

POUR UNE NOUVELLE ORIENTATION EN  
SEMIOTIQUE: A PROPOS DE  
"L'OEUVRE" D'EMILE ZOLA

*by Patrick Brady*

Ce qui distingue la sémiotique du structuralisme, c'est non seulement qu'elle est plus vaste mais aussi qu'elle comporte, de par sa nature même, une orientation vers l'analyse de signes tant verbaux (littéraires et autres) que visuels (plastiques et autres). Dans la littérature, le visuel se manifeste de plusieurs façons différentes. Nous étudierons ici la thématique (thème du regard) et les prémisses de base (caractère chosifiant de l'écriture, manifestation et signification des signifiants métaphoriques).

INTRODUCTION: SÉMIOTIQUE LITTÉRAIRE ET VISUELLE

Si le structuralisme "génétique" de Goldmann représente, comme il le prétend, un dépassement du structuralisme classique, néanmoins les tendances les plus en vue du post-structuralisme sont plutôt celles développées par des penseurs comme Derrida, Deleuze, Girard, et Kristeva, aboutissant à la sémiotique.

Les travaux de Derrida, comme ceux de Lacan, nous ont fourni un développement des plus utiles des notions d'*écriture* et de *parole*.

En ce qui concerne le concept important de la *parole*, le structuralisme nous offre deux sortes de distinction ou de classification. La plus fondamentale, c'est la distinction saussurienne entre la *parole* et la *langue*: ce dernier terme s'applique au système synchronique que constitue le langage, tandis que la *parole* constitue l'emploi syntagmatique d'éléments puisés dans la *langue*. Pour Jacques Lacan, la *langue*, qui est absorbée par l'enfant au cours des années qui précèdent l'avènement à la parole (c'est-à-dire au pouvoir de parler), quand l'enfant est encore *in-fans* ("non-parlant"), élabore et constitue l'inconscient, de façon à aliéner l'enfant de la réalité immédiate en introduisant un filtre à travers lequel toute réalité sera aperçue désormais. Des éléments puisés dans cet inconscient médiateur sont organisés de manière syntagmatique dans l'emploi conscient du

---

Patrick Brady is Professor of French at Rice University.

langage, c'est-à-dire dans la *parole*—nécessairement fausse parce qu'elle dépend de la *langue* et parce qu'elle est influencée par la conscience de l'Autre. Cependant, la *parole* n'est qu'un des deux types de syntagme qui existent dans la *langue*: l'autre, c'est l'*écriture*. La distinction entre l'*écriture* et la *parole* provient de recherches où la notion d'*écriture* a été extraite des travaux de Rousseau par Lévi-Strauss et explorée encore par Derrida.<sup>1</sup> La méfiance à l'égard de l'*écriture*, qui déshérite le vocatif au moyen de la classification, ce qui comporte une agression et une aliénation, est développée par chacun de ces théoriciens. Lévi-Strauss, cependant, se voit accusé par Derrida de succomber à "l'illusion de la parole pleine et présente, . . . l'illusion de présence dans une parole qu'on croit transparente et innocente."<sup>2</sup> Derrida déclare: "L'éthique de la parole vive serait parfaitement respectable . . . si elle ne vivait pas d'un leurre . . . si elle ne rêvait pas dans la parole la présence refusée à l'écriture. . . . Reconnaître l'écriture dans la parole, c'est-à-dire la différence et l'absence de parole, c'est commencer à penser le leurre."<sup>3</sup>

Nous avons appliqué cette théorie de l'écriture et de la parole à la narration à la première personne;<sup>4</sup> elle n'a pas encore été utilisée pour l'étude des textes de Zola, qui d'habitude n'emploient que la troisième personne.

En dehors de cette théorie développée par Derrida et Lacan, ce dernier s'est penché sur le rôle du regard dans le développement du comportement humain.<sup>5</sup> Le visuel jouit d'une position privilégiée dans le domaine de la sémiotique, et par conséquent une importance spéciale est accordée aux études de la vue et du regard. Dès qu'on s'intéresse au rôle du regard dans la littérature, les titres de certaines études très connues s'imposent à l'esprit. L'on pense, par exemple, à Paul de Man: *Blindness and Insight*, à Jean Paris: *L'Espace et le regard*, à Jean Starobinski: *L'Oeil vivant*.<sup>6</sup> De Man utilise la métaphore de la perception visuelle pour établir un contraste entre la pénétration (*insight*) de certains critiques modernes et l'aveuglement de leurs systèmes théoriques. Paris emploie et adapte (en passant) les notions développées par la psychologie sartrienne—mais pour les appliquer uniquement aux arts plastiques. Plus utile à la recherche littéraire est la méthode utilisée par Starobinski dans ses études consacrées à Corneille, à Racine, à Rousseau, à Stendhal.

Au cours de la dernière décennie, des sémioticiens comme M. Argyle, R. Ingham, J. Dean, et A. Kendon<sup>7</sup> ont orienté leurs recherches vers l'étude des modalités du regard comme moyen de communication, mais la tâche d'adapter leurs découvertes à l'analyse littéraire n'a pas encore été abordée.

Après plusieurs congrès internationaux consacrés à la sémiotique, une Association Internationale pour les Etudes Sémiotiques a été constituée à Milan en juillet 1974—reflet de l'intérêt croissant pour ce genre de

recherche. En effet, les années 1970 ont vu le structuralisme remplacé par la sémiotique, discipline apparentée mais plus vaste, comme avant-garde intellectuelle. La question qu'il nous faut nous poser est la suivante: qu'est-ce que la sémiotique nous offre pour l'étude du XIX<sup>e</sup> siècle?

Le terme "sémiotique" était introduit dans le domaine philosophique il y a quelque trois cents ans par John Locke,<sup>8</sup> et ensuite disséminé par les travaux de Charles Peirce dans celui de la logique. La sémiotique, qu'on peut définir "la science générale des signes," était divisée par Charles Morris en 1938 en trois branches du langage naturel: la syntaxique, la sémantique, et la pragmatique.<sup>9</sup> Ces catégories peuvent être employées de plusieurs façons différentes. On peut les appliquer, par exemple, au développement de la critique au cours de ce siècle, en ce sens que nous avons passé peu à peu de la pragmatique (histoire/biographie) par la syntaxique (*New Criticism*), jusqu'à la sémantique (Nouvelle Critique)—c'est-à-dire, du social et rhétorique par le contextualisme à l'idéologique.

Ces catégories ont également été adaptées, par des structuralistes russes comme Iouri Lotman et Boris Uspensky, à la catégorisation des cultures.<sup>10</sup> Bien que ces concepts typologiques soient de caractère essentiellement synchronique, ils ont été appliqués aussi à l'*histoire* culturelle, dans un effort d'améliorer les méthodes de périodisation culturelle en les fondant sur des critères. La position de Lotman à l'égard de la typologie des cultures est exposée dans *Statii po tipologii kultury* (Tartu, 1970). Il voit dans l'histoire de la Russie une série de quatre types de culture, le sémantique (féodalité), le syntaxique (absolutisme), l'asémantico-asyntaxique (les "Lumières"), et le sémantico-syntaxique (capitalisme). Ainsi, le XIX<sup>e</sup> siècle est la scène d'une culture bourgeoise fondée sur le conformisme: la partie n'a de sens qu'à l'intérieur du tout et qu'alors qu'elle se soumet à la régularité du système. Cependant, s'il est en effet extrêmement difficile, dans la société bourgeoise, de résister aux pressions conformistes, cela était également difficile à l'époque classique (1660-1685) et à l'époque rococo (1685-1760): ce n'est donc pas un trait suffisamment spécifique pour distinguer le XIX<sup>e</sup> siècle d'autres périodes culturelles. Ajoutons que le caractère sémantique (symbolique même) du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas constant mais variable, et paraît parfois s'éclipser entièrement—un fait qui semble négligé par la catégorisation lotmanienne, peut-être à cause du caractère "téléscopique" de ce système.

Lotman et Uspensky ont étudié surtout les dimensions sémantique et syntaxique, ce qui les a fait critiquer par des penseurs comme Stefan Zolkiewski. Une tentative récente d'incorporer la dimension pragmatique est celle de Julia Kristeva dans *La Révolution du langage poétique*,<sup>11</sup> travail qui nous intéresse particulièrement parce qu'il est consacré à l'interprétation de la poésie française d'avant-garde de l'époque de Zola. La tentative que fait Kristeva pour dépeindre l'évolution de la scène intellectuelle à

Paris à cette époque est ambitieuse, et de bien des points de vue réussie; mais elle paraît trop peu consciente des rapports sémiotiques qui existent entre les divers arts de cette période, et de l'importance pour le langage littéraire du passage du Naturalisme d'un Manet à travers l'Impressionnisme d'un Monet jusqu'au Symbolisme d'un Moreau. On ne peut qu'être frappé par le fait que, dans la *Chronologie* des événements importants qu'elle ajoute à la fin de son travail, elle consacre deux colonnes sur cinq à des renseignements biographiques et trois à des renseignements scientifiques et politiques. Les arts—qu'ils soient plastiques, musicaux, ou même littéraires—frappent par leur absence, ne réussissant à se glisser dans les rangs qu'en tant qu'éléments fortuits à l'intérieur de la biographie de Mallarmé ou de Lautréamont. Ce qui plus est, Kristeva néglige l'un des facteurs les plus importants dans la littérature de cette période, c'est-à-dire l'oeuvre d'Emile Zola. Il en résulte un appauvrissement du système d'intelligibilité proposé pour cette période et sa culture.

Un trait frappant du travail de Kristeva, c'est le retour aux spéculations psycho-biographiques et politico-historiques à propos de la genèse de l'oeuvre littéraire—c'est-à-dire à propos du passage du "géo-texte" au "phéno-texte," pour employer les termes utilisés par Kristeva. En fait, les phénomènes groupés par Kristeva sous la notion de "géo-texte" n'ont rien de textuel: il s'agit tout simplement d'une version plus large de la notion familière d'élan structurant. Les termes "géo-texte" et "phéno-texte" sont évidemment liés aux termes "géo-type" et "phéno-type" utilisés dans des domaines comme ceux de la biologie et de la psychologie, où le "phénotype" est défini comme:

all the observable characteristics of an organism, such as shape, size, colour, and behaviour, that result from the interaction of its genotype (total genetic inheritance) with the environment. . . . All inherited possibilities in the genotype are not expressed in the phenotype, because some are the result of latent, recessive, or inhibited genes.<sup>12</sup>

En d'autres termes, le génotype représente un ensemble de possibilités, tandis que le phénotype en représente la réalisation. Les théories qui traitent surtout de la dérivation des conditions et des symptômes (par exemple, la théorie freudienne) sont génotypiques; celles qui traitent uniquement du traitement de ces conditions et symptômes (par exemple, l'analyse transactionnelle) sont phénotypiques. Dans l'oeuvre de Kristeva, une orientation résolument causaliste (en partie freudienne, en partie marxiste) a pour résultat l'explication du phénotexte en termes du génotexte, ce qui provoque le remplacement du lecteur par l'auteur comme centre d'intérêt pour l'analyse. Ainsi nous nous trouvons en fin de compte face à face avec une psychanalyse traditionnelle à la Maרון dirigée du texte vers l'auteur (ou, encore pire, de l'auteur vers le texte), accompagnée d'une interprétation socio-historique de type marxiste. Cependant, la plus grande faiblesse de la

méthode employée par Kristeva est constituée moins par le recours au génotype que par la confusion qu'elle laisse subsister entre deux catégories différentes d'explications génotypiques, la psychanalytique et la biographique. Ne réussissant pas à garder ces catégories rigoureusement séparées, elle finit par confondre le niveau conscient (biographie) avec le niveau inconscient (psychanalyse). De plus, si nous voulons développer une science sémiotique vraiment phénoménologique, il nous faudra relier la description du texte littéraire moins aux facteurs qui ont pu ou non le produire mais plutôt à des textes contemporains de caractère non-littéraire; c'est-à-dire que nous devons relier le phéno-texte littéraire moins à un quelconque "géo-texte" biographique à fonction (hypothétiquement) causale mais plutôt à des textes visuels et musicaux.

#### I. AUTOBIOGRAPHIE, PAROLE, ÉCRITURE: ZOLA ET SANDOZ

Le caractère autobiographique de *L'Oeuvre*, explicite dans le portrait de Sandoz et implicite dans celui de Claude, n'est que trop bien connu.<sup>13</sup> La question qu'il nous faut enfin poser maintenant est celle de la vraie nature et du sens véritable d'un récit autobiographique de ce genre, et partant de ce récit en particulier.<sup>14</sup>

Il n'est plus possible de parler naïvement de la "véracité" de tel ou tel récit autobiographique: une telle "véracité" n'est fondée que trop souvent sur une évaluation de la fidélité du récit par rapport aux *intentions* de l'auteur, critère de "véracité" qui creuse un abîme profond entre *véracité* et *vérité*. Et d'ailleurs, comme l'a dit Ponce Pilate: *Quid est veritas?* Avant d'aborder le problème de l'autobiographie, jetons un coup d'oeil rapide sur le recours traditionnel mais fallacieux aux intentions et conceptions de l'auteur.

*L'Oeuvre* est le roman le plus autobiographique qu'ait écrit Zola.<sup>15</sup> Le genre autobiographique attire de plus en plus l'attention des chercheurs de nos jours, qu'il s'agisse de *Manon Lescaut* (Des Grieux représent-t-il l'abbé Prévost?) ou d'*A la recherche du temps perdu* (jusqu'à quel point faut-il identifier le narrateur "Marcel" avec l'auteur Marcel Proust?). Philippe Lejeune lui a consacré plusieurs études, et Jeffrey Mehlman vient de publier un volume à orientation structurale où il traite de la même question.<sup>16</sup> Cette dernière étude est à la fois admirable et décevante; on y trouve une brillante analyse lacanienne d'*A la recherche du temps perdu*, mais le problème de savoir si c'est une autobiographie ou non n'est pas abordé: on présume que oui.

#### (a) *De la sincérité imaginaire au narcissisme inéluctable*

Le besoin de se méfier de la *parole* (c'est-à-dire, de la *parole vide*) est expliqué par Jacques Lacan en ces termes:

Qu'elle se veuille agent de guérison, de formation ou de sondage, la psychanalyse n'a qu'un médium: la parole du patient. L'évidence du fait n'excuse pas qu'on le néglige. Or toute parole appelle une réponse.

Nous montrerons qu'il n'est pas de parole sans réponse, même si elle ne rencontre que le silence, pourvu qu'elle ait un auditeur, et que c'est là le cœur de sa fonction dans l'analyse.

.....  
 Le théorie nous rappelle la triade: frustration, agressivité, régression. . . .

