

## PRÉSENTATION

Les œuvres littéraires m'ont toujours semblé un point de rencontre, un carrefour de discours qu'elles accueillent, déconstruisent ou reconstruisent en suscitant une axiologie. Aucun texte n'est absolument allégorique de lui-même, aucun poème, fût-il de Mallarmé, ne se mire si parfaitement en son autotélisme qu'il n'appellerait d'autres clés qu'une étude de ses éléments formels. Toute grande œuvre produit des effets de sens indissociables de la poétique qui l'informe, des intertextes qu'elle reconfigure, du contexte dans lequel elle s'inscrit.

Je ne propose certes pas, par une réaction antimoderniste, en mettant ainsi en cause l'autoréférentialité, que l'on se borne à l'approche érudite des œuvres (elle est nécessaire). Je suis loin de croire que la démarche critique aurait pour fin d'élaborer une monographie susceptible d'expliquer l'écrivain par l'homme et l'homme par ses écrits. Je ne considère pas qu'il faille avoir pour ambition première de montrer comment le contenu des œuvres illustre ce que l'on sait des amours d'un écrivain, de ses amitiés, de ses réseaux relationnels, de sa pensée religieuse ou morale. Disons-le nettement, l'auteur, comme individu biographique, m'importe assez peu. Je n'estime pas qu'il soit nécessaire de se fonder sur les préfaces, sur les écrits intimes afin de saisir quelles sont les véritables « intentions » d'un écrivain, de sorte qu'après les avoir dégagées, on pourrait vérifier s'il a parfaitement accompli le programme qu'il entendait réaliser. On n'est jamais absolument présent à soi-même et l'imagination créatrice a d'heureuses embardées dont témoigne l'étude génétique des manuscrits. Les préfaces doivent donc être considérées avec circonspection. Ne tendent-elles pas,

avant tout, à imposer une image de l'auteur, les écrits manifestaires, programmatiques, n'ont-ils pas le plus souvent une portée publicitaire ? Il est nécessaire de connaître *Le Roman expérimental* pour apprécier ce qui ressort, chez Zola, à un désir de science, mais peut-être faut-il admettre, une fois pour toutes, que l'œuvre de cet écrivain est loin d'être conforme à l'écrit théorique qui est censé donner son mode d'emploi, qu'elle le dépasse, que, peut-être même, elle le nie. Zola est accablé sous un faix qu'il a lui-même agencé : *Le Roman expérimental* ; il est victime de l'étiquette scolaire dont il a, pour son malheur, tracé le contour : le naturalisme. Il est sauvé par ses œuvres qui infligent bien souvent un démenti aux discours théoriques qu'il a forgés comme une chaîne, il l'est par ses lecteurs qui n'attendent certes pas de ses romans une expérimentation scientifique des comportements humains, mais qui vivent les grandes fictions zoliennes comme des récits mythiques hantés par le sexe et par la mort, il l'est encore par les grandes études critiques que ses livres ont suscitées, dont certaines, celles de Philippe Hamon, sont sémioticiennes, dont quelques-unes, celles d'Henri Mitterand, mobilisent toutes les approches possibles, génétiques, sociocritiques, anthropologiques, biographiques. Je constate, et m'en amuse, que cet écrivain, dédaigné par ceux qui croient en l'autotélisme des œuvres littéraires, et qui le situent donc tout en bas des hiérarchies académiques, a suscité, au même titre que Proust ou Flaubert, l'intérêt des philosophes : Alain de Lattre, Gilles Deleuze, Michel Serres l'ont commenté. Pourquoi cette insistance sur Zola ? Parce qu'il sera au centre de cet essai qui, on l'aura compris, rejette aussi bien la fable moderniste de la non-référentialité qu'une certaine histoire littéraire définitivement désuète à mes yeux.

J'emprunterai à Taine une formule qui me semble juste : les grandes œuvres créent « un monde avec un jugement sur le monde [1] ». Ce « jugement » est en partie tributaire de la reconfiguration des discours que ces œuvres font dialoguer en les frappant au coin d'une originalité signée. Les lire, c'est donc les lier à d'autres écrits, c'est aussi montrer qu'au fur et à mesure qu'elles se construisent, elles diffèrent, mieux, qu'elles prennent le large, sans jamais pour autant figurer un isolat. Dire que le monde qu'elles ont configuré avec des mots implique une axiologie, c'est postuler qu'elles font jouer, dans leur *dispositio*, leur *elocutio*, leur *inventio*, des valeurs

éthiques, qu'elles engagent une connaissance de l'homme, de la vie, des mœurs, en se textualisant.

