, le maître-autel... Derrière le maître-autel, des draps d'or étaient tendus sur les gradins, des ruissellements d'orfèvrerie coulaient, des chandeliers s'épanouissant en gerbes de clartés, ^{des} encensoirs où brûlait une braise de pierreries, des vases sacrés peu à peu élargis avec des rayonnements de comètes... Il devenait le pontife d'une église d'or. (p. 377-78)."

Quant au jardin, Zola nous prépare pour les transformations auxquelles il faut s'attendre dans le roman. C'est Serge qui, ne connaissant pas encore le jardin, "sur les moindres indices établissait des plans merveilleux qu'un chant d'oiseau, un craquement de branche, un parfum de fleur lui faisaient modifier, pour planter là un massif de lilas, pour remplacer plus loin une pelouse par des plates-bandes. A chaque heure il dessinait un nouveau jardin aux grands rires d'Albine. (p. 160)"

Considérons, d'abord, les descriptions du Paradou sous le soleil du printemps:

"Le soleil seul entrait là, se vautrait en nappe d'or sur les prés, enfilait les allées de la course échappée de ses rayons, laissait pendre à travers les arbres ses fins cheveux flambants, buvait aux sources d'une lèvre blonde qui trempait l'eau d'un frisson. Sous ce pou-droisement de flammes, le grand jardin vivait avec une extravagance de bête heureuse, lâchée au bout du monde, loin de tout, libre de tout. C'était une débauche

telle de feuillages, une marée d'herbes si débordante, qu'il était comme dérobé d'un bout à l'autre, inondé, noyé. Rien que des pentes vertes, des tiges ayant des jaillissements de fontaine, des masses moutonnantes, des rideaux de forêts hermétiquement tirés, des manteaux de plantes grimpantes traînant à terre, des volées de rameaux gigantesques, s'abattant de tous côtés. (p. 162)."

Zola pousse son analyse du jardin plus loin et enregistre ses transformations selon les conditions de l'heure. Le jardin vu le matin au printemps est séduisant :

"... Les verdurees pâles se noyaient d'un lait de jeunesse, baignaient dans une clarté blonde. Les arbres restaient puérils, les fleurs avaient des chairs de bambin, les eaux étaient bleues d'un bleu naïf de beaux yeux grands ouverts. Il y avait jusque sous chaque feuille, un réveil adorable. (p. 170)."

Le même jardin vu par un soir d'automne diffère au point d'être méconnaissable :

"Et ils s'enfoncèrent dans le Paradou. L'automne venait, les arbres étaient soucieux, avec leurs têtes jaunies qui se dépouillaient feuille à feuille. Dans les sentiers, il y avait déjà un lit de verdure morte, trempé d'humidité, où les pas semblaient étouffer des soupirs. Au fond des pelouses, une fumée flottait, noyait de deuil les lointains bleuâtres. Et le jardin entier se taisait, ne soufflant, plus que

des haleines mélancoliques, qui passaient pareilles à des frissons. (p.140)."

D'autre part, comment mieux reproduire la sensation du mouvement que par une forme qui se brise en fragments? Le thème de l'eau revient souvent chez les peintres impressionnistes, et est à la base de cette palette de couleurs pures et des touches de pinceaux rapides qui caractérisent les tableaux des impressionnistes. Nous savons que Renoir, Monet et Pissarro ont développé leur technique en étudiant des reflets de lumière sur la Seine. Monet, le chef reconnu de l'école impressionniste, montre une grande prédilection pour les motifs de l'eau où "le reflet avec son dessin pour toujours enfui sera souvent le centre de la composition."¹² Signalons "La Rivière", "L'Impression, Soleil Levant," "Régates à Argenteuil", "La Seine à Bougival", "Le Bassin d'Argenteuil" qui "vivent" par les jeux de lumière à la surface de l'eau.

L'eau permet d'étudier non seulement les jeux de lumière, mais devient une véritable "métaphore de la peinture,"¹³ rendant possible le renversement de l'objet, et par ce fait même, constitue un élément important de l'animation du tableau. C'est

12. Michel Butor, "Claude Monet ou Le Monde Renversé", Répertoire III (Paris: Editions de Minuit, 1970), p. 242.

13. Ibid., p. 246.

à l'oeil du spectateur de remettre l'objet dans le bon/sens. De cette façon, Monet pousse le spectateur à prendre davantage conscience des banalités de tous les jours. Michel Butor constate à propos de "Régates à Argenteuil":

"C'est comme si Monet nous disait: Ce rouge et ce vert si beaux à l'état pur, vous ne savez pas les y voir, mais regardez: ils sont dans cette maison et vous pourriez, vous aussi, les en extraire." ¹⁴

Dans La Faute de L'Abbé Mouret, il y a aussi des descriptions où "le soleil était comme mouillé. (p. 241)."

Nous pensons surtout à ce passage où Serge et Albine sont au bord des sources:

"Ces eaux claires furent un soulagement pour eux. Elles ne se cachaient pourtant pas sous des verdure, comme les sources des plaines qui plantent autour d'elles d'épais feuillages, afin de dormir, paresseusement à l'ombre. Elles naissaient en plein soleil, dans un trou de roc, dans un brin d'herbe qui verdît leur eau bleue. Elles paraissaient d'argent toutes trempées de la grande lumière. Au fond d'elles, le soleil était sur le sable, en une poussière de clarté vivante qui respirait. (p. 241)."

14. Ibid., p. 246.

Comment mieux traduire ce nouveau sens de la nature qui "perd son poids, sa forme, son contenu pour se dissoudre"¹⁵ que par un pareil éparpillement de sensations en "mille nuances délicates."¹⁶ Chez les peintres cette fragmentation se manifeste par une juxtaposition de touches de couleurs, technique qui cherche à reproduire non la forme de l'objet mais l'impression qu'il produit sur la sensibilité de l'artiste. On retrouve chez Zola ce même penchant pour la représentation d'une réalité complexe moyennant des formes simples. Chez lui, les descriptions sont faites par taches de couleur, avec une indifférence totale aux détails qu'on ne saurait distinguer à distance. Pour la plupart, les objets et les paysages sont vus de loin, ce qui explique pourquoi les contours sont peu distincts. Prenons l'exemple de la première description de l'église :

"L'église était nôtre sur un tertre peu élevé qui descendait en pente douce jusqu'au village; elle s'allongeait pareille à une bergerie abandonnée, percée de larges fenêtres, égayée par des tuiles rouges. Le prêtre se retourna, jetant un coup d'oeil sur le presbytère, une mesure grisâtre, collée au flanc même de la nef (p. 27)."

Zola traite les descriptions de la campagne de la même façon :

"Le pays s'étendait à deux lieues, fermé par un mur de collines jaunes que des bois de pins tachaient de noir;

15. Jean Leymarie, L'Impressionnisme, p.239..

16. Ruth Moser, L'Impressionnisme Français, p. 269.

pays terrible aux landes séchées, aux arêtes rocheuses déchirant le sol. Les quelques coins de terre labou- rable étalaient des mares saignantes, des champs rouges où s'alignaient des files d'amandiers maigres, des têtes prises 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, laissant son éclat et sa chaleur de fournaise dans les creux. A peine, de loin en loin, le vert pâle d'un carré de blé mettait-il une note tendre. L'horizon restait farouche, sans un filet d'eau, mourant de soif, s'envolant par grandes poussières aux moindres haleines. Et, tout au bout, par un coin écroulé des collines de l'horizon, on apercevait un lointain de verdure humides, une échappée de la vallée voisine, que fécondait la Viorne, une rivière descendue des gorges de la Seille." (p. 28)

Le tableau que Zola nous peint du village vu d'en haut est également une juxtaposition de taches de couleur:

"Le prêtre, les yeux éblouis, 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 maçonnées, jetées le long d'un étroit chemin, sans rues indiquées. Elles étaient en nombre d'une trentaine, les unes tassées

dans le fumier, noires de misère, les autres plus vastes, plus gaies, avec leurs tuiles roses. Les bouts de jardin, conquis sur le roc, étalaient des carrés de légumes coupés de haies vives... (p. 28-29)."

Le même genre de description sert à traduire la réalité complexe du jardin du Paradou. C'est surtout le cas dans les descriptions des différentes fleurs du jardin:

"Albine et Serge se perdaient. Mille plantes, de tailles plus hautes, bâtissaient des haies, ménageaient des sentiers étroits qu'ils se plaisaient à suivre. Les sentiers s'enfonçaient avec de brusques détours, s'embrouillaient, emmêlaient des bouts de tailles inextricables: des agératums à houppettes bleu céleste; des aspérules, d'une délicate odeur de musc; des mimules montrant des gorges cuivrées, ponctuées de cinabre; des phlox écarlates, des phlox violets, superbes, dressant des quenouilles de fleurs que le vent filait; des lins rouges aux brins fins comme des cheveux; des chrysanthèmes pareils à des lunes pleines, des lunes d'or, dardant de courts rayons éteints, blanchâtres, violâtres, rosâtres... (p. 190-191)."

Peu importe que les noms soient techniques et ne disent rien à la plupart des lecteurs. Le romancier réussit, néanmoins, par ses juxtapositions à suggérer une réalité foisonnante et faire de son tableau une mosaïque.

Non seulement Zola partage la vision^{des} peintres impressionnistes, il choisit aussi leur palette. Pour Duranty, les contributions des impressionnistes sont les plus marquées dans le domaine de la couleur :

"... leur découverte... consiste proprement à avoir reconnu que la grande lumière décolore les tons, que le soleil réfléchi par les objets tend, à force de clarté, à le ramener à cette unité lumineuse qui fond ses rayons prismatiques en un seul éclat incolore qu'est la lumière... D'intuition en intuition, ils sont arrivés, peu à peu, à décomposer la lueur solaire et ses rayons en ses éléments et à recomposer son unité par l'harmonie générale des irisations qu'ils répondent sur leurs toiles." 17

S'inspirant d'eux, Zola dans La Faute de L'Abbé Mouret fait du soleil son personnage principal. Pour cette raison, ce roman est surtout riche en études de lumière. Au début du matin le soleil est là : "Le soleil avait grandi, et les moineaux s'enhardissaient. Pendant que le prêtre lisait, sur le carton de gauche, l'Évangile de saint Jean annonçant l'éternité du Verbe, le soleil enflammait l'autel, blanchissait les panneaux de faux marbre, mangeait les clartés des deux cierges dont les courtes mèches ne faisaient plus que deux taches sombres. L'astre triomphant mettait dans sa gloire la croix, les chan-

17. cité par Jean Leymarie, L'Impressionnisme, p. 43.

deliers, la chasuble, le voile de calice, tout cet or pâlissant sous ses rayons... (p. 21)."

Dans un autre passage, c'est la lumière aperçue à une heure plus avancée de la matinée:

"Quelle heureuse et tendre journée! Le soleil entrait à droite, loin de l'alcôve. Serge, pendant toute la matinée, le regarda s'avancer à petits pas. Il le voyait venir à lui, jaune comme de l'or, écornant les vieux meubles, s'amusant aux angles, glissant parfois à terre, pareil à un bout d'étoffe déroulé. C'était une marche lente, assurée, une approche d'amoureuse, étirant ses membres blonds, s'allongeant jusqu'à l'alcôve d'un mouvement rythmé, avec une lenteur voluptueuse qui donnait un désir fou de sa possession... (p. 156)."