Demandons-nous . . . d'où vient cette frustration? Est-ce du silence de l'analyste? Une réponse, même et surtout approbatrice, à la parole vide montre souvent par ses effets qu'elle est bien plus frustrante que le silence. Ne s'agit-il pas plutôt d'une frustration qui serait inhérente au discours même du sujet? Le sujet ne s'y engage-t-il pas dans une dépossession toujours plus grande de cet être de lui-même, dont, à force de peintures sincères qui n'en laissent pas moins incohérente l'idée, de rectifications qui n'atteignent pas à dégager son essence, d'états et de défenses qui n'empêchent pas de vaciller sa statue, d'étreintes narcissiques qui se font souffler à l'animer, il finit par reconnaître que cet être n'a jamais été que son oeuvre dans l'imaginaire et que cette oeuvre déçoit en lui toute certitude. Car dans ce travail qu'il fait de la reconstruire *pour un autre*, il retrouve l'aliénation fondamentale qui la lui a fait construire *comme une autre*, et qui l'a toujours destinée à lui être dérobée *par un autre*.<sup>17</sup>

Quand un patient prétend raconter un rêve à son psychanalyste, ce qu'entend ce dernier est une construction verbale, qui, *si elle est* fondée sur une expérience rêvée, reproduit cette expérience d'une manière qui lui fait subir toutes sortes de distortions provoquées par une mémoire défectueuse, une censure à la fois consciente et inconsciente, et ce narcissisme auquel est sujet tout emploi conscient du langage. Notre hypothèse sera que cet *être de lui-même*, cette *oeuvre dans l'imaginaire*, que Lacan appelle aussi "le monument de son narcissisme" et "le mirage de monologue dont les fantaisies accommodantes animaient sa jactance,"<sup>18</sup> correspond au portrait de Sandoz que Zola élabore dans *L'Oeuvre*.

Malgré la coloration pessimiste (aliénation, dégoût du fini illusionniste) qui caractérise le long monologue de Sandoz,<sup>19</sup> ce dernier réussit à faire de lui-même un portrait très avantageux. Il y arrive d'abord en critiquant la satisfaction narcissique d'autres auteurs devant leurs ouvrages (ridicule où il ne tombe jamais lui-même, dit-il). Ensuite, il se dépeint à la fin sous les traits d'un martyr: "—Ah! une vie, une seconde vie, qui me la donnera, pour que le travail me la vole et pour que j'en meure encore!"<sup>20</sup> Mais si on y réfléchit bien, une telle exclamation relève moins d'un "lyrisme impénitent" (termes employés par Zola) que d'un "égoïsme impénitent" et incontrôlable, qui attache peu d'importance, en fin de compte, aux souffrances qu'une telle vie inflige aux autres (par exemple, à l'épouse qu'il néglige). D'ailleurs, ce qui pousse Sandoz à se louer de son manque de narcissisme, c'est bien évidemment une image de lui-même si flattée qu'elle relève justement du narcissisme.

Est-ce à dire que Zola donne de lui-même un portrait mensonger?

Manque-t-il de sincérité? Il ne s'agit pas de cela. La sincérité n'est que la fidélité de ce qu'on dit à ce qu'on croit, et reste donc une notion relativement superficielle: ce qui importe, c'est de savoir le degré de fidélité de ce qu'on croit à ce qui est. Si le narcissisme est inéluctable, comme nous avons de fortes raisons de le croire,<sup>21</sup> la sincérité est imaginaire.

(b) *De la parole à l'écriture*

Pour Zola, la jouissance sexuelle doit avoir pour but la procréation. On retrouve la même attitude chez un des théoriciens les plus en vue du post-structuralisme, Jacques Derrida. Mais là où Zola accepte la validité (et la moralité) de la création littéraire, y voyant une espèce de succédané de la création de la chair, Derrida est amené à condamner toute *écriture* parce qu'il y voit au contraire une jouissance somme toute solitaire, donc perverse, qui mène à ce qu'il appelle "la dissémination":

L'écriture et la parole sont donc maintenant deux sortes de trace, deux valeurs de la trace: l'une, l'écriture, est trace perdue, semence non viable, tout ce qui dans le sperme se dépense sans réserve, force égarée hors du champ de la vie, incapable d'engendrer, de se relever et de se régénérer soi-même. Au contraire, la parole vive fait fructifier le capital, elle ne dévie pas la puissance séminale vers une jouissance sans paternité.<sup>22</sup>

Il nous semble, cependant, que c'est Zola qui a raison; et si sa conception de la création littéraire est marquée d'une certaine naïveté, même les théories audacieuses de Derrida n'y échappent pas complètement. Il est naïf de croire seul l'écrivain qui est en train d'écrire, de rédiger son oeuvre. Notre *moi* dépend de l'Autre, est marqué par l'Autre, englobe l'Autre, comme l'a indiqué Lacan.

Si nous devons employer des analogies biologiques telles que celles employées par Derrida, il faudra en trouver d'autres qui conviennent mieux aux phénomènes en question. Ainsi, nous pouvons avancer, à l'avantage de l'écriture, qu'à la différence de la parole elle produit un objet extérieur qui est concret et visible, ce qui crée un sentiment satisfaisant par la création d'*autre chose* qui ne soit pas menaçante (la différence entre le moi et l'univers environnant est ainsi comme apprivoisée). Cette production d'un objet visible relie l'écriture à certaines fonctions biologiques d'une importance primordiale pour l'organisme, à savoir: l'excrétion et la reproduction; sur le plan social, la fonction analogue serait l'expulsion du bouc émissaire, si brillamment étudiée par René Girard dans *La Violence et le sacré*.<sup>23</sup> Il y a deux catégories de fonction où le processus d'expulsion est précédé par une congestion de l'organisme et suivi par le soulagement et la satisfaction (Girard, en étudiant le bouc émissaire, parle de l'unanimité de la violence suivie par l'unification de la communauté). Ces deux catégories sont celle du potentiel et de l'éphémère (éjaculation, menstruation,

parole) et celle de l'actuel et du permanent (excrétion, reproduction, écriture —et expulsion du bouc émissaire).<sup>24</sup> Cette deuxième catégorie comprend toute création artistique productrice d'un "résidu" *permanent*: quelque lucide et rationnel que soit le *processus* de la création, le *désir* ou *besoin* de créer (extérioriser) des oeuvres d'art est inexplicable sur le plan rationnel, sauf comme un analogue du besoin d'expulser excrément, enfant, bouc émissaire.

Une telle perspective distingue, bien entendu, l'écriture littéraire des autres modes d'écriture, qui sont fondés sur des bases rationnelles et même utilitaires; elle permettra peut-être d'élucider le critère de la littérarité, resté jusqu'ici introuvable. Cette perspective jette aussi une lumière nouvelle sur le principe de l'immanence dans la critique littéraire, car elle suggère que la critique non-immanente se fonde sur un effort inutile de récupérer des virginités perdues et de réparer des cordons ombilicaux rompus, et représente en fait une tentative de subvertir le geste mimétique inconscient qui constitue le sens essentiel de toute création artistique.

Dans *L'Oeuvre*, il y a deux écrivains, c'est-à-dire deux producteurs d'écriture: Jory et Sandoz, qui sont censés représenter respectivement la fausseté et la vérité—ou, si l'on veut, le vide et le plein. Voilà la perspective intérieure qui émerge de notre lecture du roman. Nous savons cependant que, par rapport à la parole, l'écriture est *toujours* vide, comme l'affirme Lévi-Strauss. Quand Sandoz parle à Claude de son expérience de l'acte de création littéraire, il tombe surtout sur des thèmes négatifs. D'abord, celui de l'aliénation; il avoue: "Ma pauvre femme n'a pas de mari, je ne suis plus avec elle, même lorsque nos mains se touchent," et il parle du "sommambulisme des heures de création."<sup>25</sup> Ensuite, le thème du narcissisme:

Il y en a, paraît-il, pour lesquels la production est un plaisir facile, bon à prendre, bon à quitter, sans fièvre aucune. Ils sont ravis, ils s'admirent, ils ne peuvent écrire deux lignes qui ne soient pas deux lignes d'une qualité rare, distinguée, introuvable. . . . Eh bien! moi, j'accouche avec les fers, et l'enfant, quand même, me semble une horreur.<sup>26</sup>

Enfin, il parle avec dégoût du fini illusionniste, se plaignant de la nécessité où il se trouve de construire des oeuvres "bien faites": "Eh! c'est toujours très laid, un livre! Il faut ne pas en avoir fait la sale cuisine, pour l'aimer. . . ."<sup>27</sup>

L'écriture, c'est l'oral (de la parole) rendu visible. Elle reçoit dans *Germinal* une signification négative par son association avec les affiches de la Compagnie comme avec la lettre envoyée par Rasseneur à Pluchart. (Les affiches manuscrites des mineurs<sup>28</sup> paraissent de caractère plutôt fictif.) L'éclipse de la parole est associée à la mort (Bonnemort étrangle Cécile un des jours "où l'on ne pouvait lui tirer une parole").<sup>29</sup>

(c) *Personne, persona, personnage*

Il est essentiel d'exorciser la confusion qui existe entre la personne de Zola, la persona qu'il cherche à projeter, et le personnage de Sandoz.

La personne de Zola est-elle présente dans le roman? Elle paraît entretenir deux sortes de rapport avec lui: d'abord en tant que sujet de portrait, ensuite en tant que producteur du texte. Le rôle du côté producteur de Zola dans *L'Oeuvre* a déjà été étudié ailleurs; nous n'allons pas revenir là-dessus ici.<sup>30</sup> Quant au portrait de sa personne, on ne voit guère de trace, dans ce roman, du Zola grossièrement obèse de 1885 que nous connaissons par des descriptions de tiers et même par des photographies. Le gourmet y est, représenté par le troisième et dernier dîner qu'il donne à la bande d'artistes, mais sa déformation physique par l'obésité est escamotée: c'est là un côté de l'idéalisation opérée au cours du transfert de sa personne de la réalité à la page écrite et romancée.

Sa persona dans la réalité sociale et historique contemporaine nous est connue à travers des ouvrages comme le *Journal* des Goncourt, où l'on le dépeint entouré par les acolytes de sa gloire et promenant partout "son hénorme personnalité," et au moyen d'actes et gestes comme sa défense de Manet ou de Dreyfus. Sa persona littéraire nous est connue par son succès extraordinaire et par le déluge de caricatures qu'on a versé sur (et surtout contre) lui au cours de sa carrière. La persona qu'il "cherche" à projeter, voilà autre chose—une hypothèse et par conséquent un problème: une telle idée nous plonge dans le borbier des intentions putatives de l'écrivain; mais nous pouvons tout de même l'aborder par le biais du personnage de Sandoz, car nous savons qu'il a voulu se représenter lui-même sous les traits de ce personnage.

Le portrait de Sandoz est constitué non seulement par les paroles qui lui sont attribuées et que nous avons analysées, mais aussi par la description faite de lui—de sa personne, de ses attitudes, de ses actions—par Zola. C'est un garçon "très brun, à la tête ronde et volontaire, au nez carré, aux yeux doux, dans un masque énergique."<sup>31</sup> C'est un "passionné de vérité et de puissance."<sup>32</sup> De toute la bande, il n'y a que Sandoz qui restera fidèle à Claude et aux valeurs droites et loyales de leur jeunesse commune. Il y a des "aveux" d'une conduite quelque peu paradoxale: "Cet écrivain, si farouchement moderne, se logeait dans le Moyen Age vermoulu qu'il rêvait d'habiter à quinze ans."<sup>33</sup> Sa carrière brillante mais sans compromis ressemble à celle de Zola lui-même:

Le grand travail de sa vie avançait, cette série de romans, ces volumes qu'il lançait coup sur coup, d'une main obstinée et régulière, marchant au but qu'il s'était donné, sans se laisser vaincre par rien, obstacles, injures, fatigues; il se faisait enfin, autour de [son] dernier [roman], cette rumeur de succès qui consacre un homme, sous les attaques persistantes de ses adversaires.<sup>34</sup>

Sandoz est gourmand comme Zola, mais aucune mention n'est faite de son obésité. Il se présente aussi comme dépourvu du narcissisme de tant d'autres auteurs—mais une telle déclaration relève justement du narcissisme, comme nous l'avons remarqué<sup>35</sup>—narcissisme de celui qui parle, c'est-à-dire du personnage de Sandoz, comme de celui qui, sous les traits de ce personnage, se peint lui-même (ou croit se peindre), c'est-à-dire l'auteur Zola. On est frappé par le fait que celui-ci, tout en voulant se peindre "en beau," n'a pu éliminer ce défaut (narcissisme) apparemment trop enraciné.

*L'Oeuvre* appartient à un genre littéraire relativement rare: c'est une autobiographie à la troisième personne. Alors que tout récit, même une autobiographie à la première personne (par exemple, les *Confessions* de Rousseau), n'est de la parole que chosifiée, c'est-à-dire de l'écriture, le genre dont nous parlons est doublement chosifié (ou chosifiant), car à la chosification de la parole en écriture il ajoute la chosification du "je" en "il," du moi de Zola en un masque extérieur, un simple personnage, nommé Sandoz. Quels que soient les rapports possibles entre Sandoz et Zola, il est essentiel de garder présent à l'esprit le fait que Sandoz est "un être de papier": même la volonté de l'auteur est impuissante devant ce fait inéluctable et aliénant — il n'y peut rien changer.

## II. REGARD, PEINTURE, LITTÉRATURE: ZOLA ET MANET

La perception physique est souvent employée dans la littérature comme un anti-symbole de la perception intellectuelle. Ainsi, dans *Oedipe roi* de Sophocle, la cécité de Tirésias est un symbole de ses dons mystérieux de voyant; quant à Oedipe lui-même, quand il se rend compte qu'il a été "aveugle" devant la vérité concernant ses propres actions, il s'arrache les yeux, de sorte que c'est l'Oedipe qui a enfin aperçu la vérité (sur les plans intellectuel et spirituel) qui est physiquement aveugle. De même, une multiplicité d'yeux (comme dans le cas d'Argus) est un signe d'infériorité: Argus était surnommé Panoptes, mais le nombre de ses yeux ne l'a pas sauvé de la mort aux mains d'Hermès. Pourquoi, dans cette tradition, les niveaux de perception les plus profonds sont-ils opposés à la perception visuelle plutôt qu'elle ne les accompagne (ni ne les symbolise)? Il faudrait sans doute chercher l'explication de ce paradoxe dans la distinction (et l'opposition) qui existe entre le monde des apparences (phénomènes) et le monde des essences (noumènes): il n'y a que l'homme qui est privé, par la cécité, de la perception des phénomènes physiques avec ses inhibitions et ses distractions qui soit capable de concentrer son attention et éventuellement de pénétrer le monde nouménal de l'existence absolue qui se cache derrière le voile séduisant des apparences physiques. Cette distinction est également centrale dans les rapports de l'artiste (peintre ou écrivain, n'importe) avec la réalité: doit-il la représenter ou la pénétrer?

