

LE CORPS-DISCOURS LES QUATRE ÉVANGILES DE ZOLA

« Non seulement dans la littérature, mais dans la vie, dans l'action, il y aura un mouvement immense de tous vers tous, une croisade des hommes à la rencontre des hommes ».

Michélet, Cours du 16 décembre 1847¹

« Examiner l'Évangile du point de vue de la femme, de l'amour de la femme, de la fécondité, du travail. Dire ce que notre temps doit en retenir ».

Zola, Ébauche de *Paris*²

Allégorie incarnation

Le XIX^e siècle voit l'exceptionnelle promotion de l'allégorie. Ce retour est d'autant plus remarquable et spectaculaire que condamnée par les Romantiques pour son caractère conventionnel, elle est vouée à disparaître avec le néo-classicisme et la notion de Beau idéal. Cependant, la réflexion d'un Quatremère de Quincy qui cherche à inventer un langage architectural, à faire parler la façade du futur Panthéon construit sur les fondements de l'Église sainte-Geneviève, impose bien, à l'orée du siècle, l'idée qu'il faut réinvestir l'allégorie, qu'il faut inventer une allégorie moderne, aux prises sur le monde contemporain, qui soit explicative et sensible³. C'est bien que l'allégorie s'impose comme une forme conventionnelle et commune, où le sens de la religion perdue peut laisser la place à d'autres sens – formes signifiantes qu'il suffit en somme de faire signifier. Dans la société révolutionnée, cette société où les « masses » émergent⁴ – des « masses » auxquelles il faut parler –, la convention, ce qui relève de l'ancienne topique et de la rhétorique sont irremplaçables en tant qu'idiomes d'une part, en tant que réservoir mémoriel d'autre part. Les images, tout ce qui ressortit à l'iconicité, à une transcendance culturelle se trouvent ainsi reconquis.

On sait comment les Révolutionnaires ont prétendu inventer une nouvelle religion qui ne fonde sa transcendance que dans l'horizontalité, le lien et cherche dans la magnification des corps héroïques la matière de cultes modernes. En lieu et place du corps royal, identifié

¹ Michelet, *Cours au Collège de France*, édités par Paul Viallaneix, t. II, 1845-1851, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1995, p. 274.

² Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanes, ms. 1471, f. 158. Cité par Michèle Sacquin dans son article : « Entre positivisme et laïcité : Zola et la "non-religion" de l'avenir, 1881-1902 », *Zola et les historiens*, BNF, 2004, p. 73.

³ « Quel que puisse être le langage de l'Architecture [...] il ne faut pas se dissimuler, il n'est de nul effet pour le plus grand nombre des hommes. Il faut en convenir aussi, de tous les Arts il est celui dont les moyens sont les plus bornés, surtout pour exprimer des nuances d'idées. L'Architecture d'ailleurs agit sur les facultés de l'entendement. Elle n'a point de prise sur nos affections et sur la partie sensible de notre âme. Mais les ressources de Sculpture lui rendent ce qui lui manque; elles expliquent ce qui était indécis; elles développent ce qui était caché. La Sculpture est, en quelque sorte, le truchement de l'Architecture » (« Rapport adressé au Directoire du Département de Paris par Antoine Quatremère de Quincy le 22 octobre 1793 », reproduit dans Marie-Louise Biver, *Le Panthéon à l'époque révolutionnaire*, PUF, 1982, p. 123).

⁴ Voir pour l'emploi de ce mot l'Avant-propos de *La Comédie humaine*.

à la nation, le corps du héros et du martyr, celui de Marat peint par David, celui de Danton que Michelet célébrera dans *l'Histoire de la Révolution* et celui de Kosciuszko dans les *Légendes démocratiques du nord* par exemple, tente de faire perdurer une *incarnation*. Les régimes successifs ne cessent de leur côté de promouvoir un art officiel, voué lui aussi à produire des figurations allégoriques qui, de la révolution de 1830 – le fameux tableau de Delacroix relégué dans les greniers du Louvre par un Louis-Philippe qui ne sait qu'en faire –, qui de la seconde République, qui, du second Empire : il s'agit bien de donner à voir le pouvoir qui a perdu la légitimité de la transmission héréditaire, qui s'est désincorporé pour reprendre une formule de Claude Lefort⁵. La Troisième République radicalisera sans nul doute cette politique de l'allégorie en inventant une véritable « propagande par l'image »⁶.