Ailleurs, Zola nous présente le soleil à deux heures de l'après-midi:

"... la nappe de soleil quitta le dernier fauteuil, monta le long des couvertures, s'étala sur le lit, ainsi qu'une chevelure dénouée. Serge abandonna ses mains maigres de convalescent à cette caresse ardente, il fermait les yeux à demi, il sentait courir sur chacun de ses doigts des baisers de feu, il était dans un bain de lumière, dans une étreinte d'astre (p. 157)."

Enfin, la lumière est étudiée à l'heure du coucher de soleil:

"Ce n'était pas tout du bleu, mais du bleu rose, du bleu lilas, du bleu jaune, une chair vivante, une vaste nudité immaculée qu'un souffle faisait battre comme une

poitrine de femme. A chaque nouveau regard, au loin, il avait des surprises, des coins inconnus de l'air, des sourires discrets, des rondeurs adorables, des gazes cachant au fond de paradis entrevus de grands corps superbes de déesses. Et il s'envolait, les membres allégés par la souffrance, du milieu de cette soie changeante, dans ce duvet innocent de l'azur; ses sensations flottaient au-dessus de son être défaillant. Le soleil baissait, le bleu se fondait dans de l'or pur, la chair vivante du ciel blondissait encore, se noyait lentement de toutes les teintes de l'ombre. Pas un nuage, un effacement de vierge qui se couche, un déshabillement ne laissant voir qu'une raie de pudeur à l'horizon. Le grand ciel dormait. (p. 157)."

L'étude de la lumière amène les peintres à la découverte qu'il n'y a pas de couleurs locales et que la couleur est un phénomène de la vibration de la lumière à la surface de l'objet. Voilà pourquoi, chez eux, les arbres et l'herbe sont parfois bleus. Voilà pourquoi, dans les séries de Monet, le même sujet baigné dans une atmosphère différente est transformé au point d'être méconnaissable. Zola use des mêmes procédés dans La Faute de L'Abbé Mouret lorsqu'il décrit Albine:

" Elle avait une chair de lait à peine dorée d'un reflet de jour. La pluie de roses autour d'elle, la noyait dans du rose... (p. 178)."

Il en est de même pour le jardin:

"Puis, c'étaient sur des plages de sable rouge, sur

des bancs allongés de corail rose, un coucher d'astre attendri, soufflant un à un ses rayons. (p. 249)."

Des exemples cités plus haut, nous remarquons la fréquence avec laquelle reviennent les couleurs bleu, rose, jaune. Encore une fois, nous décelons l'influence des peintres qui décomposent la lumière en ses valeurs primaires: le rouge, le bleu, et le jaune--à partir desquelles ils obtiennent toutes les combinaisons possibles. Ce parti pris pour une palette de couleurs pures contribue également à la désintégration de la forme:

"Dans leur désir illimité de donner à la couleur tout son éclat, les peintres l'appliquent peu à peu à tous les objets, à toutes les parties de la toile. Ils rendent donc, de la même façon le ciel, l'eau, les arbres, les maisons, les bateaux, les hommes." 18

Le fait que Zola emprunte des thèmes et des techniques aux peintres impressionnistes, permet-il de le qualifier d'écrivain impressionniste? Le naturalisme et l'impressionnisme, sont-ils synonymes? Il faut se rappeler que Zola attaque Monet, le chef de l'école impressionniste pour avoir "trop cédé à sa facilité de production." Il ajoute que, "quand on se satisfait trop aisément, quand on livre une esquisse à peine sèche, on perd le goût des morceaux longuement étudiés." 19 En dernière

18. Ruth Moser, L'Impressionnisme Français, p. 70.

19. Emile Zola, Salons, p. 1003.

analyse, P. Hamon tombe juste dans son évaluation de l'impressionnisme de Zola:

"Certes, il n'y a pas de coupure stricte dans la grande coulée des Rougon Macquart, mais l'impressionnisme de Zola, très rapidement, a été dépassé au profit d'autres techniques romanesques plus typiquement zoliennes. Dépassé, non abandonné: voir tel ou tel détail d'un roman de Zola, comme isoler cinq centimètres carrés d'un tableau de Seurat ou de Cézanne, c'est constater un impressionnisme de détail, mais c'est aussi faire un contresens; il faut prendre l'oeuvre d'un seul bloc; impressionniste dans le détail, Zola ne l'est pas dans l'ensemble." 20

Dans notre analyse formelle de La Faute de L'Abbé Mouret, nous avons vu que Zola fragmente son roman mais qu'il n'est jamais satisfait de laisser les choses là. Des soucis de symétrie revelent un auteur qui s'inquiète de la structure de son roman. Seule une analyse stylistique pourra nous montrer à quel point Zola est un impressionniste dans le détail.

20. Philippe Hamon, "A Propos de L'Impressionnisme de Zola," Les Cahiers Naturalistes, XXXIV (1967), p. 143.

IV

Une mer de verdure, en face, à droite, à gauche, partout. 1
 Une mer roulant sa houle de feuilles jusqu'à l'horizon, sans 2
 l'obstacle d'une maison, d'un pan de muraille, d'une route 3
 poudreuse. Une mer déserte, vierge, sacrée, étalant sa dou- 4
 ceur sauvage dans l'innocence de la solitude. Le soleil seul 5
 entraînait là, se vautrait en nappe d'or sur les prés, enfilait les 6
 allées de la course échappée de ses rayons, laissait pendre à 7
 travers les arbres ses fins cheveux flambants, buvait aux 8
 sources d'une lèvres blonde qui trempait l'eau d'un frisson. 9
 Sous ce poudroiement de flammes, le grand jardin vivait 10
 avec une extravagance de bête heureuse, lâchée au bout du 11
 monde, loin de tout, libre de tout. C'était une débauche 12
 telle de feuillages, une marée d'herbes si débordante, qu'il 13
 était comme dérobé d'un bout à l'autre, inondé, noyé. Rien 14
 que des pentes vertes, des tiges ayant des jaillissements de 15
 fontaine, des masses moutonnantes, des rideaux de forêts 16
 hermétiquement tirés, des manteaux de plantes grimpan- 17
 tes traînant à terre, des volées de rameaux gigantesques s'abat- 18
 tant de tous côtés. 19
 A peine pouvait-on, à la longue, reconnaître sous cet 20
 envahissement formidable de la sève l'ancien dessin du 21
 Paradou. En face, dans une sorte de cirque immense, devait 22
 se trouver le parterre, avec ses bassins effondrés, ses ram- 23

pes rompues, ses escaliers déjetés, ses statues renversées dont 24
 on apercevait les blancheurs au fond des gazons noirs. 25
 Plus loin, derrière la ligne bleue d'une nappe d'eau, s'éta- 26
 lait un fouillis d'arbres fruitiers; plus loin encore, une haute 27
 futaie enfonçait ses dessous violâtres, rayés de lumière, une 28
 forêt redevenue vierge, dont les cimes se mamelonnaient 29
 sans fin, tachées du vert jaune, du vert pâle, du vert puis- 30
 sant de toutes les essences. A droite, la forêt escaladait 31
 des hauteurs, plantait des petits bois de pins, se mourait 32
 en broussailles maigres, tandis que des roches nues entas- 33
 saient une rampe énorme, un écroulement de montagne 34
 barrant l'horizon; des végétations ardentes y fendaient le 35
 sol, plantes monstrueuses immobiles dans la chaleur comme 36
 des reptiles assoupis; un filet d'argent, un éclaboussement 37
 qui ressemblait de loin à une poussière de perles, y indiquait 38
 une chute d'eau, la source de ces eaux calmes qui longeaient 39
 si indolemment le parterre. A gauche enfin, la rivière cou- 40
 lait au milieu d'une vaste prairie, où elle se séparait en 41
 quatre ruisseaux, dont on suivait les caprices sous les 42
 roseaux, entre les saules, derrière les grands arbres; à 43
 perte de vue, des pièces d'herbage élargissaient la fraîcheur 44
 des terrains bas, un paysage lavé d'une buée bleuâtre, une 45
 éclaircie de jour se fondant peu à peu dans le bleu verdi du 46
 couchant. Le Paradou, le parterre, la forêt, les roches, les 47
 eaux, les prés, tenaient toute la largeur du ciel. 48

— Le Paradou ! balbutia Serge ouvrant les bras comme pour serrer le jardin tout entier contre sa poitrine.

Il chancelait. Albine dut l'asseoir dans un fauteuil. Là, il resta deux heures sans parler. Le menton sur les mains, il regardait. Par moments, ses paupières battaient, une rougeur montait à ses joues. Il regardait lentement, avec des étonnements profonds. C'était trop vaste, trop complexe, trop fort.

CHAPITRE III

EMILE ZOLA, IMPRESSIONNISTE DANS LE DETAIL

Ce passage tiré de La Faute de L'Abbé Mouret est typique du style zolien par la description itinérante du jardin. Ce qui frappe aussitôt, c'est le dynamisme et la complexité du Paradou. Dans le texte que nous avons choisi, comme d'ailleurs, partout dans le roman, Zola semble apporter une vision qui est tantôt télescopique, tantôt microscopique, un tempérament qui hésite devant le choix entre le réel et l'imaginaire, entre une expression toute spontanée de ses intuitions poétiques et le besoin de construire des tableaux d'une façon logique. Nous allons commencer par analyser l'imagination dynamique de Zola, pour permettre de voir ensuite comment il parvient à peindre le Paradou d'une façon réaliste, tout en dépassant cette réalité par l'évocation de l'univers imaginaire.

I Point de Vue

En général, le passage montre une progression d'un point de vue général à un point de vue plus précis, et il faut prêter attention à la façon dont Zola emploie les substantifs pour voir se manifester cette concentration. Au début du premier paragraphe, nous avons un nom collectif:

11 "une mer de verdure"

Plus loin dans ce même paragraphe, la vision de Zola semble

devenir plus précise, de sorte qu'il subdivise sa vision globale en ses parties constituantes:

l-6 "les prés ... les allées, les arbres, les sources..."

Nous remarquons aussi le passage du vague article indéfini à l'article défini. Pourtant, malgré l'effort qu'il fait pour énumérer, Zola continue néanmoins à décrire par grandes taches, à travailler dans la masse. Il n'arrive pas à se passer du nom collectif:

l-12 une débauche

l-13 une marée

l-16 des masses moutonnantes

l-16 des rideaux de forêts

l-17 des manteaux de plantes grimpantes...

l-18 des volées de rameaux gigantesques

l-27 un fouillis d'arbres fruitiers...

l-27 une haute futaie

Ce n'est que plus loin dans le passage que Zola prend un point de vue microscopique et qu'il commence à discerner les particularités du paysage dans la topographie du jardin. Ce sont les articles, au singulier, qui traduisent cette nouvelle manière de voir:

l-28 une forêt vierge

l-31 la forêt escaladait des hauteurs

l-37 un filet d'argent, un éclaboussement qui ressemblait de loin à une poussière de perles, y indiquait une chute d'eau.

