HAL
open science

La “ Tentation de saint Antoine ” au prisme du naturalisme zolien dans La Conquête de Plassans, La Faute de l’abbé Mouret et Le Rêve

Anaïs Decugis

To cite this version:

Anaïs Decugis. La “ Tentation de saint Antoine ” au prisme du naturalisme zolien dans La Conquête de Plassans, La Faute de l’abbé Mouret et Le Rêve. Littératures. 2013. dumas-00840907

HAL Id: dumas-00840907

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00840907

Submitted on 3 Jul 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DECUGIS Anaïs

Mémoire M2

Directrice de mémoire : Mme Chantal MASSOL

La « Tentation de saint Antoine » au prisme du naturalisme zolien dans *La Conquête de Plassans, La Faute de l'abbé Mouret* et *Le Rêve*

INTRODUCTION

L'année 1868 peut être considérée comme une année charnière pour Émile Zola. En effet, après la publication, en décembre, de *Madeleine Férat*, ouvrage dans lequel il expose déjà ses théories sur l'hérédité, fil conducteur de son œuvre, l'écrivain naturaliste s'engage dans un vaste projet littéraire, extrêmement novateur, qui consiste à retracer à travers un cycle romanesque complet « l'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire. » Zola, qui prévoit à cette époque d'écrire seulement une dizaine de romans, remet alors le plan de son projet à son éditeur Lacroix ; la principale ambition de son dessein réside dans l'étude naturaliste de la société de cette époque charnière, et l'auteur s'engage alors à explorer, dans une perspective quasi-encyclopédique, « le monde », qu'il divise en quatre ensembles permettant de distinguer quatre catégories de personnages typiques. Il met d'abord en exergue ce qu'il nomme « le peuple », composé non seulement des ouvriers, à l'image des mineurs qu'il étudiera dans *Germinal*, mais aussi des militaires, auxquels il consacrera *La Débâcle* ; vient ensuite le monde des commerçants, que l'on pourra notamment observer dans *Au Bonheur des Dames*, sous les traits d'Octave Mouret. Zola nomme ensuite le monde de la bourgeoisie, composé de « fils de parvenus » incarnés entre autres par les personnages de *Pot-Bouille*, et le dernier monde « le grand monde », le monde de la politique, que l'auteur étudiera notamment à travers le personnage d'Eugène Rougon[1].

Cependant, au-delà de ces quatre mondes distincts subsiste un dernier ensemble, une dernière catégorie de personnages, inclassables et marginaux, et que Zola regroupe sous l'étrange et vague qualificatif de « monde à part », sans trouver, semble-t-il, de formule plus précise… Et pour cause : en effet, dans ce monde marginal, Zola rassemble en désordre une étrange suite de personnages atypiques, tels que les meurtriers, les artistes, les putains et les prêtres, autant d'individus qu'il qualifie de « monstruosités morales »[2] dans ses notes préparatoires. Les figures de prêtres appartiennent donc à ce curieux « monde à part », et semblent intéresser particulièrement l'auteur, qui fera apparaître dans presque chacun des vingt romans qui composent le cycle des *Rougon-Macquart* au moins un homme d'Église. Mais plus encore, l'auteur naturaliste souhaite écrire, ainsi qu'il le précise en tête de la

[1] Voir Annexe 1

[2] « J'étudie les ambitions et les appétits d'une famille lancée à travers le monde moderne, […] finissant par produire de véritables monstruosités morales (le prêtre, le meurtrier, l'artiste). » Émile ZOLA, *Notes préparatoires aux Rougon-Macquart*, « Notes sur la marche générale de l'œuvre », Ms NAF 10.345, f°3/2

première liste de dix romans qu'il transmet à son éditeur, « un roman sur les prêtres », qu'il situerait en « province »[1]. Plus qu'un seul ouvrage, Zola consacrera finalement deux romans à l'étude de ce personnage atypique : le premier, quatrième roman du cycle, s'intitule *La Conquête de Plassans*, son action se déroulant dans cette ville imaginaire du Sud de la France construite sur le modèle d'Aix-en-Provence, que le lecteur a déjà eu l'occasion de découvrir et de parcourir dans le premier roman de la série, *La Fortune des Rougon*, avant que l'auteur ne l'abandonne pour Paris dans les deux romans suivants. Publié dans *Le Siècle* en 1874 en quarante-quatre livraisons, *La Conquête de Plassans* relate l'ascension puis la chute d'un prêtre ambitieux, l'abbé Faujas, envoyé à Plassans après une confuse histoire de violence, afin de rendre la ville, devenue légitimiste, aux mains du pouvoir bonapartiste, et devant affronter l'amour-dévotion du personnage de Marthe Mouret, la descendante de tante Dide. Dans son roman, Zola présente une série de personnages féminins et d'hommes d'Eglise extrêmement différents mais toujours liés, occupant différentes fonctions dans la société de Plassans, cette série devenant plutôt un panel représentatif, puisque le lecteur découvre les bons et naïfs abbé Bourrette et Désirée Mouret aux côtés des intrigants abbé Fenil et Félicité Rougon, en passant par les délicats Monseigneur Rousselot et Mme de Condamin. Mais les personnages les plus travaillés sont sans nul doute le terrible abbé Faujas et Marthe Mouret, les deux personnages principaux du roman, qui apparaît à la fois comme une véritable satire de cette image paradoxale qu'incarne le prêtre, qui, prônant pourtant l'humilité, s'avère être dévoré d'ambition, et comme une étude des ambiguïtés de la dévotion féminine. Le second roman du cycle qui accorde une place privilégiée au personnage de prêtre, et dont le projet est aussi ancien que le projet général des *Rougon-Macquart*, puisque Zola l'a proposé à Lacroix seulement quelques mois après lui avoir fait part de ses ambitions littéraire, est le roman suivant immédiatement *La Conquête de Plassans*, et étudiant cette fois non plus le paradoxe du prêtre ambitieux, mais celui, tout aussi intéressant, du prêtre amoureux : il s'agit de *La Faute de l'abbé Mouret*. Zola, malgré ses dires, n'est pourtant pas le premier à explorer les différents thèmes abordés dans ces deux romans, puisqu'en 1869, dans *Le Gaulois*, l'écrivain naturaliste avait publié quelques lignes sur *Le Missionnaire* d'Erneste Daudet, roman dans lequel un prêtre tombe amoureux d'une jeune femme, bien qu'il ne cède pas à la tentation ; de la même manière, l'auteur des *Rougon-Macquart* n'est pas le premier à analyser le comportement de la femme dévote et les excès, voire les dangers, de son éternelle « fausse » dévotion : en effet, les frères Goncourt venaient de publier, en 1869, leur célèbre roman

[1] Emile ZOLA, *Notes préparatoires aux Rougon-Macquart*, « Détermination générale », Ms NAF 10.345, f°23

intitulé *Madame Gervaisais*, ouvrage dont on sait qu'il a particulièrement touché Zola, puisqu'il lui consacre une analyse particulièrement élogieuse dans *Le Roman expérimental*[1].

A ce corpus de deux romans consacrés au prêtre dans *Les Rougon-Macquart*, nous nous permettons d'ajouter un projet littéraire beaucoup plus tardif, qui n'apparaît nulle part dans les listes de romans établies entre 1868 et 1872 par Zola, qui semble pourtant ne pas vouloir avouer cette tardivité, et que l'auteur présente comme « un pendant à *La Faute de l'abbé Mouret*[2] », comme il l'explique lui-même dans une lettre adressée à son ami Van Santen Kolff, qui le presse souvent de questions sur ses projets, le 14 novembre 1887, mais qui s'avère, en réalité, présenter le naturalisme comme un écho aux préoccupations spiritualistes de l'époque : il s'agit du *Rêve*, le plus court et le moins naturaliste, en apparence, des romans du cycle zolien. Zola présente ce roman atypique, véritable *hapax* dans la série, comme « un livre qu'on n'[attend] pas de [lui] », et qui doit pouvoir « être mis entre toutes les mains, même les mains des jeunes filles »[3] :

> Donc pas de passion violente, rien qu'une idylle. On a dit que le succès, le livre attendu veux-je dire, serait Paul et Virginie refait. Refaisons donc Paul et Virginie. […] Enfin, je voudrais mettre dans le livre de l'au-delà, du rêve […].[4]

Il est important de signaler que *Le Rêve*, dont le dossier préparatoire, composé de 93 feuillets, est l'un des plus longs, est souvent présenté comme le roman ayant été le plus difficile à écrire pour Zola, qui ne cesse, dans diverses lettres, d'insister sur la pénibilité de ce travail, et qui avait d'abord pour projet d'écrire l'histoire d'« un homme de quarante ans n'ayant jamais aimé, se prenant d'une passion pour une enfant de seize ans »[5], avant de la céder à un jeune homme. Si nous retrouvons ici en partie la future trame romanesque du *Docteur Pascal*, le projet du *Rêve* s'avère en réalité être beaucoup plus personnel, et « l'Ebauche » du *Rêve* devient alors, de manière fugitive, le lieu d'une confession

---

[1] « Madame Gervaisais baigne dans ce parfum catholique, dans cette odeur de Rome qui souffle une sorte d'épidémie religieuse. Peu à peu, elle est pénétrée. Il y a en elle une femme qu'elle ne connaissait pas, la femme nerveuse, que le mariage n'a pas satisfaite. Et elle glisse à l'extase et à la mysticité […] jusqu'à n'être plus femme et n'être plus mère. […] Tout le livre est là. MM. De Goncourt ont étudié avec un art infini les lentes gradations de la contagion religieuse. » ZOLA, *Le Roman expérimental*, dans *Œuvres Complètes,* vol. 32, le Cercle du Bibliophile, 1968. pp.500-501

[2] Nous retrouvons en effet un certain nombre de points communs aux deux romans, tels que l'opposition entre les deux espaces rivaux que sont les jardins et les églises, le motif des promenades amoureuses dans un espace naturel luxuriant, la dimension édénique relative du Clos-Marie ou encore la passion combattue chez Serge et Monseigneur.

[3] Emile ZOLA, *Le Rêve*, « Ébauche », Ms NAF 10.323, f°217-218

[4] *Ibidem*

[5] Ibidem, f°219-220

particulièrement inattendue : « Moi, le travail, la littérature, qui a mangé ma vie […], le besoin d'être aimé […] »[1] Mais ce roman très personnel ne sera jamais écrit, Zola préférant quelque chose de « plus simple », et transposant son héroïne, initialement nommée Marguerite[2], dans un vieux ménage modèle, sans enfant, vivant dans un milieu gouverné par une église. Le portrait du vieillard – Zola hésitant entre la tentation d'en faire un évêque et celle d'en faire un marquis –, sera quant à lui remanié : « 60 ans. Un grand vieillard, très noble, belle figure, avec de longs cheveux blancs. […] La haine de l'amour, due à la passion qui l'a brisé. »[3] Cette figure ecclésiastique ayant connu la chair et devant affronter la jeunesse sensuelle d'un personnage féminin paraît alors s'inscrire parfaitement dans le projet d'une étude du motif de la tentation de saint Antoine réinvesti par Zola. Nous nous permettons par conséquent d'insérer ce roman, contenant seulement cinq personnages – ce qui est extrêmement rare chez Zola qui imagine, pour l'ensemble des *Rougon-Macquart*, plus de 1190 personnages – à notre corpus d'étude, considérant qu'il s'agit d'une nouvelle analyse zolienne – peut-être même plus aboutie – de la relation amoureuse naissant entre la femme et le prêtre.

Tout au long du cycle des *Rougon-Macquart*, et jusqu'à la trilogie des *Trois Villes*, il semble que le principal souci d'Emile Zola ne soit pas tant d'étudier le prêtre d'une part et la femme de l'autre, comme l'auteur semble, au premier abord, le formuler, que de confronter ses personnages d'hommes d'Église aux personnages féminins, incarnations de l'objet même de leur renoncement le plus incompréhensible, qui n'est autre que le renoncement à la chair. Ainsi, si Pierre Froment, le héros des *Trois Villes*, a choisi la prêtrise comme unique moyen de renoncer définitivement à la belle mais infirme Catherine, les abbés Faujas et Mouret, ainsi que l'évêque d'Hautecœur, sont chacun confrontés à un personnage féminin particulièrement sensuel et incarnant la « Tentation » au sens biblique du terme. *La Conquête de Plassans*, *La Faute de l'abbé Mouret* et *Le Rêve*, les trois romans du cycle des *Rougon-Macquart* dans lesquels le prêtre apparaît comme l'un des personnages principaux, peuvent ainsi être perçus comme trois réécritures successives de la « Tentation de saint Antoine », légende rendue célèbre par Athanase d'Alexandrie et retravaillée au XIXe siècle par Prosper Mérimée, en

[1] *Ibidem,* f°221-222

[2] Nom sans doute trop sexuellement connoté, que Zola abandonnera finalement au profit d'un prénom plus pur –Angélique – est d'une dissimulation des rêveries érotiques et des émois sensuels du personnage. Angélique devient ainsi une héroïne presque immatérielle, ainsi que le sous-entend le quasi-*excipit* du roman – au moment où Angélique meurt, ou plutôt s'évapore – : « Tout n'est que rêve », présenté sous forme d'aphorisme, et qui n'est pas sans rappeler la célèbre formule de l'Ecclésiaste : « Vanité des vanités, tout est vanité. »

[3] Emile ZOLA, *Le Rêve*, « Les Personnages », Ms NAF 10.323, f°204

1825, dans sa courte comédie intitulée *Une femme est un diable*, ou encore par Gustave Flaubert dans *La Tentation de saint Antoine* en 1874, année de parution de *La Conquête de Plassans* ; cependant, si la version d'Athanase d'Alexandrie, datant du IVe siècle, mettait en exergue la vie spirituelle de l'ascète égyptien ainsi que sa résistance sans faille aux différentes tentations soumises par la figure omniprésente du diable, le XIXe siècle paraît effectuer une relecture réductrice de cette hagiographie, focalisée presque exclusivement sur la dimension charnelle de la tentation. En d'autres termes, ce qui n'était qu'une péripétie parmi d'autres pour les hagiographes du Moyen-âge devient, pour le XIXe siècle, et plus encore pour le naturalisme de Zola, l'élément central sur lequel repose l'existence exemplaire du saint. C'est donc toujours avec une grande inquiétude que la femme, incarnation suprême de la nature, et le prêtre, personnage contre-nature et fait d'un ensemble de contradictions, se considèrent l'un l'autre dans les romans zoliens.

Si certains auteurs, à l'instar de Roger Bellet, ont examiné, dans une perspective plus large, la relation entre le prêtre et la femme dans la littérature du XIXe siècle en général, et observent succinctement les romans zoliens[1], il semble que l'étude de la relation particulière qu'entretiennent les femmes et les prêtres chez Zola, et en particulier dans *Les Rougon-Macquart*, soit un sujet peu fréquemment abordé : en effet, si, d'une part, les figures féminines zoliennes et la sensualité dangereuse dont elles sont porteuses ont été largement étudiées par des auteurs tels que Chantal Bertrand-Jennings dans *L'Eros et la Femme chez Zola*[2], l'analyse des personnages de prêtres, bien que plus rare, a été réalisée notamment par Pierre Ouvrard, lui-même homme d'Eglise, dans sa thèse intitulée : *Le personnage du Prêtre dans l'œuvre romanesque d'Emile Zola*[3]. Il semble donc que les caractéristiques et les comportements des figures ecclésiastiques et féminines des romans zoliens soient toujours étudiés séparément, et jamais confrontées ; Pierre Ouvrard seul aborde clairement et précisément la rencontre entre ces deux personnages atypiques, dans un chapitre de sa thèse, intitulé « le Prêtre et la Femme », sans toutefois en donner une quelconque interprétation, mais en se limitant malheureusement souvent à une étude paraphrastique des romans zoliens. Après avoir précédemment approfondi le travail amorcé par Pierre Ouvrard et tenté de comprendre comment, dans les romans zoliens dont les héros sont des prêtres, se cristallisent

[1] Roger BELLET, « La Femme et le Prêtre dans la littérature de la deuxième moitié du XIXe siècle », *Le Populaire à l'ombre des clochers,* publié par Antoine COURT, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1997. 185 pages.

[2] Chantal BERTRAND-JENNINGS, *L'Éros et la Femme chez Zola : de la chute au paradis retrouvé*, Paris, Klincksieck, 1977, 131 pages

[3] Pierre OUVRARD, *Le personnage du Prêtre dans l'œuvre romanesque d'Émile Zola*, Thèse de doctorat 3ème cycle, soutenue devant l'université de Paris. Dir. De recherche : M. Robert JOUANNY, 1982, 380 pages.

les relations entre l'homme d'Eglise et la femme-nature, nous tenterons d'étudier ces rapports de manière plus précise, en nous concentrant sur la notion de « tentation », presque jamais abordée par les nombreux auteurs analysant les textes zoliens[1], afin de proposer une interprétation des textes qui constituent notre corpus au prisme du récit de la « Tentation de saint Antoine. »

Pour cela, nous proposerons une lecture des trois romans qui constituent notre corpus à la lecture de l'hagiographie de l'anachorète égyptien, en présentant le prêtre zolien comme un nouveau saint Antoine, cherchant à atteindre un idéal de perfection ascétique en menant une existence tendant vers la spiritualité, voire vers le martyre comme élan d'amour divin, et devant lutter contre une féminité toujours plus pressante, associée à une nature diabolisée ; nous verrons alors que le saint Antoine zolien est en réalité un saint Antoine faible, voire névrosé, tiraillé entre sa répulsion de prêtre et sa fascination d'homme pour l'érotisme de la féminité, ce qui nous conduira à analyser la cristallisation progressive d'un désir interdit réciproque, faisant naître chez les personnages zoliens concernés un double sentiment de frustration et de culpabilité, rendant leur amour névrotique. L'analyse précise de cette névrose, au prisme des travaux de Charcot[2] et de Trélat[3] nous permettra finalement de comprendre que la relation amoureuse entre le prêtre et la femme zoliens se change en un rapport de domination, et que Zola procède, grâce à la faiblesse psychologique de ses personnages, à une véritable inversion du motif traditionnel de la tentation, en présentant l'homme d'Eglise comme un nouveau Tartuffe, un « faux-dévot », voire une créature diabolique, exerçant un pouvoir de domination sur une féminité tendant à être innocentée.

[1] Excepté par John C. Lapp, dans un article intitulé « Zola et la tentation de saint Antoine », *Revue des sciences humaines*, n°92, 1958, p.513-518

[2] Jean-Martin CHARCOT, *L'Hystérie*, [textes choisis et présentés par E. TRILLAT], Toulouse, éditions Privat, 1971, 214 pages.

[3] Ulysse TRÉLAT, *La Folie lucide*, Paris, Frénésie éditions, collection Insania, 1988, 357 pages.

I. Le prêtre zolien, nouveau saint Antoine

Le prêtre zolien apparaît à de nombreux égards comme une représentation naturaliste de la figure de saint Antoine, devenu son modèle anachorétique : ascèse retiré du monde, refusant de se soumettre aux exigences vitales du corps, l'homme d'Église zolien est alors soumis à une perpétuelle tentation de la chair, incarnée par différentes figures féminines démoniaques ; la femme zolienne, associée à la nature, par opposition à la religion, allégorise alors un environnement diabolique visant à éloigner le personnage de prêtre de sa foi et à réveiller sa virilité prétendument endormie. Ainsi, dans le quatrième roman du cycle, *La Conquête de Plassans*, l'abbé Faujas qualifie Marthe, qui cherche à éveiller son désir d'homme, de « Satan » ; de la même manière, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, Albine est tantôt comparée à Ève, tantôt au serpent tentateur génésique ; enfin, dans *Le Rêve*, Monseigneur d'Hautecœur est rattrapé par ses anciens désirs d'homme face au personnage d'Angélique Rougon. Afin de comprendre comment se met en place cette tentation de saint Antoine naturaliste dans les trois romans que nous étudions, il s'agit dans un premier temps d'observer la situation ascétique du prêtre zolien, qui s'éloigne de son environnement naturel afin de s'élever vers le spirituel et qui cherche à châtrer son corps d'homme, avant d'analyser la situation particulière de la femme-nature zolienne, incarnation d'une chair séduisante mais diabolique.

A. L'idéal ascétique du prêtre zolien

Les références aux martyrs chrétiens des premiers siècles de notre ère sont nombreuses dans les romans zoliens, et en particulier dans *Le Rêve*, dont l'héroïne est imaginée et construite sur le modèle des saintes de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, recueil de récits hagiographiques. Il semble donc *a priori* que les personnages chrétiens zoliens, en particulier les prêtres tentant de fuir le monde, puissent apparaître à leur tour comme des figures de martyrs, la figure de saint Antoine apparaissant alors comme l'incarnation d'un idéal pour les personnages de prêtres, se rêvant tous en martyrs de la primitive Église– toujours caractérisée, chez Zola, par la contrition et l'abnégation –, et cherchant à échapper aux diverses tentations du monde terrestre par une élévation spirituelle. Imperturbable face aux besoins vitaux de sa nature d'homme, le prêtre zolien est ainsi à la fois présenté comme un ascète évoluant dans un environnement désertique, à l'image des Artaud, mais aussi

comme un eunuque, un homme châtré par la religion, aspirant à l'asexualité définitive de l'ange. Ainsi, dans le plan du troisième livre de *La Faute de l'abbé Mouret*, Zola écrit pour lui-même : « Serge redevient prêtre. L'impuissance le reprend. Il retombe dans sa petite église, avec la tonsure, la soutane, les préjugés, l'ignorance, etc. […] On en a fait un eunuque[1] », l'emploi du pronom impersonnel « on » désignant le dogme catholique, encourageant les hommes d'Église, selon Zola, à tendre vers une existence ascétique radicale, faite de privations et de renoncements. Afin de mieux comprendre comment le prêtre zolien peut apparaître comme un nouveau saint Antoine, il s'agit dans un premier temps de constater qu'il mène en apparence une existence similaire à celle de l'anachorète égyptien qui lui sert d'exemple, avant d'observer que cette vie spirituelle est avant tout une vie non-corporelle, conduisant fatalement à faire l'apologie de la mort et à renier la vie.

a) L'existence en apparence ascétique du prêtre zolien

La Faute de l'abbé Mouret apparaît comme le roman zolien faisant le plus explicitement état de l'existence ascétique des personnages de prêtres. Dès le premier chapitre, en effet, l'abbé Mouret, Pierre Gassendi[2] du XIXe siècle de par sa douceur, sa pauvreté et sa santé fragile, apparaît dans son rôle d'homme de Dieu, affairé à sa prière, imperturbable face au monde extérieur : lorsque les oiseaux, symboles de la nature, s'engouffrent dans la petite église des Artaud, « […] piaillant, se disputant les mies rencontrées à terre[3] » et perturbant la messe par leurs préoccupations vitales, « à l'autel, le prêtre anéanti, les yeux arrêtés sur la sainte hostie, le pouce et l'index joints, n'entendait point cet envahissement de la nef […][4] ». L'attitude du prêtre zolien est donc caractérisée par sa rectitude et son austérité, ainsi qu'en témoigne l'apparence peu avenante de Monseigneur d'Hautecœur, personnage silencieux pendant la quasi totalité du *Rêve*, multipliant les adverbes négatifs tels que l'exclamation « Jamais ! », qui, réitérée à trois reprises, constitue sa seule parole jusqu'à l'avant-dernier chapitre du roman, dans lequel il prononcera des prières latines ainsi que la devise des Hautecœur : « Si Dieu veut, je veux », avant de retomber dans

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, « Ébauche », Ms NAF 10.295, f°4

[2] Il s'agit d'un mathématicien, astronome et homme d'Église français du XVIIe siècle, devenu prêtre à l'âge de 25 ans – le même âge que le héros de *La Faute de l'abbé Mouret* – de santé fragile, doux, affable, modeste, mais suivant une hygiène de vie extrêmement stricte.

[3] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret. Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, Tome I, Paris, éditions Fasquelle et Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n°146, 1960. p.1224

[4] *Ibidem*, p.1124

son mutisme. La première apparition de ce personnage, présenté essentiellement dans sa fonction ecclésiastique et allégorisant le Dieu punisseur de l'Église primitive, est ainsi soigneusement préparée par l'auteur, puisque l'attente de son arrivée est rendue interminable, et que son apparition soudaine effraie Angélique : « Et elle trembla, quand elle le vit tourner les yeux vers la fenêtre où elle était, tellement il lui apparut sévère, d'une froideur hautaine, condamnant la vanité de toute passion. »[1]Mais le personnage de Monseigneur n'est nullement un hapax dans la littérature zolienne, dès lors que la plupart des figures ecclésiastiques que nous étudions, à l'image de Faujas, Fenil, ou encore Archangias, sont caractérisées par ce comportement altier et méprisant, si bien que ces personnages suscitent souvent un mélange d'effroi et d'admiration chez les autres protagonistes. Ainsi, l'arrivée de Faujas dans le salon de Félicité Rougon en est un exemple significatif, dès lors qu'elle entraine une réaction immédiatement négative chez la gent féminine de Plassans, qui retient « […] un geste contenu de terreur […] »[2] face à l'abbé.

Si le personnage de Faujas est présenté, dès le second chapitre de *La Conquête de Plassans*, comme un paysan étonnant les Mouret par sa pauvreté apparente, le dénuement caractérise en effet l'existence ascétique du prêtre zolien, ayant pour seule compagne une vieille femme, la Teuse pour Mouret ou sa propre mère pour Faujas, prenant soin de son quotidien particulièrement miséreux : les vêtements en mauvais état de l'abbé Faujas[3], le dénuement de sa chambre[4], la présentation de l'église des Artaud comme une étable en ruine[5], apparaissent alors comme autant d'indices textuels témoignant de l'idéal d'indigence de l'ascète zolien. L'auteur naturaliste, à travers l'apparence physique du prêtre ou son comportement en public, tend à présenter ce personnage particulier comme un véritable anachorète, religieux retiré du monde afin de se consacrer exclusivement à la prière ; à l'image d'Antoine le Grand, saint égyptien ayant vécu à la charnière entre les IIIe et IVe siècles de notre ère, retiré dans le désert après avoir pris soin de sa jeune sœur, le personnage

[1] Émile ZOLA, *Le Rêve. Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, Tome IV, Paris, éditions Fasquelle et Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade n°187, 1966. p.918

[2] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans*, *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, Tome I, Paris, éditions Fasquelle et Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade n°146, 1960, p.949

[3] « Dans la poussière jaune du soleil qui rentrait par la porte du jardin, sa soutane râpée semblait toute rouge ; des reprises en bordaient les bords, elle était très propre, mais si mince, si lamentable, que Marthe, restée assise jusque là avec une sorte de réserve inquiète, se leva à son tour. » *Ibidem*, p.907

[4] « Pas un papier sur la table, pas un objet sur la commode, pas un vêtement aux murs ; le bois nu, le marbre nu, le mur nu. » *Ibidem*, p.926

[5] « De chaque côté, trois hautes fenêtres à vitres claires, fêlées, crevées pour la plupart, ouvraient des jours d'une crudité crayeuse. Le plein air du dehors entrait là brutalement, mettant à nu toute la misère du Dieu de ce village perdu. » Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, *op.cit.*, p.1220

de l'abbé Mouret vit aux côtés de sa sœur cadette Désirée, dans le village reculé des Artaud, caractérisé par son aspect désertique :

> Le pays s'étendait à deux lieues, fermé par un mur de collines jaunes, que des bois de pins tachaient de noir ; pays terrible aux landes séchées, aux arêtes rocheuses déchirant le sol. […] On aurait dit qu'un immense incendie avait passé là, semant sur les hauteurs les cendres des forêts, brûlant les prairies, laissant son éclat et sa chaleur de fournaise dans les creux[1].

L'abbé Mouret évolue donc en ermite dans cet environnement hostile qui lui apporte une entière satisfaction et qu'il considère comme un véritable Éden conduisant à la perfection ascétique vers laquelle il cherche à tendre ; ainsi, comme le comprend Angélique à la lecture de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, « ce monde est semé de pièges, les ermites vont au désert, où il n'y a pas de femmes[2]. » Le désert, lieu hostile et vide, sans nature, apparaît donc comme un lieu salutaire pour les religieux souhaitant vivre à la manière du Christ dans l'épisode de la tentation au désert, rapporté dans le *Nouveau Testament* par Matthieu, Marc et Luc, résistant ainsi aux diverses tentations du diable. La vie des prêtres zoliens, comme la vie de saint Antoine, devient alors une *imitatio christi* : ainsi, puisque dans l'épisode de la tentation au désert le Christ connaît un jeûne de quarante jours et quarante nuits, en précisant à Satan que « l'homme ne vivra pas de pain seulement, mais de toute parole qui sort de la bouche de Dieu[3] », l'ascète zolien applique à la lettre ce précepte, en prétendant se nourrir exclusivement de spiritualité et échapper aux besoins vitaux du corps humain. En d'autres termes, l'existence de l'anachorète zolien repose sur la mise en application drastique des enseignements du Christ et une obéissance radicale à la parole divine.

Ainsi, les prêtres zoliens apparaissent comme des personnages particulièrement discrets, voire secrets : Zola fait par exemple le choix narratif de ne jamais montrer au lecteur Monseigneur d'Hautecœur buvant ou se nourrissant ; de la même manière, ainsi qu'Athanase d'Alexandrie signale que saint Antoine se cachait pour manger, honteux face aux exigences du corps, le personnage de François Mouret, dans sa grande lucidité, soutient que « ces robes noires, ça se cache pour avaler un verre d'eau. […] on ne les entend pas même mettre leur clef dans la serrure.[4] » Cette attitude caricaturale est exactement celle de l'abbé Faujas, qui paye

---

[1] *Ibidem*, p.1230-1231
[2] Émile ZOLA, *Le Rêve*, *op.cit.*, p.838
[3] Évangile selon Matthieu, 4,4
[4] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans*, *op.cit.*, p.903

sans que l'on voie les pièces de monnaie, qui se déplace sans que l'on entende ni remarque ses mouvements, et qui se cache derrière d'épais rideaux de coton, excitant la curiosité malsaine de son hôte. Faujas est ainsi caractérisé par son attitude extrêmement secrète[1] et ses diverses privations dans la première partie du roman ; par exemple, alors que toute la famille Mouret partage un repas copieux dans un joyeux tapage, l'abbé, dans une attitude méditative, prétend se nourrir de spiritualité – le besoin vital du corps étant ainsi renvoyé à une certaine animalité : « Nous n'avons besoin de rien[2] », prétend-il. Cette répulsion face aux exigences corporelles rejoint la théorie matérialiste selon laquelle « l'homme est ce qu'il mange », pour reprendre la formule de Ludwig Feuerbach : ainsi, en refusant de se nourrir de matière, le corps du prêtre est lui-même dématérialisé, et tend vers la spiritualité.

En d'autres termes, le prêtre zolien cherche à atteindre un idéal incarné par Antoine le Grand, dont il suit l'exemple en renonçant à la vie en société ainsi qu'aux besoins vitaux animalisant de l'être humain, et répondant à un idéal d'ignorance. En effet, l'ascète se livre à un ensemble d'exercices pour atteindre une perfection spirituelle, qui n'est autre que celle incarnée par les anges, et qui passe donc nécessairement par une ignorance de la chair, et plus encore par une désexualisation définitive du corps.

b) La prêtrise comme une négation du corps

L'un des vœux pieux les plus incompréhensibles pour le XIXe siècle français et son phénomène de déchristianisation, mais plus encore pour Zola, est sans nul doute le vœu de chasteté que prononcent les séminaristes, et qui apparaît comme la pire des « aberrations sexuelles », pour reprendre le terme d'Anatole France. Cet éloge d'une vie non-corporelle, cet « aberrant » renoncement à la chair, principal moyen de garantir l'intégrité du personnage ecclésiastique zolien, est présenté non comme un choix délibéré de la part du prêtre, mais comme la conséquence d'une ignorance du corps : ainsi, dans les premiers chapitres de *La Faute de l'abbé Mouret*, Zola insiste, par l'intermédiaire de la Teuse, sur le fait que le jeune abbé est innocent, au sens étymologique latin d'*innocens*, « qui ne fait pas le mal », « qui ne commet pas le péché » – ici, en l'occurrence, le péché de chair : « – […] il n'a point

[1] Rose explique par exemple à François Mouret, au début du roman : « – Ils sont sortis, monsieur […]. Je ne les aurais pas vus, tant ils marchent doucement, si leurs ombres n'avaient passé sur le carreau de ma cuisine […]. » *Ibidem*, p.917

[2] *Ibidem*, p.911

vécu […] ; « […] il ne sait rien […][1] ». La Teuse évoque donc la notion d'ignorance au sens biblique du terme, renvoyant à la question de la connaissance charnelle ; en d'autres termes, l'idéal ascétique des prêtres zoliens est étroitement lié à un idéal génésique d'innocence : puisque le péché originel n'est autre qu'une désobéissance à l'exigence divine d'ignorance, le personnage ecclésiastique se rêve en Adam d'avant la Chute, inconscient de son corps. Afin de réussir à maintenir la masculinité de l'homme d'Église endormie, la religion joue même un rôle castrateur, assistée par la fonction désexualisante de la soutane, « […] cette robe de femme qui le laissait sans sexe[2] », pour reprendre l'expression d'Albine, robe qui finit par représenter le prêtre par métonymie. Ainsi, dans *La Conquête de Plassans*, l'homme d'Église n'est autre qu'une « robe noire[3] » ou une « soutane », le vêtement allégorisant la religion et son emprise sur les séminaristes, et apparaissant alors peu à peu non plus seulement comme un simple vêtement distinctif, mais comme une véritable carapace, pétrifiant au sens propre le corps de l'abbé, qui reconnaît avec satisfaction, à l'image de l'abbé Mouret, être devenu une créature de pierre :

> « – Il me semble que tout le sang de mes veines s'en va… tout à l'heure, en venant, j'ai cru qu'on me jetait sur les épaules une robe glacée, qui se collait à ma peau, et qui, de la tête aux pieds, me faisait un corps de pierre…[4] »

La soutane châtre donc littéralement le corps du prêtre ; ainsi, la Teuse compare explicitement l'abbé Mouret à un coq castré : « – Les chapons, eux aussi, s'écrasent le cœur comme une puce […][5] » Par cette émasculation, imposée par une religion austère, le prêtre devient chez Zola un homme différent des autres[6]. Dans *La Conquête de Plassans*, François Mouret se fait alors le porte-parole de cette pensée zolienne, en considérant l'abbé Faujas comme une créature étrangère à l'ensemble de l'humanité, allant même jusqu'à lui trouver une odeur différente de celle des mortels : « […] la chambre avait pour lui, esprit fort, une odeur particulière. Elle sentait le prêtre, pensait-il ; elle sentait un homme autrement fait que

---

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, *op.cit*., p.1229
[2] *Ibidem*, p.1465
[3] « Il n'y avait pas une robe noire à Plassans qui n'eût pris le frais dans le jardin, devant la cascade. » Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans*, *op.cit*., p.944
[4] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, *op.cit.,* p.1504
[5] *Ibidem*, p.1434
[6] « Au sortir du séminaire, [Serge] avait eu la joie de se voir étranger parmi les autres hommes, de ne plus marcher comme eux, de porter autrement la tête, d'avoir des gestes, des mots, des sentiments d'être à part. » *Ibidem*, p.1286

les autres.[1] » Cependant, loin d'être honteux de cet affaiblissement significatif de sa masculinité, le prêtre zolien se montre au contraire fier de la disparition de sa virilité, affirmant être ainsi définitivement protégé contre la menace de la tentation ; en d'autres termes, seule la mort du corps paraît garantir, chez Zola, le respect du vœu de chasteté prononcé par le séminariste. Ainsi l'abbé Mouret se montre-t-il particulièrement satisfait de s'élever au-dessus des hommes grâce à son ignorance : « Si la tentation devait venir, il l'attendait avec sa sérénité de séminariste ignorant. On avait tué l'homme en lui […].[2] » Ce qui est incompréhensible pour le commun des mortels apparaît donc aux yeux du prêtre zolien comme une véritable marque d'élection, une grâce, la castration, telle une purification, apparaissant comme un symbole d'élévation, rapprochant le prêtre de l'ange de Dieu : « Il se sentait féminisé, rapproché de l'ange, lavé de son sexe, de son odeur d'homme. […] Certains de ses organes avaient disparu, dissous peu à peu […].[3] » L'homme d'Église zolien ne subit donc pas seulement la castration mais y aspire aussi dans le but de se prémunir contre une possible attaque de la tentation, à l'image, une fois de plus, de l'abbé Mouret, qui, lors d'une prière, demande à la Vierge Marie de faire de lui un eunuque digne du Paradis : « – Qu'un miracle emporte tout l'homme qui a grandi en moi[4] » ; « – Ô Marie […] faites-moi eunuque parmi les hommes […] ![5] » L'ignorance du corps devient donc, chez le prêtre zolien, un rejet de la chair, et en une aspiration à la mort. Puisque la mort du corps et des sens, chez Zola, est étroitement liée à la religion, la renonciation de l'homme d'Église à sa propre chair et donc à la vie le conduit fatalement à se tourner vers l'esprit et la mort.

c) L'ascèse ou le martyre quotidien

Dans l'*incipit* d'inspiration romantique du *Rêve*, l'auteur naturaliste utilise abondamment le champ lexical de la blancheur, afin de souligner la raideur lapidaire des personnages qui évoluent dans cet univers religieux, dans lequel le froid et la mort renvoient au mystique et au glorieux :

[1] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans*, *op.cit*., p.926
[2] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, *op.cit.,* p.1234
[3] *Ibidem*, p.1286
[4] *Ibidem*, p.1314
[5] *Ibidem*, p.1315

> Debout sur son pilier, avec sa palme blanche, son agneau blanc, la statue de la vierge enfant avait la pureté blanche, le corps de neige immaculé, dans cette raideur immobile du froid, la glaçait autour d'elle le mystique élancement de la virginité victorieuse[1].