Le XIX^e siècle engage, parallèlement en somme, une lecture critique des mythes et des religions, entreprise en particulier par l'historien des religions Creuzer. Michelet s'interroge, en achevant *Le Peuple*, sur la possible transformation du christianisme, qui « ne vit plus » que dans son paganisme ou son matérialisme⁷ et dans lequel finalement domine le corps. Demeure en effet du christianisme ce qui n'est pas chrétien : ne peut-on dès lors supposer que les formes qui furent les siennes sont récupérables ? Le profond matérialisme du christianisme, tout particulièrement dénoncé à travers le culte du Sacré-Coeur qui affole les dévotes, justifie *a contrario* la magnification de corps qui ne soient plus stériles et dangereux – par les confusions qu'ils font naître – comme celui du Christ en croix : corps de la mère aux flancs larges ou corps de la guerrière – ainsi la figure de Jeanne d'Arc qui renaît dans l'historiographie romantique et s'impose dans la peinture (Ary Scheffer, Ingres) et la statuaire (à l'origine, à la fin du siècle, de « la guerre des statues »⁸), et bien sûr celle de Marianne⁹. Contre la Vierge, c'est donc d'autres figures virginales et/ou maternelles qui s'imposent, susceptibles tout à la fois d'incarner l'identité nationale et d'énoncer des valeurs vraiment universelles en lieu et place des chrétiennes. Ce corps est donc d'emblée investi et chargé de signifier. Il est « corps-récit » selon le terme qu'Antoine de Baecque emploie pour parler de ces métaphores révolutionnaires du corps qui allient « sens et savoir, vocabulaire traditionnel de la théologie et scientisme de la langue médicale »¹⁰, à moins qu'il ne bascule, dans la construction utopique du côté de ce que nommerais un « corps-discours » reniant ainsi la chair même de l'allégorie.

Michelet, on le sait, écrit constamment l'histoire de manière symbolique, en surplomb et en l'accompagnant d'un processus de signification, qui fait songer aux grands romans allégoriques du XIX^e siècle¹¹. C'est ainsi qu'il définit la poétique de l'œuvre susceptible de

⁵ Voir bien sûr les réflexions de Claude Lefort sur la démocratie comme « lieu vide », marqué par un « phénomène de désincorporation » dans ses *Essais sur le politique. XIX^e-XX^e siècles* (Le Seuil, coll. « Points », 1986, p. 27-28).

⁶ Voir, en particulier, P. Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Flammarion, 1995, p. 179.

⁷ « Le christianisme mort peut-il se transformer ? Le christianisme est mort en ce qu'il a de chrétien : il fut la religion de la grâce, et la question de la grâce est éteinte en tout esprit, tuée par l'avènement de la justice. [...] Le christianisme ne vit plus qu'en ce qu'il a de non chrétien dans le culte de la patrie qu'il emprunte au paganisme en le modifiant un peu, dans le culte de la Vierge et des Saints, dans la matérialité du Sacré-Coeur. C'est un paganisme inquisitorial mêlant le mauvais des deux religions » (*Journal*, 22 novembre 1846, Gallimard, 1959, t. I, éd. Paul Viallaneix, p. 658).

⁸ Voir à ce propos Christel Sniter, « La guerre des statues. La statuaire publique, un enjeu de violence symbolique : l'exemple des statues de Jeanne d'Arc à Paris entre 1870 et 1914 », *Sociétés et représentations*, n°11, février 2001, p. 263-286.

⁹ Je pense bien évidemment aux travaux de Maurice Agulhon : *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880* (Flammarion, 1979) et *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914* (Flammarion, 1989).

¹⁰ Antoine de Baecque, *Le Corps de l'histoire. Métaphores et politique (1770-1800)*, Calmann-Lévy, 1993, p. 170.