La vision se précise davantage avec:

l-40 la rivière coulait au milieu d'une vaste prairie où elle se séparait en quatre ruisseaux

L'emploi de l'adjectif ou du pronom démonstratif implique l'identification de l'auteur avec la scène qu'il décrit ou, comme le dit Cressot: "Le démonstratif implique un geste, une direction du regard ou de la pensée." 1 "Ce" indique un mouvement vers le particulier où l'auteur peut, en effet, désigner du doigt les choses dont il parle:

l-10 sous ce poudrolement de flammes

l-10 sous cet envahissement formidable de la sève

Toujours est-il que Zola n'effectue aucune évolution nette. Si son regard initial est suivi d'une mise au point,

1. Marcel Cressot, Le Style et Ses Techniques (Paris: Presses Universitaires de France, 1971)

il faut reconnaître que Zola s'attarde seulement sur les détails qui l'intéressent. Nous savons qu'en français, l'emploi de l'article défini montre que l'auteur veut attacher plus d'importance au substantif qui suit. Tout au cours de ce passage, nous voyons Zola qui mélange l'article défini et l'article indéfini. L'article indéfini, avec ses contours un peu vagues, est très apte à actualiser une réalité si riche et si foisonnante qu'on ne saurait la saisir qu'en tant que miroitement de couleurs. En dernière analyse, Zola jette un regard prolongé sur

t5 le soleil

t10 le grand jardin

t40 la rivière

Ce sont les thèmes-clés du passage comme ils étaient les sujets préférés des peintres impressionnistes. L'emploi de l'article défini implique une familiarité avec l'objet, et cela explique pourquoi, ayant décrit l'aspect multiple du jardin, Zola termine le passage avec une énumération dans laquelle les substantifs sont modifiés par les articles définis:

7-8 "Le Paradou, le parterre, la forêt, les roches, les eaux, les prés, tenaient toute la largeur du ciel."

De ces faits, il ressort donc que Zola peint par touches de couleur. A cet égard, on pourrait même prendre son vocabulaire à témoin:

1-16 des masses moutonnantes

1-29 se mamelonnaient sans fin, tachées du vert jaune, du vert pâle

Comme les peintres impressionnistes, nous voyons que Zola essaie d'être fidèle à ce qu'il voit. Vus de loin, les objets perdent leurs contours bien déterminés et ne se distinguent que par de grandes lignes un peu floues:

1-37 un éclaboussement qui ressemblait de loin à une poussière de perles, y indiquait...

1-43 à perte de vue, des pièces d'herbage

D'autre part, ils perdent leur existence autonome et tendent à se rassembler en groupes. Zola traduit cette vision synthétique des choses par l'emploi de noms collectifs.

Il est à noter également qu'il y a une progression allant d'une vision épidermique des choses à une analyse en profondeur. Le nom collectif, "une mer de verdure" cède la place à un pointillisme: "ce poudrolement de flammes"

1-37 filet d'argent

1-38 une poussière de perles

Le poudrolement, à son tour cède la place à une fusion:

1-45 "un paysage lavé d'une buée bleuâtre, une éclaircie de jour se fendant peu à peu dans le bleu verdi du couchant"

Or, dans le dernier exemple, on a affaire à une réalité qui se volatilise. On passe d'une vision superficielle, "épidermique" des choses à une vision en profondeur où la peau se fait

transparence.

II Le Vocabulaire

A Le Style Nominal

Les substantifs sont nombreux dans le passage et, exprimant un état, ils conviennent à merveille au dessein de Zola de saisir un "instantané". En ayant recours au style nominal, dont la mode fut lancée par les frères Goncourt, Zola s'efforce de donner une vue intériorisée du réel. Un style qui donne la primauté au nom est bien approprié au but esthétique de mettre l'emphase sur l'essence des choses. On pourrait ranger les exemples du style nominal sous plusieurs rubriques:

A Les Noms qui remplacent les verbes:

0-21 cet envahissement formidable de la sève...

1-34 un écroulement de montagne

1-37 un éclaboussement...

B Les noms de qualité qui remplacent les adjectifs:

14 sa douceur (sauvage)

15 l'innocence (de la solitude)

1-10 ce poudrolement (de flamme)

1-11 une extravagance (de bête)

1-42 dont on suivait les caprices

136 immobiles dans la chaleur

144 la fraîcheur (des terrains)

148 tenaient toute la largeur (du ciel)

Dans presque tous les exemples cités plus haut, les noms abstraits sont qualifiés, ce qui contribue à créer une impression plus vive. Nous comprenons donc l'ambivalence de la tâche assumée par Zola. Il cherche certes la nuance, mais il vise toujours à trouver la juste nuance. Les couleurs dans le passage nous en fournissent un bon exemple :

125 on apercevait des blancheurs

130 du vert (jaune), du vert (pâle), du vert (puissant de toutes les essences)

D'autres exemples dans le texte confirment notre impression que Zola est parti à la recherche d'une précision de l'impression dans l'expression :

19 d'une lèvre blonde

128 ses dessous violâtres

145 un paysage lavé d'une buée bleuâtre

146 se fondant peu à peu

B Le lexique

Les mots qui constituent le lexique du passage se répartissent

le long de cinq grandes lignes de force qui constituent à la fois le décor matériel et spirituel.

Son choix de mots permet à Zola de mélanger dans le passage les deux niveaux du discours: dénotatif et connotatif. C'est à cause du mélange de ces deux niveaux que le langage de Zola comporte du concret et de l'abstrait. L'interdépendance de ces deux niveaux se manifeste d'une façon nette dans l'emploi systématique de métaphores. Comme l'explique Peter Nesselbroth dans son article, "The Stylistic Analysis of Imagery", une métaphore comporte des mots qui sont employés au sens propre du mot (the frame or the denotation) et d'autres au figuré (the focus or the connotation). Dans les exemples qui suivent, nous avons souligné le "frame" et mis le "focus" entre parenthèses.

15-6 Le soleil seul (entraîné) là, (se vautrait) en nappe d'or sur les prés, (enfilait) les allées de la course échappée de ses rayons, (laidait pendre) à travers les arbres (ses fins cheveux flambants).

4-19 Rien que des pentcs vertes, des masses (moutonnantes), (des rideaux) de forêts... (des manteaux) de plantes grimpantes... (des volées) de rameaux gigantesques.

Dénotation

Barthes nous dit que "de dénoter ce qu'on appelle le réel concret, il se produit un effet de réel." ²

2. Roland Barthes, "L'Effet de Réel", Communications, XI (1964).

Chez Zola, on retrouve des soucis de reproduire les formes géométriques de la réalité extérieure, ce qui renforce notre impression première que Zola prend la réalité comme point de départ.

l22 une sorte de cirque immense

l23 ses bassins effondrés, ses rampes rompues, ses escaliers déjetés,
ses statues renversées

l26 Plus loin, derrière la ligne bleue d'une nappe d'eau

l28 rayés de lumière

l37 un filet d'argent

l39 qui longeaient si indolemment le parterre

l40 la rivière coulait au milieu d'une vaste prairie

Connotation

Si d'un côté Zola essaie de produire "l'effet de réel," de l'autre côté, la densité du passage provient de l'emploi de mots et d'images poétiques. La fonction poétique du langage dépend du pouvoir évocateur du vocabulaire, ou, en d'autres termes, de leur connotation.

Les mots de connotation, sont, pour la plupart, des termes vagues qui donnent une tonalité. Etant donné le grand nombre de comparaisons et de métaphores dans ce passage, nous allons parfois confondre notre discussion de l'aspect poétique du vocabulaire de Zola avec celle de ses images. C'est Sayce

qui nous explique que: "An image is not necessarily the substitution of one thing for another but it may be any concrete word which evokes a response of the senses." 3

Presque tous les sens participent à l'évocation du Paradou, et parfois Zola opère des transpositions, comme dans 14 "sa douceur sauvage" où Zola fait appel au goût pour nous présenter une qualité visuelle du jardin.

Vocabulaire de l'eau

- l-1 une mer de verdure
- l-2 sa houle de feuilles
- l-2 roulant
- l-13 une marée d'herbes si débordante
- l-14 inondé
- l-14 noyé

Le vocabulaire nautique met l'accent sur la grandeur du jardin (débordante, inondé, noyé) ainsi que son indéfinie profusion. En même temps, le vocabulaire de l'eau avec ses suggestions de vagues qui s'enflent et tombent, contribue à l'animation du jardin.

Le motif de l'eau est repris à la ligne 45 avec "un paysage lavé d'une buée bleuâtre". Il s'agit ici d'une analyse plus fine de l'eau, riche en suggestions d'un paysage frais et

3. R.A. Sayce, Style in French Prose (London: Oxford University Press, 1970), p. 57.

éblouissant, baigné d'une lumière bleue. Ailleurs dans le texte le thème de l'eau est repris avec :

1-15 tiges ayant des jaillissements de fontaines

1-41 quatre ruisseaux dont on suivait les caprices

Dans ces deux derniers exemples, "jaillissements" et "caprices" avec leurs connotations de mouvement rapide et énergique, apportent un élément de gaieté et de spontanéité au passage.

Souvent, les mots sont polyvalents chez Zola. C'est le cas avec "caprices" dont la connotation est double. D'un côté "caprices" exprime bien le gargouillis de l'eau qui tombe et ajoute ainsi un accent dynamique au passage. De l'autre côté, le terme sert à développer la personnification de la rivière sur les mêmes lignes de légèreté et de spontanéité.

La personnification est l'expédient stylistique le plus marqué par lequel Zola "fait vivre" son passage. C'est à travers un vocabulaire du corps humain que Zola étudie la lumière :

16 se vautrait en nappe d'or

16 enfilait les allées

18 ses cheveux fins flambants. (Cet exemple continue l'étude de la lumière sous contours féminins. Nous remarquons que l'analyse de la lumière devient plus fine et plus intense.

16 nappe d'or

18 cheveux fins flambants

Le thème du soleil lui-même apporte au passage une certaine gaieté. Les allées de la course, les arbres, les sources semblent exister ensemble dans ce jeu de lumière qu'ils se renvoient--les uns aux autres.

On pourrait grouper sous la même rubrique une autre technique stylistique qui contribue au dynamisme du passage. Dans son étude de la lumière, Zola a tendance à alterner des effets de lumière intenses avec d'autres plus subtils.

19 lèvres blonde (qui reprend 16 "nappe d'or")

1-10 "sous ce poudrolement de flammes" qui reprend l'étude de la ligne 8, "ses cheveux fins flambants"

Ce vacillement, ce va-et-vient soutenu entre l'or et la flamme, apporte une petite lueur tremblotante, un véritable reflet de lumière qui fait vivre le texte.

La personnification se poursuit moyennant le choix de verbes. Nous savons que la fréquence de formes verbales fournit des indications très importantes sur le dynamisme interne du texte.

1-31 la forêt escaladait

1-32-3 se mourait en broussailles maigres

1-33 les roches nues entassaient une rampe énorme

l-10 le jardin vivait avec une extravagance de bête heureuse, lâchée au bout du monde...

l-16 des masses moutonnantes (Bien que dans ce cas le participe présent soit employé comme adjectif, et perde donc, sa force verbale, il reste néanmoins une véritable trouvaille qui traduit une couleur et forme vagues tout en réalisant la transformation du jardin en bête).

l-17 des plantes grimpantes, trainant à terre. ("Trainant" reprend l'idée de "se vautrait").

l-29 dont les cimes se mamelonnaient (Le verbe continue la peinture par taches tout en réalisant la transformation du jardin en femme).

Enfin, la transformation du jardin est rendue explicite moyennant une comparaison:

l-36 plantes monstrueuses immobiles dans la chaleur comme des reptiles assoupis.

Les images de bête avec leurs connotations de l'esprit libre et effréné sont très expressives lorsqu'elles sont appliquées au jardin du Paradou.

Une métaphore exprime le lien profond entre les objets. Tout porte à croire, donc, que dans son évocation du jardin, Zola ne peut séparer l'homme, l'animal, la nature. Il est parti à la recherche du lien unissant les éléments qui composent le monde.