La blancheur associée à la froidure ainsi qu'à l'utilisation du registre pathétique permet à l'auteur d'instaurer une atmosphère de mort, sans que l'on sache si l'arrivée d'Angélique à Beaumont le soir de Noël apparaît comme une nouvelle Nativité ou comme une mort imminente : « […] l'enfant misérable, blanche de neige, elle aussi, raidie et blanche à croire qu'elle devenait de pierre, ne se distinguait plus des grandes vierges.[2] » La mention de la pierre est par conséquent particulièrement significative, et la figure d'Angélique contribue à renforcer l'atmosphère lugubre et paralysante qu'instaure un paysage religieux. Dans le village de Beaumont-l'Église, imaginé par Zola comme empreint d'une religiosité moyenâgeuse, Angélique reçoit une éducation religieuse de la part des Hubert, ses parents adoptifs, incarnant eux aussi la mort en tant que couple maudit car frappé de stérilité, et aspirant au néant, Hubertine choisissant « […] sa mort, plutôt qu'une vie mauvaise[3] ». En d'autres termes, faire le choix de la prêtrise revient chez Zola à faire le choix du trépas, ainsi que l'exprime le personnage de l'abbé Mouret face à Albine désabusée : « – Oui, je nie la vie, je dis que la mort de l'espèce est préférable […][4] » ; de la même manière, lorsque Zola relate par l'intermédiaire d'Hubertine l'histoire personnelle de Monseigneur d'Hautecœur, la prêtrise apparaît comme une substitution à la mort, puisqu'après avoir perdu sa femme en couches, « on raconte qu'il faillit en mourir. […] Une semaine plus tard, il entrait dans les ordres[5] », la succession de ces deux phrases lapidaires permettant au lecteur de faire le lien entre l'aspiration à la mort et le choix de la prêtrise. Le personnage de prêtre zolien est donc comme pétrifié, au sens propre de « converti en pierre » ; l'image de la pierre est d'ailleurs particulièrement présente dans *Le Rêve*, notamment à travers l'omnipotente image de la cathédrale de Beaumont, dont la chapelle des Hautecœur est comparée, de par son architecture romane, à un « caveau », à un « sépulcre », « revêtu de pierres tombales[6] ». Dans le troisième livre de *La Faute de l'abbé Mouret*, en revanche, la pierre ne désigne pas tant l'austérité de l'église des Artaud que le corps même du personnage principal, comparé à un cadavre

---

[1] Émile ZOLA, *Le Rêve*, *op.cit.*, p.817
[2] *Ibidem*, p.817
[3] *Ibidem*, p.961
[4] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, *op.cit.*, p.1314
[5] Émile ZOLA, Le Rêve, *op.cit.*, p.852
[6] *Ibidem*, p.943

qu'Albine tente en vain de ranimer[1], et dont « [la] face nue ressemblait à celle d'un saint de pierre […].[2] » La soutane apparaît alors aux yeux d'Albine comme un vêtement de deuil : « –M'as-tu cru morte, que tu as pris le deuil ?[3] » Par conséquent, plus la dévotion est radicalisée dans l'austérité, plus l'homme d'Église adopte une attitude cadavérique : ainsi, de la même manière que Monseigneur d'Hautecœur s'enferme dans une religion rigide afin de tuer sa passion et sa chair désirante, l'abbé Mouret du troisième livre, après l'accomplissement de la faute et le réveil de ses sens, aspire à une religion plus radicale que dans sa jeunesse, en se tournant non plus vers la figure féminine de la Vierge Marie, mais vers la figure masculine et rédemptrice du Christ en croix, porteur d'un principe de mort. Ainsi l'abbé Mouret se lamente-t-il dans le troisième livre, souhaitant non plus uniquement une émasculation qui le laisserait en vie, mais une mort définitive :

> « – J'ai prié, j'ai corrigé ma chair, j'ai dormi sous votre garde, j'ai vécu chaste ; et je pleure, en voyant aujourd'hui que je ne suis pas assez mort à ce monde pour être votre fiancé.[4] »

Caractérisé par la noirceur, le sang et la souffrance, seul le Christ peut répondre à une telle demande, quand la Vierge Marie, figure maternelle par excellence, défend au contraire essentiellement la vie. Le crucifié occupe ainsi de manière symbolique la partie droite de l'église des Artaud, nommée « la chapelle des Morts », la partie droite du cerveau humain étant associée à l'esprit, en opposition très nette avec la figure de la Vierge, principe de vie occupant le côté gauche de la nef, le côté des sentiments et des émotions. L'église des Artaud du troisième livre de *La Faute de l'abbé Mouret*, consolidée par le prêtre lui-même – le travail manuel apparaissant en effet comme une composante essentielle de l'existence ascétique, vouée à soumettre son corps en esclavage – est ainsi dépouillée de toute référence à la Vierge Marie, l'image de la Croix occupant désormais la quasi-totalité de l'espace, et l'emplissant d'une atmosphère de mort :

> Une agonie lamentable emplissait la nef, éclaboussée du sang qui coulait des membres du grand Christ ; tandis que, le long des murs, les quatorze images de la Passion

[1] « Ses lèvres se collèrent sur ce cadavre pour le ressusciter », Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1507
[2] *Ibidem*, p.1464
[3] *Ibidem*, p.1464
[4] *Ibidem*, p.1313

étalaient leur drame atroce, barbouillé de jaune et de rouge, suant l'horreur. C'était la vie qui agonisait là, dans ce frisson de mort […].[1]

Le Christ, dans les romans zoliens, symbolise donc une agonie effrayante, et une souffrance à laquelle le prêtre voue un culte dans une église devenue cercueil ; en d'autres termes, l'homme sensuel ayant connu la chair, une fois devenu prêtre, devient martyr, dès lors que le désir est réduit à une souffrance qu'il s'agit de dompter : « Ce n'était plus de la rancune, c'était l'absolue volonté, le devoir rude de le soustraire au mal dont lui-même souffrait tant.[2] »

Mais plus encore qu'une simple figure adorée par l'ascète zolien, le Christ incarne un véritable exemple, en tant que premier martyr du christianisme. Par conséquent, l'existence ecclésiastique zolienne, dans les trois romans, correspond à une *imitiatio christi*, caractérisée par une aspiration à la souffrance du Christ, et plus généralement au martyre christique comme acte d'amour suprême conduisant au divin, la répulsion du prêtre zolien face à la chair passant donc nécessairement par une répulsion vis-à-vis de son propre corps. Ainsi, par imitation des saints de *La Légende dorée* que lit Angélique, et qui s'infligent diverses tortures[3], comme celle qui consiste à se jeter nu dans les ronces ou dans la neige[4], l'homme d'Église des romans zoliens atteint une certaine jouissance à martyriser sa propre chair, à l'image de l'abbé Mouret, qui invoque l'aide du Christ : « – Jésus, qui êtes mort pour nous […] permettez que je couvre ma tête d'un cilice, que je pose mon front à vos pieds, que je reste là, immobile, jusqu'à ce que la mort me pourrisse.[5] » Dans les trois romans qui constituent notre corpus, la chair est littéralement martyrisée par une religion culpabilisatrice, l'aspiration à l'émasculation dépassant le fait de souhaiter rester ignorant de la chair, et témoignant d'une volonté de faire souffrir le corps : la distinction que fait Zola dans *Le Rêve* entre l'art roman, représentant d'une religion terrestre particulièrement culpabilisatrice, et l'art gothique, matérialisant l'accès au divin, rejoint alors la distinction entre la chair agressée et la chair respectée ; en effet, les vierges du portail sainte Agnès sont « […] en bas martyrisées, broyées dans les tourments, en haut accueillies par un vol de chérubins, ravies

[1] *Ibidem*, p.1437
[2] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.941
[3] A l'image de Paule, qui abandonne ses enfants, de Germain, qui répand de la cendre sur sa nourriture, ou encore d'Agathon qui garde une pierre dans la bouche pendant 3 ans pour apprendre à se taire. Voir Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.832
[4] *Ibidem*, p.838
[5] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1473

d'extase au milieu de la cour céleste.[1] » Dans le christianisme des romans zoliens, le corps apparaît donc comme une source de tourments, qu'il s'agit de châtrer par divers actes de contrition et d'autopunition particulièrement violents : à ce propos, Zola rappelle au lecteur quelques anecdotes recueillies dans l'édition de *La Légende dorée* que possède Angélique, telles que celle de saint François, déclarant qu'il n'existe pas « de plus grand ennemi que son corps[2] », ou du pape Léon, se tranchant la main après que cette dernière a reçu le baiser d'une femme.

Force est de constater que cette violence contre soi-même est en réalité une violence contre la chair humaine en général, présentée comme un accès à l'Enfer. Le Frère Archangias, personnage ridicule caricaturant une religion extrêmement austère, devient ainsi, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, un véritable ange exterminateur moderne, porte-parole d'un christianisme visant la disparition définitive de la chair humaine. En souhaitant brûler le village des Artaud, village athée et dégénéré par la consanguinité, Archangias, dont le nom fait explicitement référence au vocable « archange » affublé d'une sonorité péjorative matérialisant la fourberie, démontre toute la violence que sa foi austère implique : « – […] de la graine de damnés, ces crapauds-là ! On devrait leur casser les reins, pour les rendre agréables à Dieu. […] Menez-moi ça à coups de bâton, monsieur le curé, à coups de bâton ! » ; « – Il faudra le feu du ciel, comme à Gomorrhe, pour nettoyer ça.[3] » Cette violence est plus précisément dirigée contre la chair féminine, et conduit à réprouver catégoriquement tout contact avec un corps féminin. Zola rappelle ainsi, par l'intermédiaire de Jacques de Voragine, l'histoire d'un homme qui, voulant aider sa mère à traverser un ruisseau, dut se couvrir les doigts pour ne pas la toucher, ou encore celle d'un martyr qui, embrassé par une jeune fille, lui arrache la langue avant de la lui cracher au visage. Le contact physique avec une femme n'étant pas acceptable, la religion que servent les prêtres zoliens prône la séparation des corps, et *a fortiori* la séparation des époux : « On ne s'épouse que pour mourir[4] » Les saints de la primitive Église sont présentés, par l'intermédiaire de *La Légende dorée* qui semble servir ironiquement la parole de Zola, en ces termes :

> Un dédain, un dégoût de la chair, de la loque humaine, aiguise la douleur d'une volupté céleste. Qu'on la déchire, qu'on la broie, qu'on la brûle, cela est bon ; encore et

[1] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.,* p.816
[2] *Ibidem*, p.835
[3] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p.1237
[4] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit*., p.935

encore, jamais elle n'agonisera assez ; et ils appellent tous les fers, l'épée dans la gorge, qui seule les tue.[1]

Une telle répugnance à l'égard de la chair s'explique par le devoir conscient des croyants d'expier la faute du péché originel, dont chaque être humain, depuis l'épisode génésique de la Chute, est porteur. L'image du péché originel comme d'une tâche ineffaçable, que seule la mort peut entamer, rejoint alors celle de la tare héréditaire, Zola s'appropriant d'une manière personnelle et inhabituelle la notion de « péché originel ». Ainsi, la présence d'un ou plusieurs membres de la famille des Rougon-Macquart dans chaque roman du cycle semble par conséquent vouée à effacer cet omniprésent et omnipotent héritage *génétique*, de la même manière que l'existence de chaque homme sur Terre est réduite à une tentative d'effacement de l'héritage *génésique*. Le péché originel, qui n'est autre qu'un péché de désobéissance et d'avidité vis-à-vis de la connaissance, ne peut donc être racheté si ce n'est par une plongée dans l'ignorance et l'obéissance absolue, attitude qu'adopte rapidement le personnage d'Angélique :

Aussi, en chrétienne de la primitive Église, nourrie des lectures de la Légende, s'abandonnait-elle, inerte, entre les mains de Dieu, avec la tache du péché originel à effacer ; elle n'avait aucune liberté, Dieu seul pouvait opérer son salut en lui envoyant la grâce […].[2]

Mais Angélique n'est pas seulement chrétienne, elle est aussi Rougon, bien que Zola taise autant que possible ce nom particulièrement lourd. Fille de père inconnu et de Sidonie Rougon, personnage que le lecteur a déjà pu observer dans *La Curée*, Angélique hérite ainsi d'une double tare : celle du péché originel génésique, et celle du péché originel génétique. Doublement pécheresse, elle est donc doublement pénitente, poussée à la contrition tout en ignorant l'origine de sa faute – en d'autres termes, en ignorant ses origines familiales : « Dans sa résolution, entrait en outre une idée de pénitence, pour se punir du péché qu'elle avait pu commettre.[3] » La torture du corps devient alors chez Zola le seul moyen de ne point pécher : tandis qu'Angélique se punit elle-même de diverses manières, Marthe se couche sur le carreau froid de sa chambre, et Serge remercie le Ciel pour les souffrances qu'Il lui inflige :

[1] *Ibidem*, p.835
[2] *Ibidem*, p.868
[3] *Ibidem*, p.889

« – Je vois que vous m'aviez à jamais marqué de votre sceau, ce sceau redoutable, plein de délices […]. Vous m'avez brisé dans le péché et la tentation. Vous m'avez dévasté de votre flamme.[1] »

Le christianisme prônant l'ignorance prône chez Zola la souffrance, et le personnage de prêtre, dans une forme de névrose masochiste consécutive de son auto-culpabilisation, se rêve en figure christique, espérant revivre la Passion, l'épisode le plus sombre du christianisme. Ainsi, l'abbé Mouret, ébranlé dans sa foi par la lutte intérieure qui oppose en lui sa nature d'homme et sa fonction de prêtre, cherche à reproduire l'idéal incarné par les martyrs chrétiens devant, eux aussi, résister à la tentation de la chair, du mariage, ou encore de l'abjuration. Face à la figure tentatrice d'Albine, qui cherche à éveiller le désir du jeune abbé Mouret qu'elle considère comme son époux et le pousse à renier son Dieu dans ce que Zola nomme « la grande scène dans l'église »[2], qui constitue le huitième chapitre du troisième livre de *La Faute de l'abbé Mouret*, le prêtre devient alors une figure christique, à l'épreuve de la déréliction, à l'image du Christ en Croix, s'exclamant : « Mon Dieu ! vous m'abandonnez […][3] », exclamation renvoyant au Psaume 22 et à l'imploration du Christ rapportée par Matthieu et Marc : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?[4] »

L'homme d'Église zolien apparaît, dans les trois romans, comme un ascète, un nouvel Antoine, dont le portrait est brossé à la lumière du naturalisme, et dont l'existence semble fondée sur cet unique modèle anachorétique : idéalement retiré du monde, le saint Antoine zolien impose à son corps une existence austère, rejetant autant que possible le corps humain et ses exigences. La prêtrise devient synonyme de négation du corps, et les moindres attributs de l'homme d'Église zolien contribuent à désexualiser sa chair : la tonsure est ainsi perçue comme la cicatrice de l'émasculation du prêtre, puisqu'elle fait disparaître les cheveux, attribut viril ; de la même manière, la soutane, tantôt présentée comme une robe féminisante, tantôt comme un linceul enveloppant le corps d'un cadavre, est un attribut désexualisant. Mais la simple ignorance génésique du corps devient rejet, et la chair, par la même occasion, représente le principal ennemi de l'Esprit. La vie du prêtre repose alors sur l'idéal de *l'imitatio christi* et l'aspiration au martyre christique, la souffrance apparaissant comme l'unique source de plaisir de l'homme d'Église chez Zola. Le fait que la souffrance du Christ

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1480
[2] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, « Plan du troisième livre », Ms NAF 10.295, f°22
[3] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1477
[4] Psaume 22, 2 ; Évangile selon Matthieu 27, 46 ; Évangile selon Marc 15, 34

en Croix, « insulté », « battu de verges », « attaché sur la croix » et « la chair […] déchirée[1] », incarne une mise à l'épreuve idéale, témoigne de la dévotion quasi névrotique du prêtre zolien, névrose sur laquelle nous reviendrons plus en détail ultérieurement. L'image du désert, dans lequel évolue l'ascèse chrétien, est d'ailleurs porteur en lui-même d'une contradiction renforçant l'idée selon laquelle le prêtre zolien est un personnage névrosé, puisqu'il s'agit à la fois d'un lieu hostile, « sans pièges », comme le précise le texte de *La Légende dorée*, mais aussi du lieu de toutes les tentations ; en effet, à l'image de saint Antoine ou du Christ, subissant les pires tentations au désert, le prêtre zolien, bien que retiré du monde, est par conséquent lui aussi soumis à la tentation du diable, réduite chez Zola à la tentation de la chair, incarnée par la figure de la femme-nature, le village des Artaud incarnant précisément cette ambivalence du désert, puisque, présentés à diverses reprises comme une nouvelle ville de Sodome ou de Gomorrhe, les Artaud sont à la fois un désert total, sans vie, sans nature, et un lieu de perdition.

B. La femme-nature zolienne, rivale du prêtre, associée à la vie

Face aux représentants de la Passion, les figures féminines zoliennes défendent la passion humaine. Parfaitement opposée à l'homme d'Église, la femme zolienne est associée à la vie et à la nature, c'est-à-dire à l'état primitif de l'humanité, un « état de nature » presque rousseauiste. En ce sens, le personnage de Désirée apparaît comme la représentation la plus aboutie de ce concept d'« homme naturel », puisque cette adolescente dans *La Conquête de Plassans* puis jeune femme dans *La Faute de l'abbé Mouret*, présentant un retard mental, ne sachant ni lire, ni écrire, incarne parfaitement ce que pourrait être l'Homme à l'état de nature, sans aucune loi ni détermination morale. Ainsi, le personnage de Désirée ne s'épanouit qu'au sein d'un environnement luxuriant et fécond, à l'image de la basse-cour dont elle s'occupe, d'une manière inconsciemment provocatrice, contre le flanc même de l'église des Artaud ; de la même manière, si Marthe confesse que la lecture lui donne des migraines[2], l'indice

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p.1470

[2] « – Pendant trois nuits, tous les personnages me dansaient dans la cervelle. » Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit.,* p.971

permettant de comprendre qu'Albine est revenue à l'état sauvage[1] n'est autre que le fait qu'elle a désappris la lecture : « – Je crois même qu'elle ne sait plus lire. Imagine-toi une demoiselle retournée à l'état de vaurienne libre […][2] », dit le docteur Pascal. La lecture, véritable indice de socialisation, apparaît donc comme l'activité culturelle sur laquelle repose l'existence du prêtre : ainsi, Serge, dès le premier chapitre de *La Conquête de Plassans*, est un lecteur averti[3], Monseigneur Rousselot traduit des vers latins, et l'abbé Faujas se promène fréquemment avec son bréviaire. La situation du personnage d'Angélique Rougon est, de ce point de vue, singulière, puisque son éducation – une éducation religieuse – repose essentiellement, à l'inverse des figures féminines précédemment citées, sur la lecture d'un unique texte : *La Légende dorée*. En effet, bien que le personnage fasse preuve d'un « mauvais vouloir », par une volonté inconsciente de rester fidèle à son état de nature, le milieu médiéval que représente Beaumont-l'Église tend à « culturaliser » les personnages zoliens. Contrairement au personnage de Pauline Quenu, héroïne de *La Joie de Vivre*, qui ne lit que des ouvrages scientifiques, s'intéressant dans un premier temps essentiellement aux images facilitant l'accès à la parole de Dieu, Angélique ne reçoit aucune instruction autre que celle que lui apporte le texte désuet de Jacques de Voragine : « Pour le reste, la géographie, l'histoire, le calcul, son ignorance demeura complète.[4] »

Mis à part le cas particulier d'Angélique, les femmes-nature zoliennes allégorisent cet état primitif, cette ignorance d'ordre culturel, apparaissant donc comme l'ennemie du personnage de prêtre, son rival philosophique : l'état de nature incitant, selon Rousseau, à l'instinct de conservation ainsi qu'à la pitié, l'homme est conduit à « une répugnance naturelle à voir périr ou souffrir tout être sensible » ; or, puisque le prêtre zolien défend précisément la douleur et la mort, il n'apparaît pas comme un personnage naturel, mais culturel. Afin de comprendre comment se cristallise cette nette opposition entre culture et nature par l'intermédiaire des personnages, nous pouvons nous référer au fait que Zola s'appuie sur les diverses théories en vigueur au XIXe siècle, rendues célèbres par le docteur Charcot dans *L'Hystérie* ou encore par Jules Michelet dans *La Femme*[5], et selon lesquelles la Femme est un être tout entier tourné vers l'amour – et donc la chair – comme principe de vie. La femme-

---

[1] Zola écrit d'ailleurs dans l'Ebauche du roman : « ~~Puis~~ Une inconscience absolue, Ève sans aucun sens social, sans morale apprise, la ~~p~~ bête humaine amoureuse. » Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, « Ébauche », Ms NAF 10.295, f°6-7

[2] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p.1256

[3] « Serge avait sorti de sa poche un livre qu'il lisait attentivement. » Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.901

[4] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit*., p.828

[5] Jules MICHELET, *La Femme*, Paris, Calmann-Lévy, [1902 ?], 468 pages.

nature zolienne s'inscrit donc toujours dans un espace particulier devenu paysage « état d'âme » reflétant par métaphore l'état psychologique du personnage. Inscrire ces divers personnages dans un environnement délimité permet à Zola d'utiliser une méthode proche de l'observation éthologique naturaliste, visant à analyser et comprendre les comportements d'un animal ou d'un être humain en reconstituant son milieu naturel ; le jardin zolien devient ainsi un outil précieux permettant de simuler une situation naturelle. La femme-nature est non seulement la gardienne d'un espace donné, à l'image d'Ève, mais aussi un être vivant analysé minutieusement par l'œil naturaliste zolien.

a) La nature liée à la virginité

Si l'on en croit Jules Michelet, « Nature est une femme[1] ». Par conséquent, par opposition à l'homme, et plus encore au prêtre, personnage plus intellectuel renvoyant au concept de « culture », la femme, dont la seule éducation, toujours d'après Michelet, provient des fleurs et des fruits, est un être spontané, gouverné par ses instincts, et renvoyant au concept de « nature », ainsi que l'écrit Zola dans « l'Ebauche » de *La Faute de l'abbé Mouret :* « […] Blanche est le naturalisme, et va dans le sens libre de l'instinct et de la passion. »[2]. La femme zolienne est alors toujours étroitement liée à une nature qu'elle symbolise, dont elle est le représentant, tantôt par figure allégorique, tantôt par figure métonymique. Elle apparaît donc souvent dans les romans de Zola comme l'incarnation d'une nouvelle Ève : ainsi, si Albine apparaît régulièrement, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, comme la première femme, l'Ève innocente d'avant la Chute, la plus primitive des figures féminines zoliennes est Désirée, jeune Cybèle, déesse antique représentant la terre comme premier principe de vie. En effet, Désirée apparaît tantôt comme une bête sauvage, tantôt comme une reine, régnant en maîtresse vierge sur sa basse-cour, véritable arche de Noé[3] :

> Désirée avait alors vingt-deux ans. […] elle profitait du sol gras, du plein air de la campagne, se développant toute en chair, devenant une belle bête, fraîche, blanche, au

[1] Jules MICHELET, *op.cit.*, p.88
[2] Emile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, « Ebauche », Ms NAF 10.295, f°4
[3] « D'ailleurs, tous les animaux vivaient ensemble, les lapins avec les poules, la chèvre […] au milieu des canards, les oies, les dindes, les pintades, les pigeons fraternisant en compagnie de trois chats. » Émile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p.1264

sang rose, à la peau ferme. […] si bien qu'elle était une créature à part, […] avec […] un front borné de jeune déesse.[1]

Par conséquent, avant d'être amante puis mère, la femme-nature zolienne est une vierge primitive caractérisée par la santé et la force, à l'image du personnage d'Albine, comparé tantôt à une bête sauvage – « – On dirait un trot de bête, derrière cette muraille[2] », s'exclame d'ailleurs le jeune abbé –, tantôt à la végétation luxuriante du Paradou : « – Je suis grande comme les arbres, toutes les feuilles qui tombent sont des baisers[3] », s'exclame l'héroïne zolienne. Dès son apparition dans le roman, l'auteur souhaite insister sur l'analogie qui unira l'héroïne et le jardin : « Je la ferai blonde, pas trop grande, l'air d'une bohémienne endimanchée dans la première partie, sauvage, avec une pointe de mystérieux. Dans la seconde partie, il la faut adorable, svelte, blanche comme du lait, avec une fraîcheur de printemps […][4] », écrit l'auteur dans « l'Ébauche ». Dans cette présentation qui présuppose une évolution du personnage au cours des trois livres, Zola insiste sur la virginité et la pureté d'Albine, notamment à travers la comparaison avec la couleur blanche ; c'est cette même candeur que l'on retrouve associée à Angélique pendant toute la première partie du *Rêve* : en effet, dans l'*incipit* du roman, l'auteur naturaliste développe le champ lexical de la blancheur, à travers les occurrences des mots « blancs », « neige », « candeur », « immaculé », ou à travers l'assonance en [ã] dans la phrase suivante : « Les grandes saintes de l'ébrasement surtout en étaient vêtues, de leurs pieds blancs à leurs cheveux blancs, éclatantes de candeur.[5] » L'apparence physique d'Angélique elle-même est représentative d'une certaine pureté, dès lors qu'elle ressemble à une « vierge de vitrail », et plus précisément à un Botticelli, de par sa blondeur et l'ovale allongé de son visage, attributs caractéristiques de la beauté virginale. De la même manière que la pureté d'Albine est renforcée par son analogie avec le printemps comme éveil de la nature, le pucelage du personnage est qualifié de « virginité en fleur[6] » et assuré à la fois par l'imitation des saintes de *La Légende dorée* et par l'analogie avec les plantes sauvages des différents jardins, à l'image de l'églantier qui pousse sur la façade de l'église et qu'Angélique entretient avec autant de soin qu'elle entretient sa propre image.

---

[1] *Ibidem*, p.1262
[2] *Ibidem*, p.1257
[3] *Ibidem*
[4] Henri MITTERAND, « La Faute de l'abbé Mouret, étude », Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire, tome I, Paris, éditions Fasquelle et Gallimard, 1960, p.1692-1693
[5] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.816
[6] *Ibidem*, p.932

Par conséquent, la femme-nature zolienne, à l'image de Désirée ou d'Albine, gouvernées par leurs instincts, est la représentante majeure d'une nature laissée à l'état sauvage, caractérisé par une obsession de la pureté, le pur étant le « sans mélange », et donc le « sans sexe », le rapport sexuel étant précisément un mélange des corps et des substances. Nous pouvons alors nous risquer à dire que l'environnement naturel dans lequel ces personnages zoliens évoluent semble peu à peu les refléter par métaphore : ainsi, si Albine est la représentante du jardin du Paradou, lieu encyclopédique imaginé à partir de l'Éden génésique, de la même manière, Désirée, qui permet de faire la transition entre *La Conquête de Plassans* et *La Faute de l'abbé Mouret*, apparaît comme une allégorie de « la terre », ainsi que l'écrit Zola dans « L'Ebauche »[1], et devient un élément constitutif de la basse-cour dans laquelle elle évolue. Tous ces personnages féminins apparaissent donc comme les gardiens d'un milieu naturel délimité et représentant d'une universalité : en effet, de même que l'on recense dans la basse-cour de Désirée un grand nombre d'animaux, la réunion dans un même jardin de presque tous les végétaux typiques du bassin méditerranéen témoigne de la valeur encyclopédique du Paradou. La vierge zolienne s'épanouit donc dans un environnement naturel primitif, le premier état de la nature renvoyant au premier état de la femme-nature des romans zoliens. Cet âge de la virginité sans trouble est représenté par le personnage de Désirée, que le retard mental emprisonne éternellement dans l'enfance. Ainsi, « A seize ans, lorsque la puberté était venue, Désirée n'avait point eu les vertiges ni les nausées des autres filles. Elle prit une carrure de femme faite […] Et dans cette plénitude, pas un désir charnel ne monta.[2] » Désirée ne fait donc preuve d'aucune curiosité à l'encontre de la chair[3], et apparaît uniquement comme une mère nourricière, une figure de Créateur occupé à faire se reproduire ses bêtes comme Noé afin de repeupler la terre sur le sol mort des Artaud ; sa première apparition dans *La Faute de l'abbé Mouret* n'est d'ailleurs pas sans rappeler le premier chapitre de *La Conquête de Plassans*, dans lequel elle pleurait après qu'un oiseau s'était envolé de sa cage, puisqu'elle entre dans l'église des Artaud en portant treize poussins dans son tablier, comme si elle les avait elle-même mis au monde.

Mais la nature est toujours liée, chez Zola, à la fois à la notion de vie et à la notion de mort, comme une loi naturelle première et nécessaire. Désirée, en ce sens, est une fois de plus une femme-nature par excellence, puisqu'elle défend la nécessité de mourir, au moment où

[1] « C'est la terre. » Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, « Ébauche », Ms NAF 10.295, f°10
[2] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*, p.1263
[3] Il est intéressant de constater que dans son Ebauche, Zola hésite entre faire de Désirée « La matière qui ne s'éveille pas » et la faire « céder à un homme ». Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, « Ebauche », Ms NAF 10.295, f°10

son cochon – qui porte ironiquement le nom de Mathieu – est saigné : « Désirée, enthousiasmée, avait tenu les pieds de Mathieu, pendant qu'on le saignait […], lui disant qu'il fallait bien qu'on le tuât […]. » ; « C'était nécessaire […].[1] » Ainsi, Nous pouvons aussi souligner que les destinées féminines dans les deux romans semblent se tisser au fil des saisons : tandis que le printemps, avec ses fleurs naissantes et fragiles, représente l'éveil à l'amour du personnage, l'été renvoie quant à lui à l'apogée de la passion dans ce qu'elle a d'épanouissant et de dangereux, avant que l'automne et la fanaison de la nature ne conduisent Albine à la mort. Par ailleurs, au moment précis où l'héroïne expire, asphyxiée par les fleurs qu'elle a soigneusement choisies dans le Paradou, ces dernières paraissent retracer sa trajectoire de vie, depuis les premières amours innocentes et printanières à l'ardeur estivale et dangereuse de sa passion pour Serge :

> D'abord, c'était un prélude gai, enfantin […]. Ensuite, un chant de flûte se faisant entendre, de petites notes musquées qui s'égrenaient du tas de violettes posé sur la table, près du chevet ; et cette flûte, brodant sa mélodie sur l'haleine calme, l'accompagnement régulier des lis de la console, chantait les premiers charmes de son amour, le premier aveu, le premier baiser sous la futaie. Mais elle suffoquait davantage, la passion arrivait avec l'éclat brusque des œillets, à l'odeur poivrée, dont la voix de cuivre dominait un moment toutes les autres.[2]

A travers cette métaphore musicale, la mort d'Albine faisant référence au martyre de sainte Cécile, le trépas de la plupart des figures féminines zoliennes apparaît comme une issue naturelle et sans douleur, à l'image de la mort d'Angélique, véritable envolée mystique, proche d'une ascension divine.

Bien que la luxuriance et la sauvagerie soient moins nettement affirmées dans *La Conquête de Plassans*, il semble pourtant que le personnage de Marthe soit lui aussi associé à son jardin : c'est en effet dans ce microcosme contenant et représentant la cellule familiale que la mère de famille quadragénaire apparaît pour la première fois, dès le premier chapitre, entourée de ses enfants, son humeur étant très clairement influencée par l'atmosphère chaude et calme[3]. C'est aussi dans ce même espace que Mouret, son époux, la cherche désespérément à la fin du roman, en découvrant d'un même mouvement son jardin dévasté et sa famille désunie. Mais contrairement à Albine et Désirée, Marthe Mouret n'évolue pas dans un

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1520
[2] *Ibidem*, p.1516
[3] « […] Marthe, calmée par cette paix […]. » Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit.*, p.905

paysage riche et sauvage, mais dans un petit jardin bourgeois, carré, et strict, auquel elle est identifiée par analogie, et dont elle devient l'incarnation. En effet, dans *La Conquête de Plassans*, la structure de chaque jardin est révélatrice du caractère de chacun des personnages : par exemple, le jardin de François Mouret est représentatif, par sa composition et son entretien, de l'esprit étriqué et maniaque du personnage par opposition aux jardins des Rastoil et de la sous-préfecture, caractérisés par la hauteur et la verticalité de leurs arbres, les poiriers et les marronniers, symboles de virilité et de pouvoir. Le jardin des Mouret est en revanche strict, caractérisé par l'horizontalité de ses bassins, carrés de fleurs, ou rangées de salades :

> Le jardin était un de ces vieux jardins divisés en quatre carrés réguliers par de grands buis. Au milieu, se trouvait un étroit bassin sans eau. Un seul carré était réservé aux fleurs. Dans les trois autres, plantés à leurs angles d'arbres fruitiers, poussaient des choux magnifiques, des salades superbes. Les allées, sablées de jaune, étaient tenues bourgeoisement.[1]

Cet espace restreint, dans lequel la fonctionnalité prime sur l'esthétisme, fait état du manque de virilité significatif de Mouret : la seule plante « phallique », en effet, reste le buis, que les Trouche couperont définitivement dans un acte symbolique pour représenter la déchéance du père de famille, dépossédé à la fois de sa femme et de son jardin. Par sa référence immédiate et implicite à la féminité, le jardin est donc aussi la garantie de la place de Mouret en tant que chef de famille : l'abbé Faujas comprend que l'attachement du personnage à cette parcelle représente en réalité son attachement à sa famille, et que le jardin symbolise Marthe elle-même. Afin de le déposséder de son épouse, l'abbé le dépossède d'abord sournoisement de sa propriété, en occupant progressivement les lieux stratégiques d'une maison familiale, tels que la cuisine ou la terrasse, et allant jusqu'à déverrouiller le portail donnant sur l'impasse des Chevillottes, ouvrant ainsi aux quatre vents le cocon autrefois protégé des Mouret. Le jardin zolien apparaît comme une représentation métaphorique de la féminité : par sa fadeur et sa régularité extrême, celui de Mouret est représentatif de l'état psychologique de Marthe, personnage peu épanoui, la tournure restrictive « un seul carré était réservé aux fleurs », symboles féminins par excellence, témoignant du peu d'épanouissement du personnage ; de la même manière, la mention du

[1] *Ibidem*, p.928

« bassin sans eau » peut faire référence à un endormissement de la sensualité du personnage, l'eau faisant toujours chez Zola explicitement écho au sexe féminin.

Dans *Le Rêve*, Beaumont L'Église, quartier dont l'auteur a dessiné la structure, et qui se caractérise par les parallélismes et la perpendicularité, présente un réseau particulièrement dense de jardins de tailles variables, plus ou moins luxuriants. Le jardin des Hubert, dans lequel évolue Angélique, est particulièrement pauvre : en effet, dans cette atmosphère empreinte de religiosité, seules poussent des giroflées, plantes robustes dégageant une odeur peu agréable, les mousses, qui se développent dans des lieux humides, « un bouquet de maigres lilas », « un lierre » et « de grands buis[1] », qui rappellent ceux du jardin des Mouret, et dont nous connaissons désormais la portée négative. Ce petit jardin enfoncé contre la cathédrale contribue à renforcer un effet de rétrécissement qui s'opère entre les différents romans qui constituent notre corpus : tandis qu'Albine évolue dans l'immense Paradou, à la prétention encyclopédique, Marthe vit dans un jardin taillé, et Angélique dans un espace « clos », comme l'indique son nom, sans nature autre que quelques plantes robustes. Dans le microcosme médiéval empreint de religiosité du *Rêve*, la nature à laquelle Angélique rend hommage est d'ailleurs une nature factice, qu'elle fabrique par l'intermédiaire de la broderie, faisant ainsi du travail manuel non plus une activité ascétique mais au contraire une source d'épanouissement ; ainsi, les motifs qu'elle brode ne sont que floraison : « Et les roses de soies tendres vivaient, et la chasuble entière resplendissait, toute blanche, miraculeusement fleurie d'or.[2] »

Cet effet de rétrécissement peut sans nul doute s'expliquer par la présence grandissante de la religion dans chacun de ces romans, puisque tandis que la religion est totalement absente du Paradou, un abbé envahit le jardin des Mouret, et Beaumont-l'Église est dominé par la cathédrale. Une échappatoire s'offre malgré tout au personnage Angélique : il s'agit du Clos-Marie, qui, de par son nom renvoyant à la sainte Vierge, promet une végétation plus luxuriante, et auquel elle peut accéder par une petite porte au fond de son jardin. Le Clos-Marie apparaît ainsi à de nombreux égards comme un échantillon du Paradou, puisqu'il s'agit d'un « […] vaste terrain laissé inculte[3] », ancien verger des moines totalement laissé à l'abandon et désormais réservé aux femmes, qui viennent y laver leur linge. De la même manière que l'eau est particulièrement présente dans le Paradou, un ruisseau, la Chevrotte, fil d'Ariane reliant les différents jardins du quartier, traverse le Clos-Marie, jardin qui n'a

[1] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.,* p.860
[2] *Ibidem*, p.857
[3] *Ibidem*, p.860

cependant pas la dimension encyclopédique du Paradou, puisque les jardins de l'Évêché et de l'hôtel Voincourt, qui entourent le Clos, sont plus vastes et luxuriants : « Dans le jardin de l'Évêché, c'était une épaisseur de branches plus profonde encore » ; « Les arbres de l'hôtel Voincourt […] étaient si touffus […].[1] »

Nous devons aussi évoquer le rôle inhabituel d'un autre « personnage » zolien, habituellement représentant par excellence de la religion, et étonnamment présenté comme une femme-nature : il s'agit de la cathédrale du *Rêve*, qui apparaît à de nombreux égards comme un organisme vivant. Avant d'aborder plus directement la question de l'incarnation de la cathédrale de Beaumont, il s'agit dans un premier temps de remarquer que cet aspect vivant est renforcé par la présence de la nature : l'église apparaît ainsi comme un « bouquet de pierres, très fleuri », et dont les colonnettes et les balustrades présentent une « floraison liliale[2] ». Figure maternelle présentée comme une « reine », couvant le village de Beaumont comme une mère veille sur sa progéniture, la cathédrale est avant tout la mère du personnage d'Angélique, lui donnant naissance le jour de Noël. La dimension messianique d'Angélique étant affirmée, le personnage se réfugie en position fœtale « sous les voussures de la porte[3] », qui forment ce que l'on nomme « la vulve divine », et qui désigne habituellement les portails gothiques, en particulier sur les cathédrales « Notre-Dame », telles que Notre-Dame de Paris, dont s'est largement inspiré Zola. A ce propos, Jean Borie explique que l'église zolienne est, plus encore qu'un organisme vivant, un vagin archaïque duquel Angélique semble naitre au début du roman. L'héroïne, orpheline de père et abandonnée par sa mère, apparaît ainsi à de nombreux égard comme une fille de la cathédrale, une sœur des vierges ornant le portail. Afin d'insister sur la présence de la féminité dans la cathédrale de Beaumont, Zola remplace la figure habituelle du Christ par celle de sainte Agnès sur le tympan du portail latéral nord, diverses martyres remplaçant les apôtres. Cette similarité entre Agnès et Angélique se poursuit tout au long du roman, si bien que lorsque Félicien dessine une mitre pour Monseigneur et demande à Angélique de la broder, en choisissant de représenter sainte Agnès dont les cheveux recouvrent la nudité, il réalise en réalité le portrait d'une Angélique fantasmée :

[1] *Ibidem*
[2] *Ibidem*, p.988
[3] *Ibidem*, p.815

> Mais, à regarder fixement la sainte, Angélique venait de faire une découverte qui noyait de joie son cœur. Agnès lui ressemblait.[1]

Angélique, en réalisant cet autoportrait, dévoile ainsi sa propre nudité par procuration, et les saintes du christianisme, qui fonctionnent par trio – trois vierges se tiennent en effet à droite d'Agnès, et trois saintes à sa gauche – sont remplacées par un trio zolien particulièrement sensuel : Angélique / Albine / Marie – figure dont nous analyserons ultérieurement la portée érotique chez Zola.

Ainsi, après avoir observé, avec le premier livre de *La Faute de l'abbé Mouret*, que la femme-nature est avant tout une enfant et une vierge associée à un environnement luxuriant et sauvage, il s'agit désormais de comprendre, avec le second livre, que l'enfance laisse progressivement la place à l'adolescence et à la puberté comme éveil à la sexualité. Chaque rencontre entre Félicien et Angélique dans le Clos-Marie devient ainsi prétexte à un jeu érotique :

> […] ils se pénétraient d'une intimité étroite. Ils finirent par être si pleins l'un de l'autre, qu'ils ne pouvaient fermer les yeux, sans se revoir […] Alors, ils jouirent délicieusement de cette possession, à distance. […] Elle avait des mains longues, abîmées par l'aiguille, qu'il adora. Elle remarqua ses pieds minces, elle fut orgueilleuse de leur petitesse[2].[3]

Bien qu'Angélique soit présentée comme une jeune femme chaste, d'une pureté parfaite, la dimension sexuelle, quoique toujours latente – Zola rature d'ailleurs soigneusement les termes les plus explicites, tels qu' « intimité » ou « vierge » – est omniprésente dans *Le Rêve*, le Clos-Marie apparaissant comme l'espace de nature privilégié dans lequel se produisent ces diverses péripéties amoureuses, la naissance du désir et la découverte de la nudité.

---

[1] *Ibidem*, p.892

[2] Le pied, dans la mythologie, est un symbole phallique ; or, Zola a choisi de considérablement réduire la virilité de Félicien, sans nul doute dans son souci d'euphémisation de la dimension érotique du roman, mais peut-être aussi afin de mettre en exergue uniquement la sensualité de son héroïne.

[3] *Ibidem*, p.881 et 882

b) *L'éveil à la sensualité de la jeune fille*

L'environnement naturel des femmes-nature zoliennes n'est pas un simple espace végétal, dont la dimension encyclopédique de sa faune et de sa flore fait explicitement référence au jardin génésique, puisqu'il s'agit aussi d'un espace fécond. Zola joue ainsi, dans ses romans, sur la polysémie du terme de « nature », et sur la correspondance entre la nature humaine au sens d'« essence » et l'environnement biophysique : par conséquent, l'évolution spontanée des personnages féminins zoliens est directement liée à la nature. De la même manière que l'existence de la femme, chez Michelet et Zola, est entièrement tournée vers la fécondité, la nature omniprésente dans les romans qui constituent notre corpus est une nature féconde ; ainsi, l'acte sexuel qui unit Albine à Serge est un acte naturel, encouragé par le Paradou présenté comme « une grande fornication[1] » :

> La fatalité de la génération les entourait. […] Et le jardin entier s'abîma avec le couple, dans un dernier cri de passion. Les troncs se ployèrent comme sous un grand vent ; les herbes laissèrent échapper un sanglot d'ivresse ; les fleurs évanouies, les lèvres ouvertes, exhalèrent leur âme […]. Et c'était une victoire pour les bêtes, les plantes, les choses, qui avaient voulu l'entrée de ces deux enfants dans l'éternité de la vie.[2]

La nature zolienne est ainsi personnifiée, afin d'apparaître comme une femme sensuelle ; après l'enfance, correspondant à un environnement sauvage, luxuriant, la puberté et l'éveil des sens vont de pair avec une nature porteuse d'un grand érotisme.