¹¹ Voir à ce propos les analyses de Paule Petitier dans sa préface à *l'Histoire de France* de Michelet (*Histoire de*

recueillir l'assentiment du plus grand nombre, à travers une typologie qui rappelle la définition du type chez Balzac : « [La France sous plusieurs titres : l'*Histoire de France*, surtout de la Révolution ; l'*Histoire de la République*, identique avec l'histoire de la fraternité, philosophie religieuse du peuple ; l'*Histoire de Napoléon*, à la fin demandant pardon à Dieu. Puis les spécialités, les biographies (la Pucelle, Jean Bart, etc.), les types (le curé marié, le maire, le maître d'école marié, le soldat), les provinces, les conseils (l'achat des terres) »¹². Pour « raconter au peuple son histoire »¹³ et l'éduquer, il convient donc de lui offrir des types laïcs, issus de la nouvelle société, ou des figures légendaires (Jeanne d'Arc) – dessein comparable à celui de Sand lorsqu'elle engage les romans champêtres et revient à la parabole, en 1844, et qui sera celui de Zola, à travers les figures de médecins et d'instituteurs dans *Les Rougon-Macquart* comme dans les derniers cycles. La littérature récupère ainsi tout ce qui ressortit à la légende et au sacré, contes, bibles, évangiles, épopées. La littérature, parce qu'elle raconte des fables, peut très bien en effet se substituer aux Écritures qui sont des livres fabuleux. La puissance de la fiction tient justement au sens qu'elle permet d'envelopper. Il va de soi pour un Michelet ou pour un Pelletan¹⁴, plus tard pour un Zola, que le livre doit être populaire au sens noble du terme, parce qu'il doit être commun. Dans son cours de décembre 1847 au Collège de France, peu avant sa première suspension¹⁵, Michelet réclame un livre comparable à la Bible ou à l'*Iliade* pour restaurer ce dont il déplore l'absence en France : « la communauté de pensée ».¹⁶ C'est cette « communauté », ce rêve d'une oeuvre-banquet qui anime le projet du troisième Zola.

Le projet des Évangiles

L'entreprise des *Évangiles* est à la fois rhétorique et lyrique, comme l'a montré Jean-Louis Cabanès à propos de *Travail*¹⁷. J'aimerais ajouter qu'elle est iconique et que son iconicité, portée par l'allégorie et la métaphore, mais aussi par le tableau et la fresque, tout à la fois donne son rythme à l'œuvre, intègre des *exempla* à la thèse et sert donc un discours, qui passe par la poétisation. Le tableau qui théâtralise et donne à voir, qui permet de représenter directement sous les yeux du lecteur avec tout le pathos souhaité, un épisode ou une scène qui implique un nombre de personnages variable, est présent dès *Les Rougon-Macquart* et culmine dans les *Évangiles*. Il propose un équivalent du tableau ou de l'image populaire et impose en tout état de cause le régime du visible. Le corps, et tout spécialement le corps féminin, joue un rôle capital dans ce dispositif. Dès *La Fortune des Rougon*, d'ailleurs ce régime iconique se dessine à travers le personnage de Miette, cette Vierge Liberté qui renvoie bien évidemment au célèbre tableau de Delacroix, bien qu'aucune ressemblance formelle n'existe entre la « déesse Liberté » de Plassans et la toile

France. Choix de textes présentés par P. Petitier, Flammarion, 2008, p. 11-27, soit respectivement « Le côté Balzac » et « Le côté Zola »).

¹² *Journal, op. cit.*, t. I, 4 juillet 1858, p. 694-695.

¹³ « Qui fera des livres pour le peuple ? Qui lui donnera de quoi lire le dimanche ? Qui lui racontera son histoire, l'histoire du long effort par lequel ce grand ouvrier, d'âge en âge, a pu se faire lui-même ? » (*Le Banquet*, Calmann-Lévy, 1879 [1854], p. 208).

¹⁴ Voir tout spécialement *La Famille. La Mère* paru en 1865.

¹⁵ Qui intervient le 2 janvier 1848 par ordre du Ministère.

¹⁶ « Nulle culture, nulle littérature commune, et nulle volonté d'en avoir. Les lettrés écrivent pour les lettrés ; les ouvriers littérateurs, dont certains sont très distingués, écrivent dans les formes des lettrés, nullement pour le peuple. / Voyez les Juifs ! Ils avaient la Bible ; ce fut leur unité. Les Grecs ! Ils avaient Homère ; ils s'entendaient en lui » (*Cours au collège de France, op. cit.*, p. 276).

¹⁷ J.-L. Cabanès, « Travail, roman lyrique », *Lire/dé-lire Zola*, J.-P. Leduc-Adine et H. Mitterand dir., Éd. Nouveau Monde, 2004, p. 327-347.

de 1830. Celle qui se prénomme Miette, version provençale de Marie, inscrit déjà une Marie révolutionnaire qui, par sa virginité infrangible, est aussi une Jeanne d'Arc, tout à la fois figure de l'innocence sacrifiée et, comme son amant Silvère, allégorie de toutes les victimes du coup d'Etat du 2 décembre.