Dans le texte, les images engendrent les images et la grande loi de l'association de mots est le pivot de toutes les comparaisons. A ce propos, Johansen parle du mythe collectif du mot qui est un des principes de l'unité du passage, tandis que pour Michael Riffaterre, "la lunarité peut donc être considérée comme la maîtrise d'associations verbales." ⁴

Dans "le soleil...enfilait les allées de la course échappée de ses rayons," (15-6) et "le jardin vivait avec une extravagance de bête heureuse, lâchée au bout du monde", (110-11) "échappée" et "lâchée" partagent ce que S. Levin appelle "positional and natural equivalence." Nous voyons que "échappée" et "lâchée" sont tous les deux des participes passés qui remplissent le même rôle d'adjectif dans la phrase. Quant à ce qu'il appelle "natural equivalence," Levin explique que: "We choose to say that two forms are semantically equivalent insofar as they overlap in cutting up its general 'thought mass' ⁵ Un exemple tiré du texte clarifie quelque peu les choses:

18 "ses fins cheveux flambants"

4. Michael Riffaterre, "Modèles de la Phrase Littéraire," Problèmes de L'Analyse Textuelle (Lectures) (Ottawa: Marcel Didier, 1971).

5. Samuel Levin, Linguistic Structure in Poetry (The Mouton & Co, 1962), p. 25.

19 "sous ce poudrolement de flammes." Dans ce cas, bien que "flambants" et "flammes" n'aient pas la même valeur linguistique, ils ont la même racine sémantique qui les rapproche.

Il est à noter, d'ailleurs, que Levin place dans la même famille sémantique les synonymes et les antonymes. Nous voyons qu'ainsi "échappée et lâchée," étant des antonymes, appartiennent à la même classe sémantique.

Dans les cas où ces deux conditions sont remplies, (natural and positional equivalence) on pourrait parler du "couplage" qui, selon S. Levin, est un trait marqué du langage poétique. Il y a d'autres exemples de couplage dans le texte "Flambants" (18) et "blonde" (19) forment 'un couple' par le fait qu'ils sont tous les deux des adjectifs de couleurs. De même il y a les couples "flambants" (18) et "ardentes" (35) "une débauche" (112) et "une marée" (113) "effondrés" (123) et "rompues" (123) "déjetés" (124) et "renversées" (124) "violâtres" (128) et "bleuâtres" (145)

Dans les deux derniers exemples, le couplage du point de vue de "natural equivalence" s'accomplit grâce à une similitude phonique--la terminaison-âtre dans le cas de "violâtre" et "bleuâtre", et le é des participes passés.

Ces mots-thèmes qui reviennent comme un refrain constituent un élément important de la poétique du texte. Remarquons aussi, en passant, la surprise engendrée par les points de ressemblances inattendus,

Adjectifs

On pourrait ranger les adjectifs, dans ce passage, en deux catégories--les adjectifs de l'évaluation et ceux de l'impression sensorielle. Abstraction faite des adjectifs de couleur:

1-8 ses fins cheveux flambants

1-9 d'une lèvre blonde

1-15 des pentes vertes

1-25 des gazons noirs

1-28 des dessous violâtres

1-30 du vert jaune

1-30 du vert pâle

1-35 des végétations ardentes

1-45 d'une buée bleuâtre

1-46 bleu verdi du couchant,

la plupart des adjectifs qu'emploie Zola sont ceux de jugement:

1-4 une mer déserte, vierge, sacrée

4-5 sa douceur sauvage

1-8 ses fins cheveux flambants

1-11 une extravagance de bête heureuse

1-12 des manteaux de plantes grimpantes

118 des volées de rameaux gigantesques

120-1 cet envahissement formidable

122 une sorte de cirque immense

136 plantes monstrueuses

141 une vaste prairie

127-8 une haute futaie

132 se mourait en broussailles maigres

134 une rampe énorme

139 la source de ces eaux calmes

145 la fraîcheur des terrains bas

Un coup d'oeil jeté sur la liste que nous avons dressée décèle chez Zola un penchant pour l'agrandissement de l'objet.

L'Adjectif Possessif

L'emploi de l'adjectif possessif est un autre signe de la participation entière de l'auteur à la scène qu'il décrit. Il fait voir l'intuition du pète, qui regarde les choses de l'intérieur:

12 une mer roulant sa houle de feuilles

14 étalant sa douceur sauvage

18 ses fins cheveux flambants

123 ses bassins effondres, ses rampes rompues, ses escaliers déjetés, statues renversées

Cressot nous signale que "l'usage s'est imaginé de distinguer entre les êtres animés et les objets inanimés, et toujours par l'opposition du possessif et de l'en" ⁶ Il en résulte que l'emploi de l'adjectif possessif contribue à la personnification du jardin.

Adverbes

Les adverbes et les locutions adverbiales de position ou de direction reviennent souvent dans le passage et montrent l'intérêt que Zola prend à l'étude de l'espace:

l1 en face, à droite, à gauche, partout

l18 traînant à terre

l19 de tous côtés

l20 à peine.. à la longue

l22 en face

l26 plus loin

l27 plus loin encore

l30 sans fin

l31 à droite

l38 de loin

l40 si indolemment

l40 à gauche enfin

144 à perte de vue

146 se fondant peu à peu

L'emploi d'adverbes 'intensification' (plus loin, plus loin encore, si indolemment) renforce notre impression initiale qu'on a affaire à un passage qui est non seulement descriptif mais analytique aussi. Les adverbes d'intensité montrent Zola sensible au degré de comparaison (ce qui nous rappelle la recherche de la juste nuance dans le cas des adjectifs).

L'élément du temps est très important pour un écrivain qui cherche à saisir des 'instantanés.' Les adverbes de direction aident à donner au lecteur l'impression du temps qui passe:

127 plus loin encore

131 à droite

140 à gauche enfin

Le lecteur suit de l'oeil chacun des pas de l'écrivain. A chaque notation de direction, correspond dans le texte lui-même une description du coin du jardin, de sorte que Zola parvient à nous donner la véritable sensation d'une durée. Les notations de direction sont importantes d'un autre point de vue aussi. Il s'y cache un élément de contraste: à gauche, à droite. On demande au lecteur de regarder dans deux directions presque simultanément, ce qu'a pour résultat une lecture très animée. Nous voyons ainsi que l'exploration de la topologie du jardin contribue au dynamisme du passage.

On pourrait dire en conclusion que l'emploi marqué d'adverbe est le signe d'un écrivain qui essaie de bien organiser sa description.

Prépositions

La variété des prépositions dans le passage montre que Zola s'intéresse autant à l'analyse de la surface des choses qu'à leurs couches inférieures.

l-3 jusqu'à l'horizon

l-7 laissant pendre à travers les arbres

l-20 sous cet envahissement formidable

l-26 derrière la ligne bleue

l-25 au fond des gazons noirs

l-41 au milieu d'une vaste prairie

l-41 dont on suivait les caprices sous les roseaux, entre les saules, derrière les grands arbres

Verbes

Les verbes dans le passage reflètent un esprit qui a le génie de saisir les détails pittoresques de la réalité:

l-6 se vautrait en nappe d'or

l-8 buvait aux sources

l-28 dont les cimes se mamelonnaient

l-31 la forêt escaladait des hauteurs

l-32 plantait

l-32 se mourait

l-35 fendaient le sol

l-40 la rivière coulait

l-41 elle se séparait

l-44 des pièces d'herbage élargissaient la fraîcheur

Les verbes comme les substantifs et les adjectifs révèlent un écrivain qui fait sa description par taches de couleur et qui cherche toujours la juste nuance:

l-9 trempait l'eau

l-44 des pièces d'herbage élargissaient la fraîcheur

Il y a trois verbes réfléchis:

l-32 se mourait

l-41 se séparait

l-29 se mamelonnaient

Puisque le verbe réfléchi est propre à exprimer une action vue de l'intérieur, nous sommes amenés encore une fois à souligner la vision intériorisée des choses chez Zola.

Quant aux temps, tous les verbes sont à l'imparfait, ce qui est caractéristique de l'esprit qui cherche à établir des analogies entre les moments de l'existence. ⁷

7. Gérard Genette, "Essai d'Analyse Narrative: Proust et le Récit Itératif," Problèmes de L'Analyse Textuelle (Lecture

Le contraste entre le lieu qui est en continuel changement et le temps qui reste toujours le même à l'imparfait, nous amène à nous demander si Zola, comme Proust, est plus sensible aux lieux qu'aux moments.

Participes

Les participes sont un élément dynamique de la langue française parce qu'ils permettent d'envisager l'action qui les précède.

Participe Présent

Le participe présent, qui saisit une qualité fugitive, convient bien à isoler un moment dans le flux du temps:

12 une mer roulant sa houle

14 étalant sa douceur sauvage

17 des manteaux de plantes grimpantes trainant à terre

18 des volées de rameaux gigantesques s'abattant de tous côtés

134 un écroulement de montagne barrant l'horizon

145 une éclaircie de jour se fondant peu à peu

Participe Passé

Le participe passé exprime une action qui est finie, mais dont les effets continuent dans le présent. En permettant de supprimer la proposition, le participe passé permet un style rigoureusement condensé qui facilite le mouvement rapide du passage. Les participes passés sont nombreux dans le passage:

l-7 la course échappée de ses rayons

l-11 lâchée au bout du monde

l-13 qu'il était comme dérobé d'un bout à l'autre, inondé, noyé

l-23 avec ses bassins effondrés, ses rampes rompues, ses escaliers déjetés, ses statues renversées

l-27 ses dessous violâtres, rayés de lumière, une forêt redevenue vierge... cimes...tachées du vert jaune...

L'emploi des Temps

Nous avons constaté que l'imparfait traduit l'action éloignée dans le passé, dont les effets ne touchent jamais le présent. Le participe passé, qui, comme le participe présent, exprime une action qui se prolonge dans le présent, se place au premier plan par rapport à l'imparfait. Or, étant donné le fait que les participes ressortent par rapport à l'imparfait, ils sont un excellent moyen d'attirer notre attention sur un détail.

Syntaxe

En général, les phrases sont de longues chaînes de mots ou de phrases en série et conviennent bien pour saisir au vol une réalité complexe.

Les trois premières phrases, manquant de verbes, ne sont pas des propositions à proprement parler. La désintégration de la syntaxe témoigne de l'émotion montante de l'auteur. Au début du passage, l'auteur semble être si frappé par la riche variété du jardin que ses émotions prennent le dessus sur sa

raison, ce qui se traduit par la désintégration de la phrase. Pourtant, Zola se maîtrise. Les phrases deviennent plus longues et nous savons que la phrase prend de l'ampleur avec l'émotion--mais les structures parallèles indiquent un auteur qui essaie d'organiser sa vision.

L'accumulation

L'accumulation est une des dominantes stylistiques zoliennes. Les touches s'additionnent de tous côtés comme pour épuiser l'objet:

Adverbes / Modificatifs Adverbiaux

1-1 en face, à droite, à gauche, partout

1-26 Plus loin, derrière la ligne bleue d'une nappe d'eau s'étalait

1-42 dont on suivait les caprices sous les roseaux

entre les saules

derrière les grands arbres

1-30 tachées du vert jaune

du vert pâle

du vert puissant

Verbes

1-5 Le soleil seul entraînait là

se vautrait en nappe d'or

enfilait les allées

laissait pendre à travers les arbres

buvait aux sources

1-31 ...la forêt escaladait des hauteurs

plantait des petits bois de pins

se mourait en broussailles maigres

Substantifs

r14 Rien que des pentes vertes
 des tiges ayant des jaillissements de fontaine
 des masses moutonnantes
 des rideaux de forêts...
 des manteaux de plantes grimpantes
 des volées de rameaux gigantesques

r23 avec ses bassins effondrés
 ses rampes rompues
 ses escaliers déjetés
 ses statues renversées

Les structures parallèles qui forment l'armature syntaxique de Zola permettent un rythme régulier et conviennent bien pour mettre l'emphase sur la variété du jardin.