Bien que *Le Rêve* se veuille un roman « chaste » et « pur », dans lequel le corps est très peu exposé – nous recensons en effet une seule scène de repas dans le roman, Hubertine est fécondée comme par enchantement à la fin du *Rêve*, et Angélique consomme son mariage par un simple baiser, chaste, échangé avec son époux –, le contenu érotique latent prime sur le mysticisme, et l'*incipit* du *Rêve* présente une construction en miroir, permettant à la fois d'opposer et de mettre en relation les personnages d'Angélique et d'Hubertine ; en effet, à l'enfant vierge et comme morte s'oppose la figure sensuelle bien que stérile d'Hubertine, immédiatement caractérisée par sa beauté : « […] et, malgré la gelée terrible, elle laissa une minute son bras nu dehors, ayant vu remuer l'enfant. Puis, dans un frisson, elle referma la

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.,* p.1409
[2] *Ibidem*, p.1409

fenêtre.[1] » Hubertine représente alors une figure prophétique, incarnant la femme que l'héroïne est vouée à devenir. Au fil du roman, cette distinction entre enfance virginale et jeunesse sensuelle tend à s'inverser, Angélique devenant chaque jour plus désirable et plus épanouie, quand Hubertine, stérile, tombe dans l'impuissance.

Si Désirée[2] reste une éternelle enfant ne s'éveillant jamais à l'amour, la sensualité de la plupart des autres personnages féminins zoliens, à l'âge charnière de la puberté, se développe considérablement, et les trois romans que nous étudions constituent en cela des romans d'apprentissage, ayant pour thème principal le cheminement évolutif d'un personnage généralement jeune se construisant une vision personnelle de l'existence. Le « paysage état d'âme » d'inspiration romantique qui entoure ces personnages représente alors, comme par un effet miroir, les troubles physiques de leur puberté, période de développement de leurs caractères sexuels : la nature luxuriante du Paradou n'est plus uniquement une nature sauvage, dans le second livre de *La Faute de l'abbé Mouret*, mais elle est aussi une nature érotisée à travers son analogie avec le corps féminin.

> Enfin, vers deux heures, la nappe de soleil quitta le dernier fauteuil, monta le long des couvertures, s'étala sur le lit, ainsi qu'une chevelure dénouée. Serge abandonna ses mains amaigries de convalescent à cette caresse ardente […]. Ce n'était pas tout du bleu, mais du bleu rose, du bleu lilas, du bleu jaune, une chair vivante, une vaste nudité immaculée qu'un souffle faisait battre comme une poitrine de femme.[3]

A travers la comparaison entre la chair de la femme et le soleil, habituellement principe masculin, ici au contraire féminisé, Zola insiste sur le fait que la nature est essentiellement associée à une féminité généralement jeune[4]. Les personnages d'Angélique et d'Albine ont en effet toutes deux seize ans au cœur du roman qui leur est consacré[5], à l'image de la plupart des grands personnages de contes, à l'image de la Belle au Bois dormant, dont

---

[1] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.,* p.817

[2] Le nom même de Désirée pourrait d'ailleurs faire l'objet d'une analyse précise mettant en exergue un grand nombre de paradoxes volontaires dans le choix des prénoms par Zola : en effet, tandis que le seul personnage féminin n'ayant pas de désir porte le nom de « Désirée », d'autres figures féminines explicitement liées à la chair portent au contraire des noms associés à la pureté, à l'image d'Angélique et d'Albine.

[3] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.,* p.1324

[4] Il ne faut cependant pas omettre de préciser qu'il existe une dimension spermatique de la nature zolienne, notamment dans le second livre de *La Faute de l'abbé Mouret*, lorsque Serge semble renaître à la vie après ses années de prêtrise, et qu'il reçoit « un jet trop fort », « sentant couler en lui tout un engouffrement de vie. » Émile ZOLA , *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p.1324

[5] Zola, qui avait souhaité qu'Albine fût âgée de vingt ans, a finalement rayé cet âge pour lui préférer celui de seize ans, plus symbolique.

l'histoire est teintée d'érotisme. Perrault, dans ses contes, présente d'ailleurs la femme comme un objet de désir, l'héroïne de conte étant d'une beauté parfaite ; l'âge de seize ans apparaît ainsi comme un âge charnière, caractérisé par une importante aspiration à l'émancipation, notamment sexuelle. Tandis que l'Angélique de treize ans se contente d'admirer, au début du printemps, la beauté de la floraison, l'Angélique de seize ans est troublée par des émois sexuels[1] : « Mais, cette année, au premier bourgeon, son cœur venait de battre. Il y avait, en elle, un émoi grandissant, depuis que montaient les herbes, et que le vent lui apportait l'odeur plus forte des verdures.[2] » Une fois de plus, l'environnement naturel apparaît comme un véritable miroir reflétant les états d'âme des personnages féminins zoliens, et l'érection de la végétation au printemps est explicitement assimilée à la croissance rapide des hormones sexuelles au moment de la puberté. Le printemps, symbolisant la renaissance et le début du cycle de fertilité, apparaît comme la saison des amours et des désirs, que Zola nomme « la floraison enchantée de la femme[3] » ; c'est à cette période de l'année que l'enfant devient adulte, et que ses premiers instincts sexuels se manifestent sous la formes de poussées violentes incompréhensibles pour Angélique, élevée dans l'ignorance de son corps de femme, et qui apparaissent surtout la nuit :

> La nuit, surtout, elle faisait des rêves délicieux, elle voyait passer des ombres, elle défaillait en des ravissements, qu'elle n'osait se rappeler au réveil, confuse de ce bonheur que lui donnaient les anges. […] C'était un émerveillement continuel, une surprise de ne pas se reconnaître, de se sentir comme agrandie de joies et de douleurs qu'elle ignorait, toute la floraison enchantée de la femme.[4]

La nuit apparaît comme le théâtre privilégié de l'inconscient et de l'imagination, où tous les désirs et les instincts réfrénés font surface, jusqu'à l'aliénation dans le cas de l'héroïne du *Rêve*, emprisonnée dans un microcosme empreint de religiosité ; les rêves d'Angélique sont ainsi clairement identifiés comme des rêves érotiques.

Bien que Zola insiste sur l'innocence amoureuse du personnage de Désirée, cette dernière semble elle aussi connaître le plaisir sexuel ; mais, à la différence des autres

---

[1] Malgré les résolutions de Zola, *Le Rêve* fait preuve d'un grand souci de réalisme, notamment dans les descriptions techniques et la relation des premiers émois amoureux d'une jeune fille : « Le sexe qui s'éveille, des troubles, des élans, des chaleurs, [mais] le tout traité très chaste. » Emile ZOLA, *Le Rêve*, « Ébauche », Ms NAF 10.323, f°253/64

[2] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.861

[3] *Ibidem*

[4] *Ibidem*

personnages féminins, troublés par ces émois, la sœur de l'abbé Mouret, parangon de la naturalité, se laisse aller avec sérénité à une jouissance démystifiée, désacralisée. Ainsi, lorsque Désirée s'enferme avec Albine dans l'étable pour échapper à la pluie, et que les animaux se blottissent contre elle, le lecteur assiste à une scène érotique mais dénuée de tout embarras : « Elle était à l'aise, elle jouissait par tout son corps » ; « – Et quand on se frotte, ça vous court le long des membres […] » ; « – C'est bon, c'est bon.[1] » Le personnage ose même, sans aucune gêne, demander à Albine si elle pratique la masturbation : « – Dites, est-ce que vous vous chatouillez ? », et précisant que « Serge n'aime pas ça[2] », rappelant ainsi sans le nommer le devoir de chasteté des prêtres. Le coq Alexandre, représentant de la lubricité, lui saute alors sur la poitrine, la crête enflammée, semblant admirer ses seins, Désirée s'abandonnant entièrement, comme dans un acte sexuel :

> Après s'être encore roulée, elle avait fini par se pâmer, dans une position heureuse, les membres écartés, la tête renversée.[3]

En d'autres termes, si Désirée n'ignore aucun plaisir sexuel, elle ignore simplement, du fait qu'elle n'a reçu aucune éducation religieuse, la honte ou la gêne que Serge peut ressentir en s'y adonnant. C'est en effet la pudeur qui rend l'érotisation du corps féminin dangereuse chez Zola ; le personnage d'Angélique, élevé dans la religion, rougit ainsi régulièrement face à sa nudité et ses désirs : à l'âge de quatorze ans, par exemple, l'héroïne zolienne prend l'habitude, « lorsque des chaleurs de sang lui batt[ent] les tempes », de se baiser les mains tout en invoquant sainte Agnès, gardienne de sa virginité, consciente de pécher :

> Un soir qu'elle se baisait les mains […] elle devint brusquement très rouge et se tourna, confuse, bien qu'elle fût seule, ayant compris que la sainte l'avait vue.[4]

Si l'acte d'embrasser ses mains, et donc de se donner du plaisir, fait explicitement référence, chez Zola, à la masturbation, cet acte quasi-sexuel est immédiatement synonyme de honte, la rougeur représentant cette pudeur qui caractérise aussi Albine au contact de l'abbé Mouret, et qui est liée à la frontière corporelle, associée au thème de la sexualité et de l'image

---

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1460
[2] *Ibidem*
[3] *Ibidem*
[4] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.840

de soi par le corps. La honte apparaît chez Zola comme une marque de la conscience du péché, surgissant, dans *La Faute de l'abbé Mouret* comme dans la Genèse, après l'accomplissement de la faute. En tant qu'héritière du péché originel, faute volontairement commise et donc susceptible d'être punie, la femme-nature zolienne n'est plus innocente, et a conscience non seulement de la distinction entre le bien et le mal, mais aussi du risque d'être punie. Le personnage d'Albine, comme « contaminé » par la religion au contact de Serge redevenu abbé, ne parvient plus à dépasser ce sentiment de culpabilité autopunitive après l'accomplissement de la faute, et regarde Désirée avec envie :

> Elle souhaitait d'être ainsi lasse et pâmée, endormie de jouissance, pour quelques fétus qui lui auraient chatouillé la nuque. Elle jalousait ces bras forts, cette poitrine dure, cette vie toute charnelle dans la chaleur fécondante d'une troupe de bêtes […]. Elle rêvait d'être aimée du coq fauve et d'aimer elle-même […].[1]

La double utilisation du verbe « aimer » à la voix active et à la voix passive apparaît dans les romans zoliens comme un véritable leitmotiv chez la femme-nature. S'apparentant à une maxime par sa concision et son effet redondant aisément mémorisable, cette formule martèle les trois romans de Zola comme la grande loi de la nature : ainsi, lorsque le personnage d'Angélique énonce son souhait, rappelant celui des personnages de contes de fées, elle termine en disant : « – Et ce que je voudrais encore, ce serait que mon prince m'aimât à la folie, afin moi-même de l'aimer comme une folle » ; « – Ah ! oui, certes, elle voulait se marier, et aimer, et être aimée […].[2] » Ce vœu d'amour réciproque apparaît comme une marque significative de l'éveil de la femme-nature zolienne à la sensualité, puisque l'enfant s'identifiant aux saintes vierges de *La Légende dorée* rêve désormais de mariage – et donc de consommation sexuelle. En ce sens, l'églantier arraché et replanté dans le jardin représente Angélique par métaphore ; souvent surnommée « rosier des chiens » ou « faux rosier » pour sa rusticité opposée à la fragilité du rosier, cette plante apparaît dans le roman zolien comme le symbole de l'amour naissant mais superficiel, contrairement à l'amour profond et durable que représente la rose. Angélique, femme-nature, a pour objectif de faire de cette plante robuste un rosier élégant, l'espoir de la pousse des roses représentant par métaphore l'attente du rapport sexuel comme épanouissement de la femme.

---

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1461
[2] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.,* p.854

Contrairement à Albine, Angélique et Désirée, toutes trois de très jeunes femmes, Marthe est âgée d'une quarantaine d'années, épouse et mère de trois enfants ; cependant, elle est aussi un personnage en transition, si l'on en croit Jules Michelet, véritable source d'inspiration de Zola en ce qui concerne sa perception de la femme porteuse d'érotisme par innéisme, bien que cet éveil à la sensualité soit parfois tardif. C'est précisément cette émergence tardive de la chair que connaît le personnage de Marthe, son âge charnière permettant de dresser avec lucidité un bilan de sa vie, l'éveil à l'amour des héroïnes zoliennes se faisant toujours au contact d'un homme-prêtre incarnant un véritable « élément déclencheur » réveillant ou excitant l'instinct de reproduction de la femme-nature – Serge pour Albine, Félicien pour Angélique ou Faujas pour Marthe ; le cas de Félicien semble poser problème, mais en réalité, la ressemblance entre le jeune personnage zolien et son père est suffisamment soulignée pour que l'un ne soit autre que la représentation de l'autre : ainsi, si Félicien est *a priori* le seul amant de l'héroïne zolienne, il semble pourtant que ce dernier ne soit finalement qu'un moyen d'atteindre une figure plus haute encore, celle de Monseigneur – de la même manière que la figure du Christ, pour Angélique, représente un accès à Dieu : en effet, lors de la procession du Miracle, Angélique attend Monseigneur comme si elle eût « attendu son bonheur[1] ». L'éveil à la sensualité de Marthe, qui se fait donc au contact de l'abbé Faujas, le seul de ces personnages d'hommes d'Église à ne jamais être désigné autrement que par sa fonction religieuse, passe par une transformation physique saisissante, un véritable rajeunissement[2], comme en témoigne la réflexion de la très sensuelle Mme de Condamin :

> « – Mme Mouret redevient jeune fille. » […] Marthe, plus mince, les joues rosées, les yeux superbes, ardents et noirs, eut alors pendant quelques mois une beauté singulière. La face rayonnait : une dépense extraordinaire de vie sortait de tout son être, l'enveloppait d'une vibration chaude.[3]

Caractérisé par des « angoisses brusques, sans cause [4] », l'éveil à la sensualité de la femme-nature zolienne apparaît comme une fatalité, une évolution spontanée, irrépressible, si l'on en croit la théorie de Jules Michelet selon laquelle la femme, défendant la nature et la vie, vit dans l'unique but d'être fécondée, ainsi qu'en témoigne l'exemple zolien d'Angélique,

---

[1] *Ibidem*, p.916

[2] L'éveil à la sensualité est associé, chez Zola, à la jeunesse, voire à la puérilité au sens étymologique latin de *puer*, « l'enfant » : « [Marthe] croyait, par instants, redevenir enfant ; elle avait des fraîcheurs de sensation, des puérilités de désir, qui l'attendrissaient. » Émile Zola, *La Conquête de Plassans, op.cit.*, p.1026

[3] *Ibidem*, p.1102

[4] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.861

poussant un soupir de soulagement en plantant son aiguille dans son ouvrage, acte dont on perçoit immédiatement la portée érotique. La longue et obsédante attente d'Angélique qui revient comme un leitmotiv dans toute la première partie du roman n'est autre qu'une attente sexuelle, « qui datait de loin, du fond de sa jeunesse, une attente qui avait grandi avec l'âge, pour aboutir à cette fièvre anxieuse de sa puberté.[1] » L'attente du rapport sexuel apparaît donc chez Zola comme un instinct féminin trouvant son apogée dans l'adolescence ; nous retrouvons aussi l'idée, dans les romans zoliens, selon laquelle les attitudes féminines se caractérisent par leur lascivité, à l'image du soleil, qui se « vautre » dans le Paradou, de la statue de marbre renversée sur le dos aux seins enflés[2], ou des nombreuses rencontres entre Angélique et Félicien qui virent chaque fois au jeu érotique, comme dans l'épisode de la pièce de linge qui s'envole :

> Mais, dans leurs courses, à toutes jambes, trois fois elle venait de l'effleurer, des plis envolés de sa jupe ; et, chaque fois, il avait eu une secousse au cœur, la face subitement rouge. […] A son tour, il la frôla, en faisant un saut pour rattraper le dernier fichu […]. Un trouble noyait son rire […].[3]

La référence à la jupe est également importante, puisque Zola présente ce vêtement, dans chacun de ses romans, comme une métaphore du vagin[4], à travers les lieux communs que sont les comparaisons entre les odeurs végétales et les odeurs sexuelles ainsi que les métaphores florales ; nous pouvons en effet nous référer au fait qu'Albine semble contenir tout le Paradou dans ses jupes – image qui peut tendre à suggérer sa nudité adamique –, mais aussi à l'importance des sensations olfactives dans *La Faute de l'abbé Mouret* : dès le premier livre, le jeune homme est saisi par les odeurs puissantes qui se dégagent du corps d'Albine : « Elle était comme un grand bouquet d'une odeur forte[5] », les odeurs douces du printemps, associées à la virginité, laissant place à des odeurs enivrantes correspondant aux transformations hormonales des personnages féminins :

---

[1] *Ibidem*, p.869

[2] « La nappe claire qui coulait sur elle, avait fait de sa face une pierre lisse, une blancheur sans visage, tandis que ses deux seins, comme soulevés hors de l'eau par un effort de la nuque, restaient intacts, vivants encore, gonflés d'une volupté ancienne. » Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op. cit.,* p.1347

[3] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.,* p.880

[4] Nous pouvons songer à l'emploi, dans les romans zoliens, d'expressions particulièrement ambiguës telles que « le jardin de Marie », désignant de manière explicite l'intimité la plus profonde de la femme, y compris son sexe lui-même ; mais aussi à la formule : « Et [Albine] tournait, emplissant l'étroit jardin du vol de ses jupes. » Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p. 1290 et p.1254

[5] *Ibidem*, p.1254

> Ce n'était plus l'heureuse langueur des plantes aromatiques, le musc du thym, l'encens de la lavande. Ils écrasaient des herbes puantes : l'absinthe, d'une griserie amère ; la rue, d'une odeur de chair fétide ; la valériane brûlante, toute trempée d'une sueur aphrodisiaque.[1]

L'éveil à la sensualité s'accompagne donc d'une sensation de vertige voire d'étouffement, et s'apparente à une maladie, une « souffrance[2] » étroitement liée à la mort, ainsi qu'en témoigne l'attitude inquiète de Faujas face à l'éveil sensuel de Marthe et son « ardeur à aimer et à mourir[3] ». Cette correspondance étroite entre la vie et la mort chez Zola n'est pas une nouveauté, et il est important de rappeler que les médecins et philosophes du XIXe siècle tels que Charcot, Trélat ou Michelet, associent fréquemment le désir féminin à une pulsion de mort : en effet, d'une part, la femme, en acceptant de faire don de son corps à son amant, prend le risque de mourir, et, d'autre part, la vie sexuelle féminine se réduit à une série de souffrances, souffrances des cycles menstruels, des rapports sexuels, ou encore de l'enfantement. L'image de la mort est donc souvent, chez Zola, dangereusement associée à l'alanguissement. En ce sens, la basse-cour de Désirée, qui n'a pas, semble-t-il, le sens du répugnant, dégage elle aussi des odeurs particulièrement puissantes, extrêmement troublantes pour le jeune prêtre, de même que les mouchoirs de femme que l'abbé Faujas repousse violemment : « Ce sont des mouchoirs de femme. Ils ont une odeur qui m'est insupportable.[4] » Ces odeurs animales et féminines, immédiatement associées au corps humain comme objet désirable et désirant, représentent précisément ce à quoi l'homme d'Église tente vainement d'échapper en se consacrant à la religion, seule la mort des sens pouvant garantir une absence de troubles physiques. Ainsi, le Frère Archangias, devenu dans le troisième livre de *La Faute de l'abbé Mouret* le geôlier du corps du prêtre, tente par sa présence d'obstruer ses sens : « Frère Archangias se tenait toujours là, à boucher le soleil, à empêcher une odeur d'entrer, à murer si complètement le cachot, que rien du dehors n'y venait plus.[5] »

---

[1] *Ibidem*, p.1387
[2] *Ibidem*, p.1387
[3] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.1102
[4] *Ibidem*, p.1105
[5] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.,* p.1441

c) L'aspiration de la femme-nature zolienne à la maternité

Si l'érotisation soudaine de la femme-nature à l'adolescence menace l'idéal ascétique du prêtre zolien, elle mène à un unique objectif, celui de la maternité ; ainsi, comme le soutient Jules Michelet, la féminité peut être résumée par cette maternité. L'instinct de reproduction des personnages féminins zoliens, qui sont des femmes *d'instinct*, est en effet constitutif de leur identité et conduit à l'obsession du renouvellement de la vie : après l'instinct de défense ou de survie de l'enfant, se manifestant par un sentiment de peur, et l'instinct de reproduction, extrêmement puissant, régissant l'existence de l'adolescente, nous constatons l'émergence d'un dernier instinct correspondant à la troisième période de la vie des femmes zoliennes, qui n'est autre que l'instinct maternel. Ces trois types d'instincts, qui contribuent à renforcer la proximité entre les personnages féminins et la nature, renvoient donc aux trois étapes successives de la vie d'une femme selon Zola, à savoir son enfance, état représenté par Désirée ; sa puberté, incarnée par Angélique, comme moment précis où le désir s'éveille chez la jeune fille, et où la vierge devient femme ; et enfin, la maternité, lorsque la femme devient mère, à l'image de Marthe. Si Désirée, Angélique et Marthe représentent donc les trois états successifs de l'existence féminine zolienne, le personnage d'Albine incarne à lui seul l'ensemble de cette vie, chaque livre de *La Faute de l'abbé Mouret* renvoyant à une saison et une période particulière de l'existence. Le premier livre correspond à l'enfance sauvage d'Albine dans la floraison printanière du Paradou, le second coïncide avec l'éveil à l'amour de l'héroïne dans la luxuriance estivale du jardin, quand le troisième présente l'héroïne sur le point d'être mère.

Si l'instinct maternel est essentiellement présent dans *Le Rêve* à travers la figure féminine de la cathédrale de Beaumont, dans *La Conquête de Plassans*, la plupart des personnages féminins sont dotés d'un instinct maternel extrêmement puissant : nous pouvons par exemple songer au personnage de Mme Rastoil, qui, en rencontrant Faujas pour la première fois, couve ses filles telle une poule en les regroupant contre elle : « L'abbé Faujas recula lentement, en voyant Mme Rastoil, debout à quelques pas, revenir s'asseoir entre ses deux filles, comme pour les mettre sous son aile […][1] » ; ou encore à la relation particulière que Désirée, mère commune, entretient avec les bêtes de sa basse-cour, les nourrissant, les

[1] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.959

protégeant, les soignant comme ses propres enfants, jusqu'à leur donner métaphoriquement la vie[1], et les comprenant par instinct :

> Au premier cri qu'ils poussaient, elle savait où était leur mal […]. Cette certitude de l'instinct allait si loin, qu'elle flairait les œufs vides d'une couvée, et qu'elle annonçait à l'avance le nombre des petits, dans une portée de lapins.[2]

De la même manière, si Albine ne sera jamais réellement mère, elle semble pourtant donner la vie à Serge, ou plutôt lui donner une *seconde* vie, le *ramener* à la vie après son évanouissement. Dans le second livre de *La Faute de l'abbé Mouret*, en effet, Serge, que Zola n'appelle plus « l'abbé Mouret », n'est plus un homme d'Église, oubliant cette existence passée, et, sous l'influence d'Albine, semblant renaître : « C'était une second conception […] »[3].L'héroïne apparaît donc aux yeux de Serge comme sa mère biologique, voire comme son Créateur, au sens biblique du terme : « – C'est toi, n'est-ce pas, qui m'as tiré de la terre ? »[4] Mais l'attitude maternelle d'Albine disparaît rapidement dans le roman, au profit de son éveil à l'amour et à la sensualité, et le personnage paraît plus femme que mère, contrairement à Mme Faujas, dévouée à son fils jusqu'à la mort, n'existant et n'agissant que par lui et pour lui, prête à sacrifier sa vie de femme et même sa fille, Olympe, pour ce fils qui nourrit toutes ses ambitions, ou à Marthe, qui sacrifie sa vie à ses enfants, et qui apparaît essentiellement dans son rôle de mère dès les premiers chapitres du roman. Mme Faujas développe ainsi une force surhumaine, devenant monstre, voire vampire, pour sauver la vie de son fils[5], quand Marthe avoue elle-même se sacrifier pour sa fille : « – Il faut bien que quelqu'un reste avec Désirée.[6] » Comme nous pouvons le constater, notamment à travers son omniprésence dans l'*incipit*, Désirée apparaît donc comme une figure essentielle de *La Conquête de Plassans*, bien que Zola n'ait imaginé ce personnage que tardivement, dès lors qu'elle représente l'harmonie familiale, l'innocence dans laquelle évolue ce groupuscule avant d'être divisé par l'action de Faujas. Nous remarquons par conséquent l'usage récurrent de la

---

[1] Ainsi, non seulement elle aide la vache à mettre bas dans le dernier chapitre du roman, mais dès le début de *La Faute de l'abbé Mouret*, la jeune fille porte les poussins dans son tablier comme sa propre portée : « Désirée resta un instant debout, toute heureuse du petit monde qu'elle portait […] », Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p.1225

[2] *Ibidem*, p.1262-1263

[3] *Ibidem*, p.1330

[4] *Ibidem*, p.1344

[5] « Et [Mouret] roula avec le corps [de Faujas] le long des marches embrasées ; pendant que Mme Faujas, qui lui avait enfoncé les dents en pleine gorge, buvait son sang. » Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p p.1200

[6] *Ibidem*, p.901

métaphore de la poule pour désigner les figures maternelles zoliennes, comme lorsque Marthe « couve du regard ses trois enfants », dans une attitude maternelle animale, instinctive et surpuissante, par laquelle elle se définit, mais une attitude excessive ; en effet, la poule est présentée, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, dans toute sa voracité, ainsi que l'explique Désirée à son frère :

> « – Mais je t'assure, [le coq] n'est pas méchant. Ce sont les poules qui sont méchantes… Tu te rappelles la grosse mouchetée […] ? Avant-hier, elle s'était écorché la patte. Quand les autres ont vu le sang, elles sont devenues comme folles. Touts la suivaient, la piquaient, lui buvaient le sang, si bien que le soir elles lui avaient mangé la patte.[1] »

Si dans l'imaginaire commun, la poule est donc certes dotée d'un admirable instinct maternel, elle est aussi, chez Zola, une créature maléfique dont « la chair repousse en deux jours[2] », et, par conséquent, la représentante d'un amour maternel débordant, excessif et dangereux. La comparaison entre les femmes-nature et quelques animaux diaboliques nous permet de mesurer la menace que les figures maternelles représentent dans les romans zoliens, à l'image de Mme Faujas vampirisée.

Dans *Le Rêve*, nous l'avons dit, la seule figure maternelle est la cathédrale de Beaumont. Zola recourt ainsi à la richesse symbolique de l'édifice, afin de suggérer une correspondance étroite entre la destinée du personnage d'Angélique et la présentation de la cathédrale : l'arrivée du printemps est ainsi accompagnée de la floraison gothique des ornements, et correspond à la célébration des seize ans de l'héroïne. La cathédrale devient ainsi un véritable personnage féminin, elle aussi en harmonie avec la nature, et, de la même manière que les femmes-nature zoliennes évoluent avec les saisons, le monument semble se transformer au fil de la journée. L'attention accordée au rythme des jours et des saisons, ainsi que l'étude méthodique et précise de la transformation d'un même sujet dans une suite de tableaux, ne sont pas sans rappeler la série de toiles peintes par Claude Monet et consacrées à diverses études de la cathédrale de Rouen. En s'attardant sur les changements de couleurs et de formes – corporelles –, la cathédrale devient un organisme vivant, intégrant les notions de cycles de vie et de mort. Dans le microcosme religieux de Beaumont, où la nature s'épanouit peu, la nostalgie d'un environnement luxuriant disparu semble se fixer sur l'église, qui n'est

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1268
[2] *Ibidem*, p.1268

que floraison. La jeune Rougon est alors unie à l'édifice par un lien physique, viscéral ; elle la sent palpiter, elle vibre avec elle, entend sa voix… La plongée dans l'obscurité ou la montée vers la lumière peuvent alors être perçues comme les manifestations de chagrin ou de joie d'une mère accompagnant son enfant dans les différentes étapes de son existence. En vivant côte à côte, la mère et la fille ne se quittent jamais, et le personnage d'Angélique reste perpétuellement sous la protection de l'église, qui « garde un œil sur elle » au sens propre comme au sens figuré, puisqu'une fenêtre, ouverte comme un œil, reste éclairée nuit et jour afin de veiller sur l'héroïne.

Responsable de l'existence d'Angélique, la cathédrale accompagne cette dernière dans son éveil à la sensualité, suivant les évolutions de son amour pour Félicien : en effet, tandis que l'atmosphère sombre et étouffante des soubassements romans fait écho à l'angoisse de l'attente, l'élancement de l'architecture gothique traduit au contraire l'épanouissement dans l'amour. Par conséquent, ainsi que le souligne Olivier Got dans *Les jardins de Zola*[1], la cathédrale du *Rêve* est un « être vivant », les métaphores anatomiques abondant, puisque l'édifice est un corps, un cœur, chaque rue du village représentant une veine :

> La cathédrale explique tout, a tout enfanté et conserve tout. Elle est la mère, la reine, énorme au milieu du petit tas des maisons basses, pareilles à une couvée abritée frileusement sous ses ailes de pierre. On n'y habite que pour elle et par elle […]. Elle bat au centre, chaque rue est une de ses veines, la ville n'a d'autre souffle que le sien.[2]

La répétition de « tout », témoignant de l'effet d'englobement que représente le ventre maternel, est renforcée par une nouvelle utilisation de l'image animalisante de la poule, et par l'analogie avec le cœur, centre de l'activité émotionnelle mais aussi spirituelle – le cœur étant associé, dans le christianisme, à l'esprit, comme siège de toute activité mentale. L'image du cœur est d'autant plus importante qu'elle souligne le statut ambigu de cette cathédrale zolienne, à la fois édifice religieux et personnage-nature. Angélique, en tant que fille du monument, hérite donc elle aussi de cette double-nature, et rejoint ainsi la figure mariale – et l'image de son « cœur immaculé » – dont le rôle de mère est aussi important que sa docilité devant Dieu.

En d'autres termes, la cathédrale zolienne n'est plus seulement une création artificielle en forme de croix mais devient aussi une création naturelle en forme de corps, insufflant la

[1] Olivier GOT, *Les jardins de Zola, psychanalyse et paysage mythique dans les Rougon-Macquart*, Paris, L'Harmattan, 2001, 255 pages.
[2] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.826

vie. Une telle conception anthropomorphique de la cathédrale n'est certes pas une nouveauté, puisque nous pouvons la replacer dans l'histoire de l'architecture, si l'on s'intéresse aux traités antiques s'appuyant sur les dimensions du corps humains pour étudier les proportions des monuments, et qu'elle rejoint aussi des facteurs architecturaux plus religieux, l'époque carolingienne introduisant le transept en référence à la silhouette du crucifié. Par ailleurs, les auteurs français de la fin du XIXe siècle insistent particulièrement sur la féminité des courbes architecturales des cathédrales gothique, toujours étroitement liées à la figure féminine de la Vierge ; nous pouvons par exemple citer Auguste Rodin, qui, à propos de Notre-Dame de Reims, écrit qu'il s'agit d'« une grande figure de femme agenouillée, en prière[1] ». Cette image de la prière d'une dévote est d'ailleurs aussi utilisée par Zola, qui compare chacun des différents types d'architecture constituant l'édifice du *Rêve* à une attitude particulière :

> En bas, elle était agenouillée, écrasée par la prière, avec les chapelles romanes du pourtour […]. Puis, elle se sentait soulevée, la face et les mains au ciel, avec les fenêtres ogivales de la nef […]. Puis, elle quittait le sol, ravie, toute droite, avec les contreforts et les arcs-boutants du chœur […], en plein flamboiement du gothique […].[2]

A la dévotion primitive de l'art roman répond donc l'épanouissement du gothique, âge de la puberté, et plus encore l'ascension du gothique flamboyant, véritable avènement de la féminité. Puisque Zola rejoint la théorie de Michelet selon laquelle les femmes sont vouées à la maternité, dans *Le Rêve*, plus encore qu'une figure féminine, la cathédrale de Beaumont est une mère, image inspirée de l'époque romantique, et de la littérature hugolienne, dans laquelle la matrice féconde devient un ventre. Zola le dit lui-même, la cathédrale berce et couve le village de Beaumont ; Angélique dit d'ailleurs à ce sujet : « – Oh ! cette cloche […], on dirait qu'elle nous berce ![3] » La métaphore de l'enfantement est alors omniprésente dans le roman, les pauses descriptives paraissant ainsi être « utilisées pour suggérer la correspondance entre la perception de l'édifice et l'évolution de l'héroïne.[4] » Nous pouvons nous appuyer en cela sur l'*incipit*, dans lequel Zola nous présente une architecture transitoire, en évolution, « presque déjà gothique », et renvoyant à l'âge, transitoire lui aussi, d'Angélique, âgée de

[1] Auguste RODIN, *Les Cathédrales de France*, Ligugé, Éditions Bartillat, 20O9, p.156
[2] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.862
[3] *Ibidem*, p.915
[4] Joëlle PRUNGNAUD, *Figures littéraires de la cathédrale : 1880-1914*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p.87

seulement treize ans et sur le point de devenir femme, ainsi qu'à sa condition, dès lors qu'elle est orpheline et sur le point de trouver une famille.

Mais plus que de mimer ou d'annoncer la trajectoire d'Angélique, la cathédrale exprime physiquement, extériorise, les sentiments intérieurs de l'héroïne. L'attente d'Angélique, par exemple, se matérialise par une plongée dans l'obscurité de la cathédrale ; de la même manière, lorsque l'attente du personnage est enfin comblée, la cathédrale s'illumine de blancheur, en pleine nuit, annonçant ainsi la venue de Félicien exactement comme l'ange de l'Esprit Saint annonce la venue du Christ à Marie :

> Par la fenêtre, elle apercevait l'abside de la cathédrale, très blanche. Et il semblait que ce fût le reflet de cette blancheur qui éclairât la chambre, une lumière d'aube, laiteuse et fraîche. Les murs blancs, les solives blanches, toute cette nudité blanche en était accrue, élargie et reculée ainsi que dans un rêve.[1]

Aux côtés d'Angélique, un autre personnage zolien semble enfanté par la cathédrale : il s'agit de Félicien, âme sœur, dans tous les sens du terme, de l'héroïne. Si Angélique est née de père inconnu avant d'avoir été abandonnée par sa mère, Félicien est orphelin de mère, et ne fréquente que très peu Monseigneur. Nous retrouvons donc, à son sujet, l'image physique de l'enfantement, dès lors que ce personnage sort toujours de l'ombre de l'édifice et disparaît de la même manière, comme aspiré par les pierres. La première apparition de Félicien dans le roman est préparée par une attente interminable, qui, si elle renvoie explicitement à l'attente sexuelle de la femme-nature, pourrait aussi renvoyer à une période de gestation, sa « naissance » étant annoncée par l'éveil en pleine nuit de la cathédrale de Beaumont. Cette dernière est donc une figure maternelle omnipotente et omniprésente dans le roman, donnant la vie et dirigeant l'existence des personnages zoliens, à la fois protégés et emprisonnés.

La femme-nature zolienne, opposée au prêtre et à la religion, célèbre son environnement naturel comme une donnée première. L'enfant sauvage, incarnée par Désirée ou l'Albine du premier livre de *La Faute de l'abbé Mouret*, évoluant dans un espace luxuriant, laisse alors progressivement la place à une adolescente qui connait ses premiers émois sensuels, et représentée par une nature plus délicate et plus parfumée. Mais l'évolution naturelle des personnages féminins zoliens ne s'en tient pas uniquement à cet éveil à l'amour, les femmes-nature zoliennes tendant vers l'accomplissement que représente la maternité.

[1] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.,* p.904

Albine, Marthe, Félicité, la cathédrale de Beaumont, Mme Faujas ou encore l'omniprésente figure de la Vierge Marie, sont autant de figures maternelles qui peuplent les trois romans zoliens qui constituent notre corpus. Cependant, la plupart de ces personnages féminins font preuve d'un instinct maternel excessif, à l'image de Mme Faujas, diabolisée, et plus précisément vampirisée, prête à tous les sacrifices pour le bien de son fils, dans *La Conquête de Plassans*. Cette dimension menaçante concerne en réalité toutes les femmes-nature zoliennes, depuis leur puberté jusqu'à leur mort, le danger étant incarné par tous les personnages ayant connu la chair ou aspirant à la connaître. Par conséquent, si Désirée seule ne représente aucune menace pour l'intégrité du prêtre, toutes les autres femmes-nature sont d'anachroniques Ève tentatrices.

C. La femme-nature zolienne, incarnation du diable[1]

Le refus du contact avec la chair féminine apparaît de manière explicite dans le *Nouveau Testament* et plus précisément dans l'Evangile selon saint Jean, à travers la célèbre expression du Christ « *Noli me tangere* » adressée à Marie voyant Jésus debout devant son tombeau vide : « Ne me touche pas, car je ne suis pas encore monté vers mon Père […].[2] » Les prêtres zoliens semblent réinvestir ce qu'ils considèrent comme un précepte universellement applicable en refusant avec virulence tout contact avec une chair féminine diabolisée. La femme-nature zolienne, de par son aspiration à la chair, est porteuse en elle-même d'un érotisme latent que combat l'homme d'Église ; à l'origine du péché originel génésique – que le prêtre a pour objectif de racheter –, et de la tare génétique héréditaire, la femme-nature incarne la principale rivale du prêtre zolien. En choisissant de mettre en relation des personnages d'hommes d'Église, ayant renoncé à la vie terrestre, et des personnages féminins étroitement liés à la nature, Zola réutilise le motif littéraire que représente l'histoire d'Antoine le Grand, soumis à la Tentation par le diable au désert, le diable étant en effet une figure implicitement présente dans les trois romans zoliens que nous étudions, en particulier dans le second livre de *La Faute de l'abbé Mouret*, qui se veut une réécriture du mythe génésique de la Chute, et dans lequel le lecteur retrouve tous les divers indices d'une référence au livre de la Genèse, à l'image de l'arbre de vie, du « Paradou »

[1] Nous écrirons toujours « diable » avec une minuscule, par imitation de l'écriture zolienne de ce terme.
[2] Evangile selon saint Jean, 20, 17

comme subversion du paradis terrestre, mais aussi des épisodes de la création d'Adam ou du châtiment divin. Si la référence génésique est ici explicite, elle sous-tend en réalité implicitement l'ensemble des textes qui constituent notre corpus, notamment à travers l'association entre la femme et la figure du diable, incarnée par le serpent tentateur. Si la symbolique du serpent est l'une des plus complexes, il semble que chez Zola, ce réseau de significations soit simplifié : le serpent zolien est un monstre initiateur cristallisant les angoisses liées aux dangers terrestres du prêtre. Son lien évident avec la terre, qui effraie l'homme d'Église, est excessivement renforcé par la punition divine génésique, l'acte de rampement et le fait de se nourrir de terre accentuant sa proximité avec le sol, ne laissant espérer aucune élévation. Le serpent et le Satan zoliens s'opposent donc tous deux, dans une symbolique judéo-chrétienne, au Dieu célébré par les personnages de prêtres : Satan prend, comme dans la Genèse, la forme d'un serpent pour inciter Ève à goûter le fruit défendu, à l'image du Lucifer préchrétien, représenté sous la forme d'un serpent ailé. Ayant reçu une éducation catholique particulièrement stricte, le prêtre zolien n'a donc d'autre ennemi que Satan, dont le nom signifie à la fois « accusateur » et « adversaire[1] », incarnation du Mal, la figure de Satan étant évoquée principalement dans trois livres bibliques, le Livre de Job, le premier livre des Chroniques et le Livre de Zacharie, ainsi que dans les Évangiles, notamment dans l'épisode de la tentation du Christ au désert. Dans l'Évangile selon saint Marc, la figure du diable est d'ailleurs nommée de diverses manières, tantôt Satan, tantôt Béelzébul, ou encore « prince des démons[2] », et, si dans le livre de Job, Satan n'incarne pas nécessairement le mal, le XIXe siècle fait une figure essentiellement maléfique de cet ange déchu, puni comme l'homme pour avoir désobéi, ainsi que le relate Victor Hugo dans *La Fin de Satan*[3].

Le serpent tentateur de la Genèse apparaît alors comme l'incarnation de la vengeance de l'ange déchu sur l'humanité comme création divine suprême ; Zola réinvestit ce motif du serpent/Satan comme représentation de l'adversaire diabolique du Dieu de la Bible, et justifie

---

[1] En effet, le terme paraît avoir été à l'origine employé comme nom commun de manière à désigner un accusateur ou un procureur dans un tribunal hébraïque. Plus tard, suite à l'exclamation christique « Vade retro, satana », rapportée par Marc (8,33), Satan est devenu le nom propre de l'adversaire de Dieu, le diable. Nous reviendrons ultérieurement sur cette double signification sur laquelle semble s'appuyer Zola.