Le régime de l'image se combine avec la « composition musicale » qui, selon Valéry, caractérise très profondément l'œuvre de Zola – et fait peut-être de lui aussi un romancier wagnérien. Comme le jeune feuilletoniste s'y essayait dans *La Fortune des Rougon*, puis dans *La Curée* après avoir fait ses armes avec *Les Mystères de Marseille*, il faut disposer des « coups de gong » en fin de chapitre, pour impressionner fortement le lecteur. La poétique fresquiste qu'il adopte dans *Fécondité* ou *Travail* participe dans une large mesure d'une tendance comparable, hormis dans les effets recherchés : graver dans l'esprit du lecteur une image forte certes, mais avant tout aux fins d'illustrer une leçon, un savoir de vie. Il s'agit aussi de produire des effets comparables à ceux produits par le système rimique, comme dans ce *Chant du départ* dont Michelet écrit dans *Le Banquet* qu'il est « rimé pesamment, [...] toujours sur les mêmes rimes (comme les commandements de Dieu et de l'Église) »¹⁸. Les procédés mnémotechniques qui viennent de l'épopée et passent par les Écritures sont transposés dans le rythme particulier que les tableaux donnent aux *Évangiles* zoliens : leur exemplarité et leur statut iconique s'inscrivent ainsi plus fortement dans la mémoire du lecteur. Ils se maintiennent aussi dans des répétitions et dans les leit-motive.

Les *Évangiles* au titre explicite et pour le moins triomphaliste – titre sans ironie aucune ! – affiche certes son appartenance à une lignée, celle ouverte par Quinet, Michelet et Hugo, mais aussi à « tous les philosophes sociaux, tous les précurseurs, tous les apôtres du nouvel Évangile [...] : Fourier, Saint-Simon, Auguste Comte, Proudhon, Cabet, Pierre Leroux »¹⁹. Luc Froment dans *Travail* considère tous ces utopistes ensemble, comme une « phalange », « toute une avant-garde du siècle futur, qui peu à peu, serait suivie par l'immense armée des peuples, [...] tous frères aujourd'hui, réconciliés dans le commun évangile ». Zola manifeste ainsi l'ambition de s'inscrire dans le courant du romantisme humanitaire qui a nourri sa formation – et poursuit sans nul doute le rêve de remplacer Hugo, ce qui n'échappe d'ailleurs à personne (et notamment pas à Péguy qui compare le « principat » hugolien au « principat »²⁰ zolien).

Poétique de la fresque

Ce n'est cependant pas seulement du côté de la littérature que regarde Zola mais aussi du côté de la peinture décorative et en particulier du côté de Puvis de Chavannes, dont il admire le travail depuis son *Salon* de 1874. L'allégorie plastique de Puvis est manifestement transposée dans un certain nombre de tableaux de *Fécondité*. Dans le passage du Livre Troisième où Mathieu défriche le terrain de Chantebled, pendant que Marianne allaite son dernier enfant, c'est bien tout à la fois le modèle de la parabole, le motif de la Vierge à l'enfant et le genre pictural de la saison telle que la pratique Puvis, que combine le romancier :

Les pioches des deux hommes sonnaient, la tranchée avançait rapidement dans le sol gras, bientôt l'eau coulerait jusqu'aux veines desséchées des sablonnières voisines, pour les féconder. Et le petit ruissellement de lait continuait avec son léger murmure de source inépuisable, infinie,

¹⁸ *Le Banquet*, *op. cit.*, p. 254.

¹⁹ Zola, *Travail*, *Les quatre Évangiles*, Tchou, « Cercle du Livre précieux », 1968, p. 653.