L'accumulation d'adjectifs montre une analyse minutieuse de la sensation.

r4 Une mer 1. déserte
 2. vierge
 3. sacrée
 4. étalant sa douceur sauvage dans l'innocence de la solitude

Pris dans ce deuxième sens, nous entendons par l'accumulation une série de mots qui convergent sur un seul mot--dans l'exemple que nous avons choisi, "Une mer". Le sens du mot

qui est au centre de la convergence est modifié par l'accumulation. Zola brise la surface de l'univers pour en dégager la diversité et la complexité. Voilà pourquoi un seul adjectif ne semble jamais suffire. Chaque adjectif forme un petit "tableau", de sorte que la série constitue une mosaïque. Désormais, c'est au lecteur de faire la synthèse des tableaux pour saisir la juste nuance du nom au centre.

Au premier abord, l'introduction inattendue de "vierge", dans la série, semble aller contre tous nos instincts de bon sens. Pourtant, par l'allitération du V Zola nous rappelle "verdure" et donc la "forêt" qui se voit transformée en mer grâce à la métaphore soutenue.

En fin de compte, la densité du langage qui résulte de l'accumulation confère aux objets une lourdeur et une grandeur qu'ils n'ont pas dans le monde de tous les jours.

Il nous reste à discuter une troisième catégorie d'accumulation--des phrases qui s'ajoutent comme des réflexions après coup. Cette technique met en lumière les tendances de Zola pour l'analyse et nous montre comment à travers un tempérament, une sensibilité, une expérience, s'est cristallisée en langage. Encore une fois nous voyons Zola à la recherche de la juste nuance de la pensée:

1-12 le grand jardin vivait avec une extravagance de bête heureuse,
[lâchée au bout du monde,] [loin de tout,] [libre de tout]

1-12 C'était une débauche telle de feuillages, [une marée d'herbes
si débordante,] qu'il était comme dérobé d'un bout à l'autre,
[inondé, noyé]

- 127 plus loin encore, une haute futaie enfonçait ses dessous violâtres, [rayés de lumière,] [une forêt redevenue vierge]
- 120 [A peine] pouvait-on, [à la longue reconnaître...]
- 133 ... tandis que des roches nues entassaient une rampe énorme, [un écroulement de montagne barrant l'horizon]
- 137 un filet d'argent, [un éclaboussement qui ressemblait de loin à une poussière de perles,] y indiquait une chute d'eau, [la source de ces eaux calmes qui longeaient indolemment le parterre]
- 143 à perte de vue, des pièces d'herbage élargissaient la fraîcheur des terrains bas, [un paysage lavé d'une buée bleuâtre,] [une éclaircie de jour se fondant peu à peu dans le bleu verdi du couchant]

Ces parenthèses que Zola ouvre après la notation d'un détail concret nous ouvrent des fenêtres sur son univers personnel. En d'autres termes, il ne peut s'empêcher de montrer sa réaction personnelle à ce qu'il voit. C'est ainsi que le passage mélange la subjectivité et l'objectivité, pour devenir, "la nature vue à travers le génie d'un tempérament." Parfois on trouve deux parenthèses, côte à côte, ce qui arrive dans le dernier exemple cité. L'émotion monte lorsqu'une notation ne suffit pas.

Ponctuation

L'emploi de virgules montre un souci de clarté et un besoin de n'arrêter pas le mouvement du passage.

D'abord, les virgules servent à séparer les mots et les phrases en séries. Abstraction faite de cet emploi usuel de la

virgule, elle revient aussi pour séparer les réflexions de l'auteur de la notation directe des détails du paysage.

Point-virgule

On en trouve quatre exemples dans le texte (127, 135, 137, 143).

Le point virgule, marquant une pause plus brève que le point, montre une certaine impatience de continuer la description.

Le fait que dans un passage d'une cinquantaine de lignes on ne trouve que treize points nous fournit de bonnes indications sur l'allure vive du passage.

Rythme

Les structures parallèles créent un rythme régulier. Pourtant, nous savons qu'il est plus habituel de parler du rythme à propos de la poésie que de la prose. Dans un passage en prose, donc, le rythme est souvent indicatif d'une certaine valeur poétique.

Lorsqu'on parle du rythme, il faut tenir compte de la longueur de chaque segment en série. Souvent, Zola alterne les segments longs avec les segments courts:

- 1-14 Rien que des 1. pentes vertes
2. des tiges ayant des jaillissements de fontaines
 3. des masses moutonnantes
 4. des rideaux de forêts hermétiquement tirés
 5. des manteaux de plantes grimpantes traînant à terre
 6. des volées de rameaux gigantesques s'abattant de tous côtés

On a le même rythme dans 1 et 3 qui contraste avec le rythme plus lent de 2, 4, 5 et 6. Il est à noter aussi que le mouvement de la phrase imite la cadence majeure.

Emploi expressif de sons

Le passage partage des affinités avec la poésie non seulement par son rythme mais aussi par l'emploi expressif de sons:

l-32 plantait des petits bois de pins. L'explosion énergétique du "p" imite la vitalité du jardin.

D'autres fois, la même syllabe initiale signale la reprise d'un mot-thème:

l-12 une débauche telle de feuillages, une marée d'herbes si débordante

l-14 qu'il était comme dérobé d'un bout à l'autre

l-16 masses moutonnantes

l-27 dont les cimes se mamelonnaient

l-36 plantes monstrueuses immobiles

Le gonflement du m est très expressif de l'agrandissement de l'objet.

Conclusion

Zola se rapproche des peintres impressionnistes par les effets de mouvement et de spontanéité réalisés par son choix de vocabulaire, d'images et de syntaxe qui caractérisent sa description. Comme les peintres impressionnistes encore, Zola cherche à traduire sa vision personnelle de la nature et nous avons

vu comment son choix de mots poétiques et de phrases parenthétiques lui ont permis de le faire.

Toujours est-il que, ayant fait siennela palette claire des impressionnistes, et la peinture par touches de couleur, Zola dépasse la vision impressionniste par son intérêt pour la forme. Comme le montrent les prépositions dans le passage que nous avons examiné, Zola, à l'encontre des peintres, tend à analyser les rapports que les objets entretiennent entre eux.

Zola cherche à traduire la complexité de la scène qu'il regarde, mais il s'efforce de le faire de façon logique. D'où les nombreux parallélismes qui structurent le passage.

Enfin, l'analyse du vocabulaire et des images a fait ressortir un système de connotations qui sert aussi de colonne verticale au passage. Homme / nature et femmes / soleil sont associés. Pourquoi cette association? Est-ce qu'il s'y attache des valeurs subjectives de crainte ou de désir? Nous voyons ainsi la difficulté de distinguer entre la forme et le fond. C'est à Bachelard que nous allons nous rapporter pour voir à quel point la forme et le fond sont unis.

CHAPITRE IV

LE MYTHE SOLAIRE DANS LA FAUTE DE L'ABBE MOURET

Jusqu'à l'époque de sa liaison avec Jeanne Rozerot (1888), Zola reste un homme très peu sûr de lui-même. Les problèmes du mal, du sexe, de la femme continuent à le hanter. Au fond, il garde l'idéalisme dont il avait cru s'être débarrassé avec la publication de La Confession de Claude, où, en effet, il fait sa propre "confession" de jeune romantique tout en racontant sa conversion au réalisme. "Je sors d'une rude école, celle de l'amour réel,"¹ écrit Zola à Cézanne, faisant allusion à son initiation avec la prostituée Berthe (Laurence dans La Confession de Claude) et à ses vains efforts pour la relever du ruisseau et la sauver par la pureté de son amour.

Dans La Faute de L'Abbé Mouret, il s'agit encore d'un amour qui sauve et qui guérit. Comme nous venons de le voir, c'est grâce aux soins, aux attendrissements d'Albine que Serge retrouve la santé et sa virilité. En tournant à l'envers l'histoire de la Genèse, épisode de base de son roman, Zola semble avoir pris nettement son parti. Pourtant, cela n'est pas tout à fait le cas. Si l'acte d'amour entre logiquement

1. F.W. Hemmings, *Emile Zola* (Oxford: The Clarendon Press, 1966), p. 17.

dans l'ordre naturel des choses, si "la faute" n'existe qu'aux yeux de Frère Archangias que Zola nous invite à condamner comme le Dieu impitoyable de l'ancien Testament, comment expliquer la gêne des amoureux sous l'arbre de Vie. Si l'amour fait renaître, pourquoi Albine doit-elle en mourir?

Il est évident que l'attitude de Zola vis à vis du sexe est assez ambiguë dans La Faute de L'Abbé Mouret. Mais un examen plus proche décèle une évolution perceptible dans ses idées. C'est à l'oeil sensible de l'auteur que nous allons nous confier pour nous donner le véritable sens de sa sensibilité.

Le soleil est le personnage principal de La Faute de L'Abbé Mouret. Sa présence relève non seulement du tempérament d'artiste de l'auteur mais trouve des racines aussi dans ses intentions philosophiques. Comme le dit Bachelard: "Au fond, résister aux images du Feu, ou résister aux images de la Vie, c'est la même chose",² et Zola ne peut y résister.

Dans La Psychanalyse du Feu, pourtant, Bachelard croit nécessaire de distinguer entre les deux attributs du soleil: le feu (la chaleur) et, la lumière. Pour Bachelard, le feu évoque un retour à la chaleur maternelle, matière primitive et source de toute vie. Quant à la lumière, Bachelard nous signale que parfois le feu peut briller sans brûler: "Dans les espaces infinis, la lumière ne fait donc rien. Elle at-

2. Gaston Bachelard, Lautréamont, p. 155, cité par Julien Naud, Structure et Sens du Symbole (Montréal: Bellarmin, 1971), p. 69.

tend l'âme. Elle est donc la base de l'illumination spirituelle." 3
 S'inspirant de Novalis, Bachelard considère la lumière comme un agent de pureté, comme la valeur à conquérir:

"Une matière, vulgaire entre toutes, produit de la lumière. Elle se purifie dans l'acte même qui donne la lumière. Quel éminent exemple de la purification active! Et ce sont les impuretés elles-mêmes qui, en s'anéantissant, donnent la lumière pure. Le mal est ainsi l'aliment du bien." 4

Une telle conception du feu qui tend toujours vers la lumière va nous permettre un nouvel aperçu sur le symbolisme du soleil dans La Faute de L'Abbé Mouret. C'est à partir de cette distinction feu / lumière que nous allons analyser à fond le mythe solaire dans le roman, pour voir à quel point Zola joint l'imagination de la profondeur à l'imagination de la hauteur. A quel point arrive-t-il à accepter que "l'on allume le feu pour faire de la lumière?" 5

Dans toutes les cultures de tous les temps, l'inconscient s'est

3. Gaston Bachelard, La Psychanalyse du Feu, p. 174, cité par Julien Naud, p. 83.

4. Gaston Bachelard, La Flamme d'une Chandelle (Paris: Presses Universitaires de France, 1961), p.30.

5. Ibid., p. 61.

plu à confondre le feu avec les activités sexuelles. ⁶ Car le feu, c'est de la chaleur, dans les profondeurs de l'intimité.

Le soleil dans la première partie de La Faute de L'Abbé Mouret est le feu qui brûle, "allumant, dès les premiers beaux jours, un flamboiement de fournaise, (p. 50) se montrant comme "une clarté aveuglante qui coulait du ciel sur cette terre nue. (p. 68)". Le rouge, symbole à la fois de la passion et de la culpabilité, s'impose, car le pays des Artaud n'est que ces "mares de terres rouges," traversées de rivières qui montrent "le flot de leur sang. (p. 382)." Et à la fin du roman, à l'enterrement d'Albine, quelques pétales roses tombent dans la fosse.