[2] Évangile selon saint Marc, 3, 22- 24

[3]« Tout à coup il se vit pousser d'horribles ailes ;
Il se vit devenir monstre, et que l'ange en lui
Mourait, et le rebelle en sentit quelque ennui.
Il laissa son épaule, autrefois lumineuse,
Frémir au froid hideux de l'aile membraneuse,
Et croisant ses deux bras, et relevant son front,
Ce bandit, comme s'il grandissait sous l'affront, […]
Regarda fixement la caverne de l'ombre. »
Victor HUGO, *La Fin de Satan*, Lonrai, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1950, p.768

sa proximité avec la femme non seulement à travers son lien physique étroit avec la terre, mais aussi à travers sa dimension tentatrice et sa déchéance. La figure du diable est alors particulièrement présente dans *Le Rêve*, roman qui plonge le lecteur dans un décor inspiré de l'époque médiévale : en effet, à la lecture d'une édition de *La Légende dorée* datant du XVIe siècle, Angélique découvre à chaque page l'omniprésente figure du diable, déguisé sous diverses formes, preuve que le Moyen-âge est excessivement préoccupé par cette figure du Mal. Par conséquent, si le prêtre zolien semble partager avec Jésus-Christ une part de divinité, la femme-nature, en revanche, partage avec Satan un caractère éminemment diabolique ; nous pouvons à ce titre citer, avec Zola, le texte de *La Légende dorée* : « On en compte [des diables] six mille cent soixante-dix dans le corps d'une seule femme […].[1] » En d'autres termes, le corps de la femme devient le théâtre privilégié de l'action de Satan.

a) La femme-nature ou l'envoyé du diable

Comme dans le récit hagiographique d'Antoine le Grand par Athanase d'Alexandrie, le diable semble s'incarner, dans les romans zoliens, sous la forme d'une femme, ou d'une nature féminine ; par conséquent, si Marie est a *priori* celle qui, de par sa pureté, doit accomplir la prédiction divine génésique[2], en tant qu'« Ève nouvelle annoncée comme devant écraser la tête du serpent[3] […][4] », il semble perdurer un lien indissoluble, chez Zola, entre les personnages féminins et le diable, que l'on peut retrouver à travers la traditionnelle proximité entre les figures bibliques d'Ève et de Lilith, elle aussi annoncée comme la première femme, et devenue première démone, représentant la femme fatale, la maîtresse femme exerçant son autorité sur Adam, par opposition à Ève, docile compagne. Le texte biblique, qui oppose l'Homme au diable et à son « engeance », et laisse entrevoir la victoire de l'humanité à travers la figure du Christ, est ici négligé, et l'inimitié devient intimité. Le fait qu'Ève est encore vierge au moment où elle commet le péché originel de désobéissance, semble signifier chez Zola que la virginité de la femme n'est aucunement gage d'obéissance à Dieu ; au contraire, les femmes-nature des romans zoliens sont porteuses du péché originel qui n'est autre qu'un péché de chair éternellement associé à la ruse du serpent/Satan de la Genèse. La connaissance

[1] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.833
[2] « Je mettrai une hostilité entre toi [le serpent] et la femme, entre ton lignage et le sien. Il t'écrasera la tête et tu l'atteindras au talon. » *Genèse*, 3 - 15
[3] Zola prend ici des libertés interprétatives avec le texte génésique, qui précise que ce n'est pas la femme qui réussira à assurer sa victoire sur le diable, mais sa descendance, et, plus précisément le Messie, en tant que produit de l'Immaculée Conception, non entachée du péché originel.
[4] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1288

du mal – connaissance charnelle – apparaît ainsi comme un héritage naturel, une « malice », une « science naturelle qui vient aux filles, même quand elles ignorent tout […][1] ». Le mal est ainsi inhérent à la nature féminine, ainsi qu'en témoigne l'exemple du personnage d'Angélique, étonnant les Hubert par son double héritage génétique et génésique particulièrement lourd : « Tu es donc mauvaise ?[2] » lui demandent d'ailleurs ces personnages qui s'épouvantent « du diable qui s'agitait en elle.[3] » La diabolisation d'Angélique renvoie par conséquent à sa double nature d'enfant trouvé, héritière des Rougon, et à son statut de femme ; ses yeux couleur de violette contribuent à renforcer son caractère diabolique, si l'on se souvient que chez Zola, comme chez les romantiques, les yeux apparaissent comme le miroir de l'âme : en effet, le violet, couleur que l'on retrouve aussi sur le paulownia en fleurs qu'Angélique ne remarque qu'au moment de sa puberté, est une couleur dangereuse, habituellement qualifiée de « demi-noir » et associée au mal et à la magie – nous retrouvons aussi cette couleur associée à Marthe puisque les rares fleurs du jardin de Mouret sont, entre autres, des violettes, mais aussi à Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret*, notamment au moment de sa mort, puisqu'elle s'entoure de violettes, particulièrement actives dans leur rôle meurtrier. La passion et l'orgueil, les deux péchés majeurs d'Angélique, sur lesquels nous reviendrons pour évoquer sa névrose, apparaissent eux aussi comme l'œuvre du diable, ainsi que l'explique Hubertine à sa fille adoptive :

> Te voilà partie avec ton besoin d'être reine. Ce rêve-là, c'est moins vilain que de voler le sucre et de répondre des insolences. Mais au fond, va ! le diable est dessous, c'est la passion, c'est l'orgueil qui parle.[4]

En utilisant le terme de « rêve » pour qualifier les ruses de Satan, le personnage d'Hubertine permet à Zola de consolider sa théorie selon laquelle la femme-nature est un personnage démoniaque, dont les actes et les pensées sont guidées par le serpent génésique. Le titre du roman, *Le Rêve,* fait ainsi non seulement référence, ainsi que nous l'avons observé, à une rêverie érotique, mais aussi indirectement à la figure du diable, insidieusement à l'origine de ces songes condamnables. L'héroïne n'est d'ailleurs nullement effrayée par la figure omniprésente du diable dans *La Légende dorée*, ne comprenant pas les enjeux du texte, qu'elle parcourt comme une série de contes ou de fables, telles des anecdotes récréatives, sans

[1] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.892
[2] *Ibidem*, p.822
[3] *Ibidem*, p.828
[4] *Ibidem*, p.854

être capable d'en tirer un quelconque enseignement moral : « Mais où le fou rire la prenait, c'était lorsqu'on tapait sur le diable […].[1] » Si la culture moyenâgeuse utilise le rire comme meilleur arme contre Satan, l'attitude d'Angélique est pourtant une preuve de sa nette opposition avec le divin, et de son incompréhension de la parole divine. L'héroïne zolienne, dans son innocence naturelle, ne mesure aucunement la dangerosité du mal :

> « – Le mal, le mal… »
>
> Angélique articulait lentement ce mot pour en pénétrer le sens. Et, dans ses yeux purs, c'était la même surprise innocente. Le mal, elle le connaissait bien, la Légende le lui avait assez montré. N'était-ce pas le diable, le mal ? et n'avait-elle pas vu le diable toujours renaissant, mais toujours vaincu ?[2]

Le personnage, qui pense incarner le bien en suivant sa nature dont elle ignore le caractère démoniaque, se moque ainsi ouvertement du diable : « Le mal, ah ! mère, si vous saviez comme je m'en moque ![3] »

La diabolisation de la femme-nature zolienne se manifeste de diverses manières dans les trois romans qui constituent notre corpus. Les personnages les plus diaboliques sont sans nul doute Félicité Rougon et Mme Faujas, tous deux présents dans *La Conquête de Plassans*, et incarnant la part la plus dangereuse de Faujas ; tandis que Félicité peut être perçue comme le pendant féminin de l'abbé conquérant, la mère Faujas apparaît comme un appendice monstrueux de ce dernier, par sa petitesse, son âge avancé, partageant son ombre, dès son arrivée chez les Mouret :

> Derrière lui, dans son ombre, se tenait une femme âgée qui lui ressemblait étonnamment, plus petite, l'air plus rude.[4]

Fréquemment animalisée, la mère Faujas, toujours désignée par sa fonction maternelle, est le plus souvent comparée à un chien, animal célébré pour sa fidélité : ainsi, ce personnage passera ses nuits par terre, couchée au pied du lit de son fils, veillant sur lui comme un compagnon fidèle, « comme un chien[5] ». Mais l'image du chien n'est pas uniquement positive, puisque dans les mythes et légendes, ces animaux sont souvent dotés de qualités

[1] *Ibidem*, p.836
[2] *Ibidem*, p.855
[3] *Ibidem*, p.855
[4] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit.*, p.905
[5] *Ibidem*, p.913

fantastiques, possédant parfois plusieurs têtes ou crachant du feu, à l'image de Cerbère, gardien de l'entrée des Enfers, habituellement représenté avec trois têtes, une crinière et une queue de serpents. La mère Faujas incarne elle aussi une figure de gardienne particulièrement vorace, notamment lorsqu'elle protège l'entrée de la chapelle dans laquelle Faujas et Marthe s'entretiennent : à l'approche de Mme Paloque, « près de se jeter sur elle », la mère Faujas, littéralement déshumanisée, « baissa la tête, recula comme un dogue qui se met derrière les jambes de son maître.[1] » Nous retrouvons le même aspect démoniaque de ce Cerbère zolien chez d'autres personnages de *La Conquête de Plassans*, eux aussi réduits à l'état de créature, à l'image de Mouret, comparé à un loup, créature mystique, ou à l'image du couple Trouche comparé à de la vermine ou à des termites, créatures dévoratrices. Il en va de même pour le personnage de Félicité Rougon – dont la ressemblance avec Mme Faujas est soulignée par l'adjectif « vieille » –, personnage référent que le lecteur a déjà croisé dans *La Fortune des Rougon*, immédiatement présenté comme une femme-nature particulièrement antipathique :

> Félicité était une petite femme noire, comme on en voit en Provence. On eût dit une de ces cigales brunes, sèches, stridentes, aux vols brusques, qui se cognent la tête dans les amandiers. Maigre, la gorge plate, les épaules pointues, le visage en museau de fouine, singulièrement fouillé et accentué […] il y avait une ruse de chatte au fond de ses yeux noirs, étroits, pareils à des trous de vrille.[2]

Sa maigreur, l'omniprésence de la noirceur, et la comparaison avec des animaux tels que le chat – ou la fouine, sorte de petit chat – associés au diable et symbolisant le mal dans la tradition médiévale, sont autant d'éléments textuels contribuant à renforcer la déshumanisation du personnage de Félicité Rougon, associée aux couleurs brunes et jaunes, le brun représentant la solidité et la force, trait de caractère particulièrement prononcé chez l'ambitieuse mère de Marthe Mouret, et le jaune étant associé à la jalousie et à l'orgueil, qui renvoie à l'ambition de Félicité. Cette intrigante, toujours liée à quelque manigance, a en effet mené une première « conquête de Plassans », bien avant Faujas, au lendemain du coup d'état du 2 décembre ; par conséquent, elle est immédiatement liée, pour le lecteur, à la convoitise et à l'ambition démesurées. Il n'est donc pas étonnant que Zola tisse une relation étroite entre ce personnage manipulateur et l'abbé Faujas venu conquérir Plassans une seconde fois, formant ainsi une alliance diabolique. Le lecteur découvre d'ailleurs avec Faujas le caractère

[1] *Ibidem*, p.1078

[2] Émile ZOLA, *La Fortune des Rougon. Histoire naturelle d'une famille sous le second Empire*, Tome I, Paris, éditions Fasquelle et Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n°146, 1960, p.55-56

démoniaque de Félicité Rougon, dont la « rage d'appétits », la « gloutonnerie » et les « envies[s] furieuse[s][1] », la conduisent à livrer sa fille aux manipulations de Faujas afin de nourrir ses propres ambitions. En ce sens, le personnage de Félicité apparaît à de nombreux égards comme une nouvelle Hérodiade, utilisant le pouvoir de séduction de sa fille Marthe-Salomé, femme fatale qui s'apprête à lui livrer la tête de son ennemi, Faujas, nouveau saint Jean-Baptiste. La référence à la figure, particulièrement utilisée au XIXe siècle, de Salomé, est d'autant plus intéressante qu'elle peut être associée aux différentes figures féminines des romans qui constituent notre corpus, dès lors qu'il s'agit d'une vierge – comme Angélique –, douce et sensuelle – comme Albine – et utilisée par sa mère diabolique – comme Marthe.

Mais les personnages féminins ne sont pas les seuls figures des romans zoliens à être apparentées au diable : l'environnement naturel dans lequel évolue Angélique dans *Le Rêve*, bien qu'il soit résumé par la cathédrale de Beaumont, incarnation, en apparence, de la religion, est lui aussi dangereux, et associé au diable, si l'on s'intéresse à la faune et la flore de Beaumont. On recense en effet dans cette ville des corbeaux, animaux fréquemment associés au mal de par leur couleur noire et le fait qu'ils se nourrissent de charognes, mais aussi des lichens, associations de champignons et d'algues, ou des graminées fendant les murailles de la cathédrale – menaçant donc la religion. Il en va de même pour le Paradou, peuplé de scabieuses, de pavots, d'anémones – qui, selon la fable, ont été créées à partir du mélange funeste du sang d'Adonis et des larmes de Vénus et que Zola qualifie de « fleur de deuil[2] » –, de datura trapus – dont les substances provoquent intoxication voire paralysie et hallucination –, de soucis – liés au sang car utilisés dans l'antiquité pour soigner les troubles menstruels –, des tubéreuses – dont Zola dit, dans *Nana*, qu'elles dégagent une odeur humaine en se décomposant –, ou encore des cinéraires – couleur de cendre. Autant d'odeurs désagréables donnant la fièvre et de couleurs tristes. Les adjectifs utilisés par Zola pour qualifier ces plantes sont d'ailleurs significatifs : « puant la mort », « fiévreux », « tragiques », « désolées », « meurtri », « agonisant » ou encore « mutilé[3] ». Le nombre de poussins que Désirée porte dans son tablier dès le premier chapitre de *La Faute de l'abbé Mouret* est en ce sens important, puisque le personnage en transporte treize, nombre maudit renvoyant à la trahison de Judas, treizième « acteur » de la Sainte Cène ; nous remarquons aussi à maintes reprises l'emploi de la métaphore du bûcher accompagnant la nature envahissante, notamment à travers l'image du soleil, elle aussi ambivalente : « […] le soleil enflammait l'autel,

[1] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.952
[2] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, « Le Paradou », Ms NAF 10.295, f°48
[3] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p.1351

blanchissait les panneaux de faux marbre, mangeait les clartés des deux cierges, dont les courtes mèches ne faisaient plus que deux taches sombres.[1] » Plus encore que le Paradou, ce sont véritablement les Artaud, village infernal en contrebas de la petite église de l'abbé Mouret, qui incarnent cette nature maudite, damnée, caractérisée par une végétation « formidable », adjectif à comprendre au sens propre, au sens latin de « *formidabilis* », qui signifie « terrible ». Les Artaud sont ainsi, tout au long du roman, un nouveau Sodome ou un nouveau Gomorrhe, une ville pécheresse abandonnée de Dieu qui doit être punie par « le feu du ciel »[2] ; le village apparaît paradoxalement comme un véritable désert luxuriant, portant le nom d'une seule famille, sorte de tribu primitive, qui l'habite, voire, plus encore, comme un Enfer terrestre, gardé par un chien noir nommé Voriau, qui n'est pas sans rappeler le Cerbère de la mythologie grecque.

Dans ces espaces effrayants, l'image du serpent est fréquemment utilisée pour désigner les personnages de femmes-nature, à l'image d'Angélique, dont la nature mauvaise se manifeste dès le premier chapitre à travers le comportement du personnage comme sous-tendu par l'action du serpent génésique : « Maintenant qu'elle avait chaud, elle se dressait et sifflait, ainsi qu'une couleuvre ramassée sur la neige.[3] » La couleuvre est aussi extrêmement présente dans le Paradou[4], Éden subverti par la présence du diable que l'on perçoit derrière le « rire prolongé[5] » et effrayant de ce jardin personnifié, présenté d'ailleurs à plusieurs reprises comme un véritable labyrinthe piégeant les deux amants : « Le parc entier les poussait doucement. Derrière eux, il semblait qu'une barrière de buissons se hérissât, pour les empêcher de revenir sur leur pas.[6] » Albine, Ève anachronique, « souple comme un serpent[7] », dont la course est un « frôlement de couleuvre[8] », est piégée par le Paradou, nouveau serpent génésique, et n'est donc plus dans le second livre de *La Faute de l'abbé Mouret*, l'enfant libre et sauvage, mais une initiatrice malgré elle, poussée à accomplir son destin de femme par *sa* nature et *la* nature. Mais le chien et le serpent ne sont pas les deux seuls animaux maléfiques auxquels sont associées les personnages féminins et le diable zoliens : en effet, nous pouvons citer, entre autres, l'importance du coq, qui, s'il est utilisée par la religion chrétienne comme

[1] *Ibidem*, p.1226
[2] *Ibidem*, p.1237
[3] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.821-822
[4] « Un araucaria surtout était étranger, avec ses grands bras réguliers, qui ressemblaient à une architecture de reptiles, entés les uns sur les autres, hérissant leurs feuilles imbriquées comme des écailles de serpents en colère. » Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1387
[5] *Ibidem*, p.1403
[6] *Ibidem*
[7] *Ibidem*, p.1340
[8] *Ibidem*, p.1275 et p.1377

représentation du Christ, apparaît chez Zola comme le symbole de la lubricité, mais aussi l'importance du cochon dont l'image est détournée par rapport à celle, positive, du célèbre compagnon de saint Antoine, et qui apparaît, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, dans sa dimension négative, sa luxure, sa gloutonnerie et sa férocité[1]. Nous pouvons enfin rappeler la présence des poules, se nourrissant de leur propre chair et de plantes « saignantes[2] », mais aussi à la présence de la chèvre, ou du bouc, présent lui aussi dans la basse-cour de Désirée, et très explicitement associé à Satan :

> Le prêtre lui trouva un rire de diable, avec sa barbiche pointue et ses yeux troués de biais. […] Il se souvenait d'avoir vu […] une chèvre de pierre décorant une gargouille, qui forniquait avec un moine. Les chèvres, puant le bouc, ayant des caprices et des entêtements de fille, offrant leurs mamelles pendantes à tout venant, étaient restées pour lui des créatures de l'enfer, suant la lubricité.[3]

Par conséquent, la chèvre, symbole de fécondité, devient chez Zola un symbole de lubricité ou de débauche, associé à la femme en tant que créature damnée, obscène et infernale. Dans la chambre du Paradou, l'une des peintures murales découvre une femme couchée, renversée sous un faune présenté comme une créature mi-homme mi-bouc ; le dieu Pan, le dieu adoré dans le jardin, est d'ailleurs lui-même souvent représenté par la figure du bouc ou du faune, caractérisé par une forte odeur virile et un besoin frénétique de procréer.

Face à la menace incarnée par la femme-nature, la réaction du prêtre est particulièrement violente, à l'image de la brutalité d'Archangias ou de Faujas, deux personnages dont la parenté sonore entre les patronymes évoque une proximité morale. Tandis qu'Archangias souhaite « casser les reins[4] » des habitants des Artaud, en déplorant, dans son dégoût de la femme, le lien entre les personnages féminins et le diable[5], Faujas témoigne à Marthe son « mépris d'homme et de prêtre », associée à la chair damné par le châtiment divin :

---

[1] Le cochon Mathieu a un «grognement terrible », et est invité par Désirée elle-même à la dévoration des autres animaux de la basse-cour : « Mange les, délivre-moi. » *Ibidem*, p.1458

[2] *Ibidem*

[3] *Ibidem*, p.1269

[4] *Ibidem*, p.1237

[5] « – Allez, on a beau leur tirer les oreilles jusqu'au sang, la femme pousse toujours en elles. Elles ont la damnation dans leurs jupes. » *Ibidem*, p.1239

« – Ah ! misérable chair ! dit-il. […] Vous êtes la tentation d'en bas, la lâcheté, la chute finale. Le prêtre n'a pas d'autre adversaire que vous, et l'on devrait vous chasser des églises, comme impures et maudites. […] Vous êtes Satan ![1] »

Dans ce discours faisant explicitement référence au récit génésique de la Chute de l'Homme – Zola avait même prévu de faire dire à Faujas : « – Vous souillez tout ce que vous touchez[2] », Faujas introduit les notions importantes d' « adversaire », renvoyant à la figure de Satan, dont le nom signifie « adversaire », et de « tentation ». L'abbé Mouret du troisième livre, ayant radicalisé sa dévotion, tient d'ailleurs, face à Albine, des propos similaires à ceux de l'abbé Faujas : « C'était elle l'esclave, la chair impure, à laquelle l'Église aurait dû refuser une âme.[3] » La femme-nature zolienne apparaît en effet comme l'incarnation d'une nouvelle Ève tentatrice, ayant pour unique objectif de réveiller la nature sensuelle du prêtre.

b) La notion de « tentation » chez Zola

Les personnages féminins zoliens ne se contentent pas d'être sensuels, mais jouent de cette sensualité – le sentiment amoureux conduisant nécessairement, ou *naturellement*, à l'amour physique – ; la femme-nature, rappelons-le, rêve non seulement d'aimer, mais aussi d'être aimée, la réciprocité que l'on perçoit dans le double emploi du verbe à la voix active et à la voix passive impliquant que la femme-nature cherche à séduire les personnages masculins, représentant la figure du mari, « protecteur naturel[4] » selon Michelet. La difficulté à laquelle est confronté le saint Antoine zolien réside dans l'incompréhension de la femme-nature de la fonction désexualisante du prêtre : en effet, si l'abbé Mouret ou l'abbé Faujas n'apparaissent pas comme des obstacles à l'amour pour les figures féminines zoliennes, ces dernières incarnent les véritables menaces à la chasteté de l'homme d'Église, ainsi qu'en fait état la célèbre phrase prononcée par Faujas : « Mère, cette femme sera l'obstacle[5] ». Le vocable « tentation », qui rejoint la notion de sensualité par son étymologie latine « *tempto* » impliquant un contact physique puisqu'elle signifie notamment « toucher », n'a d'ailleurs de sens que dans le contexte religieux d'une impossible union, puisqu'il s'agit au sens premier

[1] Émile Zola, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.1176
[2] Henri MITTERAND, « La Conquête de Plassans, notes et variantes », Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire, tome I, Paris, éditions Fasquelle et Gallimard, 1960, p.1672
[3] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p.1483
[4] Cité par José CABANIS dans *Michelet, le prêtre et la femme*, Paris, éditions Gallimard, 1978, pp.52-53
[5] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.1103

d'un attrait pour une chose déconseillée, ou, plus encore, défendue par une morale – ici une morale religieuse – ; en d'autres termes, l'acte tentateur peut uniquement avoir lieu dans le cas où l'une des deux parties est dans l'obligation morale de repousser son *adversaire*. Dans le cas de l'homme d'Église, l'action tentatrice de la femme-nature crée un mouvement intérieur, ou plutôt une « lutte intérieure », pour reprendre les termes précis employés par Zola, chez le personnage de prêtre, le saint Antoine zolien ne pouvant par conséquent réellement devenir saint Antoine qu'après avoir été mis à l'épreuve, et réussi à résister à la Tentation.

Le terme « tentation », très présent dans les romans zoliens abordant les questions religieuses, et en particulier dans *La Faute de l'abbé Mouret*, est ainsi toujours lié à des figures féminines, ou, plus directement, à la nature elle-même. Si même la Vierge Marie[1] est déchue chez Zola de son statut de figure perpétuellement vierge et désérotisée, il semble que ce soit le personnage d'Albine qui incarne la figure tentatrice par excellence dans le roman, puisque Zola, dans l'*Ébauche* du quatorzième chapitre du second livre, écrit : « La tentation d'Ève sur Adam. C'est défendu[2] », faisant ainsi nettement le lien entre les notions de tentation et d'interdiction ; le couple que forment Albine et Serge peut donc être perçu comme une réécriture du couple génésique formé par le premier homme biblique et sa compagne ; Serge n'est plus, dans le jardin du Paradou, l'abbé Mouret, puisqu'Adam, dont le nom signifie en hébreu « terre », et créé à partir de la poussière de cette terre, est étroitement associé, dans la Genèse, à son environnement naturel : non seulement cet être de chair, à l'origine de la chair si controversée d'Ève, évolue dans l'espace privilégié qu'est le jardin d'Éden, mais il est aussi celui qui nommera les espèces animales afin de les dominer. Dans le Paradou, le prêtre zolien asexué, personnage contre-nature, n'a aucune légitimité et s'efface au profit de l'homme, Serge, accompagné d'Albine, que Dieu lui « offre » – la dimension sexuelle de cette union étant encouragée chez Zola bien avant la Chute.

Le lien charnel entre les deux personnages, ouvertement emprunté à la Genèse, est clairement énoncé dans *La Faute de l'abbé Mouret*, puisque le couple primitif zolien forme une seule et même créature ; à l'image du corps d'Ève, la chair d'Albine est en effet une création consubstantielle à celle de l'homme, ainsi que l'exprime Serge, après l'avoir reconnu pour sa compagne :

---

[1] Bien qu'aucune interprétation sur l'étymologie du nom de Marie ne se soit à ce jour imposée, il semblerait pourtant que la racine égyptienne *m.r.y* signifiant « aimer » soit crédible. Dans ce cas, le nom même de la mère du Christ serait porteur de cet idéal d'amour que Zola interprète comme un sentiment conduisant à l'amour physique.

[2] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, « Le Paradou », Ms NAF 10.25, f°46. Zola se rétracte finalement quelques lignes plus loin : Ce n'est pas vrai, d'ailleurs, c'est permis. Toute~~s~~ pousse à cela, etc. » *Ibidem*

« – Je sais, tu es mon amour, tu viens de ma chair […] Tu étais dans ma poitrine et je te donnais mon sang, mes muscles, mes os. Je ne souffrais pas. Tu me prenais la moitié de mon cœur, si doucement, que c'était en moi une volupté de me partager ainsi. […] Et je me suis réveillé, quand tu es sortie de moi […] et tu n'es autre que moi-même ![1] »

Mais Ève est rapidement qualifiée de « tentatrice » dans les romans zoliens comme dans les traditions littéraire, sculpturale ou picturale française, considérant la Chute comme la conséquence d'un acte accompli par la femme, qui, une fois séduite par le serpent, tente l'homme par ses charmes physiques. La sensualité d'Albine, fortement soulignée par l'auteur, se conjugue alors à sa verve qui se manifeste sous la forme d'innombrables discours persuasifs :

« – Il fait si bon sous les arbres ! […] Tu as tort d'en vouloir au jardin. […] Le grand air guérirait ta fièvre […].[2] »

« – C'est un mensonge, ce n'est pas défendu.[3] »

« – Il y avait, tu sais bien, au fond du verger, un cerisier planté sur le bord d'un ruisseau, devant lequel tu ne pouvais passer sans éprouver le besoin de me baiser les mains, à petits baisers qui montaient le long de mes épaules jusqu'à mes lèvres.[4] »

Albine se fait donc, tout au long du roman, le porte-parole du Paradou ; de plus, il semblerait que la puberté de la femme-nature zolienne corresponde, pour l'auteur, au passage de l'enfance virginale incarnée par l'Ève innocente d'avant la Chute à l'âge de la sensualité, incarnée par l'Ève goûtant le fruit ; en d'autres termes, le corps de la femme-nature zolienne évolue avec la gustation du fruit, ainsi que nous pouvons le lire dans l'extrait qui suit, dans lequel la mention du fruit va de pair avec l'épanouissement sensuel du personnage :

Maintenant, un duvet de fruit blondissait sa lèvre, ses hanches roulaient librement, sa poitrine avait un épanouissement de fleur grasse. Elle était femme, avec sa face longue qui lui donnait un grand air de fécondité. Dans ses flancs élargis, la vie dormait.[1]

---

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1338
[2] *Ibidem*, p.1400
[3] *Ibidem*, p.1401
[4] *Ibidem*, p.1470

Zola associe donc clairement l'éveil à la sensualité de la femme et l'acte de désobéissance à Dieu, réutilisant ainsi le motif génésique de l'accès à une connaissance dangereuse –une connaissance sexuelle.

Bien que l'on considère souvent, à tort, que *Le Rêve* est un roman pur et chaste, pouvant être mis entre toutes les mains, ainsi que le soutenait son auteur, il semble pourtant qu'Angélique apparaisse en réalité comme un personnage extrêmement sensuel, en particulier dans le septième chapitre du roman, dans lequel Félicien et Angélique connaissent leur première nuit d'amour : dans ce chapitre, l'héroïne adopte une attitude extrêmement tentatrice ; en effet, l'état tourmenté et anxieux du personnage de Félicien contraste avec la sérénité du personnage-nature sur le point d'accomplir son « devoir » naturel : « Félicien, qui arrivait violent, jeté aux résolutions folles, ne bougea pas, étourdi de cette félicité brusque[2] ». En revanche, « Angélique était radieuse d'une joie qu'elle sentait descendre sur ses épaules et l'envelopper […][3] ». Assise sur son lit, les bras ouverts, l'héroïne invite Félicien à venir à elle, dans une position extrêmement lascive ; cette invitation explicite à l'acte sexuel apparaît comme la forme la plus aboutie de ce que Zola considère comme un acte tentateur, puisque le personnage tenté est présenté en martyr, à l'image des martyrs chrétiens de la primitive Église, tombant à genoux devant une Angélique devenue divinité païenne cruelle dont il implore la pitié – « […] épargnez moi ! »–, et évoquant sans détour ses souffrances : « Si vous saviez quelle abominable torture ! […] je ne veux plus passer une journée, avec ce mal dévorant dans le cœur […].[4] » L'utilisation du vocable « mal », renvoie non seulement une nouvelle fois à la diabolisation de la chair et de la femme-nature, mais fait aussi état de la grande responsabilité des personnages féminins dans l'acte tentateur.

Il semble, en d'autres termes, que le serpent génésique, représentant métonymique de la nature, ne soit pas l'unique responsable de la faute, mais que la femme soit elle aussi volontairement impliquée dans l'acte tentateur. Angélique est ainsi présentée comme une divinité froide et méchante, pour reprendre les termes du jeune amant, en robe blanche, pieds nus et silencieuse, et prenant plaisir à entendre cet aveu de faiblesse, souriant « d'un sourire invincible »[5], presque maléfique. De la même manière, Albine pousse Serge, par ses diverses promesses et son attitude sensuelle, à céder à la tentation : « […] elle avait un visage tout

---

[1] *Ibidem*, p.1465
[2] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.,* p.905
[3] *Ibidem*
[4] *Ibidem*, p.906
[5] *Ibidem*, p.907

luisant d'amour, une bouche et des yeux de tentation, qui l'appelaient, avec un tel empire, qu'il l'aurait ainsi accompagnée partout, en chien fidèle. »[1]

c) La résistance du prêtre, ou sa lutte contre la féminité

Puisque les personnages de prêtres zoliens ne parviennent pas à résister, à la manière de saint Antoine, à leur corps et à ses instincts ou pulsions – qu'elles soient sexuelles ou non –, le nouveau modèle ascétique sur lequel s'appuie Zola, et avec lui les hommes d'Église, n'est plus Antoine, semble-t-il, mais Augustin. En effet, saint Augustin apparaît comme la figure chrétienne majeure du repentir, ainsi qu'en témoigne l'omniprésence et l'omnipotence de l'acte de contrition dans *Les Confessions*, écrit autobiographique dans lequel l'auteur avoue ses faiblesses et ses erreurs passées, essentiellement charnelles voire sexuelles :

> Je veux me souvenir de mes hontes passées et des impuretés charnelles de mon âme. Non que je les aime, mais afin de vous aimer, mon Dieu. […] Je repasse par mes voies perverses […]. J'étais adolescent ; je brûlais de me rassasier de plaisirs infernaux […].[2]

Par conséquent, dès le premier chapitre, le dessein littéraire d'Augustin est clairement défini : en évoquant et confessant ses péchés d'adolescence[3] – âge de la puberté et de l'éveil à la sensualité –, l'auteur tend à s'adresser à tous les hommes « égarés » par leurs tourments charnels, et les encourage à trouver leur salut en se tournant définitivement vers Dieu. A la lecture des *Confessions*, il semble que Zola s'appuie sur les expressions augustiniennes pour construire son opposition entre les hommes d'Église, représentants de la religion, et les personnages féminins, incarnations de la nature : en effet, nous retrouvons par exemple, dès le second chapitre du deuxième livre des *Confessions*, la reconnaissance du fait que la vie terrestre – nécessairement mauvaise – repose sur la double exigence d'aimer et d'être aimé : « Et qu'est-ce qui faisait mes délices, sinon d'aimer et d'être aimé ?[4] » Augustin avoue avoir succombé aux besoins, aux nécessités imposées par sa chair d'homme, se livrant aux diverses voluptés exigées par ses désirs sexuels, et s'éloignant du Ciel – jusqu'à côtoyer le diable, si l'on en croit l'expression « l'ennemi invisible me foulait aux pieds et me séduisait[5] » qui

---

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1403
[2] Saint Augustin, *Les Confessions*, Paris, GF Flammarion, 1964, livre deuxième, chapitre premier, p.37
[3] « […] en cette seizième année de mon âge charnel […] » *Ibidem*, p.38
[4] *Ibidem*, p.37
[5] *Ibidem*, p.41. (Voir aussi Psaumes LV, 3)

reprend le texte des Psaumes –, avant d'affirmer avoir trouvé dans le royaume de Dieu des délices plus supérieurs encore. En employant des termes tels que « douce clarté », « délices », « embrassements » ou encore « amour », pour désigner le repos trouvé dans la foi, saint Augustin sous-entend avoir trouvé dans la religion un bonheur supérieur à celui procuré par les plaisirs charnels.

Les personnages zoliens semblent tous être imaginés sur ce modèle augustinien, qu'il s'agisse des femmes-nature adolescentes enfermées dans leur chair et répondant aux exigences naturelles de leur corps désirant, à l'image du saint Augustin de seize ans ; ou qu'il s'agisse des personnages de prêtres, connaissant les mêmes déboires charnels que le saint, devenant « eunuque pour le royaume du ciel »[1], pour reprendre l'expression d'Augustin, ou « eunuque parmi les hommes[2] » pour reprendre celle de Zola. Nous percevons donc une grande proximité entre l'analyse naturaliste – presque sociologique – de l'existence ecclésiastique, et le témoignage personnel de saint Augustin. Ce dernier mène, à travers son autobiographie, une véritable analyse sociologique de l'être humain, en cherchant à prouver que le désir naturel d'amour – lié au désir de se marier, et donc d'avoir un rapport sexuel[3] – peut être comblé autrement que par la recherche d'un plaisir charnel. « La nourriture de l'âme » remplace – et surpasse – alors la nourriture terrestre, et l'amour de Dieu remplace et surpasse la devise humaine « aimer et être aimé ». Cependant, contrairement à ce que Zola semble affirmer dans ses romans, saint Augustin présente la dévotion comme un véritable état de plénitude, un repos après la souffrance. En revanche, dans les trois romans qui constituent notre corpus, ainsi que nous avons déjà pu l'observer, la dévotion passe nécessairement par une pénitence proche de l'acte de contrition et de la torture. Autrement dit, tandis que dans *Les Confessions*, la foi se substitue définitivement à la chair, chez Zola, le prêtre conserve une double nature, qui fait coexister en lui les deux entités ennemies que sont la nature et la religion. Tandis que la femme est exclusivement associée à la nature, elle-même gouvernée, semble-t-il, par une divinité correspondant au dieu Pan, divinité païenne dont le nom signifie « tout », et qui domine sur l'ensemble du monde terrestre, la dévotion de l'homme d'Église est toute entière tournée vers le Dieu de la Bible. Par conséquent, la femme-nature zolienne semble liée, plus encore qu'au diable, au dieu Pan, proche du démon par sa dimension païenne, sa monstruosité – sa mère se serait en effet enfuie en le voyant –, et la tradition le représentant habituellement comme un faune, affublé de cornes, d'une queue et de pattes de

[1] *Ibidem*, p.38
[2] Émile ZOLA*, La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p.1315
[3] En effet, le désir de mariage d'Angélique n'est pas tant un simple désir d'union sacrée, permise par Dieu, que la recherche d'un rapport sexuel.

bouc. Ce dieu terrifiant, connu pour son appétit sexuel démesuré, et avant tout dieu de la fécondité, apparaît donc comme le protecteur de la femme-nature zolienne, et plus encore que la simple opposition entre nature et religion, les trois romans que nous étudions mettent en scène une véritable lutte philosophique entre *catholicisme* et *panthéisme*, le panthéisme étant une doctrine philosophique selon laquelle « Dieu est tout » rejoignant le naturalisme au sens propre, reconnaissant comme uniques principes les lois de la nature. Elle est alors rendue incompatible avec la religion, puisqu'elle se situe, ainsi qu'en témoigne l'exemple d'Albine, du côté de la pensée immanente ; en philosophe spinoziste, le personnage d'Albine considère ainsi que seul le réel, et non la transcendance, existe. A travers l'affirmation de Jeanbernat : « Il n'y a rien, rien, rien[1] », les personnages-nature affirment qu'il n'existe pas d'arrière monde, ni de logique de punition ou de récompense, contrairement au christianisme, récompensant l'acte de pénitence et promettant le Salut ; le personnage d'Albine, réfléchissant en termes de « bon » et « mauvais » et non de « Bien » et « Mal », prône donc une quête des passions joyeuses, et lutte contre les passions tristes, incarnées par l'abbé Mouret.

Si dans le premier chapitre de *La Faute de l'abbé Mouret*, religion et nature semblent étroitement unies au sein de la petite église des Artaud, comparée à une étable et dans laquelle coexistent la nature incarnée par la Vierge Marie et la religion représentée par le Christ, en réalité, derrière cette apparente cohérence, les deux entités se révèlent très nettement opposées. Cette nette dichotomie entre la nature et la religion, et donc entre la femme et le prêtre, apparaît comme un fil conducteur dans les trois romans que nous étudions : ainsi, ces deux entités contraires représentent une véritable menace l'une pour l'autre, la nature tentant d'envahir l'église, voire même de la détruire, ainsi qu'en témoignent les hallucinations de l'abbé Mouret, et la religion, en tant que principe de mort, effrayant la nature[2]. Par conséquent, si la nature et la femme, dans leurs obsessions d'amour et de fécondité, sont principes de vie, la religion et le prêtre, sont au contraire porteurs de mort ; la grande majorité des personnages ecclésiastiques que l'auteur confronte aux femmes semblent tantôt les mépriser, tantôt les craindre, à l'image du Frère Archangias, qui ressent un véritable dégoût face à Rosalie et Catherine, les deux sœurs des Artaud, un dégoût dont la portée est universelle et qui s'adresse à l'ensemble des femmes. Sa grande misogynie s'accompagne alors d'une méfiance exagérée mais aussi d'une grande lucidité à l'égard de la menace incarnée par les figures féminines, dès lors que cet envoyé de Dieu pressent par exemple le danger

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p.1251

[2] « Seul, au milieu de cette vie montante, le grand Christ, resté dans l'ombre, mettait la mort, l'agonie de sa chair barbouillée d'ocre, éclaboussé de laque. Un moineau vint se poser au bord d'un trou ; il regarda, puis s'envola […]» *Ibidem*, p.1222

représenté par Albine ou la Vierge Marie. Ce prêtre caricatural et ridicule semble avoir une vision génésique de la femme comme responsable de la Chute et damnée pour l'éternité, punie pour son orgueil et son penchant à la chair, affirmant même que les femmes sont un accès à l'Enfer, lorsqu'il tente, en véritable ange exterminateur génésique, d'extirper Serge du Paradou : « Elle est le commencement de l'Enfer[1] », s'exclame-t-il. Frère Archangias devient alors le messager d'un Dieu punisseur, qui fait s'abattre une véritable malédiction sur le couple ; contrairement au texte fondateur, la malédiction ne concernera ni le travail de la terre ni la mort du corps, mais le tiraillement perpétuel de Mouret entre la religion et la nature, entre l'ascèse et la tentation : « – Vous avez désobéi à Dieu, vous avez tué votre paix. Toujours la tentation vous mordra de sa dent de flamme, et désormais vous n'aurez plus vote ignorance pour la combattre…[2] » Frère Archangias, messager d'un Dieu vengeur et terrible, comme Faujas ou Monseigneur d'Hautecœur, devient alors le gardien de l'abbé Mouret, se donnant pour mission de veiller sur ce dernier et de l'empêcher de céder à sa nature damnée :

> Et, à la vérité, le prêtre semblait un coupable emprisonné dans l'ombre noire de la soutane du Frère, un coupable dont on se médit, que l'on juge assez faible pour retourner à sa faute, si on le perdait des yeux une minute.[3]

Ainsi, la troisième partie du roman est entièrement consacrée à la lutte intérieure que subit l'abbé Mouret entre sa nature, représentée par Albine, et sa dévotion, incarnée par Archangias, l'ange exterminateur qui souhaite punir l'homme pour avoir succombé à la tentation. Par conséquent, Serge, qui choisit finalement la prêtrise, change non pas de religion mais d'objet d'adoration. *La Faute de l'abbé Mouret* est donc le roman zolien de la lutte entre la nature et la religion, entre la vie et la mort, entre la femme et le prêtre. Mais quelle victoire célèbre-t-il ? Celle de la religion, quand l'abbé Mouret, renforcé dans sa foi par sa soutane, l'église et Dieu, résiste aux douces paroles d'Albine dans ce que Zola appelle « la grande scène dans l'église[4] » ? Celle de la nature, comme le texte semble le confirmer dans les premiers chapitres du roman, lorsque, après que l'abbé Mouret a quitté l'église, « [le soleil] demeure seul maître de l'autel[5] » ? Victoire de la religion encore, lorsque Serge choisit, à la fin du second livre, de sortir définitivement du Paradou et de redevenir l'abbé Mouret, l'appel

[1] *Ibidem*, p.1417
[2] *Ibidem*, p.1417
[3] *Ibidem*, p.1440
[4] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, « Plan du troisième livre », Ms NAF 10.295, f°22
[5] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.,* p.1226

de la cloche étant plus fort que la voix de la nature : « La cloche prenait une voix plus haute. […] Elle évoquait toute sa vie passée, son enfance pieuse, ses joies du séminaire, ses premières messes […][1] » ? Ou bien victoire de la nature, enfin, puisque le roman s'achève moins sur la mise en terre d'Albine que sur le « tapage effroyable[2] » qui monte de la basse-cour et la naissance du veau annoncée par Désirée ?