²⁰ Péguy, *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, « La Pléiade », 1987, t. I, p. 246.

coulant du sein de la mère dans la bouche de l'enfant, comme d'une fontaine d'éternelle vie. Il coulait toujours, il faisait de la chair, de la pensée, du travail et de la force. Il mêlerait bientôt son chuchotement au bruit de la source délivrée, lorsqu'elle descendrait, par les rigoles, vers les terres brûlantes ; et ce serait le même ruisseau, le même fleuve peu à peu débordant, portant la vie à toute la terre, le grand fleuve de lait nourricier coulant par les veines du monde, créant sans relâche, refaisant plus de jeunesse et plus de santé, à chaque nouveau printemps. / Puis, ce furent les semailles, au même endroit, quatre mois plus tard, dès que Mathieu et ses hommes eurent terminé les labours d'automne. Marianne se retrouva là, par une très douce journée grise, si douce, qu'elle put s'asseoir encore et donner gaiement le sein au petit Gervais. [...] À vue d'oeil, il grandissait un peu chaque jour, aux bras de sa mère, sur cette poitrine tiède où il buvait l'existence. Il n'en était point détaché, tel le grain qui tient au sol, tant que la plante ne l'a pas mûri. Et même, dans le premier frisson de novembre, à cette approche de l'hiver qui allait endormir les germes au fond des sillons, il enfouissait sa petite face frileuse dans la chaleur du corsage, il tétait plus silencieusement, comme si le fleuve de vie se fût perdu et amassé sous terre.²¹

Les métaphores du fleuve ou de la fontaine, l'insistant parallélisme de la graine et du germe, l'allusion au rythme cyclique des saisons, autant de marques d'une écriture visuelle, employée non aux fins bien sûr de produire un effet de réel mais pour imposer et graver une image. Ce n'est pas tant la légende qui joue ici que le visible, ou plus exactement, avec un sens prescriptif : ce qu'il faut voir (et retenir). La reprise du même tressage (semailles/allaitement) plus tard le confirme.

Tout affleure, tout est à portée de compréhension, dans une écriture qui, pour poursuivre dans la voie de la parabole et fonctionner sur le double sens, n'en est pas moins une écriture plate, au sens où tout est immédiatement déchiffrable. La technique de l'aplat, propre à la fresque, est à ce titre parfaitement définie par Zola dans les lignes qu'il consacre à Puvis de Chavannes dans le *Salon* de 1875 : la simplification des lignes et le coloris uniforme, loin des outrances de la palette romantique, ce fondu propre aux teintes délavées appliquées par l'auteur du *Ludus pro patria*, autant d'éléments qui font de Puvis un « précurseur » car il reste à trouver « dans la vie contemporaine » les sujets que Puvis emprunte à l'histoire des saints et des saintes²² – en fait Zola ignorait sans doute les deux toiles que Puvis consacra à la guerre de 70 et au siège de Paris²³. Le peintre reste fidèle à la nature et à la vérité, « tout en simplifiant », dans « une convention presque hiératique de dessin et de couleur », si bien qu'« on sent l'humanité sous le symbole »²⁴, ce qui fait irrésistiblement penser à l'orientation des *Évangiles* vers la parabole.

²¹ Zola, *Fécondité*, *Les quatre Évangiles*, *op. cit.*, p. 231.

²² « La noblesse des héros, la simplicité du dessin, toutes les règles qui faisaient du tableau une espèce de bas-relief dont les couleurs froides ne détonnaient pas avec le marbre des églises et des palais, se sont effondrées, faisant place à l'éclat du pinceau romantique. Et voici qu'il me semble que Puvis de Chavannes a trouvé une issue à cette impasse. Il sait être intéressant et vivant, en simplifiant les lignes et en peignant par tons uniformes. Radegonde, entourée de religieuses en habit blanc, écoute un poète qui déclame des vers entre les murs du couvent. La scène respire un charme grandiose et paisible. S'il faut dire toute la vérité, pour moi Puvis de Chavannes n'est qu'un précurseur. Il est indispensable que la grande peinture puisse trouver des sujets dans la vie contemporaine » (« Le Salon de 1875 », *Écrits sur l'art*, Gallimard, « Tel », 1991, p. 292).

²³ Il s'agit du *Ballon* et du *Pigeon*, deux toiles datées de 1870 dans lesquelles le peintre a personifié Paris sous les traits d'une femme en deuil, dans la plus pure tradition académique, reprise à Delacroix (par exemple *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, en 1826). Puvis a pris soin de peindre le cadre de son toile, cas unique dans son œuvre et d'y inscrire la légende de son tableau. Voir *Puvis de Chavannes*, Catalogue de l'Exposition du Grand Palais à Paris et de la Galerie Nationale du Canada, à Ottawa, Édition des Musées Nationaux, 1976. Ces deux toiles se trouvent aujourd'hui au musée d'Orsay.