Je souscris volontiers à cet autre postulat de Taine :

Dans un même siècle [...] la philosophie, la religion, l'art, la forme de la famille et du gouvernement, les mœurs privées et publiques, toutes les parties de la vie nationale se supposent les unes les autres, de telle façon que nulle d'elles ne pourrait être altérée sans que le reste ne le fût aussi[2].

Le travail critique pourrait donc consister à mettre en rapport le texte considéré comme système et le système formé par les discours d'une époque. Cette pratique a un coût : elle requiert que l'on soit une encyclopédie.

Je me suis contraint à lire, pour un livre collectif[3], tous les romans publiés en 1855, pendant que des collègues prenaient en charge, qui les écrits poétiques, qui les pièces de théâtre, qui les journaux et les revues, qui les ouvrages de vulgarisation, qui les écrits philosophiques, qui la musique, qui les arts plastiques, etc. On voit les failles éventuelles de cette approche : elle risque de juxtaposer, et non de conjointre, ou bien encore de négliger les éléments tensionnels pour trouver des dénominateurs communs ; pire, il se peut qu'elle ne soit pas pensive. L'exhaustivité est un leurre, la pluridisciplinarité un merle blanc. L'interdisciplinarité exige comme préalable que personne n'abandonne les outils qui lui sont propres. Rien n'est plus difficile, lorsqu'on travaille en équipe, que d'harmoniser, dans un but concordataire, les méthodes caractéristiques des diverses disciplines. Confronté à une œuvre littéraire nécessairement une et plurielle, le critique, s'il est « solitaire », se doit d'endosser plusieurs rôles, tout en rassemblant en faisceau les démarches spécifiques à divers savoirs. Mais nous savons tous nos limites. Bien qu'il m'arrive d'intégrer dans mes corpus des ouvrages philosophiques, je ne prétends pas pour autant les lire comme le ferait un philosophe. Les analyses stylistiques me semblent indispensables, mais je ne suis pas stylisticien, pas plus que je ne suis historien.

Quels sont donc les enjeux, pour emprunter à Charles Du Bos, de mes « approximations » ? Je m'efforce de repérer des nœuds, des embranchements, des carrefours, en invoquant une interdiscursivité ou une transdiscursivité. J'isole à cette fin un thème, une notion, des figures susceptibles

de jouer dans plusieurs champs du savoir, de lier plusieurs types d'écrits, plusieurs formes de discours (ouvrages de philosophie, traités de biologie, romans, poèmes). En procédant ainsi, j'esquisse les contours de ce que je nomme, faute de mieux, un cadre épistémique.

Pour autant, il ne s'agit pas de tout mettre sur le même plan, de considérer d'un même œil un traité médical et un roman, un document et un monument, pour parler, une fois encore, à la manière de Taine. Qu'il existe un saut qualitatif entre *Les Bourgeois de Molinchart* et *Madame Bovary* est une évidence. Faut-il négliger, lorsqu'on prétend développer des analyses littéraires, la valeur esthétique des œuvres auxquelles on se réfère ? Je pense le contraire. En cherchant à comprendre pourquoi les écrits des *minores* sont tombés dans l'oubli, je me suis confronté à cet objet plastique, informe, envahissant et obsédant : le poncif. C'est un repoussoir. C'est aussi un but recherché, un horizon idéal. L'invention d'un poncif pourrait être, selon Baudelaire, la marque du génie [4]. Ne suppose-t-elle pas une reprise variée, le croisement de plusieurs intertextes ? Ne peut-on analyser, dans un même élan, l'effet esthétique et l'effet idéologique qui résultent d'une représentation appelée à devenir magnifiquement « poncive » ? Cette représentation, en apparence inédite, n'a-t-elle pas une histoire dont l'étude requiert que l'on ne néglige pas les *minores*, que l'on tienne compte des formations discursives, que l'on fasse jouer une dialectique de l'imitation et de l'invention ? La littérature ferroviaire m'a semblé un objet d'études propre à examiner la création d'un poncif.