Mais si *La Faute de l'abbé Mouret* apparaît comme le roman mettant le plus en exergue cette lutte entre la nature et la religion qui devient finalement une lutte intérieure pour l'abbé Mouret, tiraillé entre sa vocation de prêtre et ses désirs d'homme, nous pouvons aussi percevoir, dans *La Conquête de Plassans* et *Le Rêve,* une étude naturaliste de la lutte intérieure qui déchire les personnages de Marthe, partagée entre sa foi et sa nature – son instinct de mère –, d'Angélique, tiraillée entre son hérédité et le milieu, la grâce divine, ou de Monseigneur d'Hautecœur, dont les crises, bien que secrètes, sont relatées avec précision :

> Des bruis mystérieux couraient, on chuchotait que Monseigneur s'enfermait dès le crépuscule ; et c'était des nuits de combat, des larmes, des plaintes, dont la violence, étouffée par les tentures, effrayait l'Évêché. Il avait cru oublier, dompter sa passion ; mais elle renaissait avec un emportement de tempête, dans le terrible homme qu'il était jadis, l'homme d'aventure, le descendant des capitaines légendaires.[3]

Monseigneur, tiraillé entre ses deux identités, son humanité d'une part et sa fonction ecclésiastique d'autre part, devient ainsi, comme l'abbé Mouret, une figure de martyr chrétien, s'écorchant les genoux sur le sol et la peau avec un cilice, présenté comme un véritable instrument de torture destiné à s'imposer une souffrance volontaire, dans un esprit quasi-masochiste, et dont l'emploi s'est banalisé au Moyen-âge, en tant qu'antidote discret, ou de moyen de pénitence et de mortification physique utilisé pour résister aux tentations de la chair. Chez Zola, le cilice paraît avoir un effet castrateur symbolique, à l'image de la tonsure, cicatrice visible témoignant de l'acte d'émasculation, ou de la soutane, véritable linceul recouvrant un corps mort. Le personnage de Monseigneur est sans nul doute, avec l'abbé Mouret, le prêtre zolien faisant le plus explicitement état de la double identité dont sont porteuses les figures ecclésiastiques des romans que nous étudions, puisqu'une double attitude – proche d'un dédoublement de la personnalité – correspond à une double nature : tandis que le prêtre est froid, rigide, et hautain, quasiment divinisé par Angélique et l'ensemble des

[1] *Ibidem*, p.1415
[2] *Ibidem*, p.1526
[3] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.940

habitants de Beaumont, l'homme est humble et misérable, gouverné par ses instincts. De la même manière que la prêtrise laisse une cicatrice sur le corps du séminariste, l'éveil à la sensualité laisse lui aussi une marque visible et inguérissable ; en d'autres termes, la double nature du prêtre correspond à une double meurtrissure. Il s'agit d'une théorie très répandue au XIXe siècle, si nous en croyons les travaux de Jules Michelet, qui considère que l'acte sexuel, l'acte de pénétration, est comparable à une blessure incurable : ainsi, toute femme pénétrée pour la première fois par un homme gardera, sa vie durant, l'empreinte du membre viril de son partenaire sexuel[1]. Chez Zola, il en va de même chez les personnages masculins, marqués physiquement et perpétuellement par leur épouse ; ainsi, si l'abbé Mouret ne peut désormais se détacher d'Albine, l'acte sexuel tissant un lien indéfectible entre les deux partenaires, Monseigneur d'Hautecœur, de la même manière, ne peut oublier sa femme, et la retrouve chez Félicien et Angélique – tous les objets de son désir prenant son apparence. Quant à l'abbé Faujas, il semble que sa violence soit toujours latente.

Le prêtre et la femme zoliens deviennent donc ennemis, la lutte entre la religion et la nature devenant alors, aux yeux des figures ecclésiastiques zoliennes, une lutte entre le Bien et le Mal, si bien que l'abbé Mouret, une fois sa vocation retrouvée, se dit guéri[2], associant donc la trêve que représente sa déréliction à une maladie, dont il ressent encore des « crises », la « torture », « l'agonie ». Les hommes d'Église zoliens restent donc des hommes, ayant renoncé à leur masculinité et leur virilité en acceptant une castration symbolique – et seulement symbolique, ce qui la rend inefficace – ; par conséquent, le prêtre ressent une grande répulsion à l'égard de la femme, naturellement séductrice. Les personnages de l'abbé Mouret, Frère Archangias, l'abbé Faujas ou encore Monseigneur d'Hautecœur, se montrent donc particulièrement rudes envers les femmes-nature, dont ils tentent de repousser les passions – naturelles – : si Frère Archangias, dans sa misogynie ridicule, mord le genou de la Teuse avant de cracher au sol pour manifester son dégoût, l'abbé Mouret, quant à lui, explique à Albine que « c'est la guerre entre [eux], séculaire, implacable.[3] » De la même manière, Monseigneur d'Hautecœur repousse à trois reprises Angélique, avec un seul mot, particulièrement radical : « Jamais ! », et Faujas déplore avec rudesse que « les meilleurs

[1] « La femme fécondée une fois, imprégnée, portera partout son mari en elle. Voilà ce qui est démontré. Combien dure la première imprégnation ? Dix ans ? vingt ans ? toute la vie ? Ce qui est sûr, c'est que la veuve a souvent du second mari des enfants semblables au premier. » Jules MICHELET, *L'Amour*, Paris, Calmann-Lévy [sans date], p.325-326

[2] A travers l'expression « il se disait guéri », Zola souligne que l'apparentement de la nature à une maladie se fait, une fois de plus, uniquement du point de vue de l'Église.

[3] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p.1473

choses se gâtent dans [les] mains [des femmes].[1] » La maxime illustrant sans nul doute le plus exactement le rapport de rivalité qui s'instaure entre le prêtre et la femme chez Zola est la suivante :

> Pour tout prêtre, la femme, c'est l'ennemie.[2]

L'insurmontable opposition entre la femme, messager de Satan envoyé sur terre pour mettre à l'épreuve l'homme d'Église et le tenter, et le prêtre, ascète retiré du monde aspirant à une vie spirituelle et non corporelle, est donc non seulement une opposition entre la chair est l'esprit, mais aussi entre la vie et la mort, la fécondité et la chasteté. L'amour que porte progressivement la femme-nature à l'homme qui apparaît derrière la fonction désexualisante du prêtre est alors à l'origine d'une lutte entre ces représentants de deux cultes rivaux : le panthéisme et le catholicisme. Le prêtre zolien, qui se rêve en nouveau saint Antoine, est avant tout, en réalité, un Augustin ayant connu les vices liés à son humanité, à son état de nature, et ayant finalement décidé d'y renoncer. Mais Zola, dans les *Rougon-Macquart*, étudie l'impact du péché originel, revisité à travers le motif de la tare héréditaire, sur les comportements humains ; l'ensemble des personnages zoliens est alors étudié au prisme d'une analyse presque médicale. Comme la femme-nature, le prêtre zolien n'échappe donc pas à la théorie exposée par le cycle des *Rougon-Macquart*, selon laquelle tous les personnages sont tarés. Si le personnage de Faujas, à travers sa célèbre maxime, prétend que « les hommes chastes sont les seuls forts[3] », il semble que non seulement cet idéal de chasteté auquel aspirent les hommes d'Église soit en lui-même le signe d'une névrose, mais aussi qu'aucun prêtre zolien ne réussisse jamais réellement à se plier à cette exigence surhumaine. Après avoir observé que le prêtre apparaît dans les romans zoliens comme une nouvelle figure de saint Antoine, se promettant de résister à la tentation incarnée par une femme-nature diabolique, il s'agit désormais de constater l'échec d'une telle tentative, car le prêtre zolien est un saint Antoine taré, donc faible, devant résister à la sensualité toute aussi névrotique – car rejetée – d'un personnage féminin.

---

[1] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit.*, p.985
[2] *Ibidem*, p.985
[3] *Ibidem*, p.1079

II. L'érotisation et la névrotisation mutuelle de la femme-nature et du saint Antoine zolien

Si nous pouvons lire les trois romans qui constituent notre corpus comme trois réécritures successives de la tentation de saint Antoine, dès lors qu'un personnage de prêtre doit résister à la tentation charnelle incarnée par un personnage féminin lié à un environnement naturel particulièrement effrayant, il semble pourtant que le saint Antoine zolien soit un personnage taré : nous pouvons en ce sens citer le cas particulièrement significatif de l'abbé Mouret, double héritier de la tare héréditaire des Rougon-Macquart en tant que « produit » d'une union entre une Rougon et un Macquart. Zola, dans la rubrique « Les personnages » du manuscrit 10.295 de *La Faute de l'abbé Mouret*, insiste d'ailleurs particulièrement sur la faiblesse psychologique de son personnage, qu'il associe à celui de Désirée, figure de retardée mentale :

> Tous trois, Serge, Désirée, Octave sont d'ailleurs des dégénérescences. Il faut les étudier à ce point de vue. Serge est un affaiblissement, il est prédestiné à la prêtrise, à être ~~r~~ eunuque, par le sang, par la race et l'éducation.[1]

Cette citation contribue à associer la dégénérescence héréditaire, innée, à la prêtrise, comme réponse adéquate à la faiblesse psychologique des personnages zoliens. Il s'agit donc d'étudier la faiblesse du saint Antoine zolien face à une féminité elle aussi névrosée, comme en témoigne l'exemple de Désirée. En d'autres termes, afin de comprendre l'originalité du traitement par Zola du motif traditionnel de la tentation de saint Antoine, il s'agit dans un premier temps d'analyser la faiblesse psychologique de l'eunuque zolien, personnage dégénéré par nature et dont la névrose s'aggrave considérablement au contact de ce que Zola nomme « l'éducation », et qui n'est autre que la religion, avant de nous intéresser à l'érotisation mutuelle de ces deux types de personnages que sont la femme et le prêtre, une érotisation nécessairement névrotique dès lors qu'elle est non seulement interdite – par le dogme catholique – mais aussi dès lors que cette interdiction est incompréhensible – du point de vue de personnages qui restent des personnages-nature sensuels. Enfin, nous tenterons de répertorier en détail les différents symptômes que présentent les personnages zoliens, à partir des textes scientifiques sur lesquels Zola s'est appuyé pour écrire ses romans.

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, « Les personnages », Ms NAF 10.295, f°17

A. Un personnage dégénéré

La névrose du prêtre zolien, personnage dégénéré, est perceptible à travers deux types d'indices : le choix incompréhensible du renoncement à la vie par la prêtrise, et un éveil à la sensualité particulièrement névrotique. Avant d'étudier le désir interdit que la femme éveille chez le prêtre, et l'érotisation de ce dernier par les personnages féminins, il s'agit de comprendre le statut particulier du prêtre, que Zola, dans sa dissection du monde, classe parmi les marginaux, dans le monde qu'il qualifie de « monde à part ». Le prêtre est en effet un personnage zolien présenté, au même titre que Désirée ou Marthe, comme une dégénérescence : à ce sujet, la Teuse, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, associe clairement la faiblesse d'esprit du frère et de la soeur : « Lorsque [l'abbé Mouret] faisait preuve, devant la Teuse de quelque grossière ignorance de la vie, elle le regardait, stupéfaite, entre les deux yeux, en disant avec un singulier sourire "qu'il était bien le frère de mademoiselle Désirée"[1] » ; en effet, dans la seconde liste de romans qu'il propose à Lacroix, l'auteur naturaliste résume le cinquième roman, consacré à un certain Lucien, qui deviendra par la suite Serge, en qualifiant ce dernier de « produit » de l'union des deux branches de la famille : Marthe et François Mouret sont en effet cousins, et tous soulignent leur grande ressemblance physique : « Une fois, [l'abbé Faujas] fit la remarque que les deux époux se ressemblaient étonnamment.[2] » Serge est donc présenté, comme Désirée, comme une victime de la « tare héréditaire » transmise par l'ancêtre commune aux Rougon et aux Macquart, tante Dide, personnage central qui ouvrira et clora le cycle des *Rougon-Macquart* :

> Le plus singulier, [explique Marthe à Faujas], c'est que nous ressemblons tous les deux à notre grand-mère. La mère de mon mari lui a transmis cette ressemblance, tandis que, chez moi, elle s'est reproduite à distance. On dirait qu'elle a sauté par-dessus mon père.[3]

Cette parenté entre mari et femme permet non seulement à Zola de mettre à profit ses théories naturalistes sur l'hérédité en analysant ce qu'il qualifie d'« amour étrange » car consanguin, mais aussi de présenter le prêtre comme un personnage affaibli car fruit d'un amour parent et héritier d'une tare psychologique. Le lien très fort qui unit Serge à sa sœur Désirée dès l'*incipit* de *La Conquête de Plassans*, et qui va se cristalliser dans le roman

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*, p.1307
[2] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.970
[3] *Ibidem*

suivant, peut donc s'expliquer par cette faiblesse psychologique commune aux deux personnages zoliens, faiblesse qui s'exprime à travers l'influençabilité et la naïveté du jeune homme. Serge apparaît comme un personnage tendre, qui console sa sœur dès le premier chapitre du roman, et qui se montre d'une tolérance et d'une bonté exemplaires à l'égard de l'incroyance des habitants des Artaud ; mais il est aussi un personnage solitaire, puisqu'il s'adonne essentiellement aux études et à la lecture, et déjà secret et mystique puisque plongé avec recueillement, indique le texte, dans les ouvrages prêtés par le bon abbé Bourrette. Nous pouvons donc déjà considérer ce personnage comme une figure ecclésiastique, car, bien qu'il n'ait pas encore découvert sa vocation, il semble déjà prédisposé à la prêtrise, en entretenant des rapports amicaux avec les hommes d'Église de Plassans et accompagnant sa mère à la messe – ce qui en fait le seul laïc dévot masculin du roman.

a) Le prêtre névrosé par nature, ou l'application des théories zoliennes sur l'hérédité

En lui-même, le prêtre apparaît chez Zola comme un personnage, ou plutôt un « produit », pour reprendre les termes de l'auteur, dégénéré par nature. La prêtrise ne constitue donc nullement son essence propre, mais est au contraire présentée comme la conséquence, le résultat, d'une dégénérescence. Si l'on en croit l'ascendance de l'abbé Mouret ou de Monseigneur d'Hautecœur, il semble que les personnages ecclésiastiques zoliens héritent eux aussi d'une tare familiale transmissible de génération en génération, qui se superpose à la tare génésique constituant l'essence même de l'humanité depuis l'épisode biblique de la Chute. Dès le troisième chapitre du *Rêve*, le lecteur apprend l'histoire particulièrement chaotique de la famille de Monseigneur. Le parcours de l'évêque de Beaumont est tout d'abord abordé au prisme du château en ruines imaginé par Zola sur les modèles des châteaux de Coucy et de Pierrefonds, deux châteaux forts datant du Moyen-âge et rénovés au XIXe siècle par Viollet-le-Duc, dont Zola a lu avec attention le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Il s'agit tout d'abord de préciser quelques informations sur la constitution de la ville de Beaumont par Zola, puisque l'auteur a imaginé le décor, particulièrement original, de son roman, sur les conseils de son ami Frantz Jourdain, architecte d'intérieur. En s'inspirant des conseils de son ami et du dictionnaire de

Viollet-le-Duc, Zola dessine dans un premier temps le plan de Beaumont-le-château[1] : dans ce premier croquis, il semble que l'auteur naturaliste cherche à éviter le cadre religieux, en remplaçant la cathédrale que nous connaissons désormais par un site féodal, en s'inspirant de châteaux existants. De Pierrefonds, datant du XIIe siècle, Zola réutilise les quatre tours et la place d'armes ; de Coucy, il reprend la forme pentagonale et le donjon. Puis, finalement, l'auteur dessine un second plan[2], déplaçant le château des Hautecœur d'une dizaine de kilomètres à peine, et imagine dès lors une ville condensée autour d'un nouveau point névralgique : la cathédrale. Si Olivier Lumbroso et Henri Mitterand soulignent, dans *Les Dessins de Zola*[3], que le principal changement opéré par ces deux dessins successifs concerne l'agencement des rues – puisque Zola abandonne désormais la forme pentagonale au profit de la verticalité et de la perpendicularité privilégiant les croisements –, nous pouvons en réalité aller plus loin et considérer qu'au-delà de la forme rectangulaire dominant le plan de Beaumont-l'Église, nous retrouvons le leitmotiv du mouvement circulaire tout au long du roman : la procession fait en effet le tour de la ville, la cathédrale marquant à la fois le point de départ et le point d'arrivée ; les événements ont tendance à se répéter – notamment les soirées d'Angélique ou les rendez-vous galants avec Félicien ; enfin, les prolepses et les analepses se rejoignent, le premier chapitre rejoignant étroitement le dernier en utilisant les mêmes termes, formant ainsi une sorte de boucle :

> Au sommet du tympan, dans une gloire, Agnès est enfin reçue au ciel, où son fiancé Jésus l'épouse, toute petite et si jeune, en lui donnant le baiser des éternelles délices.[4]

> Elle se haussa d'un dernier effort, elle mit sa bouche sur la bouche de Félicien. Et, dans ce baiser, elle mourut.[5]

> Au-dessus d'elle, des vierges encore, trois rangs serrés de vierges montent avec les arcs des claveaux, […] en bas martyrisées, broyées dans les tourments, en haut accueillies par un vol de chérubins, ravies d'extase au milieu de la cour céleste.[6]

---

[1] Voir Annexe 2
[2] Voir Annexe 3
[3] Olivier LUMBROSO, Henri MITTERAND, *Les manuscrits et les dessins de Zola, L'invention des lieux*, Paris, Textuel, 2002. 534 pages.
[4] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.816
[5] *Ibidem*, p.993
[6] *Ibidem*, p.816

> Angélique, heureuse, pure, élancée, emportée dans la réalisation de son rêve, [était] ravie des noires chapelles romanes aux flamboyantes voûtes gothiques […].[1]

Le château imaginaire de Beaumont, autrefois magnifique, gigantesque et caractérisé par la démesure, est réduit, dans le roman zolien, à l'état de ruines, comme dévoré par la nature et la cathédrale de Beaumont, puisque Zola précise que la petite église romane à peine achevée n'est devenue cathédrale gothique que simultanément à la destruction du château, comme par un effet de dévoration, ce qui rejoint l'idée selon laquelle Zola met régulièrement en place, dans ses romans, une lutte entre la nature et la religion :

> Depuis deux siècles, les églantiers disjoignaient les briques des pièces basses, les lilas et les cytises fleurissaient les décombres des plafonds effondrés, un platane avait grandi dans la cheminée de la salle des gardes.[2]

Cet extrait surpasse la simple lutte entre la nature, incarnée par la féminité, et la religion, prenant corps à travers la figure contre-nature du prêtre : en effet, un tel affaiblissement, une telle dévoration du château au profit de la cathédrale-nature, représente en réalité par métaphore l'emprise de la femme sur le prêtre. En effet, les mentions de l'églantier et du lilas apparaissent comme des métaphores filées renvoyant au personnage d'Angélique dans *Le Rêve*, l'églantier représentant la sauvagerie de l'héroïne zolienne, et les lilas faisant référence, de par leur couleur violette, le demi-noir, à ses yeux et à sa dangerosité. Monseigneur d'Hautecœur évolue donc dans un univers que Zola présente comme médiéval et empreint de religiosité, mais qui s'avère en réalité dominé par la nature et la féminité. Le statut particulier du personnage de Monseigneur d'Hautecœur est par conséquent renforcé par ce milieu qui représente un véritable hapax dans l'ensemble des *Rougon-Macquart*, de par sa religiosité et le romantisme étonnant dont est empreinte l'écriture zolienne dans ce roman : il s'agit en effet d'un personnage non seulement à la fois prêtre et homme, comme tous les personnages ecclésiastiques zoliens, mais aussi évêque et marquis, évoluant dans le château de Beaumont et dans la cathédrale. Par conséquent, si les hommes d'Église, dans les romans zoliens, possèdent deux essences rivales entrant régulièrement en opposition, Monseigneur d'Hautecœur est sans nul doute le personnage zolien le plus ambigu, le plus « écartelé » entre sa nature d'homme et sa dévotion, sa fonction de prêtre et son titre de marquis, dont Zola

[1] *Ibidem*, p.994
[2] *Ibidem*, p.849

souligne l'incompatibilité, les marquis d'Hautecœur et le clergé de Beaumont étant historiquement en guerre. L'histoire de sa famille est ainsi particulièrement significative, puisque ce personnage apparaît comme le descendant d'une dynastie présentant diverses caractéristiques dont il hérite – avec Félicien, son double sensuel : en effet, si Hervé IV, bandit excommunié, peut représenter la passion et la violence de Monseigneur et son fils, Félicien III, « qui alla pieds nus à Jérusalem[1] », représente quant à lui la dévotion de Monseigneur, et n'est pas sans rappeler la sensualité de son fils, ayant hérité du même prénom signifiant « fécond » ; enfin, Zola réutilise l'histoire du château de Coucy, dans lequel Henri IV a séjourné avec Gabrielle d'Estrées, en la transposant dans le château imaginaire de Beaumont afin de renforcer la dimension sensuelle latente du roman, le lecteur retrouvant ici la théorie naturaliste zolienne de l'hérédité, selon laquelle chaque personnage hérite de toutes les caractéristiques de ses aïeux.

Bien que Monseigneur d'Hautecœur n'appartienne pas à la famille dégénérée des Rougon-Macquart, Zola utilise pourtant le même motif de la famille composée d'une branche « officielle » et d'une branche « officieuse », ou « cadette », équivalant aux Macquart : « […] Monseigneur devait être d'une branche cadette, la branche aînée se trouvant depuis longtemps éteinte.[2] » Nous retrouvons donc dans *La Faute de l'abbé Mouret* et dans *Le Rêve* la même théorie zolienne selon laquelle le prêtre est un produit, dégénéré : Serge Mouret est d'ailleurs le frère de Désirée, l'un des seuls personnages de retardés mentaux des romans de Zola, et le fils de Marthe Rougon et François Mouret, descendant des Macquart. Par conséquent, Serge est présenté comme le « produit » de la réunion des deux branches tarées dont le point commun est l'aïeule primitive, une Ève naturaliste zolienne, tante Dide ; Zola présente le projet de *La Faute de l'abbé Mouret* à son éditeur Lacroix en ces termes :

> Un roman qui aura pour cadre les fièvres religieuses du moment et pour héros Lucien […]. C'est dans ce Lucien que les deux branches de la famille se mêlent. Le produit est un prêtre. J'étudierai dans Lucien la grande lutte de la nature et de la religion. Le prêtre amoureux n'a jamais, selon moi, été étudié humainement. Il y a là un fort beau sujet de drame, surtout en plaçant le prêtre sous des influences héréditaires.[3]

Le choix de la prêtrise comme idéal contre-nature est alors présenté comme une réponse cohérente, compréhensible, à cet état de nature défectueux. En d'autres termes, la nature

[1] *Ibidem*, p.850
[2] *Ibidem*, p.851
[3] Émile ZOLA, *Notes préparatoires aux Rougon-Macquart*, « Plan remis à Lacroix », Ms NAF 10.303, f°183

n'étant pas saine chez ces personnages, elle ne peut être reconnue comme un idéal, une perfection divine à atteindre ; le prêtre zolien recherche alors un idéal subverti capable de correspondre à sa névrose, dans la religion. L'homme d'Église zolien est donc un personnage contre-nature par sa fonction, qui apparaît elle-même comme le résultat, la conséquence d'un héritage génétique particulièrement lourd : par conséquent, la double nature viciée de l'homme d'Église est plutôt une double « contre-nature », qui se manifeste par une grande fragilité physique et psychologique, rendues clairement explicites dans les descriptions des moments de luttes intérieures ; mis à part quelques exceptions – l'abbé Faujas, Frère Archangias ou l'abbé Bourrette –, les prêtres zoliens sont en effet souvent des personnages chétifs, fragiles, régulièrement malades, à l'image de Serge Mouret, qui subit successivement deux longues convalescences après des crises étranges, ou de Monseigneur Rousselot, toujours frissonnant et frileusement emmitouflé dans un vêtement. Une telle fragilité, un tel état maladif, permet alors à Zola de renforcer sa théorie selon laquelle les prêtres sont des personnages génétiquement tarés, en s'appuyant sur un stéréotype en vigueur au XIXe siècle : l'homosexualité des prêtres – le renoncement incompréhensible du prêtre à la chair pouvant alors s'expliquer par une orientation sexuelle considérée comme anormale ou déviante à l'époque. Autrement dit, la névrose psychologique se traduit chez Zola par une névrose sexuelle, dont la plus significative et la plus incompréhensible est la chasteté, confondue chez le prêtre avec l'asexualité.

En conclusion, l'homme d'Église zolien est un personnage doublement névrosé, puisque tout d'abord taré en tant qu'être humain, héritier du péché originel commis par Ève, mais aussi, pour certains, comme Monseigneur d'Hautecœur ou Mouret, en tant qu'héritiers d'un péché originel génétique commis par une nouvelle Ève – nous remarquerons qu'une femme est toujours à l'origine de cette tare transmissible et incurable. Il est donc intéressant de remarquer que le prêtre est névrosé non seulement du point de vue de la nature, puisqu'il est naturellement affaibli par une névrose, mais aussi du point de vue de la religion, en tant que personnage nature malgré tout – ce double « rejet » renforçant sa névrose, et la prêtrise apparaissant comme un double repentir.

b) L'instabilité du genre du prêtre comme marque de la névrose

Le célibat des prêtres, qui s'explique par la nécessité de vouer un amour exclusif à Dieu, et par conséquent de ne pouvoir aimer nul autre que lui, est en effet un sujet qui soulève

beaucoup d'interrogations au XIXe siècle, notamment en ce qui concerne le respect de ce vœu de chasteté, qui semble laisser l'auteur particulièrement sceptique. Ce dernier dresse alors, dans l'ensemble des *Rougon-Macquart*, une série de portraits, plus ou moins travaillés, d'hommes d'Église, insistant pour presque chacun d'entre eux sur la question de leur sexualité. Cette obsession de Zola de s'interroger sur le genre et l'orientation sexuelle de ses personnages religieux est notamment perceptible dans *La Conquête de Plassans*, roman dans lequel, à l'exception, peut-être de l'abbé Compan, la plupart des personnages d'hommes d'Église sont sensuels et érotisés.

Si nous remarquons, dans les trois romans qui constituent notre corpus, la présence d'un grand nombre de figures ecclésiastiques, force est de constater leurs innombrables différences. En effet, l'auteur naturaliste semble faire une première distinction entre les hommes d'Église caractérisés par la bonté, voire la naïveté, mais aussi la faiblesse, à l'image de l'abbé Bourrette ou de l'abbé Mouret, et une seconde catégorie, celle des prêtres ambitieux, sournois et dangereux, comme l'abbé Faujas, l'abbé Fenil, Frère Archangias ou Monseigneur d'Hautecœur. Cette nette différence entre les faibles et les forts, si nous pouvons nous risquer à la résumer ainsi, paraît liée non à une question hiérarchique, mais plutôt, semble-t-il, à une érotisation, voire à une féminisation de ce personnage dont la chair, caractéristique féminine, habituellement endormie par la prêtrise, se réveille : ainsi, si Monseigneur Rousselot est le supérieur hiérarchique de l'abbé Faujas, il est pourtant d'emblée présenté comme un personnage efféminé, au sens du verbe latin « *effemino* », qui signifie au sens premier « rendre faible », « affaiblir » : les frissons qui parcourent son corps en permanence, et qu'il attribue à sa frilosité, de même que sa tendresse à l'égard de l'abbé Surin, son secrétaire, sont autant d'indices révélant sa grande sensualité. En d'autres termes, la faiblesse de l'homme d'Église est à entendre au sens étymologique du terme, et passe nécessairement par une féminisation, et donc par une érotisation. Le prêtre zolien est un personnage hybride et contre-nature, un « homme en robe », d'après Jean Borie[1], que la femme, sujet de la nature, ne peut comprendre. Il est donc nécessaire de questionner l'absence — ou non — de ce personnage atypique, afin de comprendre pourquoi et comment peut s'instaurer un désir interdit réciproque entre la femme et le prêtre dans les trois romans que nous étudions.

Plus encore que la douceur, Serge est un personnage ignorant, naïf, et influençable, au même titre que l'abbé Bourrette, dont le nom seul, par ses sonorités, témoigne de sa

[1] « […] une autre figure s'interpose, figure incompréhensible et ambiguë qui semble réunir en elle les caractéristiques des deux parents : l'homme en robe, l'homme-femme, le prêtre. » Jean BORIE, *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, Paris, Le livre de poche, Biblio essais, 2003, 347 pages. p.302

bonhomie. De même que l'abbé Bourrette, particulièrement crédule, se fourvoie sur les véritables intentions de l'abbé Faujas et dresse un portrait élogieux, totalement inversé, de ce dernier, le présentant comme un saint homme, Serge, questionné par son père à propos du nouveau locataire, se trompe lui aussi à son sujet, et tandis que son frère Octave devine la dangerosité du prêtre, le jeune personnage, au contraire, semble éprouver pour lui une certaine pitié ; nous pouvons en ce sens comparer les deux portraits naïfs de l'abbé Faujas, l'un dressé par Serge au début de *La Conquête de Plassans*, l'autre par l'abbé Bourrette :

> Serge raconta à son tous que plusieurs fois, en rentrant du collège, il avait accompagné de loin l'abbé Faujas, qui revenait de Saint-Saturnin […] ; il semblait […] avoir quelque honte de la sourde moquerie qu'il sentait autour de lui. […] : « – Quand on sera habitué à lui, on le laissera tranquille, ce pauvre homme.[1] »

> « – Faujas est un homme simple, il a même trop d'humilité. Ainsi, à l'église, il se charge des petites besognes que nous abandonnons d'ordinaire aux prêtres habitués. C'est un saint, mais ce n'est pas un garçon habile. […] il est de jugement un peu étroit, je le crains… […] Faujas est innocent comme l'enfant qui vient de naître […].[2] »

L'ironie tragique employée dans ces deux extraits témoigne de la candeur et du manque de lucidité des personnages de Bourrette et de Serge, qui se fourvoient tous deux sur la personnalité de l'abbé Faujas. Serge et Bourrette deviennent alors deux « proies » de ce dernier, conscient de l'influence et de la domination qu'il peut exercer sur ces personnages faibles. Ainsi, lors de son arrivée chez les Mouret, les premières personnes auxquelles l'abbé Faujas s'adresse ne sont autres que Marthe et Serge, deux figures douces que le prêtre conquérant zolien s'apprête à utiliser pour parvenir à ses fins.

L'abbé Faujas fait donc sans nul doute partie des prêtres « forts », force qu'il revendique à de nombreuses reprises. Cette perception zolienne binaire du clergé est notamment perceptible lors du dîner de M. Rastoil, que Mouret commente pour l'abbé Faujas depuis la fenêtre de sa chambre, en présentant l'abbé Surin, le secrétaire de Monseigneur Rousselot, placé entre les deux demoiselles Rastoil, et que Mouret qualifie de « garçon bien aimable », avant de présenter l'abbé Fenil, « un terrible homme, plat et pointu comme un sabre[3] », le grand vicaire de Saint-Saturnin. Les portraits juxtaposés de ces deux nouveaux

[1] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit.*, p.921
[2] *Ibidem*, p.945-946
[3] *Ibidem*, p.930

personnages permet de former un nouveau couple qui rappelle étonnamment celui déjà formé par Bourrette, « […] gros homme au bon visage naïf, avec de grands yeux bleus d'enfant[1] […][2] », et Faujas. Les hommes d'Église zoliens semblent donc, dans *La Conquête de Plassans*, être présentés deux par deux, formant des couples d'un prêtre aimable et bonhomme, et d'un autre « terrible » et dangereux, ayant tous deux des comportements différents, comme en témoigne l'attitude de l'abbé Bourrette, agenouillé, « sanglotant, priant », opposée à celle de Faujas, silencieux, raide, et songeant à son avenir de curé de Saint-Saturnin, lors de la mort de Compan[3]. Nous retrouvons cette même construction binaire dans *La Faute de l'abbé Mouret*, à travers le couple Archangias / Mouret, ou dans *Le Rêve*, avec le cas particulier du couple formé par Félicien, dominé par ses sentiments, et Monseigneur, divinité austère et intransigeante, qui en réalité représente les deux facettes d'un seul et même personnage.

Cette sensibilité exacerbée d'une certaine catégorie de personnages ecclésiastiques tient sans doute au genre même, particulièrement instable, du prêtre dans les romans zoliens. En effet, l'homme d'Église, homme en robe, être hybride que la soutane laisse sans sexe, est souvent féminisé dans les trois romans, à l'image de Monseigneur Rousselot, frileusement terré dans son cabinet, et présenté comme une « douairière retirée du monde[4] » ; personnage apparemment fragile, et dont la faiblesse physique semble s'apparenter à une faiblesse psychologique proche de celle de la femme névrosée, il aime les littératures anciennes, et en particulier les textes d'Horace, qu'il traduit en secret, et dont il apprécie les « citations scabreuses »[5] et le certain érotisme dont ces textes sont porteurs. Monseigneur Rousselot ressemble donc plus à une femme qu'à un homme, avec sa « main blanche », « l'aisance toute féminine avec laquelle [il] changeait de maître[6] », et le corps parcouru de frissons, exactement comme le corps de Félicien face à Angélique ou celui de Serge, qui, après l'accomplissement de la faute et l'éveil de sa chair, ressent encore, même aux pieds de l'autel, des tremblements sensuels. Nous pouvons aussi mentionner un autre personnage très efféminé – et donc érotisé – : il s'agit de l'abbé Surin, dont la jeunesse et la beauté sont inlassablement célébrées ; la

[1] Si l'on considère que chez Zola, les yeux sont le miroir de l'âme et reflètent la véritable personnalité des personnages zoliens, les yeux bleus de Bourrette entrent nettement en opposition avec les yeux noirs et luisants de Faujas.
[2] *Ibidem*, p.945
[3] « Ils entrèrent dans la petite chambre où le curé Compan, la tête sur son oreiller, paraissait dormir. […] Alors, l'abbé Bourrette tomba à genoux, sanglotant, priant, le front contre les couvertures qui pendaient. L'abbé Faujas resta debout, regardant le pauvre mort […]. »*Ibidem*, p.1014
[4] *Ibidem*, p.1015
[5] *Ibidem*
[6] *Ibidem*, p.1020

partie de volant, qui se déroule dans l'impasse des Chevillottes ouverte par l'abbé Faujas, événement qui scinde le roman en deux, nous permet de mieux comprendre le personnage de Surin, qui semble se distinguer des femmes uniquement par le port de la soutane. En effet, dans cette scène particulièrement longue, le texte se concentre sur la description du corps gracieux et féminin de l'abbé Surin, que l'on devine à travers la soutane, que le jeune abbé « ramène […] entre ses jambes », adoptant une attitude féminine rappelant celle d'une des deux demoiselles qui « se ramassait dans ses jupes[1] ». L'extrême féminisation de l'abbé Surin est alors perceptible tout au long du texte, à travers un certain nombre d'expressions qui soulignent sa blancheur, sa délicatesse et la grâce de ses gestes :

> L'abbé Surin, rose comme une fille, s'essuyait délicatement le front, à petites tapes, avec un fin mouchoir. Il rejetait ses cheveux blonds derrière les oreilles, les yeux luisants, la taille souple, se servant de sa raquette comme d'un éventail. […]
>
> L'abbé Surin, les cheveux au vent, les manches de sa soutane retroussés, montrant ses poignets blancs et minces comme ceux d'une femme, venait de reculer […].[2]

Nous retrouvons cette même blancheur et cette même blondeur, gages d'une extrême sensualité[3], chez le personnage de Félicien – et donc indirectement de Monseigneur –, notamment lors de sa première véritable apparition, de jour :

> C'était lui, grand, mince, blond, avec sa barbe fine et ses cheveux bouclés de jeune dieu, aussi blanc de peau qu'elle l'avait vu sous la blancheur de la lune.[4]

Mais plus encore que féminisés, ces personnages zoliens sont véritablement érotisés. En effet, si chacun admire le jeu de Surin ou le travail minutieux de Félicien, c'est plus encore leur beauté, voire leur nudité, que chacun observe secrètement : décoiffés, rouges et suants, ces personnages exposent leur corps, en dévoilant même leur peau à plusieurs reprises, comme en témoigne l'exemple de Surin, puisque nous pouvons non seulement voir ses poignets nus mais aussi sa gorge et sa nuque, lorsqu'il s'évanouit, ou plutôt se pâme de

---

[1] *Ibidem*, p.1052
[2] *Ibidem*, p.1502 et 1506
[3] Nous pouvons en effet songer aux cheveux blonds d'Albine, de la Vierge Marie ou d'Angélique, la blondeur apparaissant alors comme une caractéristique des personnages féminins fascinants et donc dangereux pour le prêtre. De la même manière, la blancheur de la peau parait chez Zola synonyme de féminité, dès lors que les personnages féminins portant la pureté jusque dans leur nom, comme Angélique ou Albine.
[4] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p .875

manière très érotique entre les bras de l'abbé Faujas : « L'abbé Surin [avait] les yeux fermés, la face pâle entre ses longs cheveux bonds […]. L'aînée des demoiselles Rastoil lui soutenait la tête, renversée mollement, découvrant le cou blanc et délicat.[1] » La chevelure et le cou, particulièrement mis en relief dans cette dernière citation, apparaissent chez Zola comme les parties du corps les plus érotiques, ainsi que l'explique Sylvie Collot dans son ouvrage intitulé *Les Lieux du Désir, Typologie amoureuse de Zola*[2] : ainsi, la chevelure, chez les personnages féminins comme masculins zoliens, est présentée comme un véritable attribut sexuel ; si la pilosité, la barbe et les cheveux défaits de l'homme, alors comparé à une bête, apparaissent comme un gage de virilité, la longueur des cheveux et leur blondeur sont des caractéristiques féminines, témoins de douceur et de sensualité. C'est donc bien une chevelure de femme que possède l'abbé Surin ; quant au cou et à la nuque du jeune abbé, habituellement cachés par le rabat, Sylvie Collot explique qu'il s'agit de parties extrêmement intimes du corps qui éveillent le désir : « […] ce sont des lieux cachés, intimes, réceptifs à la caresse et au baiser. Lorsqu'ils s'exposent dangereusement, la chute est prochaine ; lorsqu'ils se dévoilent volontairement, leur pouvoir est certain.[3] » En se dénudant, le jeune abbé Surin confirme donc son pouvoir de séduction sur la société de Plassans.