Le symbolisme du rouge, "la tache sanglante," ⁷ demande un examen un peu plus appuyé. Le sang se manifeste chez la femme sous sa double fonction de source de vie et "d'eau néfaste." ⁸ C'est Durand qui nous invite à "conclure à l'isomorphisme étroit qui relie le sang comme eau sombre à la féminité et au temps "menstruel". ⁹ Il continue que par sa féminité, le sang devient "première horloge humaine." ¹⁰ La femme devient ainsi la person-

6. Gaston Bachelard, La Psychanalyse du Feu et aussi La Flamme d'une Chandelle: "... tout ce qui est droit... tout ce qui est vertical dans le cosmos est une flamme (p. 63)."

7. Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire (Paris: Bordas, 1969), p. 120.

8. Ibid., p. 126.

9. Ibid., p. 120.

10. Ibid., p. 122.

nification du temps qui fuit et de la mort qui menace.

A cet égard, les peurs et les inquiétudes réelles de Zola se voient traduites par les structures de l'imaginaire. Nous avons déjà mentionné qu'à une époque où tous les grands artistes fréquentent les filles de joie, Zola reste à l'écart des amours vénaux. Il est significatif aussi que Zola parle ouvertement de sa peur de la mort. Avant d'entreprendre La Joie de Vivre, Zola parle à Flaubert de son idée de faire un roman sur "un personnage qui ne sortira d'une pièce, qui ne fermera un livre sans croire que c'est la dernière fois qu'il fait ce geste." ¹¹

Dans La Joie de Vivre Lazare partage la peur de Zola des ténèbres, de la mort et de la souffrance: "Aujourd'hui, il ne pouvait poser la tête sur l'oreiller sans que l'idée de jamais plus vint lui glacer la face." ¹² Lazare, comme Zola, est tellement obsédé par l'idée de la mort qu'il s'écoute vivre. Il faut souligner, pourtant, que cette obsession de la mort chez Zola est de longue date et l'on voit déjà dans l'Assomoir ce plaisir morbide que l'auteur semble éprouver à décrire le croquemort, la mort et les funérailles de Maman Coupeau et du Père Bru, et enfin le cadavre presque décomposé de Gervaise. "La Mort d'Olivier Bécaille", un des contes du recueil Nafs Micoulin (1884) développe davantage les idées de Zola sur la mort. Le héros, pris dans une crise nerveuse, est enterré vivant: "Tout le monde mourait un jour; ni ne devait être plus commode ni meilleur.

11. Cité par Armand Lanoux, Zola Vivant, Emile Zola: Oeuvres Complètes, p. 166.

12. Emile Zola, La Joie de Vivre (Paris: Brodard et Taupin 1970), p. 109.

Puis, un frisson brusque me glaçait, me rendait à mon vertige, comme si une main géante m'eût balancé au dessus d'un gouffre noir." ¹³ Remarquons, en passant, cette peur d'une chute chez Zola. Y a-t-il un lien entre la peur de la femme et la peur de la mort?

Or, Gilbert Durand nous signale le lien qui unit la femme à la chute: "La femme, d'impure qu'elle était par le sang menstruel devient responsable de la faute originelle." ¹⁴ N'est-ce pas Eve qui introduit la souffrance et la mort dans l'univers? Par son impureté, la femme ne s'oppose-t-elle pas à la pureté de la lumière? La "temporalité sanglante" ¹⁵ se transforme en souillure morale, et le ventre pour Zola devient microcosme du gouffre. Voilà les inquiétudes de Zola à l'égard du sexe et de la femme qui trouvent leur expression dans la première partie de La Faute de L'Abbé Mouret.

Le feu, la passion et la culpabilité sont intimement liés tout au long du roman. On en voit un premier exemple dans les évocations du pays des Artaud, "cette terre terrible, toute brûlée de passions (p. 89)." Serge, de retour du Paradou après son "éducation sentimentale", comprend d'autant mieux le langage

13. Emile Zola, "La Mort d'Olivier Bécaille," Nafs Micoulin,
Emile Zola: Oeuvres Complètes, p. 742.

14. Gilbert Durand, p. 126.

15. Ibid., p. 122

du pays:

"Autrefois, il ne comprenait pas l'ardent langage de ces terres brûlées... Mais aujourd'hui, instruit dans la chair, il saisissait jusqu'aux moindres soupirs des feuilles pâmées sous le soleil... (p. 381)."

Dans les premières scènes du roman où il s'agit de l'amour naissant de Serge pour Albine, Zola fait sentir à son héros "une brûlure à ses lèvres. "C'était comme un jet ardent qui avait coulé dans ses veines (p. 138)." Feu / passion devient un leitmotiv qui revient lorsque Zola décrit le désir croissant du couple dans le Paradou. Les cheveux d'Albine sont "ce flamboiement brusque" auquel Serge "se brûlait les lèvres (p. 182)." Et enfin, Serge avoue à Albine que "tu t'allumais comme un soleil, tu m'enveloppais de ta flamme (p. 413)."

Mais il faut se rappeler que c'est le feu qui brûle, qui détruit, qui laisse sa tâche. En évoquant ses années de séminariste, Serge se souvient d'avoir lu l'ouvrage de l'abbé Craisson sur la passion humaine et d'en avoir gardé "la conscience d'une tache ineffaçable quelque part au fond de son être... (p. 133)." A la fin du roman, Serge se plaint au Père que "Vous m'avez dévasté de votre flamme." Frère Archangias, dont nous avons vu la fonction d'agent de rappel dans le premier chapitre de cette dissertation, surprend les amoureux dans le jardin, les menaçant: "Toujours la tentation vous mordra de sardent de flamme. (p. 284)." La nudité "éclatante" d'Albine, autrefois si désirable, se transforme en menace, et aux paroles du Frère, Serge "s'était écarté

d'elle comme véritablement brûlé par ses bras nus, par ses épaules nues (p. 285)."

Quant au paysage, on a affaire aussi aux influences négatives du soleil. A l'horizon, rien que "les terres brûlées des Artaud, les ardeurs de cette vallée où ne poussaient que des vignes tordues (311)." Désséchée et rocheuse, c'est une campagne stérile. Mais Zola ne se contente pas de laisser les choses là. Il pousse plus loin son analyse par association d'images. Les contours des Artaud, à cet égard, conviennent aux desseins inconscients de Zola, si bien que la stérilité du paysage sert de tremplin pour une évocation de l'acte d'amour. Dans ce petit col, "la chaleur faisait éclater les pierres gonflées de passion... les plantes épineuses aimaient d'une façon tragique sans que les sources voisines puissent les soulager tout allumés elles-mêmes par l'astre qui descendait dans leur lit." (p. 271)

Bachelard dans La Flamme d'une Chandelle nous signale que "les flammes constituent l'être même de la vie animale... La flamme est en quelque manière, l'animalité à nu, une matière d'animal excessif. Elle est le glouton par excellence." ¹⁶
 Dans toute son oeuvre, Zola semble associer le sexe avec une domination qui menace. De Christine, dans L'Oeuvre, Zola note:

"Au fond d'elle l'insatiable amour grondait; elle demeurait la chair de passion, la sensuelle aux lèvres

16. Gaston Bachelard, La Flamme d'une Chandelle, p. 63.

fortes dans la saillure têtue des mâchoires." 17

Claude est, en effet "absorbé par elle, vidé de son coeur et de son sang." 18 N'est-ce pas le même message que Zola veut nous transmettre dans Nana:

"La femme le (Muffet) possédait avec le despotisme jaloux d'un Dieu de colère, lui donnant des secondes de joie aiguës, comme des spasmes pour des heures d'affreux tourments, des visions d'enfer et d'éternel supplice." 19

Zola souligne l'aspect dévorateur du sexe à travers les métaphores d'animalité qui servent à caractériser la femme sensuelle. D'abord, la femme est associée avec la fonction de manger. A la fin de L'Oeuvre, Christine elle-même devient un monstre-machine:

"Sa face s'était gonflée, les yeux doux et le front limpide disparaissaient sous les meches tordues des cheveux; il n'y avait plus que les mâchoires saillantes, le menton violent, les lèvres rouges." 20

Pourtant, c'est Nana qui est la femme dévoratrice par excellence. Zola souligne sa "soif de bestialité," sa "rage d'avalier,"

17. Emile Zola, L'Oeuvre (Paris: Edition de Livre de Poche, 1972), p. 208.

18. Ibid., p. 148.

19. Emile Zola, Nana (Paris: Edition Livre de Poche, 1972), p.41

20. Op. Cit., p. 348.

s'élevant, à une description presque mythique :

"Et tandis que dans une gloire son sexe montait et rayonnait sur ses victimes étendues, pareil à un soleil levant qui éclaire un champ de carnage, elle gardait une inconscience de bête superbe, ignorante de sa besogne, bonne fille toujours." 21

A plusieurs reprises, Zola parle de la pilosité de Nana, ce qui ressort très clairement lorsque Nana, nue, pirouette devant son miroir comme une chatte. Ses amants deviennent "de petits chats", et pour se distraire, Nana veut jouer à l'animal. Si l'on accepte l'idée de Durand que le cheval est un des animaux les plus négatifs, on voit par l'association de Nana avec le cheval qui porte son nom, et qui devient, d'ailleurs, l'instrument de la destruction de Vandœuvre, le rôle dévorateur qui lui est attribué.

Dans notre discussion jusqu'ici, nous nous sommes perchés sur le feu qui brûle. Maintenant, regardons l'autre face de la médaille--la chaleur qui invite à l'intimité.

Dans La Faute de L'Abbé Mouret la chaleur est toujours accompagnée d'images sensuelles. Le pays des Artaud, évoqué sous le signe de la perversité de ses habitants nous en fournit un excellent exemple: "C'était au loin la chaleur des terres rouges, la passion des grandes roches, des oliviers poussés dans les pierres... (p. 137)." Les mêmes images reviennent lorsque Zola décrit la dévotion de Serge à la Vierge: "Elle l'embaumait

21. Emile Zola, Nana, p. 411.

de sa bonne odeur, l'enflammait du désir du ciel, le ravissait jusque dans la chaleur des astres flambant à son front. (p. 110)."

C'est Freud qui a formulé le symbolisme sexuel de l'odeur qu'on voit intimement lié chez Zola avec la chaleur. Revenons encore une fois aux descriptions que Zola nous donne de la campagne, pour voir s'exprimer d'une façon plus nette ces rêves érotiques. Dans ce pays qui se métamorphose sous les yeux de Serge en "quelque forte Cybèle tombée sur l'échine, la gorge en avant, le ventre sous la buc, saoule des ardeurs du soleil et rêvant encore de fécondation, (p. 134)" d'où viennent ces "arômes puissants de dormeuse en sueur?" Zola semble ne pouvoir se passer non plus d'odeurs quand il décrit Désirée. Il explique que, "rien n'était plus sain. Elle s'emplissait innocemment de l'odeur, de la chaleur de la vie, (p. 76)." Mais au début du roman, c'est la chaleur de la basse-cour de Désirée, lourde de son odeur de bêtes, qui donne à Serge le vertige: "C'était comme un air chargé de fécondation qui pesait trop lourdement à ses épaules vierges (p. 85)". Plus loin dans le roman, Serge associe le sexe avec "une puanteur universelle gâtant l'amour, empoisonnant la chambre des époux. (p. 143)."