²⁴ « Le naturalisme au Salon », *op. cit.*, p. 435.

Un modèle rhétorique

Cette parabole ne va pas sans parodie, car en réemployant le modèle évangélique et en le simplifiant (il n'y a plus quatre sens à cette écriture zolienne, mais deux), le romancier opère aussi un retournement. En remplaçant la religion de la mort incarnée dans la Vierge Marie, par le culte de la femme aux douze enfants prénommée Marianne, c'est-à-dire à la fois Marie et Marianne, Zola prétend élaborer un nouveau culte de la nation française. Ce corps sain et plein est bien sûr celui de la France, une France tout à la fois conservatrice – elle ne jette pas, elle capitalise et produit selon un modèle économique qui retrouve les modèles de la médecine énergétiste d'un Bichat – et conquérante – elle s'empare, via son fils Guillaume des « richesses éparses de ces terres vierges, où elles dorment inutiles »²⁵ (il s'agit du Sénégal). La famille Froment, c'est bien, à partir de la cellule-mère qu'est Marianne le capitalisme, un capitalisme qui serait tout à la fois rural mais conçu sur le mode de la grande culture, et un capitalisme libéral. C'est le corps de la femme (le ventre de Marianne enceinte, le sein), qui incarne très fortement et très visuellement la France expansionniste, arrachée au néo-malthusianisme qui la mine, et qui se dit dans la dépense (rappelons que le premier titre de cet évangile était *Le Déchet*).

Face à ce corps féminin en gloire, la femme blessée et christique a les traits de Josine dans *Travail*. Dans le champ du transsémiotique, et pour retrouver Hugo par un autre biais, romanesque celui-là, c'est aussi la vignette populaire, telle celle qui orna les éditions des *Misérables*, que reprend Zola, lorsque, dans *Travail*, il présente Josine avec son petit frère dans un certain nombre de scènes où elle est toujours dotée des mêmes attributs (corps de fillette, vêtements en loques, cheveux blonds en désordre)²⁶. S'appuyant ainsi sur la mémoire des représentations du lecteur, sur sa bibliothèque iconique intérieure en quelque sorte, le romancier joue sur l'illustration, que tout à la fois il parodie, exploitant le même *pathos* qu'Hugo peignant Cosette victime des infâmes Thénardier, et qu'il récupère en faisant de Josine l'allégorie de la misère ouvrière :

Et Luc, les yeux emplis de cette vision, le cœur meurtri par le destin de cette Josine, si abandonnée, si misérable, sur ce banc, à son côté, se disait qu'en cette malheureuse retentissait toute la débâcle du travail mal organisé, déshonoré, maudit. C'était à cette suprême souffrance, à ce sacrifice humain de la triste enfant, que toute la soirée aboutissait, les désastres de la grève, les cœurs et les cerveaux empoisonnés de haine, les duretés égoïstes du négoce, l'alcool devenu l'oubli nécessaire, le vol légitimé par la faim, toute la vieille société craquant sous l'amas des iniquités.²⁷

Ou encore, dans un martyrologe et une christologie où les pôles du Féminin et du Masculin s'échangent :

C'était en elle qu'il voulait sauver le peuple souffrant, c'était elle qu'il voulait sauver du monstre. Il l'avait prise la plus misérable, la plus outragée, si près de l'avalissement, qu'elle était sur le point de tomber au ruisseau.²⁸

Le processus allégorique s'appuie encore ici sur une iconicité : Josine est l'image du peuple martyr. Là où le corps du héros micheletien se chargeait de la densité du temps,

²⁵ *Fécondité*, *op. cit.*, p. 481.

²⁶ Voir en particulier, *Travail*, *ibid.*, p. 541, p. 556, 567 et *passim*.

²⁷ *Ibid.*, p. 566.

