

Introduction

Parfois, une petite histoire vaut mieux qu'un long discours.

Soit l'hypothèse romanesque suivante. Après un bon repas entre amis, deux convives s'écartent de la compagnie pour deviser tranquillement auprès d'une fenêtre. D'emblée, nous voyons le critique zolien se frotter les mains avec bonheur devant cette mécanique si parfaitement réglée de l'écrivain naturaliste : le romancier fournit ainsi à son récit l'occasion favorable et consensuelle d'une retranscription détaillée d'un paysage, qui viendra ajouter une pierre à sa réputation de virtuose de la description, amant de la vérité. Les deux hommes sont repus, ils ont besoin de calme, que leur procurera l'air rafraîchissant de la croisée ouverte devant eux. Auraient-ils cependant quelque chose d'important à se dire, pouvant contrecarrer la contemplation du paysage? Soit, ils n'auront rien à se dire, n'ayant en réalité pas grand-chose en commun. Auraient-ils le malheur de ne pas se situer devant un point de vue pittoresque? Soit, mettons-les... à Paris, dans un appartement en hauteur, ouvrant une vue plongeante sur la capitale. Sont-ils cependant capables de le dire, de le voir, de le goûter, ce magnifique panorama qui leur fait face et qui demande un œil esthète, ou du moins averti? Qu'à cela ne tienne, faisons-en des artistes – réalistes, bien évidemment... Soit donc deux peintres en face de leur terrain de jeu naturel – non, la ficelle serait peut-être un peu trop grosse. Décidons-nous pour un peintre paysagiste et... un sculpteur, non moins amoureux de la vie et du vrai en art. Regards avides de nature, regards rompus à l'observation, point de vue idéal : les conditions sont réunies dans notre petite fiction pour livrer le parfait *exemplum* de ce qu'est une description dans le régime de transparence qui fonde le système naturaliste. Cette description pourra certes parfois passer les limites du vraisemblable métaphorique, mais n'en sera pas moins une « impression vraie » dans la conscience fictive qui est supposée l'assumer, et qui la fait partager comme telle au lecteur. Mécanique fascinante de Zola, moteur rodé à la perfection qui lui confère toute son efficacité, et peut-être même sa trop grande prévisibilité, née d'une confiance débordante en l'efficacité de sa tâche à dire le monde, à faire d'une succession de prises de notes le miroir de la vie. Et en effet, cette scène presque trop caricaturale pour être vraie, nous la trouvons bien dans le quatorzième volume des *Rougon-Macquart* : fatalité thermodynamique de l'esthétique zolienne¹...

Le peintre Gagnière s'oublie donc devant une fenêtre auprès du sculpteur Mahoudeau; et la description fut : « C'est un paysage qui fuit, un coin de route

1. Émile ZOLA, *L'Œuvre* [1886], *Les Rougon-Macquart*, tome IV, éd. A. Lanoux et H. Mitterand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 84. Toutes les citations de cet épisode renvoient à cette même page.

mélancolique, avec l'ombre d'un arbre qu'on ne voit pas ; et puis, une femme passe, à peine un profil ; et puis, elle s'en va, et on ne la rencontrera jamais, jamais plus... » Paysage qui fuit, ombre d'un arbre qu'on ne voit pas, passante qui s'en va pour toujours : l'évanescence de cette vision n'a sans doute pas l'incarnation que nous aurions attendue d'elle, mais elle est bel et bien là, et le narrateur ne perdra sans doute pas l'occasion de suppléer par la suite la faiblesse de son personnage. Car le monde zolien est un monde de transparence, ne l'oublions pas, où les fenêtres ne sont que de simples *topoi* descriptifs, véhicules mécaniques de l'économie romanesque, semblant être nés pour devenir la métaphore même de l'esthétique du romancier si avide de transativité de son œuvre sur le monde, quelle que soit la naïveté de cette idée.