J'ai analysé, dans une perspective complémentaire, les effets esthétiques produits par l'intégration, dans un roman, d'éléments empruntés à des écrits non fictionnels. C'était faire surgir ces deux muses en principe distinctes, la mémoire et l'invention. J'ai tenté de les marier, et finalement, il m'a semblé qu'elles ne formaient pas un couple, qu'elles n'étaient pas non plus des sœurs siamoises, mais qu'elles étaient indissociables au point de se superposer entièrement. Elles sont une en deux personnes. J'ai plus particulièrement observé comment Zola, à partir d'ouvrages divers, prenait des notes à des fins en principe documentaires. Le résumé, la paraphrase, la mise en fiches, le montage de citations sollicitent toujours, dans les avant-textes zoliens, la compétence scénaristique du romancier ; les notes embrayent sur de petits récits centrés sur des personnages de fiction,

parfois, elles les font naître ou orientent leur destin ; elles influent sur la rédaction d'un roman, non seulement comme une information qu'il s'agirait de transférer, de distribuer par des procédés repérables, mais encore en suscitant de nombreux effets réflexifs, qui tous semblent jouer avec l'idée de représentation. Plus encore, il m'importait de montrer que, dans *L'Assommoir*, le croisement des discours médicaux et fictionnels participe à la création d'un rythme alors même que la mise en fiction des symptômes appose sur les hyperboles du pathos, sur les signes cliniques, un burlesque oscillant entre distance ludique et grimace. La première partie de cet essai est donc centrée sur le croisement des discours et sur les effets esthétiques que ces interférences produisent. Je la situe, en me souvenant de Tarde, à l'enseignement de la reprise différenciée.

En montrant qu'au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, les écrivains, les philosophes, les psychologues, les sociologues, se réfèrent constamment à la biologie, j'ai tenté, dans la deuxième partie de ce livre, de définir un « cadre épistémique » pour mieux délimiter des oppositions, des différences. Gabriel Tarde et Jean Izoulet développent tous deux des conceptions organicistes de la vie sociale, elles diffèrent profondément. La pensée du vivant, chez Bergson, se formule par opposition au mécanisme métaphorique de Spencer ou au monisme de Haeckel. L'esthétique de Gabriel Séailles est gouvernée par des comparaisons, des métaphores qui suggèrent que la vie institue un ordre et cherche d'elle-même une harmonie, processus que la création artistique semble mimer. Séailles se souvient de Schelling, emprunte à Taine la notion d'idée directrice, lui donne une portée nouvelle ; il ne parle pas, à l'évidence, le même langage que Jean-Marie Guyau dont l'esthétique est fondée sur un panvitalisme. En prenant un objet transdiscursif, qui est tout à la fois un thème et une figure, l'arbre, il est aisé de montrer que les chênes, évoqués par Zola dans *Le Docteur Pascal* ou dans *Fécondité*, diffèrent considérablement du platane célébré par Monsieur Taine dans *Les Déracinés*, ou de l'arbre-poumon suscité par Gide, à la même époque, dans *Les Nourritures terrestres*. Dans une démarche inverse, on peut appairer Guyau, Zola, les écrivains naturistes, trouver des points communs entre le solidarisme de Jean Izoulet et le nationalisme de Barrès. En repérant ainsi des contrastes, des similitudes, des variations, en déroulant le fil des analogies ou en montrant à l'inverse comment un système

de pensée se fonde sur ce que Patrick Tort appelle un « déni de métaphoricité [5] », on déplie un paradigme, et en même temps – c'est l'enjeu de la deuxième partie –, on montre comment les références à la vie créatrice, aux valeurs du vivant, dans les dix dernières années du siècle, prennent une dimension nouvelle, une portée idéologique différente. Sans qu'il faille parler de « rupture épistémologique », un glissement s'opère, particulièrement sensible lorsqu'on compare *La Fortune des Rougon* au *Docteur Pascal*, ou lorsqu'on oppose le Barrès des *Déracinés* à celui du *Culte du moi*. Les systèmes de valeurs ont une histoire que l'on peut étudier en croisant, dans une coupe synchronique, des discours multiples, en observant les métaphores qui forment leur ciment, et en décelant, comment se constituent, par l'apparition de pièces nouvelles sur l'échiquier des discours, de nouvelles règles du jeu.

La troisième et la quatrième partie se proposent de montrer que les écrits littéraires sont, à leur manière, « pensifs ». En utilisant cet adjectif, j'ai pleinement conscience que Victor Hugo lui réservait un sort particulier, en l'associant au portrait du poète ou du romancier en songeur. J'aime Hugo, ce vieux et jeune « Maître », et je veux croire que l'écrivain, en contemplant le monde, comme son personnage Gilliatt, adhère à l'infini tout en s'effarant des révélations et des énigmes que lui propose une plongée dans « l'aquarium de la nuit [6] ». Mais j'ai laissé ici de côté les effrois hugoliens et les extases poïéto-ontologiques. Je n'envisage pas, sauf dans les brèves pages consacrées aux *Travailleurs de la mer*, de me promener en compagnie des voyants sur les promontoires du songe, mais bien de répondre en littéraire, à partir de quelques entrées, à la question soulevée autrefois par Pierre Macherey dans son livre : *À quoi pense la littérature* [7] ? Elle a été posée à nouveau par Jacques Bouveresse [8]. Martha Nussbaum, aux USA, s'interroge sur la dimension éthique des romans [9] et, dans une perspective comparatiste, Thomas Pavel a donné pour titre, à une somme considérable : *La Pensée du roman* [10]. Mes « approximations » ne se veulent pas des synthèses. Elles tendent à croiser, une fois encore, des discours, et cherchent à analyser, dans la troisième partie de cet essai, la fabrique des valeurs éthiques, ou à esquisser, dans le quatrième et ultime volet, ce que pourrait être la « pensée » du corps dans l'œuvre de Zola. Il ne s'agit donc pas pour moi de montrer comment la littérature nourrit la réflexion philosophique,