L'ambiguïté des odeurs chez Zola s'accentue lorsque dans l'épisode du Paradou Zola revêt l'odeur d'une valeur positive. Quand Albine revient des bois tout odorante, Serge "la préférait aussi fraîche, aussi embaumée" (p. 159). Au terme d'une promenade dans le jardin, Serge reprend le même thème: "C'est ici qu'il doit être bon de s'asseoir dans l'odeur qui monte (p. 195)."

Zola ne mélange pas les odeurs des animaux avec celles des fleurs!

D'après Bachelard, les fleurs représentent une existence supérieure dans le sens que la vie végétative n'est pas souillée par la honte du sexe. Nombreuses sont les occasions où Zola se plaît à évoquer soit la femme dans un langage de plantes, soit le monde végétal en termes humains. C'est surtout cette deuxième catégorie de descriptions qui nous intéresse ici :

"Les érables, les frênes, les charmes, les cornouillers, étaient un peuple de colassen, une foule de douceur fière, des bonshommes héroïques qui vivaient de paix... Les ormes avaient des corps énormes, des membres gonflés, engorgés de sève, à peine cachés par les bouquets légers de leurs petites feuilles. Les bouleaux, les aunes, avec leurs blancheurs de fille, cambraient des tailles minces, abandonnaient au vent des chevelures de grandes déesses, déjà à moitié métamorphosées en arbres. Les platanes dressaient des torsos réguliers, dont la peau lisse, tatouée de rouge, semblait laisser tomber des plaques de peinture écaillée (p. 231)."

Si l'on accepte l'axiome de Bachelard, que "les fleurs, toutes les fleurs sont des flammes--des flammes qui veulent devenir de la lumière,"²² dans l'exemple cité plus haut, Zola du premier coup semble rêver de faire l'amour d'une manière asexuée. Il

22. Gaston Bachelard, La Flamme d'une Chandelle, p. 79.

est parti à la recherche d'un amour pur, ce qui ressort très clairement si l'on poursuit à son terme le symbolisme du feu dont nous venons de découvrir les grandes lignes dans le roman: "La tentation s'était éteinte ainsi qu'un incendie désormais inutile à la purification de cette chair. (p. 413)." Ne pourrait-on pas mettre à côté le cri de Novalis: "Mon amour s'est transformé en flamme et cette flamme consume peu à peu tout ce qui est terrestre en moi." ²³

Dans l'épisode du Paradou, le feu devient lumière. Au début de notre discussion, nous avons défini la lumière comme une forme purifiée du feu qui ne garde rien de son odeur, de sa chaleur. D'autre part, "le soleil donne froidement sa lumière. Pour une imagination dynamique, la façon de donner, l'énergie de donner vaut mieux que ce qu'on donne." ²⁴ A l'encontre du feu, alors, la lumière est froide et blanche, et dans le Paradou, "les verdurees pâles se noyaient d'un lait de jeunesse, baignaient dans une clarté blonde (p. 170)." Nul besoin d'insister sur le symbolisme de pureté, de renaissance dans la couleur blanche. Sous ce rapport, on pourrait dresser toute une liste d'occasions où Zola associe la lumière avec la vie même: "Serge ne pouvait plus vivre sans le soleil (p. 158)." et enfin: "La vie, c'étaient les herbes, les arbres, les eaux, le ciel, le soleil dans lequel nous étions tout blonds... (p. 355)." Serge est né dans la lu-

23. Cité par Julien Maud, p. 65.

24. Gaston Bachelard, L'Air et Les Songes (Paris: Librairie José Carti, 1943), p. 156.

mière, "il s'y lavait de la souffrance, il s'y abandonnait, il y buvait de la douceur, de la pureté, de la jeunesse (p. 156)."

Ce n'est pas à dire que la pureté de la lumière soit dépourvue d'éléments fécondateurs. On n'a qu'à regarder le jaillissement des plantes, des herbes, des arbres qui caractérise le Paradou. Pour Nietzsche et pour Durand, la lumière est masculine mais Zola lui confère des allures féminines. C'est une grande amoureuse qui avance avec "une lenteur voluptueuse qui donne un désir fou de sa possession (p. 157)." Albine et Désirée sont associées avec le soleil à plusieurs reprises. S'éveillant à l'amour, Serge avoue à Albine: "je viens de te voir pour la première fois, belle, rayonnante, inoubliable (p. 183)." Au fur et à mesure que le roman s'avance, son importance s'accroît: "Elle se levait ainsi qu'un astre nécessaire au soleil lui-même (p. 374)."

Albine partage les qualités mêmes de la lumière. "Sa chair de lait" (178) fait penser à la blancheur du soleil, tandis que l'appeler "une grande rose, une de ces grandes roses ouvertes le matin" la rapproche de la pureté de la lumière. Le feu laisse sa tâche, mais la lumière transforme. Serge se dresse dans la lumière pareil à un jeune dieu indifférent, et rêve de "faire de la vie, être Dieu (p. 375)." Et voilà Albine à la source de cette transformation symbolisée par la lumière.

Mais alors Zola se contredit puisqu'Albine meurt. Elle doit mourir parce que le Zola de La Faute de L'Abbé Mouret ne semble pas voir la possibilité de vivre en même temps dans l'intimité de l'amour et dans l'élan vertical de la sublimation.

Et c'est la sublimation qui prime: "Etait-ce une damnation d'aimer Albine? Non, si cet amour allait au delà de la chair, s'il ajoutait une espérance au désir de l'autre vie. (p. 367)."

Voilà, exprimée d'une façon nette, la valorisation de l'amour sublime chez Zola. Il faut se rappeler que c'est le jardin vierge qui est inondé des blancheurs du soleil. Quand Serge y revient après "la faute", le jardin n'est plus qu'un "cercueil d'ombres" qui lui donne des frissons. Le problème auquel Zola se heurte, c'est comment atteindre à cet amour pur? Peut-on passer par delà la "souillure" du sexe? Le bien peut-il intégrer le mal? Les deux mouvements contraires (profondeur / hauteur) sont-ils nécessaires l'un à l'autre?

L'oeuvre entière de Zola est une longue quête pour la résolution heureuse de ce problème. Dans L'Assomoir, Le Rêve, L'Oeuvre et La joie de Vivre, Zola met la vierge en valeur. La passion diminue après la première possession. N'est-ce pas le cas de Gervaise dans L'Assomoir, de Christine et de Claude dans L'Oeuvre, de Lazare et Louise dans La Joie de Vivre? En décrivant Christine au début de L'Oeuvre, Claude parle de sa "nudité pure, le printemps de sa chair,"²⁵ de "cette odeur de vierge qui l'oppressait,"²⁶ ou encore il s'écrie que "jamais la chair de la femme ne l'avait grisé de la sorte, son coeur battait comme devant une nudité religieuse."²⁷ Un mois après le mariage Christine

25. Emile Zola, L'Oeuvre, p. 19.

26. Ibid., p. 32.

27. Ibid., p. 115.

commence déjà à l'ennuyer, et vers la fin du roman Claude remplace Christine par son tableau de la femme idéale, se plaignant que "depuis le baiser ardent, irréfléchi qu'elle lui avait posé aux lèvres la première, une femme était née de la jeune fille, l'amante qui se débattait chez la vierge... Elle se révélait ce qu'elle devait être, malgré sa longue honnêteté: une chair de passion, une de ces chairs sensuelles, si troublantes quand elles se dégagent de la pudeur où elles dorment." ²⁸

Dans Le Rêve aussi Zola semble faire l'éloge de la virginité: "Virginité est source des anges, possession de tout bien donne la grâce, elle est invincible perfection." ²⁹ Pourtant, pour Hubertine, mère adoptive d'Angélique, "une femme qui n'a point d'enfant n'est pas heureuse.. aimer n'est rien, il faut que l'amour soit béni." ³⁰

Or, tout cela n'est pas tout à fait juste non plus. Il faut préciser que Zola ne met dans une lumière favorable que "la mère en puissance". On n'a qu'à regarder les descriptions de la Maheude (Germinal) pour voir se manifester le dégoût de la mère réelle: C'est une femme épuisée. Et il en est de même pour la Levaque. Contraste cruel avec la Pierronne qui "passait pour la jolie femme du coron, brune, le front bas, les yeux grands, la bouche étroite; et coquette avec ça, d'une

28. Ibid., p. 147.

29. Emile Zola, Le Rêve, Emile Zola: Oeuvres Complètes, p. 837.

30. Ibid., p. 961.

propreté de chatte, la gorge restée belle, car elle n'avait pas eu d'enfant." ³¹ A cet égard, on pourrait citer la reproche que Claude fait à Christine vers la fin de L'Oeuvre: "Ah, vois-tu, quand on veut poser, il ne faut pas avoir d'enfant." ³² D'où il est bien clair que Zola veut garder et la vierge et la mère-- et la pureté et la fécondité dans une seule femme.

L'analyse que nous venons de faire du mythe solaire dans La Faute de L'Abbé Mouret va nous permettre de comprendre un peu mieux, ou du moins nous l'espérons, le mythe personnel de Zola, l'homme. Le Zola de La Faute de L'Abbé Mouret est-il encore l'idéaliste qu'il était à vingt ans? Nous en doutons.

Reportons-nous encore une fois au texte lui-même. On ne saurait ignorer l'importance du rôle de l'arbre de Vie pour comprendre le parti pris de Zola: "Il était doyen du jardin, le père de la forêt, l'orgueil des herbes, l'ami du soleil. (p. 267) Gilbert Durand, Jean Borie, Hélène Tuzet ainsi que Gaston Bachelard voient dans l'arbre l'élan vital vers la hauteur qui caractérise le soleil:

"C'est la même opération de l'esprit humain qui nous porte vers la lumière et vers la hauteur." ³³

31. Emile Zola, Germinal (Paris: Edition Livre de Poche, 1968), p. 98.

32. Emile Zola, L'Oeuvre, p. 255.

33. Gaston Bachelard, cité par Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire, p. 136.

La lumière et le monde végétal partagent, tous les deux, le même destin vertical, et "chaque fleur...a sa propre lumière." ³⁴

Zola, comme Nietzsche, se révèle donc un poète aérien qui n'a que du mépris pour la terre. Par les évocations du ciel bleu qui reviennent tant de fois dans les épisodes du Paradou, et qui est une "synthèse d'air et de lumière," ³⁵ Zola souligne sa tendance à la rêverie aérienne.

Pour peu que les plantes dans La Faute de L'Abbé Mouret partagent le même dynamisme de l'arbre et du soleil, Zola leur attribue des qualités propres aux animaux. Dans le Paradou, "c'était un rampement, un jaillissement de bêtes sans nom entrevues dans un cauchemar, de monstres tenant de l'araignée, de la chenille, du cloporte, extraordinairement grandes, à peau nue et glauque, à peau hérissée de duvets immondes, traînant des membres infirmes, des jambes avortées, des bras cassés, les uns ballonnés comme des ventres abscondés, les autres avec des échines grossies d'un pullulement de gibbosités... (p. 245)."

D'autres fois, les phrases "plantes grasses", "feuilles grasses (pp. 403, 342)," reviennent sous la plume de Zola. Etant donné que Zola finit par accepter et louer la fécondité, principe de la vie et de la génération de l'espèce, symbolisée et par le soleil et par Albine, tout porte à croire que dans l'exemple que nous venons de citer, Zola s'efforce d'intégrer l'acte

34. Gaston Bachelard, La Flamme d'une Chandelle, p. 85.

35. Gaston Bachelard, L'Air et Les Songes

sexuel et tout ce qu'il comporte de l'animalité, parmi les forces vitales, mais n'y parvient pas dans La Faute de L'Abbé Mouret où il reste encore aux prises avec la hantise de la mort:

"Après l'amour il n'y avait plus que la mort. Et jamais le jardin ne l'avait tant aimé (p. 416)." Albine meurt.