Or, cette suppléance de la narration omnisciente ne vient pas dans l'œuvre. Et si elle ne vient pas, c'est qu'elle ne le peut, car la croisée de nos deux artistes a beau être amplement ouverte sur le monde extérieur, celui-ci reste en tout point hermétique à la contemplation, se bornant à absorber comme un trou noir leurs « regards perdus dans la nuit ». Peintre peu apte à la description, narrateur omniscient muet, fenêtre ouverte sur une obscurité insondable : la mécanique s'enraye, mais avance malgré tout, « cahin-caha », pour nous livrer dans le discours de Gagnière cette évocation fugitive digne d'un sonnet baudelairien. Le système de légitimation de la description se passerait volontiers d'un épisode aussi peu efficient, exploitant avec peine les dispositifs qu'il s'ingénie à mettre en place pour assurer le bon fonctionnement de sa transparence référentielle. Étonnant accroc baudelairien – si ce n'est verlainien – dans le rouage utilitaire du récit naturaliste, qui prend cependant tout son sel lorsque nous rétablissons au discours du peintre son intégrité : « Oh, ce n'est rien, vois-tu, quatre mesures, une impression jetée. Mais ce qu'il y a dedans, c'est un paysage qui fuit, un coin de route mélancolique, avec l'ombre d'un arbre qu'on ne voit pas ; et puis, une femme passe, à peine un profil ; et puis, elle s'en va, et on ne la rencontrera jamais, jamais plus... »

Soit donc deux artistes qui s'écartent d'une compagnie pour deviser tranquillement auprès d'une fenêtre ouverte, en régime zolien : la fenêtre est obturée par le rideau de la nuit, le narrateur reste muet devant le discours hésitant d'un peintre paysagiste, qui décrit pour nous... le « paysage » né en lui à partir des impressions sonores que lui cause la musique de Schumann ! La scène ne saurait militer avec plus d'ironie contre l'esprit de système : parasitant une technique de description pourtant si aisée à mettre en action dans cet épisode, celle-ci semble faire un pied de nez au lecteur averti – au critique futur, qui sait ? – qui n'attendait qu'elle, en substituant à la vision effective impossible (celle de la fenêtre) une vision impossible mais pourtant effective (celle de la synesthésie d'un art abstrait, la musique).

De ce petit stratagème dont le lecteur nous pardonnera avec bienveillance l'emploi, naît toute l'interrogation soutenant l'ouvrage qui va suivre, celle d'une méfiance quant à la maîtrise qu'on accorde trop souvent à la relation entretenue par Zola avec la question qui fonde son entreprise esthétique, celle de la représentation du monde réel. Car quelles que soient les nuances qu'on lui apporte, les zones d'ombre ou les échecs qu'on lui attribue, l'écriture zolienne n'en reste pas moins généralement soumise, dans l'esprit commun comme dans la critique, à un modèle d'interprétation qui en ferait un système entièrement voué par le romancier à une esthétique de la transparence. Système d'autant plus légitime dans l'analyse littéraire que l'écrivain a sans doute tout fait pour en souligner la rigueur et l'efficacité lui-même. Système qui témoignerait d'une vision franche et nette de l'art, de sa capacité à dire le monde et à asséner sur lui des vérités dignes de la science. Dans ce système, la fenêtre de *L'Œuvre* n'a pas de place. Elle peut être vue

comme une anomalie, un laisser-aller de la mécanique descriptive, un contre-exemple validant la règle, certes ; mais sa conjonction avec l'ironique « vision auditive » du peintre en fait une anomalie consentie, soulignée, surlignée, bien peu compatible avec le sérieux, la rigueur et la progression impitoyable vers la vérité supposés par le système de la transparence mimétique. Dans cette étude, nous examinerons donc l'hypothèse d'une défaillance non pas insoupçonnée mais consentie de la transparence référentielle dans *Les Rougon-Macquart*, dans une esthétique qui se montrera dès lors beaucoup moins confiante en sa capacité à rendre compte du réel qu'on ne le dit souvent.

Que la fenêtre soit symboliquement, thématiquement, esthétiquement un motif essentiel dans l'œuvre de Zola, nous n'en doutons pas. Qu'elle puisse être érigée au rang de métaphore métadiscursive de l'esthétique du romancier, nous en partageons volontiers l'idée. Néanmoins, que cette si belle association du motif à la théorie donne naissance au système d'une esthétique zolienne de la transparence mérite examen et confrontation au détail du texte, pour éviter une lecture trop systématique de cette œuvre qui ne cesse selon nous de mettre en crise les principes qu'elle clame haut et fort – bien trop haut, bien trop fort... C'est donc à une analyse de la verrue, de la tache, du parasite, du jeu dans le mécanisme représentatif des *Rougon-Macquart* que nous allons nous livrer dans *La fenêtre condamnée*, afin d'examiner les conditions de possibilité d'une esthétique zolienne bien différente, celle de l'opacité et ses graves conséquences sur la relation entretenue par l'écrivain avec cette vérité qui lui tient tant à cœur.