Par conséquent, dans les trois romans qui constituent notre corpus, si certains hommes d'Église sont présentés dans toute leur virilité, comme Monseigneur d'Hautecœur ou l'abbé, qui, lors de la partie de volant, pose un regard « paternel[4] » sur le jeune abbé Surin avant de le porter entre « ses bras puissants[5] », d'autres, comme l'abbé Mouret ou Monseigneur Rousselot, du fait de leur beauté et de leur grâce, sont au contraire présentés comme des personnages féminins. Nous pouvons donc nous interroger sur cette instabilité du genre du prêtre, tantôt homme, tantôt femme, tantôt totalement asexué. L'abbé Mouret est en ce sens un personnage particulièrement intéressant, puisqu'il représente successivement ces trois « états » : en effet, dans *La Conquête de Plassans*, lorsqu'il n'est encore qu'un jeune homme, doux, solitaire et brillant, Serge, de par son extrême féminisation, fait le désespoir de son père ; la fragilité psychologique, la « tare » dont il hérite, se manifeste aussi physiquement, par une santé extrêmement fragile. Ainsi, l'évanouissement et la pâleur de Surin font écho à la

[1] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.1061
[2] Sylvie COLLOT, *Les Lieux du Désir, Typologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette Supérieur, Hachette Université, Recherches littéraires, 1992. 110 pages.
[3] *Ibidem*, p.42
[4] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.1052
[5] *Ibidem*.1060

longue convalescence de Serge, à laquelle est consacré l'ensemble du treizième chapitre du roman, une première convalescence qui le féminise et le mènera à la prêtrise :

> En effet, le jeune homme était d'un tempérament si nerveux, qu'il avait, à la moindre imprudence, des indispositions de fille, des bobos qui le retenaient dans sa chambre pendant deux ou trois jours. Rose le noyait alors de tisanes […] :
>
> « – Laissez-le donc tranquille, ce mignon ! vous voyez bien que vous le tuez avec vos brutalités… Allez, il ne tient guère de vous, il est tout le portrait de sa mère.[1] »

La ressemblance entre Marthe et son fils est donc à la fois d'ordre physique et psychologique, puisque le personnage de Serge est non seulement victime de troubles psychologiques essentiellement féminins – ses indispositions de fille qui le retiennent dans sa chambre peuvent en effet nous faire penser aux cycles menstruels de la femme –, mais il ressemble aussi physiquement « à une fille, dans ses linges blancs.[2] » Le glissement vers la dévotion de Serge, sous l'influence de Faujas qui instaure une grande proximité entre lui et le fils de son hôte[3], apparaît donc comme une issue naturelle dès lors que le personnage est présenté comme une fille, seuls les personnages féminins, chez Zola, se rendant à l'église.

Dans le second livre de *La Faute de l'abbé Mouret*, en revanche, Serge, qui n'est plus abbé mais homme, rompt inconsciemment ses vœux d'obéissance à Dieu, après une seconde convalescence tout aussi mystérieuse, se soumettant dès lors aux exigences de la nature ; par conséquent, le second livre apparaît comme une trêve dans l'existence ecclésiastique du personnage, désormais homme :

> « – Comme tu es beau ! […] Jamais je ne t'avais vu. »
>
> Il avait certainement grandi. Vêtu d'un vêtement lâche, il était planté droit, un peu mince encore, les membres fins, la poitrine carrée, les épaules rondes. Son cou blanc, taché de brun à la nuque, tournait librement, renversait légèrement la tête en arrière. La santé, la force, la puissance, étaient sur sa face. Il ne souriait pas ; il était au repos, avec une bouche grave et douce, les joues fermes, un nez grand, des yeux gris, très clairs, souverains.[4]

---

[1] *Ibidem*, p.1037
[2] *Ibidem*, p.1040
[3] Nous pouvons en ce sens citer la tournure hyperbolique suivante : « C'est alors que l'abbé Faujas devint son grand ami ». *Ibidem*, p.1038
[4] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1334-1335

Cette description, qui n'est pas sans rappeler le portrait de Monseigneur d'Hautecœur dressé par Angélique – et qui contribue donc à érotiser l'évêque –[1], renforce l'idée selon laquelle les personnages de prêtres peuvent être aussi virils que fragiles. La question de l'instabilité du genre du prêtre zolien soulève une autre question, celle de l'orientation sexuelle de ces personnages. D'aucuns ont en effet perçu dans le rapprochement stratégique qui s'opère entre Serge et Faujas une preuve de l'homosexualité de ce dernier : la grande proximité qui s'instaure entre les deux personnages, qui finissent par « vivre l'un chez l'autre[2] », peut effectivement paraître teintée d'ambiguïté, ainsi qu'en témoigne l'inquiétude de Mouret : « J'aimerais mieux qu'il allât voir les femmes ![3] » Nous connaissons le dégoût qu'éprouve l'abbé Faujas envers les femmes, de même que nous pouvons remarquer son affabilité envers certains jeunes gens tels que Surin ou le fils du docteur Porquier, pour lequel il se « prend d'affection », et nous pouvons effectivement considérer avec étonnement l'attachement que semble éprouver l'abbé pour Serge :

> [Mouret] remarqua que le prêtre ne quittait plus la chambre de Serge. […] il l'avait toujours trouvé assis auprès du jeune homme, causant doucement avec lui, lui rendant les petits services de sucrer sa tisane, de relever ses couvertures, de lui donner les objets qu'il désirait.[4]

L'orientation sexuelle des prêtres pose donc problème dans les romans zoliens, bien qu'une supposée homosexualité des hommes d'Église ne soit jamais explicitement affirmée. Par conséquent, la désexualisation du prêtre zolien fait de lui le représentant d'un « troisième sexe », statut qui suggère implicitement son homosexualité dans l'imaginaire du XIXe siècle. Quelques indices peuvent laisser entendre une ambiguïté dans les rapports entre certains personnages de prêtres, à l'image de l'emploi régulier du terme « mignon », utilisé par Rose puis par la Teuse pour désigner Serge Mouret : « – Comme il sera gentil, le mignon, en soutane ![5] » ; « – […] il n'a pas de peine à être sage comme un chérubin, ce mignon-là.[6] » Le choix de l'emploi du terme « mignon » n'est pas anodin, puisqu'il renvoie au nom donné, au XVe siècle, aux favoris des grands seigneurs, et si le terme est à l'origine dépourvu de toute

[1] « Il était entré dans la chapelle, très grand, très noble, avec sa face pâle au nez un peu fort, aux yeux superbes, restés jeunes. » Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.,* p.944
[2] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.1038
[3] *Ibidem*
[4] *Ibidem*, p.1039
[5] *Ibidem*, p.1041
[6] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p.1229

connotation homosexuelle, la notion se colore pourtant d'une signification sexuelle à partir du règne d'Henri III, à une époque où les gentilshommes qui fréquentent alors la Cour de France portent souvent des dentelles, des fraises ou des bijoux, avec un raffinement exagéré qui fait la risée du peuple. Nous pouvons aussi mentionner le surnom donné par Rose à l'abbé Surin, évanoui dans les bras puissants de Faujas, surnom par lequel on désigne, à l'époque, les jeunes homosexuels : « – Oh ! le Jésus ![1] » Un autre personnage, dans les trois romans, est désigné à travers la figure de Jésus, représentant donc tout autant le Christ qu'un personnage homosexuel : il s'agit de Félicien, qui apparaît à la fois comme le fils de Dieu – Monseigneur –, et comme un personnage féminisé par sa blondeur, sa douceur et sa grande sensualité : « Il ressemblait au saint Georges, à un Jésus superbe, avec ses cheveux bouclés, sa barbe légère, son nez droit […].[2] »

Mais la supposée homosexualité de certains prêtres est plus aisément perceptible à travers l'étrange amitié et la grande proximité qui les unit parfois. Ainsi, ce personnage séduisant qu'est l'abbé Surin, toujours entouré de femmes, et qui partage leurs commérages et s'adonne à leurs activités, semble entretenir une relation très ambiguë avec Monseigneur Rousselot, dont il est le secrétaire. Le texte précise d'ailleurs que Monseigneur a une grande « affection » pour ce jeune abbé ; l'ambiguïté de leurs rapports très familiers, et la délectation de Rousselot face aux passages les plus scabreux des épigrammes de l'anthologie grecque, réputés pour être d'inspiration pédérastique, peuvent apparaître comme autant d'indices supoposant l'homosexualité de ces deux personnages :

> Renversé au fond d'un fauteuil, frileusement enveloppé dans une douillette de soie violette, bien que la saison fût encore très chaude, [Monseigneur] écoutait avec un sourire la voix féminine du jeune abbé [Surin] qui scandait amoureusement des strophes d'Anacréon.[3]

Mais l'orientation sexuelle de certains prêtres semble beaucoup plus difficile à déterminer, notamment en ce qui concerne l'abbé Faujas, qui se montre très affectueux avec certains jeunes gens et extrêmement méfiant envers les femmes ; mais sans doute l'affirmation de l'homosexualité de Faujas serait une conclusion trop hâtive, puisqu'il semble qu'à la lecture de *La Conquête de Plassans*, nous ne puissions aucunement savoir si le

[1] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit.*, p.1061
[2] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.873
[3] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit.*, p.1136-1137

personnage ressent véritablement du dégoût pour Marthe et pour les femmes en général, ou bien si ce dégoût n'est finalement que l'indice d'un certain trouble sensuel.

B. Une érotisation névrotique mutuelle

Il existe un paradoxe inhérent au statut même de l'homme d'Église zolien, à la fois prêtre et homme ; la prêtrise tente en effet d'effacer, ou plutôt « de laver[1] », la masculinité de ces personnages, afin d'en faire des êtres différents des autres en endormant leur chair. Par conséquent, il s'agit avant tout de s'interroger sur le fait que le prêtre zolien apparaît comme un « homme autrement fait que les autres[2] », si l'on en croit François Mouret, c'est-à-dire un être contre-nature, chez qui la foi aurait en théorie fait disparaître toute trace de virilité. Cette disparition de l'homme au profit de l'émergence d'un être hybride se ferait alors au moyen d'une atrophie des parties viriles du corps de l'homme, comme la chevelure ou le membre viril, que le prêtre mutile volontairement dans son aspiration à la souffrance et à la mort du corps comme unique gage de salut et de repos : « Certains des organes [de l'abbé Mouret] avaient disparu, dissous peu à peu […][3] ». La prêtrise semble donc, dans un premier temps, faire des personnages ecclésiastiques zoliens des êtres atrophiés, mutilés, n'appartenant plus à l'humanité. Mais en réalité, à y regarder de plus près, puisque le prêtre zolien est un saint Antoine faible, il semble que les deux entités, ou plutôt les deux identités de l'homme d'Église des romans que nous étudions coexistent toujours en lui, l'idéal d'asexualité et de pureté dont rêve l'abbé Mouret dans le premier livre du roman s'avérant finalement chimérique. En d'autres termes, dans sa faiblesse psychologique, dans sa « névrose », le personnage de prêtre, pour l'auteur naturaliste, s'illusionne dans son aspiration à un idéal utopique, inaccessible ; par conséquent, l'abbé Mouret, Monseigneur d'Hautecœur ou l'abbé Faujas restent malgré toutes leurs tentatives des personnages doubles, composés d'une part du prêtre, d'autre part de l'homme, et donc des personnages vulnérables, capables de céder à la tentation. Après avoir analysé la sensualité certaine du prêtre zolien, saint Antoine faible ne réussissant pas à respecter ses engagements auprès de Dieu, nous observerons l'éveil à l'amour logique, naturel, de la femme-nature pour un homme dont elle perçoit le trouble, ce

[1] « [L'abbé Mouret] se sentait féminisé, rapproché de l'ange, lavé de son sexe, de son odeur d'homme » Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1306
[2] *Ibidem*, p.1306
[3] *Ibidem*

qui nous conduira à constater que ce désir sensuel réciproque devient rapidement névrotique dès lors qu'il est rendu impossible par l'interdiction divine.

a) La sensualité du prêtre zolien, ou l'échec de l'idéal ascétique

Il semble qu'aucun des corps des personnages ecclésiastiques des romans que nous étudions ne soit réellement mort, contrairement à ce que semble affirmer l'abbé Mouret, qui estime avoir les reins brisés et être définitivement libéré du joug de la chair. Cet espoir de l'annihilation des sens et du corps est effectivement une fois de plus illusoire, et la lutte intérieure entre la nature et la religion, entre la chair et la mort corporelle, qui brise le jeune abbé, témoigne de l'impossible victoire définitive de la seconde sur la première. En d'autres termes, il semble que dans les trois romans que nous étudions, les personnages de prêtres, malgré leur désir de pureté absolue, restent des êtres sensibles, et donc des êtres sensuels. L'abbé Faujas lui-même paraît conscient du possible réveil de sa chair au contact de Marthe : « Si j'échoue », lui dit-il en effet, « ce sera vous, femme, qui m'aurez ôté de ma force par votre seul désir.[1] »

Si dans le premier chapitre de *La Faute de l'abbé Mouret*, et dans la première partie du roman en général, la dévotion du personnage zolien, qui se considère comme « la chose de Dieu[2] », apparaît comme toute-puissante, nous percevons pourtant déjà la propension du jeune homme à l'amour, ainsi qu'en témoignent certaines formulations zoliennes rendant compte, comme dans *La Conquête de Plassans*, de la porosité de la frontière entre l'amour divin et l'amour humain. Comme la plupart des figures féminines des romans de Zola, l'abbé Mouret apparaît comme un personnage tout entier tourné vers la tendresse et l'amour, regardant avec bienveillance la naturalité extrême de sa sœur Désirée, considérant son existence dans les Artaud comme une « paix de paradis[3] », et la foi comme un véritable acte d'amour, et ce jusque dans son adoration particulièrement ambiguë pour la Vierge Marie :

> Il se jetait devant elle, se criait son esclave ; et rien n'était plus doux que ce mot d'esclave, qu'il répétait […] à mesure qu'il s'écrasait à ses pieds, pour être sa chose […].

[1] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans op.cit.*, p.1176
[2] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1233
[3] *Ibidem*, p.1228

> Il disait, avec David : « – Marie est faite pour moi. » […] Il la nommait : « – Ma chère maîtresse », […] n'ayant plus que le souffle entrecoupé de sa passion.[1]

Si la prière de l'abbé Mouret semble légitimée par l'utilisation du support biblique, le premier rapport que l'homme entretient sur Terre avec la femme étant celui qui l'unit à sa mère, c'est donc à cette figure maternelle qu'incarne Marie que Serge exprime ses premiers élans d'amour. La présence de la Vierge Marie est importante dans les trois romans qui constituent notre corpus, la figure mariale représentant à la fois la vierge, la jeune fille, et la mère. Ainsi, *La Faute de l'abbé Mouret* et *Le Rêve* accordent-ils une place significative au mois de Mai, durant lequel la tradition catholique rend hommage à la mère du Christ en lui offrant des fleurs, et qui réfère de manière explicite à l'âge de la puberté, puisque le passage du printemps à l'été correspond à l'instant charnière où l'enfant devient femme. La Vierge Marie, chez Zola, allégorise donc la féminité dans ce qu'elle a de plus sensuel. Rapidement, le discours de Mouret se débarrasse de tout support religieux et fait l'éloge de Marie comme parangon d'une féminité sensuelle ; la double attirance de l'abbé Mouret pour Marie et Albine est en réalité un seul et même désir de la femme, dès lors que Marie est la représentante de la féminité, ainsi qu'en témoigne la réflexion de Désirée, qui dit à Albine : « – Oh ! vous êtes belle […]. Vous ressemblez à une image que Serge avait dans sa chambre. Elle était toute blanche comme vous […] et elle montrait son cœur rouge, là, à la place où je sens battre le vôtre…[2] » Désirée associe donc la Vierge à l'héroïne sur le seul critère de sa sensualité ; en d'autres termes, l'image de Marie dépasse, dans les romans zoliens, sa dimension traditionnelle : la mère du Christ, dont la caractéristique première n'est habituellement autre que sa virginité devient femme chez Zola, la foi de l'abbé Mouret s'apparentant alors plus à une passion amoureuse qu'à une véritable vénération, puisque le personnage s'affole devant la nudité imaginaire de la mère du Christ, qu'il croit voir ouvrir son corsage et dévoiler un trou rouge traversé d'une épée, image pouvant symboliser un vagin ensanglanté par l'acte de défloration ou d'enfantement, et contribuant quoi qu'il en soit à érotiser cette référence au cœur immaculé de Marie. Les formulations équivoques abondent alors, dans l'unique but d'insister sur le caractère érotique, déviant, d'une telle adoration ; ainsi, le texte précise par exemple que l'abbé Mouret, dans son besoin de tendresse, « habite le bel intérieur de Marie[3] », qu'il considère tantôt dans son rôle de mère, tantôt dans son rôle d'amante, la

[1] *Ibidem*, p.1289
[2] *Ibidem*, p.1457
[3] *Ibidem*, p.1289

surnommant « sa chère maîtresse[1] », « tout le jardin de Marie poussant autour de lui[2] ». Les prières que le personnage zolien adresse alors à cet objet de désir et de fascination contre lequel Archangias, dans sa lucidité, n'a de cesse de le mettre en garde, peuvent apparaître dans toute leur portée érotique et s'apparenter à un désir d'union physique avec la Vierge, considérée comme un « vase d'élection » dans lequel l'abbé Mouret rêve de se répandre. En d'autres termes, l'acte de prière apparaît parfois dans le texte zolien comme un acte sexuel :

> C'était comme un affolement de tout son être, un besoin de baiser le cœur [de Marie], de se fondre en lui, de se coucher avec lui au fond de cette poitrine ouverte. […] Où aurait-il jamais trouvé une maîtresse si désirable ? […]
>
> [Marie] devenait un Vase d'honneur choisi par Dieu, un Sein d'élection où il souhaitait de verser son être. […] Et il sentait bien qu'elle venait à lui, qu'elle lui promettait de ne plus tarder, qu'elle lui disait : « Me voici, reçois-moi.[3] »

Dans un espoir d'accouplement, d'union à la fois sacrée et sexuelle, avec celle qui incarne la figure maternelle par excellence, l'abbé Mouret met donc de l'amour et du désir dans son adoration obsessionnelle et presque hystérique de la Vierge Marie. Par conséquent, il semble finalement que ce personnage n'ignore point la nature damnée ni la chair à laquelle elle est liée, ce que la Teuse considère comme une ignorance pouvant en réalité apparaître comme une simple tolérance face à la situation des Artaud. Ce que l'abbé Mouret ignore n'est donc pas la réalité de la chair, dont il semble connaître les « morsures » depuis le séminaire[4], mais sans doute ignore-t-il plutôt sa dangerosité.

Cependant, malgré la confiance de l'abbé Mouret en sa propre dévotion et son apparente certitude de rester chaste et fidèle au Seigneur, le personnage érotise immédiatement la femme-nature ; fasciné par ce personnage, l'attitude de l'abbé Mouret, tiraillé entre sa foi, qui diabolise la féminité tentatrice, et sa nature d'homme qui le pousse au désir sensuel, est caractérisée par la gêne, ou la honte, dont nous connaissons la relation de cause à effet avec l'activité sexuelle des personnages zoliens. Nous pouvons en ce sens songer au chapitre dans lequel le comportement insolent des jeunes filles des Artaud, qui se vautrent, dévoilent leurs jambes et leur poitrine, et ploient leurs hanches dans l'église qu'elles ornent de verdures, et au

---

[1] *Ibidem*, p.1292
[2] *Ibidem*, p.1290
[3] *Ibidem*, p.1293 à 1295
[4] « Etait-il donc malade, qu'il éprouvait ainsi une langueur des membres, tandis que le sang lui brûlait les veines ? Au séminaire, à deux reprises, il avait eu des malaises semblables, une sorte d'inquiétude physique qui le rendait très malheureux ; une fois même, il s'était mis au lit avec un gros délire. » *Ibidem*, p.1305

trouble de l'abbé Mouret : « Il avait tenté de faire taire la Teuse, il commençait à être gêné au milieu de ces grandes filles éhontées […].[1] » Nous retrouvons cette même érotisation de la femme par le prêtre zolien – et donc une même inversion de la situation « habituelle », selon laquelle la femme érotise son directeur de conscience –, dans le dixième chapitre du *Rêve*, évoquant le face-à-face entre l'héroïne et Monseigneur. Zola, qui a déjà maintes fois insisté sur l'inanité de la pénitence chez ce dernier personnage, éminemment sensuel, « criant qu'on devrait interdire le sacerdoce à ceux qui ont goûté à la femme […][2] » comme on goûte au fruit défendu, exagère la dimension érotique de cette rencontre qui se fait pourtant dans un lieu porteur de mort, à savoir la chapelle absidiale des Hautecœur. Il est important de comprendre que le personnage d'Angélique incarne une tentation qui, bien que dirigée vers Félicien, avatar de l'évêque, est en réalité dirigée vers Monseigneur lui-même ; la ressemblance physique entre les deux personnages est en effet particulièrement significative, ainsi qu'en témoigne la réaction d'Angélique au discours indirect libre lors de la première apparition du prêtre : « Où donc Angélique avait-elle connu quelqu'un qui ressemblait à Monseigneur ? […] Certainement, un visage à cette ressemblance s'évoquait, au fond d'elle.[3] » Le lecteur lui aussi perçoit ces caractéristiques physiques communes à travers l'évocation du nez fort, de la noblesse, de la jeunesse, ou encore de la chevelure claire, particularités que l'on retrouve dans les descriptions physiques du fils. Par ailleurs, le lecteur comprendra que Félicien est le fils de Monseigneur en embrassant les deux visages d'un même coup d'œil, et en remarquant immédiatement leur grande ressemblance. Dans le roman, les analogies entre les différents personnages sont nombreuses et constituent un véritable réseau de ressemblances, le personnage le plus intéressant étant sans nul doute Angélique, jeune fille aux mille visages, ressemblant non seulement à sainte Agnès, ainsi que nous l'avons déjà constaté, mais aussi à Hubert, ressemblant lui-même à son épouse Hubertine, à Félicien – et donc aussi à Monseigneur – mais aussi à la défunte épouse de ce prêtre zolien partageant avec l'abbé Mouret la particularité d'avoir connu la chair. De la même manière, si Félicien ressemble fortement à son père, il ressemble aussi à sa mère, morte en couches, à l'origine du changement de vocation du marquis, qui, « un jour qu'on lui envoyait un portrait du petit, […] crut revoir sa chère morte […].[4] » Par conséquent, l'une des particularités problématiques du *Rêve* réside dans l'étonnante ressemblance de tous ses personnages, qui, chez Zola, s'avère souvent manifester une dégénérescence mentale, à l'image de la ressemblance des villageois

[1] *Ibidem*, p.1283
[2] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.940
[3] *Ibidem*, p.918
[4] *Ibidem*, p.852

des Artaud, comparés aux habitants damnés des villes de Sodome et Gomorrhe, ou de celle d'Hubert et Hubertine – dont les noms se font écho par un effet de paronomase –, couple maudit et stérile, ou encore de celle de Marthe et Mouret, tous deux aliénés. En d'autres termes, la ressemblance physique entre les personnages zoliens semble être un indice de leur fragilité psychologique.

Par conséquent, le désir naissant de Félicien pour Angélique représente, comme par hypallage, le renouveau du désir du personnage de Monseigneur, qui pose un regard chargé d'érotisme sur l'héroïne zolienne en pleine puberté. Par conséquent, la tentation incarnée par Angélique est dirigée vers Monseigneur, que l'héroïne semble chercher à atteindre à travers la figure du fils, le personnage d'Angélique cherchant en effet la richesse et la noblesse du père à travers le fils ouvrier, et cherchant Dieu à travers Jésus – « Mais c'est Jésus que je veux ![1] ». La figure du Christ n'apparaît donc pas, contrairement à ce que l'on peut imaginer *a priori*, comme l'aboutissement du rêve de l'héroïne, mais comme un accès à Dieu et comme une étape vers l'accomplissement de ce rêve.

Si le personnage forme avec Félicien ce que l'on peut appeler un « couple maudit », si l'on s'appuie sur la caractéristique de l'écriture zolienne selon laquelle l'union de deux personnages ressemblants est nécessairement tarée, les deux jeunes gens reforment le couple que formaient autrefois le marquis et son épouse, Angélique apparaissant ainsi à de nombreux égards comme une réincarnation de la défunte, ainsi que le remarque Monseigneur lui-même, particulièrement troublé par cette apparition :

> Et c'était bien l'autre, la même délicatesse de fleur, les mêmes larmes tendres, claires comme des sourires. Toute une ivresse émanait d'elle, dont il sentait monter à sa face le frisson tiède, ce même frisson du souvenir qui le jetait, la nuit, sanglotant à son prie-Dieu […].[2]

Ainsi, si Angélique divinise le personnage de Monseigneur et tombe à genoux devant lui dans une attitude *a priori* dévote, la scène se teinte rapidement d'une double dimension érotique, puisque d'une part l'héroïne tient un discours qui s'avère, derrière son apparence de confession – dont nous connaissons la portée érotique chez Zola[3] –, fortement tentateur[4], mais

[1] *Ibidem*, p.858
[2] *Ibidem*, p.947
[3] Angélique confesse d'ailleurs les détails érotiques de sa relation amoureuse avec Félicien : « Je n'ai qu'à fermer les yeux, je le revois, il est en moi… » *Ibidem*, p.945
[4] « Et elle continuait en phrases coupées et soupirées, elle se confessait toute, dans un élan […] de passion croissante. C'était l'amour qui avoue. » *Ibidem*

aussi puisque d'autre part, le regard de Monseigneur érotise silencieusement mais puissamment le corps de son interlocutrice :

> Il la regardait, si fraîche, si simple, d'une odeur de bouquet […].Mais le chapeau de jardin glissa sur ses épaules, ses cheveux de lumière lui nimbèrent le visage d'or fin […]. Ah ! […] cette odeur de jeunesse qui s'exhalait de sa nuque ployée devant lui ! Là, il retrouvait les petits cheveux blonds, si follement baisés autrefois.[1]

Les termes employés ici ne sont pas sans rappeler les troubles de l'abbé Mouret face à Albine dès le premier livre de *La Faute de l'abbé Mouret* et la première apparition du personnage féminin, comparé à un bouquet odorant. Par conséquent, le leitmotiv zolien de la lutte intérieure qui afflige les abbés Mouret et Faujas ainsi que l'évêque d'Hautecœur, tient à la personnalité même de ces personnages incapables de renier avec autant de force que nécessaire leur nature d'homme, leur sensualité étant donc préexistante à leur rencontre avec des personnages féminins prétendument tentateurs. Ne parvenant jamais à refouler pleinement sa nature, échec qui agit comme le moteur de sa culpabilité, de sa part de responsabilité grandissante dans la relation ambiguë qu'il entretient avec la femme-nature, le prêtre zolien reste donc un personnage sensuel, particulièrement troublé devant l'amour que lui portent ses pénitentes, et qui réveille ses sens endormis par le séminaire. Si certaines figures de prêtres, dans les romans zoliens que nous étudions, laissent seulement apparaître quelques signes de leur trouble sans jamais céder véritablement à la tentation, ni laisser leur chair s'éveiller entièrement, comme l'abbé Faujas ou Frère Archangias, d'autres en revanche, comme l'abbé Mouret, apparaissent comme des personnages psychologiquement faibles et incapables de contrer leur nature. Leur sensualité débordante ne demande alors qu'à sourdre, et la « faute » de l'abbé Mouret n'est finalement que le drame prévisible d'un personnage névrosé.

b) L'éveil d'un désir réciproque

Le personnage de l'abbé Mouret, personnage sensuel, espère un miracle castrateur précisément parce qu'il sent la menace de sa virilité enfouie, endormie, qu'il considère comme une tache de boue ineffaçable pouvant ressurgir à tout moment : « […] il avait conscience d'une tache ineffaçable, quelque part, au fond de son être, qui pouvait grandir un

[1] *Ibidem*, p.946

jour et le couvrir de boue.[1] » Son effroi de la chair, que le personnage considère comme une abomination monstrueuse, témoigne en réalité d'un manque de sérénité de sa part quant au respect de son vœu de chasteté. La sensualité du prêtre zolien est donc canalisée uniquement par la mutilation corporelle et le port de la soutane, seconde peau[2] protectrice. Nous pouvons aller encore plus loin, en constatant que les personnages de prêtres zoliens ne cèdent à la tentation que lorsqu'ils ont préalablement connu un éveil de leur chair ou suivi leurs pulsions les plus animales. Cette hypothèse se vérifie aisément dans les cas des personnages de Monseigneur et de Mouret : tandis que le premier, en effet, a été marié et a eu un fils, et doit depuis lutter contre ses désirs à peine enfouis, l'aventure amoureuse du second est relatée dans l'ensemble du second livre de *La Faute de l'abbé Mouret*. Zola semble d'ailleurs utiliser ce dernier roman comme la relation d'un lieu commun, et insiste clairement sur le changement de comportement chez le jeune prêtre, entre le premier et le troisième livre ; tandis que dans la première partie du roman, l'abbé Mouret se promène sereinement dans les Artaud, ignorant la dimension diabolique du village, dans le troisième livre, en revanche, chaque brin d'herbe ou étendue de nature effraie l'homme d'Église, désormais éternellement troublé par la tentation. Par conséquent, Zola propose une relecture de la tentation chrétienne, en la présentant non plus comme une mise à l'épreuve imposée aux saints, mais comme la conséquence d'un premier éveil à la chair. La religion apparaît alors comme un échec, car elle s'avère incapable d'être réellement synonyme de mort des sens. Si le cas de l'abbé Faujas semble *a priori* plus problématique, il est en réalité tout à faire similaire aux deux précédents : en effet, dès l'arrivée du personnage dans la ville imaginaire de Plassans, le lecteur apprend, grâce aux demoiselles Rastoil, que le déplacement du prêtre résulte d'une agression commise par ce dernier :

> « – Qu'a-t-il donc fait à Besançon, ce prêtre dont tout le monde parle ?
> – Je crois qu'il a failli étrangler un curé dans une querelle.[3] »

Par conséquent, si l'abbé Faujas n'a pas précisément connu la chair, il a malgré tout cédé à des pulsions de violence qui témoignent de son animalité, ou plutôt simplement de ce que Zola considère comme son humanité.

---

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.,* p.1307
[2] « – Si j'arrachais mon vêtement, j'arracherais ma chair, car je me suis donné à Dieu tout entier, avec mon âme, avec mes os. », explique l'abbé Mouret dans *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1467-1468
[3] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.959

Le troisième livre de *La Faute de l'abbé Mouret* apparaît alors comme un chemin de croix pour le personnage de l'abbé Mouret, véritable figure christique, affligée par un sentiment de déréliction, abandonnée de Dieu[1] comme le Christ en Croix, et implorant : « Mon Dieu ! vous m'abandonnez […][2] » Célébrant plus la Croix que le Christ lui-même, rêvant d'un martyre qui lui apporterait une consolation extraordinaire alors qu'il est encore régulièrement parcouru de frissons et mordu par la dent de la tentation, considérant la mort comme un véritable élan d'amour, l'abbé Mouret est alors mis à l'épreuve : en effet, après avoir résisté au discours tentateur d'Albine, le personnage retourne pourtant secrètement dans le jardin du Paradou. L'abbé entreprend alors de suivre à nouveau le parcours initiatique qui avait autrefois mené le couple du parterre à l'arbre de Vie, en passant par le verger, la prairie, ou encore la forêt[3] ; l'abbé Mouret s'écroule, tel le Christ, sur les genoux : « Mais bientôt, les pieds de Serge se heurtèrent cruellement. Il ne pouvait plus marcher. Une première fois, il tomba sur les genoux.[4] »

L'hybridité du prêtre est donc un idéal que l'homme d'Église zolien semble incapable d'atteindre. Ainsi, dans *La Conquête de Plassans*, un personnage maléfique paraît allégoriser la sensualité cachée de Faujas – et donc, en quelque sorte, son « inconscient sexuel » – : il s'agit de Trouche, le beau-frère de l'abbé zolien, personnage extrêmement sensuel, tentant notamment de séduire les jeunes filles de Plassans, de « conquérir[5] ces petits cœurs[6] », donnant des dragées – que la tradition associe au mariage et à la fertilité – à une jeune fille aux « épaules de femme faite[7] », et posant un regard particulièrement lubrique sur la nudité de Marthe : « Elle est encore grassouillette, la propriétaire[8] », glisse-t-il à l'oreille de Faujas comme s'il s'agissait des propres pensées de ce personnage, dès lors que Trouche incarne sa conscience. Présenté à de nombreuses reprises comme un virus, une termite ou un rongeur – ce qui en fait un personnage névrosé – dévorant et détruisant de l'intérieur, avec son épouse, la maison des Mouret –, ce personnage représente en réalité, de manière implicite, le feu sensuel qui brûle dans le corps en apparence endormi de Faujas, et que le lecteur ne percevait

---

[1] « […] Jésus n'était plus là… Alors, l'abbé Mouret, s'éveillant comme en sursaut, devint horriblement pâle. Il comprenait. Il n'avait pas su garder Jésus. Il perdait son ami. Il restait sans défense contre le mal. », Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.,* p.1477

[2] *Ibidem*, p.1477

[3] Nous remarquerons l'effet d'alternance de la part de Zola entre l'horizontalité féminine et la verticalité phallique des paysages.

[4] *Ibidem*, p.1502

[5] Nous remarquerons l'emploi du terme « conquête » habituellement associé au personnage de Faujas et permettant au lecteur de faire le lien entre les deux personnages.

[6] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit.,* p.1143

[7] *Ibidem*, p.1144

[8] *Ibidem*, p.1111

jusqu'alors que par intermittence, sous la forme d'une flamme luisant brièvement dans ses yeux. Trouche apparaît donc comme la manifestation physique de la sensualité que Faujas tente en vain de renier, comme en témoigne le fait que son grand et puissant corps d'homme fasse craquer les vêtements de prêtre qui cherchent au contraire à l'étouffer : « [L'abbé Faujas] souriait, il allait acheter des bas de soie, un chapeau, une ceinture neuve. Il usait beaucoup, son grand corps faisait tout craquer.[1] »

Nous l'avons déjà observé, la femme est, dans les romans zoliens, l'adversaire du prêtre, cette hostilité s'expliquant par la menace que fait peser la femme-nature sur l'idéal de chasteté et l'espoir de désexualisation de ce personnage. Zola, en choisissant de confronter le prêtre et la femme dans les trois romans qui constituent notre corpus met donc à l'épreuve ses personnages en les soumettant à la tentation : ainsi, non seulement le prêtre est tenté par la chair, incarnée par la femme-nature, mais cette dernière est elle aussi tentée par un homme qui, malgré sa sensualité apparente, se refuse incompréhensiblement à elle ; ainsi, dès l'arrivée de l'abbé Faujas chez les Mouret, l'auteur insiste sur la relation particulière et ambiguë qu'entretiennent habituellement, semble-t-il, les hommes d'Église et leurs pénitentes, par l'intermédiaire de François Mouret, un personnage aux idées préconçues, particulièrement hostile aux prêtres, qui affirme que l'abbé Faujas rencontrera sans doute un grand nombre de difficultés pour se faire accepter dans la ville, car « il est trop râpé, les dévotes aiment les jolis curés.[2] » Le personnage de François Mouret semble se montrer particulièrement lucide ici, puisqu'en effet, d'une part, l'apparence physique de l'abbé jouera un rôle essentiel dans la première partie du roman, et puisque, d'autre part, il met ici en exergue le fait que la relation qui unit le directeur de conscience à sa pénitente repose sur un rapport de séduction : les curés doivent donc impérativement plaire aux femmes, qui les regardent non comme des prêtres mais comme des hommes, et donc comme de potentiels amants. L'affirmation de Mouret semble d'ailleurs confirmée non seulement par le conseil que Félicité Rougon glisse à l'oreille de l'abbé à deux reprises lors de sa réception : « […] plaisez aux femmes[3] », mais aussi par l'illustration du succès de l'abbé Fenil à Plassans par la « barricade de jupes[4] » qui l'entoure. La carrière d'un homme d'Église, selon Zola, repose donc sur son pouvoir de séduction auprès des femmes ; nous assistons alors à la formation d'un véritable couple, dont les rapports sont porteurs d'un érotisme latent, que nous percevons notamment à travers l'amabilité qu'ils semblent se témoigner mutuellement, le rapprochement

[1] *Ibidem*, p.1043
[2] *Ibidem*, p.913
[3] *Ibidem*, p.961
[4] *Ibidem*, p.959

physique de leurs corps, la douceur de leurs voix, la tendresse de leurs conversations, et la présence d'un chien fidèle, la mère Faujas, qui semble veiller sur leurs amours :

> D'ordinaire, le visage levé, les yeux perdus, ils étaient ensemble, ailleurs, plus loin, plus haut. Un soir, Mouret s'endormit. Alors, lentement, ils se mirent à causer ; ils baissaient la voix, ils approchaient leurs têtes. Et, à quelques pas, Mme Faujas, les mains sur les genoux, les oreilles élargies, les yeux ouverts, sans entendre, sans voix, semblait les garder.[1]

L'érotisation du prêtre par l'héroïne est alors notamment perceptible à travers l'importance des jeux de regards : dans le second chapitre de *La Conquête de Plassans*, par exemple, Marthe manifeste son vif intérêt pour Faujas dès lors qu'elle croise son « regard clair, [son] regard d'aigle qui l'avait émotionnée[2] », percevant immédiatement sa virilité à travers la flamme, apparition de sa sensualité enfouie, qui traverse fréquemment son regard. Cette lueur, à la fois révélatrice de la violence et de l'impitoyabilité dont fait souvent preuve l'abbé Faujas mais aussi témoin de sa sensualité, se retrouve chez Monseigneur d'Hautecœur : encore une fois, dans *Le Rêve*, le trouble s'éveille à travers un échange de regards entre l'évêque et Angélique : « [Ses yeux] se réjouirent, puis ils s'abaissèrent, se fixèrent sur elle, sans que, dans son trouble, elle put comprendre s'ils pâlissaient de dureté ou de douceur.[3] » Le désir d'Angélique se manifeste rapidement, en se portant sur la figure dérivée, indirecte, de Félicien : « Un jeune homme beau comme un dieu […], riche comme un roi », pour lequel elle se « perd dans le vague de son désir », expression qui marque le premier emploi dans le roman du terme de « désir », implicitement associé à Monseigneur.

