

Émile Zola. *Mémoire et sensations*, Véronique Cnockaert (dir.), Montréal, XYZ éditeur coll. « Documents », 2008. Un vol. 22,5 x 15 de 278 p.

Comme l'a remarqué Philippe Dufour dans son bel essai sur le réalisme, « dans le récit du XIX^e siècle émerge le monde sensible, absent du récit classique, ne valant pas pour lui-même dans la littérature romantique qui y traquait encore des symboles, cherchait du sens derrière les apparences, ou se lamentait sur ce sens fuyant »¹. Ce qui fonde le « réalisme du sentir », c'est que « la réalité n'est plus conçue en ce cas à la façon d'un ensemble de signes (signification psychologique du visage ; signification symbolique du paysage ; transformation esthétique des perceptions...), mais comme un ensemble de phénomènes provoquant des sensations »². Toutefois, ce « réalisme de la sensation » a relativement peu été analysé par la critique, si l'on excepte les ouvrages pionniers de Jean-Pierre Richard³ ; et curieusement, Zola n'a pas été étudié de ce point de vue. La publication des Actes d'un colloque tenu à l'Université du Québec à Montréal du 22 au 24 septembre 2005 et organisé par Véronique Cnockaert, contribue donc au comblement d'une lacune. Double lacune, du reste, puisque les participants étaient invités à réfléchir sur les relations entre mémoire et sensations, alors même que la question de la mémoire tient elle aussi très peu de place dans la critique zolienne. Zola n'a pas construit son œuvre à partir de sa mémoire, contrairement à Proust et à Claude Simon, mais à partir du document et de l'observation ; la mémoire personnelle tient néanmoins une place non négligeable dans les romans provençaux de son grand cycle, ainsi que dans les *Contes à Ninon* ; quant à la sensation, elle est omniprésente dans l'œuvre de ce romancier matérialiste, et résulte de processus complexes. En effet, tout en prenant soin de ne pas se dire et de prêter à ses personnages des souvenirs et des sensations en cohérence avec le portrait physiologique et psychologique qu'il en donne, ainsi qu'avec les circonstances dans lesquelles il les place, il a toujours pris des notes en se rendant sur le terrain de ses futurs romans, consignait d'abord ses perceptions et ses propres sensations.

Analyser l'œuvre de Zola à partir de cette double question, c'est rappeler que le romancier a contribué à révéler, par sa méthode expérimentale et sa conception du naturalisme, « cette société moderne que l'habitude des sciences, ou le sentiment de la mort de Dieu, incitent à n'approcher le lieu de la vie que par ses aspects sensoriels »⁴. Les textes des différentes communications sont classés selon trois catégories. La première, intitulée *Les Voies de la mémoire*, est ouverte par Henri Mitterand, qui analyse les marques de la « violence fondatrice » du premier cycle, et en rappelle la présence tout au long de l'œuvre, des textes de jeunesse à *Vérité*. Les romans portent la trace d'une « mémoire mythique » et témoignent d'une « permanence de l'archaïsme » autorisant à déceler des parentés entre la représentation zolienne des relations interfamiliales ou interpersonnelles, pour les membres d'un même groupe, et « les interprétations de l'anthropologie moderne », comme celles de Claude Lévi-Strauss ou de René Girard. D'autres intervenants interrogent la mémoire intertextuelle (Hugo et la Bible, notamment) nourrissant tel ou tel volume des *Rougon-Macquart* :

1. Philippe Dufour, *Le Réalisme*, PUF, 1998, p. 250.

2. *Ib.*, p. 264. Voir aussi p. 305-306 sur Flaubert : « La sensation supplante la signification. Elle ne la génère pas comme elle peut le faire chez Stendhal (et parfois d'ailleurs chez Flaubert), quand le récit suit les perceptions des héros qui construisent la vision par un engrenage des détails, assurant par là même une progression logique. Le réalisme du sentir se distingue du réalisme de la perception. »

3. Voir en particulier *Littérature et sensation* (paru en 1954 aux Éditions du Seuil, l'ouvrage, recentré sur Stendhal et Flaubert, a été repris dans la collection « Points-Essais ») ; et, à la lisière des XIX^e et XX^e siècles (puisque Jacques Dubois, à l'avis duquel nous nous rangeons, classe Proust parmi les « romanciers du réel », dans l'ouvrage qui porte ce titre, paru dans la collection « Points-Essais » en 2000), *Proust et le monde sensible*, paru aux Éditions du Seuil en 1974.