Dans notre première partie, nous nous intéresserons précisément à la place du motif de la fenêtre dans le cycle zolien et son interprétation critique. Après avoir analysé son importance centrale dans la construction critique d'une esthétique zolienne de la transparence, nous nous interrogerons sur son actualisation thématique dans le cycle. Cette présence thématique met bientôt en évidence un discours parasite des fenêtres zoliennes, cristallisant les dysfonctionnements du voir et les mises en crise de la transitivité dans la représentation romanesque.

Une conclusion aussi lourde de conséquences sur un plan esthétique ne peut toutefois se légitimer sur un unique motif, certes métadiscursif, mais néanmoins isolé. C'est pourquoi nous élargirons ensuite notre investigation à tous les éléments susceptibles de véhiculer au sein de l'œuvre un discours sur l'idée d'élucidation ou de reproduction exacte du réel. Or, cette généralisation de notre questionnement du parasitage à l'ensemble des motifs touchant de près ou de loin la notion de représentation objective introduit l'idée d'un vacillement dans la volonté de transparence mimétique zolienne, illustré dans l'œuvre par une hantise du reflet et une faillite inattendue des hérauts tout désignés de la figure naturaliste. Ce surprenant constat nous conduira à émettre l'hypothèse d'une autre lecture de la représentation zolienne, fondée sur une relation déceptive au monde, et sur son opacité pour l'écrivain.

À partir de ces prémisses, notre troisième partie entreprend un réexamen théorique de l'esthétique zolienne, afin d'évaluer les conditions de possibilité d'une écriture naturaliste fondée sur l'intransitivité de sa représentation. Pour étayer cette idée, nous nous appuyerons sur les parentés du mécanisme descriptif zolien avec le concept de voyeurisme, impliquant une quête de ce qu'on ne peut voir – et ne doit jamais voir pour pouvoir encore le désirer –, assimilant l'œuvre de vérité zolienne à une sorte de fétiche se substituant au réel, intuitivement perçu comme rétif à toute préhension. Une telle hypothèse associerait dès lors l'œuvre du romancier à une pensée avant-gardiste dont on le laisse souvent exclu. Toutefois, un examen du cycle à la lumière des premières expressions du concept d'intransitivité dans les sciences, arts et philosophies de son temps,

montre que les accointances zoliennes avec cette pensée ne sont pas sans fondement. Cette dernière conclusion d'une possible intransitivité esthétique subie mais consentie chez Zola, consentie car par trop mise en scène au sein de l'œuvre pour ne pas l'être, nous mènera tout naturellement à nous interroger sur les conséquences proprement littéraires de cette défiance envers la représentation, et sur la possible intuition zolienne d'un art en rupture avec l'idée de référent.

Notre dernière partie s'attache dès lors à sonder les modalités littéraires et stylistiques pouvant témoigner de cette dissociation du texte zolien d'avec le concept de référentialité, d'abord au travers de ce que nous avons appelé une esthétique de la « défiguration » du réel, ensuite par le biais d'une fascination manifeste pour le signe écrit, donc pour lui-même, dans une sorte de préfiguration d'un art abstrait. De la fenêtre obstruée au reflet qui se dérobe, de l'herméneute trahi au voyeur aveugle, d'un monde schopenhauerien de l'illusion perceptive à une conception picturale de l'œuvre comme tache formelle sur un support, c'est finalement l'émergence d'une seule et même surface vers laquelle notre parcours aboutira, celle de la page venant condamner la vitre réaliste, celle de l'écriture et de la maîtrise qu'elle apporte à un artiste voyeur concevant l'inaccessibilité du monde qu'il s'est donné pour tâche de représenter, et auquel il substitue son propre monde factice, celui de son texte, de sa graphie, de sa signature.

Mais parfois, malgré tout, bienveillant lecteur, un long discours vaut mieux qu'une petite histoire.