La relation ambiguë d'intimité qui s'établit entre Faujas et Marthe tout au long de *La Conquête de Plassans*, est alors porteuse d'un grand érotisme, comme en témoignent certaines formulations équivoques, à l'image du reproche que Mouret adresse à sa femme : « Voilà que tu donnes dans la calotte, maintenant »[4], ainsi que les emplois fréquents de certains termes tels que « extase », « pénétrer », « frisson », « intimité », « jouissance », etc. Ce vocabulaire soigneusement choisi par l'auteur est donc révélateur de la nature érotique des relations qu'entretiennent Marthe et Faujas, relations que dénoncent aussi un certain nombre de personnages dans *La Conquête de Plassans*, à l'image de Mme Paloque, personnage dont la

---

[1] *Ibidem*, p.999-1000
[2] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit.*, p.912
[3] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.918
[4] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit.*, p.976

laideur est représentative de sa malveillance, et qui, sans doute jalouse de l'intimité qui s'établit entre le prêtre et l'épouse de Mouret, se plaint à son mari : « – Et cette Mme Mouret, qui avait l'air de mener la barque, et qui n'était occupée qu'à se pendre à la soutane[1] de son abbé Faujas ![2] » Le prêtre ambitieux et séducteur replace alors progressivement, aux yeux de la femme-nature, et plus précisément de Marthe, la figure de l'époux, occupant désormais la place de Mouret à table et prenant « l'air d'un mari[3] ». Par conséquent, la stratégie que l'abbé Faujas met en place pour séduire Plassans à travers les femmes, et en particulier à travers Marthe, apparaît comme un simple catalyseur confirmant et renforçant l'ambiguïté préexistante de sa relation avec l'héroïne. En d'autres termes, si Marthe manifestait déjà un vif intérêt pour son locataire, en qui elle voyait un mélange de douceur et de rudesse, dès son arrivée, l'entreprise de séduction et de manipulation de Faujas a simplement attisé le désir naissant de l'héroïne et excité sa sensualité endormie par un mariage et une vie monotones. Ainsi le texte zolien abonde-t-il de formulations très ambiguës qui tendent à présenter la pratique de la religion comme un rapport sexuel entre la femme et Dieu, ou plutôt entre la femme et le prêtre comme figure divinisée. La dévotion des personnages féminins zoliens semble alors motivée par la promesse d'un coït, la même promesse à laquelle le personnage de l'abbé Mouret fait référence dans ses prières à la Vierge ou dans son aveu d'amour pour Albine[4], et l'éveil à la foi est présenté comme une pénétration du corps de la femme par le divin, comme en témoigne l'extrait suivant, dans lequel Marthe implore Faujas de l'« emplir »:

> « – Mon âme, éloignée de vos, impatiente d'être remplie de vous, languit sans vous, vous souhaite avec ardeur, et soupire après vous, ô mon Dieu, ô mon unique bien, ma consolation, ma douceur […].
>
> – Ne vous tourmentez pas. […] Quand l'heure viendra, [Dieu] descendra en vous, il vous emplira d'une éternelle félicité.[5] »

Marthe, dans cet « acte de désir[6] », transforme ses déclarations amoureuses en prières érotiques, attendant la satisfaction de ses désirs charnels que semble lui promettre l'abbé Faujas pour obtenir son obéissance naturelle à l'époux. Espérant un assouvissement de ses

---

[1] Formulation qui n'est pas sans rappeler la tentative d'arrachement du vêtement de l'abbé Mouret par Albine, dans le but de réveiller sa chair.
[2] *Ibidem*, p.1002
[3] *Ibidem*, p.1158
[4] Serge rêve en effet, dans la troisième partie du roman, de « faire de la vie, [et d'] être Dieu ! » Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, op.cit., p.1233
[5] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*.. p.1104
[6] *Ibidem*, p.1104

désirs sexuels, le personnage de Marthe, devant le rejet du prêtre, qu'elle assimile au rejet de Dieu qui refuse de lui accorder la « grâce[1] » qu'elle demande[2], est alors touché par un fort sentiment de déréliction, qu'elle exprime sous la forme d'une question qui rappelle la célèbre formule du Christ en Croix, mais mal comprise et associée à un coït : « – Mon Dieu, mon Dieu ! pourquoi vous êtes-vous retiré de moi ?[3] » Dans son incompréhension de la parole divine au profit d'une obéissance aux lois naturelles, il semble évident que la femme zolienne ne puisse être dévote ; pourtant, les personnages de dévots sont presque exclusivement, dans les romans de Zola, des personnages féminins : dans *La Conquête de Plassans*, en effet, si parmi les personnages féminins, Mme Paloque, Mme de Condamin, Marthe ou encore les demoiselles Rastoil, se rendent régulièrement à l'église, seul le jeune Serge, du côté des personnages masculins, semble croyant ; de la même manière, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, seules les jeunes filles des Artaud, bien que non croyantes, se rendent à l'église ; enfin, dans *Le Rêve*, Hubert, bien que dévot, n'entre jamais dans l'église, contrairement à son épouse et à sa fille adoptive. Comment, dès lors, dépasser ce paradoxe, selon lequel les femmes-nature zoliennes, qui ne comprennent pas la religion, sont malgré tout pratiquantes ?

Les exemples de Marthe, Albine, et même Angélique, nous permettent de comprendre que la femme-nature, chez Zola, se rend à l'église sous l'influence de son attirance pour le prêtre ; en d'autres termes, la dévotion des personnages féminins est toujours une fausse dévotion, motivée par un intérêt sensuel, le lent glissement de Marthe Mouret à la dévotion, qualifié de « jouissance exquise » et s'apparentant à un éveil à l'amour, comme en témoigne cet extrait dans lequel la foi de Marthe apparaît comme un véritable alanguissement sensuel :

> Elle se trouvait bien, dans la vaste nef de Saint-Saturnin ; elle y goûtait plus parfaitement ce repos tout physique qu'elle cherchait. Quand elle était là, elle oubliait tout […]. Mais elle avait encore peur de l'église ; elle y venait avec une pudeur inquiète, une honte qui instinctivement lui faisait jeter un regard derrière elle, lorsqu'elle poussait

[1] La notion de « grâce » mérite d'être précisée ici, puisque Zola en donne une définition très originale, développant une théorie personnelle sur l'analogie entre le péché originel et la tare héréditaire d'une part, et entre la grâce et le milieu d'autre part : « Il faut remarquer que le milieu joue ici le rôle de la grâce, dans la théologie : il faut la grâce pour faire son salut, l'homme ne se sauve pas lui-même, si Dieu ne lui accorde par la grâce ; et de même mes Rougon-Macquart ne résistent pas à leur hérédité, si le milieu ne vient pas la combattre… Mon hérédité c'est le péché originel d'Adam et Ève, transmis à leurs descendants ; et il n'y a plus que la grâce qui puisse la combattre, la grâce venue de Dieu […]. » Émile ZOLA, *Le Rêve*, Ms NAF 10.324, folios 188-195

[2] Nous retrouvons cette même idée dans *Le Rêve*, puisqu'Angélique espère recevoir une grâce dont la dimension fortement érotique est explicite, et assimile le refus de Monseigneur au refus de Dieu de lui accorder cette grâce : « Dieu seul pouvait opérer son salut en lui envoyant la grâce » ; « C'était la grâce qui se retirait d'elle, Dieu cessait d'être à son entour. » Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.868 et 957

[3] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.1169

la porte, pour voir si personne n'était là, à la regarder entrer. Puis, elle s'abandonnait […].[1]

L'éveil à la foi de Marthe est donc clairement présenté par Zola comme l'éveil à l'amour d'une jeune fille, à la fois irrémédiablement attirée et malgré tout effrayée par le rapport sexuel – il ne faut pas oublier que malgré son rôle d'épouse et son rôle de mère, Marthe est considérée comme une jeune femme vivant une période charnière de son existence sensuelle, puisque Zola, avec Michelet et Charcot, entre autres, estime qu'une femme peut découvrir tardivement, notamment à l'âge de quarante ans, ses désirs sexuels. L'insistance du texte sur la pudeur voire la honte de Marthe face à ce plaisir physique témoigne de la dimension fortement sexuelle de ce plaisir, associé à une extase, à une jouissance, et qui rend la dévotion de l'héroïne particulièrement indécente, si l'on en croit Mme Paloque, qui lui reproche de « s'étaler » impudiquement dans l'église.

Dans les trois romans, Zola présente l'éveil de la sensualité de ses personnages comme un lent et progressif parcours initiatique ; ainsi, si dans *La Faute de l'abbé Mouret*, les deux personnages principaux découvrent successivement les différents lieux du parc, qui sont autant d'« âges » ou d'« étapes » de la relation amoureuse, en commençant par l'amour innocent, en passant par les premiers frissons de la chair et en terminant par l'accomplissement de la « faute » comme apogée de la passion, il en va de même dans *Le Rêve*, puisque dans la cathédrale, le destin amoureux d'Angélique est dévoilé par l'architecture de l'édifice :

> En bas, l'édifice s'écrasait, des piliers trapus portaient les pleins cintres des collatéraux. […] Puis, lorsqu'elles traversèrent, devant la grand'porte, sous la travée des orgues, elles eurent un sentiment de délivrance, en levant les yeux vers les hautes fenêtres gothiques de la nef, qui s'élançaient au-dessus de la lourde assise romane. […] Et elles revinrent ainsi à leur point de départ, levant de nouveau la tête, croyant sentir le souffle de l'envolée de la nef […].[2]

Les différentes parties de l'édifice correspondent donc aux différents états d'âme, aux différentes humeurs amoureuses d'Angélique, l'architecture apparaissant comme un véritable miroir de l'âme. Enfin, dans *La Conquête de Plassans*, Marthe, d'abord alanguie par un plaisir particulièrement doux, est rapidement gagnée par une passion ardente et dévastatrice,

[1] *Ibidem*, p.1010
[2] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.921

mélange de jouissance et de souffrance, comme en témoigne l'extrait suivant à travers le champ lexical du feu :

> Il semblait que sa jeunesse oubliée brûlât en elle, à quarante ans, avec une splendeur d'incendie. […] Elle usait ses genoux sur les dalles de Saint-Saturnin, vivait dans les cantiques, dans les adorations, se soulageait en face des ostensoirs rayonnants, des chapelles flambantes, des autels et des prêtres luisants avec des lueurs d'astres sur le fond noir de la nef.[1]

c) Une érotisation nécessairement névrotique

Les personnages zoliens des *Rougon-Macquart* sont des personnages névrosés, à l'image des personnages de prêtres, considérés comme des produits dégénérés par nature, mais aussi et surtout des personnages féminins, particulièrement enclins à la passion, et s'y assujettissant plus entièrement que tous les autres types de personnages zoliens. Avant de nous intéresser plus en détail à la névrose féminine, il est nécessaire de rappeler que les médecins du XIXe siècle considéraient l'état de névrose comme un état normal, régulier, chez les femmes, hystériques par prédisposition générique, promptes à s'abandonner à diverses pathologies liées à leur sexe. L'amour étant, selon Michelet et Zola, l'unique moteur du comportement féminin, la femme-nature zolienne voue par conséquent au prêtre un amour nécessairement névrotique, si nous entendons le terme de « névrose » au sens où l'entendra plus tard Jung, c'est-à-dire comme une dissociation de la psyché, un déséquilibre entre l'intellect, peu développé chez la femme zolienne, et les sentiments, au contraire décuplés ; en d'autres termes, dans cet amour de l'excès dont sont seules capables les figures féminines des romans de Zola, les sentiments et la passion sensible semblent gouverner totalement l'intellect. Par conséquent, l'amour de la femme-nature zolienne pour le prêtre, en plus d'être un amour interdit, est aussi un amour non intellectuel, au-delà de toute raison, fruit d'un abandon total de toute réflexion. Cette déraison, ce sentiment euphorique et exalté, dépourvu de tout discernement, qui n'est autre que celui des premières amours, semble s'accompagner d'une régression physique de la femme-nature, qui retrouve une seconde jeunesse, comme en témoigne le cas de Marthe, dont l'éveil à l'amour va de pair avec une importante transformation physique qui fait d'elle « une nouvelle femme[2] » :

---

[1] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.1102
[2] *Ibidem*, p.1101

> Marthe, plus mince, les joues rosées, les yeux superbes, ardents et noirs, eut alors pendant quelques mois une beauté singulière. […] Il semblait que sa jeunesse oubliée brûlât en elle, à quarante ans, avec une splendeur d'incendie.[1]

L'éveil – tardif dans le cas de Marthe – à la sensualité de la femme-névrose zolienne, dont le désir est sans cesse attisé sans jamais être satisfait, s'accompagne donc d'une régression à la fois mentale – puisqu'il s'agit d'un amour irraisonné – et physique. Mais l'apparent épanouissement du personnage de Marthe ne peut être considéré autrement que comme le signe d'une aliénation ; en ce sens, l'emploi abondant dans le roman de la métaphore du feu pour désigner les sentiments particulièrement complexes et puissants de l'héroïne zolienne souligne la menace que ces derniers représentent pour le prêtre. Cette métaphore du feu est d'ailleurs tout aussi présente non seulement dans *La Faute de l'abbé Mouret*, puisque le jeune abbé, étourdi par son amour tout-puissant pour Albine, croit voir lors d'une hallucination l'église des Artaud prendre feu, mais aussi dans *Le Rêve*, notamment lors de l'épisode de la procession du Miracle, dans lequel l'intérieur de la cathédrale est illuminé de cierges – la hauteur des flammes augmentant au même rythme que l'euphorie et la passion d'Angélique. Le flamboiement de la cathédrale, et plus précisément de la nef, Zola faisant ainsi littéralement écho au terme de « gothique flamboyant », permet au lecteur de faire l'analogie entre l'état intérieur névrosé du personnage principal et l'état intérieur de l'édifice qui représente Angélique par métaphore ; les flammes brûlant dans l'église peuvent par conséquent apparaître comme une représentation métaphorique du mal héréditaire du personnage zolien. Cet état psychologique fragile apparaît certes chez Zola comme la conséquence d'un héritage génétique particulièrement lourd combiné à l'impossible satisfaction d'un désir interdit pour le prêtre ; par conséquent, la femme-nature, gouvernée par ses sentiments et sa propension à l'amour, devient chez Zola femme-névrose dès lors qu'elle est incompréhensiblement rejetée par l'homme qu'elle aime. Ainsi, le puissant « Jamais ! » réitéré à trois reprises par Monseigneur d'Hautecœur apparaît comme un catalyseur majeur de la névrose du personnage d'Angélique, dont la mystérieuse maladie semble consécutive à sa première rencontre avec Monseigneur et à l'abandon de Félicien, contraint par son père à ne plus la voir ; de la même manière, le refus de Faujas et l'abandon de l'abbé Mouret qui choisit l'amour divin plutôt que l'amour humain, conduisent les personnages féminins zoliens

[1] *Ibidem*, p.1102

auxquels ils sont confrontés à s'enfermer dans une spirale morbide et dépressive qui les conduira à leur fin tragique, ainsi que l'explique Michelet dans *L'Amour* :

> […] quand la femme devient mobile et réclame le changement, sa dégradation, sa ruine, c'est un cas d'aliénation, un signe effrayant, bizarre, de malheur et de désespoir. Ce pervertissement de la nature dans la femme l'accuse moins que celui qui fait son malheur ; car c'est le crime de l'homme.[1]

En d'autres termes, selon Michelet et Zola, la névrose de la femme-nature n'est autre que la conséquence de l'abandon et du rejet incompréhensible de l'homme qui bafoue les lois de la nature. Ainsi, le personnage de Marthe est prédisposé par l'auteur à plonger dans cet amour excessif qu'est la « passion », non seulement par la tare héréditaire dont elle subit l'influence, mais aussi par la monotonie de sa vie de femme et d'épouse et le rejet de Faujas qui excite son désir sensuel : « Aujourd'hui, bien [que Mouret et Marthe] fussent encore jeunes tous les deux, il ne semblait plus y avoir en eux que des cendres.[2] » Avant de souffrir de folie lucide, c'est donc d'ennui et de manque d'amour que souffre le personnage de Marthe au début du roman, jusqu'à ce que Zola confronte son personnage à un objet sensuel inaccessible ; de la même manière, si les névroses de Marthe et Albine sont décuplées par l'influence néfaste de l'homme d'Église zolien, Angélique sombre progressivement dans la folie au contact de Félicien, qui, bien que personnage nature, représente Monseigneur par dérivation, et, comme Faujas – qui se montre séduisant avant d'être méprisant et violent – ou Serge – qui aime Albine avant de l'abandonner –, paraît se donner, en se livrant à des jeux érotiques avec son amante et en lui promettant le mariage et l'union sexuelle, avant de se refuser à elle. Chez Angélique, la double névrose génétique et génésique, qui la conduit à penser à tort que la dévotion peut satisfaire ses désirs naturels, se manifeste par un dédoublement de la personnalité correspondant à la lutte intérieure que subissent aussi les personnages féminins zoliens entre leur nature sensuelle et leur foi culpabilisatrice. Ce dédoublement de la personnalité maintient le personnage d'Angélique dans une grande ambiguïté, ou plutôt une incompatibilité entre deux personnalités opposées, celles de la jeune Rougon et celle de la jeune chrétienne, incompatibilité que l'on constate dès le premier chapitre du roman : en effet, en arrivant chez les Hubert, le personnage zolien se montre

[1] Jules MICHELET, *L'Amour*, édition citée, p.80
[2] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.971

particulièrement violent, s'emportant, se débattant, pour conserver son livret, avant de retomber tout aussi soudainement dans le calme et la douceur.

> [Les Hubert] ne reconnaissaient plus la gamine blonde, aux yeux couleur de violette, au long col d'une grâce de lis. Les yeux étaient devenus noirs dans la face méchante, le cou sensuel s'était gonflé d'un flot de sang. […] elle avait retrouvé sa jolie figure de gamine blonde, à l'ovale un peu allongé, très pur, ses yeux de violette que la tendresse pâlissait, l'élancement délicat de son col qui la faisait ressembler à une petite vierge de vitrail.[1]

Par conséquent, la dichotomie entre le milieu dans lequel évolue Angélique et sa nature de femme contribue à renforcer un dédoublement de la personnalité chez ce personnage, qui calme ses colères et ses crises grâce à la puissance de son éducation. Les personnages féminins zoliens souffrent par conséquent de ce qu'on nommera, plus d'un siècle après la publication des textes zoliens que nous étudions, un « trouble de la personnalité multiple », c'est-à-dire une alternance entre des personnalités différentes, voire opposées, sans aucun pouvoir de contrôle de la part du malade. L'héroïne zolienne oscille ainsi perpétuellement, dans le roman, entre ses deux personnalités, ses deux caractères, s'apparentant tantôt à une figure virginale de *La Légende dorée*, tantôt à un démon, ces deux identités totalement opposées entrant régulièrement en lutte l'une contre l'autre, ainsi que le confesse Angélique elle-même : « […] il y avait, au fond de mon être, une autre femme qui se révoltait, qui avait crainte et méfiance de vous, qui se plaisir à vous torturer […][2] ». En ce sens, certains personnages zoliens ont une identité déterminée naturellement, et une identité déterminée culturellement : en d'autres termes, l'hérédité serait le bagage biologique, l'héritage génétique d'Angélique, une jeune Rougon descendante de tante Dide, tandis que l'éducation religieuse enfermerait le personnage dans une nouvelle identité, une identité culturelle, différente de son identité naturelle. En luttant ainsi contre la nature et sa nature, considérées comme mauvaises voire damnées par la religion, l'héroïne zolienne est comparée par analogie aux personnages de prêtres, dès lors qu'ils se trouvent face à la même aporie, qui n'est autre que l'impossibilité de contrer leur nature humaine :

[1] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.821-824
[2] *Ibidem*, p.908-909

> Parfois, elle croyait avoir vaincu […], il lui semblait se voir, comme elle aurait vu une étrangère, toute froide, agenouillée en fille obéissante, dans l'humilité du renoncement : ce n'était plus elle, c'était la fille sage qu'elle devenait, que le milieu et l'éducation avaient faite. Puis, un flot de sang montait, l'étourdissait […] ; et elle se retrouvait[1] avec son orgueil et sa passion […].[2]

Par conséquent, à l'image du prêtre zolien, déchiré entre sa foi d'homme d'Église et sa nature d'homme, les personnages féminins sont eux aussi tiraillés entre leur nature ainsi que leur propension à l'amour d'une part, et leur éducation religieuse ou du moins leur pseudo-dévotion d'autre part. Nous retrouvons cette dichotomie dans la notion oxymorique de « folie lucide », pathologie dont est atteint, de manière très explicite, le personnage de Marthe, tantôt fragile et nerveux, tantôt froid et sans expression, représentant avec Angélique la femme-névrose par excellence.

Mais le dédoublement de la personnalité n'est que l'une des diverses formes que peut prendre cette pathologie zolienne qui peut se résumer en un terme, qu'il s'agit d'utiliser avec précaution puisque Zola ne le mentionne pas explicitement, bien que cette maladie psychologique soit connue depuis 1623, grâce à Jacques Ferrand, sous le nom de « paranoïa érotique », de « maladie d'amour » ou encore de « mélancolie érotique » : il s'agit de l'érotomanie, un trouble délirant dans lequel un individu se persuade d'être aimé par un autre, souvent inconnu et de catégorie sociale plus élevée. Ce trouble surgissant souvent chez des patients déjà fragilisés, atteints par exemple de schizophrénie, de maniaquerie, et résultant d'un autre trouble, il apparaît le plus souvent, chez Zola, chez des personnages féminins, dominés par leur nature désirante. Ulysse Trélat, dans *La Folie lucide*, ouvrage sur lequel Zola s'est appuyé pour développer ses théories, aborde la question de l'érotomanie à travers les exemples de quelques cas pathologiques ; il insiste notamment sur la différence entre les érotomanes, dominés par un sentiment, tourmentés par une passion unique, et les nymphomanes, dominés par l'attrait du plaisir physique – élément qui contribue à renforcer l'idée selon laquelle les personnages féminins zoliens n'ont nullement une sexualité débridée ou moralement condamnable. Les érotomanes, auxquels Trélat consacre un chapitre entier, sont présentés comme des monomaniaques, majoritairement des jeunes filles, emprisonnées dans une exaltation et un attendrissement continuels, qui peuvent être accentués, ainsi que le

[1] La forme pronominale encourage le lecteur à entendre ce verbe dans ses deux acceptions, puisqu'Angélique retrouve ici sa véritable nature.
[2] *Ibidem*, p.955

souligne l'auteur, par « la lecture des romans[1] », ce qui n'est pas sans rappeler le cas particulier du personnage d'Angélique, dont la névrose est précisément aggravée par la lecture du texte de Jacques de Voragine. L'érotomanie correspond alors parfaitement à la théorie panthéiste selon laquelle les êtres vivants sont nés pour l'amour, lié à la survie de l'espèce ; si la religion contraint le corps humain en prétendant que l'Homme est un être supérieur, créé à l'image de Dieu et devant aspirer à des désirs élevés, le panthéisme, au contraire, libère le corps de toute contrainte sexuelle, la cession presque animale aux instincts naturels n'étant nullement péjorative ou inquiétante. Mais la femme névrosée zolienne ne se contente pas de chercher à satisfaire ses désirs naturels, elle est poussée à l'érotomanie par l'abandon de l'homme ou le refus du prêtre ; il s'agit de comprendre que les névroses féminines zoliennes n'ont pas pour unique facteur un héritage génétique – ou génésique – particulièrement lourd, mais qu'elles se développent au contact de l'homme d'Église, de son refus et de sa peur de la chair, qui introduisent une part de honte et de culpabilisation dans leurs rapports.

Si nous avons déjà pu observer que l'homme d'Église zolien est un personnage névrosé par nature, et que, par conséquent, l'éveil de sa chair, grande rivale menaçant sa chasteté, est nécessairement névrotique puisqu'interdit, le lecteur constate qu'il en va de même, chez Zola, concernant le désir naturel de la femme-nature pour le prêtre, figure inaccessible et incompréhensible pour un disciple panthéiste, qui peut donc être qualifié de névrotique dès lors qu'il ne peut être satisfait. Face au saint Antoine faible, incapable de calmer ses pulsions naturelles, et qui apparaît donc comme un homme sensuel pouvant être légitimement aimé, la femme-nature zolienne victime d'un abandon ou d'un rejet devient femme-névrose érotomane, subissant un véritable dédoublement de la personnalité. Mais l'érotomanie étant une forme de folie lucide, si l'on en croit les travaux de Trélat, elle est liée à d'autres pathologies dont souffrent différents personnages zoliens : en effet, Ulysse Trélat donne dans son ouvrage l'exemple de madame D…, patiente à la Salpêtrière, et atteinte d'érotomanie ; or, ce qui frappe le plus le médecin dans le comportement de cette femme n'est autre que son soudain orgueil, sa vanité excessive qui la pousse à se persuader qu'un prince ou un roi l'aime en secret : cet orgueil, d'autant plus intéressant qu'il s'agit d'un péché capital, apparaît alors comme un motif privilégié dans les romans zoliens, en particulier en ce qui concerne les personnages féminins. Par conséquent, si Zola n'emploie pas les termes scientifiques précis employés par Trélat ou Charcot, l'écrivain prenant des libertés avec le

[1] Ulysse TRÉLAT, *op.cit.*, p.121

théoricien naturaliste, les personnages zoliens apparaissent pourtant à de nombreux égards comme des patients. Il s'agit désormais de répertorier les différentes pathologies dont souffrent ces personnages, tantôt orgueilleux, tantôt monomaniaques, tantôt paranoïaques – autant de catégories explorées par Trélat –, et de constater que les prêtres et les personnages féminins zoliens semblent présenter les mêmes symptômes.

C. Le développement d'une même névrose face au désir interdit

a) Paranoïa et masochisme des personnages zoliens monomaniaques

Si la folie de Marthe, due à une confusion entre élans amoureux et mystiques, se manifeste physiquement par une maladie, la phtisie, c'est aussi un mal physique qui catalyse la névrose de Serge : le personnage zolien, présenté dans *La Conquête de Plassans* comme particulièrement fragile, tombe en effet gravement malade dans ce premier roman, sans que l'on sache réellement de quel mal il est atteint, puisque Zola reste toujours évasif à ce sujet. De cette première convalescence, Serge sortira en ayant trouvé la foi et en nourrissant l'espoir de consacrer un jour son existence entière à Dieu. Serge est conduit à la religion par un premier mal, il en est délivré par un second, dans le roman suivant, puisque lors d'une étrange prière teintée d'érotisme et adressée à la Vierge Marie, l'abbé Mouret, soudain pris de violentes fièvres, s'écroule. Après une ellipse, le personnage s'éveille alors amnésique, dans une chambre de la maison de Jeanbernat, dans le Paradou ; soigné par Albine, qui lui réapprend à vivre, Serge, redevenu homme, a semble-t-il totalement oublié son passé de prêtre, sans que l'on sache réellement si l'épisode du Paradou représente une trêve dans son existence d'homme d'Église, ou bien si cet épisode constitue au contraire un réveil de la véritable nature du personnage, jusqu'alors endormie par la prêtrise, puisque nous remarquons l'omniprésence du thème de la résurrection par la nature et de la régression de Serge, qui doit réapprendre à marcher et à parler, jusqu'au stade de l'enfance. En d'autres termes, nous pouvons nous demander si la convalescence de Serge dans le second livre du roman n'apparaît finalement pas comme une renaissance, et si son existence de prêtre n'est pas l'instant de la véritable maladie, du réel affaiblissement : « – J'entends des cloches, et c'est

cela qui me fatigue.[1] » Ce sont donc deux étranges convalescences, en apparence similaires mais aux conséquences opposées, qui conduisent Serge tantôt à une carrière d'homme d'Église, tantôt à la découverte de sa nature d'homme ; de la même manière, les personnages de Marthe et Angélique sont eux aussi atteints d'un mal physique qui les tue – si l'on considère que l'abbé Mouret, en tant que prêtre, est un personnage mort –, qu'il s'agisse d'une maladie réelle, telle que la phtisie, ou d'un mal indéfinissable. La femme et le prêtre, chez Zola, sont donc porteurs d'une seule et même névrose, caractérisée par divers symptômes ou diverses pathologies énumérées par Ulysse Trélat dans *La Folie lucide* et qu'il s'agit désormais de définir au prisme de la littérature zolienne, tout en nous montrant extrêmement prudents dès lors que l'auteur naturaliste n'emploie pas explicitement les termes précis que l'on peut recenser dans l'ouvrage de Trélat. Par conséquent, il s'agit de répertorier et d'analyser de manière précise les caractéristiques de la névrose des personnages zoliens en nous appuyant sur les travaux des médecins du XIXe siècle dont Zola a lui-même tiré profit.

La première des pathologies que nous pourrions citer à travers Trélat ou Charcot et dont certains personnages zoliens présentent les caractéristiques est la paranoïa. Le terme « paranoïa », synonyme de « folie » dans le langage populaire allemand depuis le XVIIIe siècle, et résultant de l'association entre *ραπα* – contre – et *νούς* – l'esprit –, désigne, selon les morts de Heinroth, prononcés en 1842, un « délire systématisé progressif ». Si Seglas précise cette définition en 1895, en définissant la paranoïa comme un « état psychopathique fonctionnel, caractérisé par une déviation particulière des fonctions intellectuelles les plus élevées […] », nous manipulerons ces données avec une extrême précaution puisque Zola les ignorait au moment de la rédaction des trois romans que nous étudions – nous les emploierons pourtant dans un premier temps[2], de même que nous pouvons utiliser le terme connu de l'auteur d' « hystérie »[3], employé par Charcot. Tout en tenant compte des divers anachronismes ou différences d'interprétation des notions, nous pouvons toutefois utiliser ces informations pour comprendre les mécanismes de cette pathologie, qui s'accompagne d'idées délirantes, entraînant une perception schizophrénique – c'est-à-dire inexacte, déformée – de la réalité extérieure, le malade rapportant tout à lui par un excès d'orgueil, que nous retrouvons dans l'érotomanie, elle aussi liée à la paranoïa. C'est précisément sur cette hypertrophie du

[1] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.1318

[2] Nous les emploierons sans nul doute parfois à tort ou de manière imprécise aux yeux d'un spécialiste, et nous en excusons par avance.

[3] Ce terme, bien que connu de Zola, pose pourtant problème, puisque l'auteur prend le contrepied des travaux de Charcot, qui tendait à rompre le lien entre hystérie et passion, en utilisant abondamment la notion de « passion » comme « résumé » de la névrose des ses personnages. Nous devrons donc manier ce vocable avec précaution.

« moi » que repose la névrose des personnages zoliens, et bien que la notion de « paranoïa » n'apparaisse jamais chez Zola, nous retrouvons chez les personnages névrosés que nous étudions tous les différents symptômes ou les différentes formes de manifestation de cette maladie, telles que le délire de persécution, décrit par Lasègue en 1852, la schizophrénie ou l'érotomanie, toutes ces pathologies étant liées au caractère égocentrique de l'individu, persuadé d'être intensément aimé ou d'être persécuté car fortement jalousé. Les personnages d'Angélique, de Serge ou encore de Marthe représentent ainsi des exemples significatifs de paranoïaques enfermés dans un délire de persécution qui les conduit à apparaître comme des figures christiques ou des figures de martyrs, rêvant de subir les persécutions des plus illustres chrétiens des premiers siècles. Le modèle ascétique fourni par saint Antoine pour les personnages de prêtres, ou par les saintes de *La Légende dorée* pour Angélique – Luce, Agnès, Barbara, Catherine, Agathe, etc. – , apparaissent alors non plus comme des modèles de vertu chrétienne mais comme des exemples de victimes adulées. Dans son orgueil, le personnage d'Angélique Rougon aspire autant à ressembler aux saintes pour leur existence exemplaire que pour leurs tortures et leur mort, plus spectaculaires encore. Ainsi, nous pouvons remarquer que chaque fois qu'il est question, dans *Le Rêve*, de la relation de quelques éléments biographiques de la vie des saint(e)s, Zola fait référence soit aux diverses tortures subies, soit à l'amour reçu, de la part, le plus souvent, de princes ou de figures divines telles que les anges – comme en témoigne le célèbre exemple de sainte Cécile – ou le Christ lui-même – comme la plupart des saintes du recueil de Jacques de Voragine, qui refusent l'amour humain d'un prince en se prétendant fiancées à Jésus. Angélique devient alors une figure christique face au retentissant « Jamais ! » de Monseigneur qu'elle interprète, dans son orgueil, comme une réponse témoignant de la jalousie de son interlocuteur-bourreau, et donc comme un indice de persécution : divinisée au bord de l'agonie, elle reprend à son compte la célèbre formule du Christ en Croix déplorant sa déréliction : « Mon Dieu ! pourquoi m'avez-vous abandonnée ?[1] » Le personnage d'Angélique exhibe aussi les paumes abîmées de ses mains épuisées par la broderie et le travail d'aiguille à la manière du Christ dévoilant ses mains percées par la crucifixion à ses disciples pour prouver son identité : « Elle avait des mains longues, abîmées par l'aiguille, qu'il adora.[2] » Nous retrouvons ce motif des mains sanglantes dans *La Conquête de Plassans*, roman dans lequel Marthe devient elle aussi, au moment de sa mort, et face au refus du prêtre, une figure christique : « […] elle examinait

[1] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.957

[2] *Ibidem*, p.882 (formule qui n'est pas sans faire écho à l'Evangile selon saint Jean (20, 20) : « Ayant dit cela, il leur montra ses mains et son côté. »)

machinalement ses mains, cherchant les trous par lesquels son sang avait coulé.[1] » Plus encore qu'Angélique, Zola associe Marthe au Christ lui-même, puisque nous retrouvons, lors d'une crise phtisique proche d'une extase sensuelle, la double référence à la flagellation du Christ et au port de la couronne d'épines :

> Elle rêvait qu'on la battait de verges, que le sang coulait de ses membres ; elle éprouvait à la tête de si intolérables douleurs qu'elle y portait les mains, comme pour arracher les épines dont elle sentait les pointes dans son crâne.[2]

Une phrase du roman résume cette idée et dénonce les dérives d'une dévotion exagérée : « Toute la Passion saignait en elle.[3] » Nous retrouvons cette même image de la Passion dans *La Faute de l'abbé Mouret*, à travers le personnage de l'abbé Mouret, qui, dès le premier livre, demande à la Vierge de l'assujettir, et qui retourne dans le Paradou après l'accomplissement de la faute et traverse le jardin comme on suit un chemin de Croix, en s'écroulant sur les genoux, après avoir repris, lui aussi, la célèbre parole du Christ : « Mon Dieu ! vous m'abandonnez […][4] », en s'imaginant porter une croix démesurément grande et lourde. Albine, quant à elle, s'éteint à la manière de sainte Cécile, martyre chrétienne ayant vécu durant les premiers siècles du christianisme, aimée d'un ange qui apaise ses souffrances par la musique :

> Ils lui jouaient une musique étrange de senteurs qui l'endormit lentement, très doucement. D'abord, c'était un prélude gai, enfantin […]. Ensuite, un chant de flûte se faisait entendre, de petites notes musquées […]. Le chœur s'enfla, elle fut bientôt toute vibrante des sonorités prodigieuses qui éclataient autour d'elle. […] Elle ouvrait la bouche, cherchant le baiser[5] qui devait l'étouffer […].[6]

Si Zola joue ici sur l'analogie entre les champs lexicaux floral et musical afin de souligner la parenté d'Albine avec la nature et le Paradou, cette auto-assimilation à une figure divinisée ou sanctifiée ayant subi le martyre témoigne de la névrose paranoïaque de ces

---

[1] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.1107
[2] *Ibidem*, p.1107
[3] *Ibidem*, p.1107
[4] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, p.1477
[5] Nous retrouvons ici la même thématique que dans *Le Rêve*, puisqu'Angélique et Albine reproduisent la mort de sainte Agnès, qui, entre autres, reçoit un baiser divin lors de sa mort qui apparaît plus comme une gloire que comme une chute ou une fin.
[6] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p.1515-1516

personnages orgueilleux au point de se sentir persécutés et de comparer leur destin à celui du Christ.

Il existe une dernière pathologie, définie par Esquirol et Trélat, dont on retrouve les caractéristiques chez un grand nombre de personnages zoliens et qui présente l'avantage de pouvoir être perçue comme un résumé de toutes les pathologies que nous avons précédemment évoquées, ou plutôt comme leur origine : il s'agit de la monomanie, synonyme d'obsession ou de délire caractérisé par une préoccupation unique. Si Esquirol distingue seulement trois types de monomanies dans la première moitié du XIXe siècle, à savoir la monomanie intellectuelle – dans laquelle le patient est simplement obsédé par des idées délirantes –, la monomanie affective – dans laquelle le patient conserve une certaine lucidité sur son état –, ainsi que la monomanie émotionnelle dans laquelle, au contraire, les émotions annihilent la volonté et la raison de l'individu, Charles Chrétien Henri Marc, qui développe les travaux amorcés par son prédécesseur, enrichit cette classification, en décrivant les symptômes des différents types de monomanies : idée fixe, kleptomanie, mais aussi paranoïa, érotomanie ou encore orgueil. Contrairement à Trélat qui fera plus tard de la monomanie l'une des manifestations possibles de la folie lucide, Charles Chrétien Henri Marc regroupe toutes ces pathologies sous le terme unique de monomanie – catégorie diagnostique plus tard considérée comme trop large et imprécise, et finalement abandonnée vers 1870, mais qui peut pourtant s'appliquer aux romans zoliens. L'individu monomane, gouverné par une idée fixe sur laquelle il est obsessionnellement concentré, bien que cette idée puisse changer ou se développer, semble réunir en lui à la fois des symptômes paranoïaques, érotomanes ou encore orgueilleux, ainsi que le sous-entend Ulysse Trélat dans *La Folie lucide* :

> Le monomane mérite ce nom quand il se croit en butte aux persécutions de son voisin ; il mérite ce nom quand il se croit inventeur du mouvement perpétuel ; quand il s'imagine qu'il peut ressusciter les morts ; quand […] il se croit prince, quand il se croit roi, quand il se croit Dieu […].[1]

Les patients dont Trélat dresse successivement les portraits sont ainsi tantôt obsédés par la certitude d'être poursuivies, tantôt d'être aimés, ce qui fait écho à la situation des personnages zoliens que nous étudions. Mais avant tout, ils sont extrêmement focalisés non seulement sur leurs obsessions, mais aussi sur leurs activités, comme par exemple le travail d'aiguille chez les femmes, dont Ulysse Trélat souligne l'application ; or, nous retrouvons

[1] Ulysse TRÉLAT, *op.cit*., Chapitre III, p.64-65

cette spécificité chez le personnage de Marthe, associé dans toute la première partie du roman, avant que sa monomanie ne change d'objet pour se diriger vers Faujas, au travail d'aiguille, mais plus encore chez Angélique, que la capacité de concentration et l'application conduisent à devenir une brodeuse extrêmement douée. Le lecteur perçoit alors que le travail manuel n'est pas tant l'indice, chez les personnages féminins zoliens, d'une vie ascétique, monotone et chaste, que celui d'une névrose, la broderie apparaissant ainsi comme une activité permettant de satisfaire provisoirement l'obsession monomaniaque des personnages. Marthe et Angélique, obsédées par une même idée, celle d'aimer et d'être aimées malgré les interdictions, vont alors, en présence du prêtre zolien, changer d' « objet d'obsession », bien que cette monomanie soit latente dès les premières pages de chaque roman, ainsi qu'en témoigne par exemple l'obsessionnelle répétition du vocable « rêve » dans le seizième roman du cycle des *Rougon-Macquart*, qui martèle littéralement l'ensemble du texte. En d'autres termes, le leitmotiv littéraire zolien correspond par un effet miroir à la monomanie de chaque personnage. Dans la définition de la monomanie que fait Ulysse Trélat au début du troisième chapitre de son ouvrage, nous retrouvons ainsi des caractéristiques réinvesties par Zola dans ses romans, notamment à travers les notions de paranoïa, d'érotomanie ou d'orgueil, faisant écho au personnage de Monseigneur, qui se pense précisément capable de ressusciter les morts, puisqu'il croit réussir, à la manière du Christ, à accomplir un véritable miracle en faisant revenir Angélique moribonde à la vie, et qui cultive avec application sa ressemblance avec Dieu.

b) *La passion et l'orgueil, ou l'interprétation romanesque des travaux scientifiques*

Zola, qui a lu avec attention les travaux de Charcot et d'Ulysse Trélat et qui s'appuie sur leurs écrits pour dresser les portraits névrosés de ses personnages, fait cependant le choix délibéré de ne pas employer les termes scientifiques précis utilisés par ces médecins pour désigner les pathologies dont souffrent leurs patients. Si nous pouvons expliquer aisément ce silence, qui peut paraître étonnant de la part du théoricien naturaliste, traitant le texte littéraire comme un objet scientifique et prônant la plus grande transparence dans l'écriture afin de rendre compte du réel, dans le cas du *Rêve*, qui apparaît comme le roman le moins naturaliste du cycle des *Rougon-Macquart*, il en va pourtant différemment dans les deux autres romans que nous étudions. En effet, tandis que Zola dissimule le naturalisme du *Rêve* derrière une

dimension plus mystique et une écriture d'inspiration plus romantique, *La Conquête de Plassans* et *La Faute de l'abbé Mouret* se présentent en revanche comme des romans fortement naturalistes ; pourtant, une seule mention de la maladie psychologique dont est atteinte Marthe apparaît dans le premier roman, par l'intermédiaire de la figure du docteur Porquier qui s'interroge non sur les symptômes de l'épouse de Mouret mais sur Mouret lui-même, ce trope communicationnel contribuant à désigner implicitement le personnage de Marthe à travers la figure masculine de son époux, qui apparaît comme sa représentation par dérivation[1] : alors que Mouret semble lucide aux yeux de la société de Plassans, le personnage du docteur Porquier engendre une véritable psychose, une peur panique de l'hôte de Faujas chez ses interlocuteurs en évoquant « […] ce que nous autres médecins nous nommons la folie lucide. »[2] A la manière d'Ulysse Trélat, Zola s'emploie alors, à travers diverses figures de son roman, à multiplier les exemples de patients souffrant de cette pathologie, à l'image de cet exemple donné par le docteur :

> « – J'ai connu […] une dame charmante, qui tenait grand train […]. Eh bien ! dès que cette dame était rentrée dans sa chambre, elle s'enfermait et passait une partie de la nuit à marcher à quatre pattes autour de la pièce, en aboyant comme une chienne.[3] »

Si le propos médical paraît sérieux, il semble pourtant décrédibilisé non seulement par la réaction des interlocuteurs, hilares, mais aussi par la multiplication des anecdotes toutes plus scabreuses les unes que les autres, et rapportées par tous les personnages, même par le personnage de l'abbé Bourrette qui rompt alors le secret de la confession en racontant l'histoire d'une de ses pénitentes qui tuait des mouches avant de les enfiler dans des aiguilles à tricoter. Cet extrait n'est pourtant pas si anecdotique que l'ironie qui sous-tend le texte[4] pourrait *a priori* le laisser penser. En effet, Zola s'appuie ici de manière très précise et complète sur les travaux de Trélat, puisque la rumeur grandissante conduit le conservateur des Eaux et Forêts à imaginer une monomanie chez Mouret que l'on retrouve à l'identique chez Trélat :

---

[1] Il est utile de rappeler aussi que l'intervention du docteur est teintée d'ironie, étant donné qu'il diagnostique une phtisie chez Marthe, et que Mouret n'est pas encore atteint de la folie lucide sur laquelle les personnages de Plassans dissertent dans cet extrait.