⁴ Yves Bonnefoy, *Un des siècles du culte des images*, repris dans l'édition de *Rome 1630* parue dans la collection Champs-Flammarion, 2000, p. 226.

ainsi, Marie Scarpa voit dans le personnage de Marjolin (*Le Ventre de Paris*) un « double de Quasimodo ».

La seconde partie, intitulée *Réminiscences du corps sensible*, regroupe des communications étudiant le corps comme siège des sensations, sous l'angle réduit de la peau, de la chair et de la sexualité. Puis David Baguley se focalise sur *Une page d'amour*, esquissant un parallèle, *mutatis mutandis*, avec *Sense and Sensibility* de Jane Austen, et faisant remarquer que Jeanne, chargée par le romancier de toute l'hérédité morbide des Rougon, libère sa mère, Hélène, « du fatum physiologique du roman naturaliste ». Quant à Béatrice Laville, elle interroge dans le cycle des *Évangiles* l'éviction de la complexité des personnages, et la « défictionnalisation » de leur corps, au profit de l'incarnation d'une pensée, nette et solide.

Enfin, la troisième partie, *Fabriquer la mémoire et les sensations*, est essentiellement consacrée au travail préparatoire du romancier. Alain Pagès notamment, en prenant l'exemple des « mots du désir », montre comment Zola travaillait à partir de « mots témoins » (l'expression est empruntée à Georges Matoré), présents dans les dossiers préparatoires, et qui apparaissent parfois dans le texte du roman « là où on ne les attendait pas ». Le volume s'achève sur la bibliographie des ouvrages cités dans les différentes communications, à l'exception de *La Joie de vivre*. *Rome* et *Paris*, deux derniers volumes des *Trois Villes*, non évoqués, n'y figurent donc pas.

Si ces Actes ne contiennent ni lecture thématique, au sens richardien du terme, ni étude d'inspiration phénoménologique, ni analyse stylistique du surgissement et du développement du souvenir et de la sensation (la stylistique étant toujours délaissée par la critique zolienne : il n'existe pour le moment aucun équivalent zolien des travaux d'Éric Bordas sur Balzac, pour ne citer qu'un seul exemple), ils témoignent de la cohabitation de courants critiques qui, loin de s'annuler mutuellement, concourent à approfondir la lecture de l'œuvre. Le hasard des interventions, ou la nécessité de la composition des Actes, fait se succéder dans le volume les communications de Chantal Pierre-Gnassounou (*Fragments d'enfance : les temps perdus du roman zolien*), qui clôt la partie consacrée à la mémoire, et de Jacques Noiray (*Zola, mémoire et vérité de la chair*), ouvrant celle qui concerne le corps. Ces deux lectures, également convaincantes, s'opposent sur le fond. Dans le prolongement des travaux de Philippe Hamon⁵, Chantal Pierre-Gnassounou montre « l'utilitarisme de la mémoire zolienne ». Explorant, à la lumière de Proust, les souvenirs d'enfance des personnages zoliens, elle remarque que le romancier n'autorise ni dérive ni rêverie à ceux qu'il crée : la plupart d'entre eux n'ont pas de temps à perdre en retours sur le passé et introspections nostalgiques. Lorsque Zola introduit un souvenir d'enfance chez un personnage, c'est par souci de rentabilité narrative : il « instrumentalise massivement le souvenir d'enfance », poursuivant l'objectif fixé dès le début de la conception d'un roman. « Zola règle l'écriture du souvenir d'enfance comme il règle le reste (les descriptions notamment) en pensant d'abord à la diffusion du savoir (le passé des personnages), qui doit être donnée en une fois (lors d'une scène où les personnages se tiennent tranquilles) et selon une énonciation décidée à l'avance (le récit où le narrateur relaie les pensées du personnage ou la conversation). Il en résulte dans le texte une mécanique du souvenir relativement simple, impliquant des embrayeurs systématiques et une forme stable. » À l'inverse, Jacques Noiray se concentre sur tout ce qui, dans le roman zolien, n'est pas et ne sera jamais réglé, en dépit du discours volontariste de l'écrivain résonnant dans