Un autre mythe grec où le thème du regard joue un rôle central est celui de

Méduse. Dans cette légende, toute rencontre avec celle-ci aboutit à la pétrification si ce danger n'est pas prévenu par la mutilation (décapitation) du monstre—c'est-à-dire, par la suppression du regard pétrifiant. Ce mythe a été analysé par Freud, qui déclare:

The sight of Medusa's head makes the spectator stiff with terror, turns him into stone. Observe that we have here once again the same origin from the castration complex and the same transformation of affect. For becoming stiff means an erection. Thus in the original situation it offers consolation to the spectator: he is still in possession of a penis, and the stiffening reassures him of the fact.<sup>36</sup>

Cette interprétation, où la pétrification est considérée non plus comme une forme de destruction (au moyen d'une chosification réductrice) mais comme une source de consolation, ne nous convainc pas d'emblée. La déclaration "Becoming stiff means an erection" nous paraît bien trop péremptoire, trop exclusive, et rappelle trop brutalement la peur obsessionnelle de la castration qui hante constamment le grand théoricien viennois. Selon nous, c'est une interprétation intéressante, mais néanmoins une hypothèse *entre autres*. Il est vrai, cependant, que c'est une hypothèse qui se vérifie de façon admirable dans le texte de *L'Oeuvre*, comme nous le verrons plus loin. Quoi qu'il en soit, ces thèmes de la pétrification et de la décapitation fournissent des clefs utiles pour l'interprétation des œuvres qui nous intéressent ici: *Le Bain* (ou *Déjeuner sur l'herbe*) et *l'Olympia* de Manet et *L'Oeuvre* de Zola.

Le thème du regard chez Zola a attiré l'attention de plusieurs chercheurs, dont John Lapp, Roger Ripoll, William Berg.<sup>37</sup> Lapp relève non seulement deux occasions où le regard révèle à celui qui voit—Claude (*La Confession de Claude*), Muffat (*Nana*)—qu'il est trahi par sa femme ou sa maîtresse, mais aussi deux occasions où l'homme regarde celle-ci dormir: Claude (*La Confession de Claude*), Guillaume (*Madeleine Féral*). Il ne signale cependant pas la scène importante de *L'Oeuvre* où Claude le peintre regarde dormir Christine.<sup>38</sup> Ripoll, dans son essai sur la fonction dramatique du regard, ajoute aux scènes relevées par Lapp de nombreux exemples supplémentaires, et conclut à un schéma mainte fois répété:

Un personnage s'est introduit dans le domaine qui lui était interdit, en surprenant ce qu'il ne devait pas voir, mort, nudité, acte sexuel (ou en commettant une action équivalente); mais il est vu, abandonné à un destin menaçant, livré, sans possibilité de s'y soustraire, au châtement qui sanctionne son indiscrétion. Le regard porte ainsi sa punition en lui-même et se retourne contre celui qui en a fait un usage indiscret. Il y a en fait projection du sentiment de culpabilité inséparable de cette intrusion sur l'objet fascinant, qui est doué à son tour d'un terrible regard accusateur.<sup>39</sup>

Il relève en particulier plusieurs scènes où une femme contemple sa propre nudité: Madeleine Féral dans *Madeleine Féral*, Renée dans *La Curée*, Pauline dans *La Joie de vivre*, Nana dans *Nana*. Encore une fois, cependant,

les exemples fournis par *L'Oeuvre* sont négligés. *L'Oeuvre* est pourtant un ouvrage particulièrement riche du point de vue du thème du regard: c'est un cas tout à fait privilégié. C'est William Berg qui a le premier compris l'importance centrale de cet aspect du roman:

Zola believes, in effect, that the objects and events of a novel must be *visible to* and indeed *seen by* the characters within the novel, and he states emphatically . . . that "il ne faut pas que l'atmosphère qui les entoure soit telle que je la vois, mais bien telle qu'ils la voient eux-mêmes." Such a program, of course, relying entirely on the characters' viewpoint, renders psychological analysis and philosophical speculation extremely difficult for the author, but by deftly using Claude's final painting, a concrete, *visual image*, to provoke and represent certain questions of a psychological or philosophical order, Zola can lower the point of view firmly into *L'Oeuvre* and remain no more than "un greffier qui se défend de juger et de conclure" (*Le Roman expérimental*, p. 103).<sup>40</sup>

Les diverses modalités du regard, c'est-à-dire du visuel, constituent une dimension de l'oeuvre littéraire qu'on a trop souvent négligée jusqu'ici, peut-être faute d'un concept (et d'un terme) adéquat. Nous nous proposons d'utiliser la notion de *vidéo-texte*. A notre époque, où l'importance croissante du visuel a été clairement mise en relief par des chercheurs comme Marshal McLuhan et Roland Barthes, un tel concept nous permet d'étudier la littérature sous un jour nouveau qui favorise une compréhension approfondie du passage qui est apparemment en train de s'effectuer du genre romanesque au genre cinématographique.<sup>41</sup> Si le vidéo-texte véhicule donc des scènes, quelle est la substance véhiculée par le reste du texte verbal? Prenons un exemple: "Mathilde . . . faisait les yeux blancs, se pâmait sous le chatouillement d'une aile invisible."<sup>42</sup> Zola aurait pu écrire: "Mathilde . . . s'exprimait de façon affectée, exagérée, et ridicule." Dans ce cas-là, il aurait transmis au lecteur non pas des scènes mais des idées, des concepts. Cette forme alternative d'expression constitue ce qu'on peut appeler le *psycho-texte*. D'autres dimensions du texte verbal sont le *narro-texte* et l'*audio-texte*. Rappelons cependant que l'audio-texte et le vidéo-texte sont des dimensions bien plus fondamentales, voire constitutives, du texte littéraire. Nous avons toujours protesté contre l'emploi d'un jargon inutile. Le terme "phéno-texte" nous paraît peu utile, car il ajoute bien peu à la notion représentée par le terme "texte" tout court. Le terme "géo-texte" est pire encore (voir plus haut). Ces objections n'ont aucune force contre le terme "vidéo-texte," que nous proposons ici, étant donné le fait qu'aucun terme actuellement à notre disposition ne peut servir pour exprimer le concept représenté par ce nouveau terme.

Tout texte verbal possède une dimension visuelle inhérente pour autant qu'il stimule l'imagination du lecteur, le poussant à "voir" des personnages, des objets, des scènes—et ce n'est là que l'aspect le plus évident de cette dimension. Evoquons quelques dimensions possibles du vidéo-texte tel que

nous le concevons. Les dimensions essentielles sont les suivantes: la peinture, la description, l'écriture, les S. M. C. (signifiants métaphoriques constitutifs), la parole, le geste, et le regard.

Dans un texte littéraire, il peut y avoir évocation de tableaux réels et évocation de tableaux imaginaires. Dans *L'Oeuvre*, les tableaux mentionnés sont en principe des oeuvres fictives, mais beaucoup d'entre elles ont des rapports avec des oeuvres réelles, comme nous l'avons démontré ailleurs.<sup>43</sup> Nous reviendrons d'ailleurs là-dessus.<sup>44</sup> Ces rapports avec des réalités hors-texte constituent l'essentiel de la dimension non-immanente du vidéo-texte. Deuxièmement, il y a la description, qui prend la forme ou de scènes ou de portraits. Puis, il y a l'écriture, qui est la parole chosifiée, rendue visible: d'abord, l'écriture constitutive de l'oeuvre verbale, élément où baigne l'ensemble de la réalité littéraire, et ensuite l'écriture produite par des personnages à l'intérieur de cette écriture première. Souvent, au cours de notre lecture d'un texte, les personnages que nous "lisons" se mettent à nous imiter—à se constituer lecteurs à leur tour, ou même émetteurs d'écriture. On n'a qu'à penser au rôle central donné à de tels éléments dans *Adolphe*,<sup>45</sup> ou *Cyrano de Bergerac* ou *Les trois Mousquetaires*; dans le roman épistolaire, si courant au XVIII<sup>e</sup> siècle, toute l'écriture constitutive est en même temps écriture fictive. Une autre dimension du vidéo-texte, celle qui concerne les S. M. C. (signifiants métaphoriques constitutifs), joue un rôle important dans la poésie, où elle prend la forme du vers et de la rime pour l'oeil; dans le roman, sa part est bien moindre, mais il faut sans doute penser à l'effet obtenu par l'organisation en paragraphes, chapitres, et ainsi de suite (on pense à la différence entre *Eugénie Grandet*, avec son petit nombre de longs chapitres engourdis, et *La cousine Bette*, où les petits chapitres se multiplient sur un rythme endiablé). Ensuite, dans le roman (à la différence du théâtre), même la parole devient écriture et donc visible—parole-monologue du narrateur d'un récit à la première personne, parole-dialogue des personnages à l'intérieur d'un récit. Le geste aussi est un élément visuel, qu'il s'agisse de gestes "d'intrigue" comme celui de provoquer un duel ou de gestes "de remplacement" comme dans l'exemple suivant: "[Athos] fit à Grimaud le signe d'un homme qui met en joue; celui-ci décrocha aussitôt son mousqueton."<sup>46</sup> Finalement, il y a le regard—en dialectique, en sens unique, et même (dans *L'Oeuvre* en particulier) le regard "projeté," qui est en rapport étroit avec la peinture imaginaire (qui en est l'étape dernière, chosifiée). Le vidéo-texte ainsi conçu peut être représenté de la façon suivante:

peinture: (a) réelle (hors-texte), (b) fictive (textuelle)

description: (a) scènes, (b) portraits

écriture: (a) du texte, (b) des personnages

S. M. C.: (a) vers, (b) rimes pour l'oeil, (c) découpage

parole: (a) du narrateur, (b) des personnages  
 geste: (a) d'intrigue, (b) de remplacement  
 regard: (a) dialectique, (b) sens unique, (c) projeté

*L'Oeuvre* constitue un exemple privilégié de vidéo-texte sémiotique à l'intérieur du domaine des constructions purement verbales, à cause du relief donné au système des signaux oculaires (*eye-contact signals*) et à la psycho-pathologie de la perception et de la création artistiques. Les signaux oculaires, qui ont attiré récemment l'attention des sémioticiens et psychologues anglais et américains,<sup>47</sup> jouent un rôle d'une importance exceptionnelle dans *L'Oeuvre*: de tels signaux remplacent la communication verbale aux moments critiques de l'évolution psychologique et dramatique de l'intrigue. Ajoutons que dans *L'Oeuvre* cette technique puise dans ses rapports intimes avec le thème central de l'observation artistique du monde-objet une richesse et une intensité thématiques remarquables, que ce monde-objet soit conçu comme extérieur ou intérieur au créateur lui-même.

La peinture, objet du regard, c'est à la fois le modèle et le peintre dont elle dévoile la pensée intime (*l'expression* du peintre, la *représentation* du modèle). La réalité dont l'art constitue une imitation ou une représentation (*mimésis*) est une réalité intérieure; la réalité extérieure—le monde des phénomènes—ne fait que fournir les moyens d'extérioriser, de concrétiser, de symboliser cette réalité intérieure, c'est-à-dire l'expérience. En d'autres termes, le rôle de la réalité extérieure dans le processus de *mimésis* est associé non pas avec la fin ou le but (*télos*) mais uniquement avec les moyens.

(a) *Du regard accusateur au regard absent*

Parmi les différences essentielles qui existent entre le *Plein-Air* de Claude Lantier et son modèle principal, le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, le traitement du regard, presque totalement négligé jusqu'ici par les critiques, paraît d'une importance capitale. Voici la figure centrale de *Plein-Air*:

Là, sur l'herbe, au milieu des végétations de juin, une femme nue était couchée, un bras sous la tête, enflant la gorge: et elle souriait, sans regard, les paupières closes, dans la pluie d'or qui la baignait.<sup>48</sup>

Dans le tableau de Manet, au contraire, si la figure centrale est bien également une femme nue, elle est cependant loin d'être "sans regard, les paupières closes": elle s'obstine en effet à scruter le spectateur. Cela est d'ailleurs assez caractéristique de l'oeuvre de Manet en général, le meilleur exemple étant sans doute celui de son *Olympia*—tableau qui a, lui aussi, des points de contact avec *L'Oeuvre* qu'on n'a jamais démêlés.

Plusieurs écrivains et critiques ont commenté *Olympia* en essayant d'expliquer le scandale qu'elle a provoqué: entre autres, Emile Zola lui-même,

Paul Valéry, Georges Bataille, Kenneth Clark, Henri Perruchot, et Theodore Reff. Pour Zola, ceux qui ont crié au scandale en taxant le tableau d'im-moralisme cherchaient en fait à distraire le public d'une véritable révolution en matière de peinture.<sup>49</sup> Paul Valéry déclare que l'*Olympia*

dégage une horreur sacrée. . . . Elle est scandale, idole. . . . Sa tête est vide: un fil de velours noir l'isole de l'essentiel de son être. . . . La pureté d'un trait parfait enferme l'Impure par excellence, celle de qui la position exige l'ignorance paisible et candide de toute pudeur. Vestale bestiale vouée au nu absolu, elle donne à rêver à tout ce qui se cache et se conserve de barbarie primitive et d'animalité rituelle dans les coutumes et les travaux de la prostitution des grandes villes.<sup>50</sup>

Georges Bataille répond vivement à Valéry:

Il est possible (mais discutable) qu'en un sens, ce soit initialement le *texte* de l'*Olympia*, mais ce texte se détache d'elle, de même que de l'*Exécution de Maximilien* se détache le récit, dans un journal du temps, de l'événement tragique de Queretaro. Dans l'un et l'autre cas, le texte est *effacé* par le tableau. Et ce que le tableau signifie n'est pas le texte, mais l'effacement.<sup>51</sup>

Kenneth Clark nous donne un commentaire moins philosophique, plus technique:

The *Olympia* is painted in the style of the young Caravaggio, with a more sensitive feeling for paint; but this alone would not have annoyed the amateurs, and no doubt the true reason for their indignation was that for almost the first time since the Renaissance a painting of the nude represented a real woman in probable surroundings. . . . The *Olympia* is a portrait of an individual, whose interesting but sharply characteristic body is placed exactly where one would expect to find it. Amateurs were thus suddenly reminded of the circumstances under which actual nudity was familiar to them, and their embarrassment is understandable. Although no longer shocking, the *Olympia* remains exceptional. To place on a naked body a head with so much individual character is to jeopardize the whole premise of the nude, and Manet succeeds only because of his perfect tact and skill as a painter.<sup>52</sup>

Henri Perruchot ironise sur ce scandale:

En cette capitale de la débauche, où la fête, toute moussue de jupons, est quotidienne, où retentissent couplets à sous-entendus et plaisanteries graveleuses, c'est Manet le "cochon." . . . Profanant le domaine sacré de la mythologie, souillant cette forme suprême de l'art qu'est l'expression du nu féminin, il a peint une prostituée.<sup>53</sup>

Citons enfin Theodore Reff, selon qui l'interprétation de l'*Olympia* par Zola est infidèle à la pensée de Manet,

dont le réalisme se basait sur la représentation des types parisiens contemporains, et qui créa en *Olympia* une image de la courtisane au moment même où celle-ci atteignait l'apogée de la richesse, de la puissance et de la notoriété. . . . Par sa conception, le