²⁸ *Ibid.*, p. 677.

inscrivait l'Histoire dans sa chair, le corps de tels personnages – et on en dirait autant de celui de Luc blessé dans *Travail*, nouveau Christ ou de celui de Simon Christ aux outrages dans *Vérité* – ne fait qu'inscrire du discours, que porter de la thèse ou de l'utopie, en reprenant la christologie la plus évidente et, suis-je tentée de dire, la plus simple, la plus légendaire. C'est en somme la concentration imageante que Zola retient des Écritures et c'est bien la femme qui, dans ce retournement des Évangiles, se trouve au cœur du dispositif signifiant. Qu'elle soit celle qu'il faut arracher à l'Église (Geneviève dans *Vérité*) ou à la misère (Josine), qu'elle soit la mère qui porte dans ses flancs la nouvelle société, elle polarise l'action romanesque, tout en offrant l'éternel visage hiératique de l'allégorie traditionnelle. Mais il s'agit d'une allégorie plate, une allégorie dans laquelle le discursif ou l'idéologique l'a emporté. La Vierge Liberté de *la Fortune des Rougon* offrait, elle, une densité qui passait tout autant par des modèles picturaux et idylliques (*Daphnis et Chloé*, *Paul et Virginie*) que par l'épaisseur d'une temporalité, inscrite dans la présence du vieux cimetière et des pierres tombales à l'abandon, comme dans la biographie de l'enfant, et la densité d'une surnature d'emblée perceptible. Son corps par là même, dans ses désirs, dans son regret de l'amour inabouti, inscrivait un récit et relevait de l'allégorie aussi pour sa dimension narrative. Il n'en va plus de même du corps de Marianne ou de Josine qui s'intègrent comme des *exempla* dans une démonstration et ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes. Ces nouvelles allégories ont perdu la métaphysique, l'arrière-plan. Elles relèvent bien de cette « religion de l'humanité » que Zola, prenant des notes sur l'œuvre de Comte, définissait dans le Dossier des *Trois villes* en ces termes : « En somme, Comte fait une psychologie, une morale, une religion *sans métaphysique* »²⁹. C'est bien sur le refus de la métaphysique que l'utopie évangélique se fonde.

D'un lyrisme épique

On sait comment « le légendaire » traverse et hante le roman naturaliste - la présence du *Rêve* dans *Les Rougon-Macquart* en est le plus remarquable indice – et, me semble-t-il, se maintient dans les utopies finales. Peut-être dégradé en idéologie ou en thèse, si l'on suit Claude Millet³⁰, mais s'appuyant cependant là encore sur une mémoire conventionnelle, un réservoir de mythes et de récits. C'est ainsi que la figure de Josine, baisant la main de son sauveur ou lui envoyant dans la nuit un bouquet d'œillet sauvages, participe évidemment de ce procès de mythification : la fillette offre un conglomérat de mythes qui participe bien entendu à l'ouverture maximale de l'œuvre, en plaçant le lecteur en terrain de connaissance et de reconnaissance. Victime de l'ogre, blessée et trouvant dans le viril protecteur celui qui inverse son destin de misérable ouvrière en sacre de la femme, c'est le parcours d'une moderne Cendrillon qu'inscrit le romancier, mais à partir d'attributs emblématiques et répétitifs (le bandage à la main) selon un procédé poétique rodé de longue date.

Ces procédés d'emblématisation, très rentables sur le plan romanesque, participent évidemment de cet idéal de simplicité qui est au cœur de l'entreprise des *Évangiles*. Je parlais tout à l'heure d'une poétique de l'aplat, il faut y adjoindre, dans l'étendue de la surface colorée, une composition par masses et par répétitions. Non seulement répétition de scènes et de personnages de l'œuvre antérieure – ce qui faisait dire à Péguy³¹ que *Fécondité* était en

²⁹ Cité par Clive Thomson, « Intersections discursives : Zola, Fourier, Fouillée et Tarde », *Il Terzo Zola*, *op. cit.*, p. 539-551, p. 543.

³⁰ Voir la conclusion de son livre : *Le Légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, PUF, « Perspectives littéraires », 1997.

³¹ Péguy, *op. cit.*, p. 256.

somme la « Fortune des Froment », inversant le mouvement entropique des *Rougon-Macquart* – mais aussi rythme de la répétition qu’Auguste Dezalay a pu lire dans un cadre opératique³² et que je suis tentée d’aborder selon un schéma rimique, venant ponctuer le récit. L’ouverture et la clôture des chapitres qui, dans le Livre IV de *Fécondité*, sont toujours identiques (« Quatre ans se passèrent » (I), « Deux ans se passèrent » (II), « Deux ans se passèrent » (III), « Deux ans se passèrent » (IV), « Deux ans se passèrent » (V) pour les débuts, « Et c’était toujours la grande œuvre, la bonne œuvre, l’œuvre de fécondité qui s’élargissait par la terre et par la femme [...] » à la fin des chapitres I, II, III, IV et V) ne sont pas sans rappeler l’épopée et ses procédés de rappel. De même ces phrases récurrentes que sont « À Chantebled, Mathieu et Marianne fondaient, créaient, enfantaient », et qui procèdent d’une constante valorisation héroïque des deux fondateurs de la lignée.