Ce n'est qu'avec le dernier roman de la série, Le Docteur Pascal, que Zola arrive à l'acceptation sans honte, sans regrets. Dans l'intervalle un amour sublime--Jeanne Rozerot. Ninon ou Albine? Le rêve de l'idéaliste qui trouve enfin sa réalisation dans une femme marque un tournant dans la vie de l'auteur qui s'était jadis plaint que "nous sommes si maladroits à vivre que la vie en devient mauvaise." ³⁶ Toute la vie de Zola, est une longue et pénible démarche vers la prise de conscience que le haut et le bas sont intimement liés puisqu'une matière vulgaire "se purifie dans l'acte même qui donne la lumière...Et ce sont les impuretés elles-mêmes qui, en s'anéantissant ³⁷ donnent la lumière pure."

36. Emile Zola, cité par F. H. Hemmings, Emile Zola, p. 18.

37. Gaston Bachelard, La Flamme d'une Chandelle, p. 61.

Conclusion

Ce sont les travaux remarquables de Patrick Brady, Philippe Hamon, Robert Niess et Joy Newton sur l'impressionnisme dans l'oeuvre d'Emile Zola qui nous ont incité à entreprendre cette étude. Pour la plupart, ces auteurs traitent l'impressionnisme chez Zola du point de vue thématique. Nous ne connaissons, pourtant, aucune étude qui se limite à La Faute de L'Abbé Mouret, ou qui, en outre, l'analyse du point de vue de la structure et de l'impressionnisme dans le détail. Il serait utile de résumer brièvement ce que nous avons constaté sur les caractéristiques du style et de la composition propres à notre auteur.

Sur le plan de la forme, La Faute de L'Abbé Mouret imite la structure des tableaux impressionnistes par la désintégration de sa logique interne. Mais, si la continuité de l'histoire se brise dans le roman, on y retrouve aussi des soucis de composition. Le soleil est le personnage principal du roman, mais chaque section en révèle un nouvel aspect. Dans le premier livre, c'est le soleil qui sèche et qui brûle; dans la deuxième section, c'est la lumière aveuglante du Paradou qui domine; et enfin, dans la dernière partie du roman, le soleil se fait remarquer par son absence. L'épisode du Paradou ressort par contraste.

Cela nous a amené à nous interroger sur la raison d'être de cette mise au point sur l'aspect vitaliste du soleil. J. Dubois parle de "la proximité sensorielle et psychologique qu'était l'impressionnisme." ¹ Nous voyons que l'impressionnisme, par

1. Jean Dubois, Romanciers Français de L'Instantané au XIX^e, p. 156.

sa subjectivité même, ne se contente pas de traduire la réalité extérieure, mais va plus loin pour exprimer "un réalisme de choses vécues." ² L'impressionnisme et le symbolisme sont donc très proches, et l'exemple de La Faute de L'Abbé Mouret nous montre que la ligne de démarcation qui sépare l'un de l'autre est assez faible. Nous en avons l'aveu de Zola lui-même. Dans une lettre de 1883 à Huysmans, Zola écrit:

"Plus je vois et plus je me détache des coins d'observation simplement curieux, plus j'ai l'amour des créateurs abondants qui apportent un monde." ³

A une autre occasion, Zola affirme:

"J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole." ⁴

Passant du domaine des thèmes à celui de l'expression, nous nous sommes placés au niveau du paragraphe pour pouvoir d'autant mieux saisir le contenu émotif de La Faute de L'Abbé Mouret. Nous avons fait remarquer les transformations métaphoriques qui s'y opèrent. La lumière dans notre roman s'est dévoilée féminine. Bachelard nous a signalé l'aspiration vers le haut que traduit la lumière. Par l'association de la femme avec la lumière, nous avons vu s'affirmer chez Zola l'acceptation de la fécondité comme principe de la vie.

2. Ibid., p. 204.

3. John Rewald, Cézanne, Sa Vie, Son Oeuvre, Son Amitié pour E. Zola (Paris: A Michel, 1939), p. 266.

4. Cité par John Lapp, "Zola et le trait descriptif," Les Cahiers Naturalistes, XXXIX (1970), p. 32.

Au début de cette thèse, nous avons parlé de l'amitié d'Emile Zola pour Paul Cézanne. Notre examen de La Faute de L'Abbé Mouret nous a préparé pour un rapprochement sur le plan esthétique. Cézanne avait coutume de dire que dans une oeuvre d'art, "il faut réfléchir, l'art ne suffit pas, il faut la réflexion." ⁵ La Faute de L'Abbé Mouret nous fournit de bons arguments pour croire que, si Zola, comme Cézanne, "voulait surtout extérioriser les agitations de sa vie intérieure, et sans faire de la littérature dans le mauvais sens du mot, il cherchait à s'exprimer surtout par le choix des personnages qu'il réunissait dans une composition que par la manière plastique de les exprimer." ⁶ Nous ne postulons ici aucune comparaison détaillée entre l'oeuvre de Paul Cézanne et celle d'Emile Zola. Nous savons, en plus, que Zola critiquait souvent les tableaux de Cézanne et qu'il adressait de rudes remarques à son ami. Ce que nous cherchons à faire, c'est tout simplement souligner que pour Zola, comme pour Cézanne, il s'attache une valeur sentimentale aux détails qu'ils notent, et faire ressortir, une dernière fois, l'importance du milieu, de la Provence ensoleillée, dans la formation de ces deux artistes.

L'essentiel de cette étude est constitué par l'examen de l'impressionnisme de Zola dans La Faute de L'Abbé Mouret

5. Op. Cit., p. 274.

6. Roger Fry, cité par John Rewald, Cézanne, Sa Vie, Son Oeuvre, Son Amitié pour E. Zola, p. 164.

du point de vue de la structure, des thèmes, et du style. Ce serait risquer de négliger le sens profond du roman que de n'y voir que le fait d'un grand flâneur qui se promenait le long des quais de Paris prenant des notes sur le vif pour la documentation de ses romans. La Faute de L'Abbé Mouret nous livre l'âme d'un poète, les peurs et les aspirations d'un homme qui aimait la vie avec l'élan total de son être. C'est cet accent émotif que Zola attache au détail pittoresque qui fait de La Faute de L'Abbé Mouret un roman si attachant et si émouvant.

_____. Zola et les Mythes ou De la Nausée au Salut. Paris
Editions du Seuil, 1971.

Brady, Patrick. "L'Oeuvre" de Emile Zola. Genève:
Droz, 1967.

Bremond, Claude. Logique du Récit. Paris: Editions
du Seuil, 1973.

Cressot, Marcel. Le Style et Ses Techniques. Paris: Presses
Universitaires de France, 1971.

Dubois, Jacques. Romanciers Français de L'Instantané au XIX^e
siècle. Bruxelles: Palais des Académies, 1963.

Durand, Gilbert. Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire.
Paris: Bordas, 1969.

Estang, Luc. "Emile Zola et la Passion de la Vie," Les Cahiers
Naturalistes, XLII (1971).

Francastel, Pierre. Monet, Sisley, Pissarro. Paris:
Skira, 1948.

Grant, R. B. "Confusion of Meaning in Zola's La Faute de L'Abbé
Mouret," Symposium, XII (1959).

Guiraud, Pierre. La Stylistique. Paris: Klincksieck, 1970.

Kuentz, Pierre.

_____. Essai de Stylistique. Paris:

Kincksieck, 1969.

Hamon, Philippe. "Qu'est-ce qu'une description?"

Poétique, XII (1973).

_____. "Un Discours Contraint," Poétique,

XVI (1973).

_____. "Pour un Statut Sémiotique du Personnage,"

Littérature, VI (1972).

_____. "Mise au point sur les problèmes de l'analyse

du récit," Le Français Moderne, III (1972).

_____. "A Propos de l'impressionnisme de Zola,"

Les Cahiers Naturalistes, XXXIV (1967).

Hemmings, J. W. J. Emile Zola. 2nd Ed., Oxford: Clarendon

Press, 1966.

Hertz, E. "Emile Zola, témoin de la Vérité," Europe,

XXX (1952).

Jakobson, Roman. "On Realism in Art," Readings in Russian

Poetics. Cambridge: M. I. T. Press, 1971.

Lapp, John. "Zola et le trait descriptif," Les Cahiers Naturalistes,

XXXIX (1970).

Léon, Pierre. (Editeurs) Problèmes de l'analyse textuelle.

Mitterand, Henri. Ottawa: Marcel Didier, 1971.

Nesselbroth, Peter.

Robert, Pierre.

Levin, Samuel. Linguistic Structures in Poetry. The Hague:
Mouton, 1962.

Lévi-Strauss, Claude. "L'analyse Mythologique du Conte,"
International Journal of Slavic Poetics and Linguistics,
III (1960).

Leymarie, Jean. L'Impressionnisme. Genève: Skira, 1951.

Moser, Ruth. L'Impressionnisme Français. Peinture, Littérature,
Musique. Genève: Imprimerie Henri Studer, 1951.

Naud, Julien. Structure et Sens du Symbole. L'Imaginaire chez
Gaston Bachelard. Montréal: Bellarmin, 1971.

Newton, Joy. "Emile Zola impressionniste I," Les Cahiers
Naturalistes, XXXIII (1967).

———. "Emile Zola impressionniste II," Les Cahiers
Naturalistes, XXXIV (1967).

———. "Zola et l'expressionnisme: le point de vue hal-
lucinatoire," Les Cahiers Naturalistes, XLI (1971).

Rewald, John. The History of Impressionism. New York:
Museum of Modern Art, 1961.

———. Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour
E. Zola. Paris: A Michel, 1939.

Richard, Jean-Pierre. Littérature et Sensation. Paris:
Editions du Seuil, 1954.

Rosenberg, Rachelle. "Zola's Imagery and the Archetype of the Great Mother," unpublished doctoral dissertation, University of Michigan, 1969.

Roy, Claude. "Le Génie de L'Amour Sublime," Collection Génies et Réalités: Zola. Paris: Hachette, 1969.

Sayce, R. A. Style in French Prose. Oxford: Clarendon Press, 1953.

Todorov, Tzvetan. Poétique de la Prose. Paris: Editions du Seuil, 1971.

_____. "Les Catégories du Récit Littéraire," Communications, VIII (1966).

Tuzet, Hélène. Le Cosmos et L'Imaginaire. Paris: Librairie José Carti, 1965.

Venturi, L. "The Aesthetic Idea of Impressionism", Journal of Aesthetic and Art Criticism, Spring (1941).

Watt, Ian. "Réalisme et forme romanesque," Poétique, XVI (1973).

Works by Emile Zola

La Faute de L'Abbé Mouret. Paris: Edition Livre de Poche, 1971.

Oeuvres Complètes. 12 vols. Ed. Henri Mitterand. Paris: Cercle du Livre Précieux, 1966.

- I Contes et Nouvelles: Contes à Ninon (1864).
Nafs Micoulin (1884).
- II Oeuvres Critiques I: Mes Haines (1886). Marbres
et Plâtres (1886-1887) Deux Définitions
du Roman (1886). Livres d'Aujourd'hui et
de Demain (1863-1873). Causeries
Dramatiques (1868-1873). Le Roman
Expérimental (1880).
- III Oeuvres Critiques II: Les Romanciers
Naturalistes (1881). Le Naturalisme au
Théâtre (1881).
- IV Oeuvres Critiques III: Salons et Etudes
de Critique d'Art (1866-96).