5. Voir aussi l'article de Gérard Genette, *Vraisemblance et motivation*, même si celui-ci n'a pas analysé l'œuvre de Zola : le contenu d'un récit « peut n'être qu'une motivation, c'est-à-dire une justification *a posteriori*, de la forme qui, en fait, le détermine : don Quichotte est donné comme érudit pour justifier l'intrusion de passages critiques dans le roman (...). La motivation est donc l'apparence et l'alibi causaliste que se donne la détermination finaliste qui est la règle de la fiction : le *parce que* chargé de faire oublier le *pour quoi* ? – et donc de naturaliser, ou de *réaliser* (au sens de : faire passer pour réelle) la fiction en dissimulant ce qu'elle a de concerté, comme dit Valincour, c'est-à-dire d'artificiel : bref, de fictif. » (*Figures II* (1969), Éditions du Seuil, « Points », 1979, p. 77-78).

l'ensemble des dossiers préparatoires, et du déterminisme héréditaire régissant *Les Rougon-Macquart* comme les *Évangiles*. Reprenant l'exemple du souvenir d'enfance (d'adolescence plutôt, puisqu'il s'agit de Séverine), il souligne l'hésitation, l'irrésolution de l'énonciation, restitution d'une parole primitive, quasi automatique, pré-consciente. Loin de se borner au dénombrement des « pourquoi ? » qui scandent la fin de *La Bête humaine*, il attire l'attention sur le fait que Zola n'apporte aucune réponse à la conduite du meurtrier, parce que la raison de Lantier et la chair de Jacques, clivées, sont comme les deux côtés d'une anamorphose : vraies, l'une et l'autre, en même temps, bien que sans communication possible entre elles, et irréductibles à toute explication rationnelle. Jacques Noiray offre une interprétation très proche de la pensée de Bataille, même si le nom de celui-ci n'apparaît pas, contrairement à celui de Freud, avant d'élargir son analyse de la violence sexuelle à l'ensemble de l'œuvre ; il remarque pour finir que les derniers romans fuient ce que l'on pourrait désigner comme le syndrome de Barbe Bleue pour se situer de nouveau dans le domaine du saisissable et de l'identifiable. Le creusement de la sensation constitue donc le point aveugle où la vérité – plutôt : l'illusion qu'il existe une vérité fondée sur le principe d'identité – se dérobe ; et la grande leçon de Dostoïevski, qui ouvre sur ce point le roman moderne, trouve un écho chez Zola dans les moments où il désigne l'obscur et le laisse tel, forgeant à son tour une profane leçon de ténèbres.

La communication d'Olivier Lumbroso (*Zola, ou la sensation retrouvée*), qui ouvre la troisième section, fait en quelque sorte le lien entre le « tout concerté » et les échappées chaotiques, en prenant soin de distinguer, d'emblée, le contact direct du romancier avec la réalité, dont témoignent les notes prises sur les lieux où il s'est rendu avant de commencer la rédaction de ses romans, et l'armature théorique qui soutient le projet des *Rougon-Macquart*. L'analyse de la sensation vécue le conduit à poser une question neuve : « Dans la mesure où celle-ci est à la fois corporelle, mentale, puis verbale, faut-il seulement s'en remettre aux mots de Zola ou peut-on traquer la sensation hors-langage, au cœur de processus cognitifs à reconstruire ? », et à emprunter « d'autres sentiers moins balisés que l'écriture dite "à programme" ». Rappelant l'approche « sémio-génétique » proposée par Henri Mitterand pour l'analyse de *Germinal*, Olivier Lumbroso suggère l'ouverture d'une deuxième voie tenant compte de « deux caractéristiques cognitives dans lesquelles s'inscrit la sensation : le *contexte perceptif* et la notion de *durée*, qui influencent la mise en discours de la sensation dans les notes d'enquête et dans l'application romanesque de la doctrine physiologique », invitant ainsi à jeter un nouvel éclairage sur « deux principes clés de la théorie naturaliste » : le principe tainien de « milieu » et celui, forgé par Letourneau, d'« impressionnabilité ». La suite du texte illustre par plusieurs exemples puisés dans les dossiers préparatoires l'interpénétration, dans le processus de création, de « l'univers perceptif des formes », générant chez le romancier-enquêteur une multitude de sensations non programmées, et « l'espace conceptuel du roman, qu'il stocke dans une mémoire "de travail" » ; enfin, l'investigation s'oriente vers le destin de ces sensations lorsqu'elles se recomposent, et se métamorphosent, dans le tissu romanesque. Cette lecture, aussi nuancée et fine qu'inédite, inspirera sans doute les futurs chercheurs engagés dans l'analyse complète de la création zolienne, des premières notes préparatoires à la version imprimée définitive.

Sophie GUERMÈS