Il s’agit bien là d’une structuration rimique et, à moins de regarder du côté du récit poétique, tel que Jean-Yves Tadié en repère la naissance à l’époque contemporaine³³, elle apparente cette vaste narration légendaire tant à la Bible, à l’épopée (pour ces mêmes procédés de répétition) qu’à la poésie. De même la reprise de motifs dans *Fécondité*, qu’il s’agisse des scènes d’allaitement et de la métaphore du fleuve de lait, des considérations sur le déchet – pour porter bien évidemment du discursif et de la thèse – n’en participe pas moins à cette poétisation répétitive qui suppose l’élimination radicale du romanesque au sens de l’imprévu et de la surprise au profit de la lancinante monotonie de l’identique, du retour du même qui confère aux aventures de ces défricheurs de terre et pères de familles un hiératisme dont Puvis nous a déjà donné une illustration picturale. De même que chez le fresquiste, les visages présentent une expressivité minimale et que toutes ces figures allégoriques, quoi qu’elles allégorisent, le Repos, la Science, l’Histoire *ad libitum*, se ressemblent et ne distinguent que par les attributs qui les particularisent, de même l’évangile zolien raconte toujours la même chose, avec une efficacité rhétorique qui est également poétique. Les quatre *Évangiles* d’ailleurs ne font que redire, par la voix de l’évangéliste, la même histoire, et les trois *Évangiles* de Zola, à travers le sort de Mathieu, Luc et Marc, racontent ce qui serait en effet le triomphe des Froment : à la vie du Christ et à la révélation de son sens, s’est donc substituée la biographie des frères Froment qui, dans des lieux et des expériences diverses, triomphent à tour de rôle, dans un hors-temps, en défrichant, en remontant une usine ou en défendant un instituteur innocent.

Roman à thèse sans doute, mais surtout épopée prise au vertige de la répétition, entre le lyrisme de la célébration effusive et le lancinant retour des motifs, les *Évangiles* ne sont pas des livres à lire mais à regarder. C’est leur visualité, fort différente de celle des *Rougon-Macquart* où le visuel est tout aussi prégnant mais dans un cadre dramatique, qui retient aujourd’hui. Peut-être aussi parce qu’il témoigne d’une exploration, comparable à celle menée par Michelet dans ses *Légendes*, expérimentation ratée, trop inscrite dans la lignée d’un messianisme que l’après 14 ne pourra plus entendre et que Vichy rendra définitivement insupportable. Dans un système de correspondances entre le visuel et le rimique, c’est le retour des métaphores et des images tout à la fois du côté de la Bible et du côté des livres populaires, qui leur conserve une place dans l’exploration de la mémoire collective. Esthétique décorative, qu’on dira maniériste, sans aucun doute.

Bien sûr, ces œuvres présentent les travers mêmes d’une religion qu’elles s’attachent à dénoncer : la morale républicaine qui s’y inscrit élabore une « illusion » semblable à celle

³² Voir son étude : « La fécondité des rythmes de la répétition » dans *Il Terzo Zola. Emile Zola dopo i « Rougon-Macquart*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1990, p. 239-249.

³³ J.-Y. Tadié, *Le Récit poétique*, PUF, 1987.

dont Freud interrogera « l'avenir »³⁴, si bien que les retournements qu'opère l'écrivain dans le cadre extrêmement étroit d'un récit saturé d'images qui *veulent dire* quelque chose, a perdu le jeu des anciennes Écritures, toujours ouvertes, elles, à l'exégèse. C'est ainsi le passage d'un « corps-récit » à un « corps-discours », et partant un nouveau régime de l'allégorie, une allégorie simplifiée au sein de laquelle la métaphysique a laissé place à l'idéologie.

ÉLEONORE REVERZY
(Université de Strasbourg)

³⁴ *L'Avenir d'une illusion* date de 1927, est traduit par Marie Bonaparte en 1932. Le bref essai de Freud s'achève sur l'éloge de la science, censée avoir définitivement démoli l'illusion religieuse.