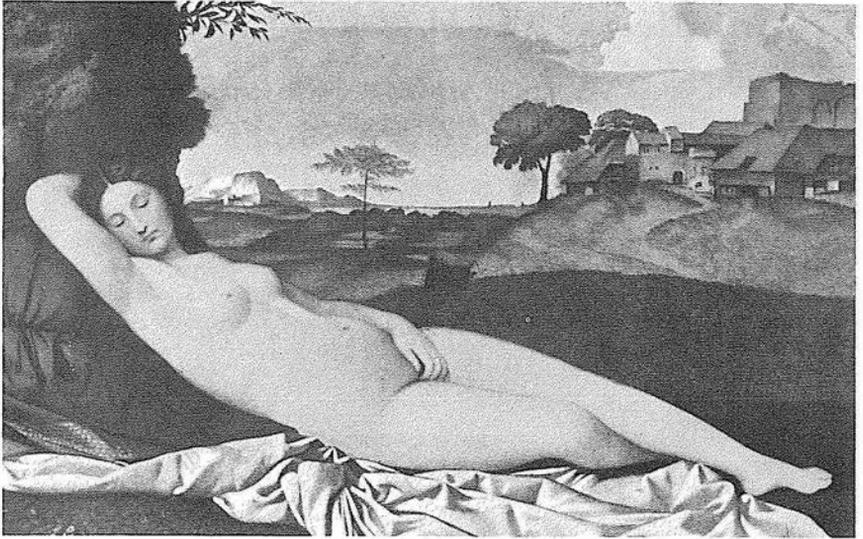


FIG. 1. GIORGIONE, VÉNUS DE DRESDE. Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

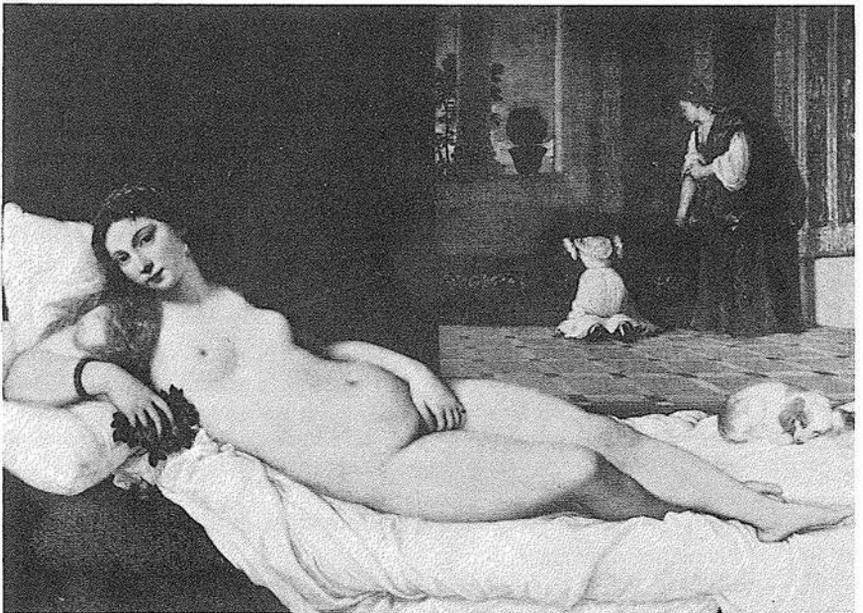


FIG. 2. TITIEN, VÉNUS D'URBIN. Galleria degli Uffizi, Firenze.

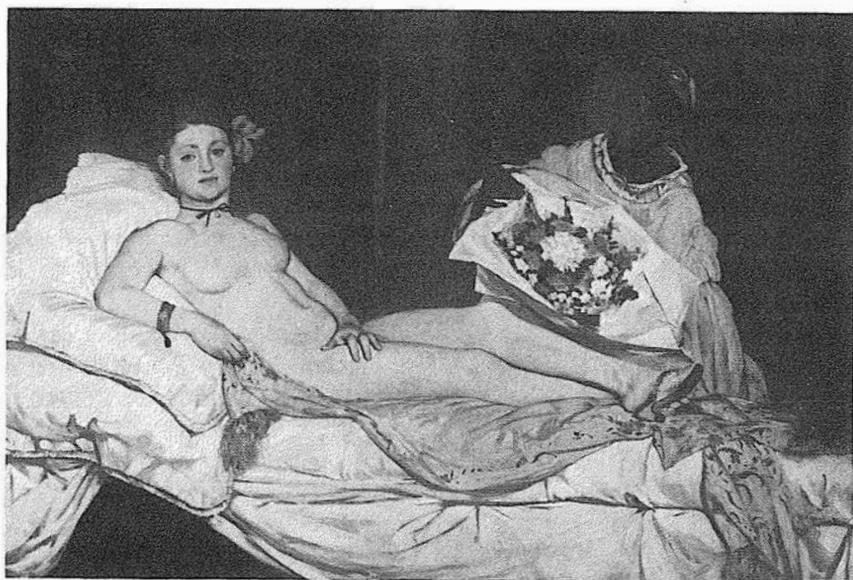


FIG. 3. MANET, OLYMPIA. Musée du Louvre, Collection du Musée du Jeu de Paume, Paris.

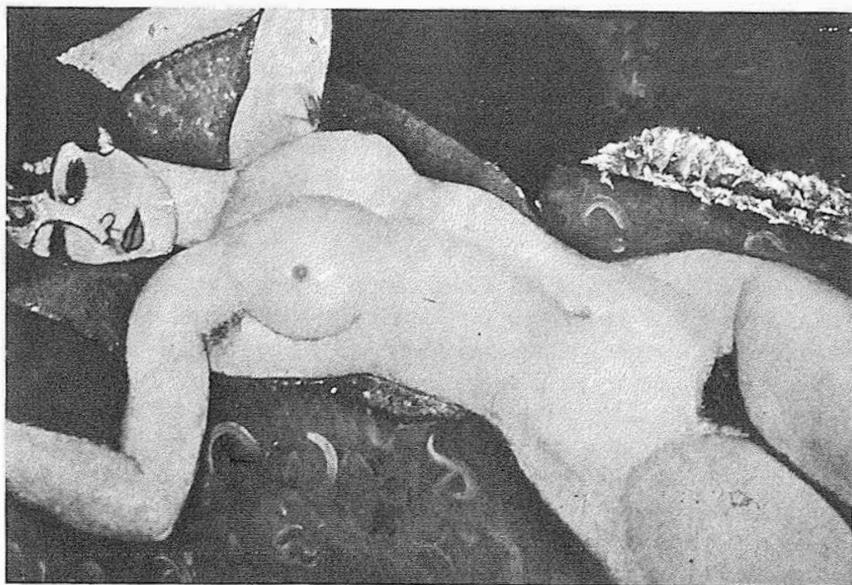


FIG. 4. MODIGLIANI, NU AU DIVAN. Collection privée. Reproduit avec permission de American Library Color Slide Co., Inc.

tableau de Manet se situe entre l'allégorie historique de *Couture* de 1847 et son propre épisode réaliste de trente ans plus tard, évoquant *Les Romains de la décadence* par sa forme et son allusion historique, et annonçant *Nana* par sa modernité directe et hardie.<sup>24</sup>

Reff remarque bien cependant en passant "the tense posture and brazen expression" d'Olympia, "staring at the spectator who has no defined place in the room,"<sup>25</sup> notations par rapport auxquelles la conclusion citée plus haut représente un décevant abandon de l'analyse esthétique au profit de la réflexion socio-historique.

De tous ces commentaires, aucun ne vise directement le regard; et cependant. . . . Nous savons que Manet a été influencé par le Titien, dont il a copié en 1856 la *Vénus d'Urbino*. Ce fait nous invite à remplacer l'*Olympia* dans le contexte de toute une tradition artistique occidentale, afin de voir quelle a été la contribution spécifique, l'innovation de Manet; il s'agit de la tradition du nu féminin couché. Prenons la *Vénus de Dresde* de Giorgione, que Clark décrit de la façon suivante:

The Venus of Giorgione is sleeping, without a thought of her nakedness, in a honey-coloured landscape: but her outline forbids us to identify her as *Venus Naturalis*. Compared with Titian's *Venus of Urbino*, who seems, at first, so closely to resemble her, she is like a bud, wrapped in its sheath, each petal folded so firmly as to give us the feeling of inflexible purpose.<sup>26</sup>

C'est la *Vénus d'Urbino* qui représente la *Venus naturalis*:

With Titian, the bud has opened, the contour outline is broken, and, to change from metaphor to measurement, the sharp-pointed triangle formed by the breasts of the Giorgione Venus and the base of the neck has become in the Titian almost equilateral. The swift Gothic movement, by which the *Dresden Venus* seems to be lifted above the material world, is replaced by Renaissance satisfaction in here and now; and we scarcely need the closed eyes of the Giorgione or the inviting gaze of the Titian to point the difference between them.<sup>27</sup>

En passant de Giorgione au Titien, nous passons d'un âge d'or où la nudité pouvait passer pour tout simplement naturelle (Adam et Eve, encore innocents, ne se rendaient pas compte de leur nudité) à l'âge moderne où le vêtement est naturel et la nudité au contraire une chose culturelle, devient plutôt déshabillage. Nous passons donc du plein air à l'intérieur, de la solitude à la présence de l'autre (les servantes, le petit chien), le thème du lit devient plus important, le bras s'orne d'un bracelet, et surtout—les yeux s'ouvrent, pour jeter sur nous autres spectateurs un regard séducteur. Dès que nous passons du Titien au Manet, nous remarquons encore d'autres transformations: au lieu de servantes qui cherchent des vêtements (qui dans le Titien suggèrent que la nudité est passagère), nous voyons une négresse qui apporte un bouquet de fleurs, hommage à cette nudité qui vise à la

faire durer; le thème du lit continue à se développer, soulignant encore davantage le fait que cette femme est moins nue que déshabillée; le petit chien est remplacé par un chat noir, qui fixe le spectateur en hérissant le dos; la main gauche n'a plus le geste indolent du Giorgione et du Titien mais s'étend dans une position calculée à cacher le sexe;<sup>58</sup> et le regard n'est plus séducteur mais plutôt antagoniste, voire accusateur. Le thème central de l'*Olympia*, c'est ce regard. Contrairement à ce que dit Valéry, c'est là "l'essentiel de son être." Dans une tête qui est loin d'être vide (au contraire!), et dont les dimensions ne sont pas réduites par rapport au corps (comme dans les deux autres tableaux) mais qui, au contraire, garde toute son importance et toute sa personnalité d'être pensant, ce regard cherche à fixer les yeux du spectateur pour les empêcher de parcourir son corps nu. C'est un regard pétrifiant, comme celui de la Méduse, et c'est bien à la lumière du mythe de la Méduse qu'il faut comprendre le symbolisme du fil noir qui sépare la tête si parlante du corps anéanti.<sup>59</sup> Surtout, ce regard déclare au spectateur: "Vous êtes un voyeur!"<sup>60</sup> Quelle surprise désagréable pour l'amateur bourgeois du Second Empire: aucun tableau ne lui avait jamais dit une chose pareille! Pour parer le coup, il doit attaquer à son tour en accusant son accusatrice, cette fille, cette Olympia, et son créateur Manet, d'immoralisme — comme cela est naturel!

Nous retrouvons donc chez Manet le même regard accusateur que Ripoll a relevé chez Zola, le même symbole thématique occupant une position centrale à travers l'oeuvre de chacun des grands Naturalistes. C'est ce que Zola lui-même n'a pas compris. L'erreur du romancier, en tant que critique d'art désireux de remplacer la question morale par une question purement esthétique, est à la fois profonde (c'est la position la plus fautive, car le regard comporte une mise en question surtout morale) et grave: quand il en viendra à décrire le scandale de *Plein-Air* dans *L'Oeuvre*, il enlèvera à ce tableau le regard qui, dans l'oeuvre de Manet, avait en grande partie provoqué et expliqué le scandale. L'histoire de l'art de cette époque que veut être *L'Oeuvre* s'en trouve faussée.<sup>61</sup>

(b) *Le soleil, la sexualité, et l'impuissance*

Les toutes premières pages du roman ont une tonalité épique et négative qui est associée à l'eau: Claude a "peur de l'eau," peur qui est inspirée par la violence d'un orage qui le surprend et le trempe au milieu de la nuit. Cette "pluie diluvienne," ce "déluge" a "une violence d'écluse lâchée": "le cinglement de l'averse . . . noyait les becs de gaz."<sup>62</sup> Le soleil, au contraire, qui le réveille le lendemain, lui paraît favorable et fécond (ou plutôt: fécondant): "C'était une de ses théories, que les jeunes peintres du plein air devaient louer les ateliers . . . que le soleil visitait de la flamme vivante de ses rayons"; Christine remarque le fait que "la nappe de brûlant soleil, tombée des vitres, voyageait, sans être tempérée par le moindre

store, coulant ainsi qu'un or liquide."<sup>63</sup> Le soleil symbolise le génie: "Lorsque la lumière s'en allait ainsi, sur une crise de mauvais travail, c'était comme si le soleil ne devait jamais reparaître."<sup>64</sup>

Non seulement le soleil est associé au talent artistique de Claude, il est encore associé à la sexualité: "Les coudes levés, [Christine] roulait, tirait les rubans sans hâte, le visage dans le reflet doré du soleil. . . . C'était à présent le bas [du visage] qui avançait, la mâchoire passionnée"; quand la jeune fille a disparu, emportant avec elle la tension sexuelle qui régnait dans l'atelier, "le soleil s'en était allé."<sup>65</sup> (Pour fermer le triangle [soleil/génie/sexualité], ajoutons que le génie artistique est associé directement à la sexualité. Le caractère sexuel de l'expression par l'artiste créateur de son moi intime est parfois affirmé par le mimétisme rythmique du style, comme dans les phrases suivantes:

Ce croquis, fait de souvenir, dans le besoin qu'il avait de traduire au-dehors le tumulte d'idées battant son crâne, ne suffit même bientôt plus à le soulager. Cela le fouettait au contraire, toute la rumeur dont il débordait lui sortait des lèvres, il finit par dégonfler son cerveau en un flot de paroles. Il aurait parlé aux murs, il s'adressait à sa femme, parce qu'elle était là.<sup>66</sup>

Mais surtout ce caractère sexuel est symbolisé par le fait que Claude est un spécialiste du nu féminin—tout comme il est grande spécialiste de la représentation du soleil et de la lumière, orientation qui est mise en relief dans des passages importants du roman.)<sup>67</sup>

Il est à remarquer que ces deux influences, la négative (la pluie) et la positive (le soleil), tombent du ciel sur les protagonistes et la réalité qui les entoure. Ainsi, le soleil est représenté comme "une ondée" et une "pluie d'or," "un flot," comme "pleuvant en gouttes d'or":<sup>68</sup> c'est une pluie positive qui s'oppose à l'autre, comme le jour s'oppose à la nuit, la lumière aux ténèbres. Le soleil, donc, expression du feu (élément positif, masculin), s'associe à Claude, à la sexualité, et au génie artistique. La pluie, expression de l'eau (élément négatif, féminin), s'associe à Christine (c'est par elle que la pluie entre la nuit dans l'atelier de Claude: ses jupes s'égouttent, de l'eau coule de ses vêtements trempés),<sup>69</sup> à la virginité (et à l'inconscient), et aux forces—vitales aussi bien que sociales—qui s'opposent au génie artistique. Tout comme le génie est celui "que le soleil visitait de la flamme vivante de ses rayons," de même la figure centrale de *Plein-Air* "souriait, sans regard, les paupières closes, dans la pluie d'or qui la baignait."<sup>70</sup> Ne dirait-on pas qu'il s'agit d'un tableau sur le vieux thème traditionnel, sinon académique, de *Danaë et la pluie d'or*? Danaë est représentée d'habitude (par Wertmüller, par exemple) comme souriant, "les paupières closes," pour bien marquer l'extase amoureuse où la met cette pluie d'or qui n'est qu'une des manifestations de Jupiter, son divin Amant. La "pluie d'or" qui ravit la figure de *Plein-Air* est le soleil; et Claude,

ce grande peintre du soleil, finira en obsédé sexuel. Le trait d'union entre le génial débutant et le suicidé de la fin, c'est la grande toile qui l'obsède pendant des années: *La Cité de Paris*. Quand il en conçoit les grandes lignes, il regarde Paris dans un enthousiasme où dominant les "Plus haut . . . Plus haut . . . Plus haut, plus haut encore . . ." (pour finir "plongeant dans la clarté, en plein ciel").<sup>71</sup> Le caractère sexuel de cette exaltation s'avérera dans l'introduction d'une figure centrale "toute droite, toute nue . . . d'une nudité si éclatante, qu'elle rayonnait comme un soleil":<sup>72</sup> érection, nudité, sexualité (soleil). Cette figure finit par ressembler à une "idole d'une religion inconnue," et en effet elle représente—comme la Valérie Marneffe de Balzac ou l'Olympia de Manet—la courtisane-idole qui symbolise la ville et la vie de Paris.