ni-même de rappeler que les fictions nous aident à vivre parce qu'elles soulèvent toujours des questions de morale : elles placent les personnages dans des situations qui introduisent subrepticement une casuistique, elles dressent devant eux des obstacles qui les incitent à faire la preuve de leur valeur ou qui soulignent, à l'inverse, une faillibilité consubstantielle à l'être humain, parfois liée à la notion de déterminisme. J'ai surtout voulu étudier comment les grands romanciers, Balzac, Dickens, Zola, développent des récits de bienfaisance au sein desquels ils confrontent la philanthropie, héritage des Lumières, à cette vertu théologique, la charité. Cette analyse a un prolongement nécessaire. Il convient de se demander comment ces écrivains envisagent la question centrale du contre-don, voire du pardon. La réponse, loin d'être simple, ne se découvre pleinement au lecteur que si l'on scrute la construction des récits, leur énonciation, les rapports qu'ils entretiennent avec l'utopie, l'hagiographie ou la satire. Chemin faisant, j'ai tenté de montrer comment les romans marqués par « l'imagination mélodramatique » mettent en scène des personnages qui font circuler dans les récits la fausse valeur du faux bien ; le rayonnement noir de ces professeurs de vertu, de ces chantres de l'honnêteté, est indissociable d'une poétique dans laquelle le récit d'énigmes, la notion de secret jouent un rôle capital.

En me proposant de confronter les valeurs chrétiennes à des discours hérités des Lumières ou tout simplement laïques, je me suis interrogé également sur l'ambivalence des représentations romanesques de la simplicité, tout à la fois sublime, naïve, poétique, sottise et sur l'émergence de l'écriture blanche, chez Jules Renard, en relation avec l'évocation d'une paysanne « farouche » et simple, Ragotte. C'était invoquer une notion transdiscursive, puisque la simplicité ressortit aussi bien à l'ontologie, à l'éthique, à l'esthétique. C'était aussi, en filigrane, s'interroger sur l'horizon hagiographique ou merveilleux de nombreux récits.

L'ultime partie est presque exclusivement consacrée à Zola. Elle part de ce constat : Flaubert et les Goncourt, qui avaient en mémoire les discours médicaux sur l'hystérie, ont renouvelé les représentations des passions. L'auteur des *Rougon-Macquart*, en s'informant de ces nouveaux lieux communs, pense le corps selon trois catégories distinctes, la chair, le cadavre, la viande. Confrontant l'homme à l'animalité comme pour brouiller la frontière des règnes, Zola explore, par le moyen des fictions, notre condition

d'être « incarné », « sexué », traversé par la vie et la mort, oscillant entre l'horreur et la joie de vivre. La mise en cause de toute métaphysique est compensée, dans les romans zoliens, par l'épaisseur sémantique de la chair qui est riche d'une mémoire multiple, mémoire de l'espèce, mémoire de l'hérédité, mémoire confuse des empreintes émotives, ou qui laisse transparaître l'en deçà de l'archè. Vibrant de toute sa sensibilité aux impressions présentes, elle figure aussi, dans *Le Docteur Pascal*, non plus seulement la pulpe d'un *soma* périssable, mais le *germen* de l'avenir. En cela, les romans pensifs de Zola prennent acte que « l'homme métaphysique est mort [11] », ils en informent poétiquement le lecteur dans la texture qui leur est propre.

Ainsi, en étudiant la reprise différenciée, ou si l'on préfère les réécritures, en tentant de saisir l'évolution d'un paradigme, en prenant en considération la dimension éthique ou philosophique des romans, en se fondant sur les valeurs comme thèmes, objets figurés, matière romanesque pour mieux se porter vers les valeurs comme effets textuels, partout il s'est agi de pénétrer dans la fabrique d'une axiologie en fonction de ce postulat : l'impact esthétique des écrits littéraires est indissociable de leur capacité à rendre leurs lecteurs pensifs.