Dans la mythologie grecque, le phallus coupé d'Ouranos produit (et ainsi, dans un sens, se métamorphose en, prend la forme de) Aphrodite, transformation où l'analyse structurale voit un déplacement de l'instrument à l'objet où tous les deux signifiants constituent des symboles primordiaux du désir.<sup>73</sup> Cette transformation symbolique, ce déplacement représente la castration, donc l'impuissance (symbolisée également, dans *L'Oeuvre*, par la mort du fils—c'est-à-dire de la preuve de virilité chez le peintre).<sup>74</sup> Il y a équivalence entre la satiété et la mort (la satiété, c'est la mort du désir), entre l'impuissance, la castration, et la mort des enfants. Claude Lantier détruisant les enfants de son génie (crevant ses toiles), c'est Ouranos (ou Kronos) cherchant à tuer ses fils, les castrateurs futurs. Les amis s'étonnent de "voir cette Vénus naître de l'écume de la Seine," mais Claude avoue à Sandoz: "J'ai besoin de ça, vois-tu, pour me monter."<sup>75</sup> Pour que le phallus coupé se maintienne droit ("monté")—sous forme d'Aphrodite, par exemple, dans le cas d'Ouranos; sous la forme aussi de la "Vénus" parisienne de Claude—il faut que le coup vienne non pas de l'intérieur (sous forme de répression) mais de l'extérieur (castration). Il faut donc conclure que la castration de Claude vient non pas de son hérédité mais du milieu où il vit—milieu représenté surtout, dans son cas, par le jury du Salon. C'est le jury qui exclut Claude de la possibilité d'atteindre à la satisfaction de son ambition, de son désir. Cette figure du dernier tableau est un "symbole du désir insatiable." Le milieu est un milieu bourgeois, et c'est ici que le sociologique rejoint le psychanalytique, que l'analyse marxiste vient renforcer l'interprétation freudienne.

Le regard est présenté comme un organe sexuel, organe de pénétration. Quand Claude ne veut pas regarder le corps d'Irma (répétition, avec renversement, du thème de la Méduse, dont c'est au contraire la tête qu'il ne faut pas regarder), "elle se contenta de hausser les épaules, en le regardant fixement de ses jolis yeux de vice, d'un air de souriant mépris."<sup>76</sup> Mépris, donc, de la vertu comme d'une espèce d'impuissance: selon l'interprétation freudienne, le refus de la regarder, c'est un refus de l'érection, donc de la

virilité. Lorsque Claude est privé de la possibilité de regarder le corps de Christine, “pendant des heures, tombé sur une chaise, il se dévorait d’impuissance.”<sup>77</sup> Quand, au contraire, elle offre enfin son corps nu à son regard, “il se rua au travail, d’un effort si viril, qu’il acheva d’un coup une ébauche superbe du corps entier.”<sup>78</sup> Tout comme, dans *Germinal*, Etienne est virilisé par son meurtre de Chaval, de même Claude est virilisé dans son génie créateur par l’action de promener son regard sur la nudité de Christine, de la pénétrer au moyen de ses yeux, organe sexuel ou tout au moins fortement sexualisé. L’action de regarder le corps de Christine (comme, dans le mythe, l’action de regarder la tête de la Méduse) confère au peintre cette virilisation (érection) qui est codée dans le mythe sous forme de pétrification.

Le passage de *Plein-Air* à *La Cité de Paris* comporte le passage de la campagne à la ville, du nu couché au nu debout, du sujet sexuel (l’extase amoureuse de Danaë) traité de façon neutre au sujet neutre traité de façon sexuelle. Nous avons là une constellation de symboles thématiques qui suggèrent le déclin, chez Claude, d’une sexualité naturelle, innocente, et décontractée et son remplacement par une sexualité artificielle, corrompue, et outrancière, dans laquelle il faut peut-être voir une réaction désespérée contre un sentiment d’impuissance.

(c) *Le regard chosifiant et le regard sadique*

Le regard peut évidemment n’être qu’un moyen d’observation: “Elle découvrait au fond de ses yeux bruns une grande tendresse”;<sup>79</sup> mais la chosification par le regard est aussi chose courante, comme on le voit dans des phrases comme celle-ci:

Les mondaines avaient des allures de gueuses, toutes se dévisageaient de ce lent coup d’œil dont elles se déshabillent, estimant la soie, aunant les dentelles, fouillant de la pointe des bottines à la plume du chapeau.<sup>80</sup>

Cette chosification, qui est déjà une forme du sadisme si elle est loin d’en être la seule expression, ni la plus vive, joue naturellement un rôle spécial, plus central, dans un roman sur la peinture, surtout naturaliste. Ainsi, l’être humain est chosifié en modèle, en simple prétexte à peinture. On en extrait, en rejette toute vie, tout mouvement. Les deux modèles principaux dans le roman sont la femme et le fils de Claude, qui les traite en objets. Christine lui pose la figure centrale de *La Cité de Paris*:

C’était un métier où il la ravalait, un emploi de mannequin vivant qu’il plantait là et qu’il copiait, comme il aurait copié la cruche ou le chaudron d’une nature morte.<sup>81</sup>

Quant au petit Jacques, Claude “ne le couvait plus que de ses yeux d’artiste, comme un motif à chef-d’œuvre, clignant les paupières, rêvant le

tableau.”<sup>82</sup> Il se fâche contre lui parce qu’il ne veut pas se tenir tranquille; plus tard, quand le petit meurt, il ne peut résister à la tentation de le peindre: “Il n’y eut plus là son fils glacé, il n’y eut qu’un modèle, un sujet dont l’étrange intérêt le passionna.”<sup>83</sup> Comme le dit Christine: “—Ah! tu peux le peindre, il ne bougera plus!” Claude en fait un tableau, *L’Enfant mort*: c’est la chosification totale.

Les regards peuvent servir uniquement à la communication, quand il y a des yeux qui révèlent une pensée et d’autres yeux pour l’y puiser. Ainsi, “Henriette reparut, et les yeux de Sandoz ayant cherché les siens, elle lui répondit d’un regard.”<sup>84</sup> Ou encore:

Sandoz, silencieux, se désespérait, en face de cet avortement superbe. Mais il rencontra les yeux de Christine fixés sur lui, et il eut la force de murmurer: —Etonnante, oh! la femme, étonnante!<sup>85</sup>

Surtout, c’est au moyen du jeu des yeux qu’est décrite l’intimité croissante entre Claude et Christine: “Il revint, il lui demanda, ses yeux dans les siens. —Vrai, vous ne m’avez pas oublié?” Et quand il lui dit combien il est heureux de la revoir, “souriante et gênée, Christine tournait la tête, affectait maintenant de regarder autour d’elle.”<sup>86</sup> Dans des pages remarquables, le rapprochement qui s’effectue entre l’homme et la femme, le peintre et son futur modèle est traduit par les contacts des yeux, qui remplacent les paroles là où l’on n’ose pas s’exprimer de façon trop claire, trop explicite:

Il détournait les yeux, de peur qu’elle ne le surprit à chercher, sous le corsage, la ligne souple du torse. On ne pouvait exiger d’une amie un service pareil, jamais il n’en aurait l’audace. Et pourtant, un soir, comme il s’apprêtait à la reconduire et qu’elle remettait son chapeau, les bras en l’air, ils restèrent deux secondes les yeux dans les yeux, lui frémissant devant les pointes des seins relevés qui crevaient l’étoffe, elle si brusquement sérieuse, si pâle, qu’il se sentit deviné. . . . A deux autres reprises, il lut, au fond de son regard, qu’elle savait sa continuelle pensée. . . . S’il la regardait, elle croyait se sentir déshabillée par son regard. . . . Les yeux brûlants dont il la regardait, disaient clairement: “Ah! il y a vous, ah! ce serait le miracle attendu, le triomphe certain, si vous me faisiez ce suprême sacrifice! Je vous implore, je vous le demande, comme à une amie adorée, la plus belle, la plus chaste!” Elle, toute droite, très blanche, entendait chaque mot; et ces yeux d’ardente prière exerçaient sur elle une puissance.<sup>87</sup>

Souvent, le regard s’esquive, se fait fuyant et volontiers impénétrable. Parfois, c’est que la personne regardée a un sentiment de culpabilité à l’égard des pensées que l’autre pourra apercevoir au fond de ses yeux, comme nous l’avons vu.<sup>88</sup> D’autres fois, il n’y a pas de sentiment pareil, mais la pénétration, par le regard, du for intérieur, de l’être intime est ressentie comme une violation.<sup>89</sup> Il y a, en effet, tout un côté de l’échange de regards qui partage la coloration sado-masochiste évidente au niveau du style du roman.<sup>90</sup> Ainsi, devenue consciente du regard de Claude, Christine sent “ce regard d’homme qui la fouillait” et elle en a “le sang fouetté d’une telle angoisse pudique, que la rougeur ardente de ses joues coula jusqu’à la pointe

de ses seins, en un flot rose<sup>91</sup>; se reconnaissant dans la peinture de Claude, elle est révoltée “comme si, brutalement, l’on eût déshabillé là toute sa nudité de vierge. Elle était surtout blessée par l’emportement de la peinture, si rude, qu’elle se trouvait violente, la chair meurtrie<sup>92</sup>; la pensée qu’elle a devinée dans les yeux de Claude “était désormais comme une excitation de chaque minute, fouettant leur sang<sup>93</sup>; à l’exposition de *Plein-Air*, elle sent que

c’était elle qu’on sifflait ainsi, c’était sur sa nudité que crachaient les gens, cette nudité dont le brutal étalage, devant la blague de Paris, l’avait étranglée dès la porte. Et, prise d’une terreur folle, éperdue de souffrance et de honte, elle s’était sauvée, comme si elle avait senti ces rires s’abattre sur sa peau nue, la cingler au sang de coups de fouet.<sup>94</sup>

Ce qui la fait le plus souffrir, c’est qu’elle se sent l’objet du regard des spectateurs-voyeurs—répétition du thème, déjà exploité dans *Germinal*, de la chosification (de l’ouvrier, de la femme) par la bourgeoisie, qui regarde, peut même acheter ou conspuer le tableau. Sa honte est sans doute exacerbée par le fait que la pose suggère l’extase amoureuse. Quand elle commence à poser la grande figure centrale de son dernier tableau, *La Cité de Paris*, “le peintre, du haut de son échelle, lui jeta des coups d’oeil qui la sabraient des épaules aux genoux.”<sup>95</sup>

La rôle de la nudité est extrêmement important: elle est conçue comme une agression. D’abord contre l’objet du regard:

Une stupeur la paralysa, ce lieu inconnu, ce garçon en manches de chemise, accroupi devant elle, la mangeant des yeux. . . . —Je ne vous mangerai pas peut-être. . . . Voyons, soyez gentille, remettez-vous comme vous étiez.<sup>96</sup>

Mais la nudité peut se faire menaçante: “Défais-toi, ma chérie. Rien que la gorge, puisqu’il a peur que tu ne le manges!”<sup>97</sup> Ici il s’agit d’Irma, mais la nudité agressive s’affirme ailleurs chez Zola (on pense à *Nana*),<sup>98</sup> et ailleurs dans *L’Oeuvre*, notamment chez la Femme peinte qui incite Claude à se pendre à la fin du roman. Devant les suggestions que Claude craint moins la gorge d’Irma que le reste de son corps, et devant son obsession à l’égard du sexe de la Femme peinte, on ne peut s’empêcher de penser à la notion de *vagina dentata* (renforcée ici par l’emploi répété du verbe *manger*).

Alors que l’art peut s’arroger une fonction quasi sexuelle, comme nous l’avons vu, il peut avoir aussi l’effet d’annuler la sexualité. Cela peut se produire, par exemple, à travers le remplacement des rapports homme/femme par des rapports fils/mère: à propos de Christine, qui est témoin des souffrances de son mari artiste, nous apprenons que “son coeur s’ouvrit, plus large, et une mère se dégaga de l’amante.”<sup>99</sup> Un exemple plus directement révélateur évoque le caractère transposé des rapports entre l’artiste et son modèle:

Déjà il avait oublié la jeune fille. . . . Une modestie inquiète le rapetissait devant la nature, il serrait les coudes, il redevenait un petit garçon, très sage, attentif et respectueux.<sup>100</sup>

C'est dire que la "virilité" provoquée par le corps nu du modèle féminin passe entièrement dans la création artistique, privant ainsi la vie au profit de l'art, la réalité au profit de la représentation. Si l'art est un regard, c'est un regard transposé—ce qui fait évidemment une transposition au deuxième degré, car par rapport à la sexualité le regard est déjà une transposition (du toucher).

Le roman se termine sur une obsession qui mène au suicide de Claude et qu'on lit dans ses yeux. Après l'exposition de *l'Enfant mort*, si Christine a pour le grand tableau de Paris où il travaille "son regard accoutumé, un regard oblique de terreur et de haine,"<sup>101</sup> Claude a "des yeux fous," "ses yeux restaient fous, on y voyait comme une mort de la lumière."<sup>102</sup> Elle dit à Sandoz qui croit que Claude se porte mieux: "Mais ses yeux, avez-vous remarqué ses yeux? . . . Il a toujours ses mauvais yeux"<sup>103</sup> et encore, "d'une voix de terreur": "Non, non, regardez ses yeux. . . . Tant qu'il aura ces yeux-là, je tremblerai."<sup>104</sup> Il regarde Paris la nuit, "les regards toujours là-bas, sur la Cité, comme si, par un miracle de puissance, ses yeux allaient faire de la lumière et l'évoquer pour la revoir."<sup>105</sup> Le dernier portrait de Claude est celui d'un pendu,

ses yeux sanglants sortis des orbites, . . . la face tournée vers le tableau, tout près de la Femme au sexe fleuri d'une rose mystique, comme s'il . . . l'eût regardée encore, de ses prunelles fixes.<sup>106</sup>

Tout ce jeu des regards qui constituent divers niveaux du vidéo-texte—le regard échangé entre personnages, le regard jeté par eux l'un sur l'autre, sur leur monde intérieur ou sur le monde extérieur, le regard que nous jetons sur eux dans la vision mentale stimulée chez nous par le regard jeté sur le texte verbal—fait un tout dont on a négligé jusqu'ici le réseau à la fois complexe et directement saisissable, pour ne pas dire saisissant (surtout chez Zola). Nous espérons que la notion de vidéo-texte, qui englobe ces aspects de l'oeuvre, favorisera l'étude plus serrée de ces phénomènes—plus serrée et *différente*: ce concept a pour but moins d'attirer l'attention sur des phénomènes négligés (bien que cela aussi soit, selon nous, d'un intérêt considérable) que de suggérer une nouvelle *manière* de les considérer.

### III. IMPRESSIONNISME, MÉTONYMIE, CULTURE: ZOLA ET VERLAINE

*L'Oeuvre* n'est pas simplement un roman de Zola parmi d'autres: c'est aussi un manifeste esthétique. Nous avons compris cela il y a dix ans,<sup>107</sup> mais nous manquions des concepts nécessaires à l'expression et à l'élaboration de

notre pensée. Nous avons cherché de tels concepts dans les travaux des théoriciens du structuralisme, et si nous ne les y avons pas trouvés tels quels, nous leur devons néanmoins, et notamment à un essai important de Roman Jakobson, une notion (celle de "signifiant métaphorique") qui nous a permis de forger les concepts qu'il nous fallait.

Pour développer le système d'intelligibilité nécessaire à la pleine compréhension de *L'Oeuvre*, il nous faut rappeler la perspective qui en fait une protestation contre le "retour au rococo."<sup>108</sup> Et tout d'abord il faut cerner ce concept du rococo, dont le structuralisme nous a permis depuis cinq ans de pénétrer enfin le sens profond.<sup>109</sup> La culture rococo, qui a dominé en Europe de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup>, représente un fléchissement de la croyance aux pouvoirs créateurs de l'homme, fléchissement provoqué par le scepticisme et l'empirisme qui ont déferlé sur l'Europe avec la philosophie empiriste et sensualiste de Locke. La perte de toute transcendance "verticale" (croyances religieuses et ainsi de suite) provoque l'hédonisme "horizontal" qui constitue une compensation de la pénible lucidité de la société rococo.

Au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, nous assistons au passage du rococo (Marivaux) au romantisme (Rousseau) et ensuite à l'élaboration de ce dernier (Chateaubriand/Hugo/Baudelaire). La poésie revient à l'honneur, et notamment la poésie lyrique (ce qui amène la disparition du roman à la première personne, dont la fonction compensatrice n'est plus requise). La comédie des manières est remplacée par le retour à un théâtre où le franc rire de Molière est relayé par celui de Beaumarchais et où les passions profondes et dramatiques, qu'elles soient amoureuses, vengeresses, ou politiques, recommencent à faire pleurer, frémir, ou applaudir d'admiration. Le roman, peinture des moeurs contemporaines chez Marivaux ou Crébillon *filis*, se fait volontiers historique et exotique. Ce mouvement est suivi d'un mouvement inverse, dont la première étape est constituée par le passage du romantisme d'un Hugo ou d'un Delacroix au réalisme d'un Flaubert ou d'un Courbet. (Non pas qu'il y ait identité entre l'esthétique littéraire et picturale à chaque époque, bien entendu, surtout dans le cas Flaubert/Courbet, mais il y a néanmoins une parenté significative.) D'un certain point de vue, cette tendance est complétée par le naturalisme d'un Manet et d'un Zola— cela est généralement reconnu.

De bien des points de vue, cependant, l'oeuvre de Zola représente au contraire non pas un achèvement du réalisme mais un retour au romantisme, ou plutôt à certains principes essentiels à cette dernière esthétique. Comme nous avons essayé de le montrer dans des pages publiées ailleurs, l'univers créé par Zola est mystérieux, féroce, et inquiétant, plongeant profondément dans l'inconscient du lecteur des racines alimentées par des principes constitutifs de notre nature, principes que nous reconnaissons aussi dans des rêves bizarres (surtout des cauchemars) et dans la peur irrationnelle

que nous inspirent certains objets, endroits, circonstances. C'est ce que nous avons essayé de suggérer dans d'autres études, et notamment à propos de *Germinal*, mais on pourrait citer aussi *La Terre*, *Nana*, *Thérèse Raquin*, et d'autres oeuvres encore. Zola lui-même est parfaitement conscient de ce romantisme qui persiste chez lui malgré son modernisme acharné, et il y fait allusion plusieurs fois dans *L'Oeuvre*, dans des passages que nous citons ailleurs.<sup>110</sup>

Ce romantisme qui caractérise l'oeuvre de Zola est combattu par le programme de l'*Art poétique* de Paul Verlaine. Pour bien situer ce poème, rappelons qu'il est précédé par des poèmes romantiques où l'idéal adopté est celui du sculpteur qui travaille un bloc de marbre. Ainsi Keats, dans son *Ode on a Grecian Urn* (deuxième décennie du siècle), évoque un "brede / Of marble men and maidens"; Banville écrit en 1846: "Sculpteur, cherche avec soin, en attendant l'extase, / Un marbre sans défaut pour en faire un beau vase"; et Gautier déclare dans *L'Art* (1857): "Oui, l'oeuvre sort plus belle / D'une forme au travail / Rebelle, / Vers, marbre, . . ." et termine sur une répétition de ce thème: "Sculpte, lime, cisèle; / Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant!" Cette préférence accordée à l'expression plastique sur l'expression musicale<sup>111</sup> est clairement exprimée par Keats:

Heard melodies are sweet, but those unheard  
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;  
Not to the sensual ear, but more endear'd,  
Pipe to the spirit ditties of no tone.

Ce système de valeurs est renversé par Verlaine, dont l'*Art poétique* (qui date de 1874, année de la première exposition des peintres indépendants ou "impressionnistes") comporte un refus explicite de l'esthétique exprimée par Gautier:

De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïles point  
Choisir tes mots sans quelque méprise:  
Rien de plus cher que la chanson grise  
Où l'Indécis au Précis se joint.

Alors que Gautier rejette les moyens d'expression (typiques de l'Impressionnisme comme de son ancêtre, le rococo) qui se prêtent à l'exécution rapide—l'argile du sculpteur, l'aquarelle du peintre<sup>112</sup>—Verlaine propose une esthétique qui au contraire donne la préférence à ces moyens qui

privilégient la fraîcheur et la spontanéité et qui permettent de saisir les gestes et les états d'âme les plus éphémères.

La troisième strophe résume le programme visuel de l'Impressionnisme:

C'est de beaux yeux derrière des voiles,  
C'est le grand jour tremblant de midi,  
C'est par un ciel d'automne attiédi  
Le bleu fouillis des claires étoiles!

Ces évocations, qui illustrent le principe de *l'Indécis*, s'opposent directement, bien entendu, au culte presque ingresque du contour pur qu'on trouve chez Gautier.

Non seulement la sculpture est-elle remplacée par la musique, mais à l'intérieur du domaine plastique la couleur est remplacée par *la Nuance*, tout comme dans la musique le son de la flûte s'ajoute à celui du cor:

Car nous voulons la Nuance encor,  
Pas la couleur, rien que la Nuance!  
Oh! la nuance seule fiancée  
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

La dimension anagogique représentée par les allusions mythologiques et religieuses du poème de Gautier (strophes 7, 9, et 10) est complètement éliminée par Verlaine, de même que les allusions à l'Antiquité (*cothurne, Syracuse, empereur, les dieux*, et l'allusion à Horace: "les dieux souverains / Demeurent / Plus forts que les airains") et l'emploi de la rhétorique conventionnelle (*Muse*).

Si Verlaine recherche ce qu'il appelle "la musique,"<sup>113</sup> cet effort s'exprime en partie (cela paraît paradoxal) par l'élimination de deux des principales sources de "musique" (dans le sens de "plaisir aural") où puise la tradition poétique, c'est-à-dire le vers et la rime. Il est vrai que l'*Art poétique*, en tant que poème, exploite ces moyens, mais les effets visuels et aurals de régularité et de répétition inscrits dans le vers et la rime de la poésie traditionnelle seront supprimés dans *Un Coup de dés* de Mallarmé et *Chants de Maldoror* de Lautréamont. En effet, ces oeuvres n'affirment pas le visuel, elles le rejettent. Il est vrai qu'au premier coup d'oeil nous sommes frappés par l'effet visuel, typographique, de ces oeuvres, tout comme Paul Valéry, qui déclare à propos d'*Un Coup de dés*: "Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace. . . ." Cependant, la perceptibilité de cet effet visuel est conditionnée par une perte de notre sensibilité (perte elle-même déterminée par des facteurs culturels) devant ce qui est en fait un effet visuel dans la représentation typographique du vers et de la rime traditionnels. Ainsi *Un Coup de dés* n'introduit pas le visuel dans la poésie (la remarque de Valéry à cet égard est extrême-

ment naïve et superficielle): au contraire, cette oeuvre fait implicitement allusion à l'effet visuel des formes poétiques traditionnelles et essaie de les éliminer.

(a) *Le statut des signifiants métaphoriques*

Roman Jakobson attire notre attention sur les variations esthétiques<sup>114</sup> qui se produisent au XIX<sup>e</sup> siècle, et voit dans le passage du Romantisme au Réalisme un passage du métaphorique au métonymique. Une telle conception est cependant quelque peu simpliste: comme le fait remarquer ailleurs Jakobson lui-même, les signifiants métaphoriques principaux de la poésie (et par conséquent de la littérature) sont le vers et la rime, ce qui suggère que le mouvement le plus puissant vers le pôle métonymique serait reflété par la diminution la plus extrême (ou tout au moins la dénigration) de ces signifiants. C'est cette dénigration qui s'exprime dans l'*Art poétique* de Verlaine. Tout comme le Classicisme du XVII<sup>e</sup> siècle (*La Princesse de Clèves*: historique) était une étape de transition entre le baroque métaphorique (*L'Astrée*: pastorale) et le rococo métonymique (*La vie de Marianne*: contemporaine), de même le réalisme d'un Flaubert constitue non pas l'aboutissement d'un mouvement du métaphorique au métonymique (comme le suggère Jakobson) mais plutôt une étape de transition entre le Romantisme métaphorique et l'Impressionnisme métonymique. Ce mouvement vers le métonymique reflète une perte de la transcendance fournie (ou tout au moins favorisée) par le Romantisme à travers ses références à d'autres niveaux de signification et d'existence symbolisés par le choix de sujets historiques, bibliques, voire mythologiques.

Si la notion de "signifiant métaphorique" peut s'appliquer aux composantes de la littérature (vers et rime), elle peut tout aussi bien s'appliquer à celles de la peinture: ligne et couleur.<sup>115</sup> Cette démarche d'extrapolation non seulement enrichit l'analyse mais elle apporte une confirmation immédiate à notre thèse à l'égard de l'évolution culturelle des dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle. Car dans le domaine de la peinture (et à partir de 1874, date—comme nous l'avons déjà vu—de l'*Art poétique* de Verlaine), l'on a vu le développement d'une nouvelle esthétique, dite "impressionniste" par ses détracteurs, où les peintres procèdent à une dilution très poussée des signifiants métaphoriques. La ligne a été morcelée—sacrifiée à la couleur, diront certains, car ces peintres eux-mêmes se rangeaient parmi les coloristes (Rubens, Watteau, Delacroix) contre les tenants de la ligne (l'Académie, Ingres). En fait, cependant, ils opèrent aussi une dilution de la couleur: se séparant du Naturaliste Manet, qui se servait du noir comme d'une couleur (en cela disciple de Velasquez), ils rejettent à la fois le noir et toute couleur un peu vive, réduisant leur palette aux tons pastel. Leur programme est donc celui de Verlaine: côté ligne, l'Indécis; côté couleur, la Nuance.

L'exemple de la musique est encore plus probant. En effet, non seulement la dilution impressionniste des signifiants métaphoriques (mélodie, harmonie) se manifeste-t-elle dans la musique comme dans les autres arts (Debussy), mais Verlaine, en donnant la préférence à la musique sur les arts plastiques, a préféré le syntagmatique au systématique, ce qui n'est qu'une forme supplémentaire de la préférence donnée au métonymique. Car si, dans la peinture, l'on saisit la totalité (système) d'un tableau avant d'en détailler les parties (syntagme), dans la musique, au contraire, on est obligé de suivre l'étalage syntagmatique (parce que diachronique) avant de pouvoir saisir l'ensemble (le système). Pour un Paul Valéry, le mouvement dit "Symboliste" est mal baptisé (il parle de "ce pauvre mot de *Symbole*" qui "ne contient que ce que l'on veut"), et se trouve tout entier, en fait, dans le désir de la poésie de "reprenre à la musique son bien." Cet effort, orienté vers le pôle métonymique parce que vers un art d'orientation syntagmatique, est reflété, dit-il, dans "les désordres syntaxiques, les rythmes irréguliers"<sup>116</sup> —manifestations caractéristiques de la dilution des signifiants métaphoriques. Il est frappant que Valéry dit en guise de conclusion: "Les uns, Wagner; les autres chérissaient Schumann": c'est l'adoration de précisément ces deux compositeurs qui sera ridiculisée dans *L'Oeuvre*.

Les signifiants métaphoriques ne se limitent pas au vers et à la rime—ni aux analogues que nous avons proposés: ligne et couleur, mélodie et harmonie. En dehors de ceux-ci, que nous pouvons appeler signifiants métaphoriques *constitutifs*, l'on peut distinguer des signifiants métaphoriques *rhétoriques* (la métaphore en tant que figure de rhétorique, ou trope) et des signifiants métaphoriques *thématiques* (sujets historiques, bibliques, mythologiques, fantastiques, etc.). L'importance primordiale des signifiants métaphoriques vient de leur fonction signalétique (diagnostique): leur diminution signale la dilution des puissances créatrices de toute une culture.

Au moins l'un des phénomènes étudiés par la sémiotique paraît avoir des rapports avec la notion de S. M. C. telle que nous la définissons ici: il s'agit du signe architectural/*Colonne*/ étudié par Umberto Eco.<sup>117</sup> Nous hésitons à décider sur les S. M. C. de l'architecture; est-ce qu'ils seraient au nombre de deux, comme pour la peinture, la musique, la littérature, ou sont-ils plus nombreux? Quoi qu'il en soit, le spécialiste du rococo qui lit l'étude de M. Eco est surtout frappé par la pensée suivante: Eco parle de la colonne (comme Jakobson du vers et de la rime) et de son éternelle présence, alors que le rococo est caractérisé par (une tendance à) l'élimination de cet élément (comme de tant d'autres). En effet, le rococo architectural est caractérisé par la réduction tant des ordres (c'est-à-dire des colonnes) que de la coupole,<sup>118</sup> et l'on est tenté de voir dans ces deux éléments l'expression quintessenciée des deux dimensions essentielles (mais n'y en a-t-il que deux?) de l'architecture, à savoir: la façade et l'élévation, qui pourraient être considérées comme les S. M. C. de cet art. Ce qui est

certain, c'est que le rococo se distingue par la dilution de la façade et de l'élevation en architecture tout comme il se distingue par celle de la ligne et de la couleur (peinture), de la mélodie et de l'harmonie (musique), du vers et de la rime (poésie). Le sens *privatif* du rococo est ainsi confirmé dans tous les arts, y compris dans l'architecture.

Cette tendance privative et métonymique du rococo est couverte par le Romantisme, mais elle revient dans l'esthétique impressionniste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, contre laquelle Zola proteste comme contre une espèce de décadence.

(b) *Le retour à la métonymie*

L'évolution esthétique que nous avons évoquée est reflétée dans *L'Oeuvre* de bien des points de vue. D'abord, les tendances à la métonymie dans chacun des arts sont opposées par une perspective critique, véhiculée par présentation (intrigue ou description) et par commentaire.

L'attitude à l'égard de la musique n'est pas très claire, car Zola s'y sent moins à l'aise. Par conséquent, non seulement il ne crée pas de personnage compositeur, mais pour situer les divers grands musiciens il cherche constamment des analogues parmi les peintres et les écrivains—Beethoven est "Michel-Ange au tombeau des Médicis," Berlioz est "le Delacroix de la musique," Mendelssohn est "Shakespeare en escarpins de bal."<sup>119</sup> En plus, Zola ne semble connaître ni l'impressionnisme de Debussy ni l'oeuvre de son devancier Fauré. Cherchant une cible, il hésite à s'attaquer aux compositeurs qu'il cite—Weber, Schubert, Rossini, Meyerbeer, Berlioz, Chopin, Mendelssohn, et surtout Schumann et Wagner—parce qu'ils se rattachent tous, plus ou moins, au romantisme. Aucun ne se signale par des tendances métonymiques. Il s'attaque donc non pas aux compositeurs mais aux amateurs, ce qui lui permet de compléter sa présentation de tous les arts en esquivant la question proprement esthétique.

Dans le domaine des arts plastiques, au contraire, Zola a des opinions très arrêtées. Nous voyons évoluer non seulement des peintres mais aussi des sculpteurs et des architectes. Ce que Zola rejette en architecture est représenté par le père Margaillan, dont la méthode est purement réaliste, rationnelle, efficace, réductrice—bref, métonymique. Il est vrai que l'art fondé sur l'imagination créatrice est fort mal représenté par Dubuche, trop porté aux compromis, mais le conflit de valeurs est affirmé avec netteté: Margaillan bâtit depuis trente ans,

tant de mètres de construction, à tant le mètre, devant donner tant d'appartements, à tant de loyer. Qui est-ce qui lui avait fichu un gaillard . . . qui ne se résignait pas à couper un étage, comme un pain bénit, en autant de petits carrés qu'il le fallait! Non, non, non, pas de ça! il se révoltait contre l'art.<sup>120</sup>

Dans la sculpture, la métonymie s'affirme dans la réduction réaliste de

dimensions qui avaient commencé par une exagération symbolique: c'est ainsi que, dans la nécessité de chercher un compromis avec le rationalisme bourgeois, Mahoudeau fera de sa *Vendangeuse* colossale une petite *Baigneuse*. En ce qui concerne la peinture, les tableaux de Gagnière connaissent non seulement la même réduction des dimensions mais aussi une dilution d'un signifiant métaphorique comme la couleur (il affectionne le gris), tandis que Fagerolles, intéressé et tourné, comme Dubuche et Mahoudeau, vers le compromis, "garde le dessin banal et correct, la composition agréable de tout le monde."<sup>121</sup>

Tout comme Fagerolles, incarnation de cette blague parisienne si réductrice et si antagoniste à la libre activité de l'imagination créatrice, représente la métonymie dans la peinture, Jory, qui glorifie l'oeuvre de Fagerolles, la représente dans la littérature, par son abandon de la poésie pour le journalisme—"des articles bâclés sur des coins de bureau"<sup>122</sup> c'est un "bâcleur d'articles tombé dans l'exploitation de la bêtise publique."<sup>123</sup>

Ce qui caractérise tous ces personnages qui portent le message métonymique, Margailan, Mahoudeau, Fagerolles, et Jory, c'est qu'ils sont intéressés: l'art doit céder devant la nécessité de plaire à la bourgeoisie, qui abhorre l'outrance et exige un rationalisme réducteur qui assure la médiocrité.

### (c) *Le manifeste du Naturalisme menacé*

L'*Oeuvre* constitue non seulement un manifeste contre la métonymie, comme nous l'avons vu, mais aussi une illustration de la force et de la valeur permanente du principe de la métaphore dans tous les arts.

Nous savons que Zola a vivement admiré la musique de Wagner, mais cette admiration est ici mise entre parenthèses, pour ainsi dire, par le fait qu'elle est exprimée par le personnage de Gagnière.

En architecture, ce qui est proposé, c'est la construction en fer forgé, avec de "grands dégagements vitrés"<sup>124</sup> nous l'avons déjà rencontrée dans *Le Ventre de Paris* (c'est la construction utilisée pour les Halles centrales) et dans *Au bonheur des dames* ("C'était la cathédrale du commerce moderne, solide et légère"). En sculpture, Chambouvard produit un *Semeur* génial suivi d'une *Moissonneuse* exécration. Une seule et même oeuvre de Mahoudeau fait tout le trajet du métaphorique au métonymique: c'est d'abord une *Bacchante*, ensuite une colossale *Vendangeuse* (étape Chambouvard), et enfin une simple petite *Baigneuse*. Le jugement de Zola est cependant relativement nuancé: si la jolie *Baigneuse* représente une trahison de la révolution promise, la *Bacchante* représente une manifestation du métaphorique mal adaptée à l'époque moderne. Ce sont la *Vendangeuse* et surtout le *Semeur* qui, par leur qualité colossale et épique (qui déplaît d'ailleurs à Bongrand le réaliste), dépassent le métonymique et représentent le métaphorique préconisé.

Le héros de la peinture, c'est Claude. Ses admirations vont à Ingres, qui "avait un dessin du tonnerre de Dieu," à Delacroix, qui "faisait flamber les tons" et avait une poigne homérique, et à Courbet, aux sujets réalistes et au métier, à la vision, à la facture classiques.<sup>125</sup> Il loue aussi chez d'autres précurseurs la solidité, le romantisme épique tempéré de logique, l'observation exacte, la facture parfaite.<sup>126</sup> Après s'être prouvé dessinateur par une superbe académie peinte, "enlevée avec une largeur de maître,"<sup>127</sup> Claude sera coloriste comme Delacroix et réaliste comme Courbet, se distinguant par

l'étude nouvelle de la lumière, cette décomposition, d'une observation très exacte, et qui contrecarrait toutes les habitudes de l'oeil, en accentuant des bleus, des jaunes, des rouges où personne n'était accoutumé d'en voir.<sup>128</sup>

Aucune trace, chez lui, de la dilution des signifiants métaphoriques (il y a une lutte entre le dessin et la couleur, et cette dernière sort gagnante, mais ce n'est point la même chose—on trouve cela chez un Delacroix) ni de l'abandon des dimensions héroïques. Il ne songera plus tard à faire de petits tableaux que lorsqu'il sera déjà sur la pente de la décadence et éventuellement de l'échec et du suicide.

Dans la littérature, c'est Sandoz qui représente l'idéal. Plein de mépris pour le journalisme avec ses articles bâclés, il rejette le goût de la bourgeoisie, préfère une qualité épique et un tempérament fougueux. Ses héros sont Hugo et Balzac, mais il veut aller plus loin, à l'aide de la science et de la démocratie: au roman psychologique, dont l'orientation microscopique fait négliger le corps et le milieu, il oppose l'épopée "naturaliste" en prose où se développe un univers sans anthropocentrisme, où tout dans le cosmos—homme, chien, pierre—participe d'une même âme. Mais la littérature est traitée moins à travers les oeuvres du personnage de Sandoz, qui nous restent relativement peu connues, qu'au moyen de l'exemple fourni par *L'Oeuvre* elle-même en tant que paradigme littéraire. Comme nous l'avons déjà montré il y a plusieurs années, ce n'est pas plus un roman impressionniste que l'esthétique essentielle de Claude Lantier ne coïncide avec la peinture impressionniste. Le riche emploi de symboles et l'assimilation de l'art (et de Paris) à une sirène monstrueuse et fatale tendent fortement vers le pôle métaphorique, et la structuration, solide et symétrique, s'oppose à la déstructuration (excès de dialogue et ainsi de suite) et à l'asymétrie du roman impressionniste, dont le paradigme est *Renée Mauperin* de Goncourt.<sup>129</sup>

#### CONCLUSION

Les notions de *parole* et d'*écriture* nous ont permis d'approfondir l'analyse textuelle d'une manière nouvelle; ces outils sont destinés, croyons-nous, à

être de plus en plus employés. Le concept de *signifiant métaphorique*, ayant subi des modifications vigoureuses, est prêt à contribuer de façon fondamentale au développement d'un comparatisme inter-artistique qui attend encore son Wölfflin. La notion, enfin, de *vidéo-texte* paraît fournir un instrument efficace pour l'étude des modalités de rapport qui existent entre le texte verbal et l'expérience pseudo-visuel et le visuel véritable, qui n'est pas plus "authentique" mais seulement plus immédiat. C'est sur de tels concepts que nous espérons fonder à l'avenir une sémiotique qui soit moins prisonnière de l'écriture verbale.

### NOTES

La structure du présent essai, comportant deux dimensions (l'une pratique, l'autre théorique), représente une prise de position de la part de l'auteur à l'égard de la controverse qui oppose la critique moderniste/structuraliste (théorique et anti-textuelle) à la critique traditionaliste (textuelle et atomiste). L'auteur de cet essai adopte de propos délibéré une démarche qui va de l'analyse atomiste au cadre théorique, pour réunir les deux perspectives en une unité qui refuse fermement aussi bien l'élimination de la critique pratique (élimination prônée par Jonathan Culler, par exemple) que l'élimination de toute réflexion théorique (élimination proposée par un Jacques Barzun). Cette réunion de perspectives différentes peut paraître erronée à certains: ce qui est sûr, c'est qu'elle n'est pas naïve.

1. J. J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues; Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*.

Claude Lévi-Strauss, "Leçon d'écriture" dans *Tristes Tropiques* (Paris: Plon, 1955), Ch. XVIII; "Le critère d'authenticité" dans *Anthropologie structurale* (Paris: Plon, 1958), Ch. XVII.

Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris: Minuit, 1967); *L'écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967). Pour les rapports qui existent entre le structuralisme et la pensée de Derrida, voir F. Wahl, "La philosophie entre l'avant et l'après du structuralisme," dans Ducrot et alii: *Qu'est-ce que le structuralisme?* (Paris: Seuil, 1968), pp. 301-441. Derrida a attaqué d'une part des structuralistes authentiques comme Lévi-Strauss (qu'il trouve superficiel: voir "Nature, Culture, Ecriture [de Lévi-Strauss à Rousseau]," dans *Cahiers pour l'analyse*, no. 4 [septembre-octobre 1966], pp. 19-22) et d'autre part d'autres auteurs qu'il appelle également "structuralistes," comme Jean Rousset (chez qui il dénonce l'*esprit de géométrie*: voir *L'écriture et la différence*, pp. 36-37).

2. Derrida, *De la grammatologie*, p. 202.

3. Ibid., pp. 201-202.

4. P. Brady, "Écriture and parole in point-of-view criticism, or: Psycho-analysing the Jamesian and Proustian narrators" (*Comparative Literature* 5, MLA, New York, décembre 1974).

5. J. Lacan, *Écrits I* (Paris: Seuil, 1966), pp. 89-97, consacrées au "stade du miroir."

6. Paul de Man, *Blindness and Insight* (New York: O. U. P., 1971); Jean Paris, *L'Espace et le regard* (Paris: Seuil, 1965); et Jean Starobinski, *L'Oeil vivant* (Paris: Gallimard, 1961) — voir surtout la partie consacrée à "la chosification" (pp. 91-101).

7. Pour les résultats de ces recherches, il faut consulter des revues comme *Semiotica* (M. Argyle, R. Ingham, F. Alkema, et M. McCallin, "The Different Functions of Gaze," *Semiotica* 7, 1 [1973]: 19-31; M. Argyle et R. Ingham, "Gaze, Mutual Gaze and Proximity," *Semiotica* 6, 1 [1972]: 32-49), *Sociometry* (M. Argyle et J. Dean, "Eye-Contact, Distance, and Affiliation," *Sociometry* 28, 3 [September 1965]: 289-304), *Acta Psychologica* (A. Kendon, "Some Functions of Gaze-direction in Social Interaction," *Acta Psychologica* 26, 1 [January 1967]: 22-63), *Psychonomic Science* (G.N. Goldberg et D.R. Mettee, "Liking and Perceived Communication Potential as Determinants of Looking at Another," *Psychonomic Science*, no. 16 [1969]: 277-278), et des recueils d'études empiriques comme S. Tomkins et C. Izard, eds., *Affect, Cognition, and Personality* (New York: Springer, 1965).

8. Jusque-là, on l'avait employé pour la théorie médicale des symptômes.

9. L'inclusion de la pragmatique distingue la sémiotique de la métalogue, qui se limite à l'étude des dimensions syntaxique et sémantique des langages et des systèmes codifiés.

10. Quant à Lotman, voir Stefan Zolkiewski, "Des principes de classement des textes de culture," *Semiotica* 7, no. 1 (1973): 1-18; quant à Uspensky, voir Zolkiewski, "Poétique de la composition," *Semiotica* 5, no. 3 (1972): 205-224.

11. Paris: Seuil, 1974.

12. *Encyclopædia Britannica* (15<sup>e</sup> éd., 1974), tome VII, p. 934. Nous avons remplacé le terme "action" dans la définition donnée par l'*E. B.* par celui d'"interaction," qui paraît convenir mieux.

13. Surtout d'après le dossier manuscrit de Zola: voir notre étude dans "*L'Oeuvre*" d'*Emile Zola, roman sur les arts* (Genève: Droz, 1967), pp. 197 sqq. Ce genre d'étude de sources "ne présente en fait guère d'autre intérêt que de démontrer sa propre vanité," selon Antoinette Ehrard dans l'*Introduction* de *L'Oeuvre* chez Garnier-Flammarion. Vanité cependant qui n'empêche pas Mme Ehrard de puiser longuement, trop longuement, aux études de sources menées par d'autres chercheurs, dans une *Introduction* où l'étude littéraire du texte du roman est malheureusement remplacée par un commentaire de caractère presque totalement historique.

14. Nous citons *L'Oeuvre* dans l'édition de la Pléiade.

15. Des éléments autobiographiques trouvent une place dans d'autres oeuvres de Zola, bien entendu: *La Joie de vivre*, par exemple.

16. Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France* (Paris: A. Colin, 1971), et "Le Pacte autobiographique," *Poétique* 14 (1973): 137-161; et Jeffrey Mehlman, *A Structural Study of Autobiography: Proust, Leiris, Sartre, Lévi-Strauss* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1974) — voir notre compte rendu dans *Style*, 1976, pp. 271-273.

17. J. Lacan, *Écrits I* (Paris: Seuil, 1966), pp. 123 et 125.
18. *Ibid.*, p. 124.
19. Zola, *L'Oeuvre*, pp. 261-264.
20. *Ibid.*, p. 264.
21. Voir le passage de Lacan déjà cité, et nos études consacrées à la narration à la première personne (*Manon Lescaut, La vie de Marianne, A la recherche du temps perdu*).
22. Jacques Derrida, *La Dissémination* (Paris: Seuil, 1972), p. 176.
23. Paris: Grasset, 1974.
24. Quelques mois après avoir écrit ces phrases, nous avons lu dans Freud le passage suivant: "The handing over of faeces for the sake of (out of love for) someone else becomes a prototype of castration; it is the first occasion on which an individual gives up a piece of his body in order to gain the favour of some other person whom he loves. . . . 'Faeces', 'child', and 'penis' thus form a unity, an unconscious concept (*sit venia verbo*) — the concept namely, of a little thing that can be separated from one's body." (*Three Case Histories* [New York, 1963], p. 276.) Mais la notion d'éjaculation a l'immense avantage (sur celle de castration, si chère à Freud) de comporter la séquence congestion/soulagement—et d'être naturelle. Il est vrai que l'éjaculation n'appartient pas à l'expérience infantile—mais la castration n'appartient à l'expérience normale ni de l'enfant ni de l'adulte.
25. Zola, *L'Oeuvre*, p. 262.
26. *Ibid.*, p. 263.
27. *Ibid.* Zola éprouvait, entre d'autres pressions extérieures qui s'exerçaient sur la rédaction de ses romans, celle de la publication en feuilleton. Voir à ce sujet notre étude de *L'Oeuvre* déjà citée, p. 181 et ailleurs.
28. Zola, *Germinal* (éd. Pléiade), p. 1438.
29. *Ibid.*, pp. 1442, 1447. Cf. l'état de Mme Raquin vers la fin de *Thérèse Raquin*.
30. Voir notre étude déjà citée.
31. Zola, *L'Oeuvre*, p. 32.
32. *Ibid.*, p. 46.
33. *Ibid.*, p. 323.
34. *Ibid.*, p. 324.
35. Voir plus haut, p. 00
36. Sigmund Freud, "Das Medusenhaupt" (1922), *Gesammelte Werke*, XVII, p. 47, Cité dans Mehlman, *Structural Study of Autobiography*, p. 80.

37. Sur le plan le plus général, on pourra consulter, entre autres, H. Mitterand, "Le regard d'Emile Zola," *Europe*, mai-juin 1968: 182-199. Voir aussi J. C. Lapp, "The Watcher Betrayed and the Fatal Woman: Some Recurring Patterns in Zola," *PMLA* 74 (1959): 276-284; R. Ripoll, "Fascination et fatalité: le regard dans l'oeuvre de Zola," *Les Cahiers naturalistes* 32 (1966): 104-114; et W. Berg, *Visual Perception in Zola's "L'Oeuvre"* (Princeton: thèse de doctorat, 1970).

38. Zola, *L'Oeuvre*, pp. 19-20.

39. Ripoll, "Fascination et fatalité," pp. 113-114.

40. Berg, *Visual Perception in Zola's "L'Oeuvre"*, pp. 267-268.

41. Pour voir une rupture plus radicale encore entre le cinéma et la télévision (c'est la thèse de McLuhan), il faut se placer sur un plan différent: celui de la situation sociale du consommateur, plutôt que celui du processus de consommation.

42. Zola, *L'Oeuvre*, p. 335. La forme qu'on trouve dans le manuscrit constitue un exemple plus pur de vidéo-texte: "Mathilde . . . les yeux blancs au plafond."

43. Voir notre étude "*L'Oeuvre*" d'Emile Zola, roman sur les arts, déjà citée, pp. 250-257, 278-325.

44. Voir plus loin, pp. 56-61.

45. Voir G. Mercken-Spass, "Ecriture in Constant's *Adolphe*," *The French Review* 47, no. 6 (Spring, 1947): 57-62.

46. J. Suffel, éd., *Alexandre Dumas: "Les trois Mousquetaires"* (Paris: Garnier-Flammarion, 1967), p. 393.

47. Ces travaux, menés depuis une dizaine d'années par Argyle, Ingham, Kendon, et d'autres, sont rapportés dans des revues comme *Semiotica*, *Sociometry*, *Acta Psychologica*, *Psychonomic Science*. Voir plus haut, note 7.

48. Zola, *L'Oeuvre*, p. 33.

49. Voir Emile Zola, *Une nouvelle manière en peinture: Edouard Manet* (1<sup>er</sup> janvier 1867).

50. P. Valéry, *Préface du catalogue de l'exposition Manet au musée de l'Orangerie* (Paris: 1932).

51. Georges Bataille, *Manet* (Genève: Skira, 1955), pp. 66-67.

52. Kenneth Clark, *The Nude* (Pelican, 1960; c. 1956), pp. 152-153.

53. Henri Perruchot, *La vie de Manet* (Paris: Hachette, 1959), pp. 162-163.

54. Theodore Reff, "The Meaning of Manet's *Olympia*," *Gazette des beaux-arts* 196: 121. Voir aussi Reff, "The Meaning of Titian's *Venus of Urbino*," *Pantheon* 21 (1963): 359-366.

55. Reff, "Manet's *Olympia*," pp. 117, 120.

56. Clark, *The Nude*, p. 112.

57. *Ibid.*

58. C'est un geste à la fois protecteur et provocateur, car ce qui est caché (gardé) est mystérieux, peut-être précieux: c'est un objet dont la possession vaut la peine d'être disputée—et la notion de possession est centrale pour la conception bourgeoise des rapports sexuels.

59. Le fait que la tête coupée est (Freud *dixit*) un symbole de la castration (voir plus haut) est encore souligné dans *L'Oeuvre* par le rôle d'organe sexuel (de pénétration) donné au regard du peintre (voir plus loin). L'organe ou membre coupé comme symbole de castration et d'impuissance reviendra dans *L'Oeuvre* dans le nom de la rue de la Femme-sans-Tête (p. 12), dans la grande femme de *Plein-Air* qui manque de tête (p. 21) ou tout au moins de la bonne (pp. 110, 112), dans la déclaration de Claude contre sa propre impuissance: "Je devrais me couper la main" (p. 112), et dans la tête presque coupée de Claude pendu (p. 352).

60. On pourrait continuer la série: dans la *Maja desnuda* de Goya, l'*Odalisque* d'Ottmann, et le *Nu au divan* de Modigliani, les mains sont retirées, et la pose choisie est telle qu'il y a découverte progressive du sexe d'un tableau à l'autre. Dans l'*Odalisque*, le regard de la femme nue est remplacé par celui d'une femme habillée qui la regarde.

61. Il se peut que Zola ait consciemment remplacé dans *L'Oeuvre* le sujet du scandale qui a entouré l'*Olympia* par le sujet d'une autre oeuvre d'art, de l'époque romantique celle-là: il s'agit de la figure sculptée intitulée *Femme piquée par un serpent*, posée par une beauté célèbre, et qui en fait représentait, comme le fera *Plein-Air*, une femme nue en proie au plaisir sexuel.

62. Zola, *L'Oeuvre*, pp. 11-14.

63. *Ibid.*, pp. 18, 23.

64. *Ibid.*, pp. 56-57.

65. *Ibid.*, pp. 30, 32.

66. *Ibid.*, p. 216. C'est encore un rapprochement à faire entre Zola et Diderot (voir notre étude "*L'Oeuvre*" d'Emile Zola, roman sur les arts, pp. 331-334), dont Léo Spitzer a prétendu relever un style au rythme sexuel: voir son recueil *Linguistics and Literary History* (Princeton: Princeton University Press, 1948), pp. 135-191.

67. Zola, *L'Oeuvre*, pp. 205-206, 231-232.

68. *Ibid.*, p. 33, 89, et 300.

69. *Ibid.*, pp. 16, 18.

70. *Ibid.*, p. 33.

71. Ibid., p. 213.

72. Ibid., p. 235.

73. Voir R. S. Caldwell, "Psychoanalysis, Structuralism, and Greek Mythology," *Bucknell Review* 22, 1 (1975): 223 et 228.

74. Il est significatif que le portrait de son fils mort, symbole et aveu de l'impuissance, de la castration du peintre, est le seul tableau de lui que veut bien accepter le jury du Salon: ce dernier, institution paternelle, n'acceptera son fils rebelle que châtré.

75. Zola, *L'Oeuvre*, p. 236.

76. Ibid., p. 107.

77. Ibid., p. 112.

78. Ibid., p. 115.

79. Ibid., p. 22.

80. Ibid., p. 299.

81. Ibid., p. 240.

82. Ibid., p. 154.

83. Ibid., p. 267.

84. Ibid., p. 197.

85. Ibid., p. 259.

86. Ibid., p. 92.

87. Ibid., pp. 112-114.

88. Ibid., p. 112 (Claude).

89. Ibid., p. 92 (Christine).

90. Les exemples les plus violents: "Moi, quand il s'agit de cette sacrée peinture, j'égorgerais père et mère" (p. 21) et "On devait égorger les parents, les camarades, les femmes surtout" (pp. 93-94). Plus nombreuses sont les images fondées sur le fouet: "le cinglement de l'averse" (p. 11), "sabrant à grands coups le veston de velours, se fouettant dans son intransigeance" (p. 44), "cela le fouettait au contraire" (p. 216), "la découpant sèchement, nue et flagellée, dans le bleu pâli de l'air" (p. 231), "désespéré et fouetté par la peur de ne l'égalier jamais" (p. 253), "il n'y avait plus, flagellant ces milliers de têtes, que ce dernier coup de la fatigue" (pp. 306-307), "elle tendit ses mains vacillantes, que flagellait la bise" (p. 340).

91. Ibid., p. 20.

92. Ibid., pp. 92-93.
93. Ibid., p. 113.
94. Ibid., p. 140.
95. Ibid., p. 240.
96. Ibid., p. 20. Plus tard, Christine craindra d'être vue par le trou de la serrure: "Elle lançait des coups d'oeil vers la porte, elle finit par quitter un instant la pose, pour aller accrocher sa jupe à la clef, de façon à boucher le trou de la serrure" (p. 242).
97. Ibid., p. 107.
98. Cf. aussi *La Confession de Claude*, p. 21: "Cette poitrine brutalement découverte m'a fait rougir et m'a mis au coeur une telle angoisse que j'ai cru pleurer. J'ai eu honte pour la jeune femme, j'ai senti ma virginité s'en aller dans mon regard."
99. Zola, *L'Oeuvre*, p. 208.
100. Ibid., p. 19.
101. Ibid., p. 309.
102. Ibid., p. 308.
103. Ibid., p. 309.
104. Ibid., p. 337.
105. Ibid., p. 340.
106. Ibid., p. 352.
107. Voir notre étude "*L'Oeuvre*" d'*Emile Zola, roman sur les arts*, pp. 278-349.
108. Ibid. Nous avons fait remarquer que Zola "ne connaissait peut-être pas le terme *rococo*" (ibid., p. 315), mais en fait Zola emploie ce terme dans un roman que nous avons lu mainte fois: dans *Pot-Bouille* (p. 174), il parle d' "une sainte Vierge d'un style rococo."
109. Voir surtout nos études "Rococo Style in the Novel: *La vie de Marianne*," *Studi francesi*, anno XIX, no. 2, fasc. 56 (maggio-agosto 1975): 25-43; et "The Mask of Pleasure and the Muting of Pain: A Structural Interpretation of the Rococo," *Proceedings of the Seventh Congress of the International Comparative Literature Association*.
110. Voir plus haut, p. 51, et plus loin, pp. 74-75 et notes.
111. Cela malgré l'affirmation de Ruskin selon laquelle, dans l'esthétique romantique, tous les arts aspirent à la condition de la musique.

112. "Statuaire, repousse  
 L'argile que pétrit  
 Le pouce  
 Quand flotte ailleurs l'esprit.  
 .....  
 Peintre, fuis l'aquarelle,  
 Et fixe la couleur  
 Trop frêle  
 Au four de l'émailleur.

113. "De la musique avant toute chose  
 .....  
 De la musique encore et toujours!

114. Négligée par Lotman: voir plus haut, p. 45.

115. Que "signifient" ces signifiants métaphoriques? Pour nous, ils signifient des concepts (chez l'artiste) avec lesquels ils constituent des signes qui renvoient moins au monde extérieur des phénomènes (théorie de la *mimesis*) qu'au monde intérieur des émotions, les phénomènes ne fournissant que des moyens d'extériorisation, de représentation.

116. Paul Valéry, *Variété* (Paris: Gallimard, 1924), p. 95.

117. Umberto Eco, "A Componential Analysis of the Architectural Sign/*Column*," *Semiotica* 5, no. 2 (1972): 97-117. Voir aussi son volume intitulé *La Structure absente* (Paris: Mercure de France, 1972), pp. 259-317: "Sémiotique de l'architecture."

118. Voir par exemple J. Ph. Minguet, *Esthétique du rococo* (Paris: Vrin, 1966).

119. Zola, *L'Oeuvre*, pp. 200, 201.

120. *Ibid.*, p. 313. Auto-satire de Zola, contraint de découper ses romans en feuillets de longueur égale et qui se lamentait de cette honteuse "cuisine"?

121. *Ibid.*, p. 185.

122. *Ibid.*, p. 190.

123. *Ibid.*, p. 336.

124. *Ibid.*, p. 312.

125. *Ibid.*, p. 45.

126. *Ibid.*, pp. 87, 136.

127. *Ibid.*, p. 44.

128. *Ibid.*, p. 206.

129. Voir notre étude "*L'Oeuvre*" d'Emile Zola, roman sur les arts, p. 353 sqq. La thèse présentée ici suggère pour la première fois une explication du rapport qui existe entre l'esthétique du roman chez les Goncourt et leur passion du rococo: ce rapport serait fondé sur une esthétique essentiellement métonymique.