[2] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.1125

[3] *Ibidem*, p.1124

[4] Nous pouvons en effet songer aux propos hyperboliques du docteur qui présente les fous lucides comme des assassins sanguinaires, excitant ainsi inutilement l'angoisse de ses interlocuteurs : « S'ils n'assassinent pas, ils tuent en détail. »

« – Vous n'imagineriez jamais à quoi Mouret passe son temps dans la pièce où il s'enferme ? dit le lendemain le conservateur des Eaux et Forêts […]. Eh bien ! il compte les *s* qui se trouvent dans la Bible.[1] »

Cette révélation imaginée par Zola est en réalité directement empruntée de *La Folie lucide* d'Ulysse Trélat, et plus précisément de l'exemple d'un patient, M. de W…, évoqué dans le troisième chapitre de l'ouvrage, consacré aux monomanes :

Il est presque continuellement renfermé dans son cabinet où on le croit adonné à de sérieux travaux. […] Mais en réalité, tout le temps que celui-ci passe enfermé dans son cabinet, il l'emploie à compter combien de fois les mêmes lettres, tantôt l'S, tantôt le T, tantôt le C, tantôt le V, etc., sont répétées dans la *Genèse*, dans *l'Exode*, dans le *Lévitique* […].[2]

Après avoir constaté l'importance des références aux travaux de Trélat, il s'agit désormais de comprendre pourquoi Zola fait le choix délibéré de ne pas utiliser les termes scientifiques permettant de désigner les pathologies dont sont atteints ses personnages, ou de les utiliser à condition de teinter le propos d'ironie.

Si Zola n'emploie pas explicitement les termes de « paranoïa », de « monomanie », ou encore d'« érotomanie », il utilise cependant deux notions, particulièrement omniprésentes dans *Le Rêve* – bien qu'il faille les utiliser avec précaution puisque Zola ne dresse aucun diagnostic, aucun constat médical[3] dans ce roman qu'il souhaite très peu naturaliste en apparence – permettant de désigner, à travers deux vices principaux, la maladie dont souffrent ses personnages : il s'agit de la « passion » et de l'« orgueil », qui sont, nous l'avons déjà constaté, à l'origine des délires paranoïaques des personnages, composés de délires de persécutions et de délires érotomanes, tous deux liés à la fois à une démesure de l'ego et à une forte propension à l'amour. En d'autres termes, face à la Passion – christique – à laquelle aspire le prêtre, la femme-nature zolienne répond par la « passion », vocable que Zola emploie abondamment sans en donner une quelconque définition précise et que nous pouvons présenter comme un important désir amoureux, décuplé, exagéré, hyperbolique, et donc

[1] *Ibidem*, p.1127
[2] Ulysse TRÉLAT, *op.cit*., p113
[3] « Il faudrait y mettre la vie telle qu'elle n'est pas, telle qu'on la rêve. » Émile ZOLA, *Le Rêve*, « Ébauche », Ms NAF 10.323, f°227

névrotique, la passion pouvant être définie par opposition au plaisir, qui satisfait un désir ponctuel, dès lors qu'elle apparaît comme une véritable dépendance, voire comme une source de souffrance, ainsi que le confirme le sens étymologique latin du terme, *patior*, « je souffre ». Nous pouvons trouver quelques emplois zoliens du terme « passion », dans les *Notes Préparatoires aux Rougon-Macquart*, défini comme une faculté cérébrale liée à l'impressionnabilité – procurant plaisir et douleur –, dans un résumé de la *Psychologie des passions* de Charles Letourneau : « […] passion, quand le désir est tenace et durable […][1] » ; ou encore dans l' « Ebauche » du *Rêve* : « […] par passionnée, j'entends entraînée vers l'amour, l'amour […] capable de chuter. »[2] Puisque la passion est synonyme, chez Zola, de ce que l'on pourrait qualifier de monomanie, le lecteur ne doit pas se contenter de considérer uniquement, chez les personnages zoliens, la dimension sensuelle de la passion amoureuse, mais il doit comprendre que tous les personnages névrosés zoliens sont avant tout des personnages passionnés : en d'autres termes, l'érotomanie ou la paranoïa peuvent apparaître comme la conséquence pathologique de la soumission du personnage à différentes passions. La femme-nature et le prêtre zoliens sont par conséquent des personnages passionnés, passion que l'on retrouve étymologiquement dans la notion même de « dévotion », du latin *devotio*, synonyme de dévouement, d'obsession, voire de sacrifice, et qui correspond à la dimension névrotique de toutes les passions zoliennes.

Le terme d' « orgueil », quant à lui, est plus aisément définissable, dès lors qu'il fait non seulement référence à l'un des sept péchés capitaux du christianisme, celui-là même qui a conduit Satan, selon la tradition, à la déchéance, mais aussi aux travaux d'Ulysse Trélat, qui consacre dans *La Folie lucide* un chapitre entier aux orgueilleux, qu'il définit comme des êtres vivant dans la démesure, et donc dans la déraison, s'auto-persuadant d'être au-dessus des autres. Angélique est sans nul doute le personnage zolien qui apparaît comme le plus orgueilleux des personnages que nous étudions, et le terme d'« orgueil » lui est associé de manière presque obsessionnelle dans *Le Rêve*, ainsi qu'en témoigne cette occurrence relevée dans le premier chapitre du roman : « Un tel orgueil impuissant, une telle passion d'être la plus forte soulevaient son corps de petite femme […].[3] » De la même manière qu'Ulysse Trélat donne les exemples de patients orgueilleux pourtant illettrés ou sans éducation, le personnage d'Angélique, bien qu'orpheline, pèche à maintes reprises par orgueil, se considérant comme une élue, attendant d'être touchée par la grâce de Dieu, ou s'engageant à

[1] Émile ZOLA, *Notes préparatoires aux Rougon-Macquart*, « Psychologie des passions (résumé) », Ms NAF 10.345, f°28/1
[2] Émile ZOLA, *Le Rêve*, « Ébauche », Ms NAF 10.323, f°285
[3] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.820

épouser Jésus, autant d'indices témoignant de sa névrose. Par conséquent, le rêve d'Angélique, qui n'est autre qu'un rêve sexuel, est avant tout un idéal inaccessible et démesuré qui motive le comportement du personnage. Ainsi que le précise Ulysse Trélat dans son ouvrage, les orgueilleux, incapables de compassion et d'amour dirigé vers un autre personnage qu'eux-mêmes, « […] aiment qu'on souffre pour eux, […] qu'on leur sacrifie à tout prix son sommeil, son appétit, son travail, ses affections, sa vie.[1] » Cette idée est réinvestie par Zola, qui présente la prétendue charité d'Angélique comme une série d'actes motivés par l'orgueil et l'ambition d'être aimée voire adulée, ainsi qu'en témoigne la colère sourde et jalouse d'Angélique face à la générosité de Félicien envers les pauvres. La colère, second péché capital associé au personnage d'Angélique, apparaît alors chez Zola comme un autre indice de l'orgueil de son personnage, entraîné dans la détestation, ainsi qu'en témoigne cette phrase, rédigée au discours indirect libre : « Jamais elle n'aurait cru le détester à ce point.[2] » Cette détestation soulève un point important puisque par conséquent, l'amour que voue Angélique à Félicien est un amour névrotique au sens où ce sentiment devient volonté de domination, et de la même manière que les patients de Trélat souhaitent que l'on souffre pour eux, le personnage d'Angélique devient progressivement, plus encore qu'une figure masochiste, une figure sadique, sous la forme d'une divinité païenne cruelle soumettant Félicien.

En conclusion, si les trois romans qui constituent notre corpus peuvent apparaître à de nombreux égards comme trois réécritures successives de la tentation de saint Antoine au prisme du naturalisme zolien, il semble que les personnages de prêtres soient des saint Antoine faibles, dégénérés, incapables de soumettre leur corps aux exigences de chasteté prônées par le dogme catholique, et excitant donc par leur refus incompréhensible et illégitime de la chair l'amour névrotique des femmes-nature zoliennes. En d'autres termes, face à l'interdiction et à la culpabilisation des désirs naturels par la religion, les personnages ecclésiastiques et féminins zoliens, qui s'érotisent mutuellement de manière naturelle et légitime, développent alors une même névrose, que Zola qualifie tantôt de « folie lucide » dans le cas de Marthe, tantôt de « passion » et d'« orgueil » dans le cas d'Angélique, fondée sur des caractéristiques monomaniaques et paranoïaques – et donc érotomanes, orgueilleuses et liées au délire de persécution. Or, dans la Bible, les personnages névrosés sont qualifiés de « démoniaques » ; par conséquent, si le lien entre les personnages féminins zoliens et le diable

[1] Ulysse Trélat, *op.cit.*, p.220
[2] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.866

paraît avéré, il semble que chez Zola, la situation tende à s'inverser : en effet, dès lors que la névrose des personnages féminins n'est pas uniquement due à un état de nature dégénéré mais liée à un traumatisme dont l'origine n'est autre que le prêtre, les héroïnes zoliennes semblent en partie innocentées, tandis que les hommes d'Église doivent endosser une part de responsabilité grandissante dans l'accomplissement de la « faute ». En d'autres termes, si la femme zolienne est toujours chaste, dès lors qu'elle agit conformément aux règles de la nature, le prêtre apparaît comme le seul véritable pécheur des romans de Zola, puisqu'il va à l'encontre de ce que lui ordonne le dogme catholique. La névrose apparaît donc précisément comme le motif sur lequel s'appuie l'auteur afin d'opérer un véritable basculement en inversant le motif traditionnel de la tentation de saint Antoine : par conséquent, le prêtre zolien n'est plus uniquement celui qui subit une tentation charnelle incarnée par un envoyé du diable féminin, mais il est aussi celui qui exerce un pouvoir diabolique.

III. L'inversion zolienne du motif traditionnel de la tentation de saint Antoine, ou le prêtre diabolisé

Bien qu'il semble que *La Conquête de Plassans*, qui s'achève sur la mort – et donc l'échec – de Marthe, *La Faute de l'abbé Mouret*, qui se termine sur l'enterrement religieux d'Albine, et *Le Rêve*, présentant une fin tout aussi tragique avec la mort d'Angélique au moment où elle s'apprête à s'unir sexuellement à Félicien, il apparaît pourtant que la victoire de la religion sur la nature ne soit pas totale chez Zola, et que le bien-fondé du dogme catholique soit fortement nuancé, voire décrédibilisé. Grâce à la névrose de tous ses personnages, Zola procède alors à une inversion de la Tentation de saint Antoine initialement réécrite, en innocentant les personnages féminins jusqu'à la victimisation, et en faisant du prêtre, au contraire, non plus le martyr héroïque capable de résister aux tentations du diable, mais un antihéros, une créature tantôt faible, tantôt maléfique, tentant de conquérir la femme et d'exercer une emprise non sexuelle mais psychologique sur elle. En d'autres termes, le jeu de séduction qui semblait jusqu'alors instauré chez Zola entre des femmes-nature initiatrices et des prêtres troublés, se transforme en un jeu de domination et de manipulation dans lequel le prêtre zolien paraît prendre l'avantage, bien que chacun lutte en réalité pour dominer l'autre. A ce jeu, il est important de remarquer que les personnages féminins peuvent se montrer tout aussi actifs que les personnages de prêtres, le désir de puissance faisant partie intégrante du délire érotomane paranoïaque lié à l'orgueil. Puisque tous ces personnages zoliens pèchent à la fois par passion et par orgueil, il apparaît inévitable que leur éveil névrotique à l'amour s'accompagne d'un orgueil démesuré. Par conséquent, nous pouvons parler au sens large d'une réécriture inversée de la tentation de saint Antoine, dans laquelle le prêtre manipulateur et conquérant apparaît comme un envoyé du diable, incarnant une véritable menace pour les personnages féminins et leur « intégrité panthéiste », les arrachant à leur rôle de mère, refusant leurs avances amoureuses, et s'opposant à leur nature, désormais culpabilisée, jusqu'à la diabolisation.

Contrairement à ce que l'on peut penser *a priori*, la femme-nature zolienne n'est pas uniquement une créature diabolisée tentant le prêtre et le conduisant à fauter du point de vue de la religion, puisque l'homme d'Église est déjà, en lui-même, un personnage névrosé qu'elle tente, en vain, de ramener à son état de nature, habituellement considéré, chez Zola, comme sain. La diabolisation des personnages féminins est donc compréhensible, voire légitime uniquement dès lors que l'on se place du point de vue d'une religion contre-nature,

porteuse de mort et culpabilisatrice, défendant des valeurs nettement opposées à celles que paraît défendre la littérature naturaliste zolienne. La fascination de Zola pour les figures ecclésiastiques s'accompagne donc d'une certaine répulsion, d'un sentiment de rejet, perceptible à travers l'omniprésence de la névrose comme explication naturaliste du choix incompréhensible de la prêtrise.

Il s'agit dès lors de comprendre que si le prêtre zolien peut apparaître, naïvement, comme un nouveau saint Antoine, qui s'avère finalement extrêmement faible et taré, Zola va encore plus loin en présentant ses personnages ecclésiastiques comme des créatures diaboliques exerçant sur les personnages féminins leur double pouvoir de séduction et de domination, exacerbant ainsi leur nature qui les pousse à aimer et à se soumettre à une figure masculine érotisée, afin de mieux les détruire.

A. Le prêtre zolien, nouveau Tartuffe

Dès lors que les personnages zoliens sont névrosés, la notion même de dévotion devient problématique : en effet, la foi apparaît toujours, chez Zola, comme une dérive névrotique du penchant naturel à l'amour des personnages, ce qui explique le fait que les dévots zoliens, exceptées les figures ecclésiastiques, sont presque toujours des personnages féminins, les plus enclins à l'amour humain selon l'auteur naturaliste. Par conséquent, ainsi que nous venons de l'évoquer dans notre étude de l'érotisation mutuelle des personnages des trois romans qui constituent notre corpus, la relation prêtre-femme est construite, chez Zola, sur le modèle de la relation homme-femme, ou plus précisément de la relation époux-épouse, sous-tendue par la notion implicite de domination que l'on retrouve dès la Genèse, texte dans lequel il est écrit que la femme doit être soumise à son mari. En tant que relation névrotique, la relation ambiguë qui s'instaure entre le directeur de conscience zolien et sa pénitente devient nécessairement un rapport de domination lui aussi névrotique, c'est-à-dire exagéré, la sincérité de la foi devenant donc, pour l'auteur naturaliste, qui réinvestit dans ses romans le *topos* de la fausse dévotion, une véritable illusion, et donc une imposture. En d'autres termes, tous les personnages-nature féminins zoliens apparaissent comme de « fausses-dévotes », de la même manière que tous les personnages de prêtres semblent être de nouveaux Tartuffe, aussi qualifié d' « imposteur » chez Molière, et endossant la soutane comme on porte un costume de théâtre, en jouant le rôle de dévot. Afin de comprendre comment Zola inverse le

motif traditionnel de la tentation de sait Antoine en présentant les figures ecclésiastiques de ses romans non comme des anachorètes victimes de la femme tentatrice mais comme de véritables Tartuffe manipulateurs et intrigants, il s'agit d'étudier la mise en place du rapport de domination zoliens entre des personnages de faux-dévots à la fois féminins et masculins particulièrement violents, avant d'observer la fausse dévotion des protagonistes – notamment féminins –, liée à une forte incompréhension du dogme catholique et du rôle de la prêtrise, et d'interroger plus avant la notion de « rôle » et de « performance scénique » chez le Tartuffe zolien.

a) Un rapport de domination

Tout, dans les textes du *Rêve* et de *La Conquête de Plassans*, contribue à faire de l'abbé Faujas et de Monseigneur des personnages effrayants, dangereux et secrets, très nettement opposés aux figures plus douces des abbés Mouret et Bourrette – avec lequel Faujas fonctionne en binôme. Nous retrouvons alors une fois de plus la distinction zolienne entre d'une part les prêtres que l'on peut qualifier de « faibles », incapables de lutter contre l'éveil de leur sensualité, et d'autre part les prêtres que l'on peut qualifier de « forts », et que Chantal Bertrand-Jennings qualifie plus précisément de « conquérants », qui se livrent à un véritable combat contre la femme-nature, en cherchant à la dominer ; ainsi, la « conquête de Plassans » passe par une autre entreprise de domination, par un phénomène littéraire de mise en abyme : il s'agit de la conquête des femmes en général, mais surtout de Marthe Mouret, qu'il s'agit pour l'abbé non seulement de séduire, mais aussi de manipuler. Tandis que la tolérance et la douceur de certaines hommes d'Église zoliens face à l'attitude sensuelle de leurs pénitentes apparaît comme une faiblesse, qui les pousse à répondre à cette attitude amoureuse par l'éveil de leur propre sensualité, il semble au contraire que les personnages de prêtres que nous pouvons qualifier de « forts », bien qu'ils ne soient pas épargnés par la névrose et les crises qu'elle engendre, ressentent avant tout du mépris pour la femme-nature zolienne ; en d'autres termes, tout comme le prêtre zolien « faible », le prêtre zolien conquérant, malgré les apparences, est un personnage gouverné par ses émotions, bien qu'il s'agisse d'émotions d'un autre ordre que les abbés Bourrette, Surin ou Mouret : colère, violence, brutalité voire férocité, il semble que seule la fougue de son caractère, qu'il parvient souvent habilement à déguiser sous la forme d'une grande virilité, soit capable de permettre au prêtre fort non seulement de résister à la tentation incarnée par la femme, mais aussi d'incarner à son tour un

personnage tentateur. Le terme de « mépris » est ainsi fréquemment utilisé dans *La Conquête de Plassans* pour qualifier les émotions que le personnage de Faujas ressent face à Marthe Mouret : « L'abbé avait un mépris d'homme et de prêtre pour la femme[1] » ; « L'abbé Faujas avait redressé sa haute taille, il s'approcha de Marthe, laissa tomber sur elle son mépris de la femme.[2] » Mais si nous nous intéressons en détail à la manifestation de ce sentiment, il semble que la notion de mépris désigne deux réalités différentes, si bien que le mépris de l'homme d'Église envers la femme-nature est non seulement la manifestation d'un sentiment de peur, mais aussi un dédain, une fierté, une suffisance qui permet au prêtre de se sentir supérieur à la femme, incarnation des abominations du monde terrestre. La notion de peur ne doit pas être négligée, car elle apparaît comme le signe du trouble de l'homme d'Église fort et conquérant face à la sensualité – en d'autres termes, nous ne devons pas penser que les personnages zoliens tels que l'abbé Faujas ou Archangias ne sont pas sensuellement troublés par la présence et l'action tentatrice des personnages féminins. En ce sens, le personnage de Monseigneur d'Hautecœur apparaît comme un véritable aboutissement dans le cycle zolien des *Rougon-Macquart*, puisqu'il réunit à la fois la froideur de Faujas et la névrose sensuelle de Mouret. Nous savons que tous les personnages de prêtres zoliens qui se retrouvent d'une manière ou d'une autre confrontés à la féminité, et par conséquent à la chair, éprouvent une forte répulsion à la vue des bassesses du monde terrestre, opposées à la spiritualité à laquelle ils aspirent : nous pouvons notamment songer au dégoût particulièrement significatif que ressent l'abbé Mouret face à la puanteur de la basse-cour de sa sœur Désirée, ou à l'effroi que semble parfois susciter la névrose de Marthe chez l'abbé Faujas, effroi qui s'exprime par la violence, comme en témoigne l'extrait suivant, mettant en relief la réaction de l'abbé face à la déclaration d'amour de l'héroïne :

> « – Retirez-vous, allez-vous-en, vous êtes Satan ! Je vous battrai pour faire sortir le mauvais ange de votre corps.[3] »

Le mépris, exprimé par la violence, apparaît alors, chez Zola, comme le seul recours capable de renforcer non seulement la foi des personnages de prêtres, mais aussi et surtout leur position par rapport à la femme-nature, et bien qu'Archangias apparaisse, dans son ridicule, comme une caricature du prêtre du roman précédent, il est en ce sens extrêmement

[1] P.969
[2] P.1176
[3] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit.*, p.1176

proche de Faujas. En effet, Zola, qui avait dans un premier temps imaginé faire dire à l'abbé Faujas : « – On ne peut vous mener qu'à coups de fouet », semble avoir finalement préféré « déverser », transférer ces paroles particulièrement rudes dans la bouche d'un personnage incapable de contenir sa violence, le Frère Archangias : « – Menez-moi ça à coups de bâton, monsieur le curé, à coups de bâtons ![1] » La violence du prêtre, manifestation de son profond mépris, et qui excite particulièrement le désir coupable de la femme-nature, condamnée depuis la Genèse à se soumettre à la virilité de son mari, apparaît donc comme une preuve de la peur qui gagne progressivement l'homme d'Église zolien conquérant, qui ne parvient plus à maîtriser ses pulsions naturelles. Mais, ainsi que nous l'avons déjà signalé, le mépris n'est pas uniquement la manifestation d'une peur ; nous pouvons aussi comprendre le vocable « mépris » au sens commun du terme, c'est-à-dire comme synonyme de dédain, lié à la grande fierté du prêtre zolien névrosé et orgueilleux, se comparant lui-même à Dieu – et alimentant ainsi la confusion féminine due à l'ignorance du dogme catholique –, et donc comme un être supérieur, non seulement aux autres hommes, mais aussi et surtout à la femme-nature, perçue comme l'être humain le plus faible et le plus inférieur. Nous pouvons constater cette hauteur, cette suffisance du prêtre zolien dans le discours de l'abbé Mouret lui-même, lorsqu'il évoque ses souvenirs du séminaire :

> [Serge] avait eu la joie de se voir étranger parmi les autres hommes, de ne plus marcher comme eux, de porter autrement la tête […] Cela le rendait presque fier, de ne plus tenir à l'espèce, d'avoir été élevé pour Dieu […].[2]

Le prêtre zolien est donc un personnage supérieur, proche du divin, se nourrissant de spiritualité et de méditation, et échappant totalement aux instincts et aux besoins bas du monde terrestre. Le mépris de l'homme d'Église pour la femme-nature, qui dépasse la simple peur que nous avons évoquée dans notre étude de la diabolisation de la femme et de la chair par la religion selon Zola, tient donc à sa supériorité, non seulement d'homme, mais aussi et surtout d'individu élevé au rang de l'ange, se hissant au-dessus des mortels héritiers du péché originel. La femme-nature incarne ainsi à ses yeux la tentation d'en bas, celle qui le ramène à sa condition d'homme. Le mépris apparaît donc chez Zola comme une émotion mixte, comme une attitude double, qui, d'une part, semble apparaître comme un instinct de défense marquant la colère et la peur – ce qui le rapproche des personnages féminins zoliens, et donc de son

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1237
[2] *Ibidem*, p.1306

humanité –, et révélant le trouble du prêtre face à la tentation de la chair ; et qui, d'autre part, assène un coup supplémentaire à l'objet que l'homme d'Église cherche à affaiblir, en redonnant à ce dernier la certitude de sa supériorité. En d'autres termes, le mépris apparaît chez Zola comme un mécanisme de défense du moi, qui agit comme une véritable protection pour les personnages de prêtres, rassérénés sur leur place de dominant dans la relation qu'ils entretiennent avec les femmes-nature.

Nous pouvons donc affirmer que chez Zola, la relation entre les personnages féminins et les personnages de prêtres est une relation fondée sur le modèle dominant-dominé : en effet, ces deux personnages auxquels l'auteur naturaliste réserve un sort particulier dans ses romans, sont les instruments de deux cultes opposés, la nature, le panthéisme, et la religion catholique, qui s'affrontent par l'intermédiaire de leurs disciples – ou de leurs représentants ; toute relation entre ces deux « lutteurs » se transforme donc logiquement en un véritable rapport de force, une relation de confrontation, toujours teintée de mépris, et dans laquelle la violence est tant psychique que physique, comme en témoignent les abondantes références zoliennes à la lutte ou au combat, et les nombreux gestes de violence de la part des différents personnages[1].Mais si, habituellement, les parties impliquées dans un rapport de force ont un pouvoir inégal, nous avons pourtant pu observer qu'il est en réalité la plupart du temps difficile de déterminer qui, de la femme ou du prêtre zoliens, est dominant, et qui est dominé : nous pouvons en effet songer à ce sujet au texte de *La Faute de l'abbé Mouret*, dans lequel la religion et la nature, le prêtre et la femme, se livrent une guerre psychologique de tous les instants, sans que l'on sache finalement lequel des deux vaincra définitivement l'autre, dans cette lutte éternelle ; est-ce la religion, que Serge fera le choix de servir, ou bien est-ce la nature, qui semble reprendre ses droits en faisant naître un nouveau combattant[2] ? S'il semble difficile, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, de désigner un vainqueur, il en va de même dans les deux autres romans, puisque l'abbé Faujas meurt, vaincu par Mouret, représentation dérivée de Marthe, et qu'Angélique accomplit son rêve en épousant Félicien, bien que le rapport de force accorde parfois l'avantage aux figures ecclésiastiques, le combat étant déséquilibré, ainsi qu'en témoigne cet extrait de *La Conquête de Plassans* :

[1] Ainsi que les fréquentes comparaisons de Faujas à un lutteur : « En haut, à la fenêtre, l'abbé Faujas, tête nue, regardait la nuit noir. […] Et il y avait un mépris dans le redressement de son cou de lutteur […] » Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.915

[2] Le terme de « combattant » est d'ailleurs employé dans le roman, lorsque l'abbé Mouret souffre d'hallucinations dans lesquelles la nature sauvage des Artaud assaille littéralement l'église : « Les femelles, dans la mêlée, lâchaient de leurs entrailles un enfantement continu de nouveaux combattants » Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p.1488

> [Marthe] aurait mendié dans les rues, s'il lui en avait donné l'ordre. Et quand elle devenait inquiète […], il la jetait à terre d'un mot, il l'écrasait sous la volonté du ciel. […] Quand il sortait des courtes luttes qu'il avait à soutenir avec elle, il haussait les épaules, plein du mépris d'un lutteur arrêté par un enfant.[1]

La relation qui unit le prêtre et la femme chez Zola est donc une relation dominant-dominé, puisqu'à la suite d'une confrontation, physique ou psychique, ou d'une entreprise de séduction, l'un des protagonistes, en l'occurrence les personnages féminins, s'efface et se soumet entièrement aux les prêtres forts, divinisés. Il s'agit donc d'analyser et de comprendre la mise en place de cette domination du prêtre conquérant, pourtant *a priori* martyr subissant la tentation, sur la femme-névrose.

b) La fausse dévotion des personnages névrosés

Si la fausse dévotion semble exciter et catalyser le désir de Marthe et d'Angélique ainsi que leur éveil à la tendresse et à l'amour, il en va différemment pour Albine, dont la nature et la sensualité, contrairement à Marthe, ne sont aucunement refoulées. Albine s'éveille donc d'abord à l'amour, à l'amour naturel et innocent d'une femme pour un homme, puisque Zola affirme que son héroïne a considéré, dans l'épisode du Paradou, que Serge n'était plus prêtre, avant de s'intéresser à la religion par l'intermédiaire de son amant. En effet, en se rendant dans l'église des Artaud, le personnage d'Albine, après avoir longuement argumenté sur la grandeur et la beauté de la nature, accepte d'entendre son amant-rival parler de son Dieu, et accepte même de croire en lui et de pratiquer, si cela s'avère être une nécessité pour satisfaire son amour. Par conséquent, la femme-nature zolienne glisse à la dévotion non par vocation ou intérêt personnel, mais dans l'unique but de plaire à l'homme qu'elle aime :

> « – Cela te contenterait, n'est-ce pas ? reprit [Albine]. Tu […] m'aimerais encore ?... Eh bien ! je veux tout ce que tu veux. Parle-moi de Dieu, je croirai en lui, je l'adorerai. Chacune de tes paroles sera une vérité que j'écouterai à genoux.[2] »

La femme-nature zolienne dévote est donc une fausse dévote, qui confond Dieu avec l'homme, qu'elle adore à genoux et devant lequel elle s'humilie – l'emploi de « tes paroles »

[1] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.1105
[2] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p.1467

à la place de « Ses paroles », ainsi que l'utilisation des minuscules pour parler de Dieu en témoignent –, associant la parole humaine à la parole divine, et confondant son impossible éveil à la foi avec son éveil à l'amour de l'homme. Si cette confusion est inconsciente dans les cas de personnages tels que Marthe, Albine ou Angélique, qui se fourvoient quant à l'objet de leur désir, confondant Dieu, objet d'un amour spirituel qu'elles sont incapables de ressentir, en tant que personnages féminins, et l'abbé, objet d'un amour physique, « naturel », elle s'avère sans nul doute tout à fait consciente en ce qui concerne d'autres personnages féminins tels que Mme de Condamin, qui affiche et assume une sensualité exacerbée, ôtant par exemple délicatement son gant afin de se signer, et emplissant l'église du « frisson de ses jupes[1] ». Marthe et Mme de Condamin, cherchant toutes deux à gagner l'amour de Faujas, entrent alors dans un véritable rapport de force, Marthe jalousant le charisme de sa rivale et la relation ambiguë se tissant entre ce personnage et l'abbé : « Une jalousie de femme trompée la prenait aux entrailles lorsque l'abbé Faujas se servait d'un calice donné par Mme de Condamin[2] » – le calice faisant bien sûr référence au sexe féminin, d'autant plus que nous retrouvons la notion de « don », teintée d'érotisme chez Zola. Lorsque les deux personnages tombent nez-à-nez dans l'église, c'est alors la Paloque, en spectatrice particulièrement cynique, qui s'amuse secrètement de la rivalité entre les deux pénitentes, Mme de Condamin et Marthe, qu'elle surnomme « l'amoureuse » de l'abbé, attendant avec délectation quelque réaction violente de la part d'un de ces deux personnages zoliens ennemis. La relation ambiguë qu'entretiennent les personnages féminins et leurs directeurs de conscience conduit Zola à présenter la confession comme un moment d'intimité, voire comme un rapport charnel entre le prêtre et sa pénitente[3], et la confession de Mme de Condamin, ce huis clos, ou plutôt ce tête-à-tête auquel le lecteur n'a pas accès, prend une dimension très érotique, si nous tenons compte des rires et des gloussements indécents du personnage qui parviennent à l'héroïne zolienne, pâle et souffrante, à travers la cloison.

Cependant, si la femme-nature se fourvoie, chez Zola, sur le rôle de la confession et sur les valeurs prônées par le catholicisme, il semble évident que les femmes-nature zoliennes ne soient pas les seules à mal connaître et mal comprendre la religion, nettement opposée aux lois de la nature ; en effet, le prêtre zolien névrosé paraît lui aussi appliquer avec difficultés les préceptes qu'il est censé incarner. Nous pouvons notamment deviner que l'échec de la

[1] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.1063
[2] *Ibidem*, p.1067
[3] Ainsi, « […] Mme de Condamin avait cru remarquer la pâleur de Marthe, quand elle lui faisait certaines confidences sur la façon dont l'abbé Faujas confessait ; elle devinait sa jalousie, elle prenait un méchant plaisir à la torturer, en doublant de détails intimes. » Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.1067

tentative d'auto-désexualisation du prêtre zolien contribue à faire de lui un personnage-nature, certes névrosé, mais désirant et désiré malgré tout. En éprouvant du désir, le prêtre zolien va à l'encontre de ce que sa religion lui impose, dès lors que le désir est renié chez les chrétiens parce qu'il traduit un manque et remet en question l'état de plénitude qu'est censée apporter la foi. Mais le désir, qu'il soit sexuel ou non, traduit aussi un appétit intellectuel, une avidité liée à la connaissance. Le péché originel, que le christianisme a progressivement réduit à un péché de chair, est avant tout un péché lié à la connaissance, un péché d'appétit. Le péché originel génésique, plus qu'un péché sexuel, est donc un péché philosophique, que l'on peut résumer par la formulation « vouloir savoir ». Depuis la chute, le christianisme soutient que chaque être humain hérite de cette pulsion, de ce désir, qui peut aussi se traduire sexuellement, la sexualité – liée à la reproduction – apparaissant comme l'un des plus grands mystères de la vie terrestre. De plus, l'interdit religieux soulève une plus grande volonté de le transgresser. La Bible rejette cette volonté de savoir en prônant au contraire la simplicité d'esprit ; la figure de l'innocent, c'est-à-dire de l'ignorant voire du retardé mental, est assurée du salut. Mais en contraignant le chrétien à ne pas réfléchir, ce dernier parait commettre chez Zola des erreurs dues à son incompréhension et son irréflexion ; ainsi, le personnage de Serge commet l'erreur – et non la faute – de confondre corps et chair. Pour lutter contre ses désirs charnels, il châtre son corps, qui abrite pourtant l'âme et garantit son intégrité ; de la même manière, en portant la soutane, il utilise une carapace supplémentaire alors que son le corps en est déjà une – en effet, bien que fortement dénigré car pourrissable et entouré de honte, le corps, à travers l'image de l'Incarnation du Verbe, est en réalité le fondement du christianisme, qui impose un certain respect de l'enveloppe charnelle comme siège de l'Existence et de la révélation divine. De la même manière, la chasteté n'est pas seulement une abstinence sexuelle, puisque le terme, hérité du latin « castus », le contraire de « incastus » – incestueux – désigne une sexualité conforme aux règles – qu'ils s'agissent de règles religieuses ou non. Ainsi, dire que le personnage d'Angélique, bien que très sensuel, est chaste, n'est pas un paradoxe ou une incohérence commise de la part de Zola, puisque « chaste » ne signifie pas « sans désir » mais dont les désirs sont conformes à un certain nombre de règles morales. Par conséquent, en acceptant un rapport sexuel dans le cadre du mariage, les personnages zoliens d'Angélique et Albine peuvent être qualifiés de chastes. De la même manière, certains commentateurs ont sans doute analysé trop rapidement l'affirmation de Faujas : « Les hommes chastes sont les seuls forts »[1], en considérant la chasteté de l'abbé comme un indice garantissant son

[1] *Ibidem*, p.1079

abstinence sexuelle. Le statut du corps est donc particulièrement ambigu dans le christianisme, et mal compris par les prêtres zoliens, dès lors qu'il s'agit à la fois du siège du péché, mais aussi du siège de la grâce. La prêtrise apparaît donc, chez Zola, comme une application condamnable car trop radicale du dogme catholique, témoignant d'une incompréhension de ses préceptes. De la même manière, en rejetant toute forme d'amour, non seulement l'amour physique – l'union sexuelle – mais aussi le sentiment amoureux ou simplement l'affection entre êtres humains, le prêtre zolien paraît ne pas entendre le message du Christ, fondé presque essentiellement sur la notion d'amour et de don, ainsi que nous le rappellent les Évangiles, et notamment l'Évangile selon saint Luc, à travers l'épisode du pardon de Dieu accordé à une femme pécheresse ayant beaucoup aimé.[1] Si cet amour, porté sur la personne de Jésus-Christ, est avant tout un amour spirituel, il se manifeste aussi par un contact physique, puisque, dans le récit évangélique, la jeune femme lave et embrasse les pieds du Christ. Si Zola érotise fortement ces scènes d'intimité que partagent ses personnages de prêtres et les femmes-nature, le rejet total de toute forme de contact physique avec les créatures féminines témoigne à la fois d'une forte incompréhension de la religion par les hommes d'Église zoliens et d'une certaine peur de la menace charnelle. L'incompréhension des prêtres résulte alors d'une véritable névrose inhérente à ces personnages atypiques.

Cette incompréhension des règles morales prônées par la religion, et notamment de la notion de chasteté, concerne aussi la femme-nature zolienne devenue dévote. En effet, si du point de vue de la nature, les personnages féminins sont chastes, au sens où ils ont une sexualité conforme aux lois naturelles, dès lors qu'ils reçoivent une éducation religieuse, même sommaire, s'éveille alors un important sentiment de culpabilité vis-à-vis de leurs désirs, qu'ils tentent alors de brimer après les avoir pleinement assumés comme le fondement de leur existence. La notion de chasteté, en d'autres termes, semble prendre, chez Zola, un tout autre sens selon que l'auteur l'utilise dans un contexte panthéiste – ou naturaliste – ou religieux ; par conséquent, il s'agit de s'interroger sur le double emploi zolien régulier des adjectifs « chaste » et « pur(e) », en particulier dans *Le Rêve*, afin de désigner Angélique. En effet, si *a priori*, l'héroïne zolienne évolue dans un cadre propice à la réception d'une éducation catholique rigoureuse, et si elle paraît prendre exemple sur les vierges de *La Légende dorée* dont elle loue la foi et la pureté, il semble en réalité, ainsi que nous l'avons déjà observé, que Zola, en tant qu'auteur naturaliste, utilise ce terme du point de vue de l'état de nature de l'humanité, et qu'Angélique soit une véritable femme-nature, dominée par ses

[1] Evangile selon saint Luc, 7, 36

instincts et ses désirs, comprenant mal, elle aussi, les préceptes du catholicisme. En effet, comme le prêtre zolien, le personnage d'Angélique hérite d'une double tare, génésique du point de vue de la religion, et génétique du point de vue de la nature ; par conséquent, dans son cas comme dans celui des hommes d'Église zoliens, l'éveil à la foi, qui vient contredire l'éveil à l'amour, apparaît comme l'indice d'une névrose. L'idéal d'extrême ignorance prôné par la religion catholique se transforme alors en une grande incompréhension, une mauvaise interprétation des textes fondateurs et donc une curieuse application des préceptes religieux. Ainsi l'héroïne du *Rêve* s'amuse-t-elle des récits de *La Légende dorée*, censés inculquer un certain nombre de valeurs, et susciter un sentiment de crainte respectueuse chez ses lecteurs ; plutôt que de constater la toute-puissance de Dieu, elle s'enchante à la lecture de fables mettant en scène des animaux, s'émerveille des tortures et des martyres, rit aux éclats en lisant l'histoire de « Christophe, le bon géant, qui porta Jésus[1] », un récit censé témoigner de la puissance du Christ, si imposant que le géant ne peut le soulever. Par conséquent, il semble que le personnage d'Angélique saisisse mal les enjeux d'un texte qu'elle connaît pourtant par cœur et qu'elle lit comme une série de contes et de fables, considérant ces récits religieux non comme des textes sacrés mais comme des anecdotes récréatives, qui exaltent sa sensibilité et contribuent à alimenter la confusion du personnage entre élans amoureux et mystiques, sacré et profane. De la même manière, l'héroïne zolienne pense que ses rêveries érotiques sont une véritable bénédiction, les interprétant comme l'œuvre des anges – et donc indirectement de Dieu ; un Dieu qu'elle – et les autres habitants de Beaumont – associent d'ailleurs étonnamment à Monseigneur. Devant cette divinité charismatique et austère – fréquemment comparée à une statue de pierre, telle une divinité antique –, l'ensemble des habitants de Beaumont, ainsi qu'Angélique, inclinent le front, dans une attitude de prière, comme en témoigne l'exemple d'Hubert, qui tombe à genoux devant l'évêque comme devant une apparition divine :

> Puis, dans la chambre tiède, Hubert, frappé d'étonnement, se mit à trembler, tandis qu'une crainte religieuse, un espoir aussi, le faisaient tomber à genoux […]. Quand ils furent entrés, Hubertine, qui remontait à leur suite, tremblante elle aussi de saisissement, vint s'agenouiller près de son mari. L'un et l'autre, prosternés, les mains jointes, prièrent de toute leur âme.[2]

[1] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.836
[2] *Ibidem*, p.974

La figure majestueuse de Monseigneur d'Hautecœur est donc divinisée, non seulement par Angélique – qui prie en s'agenouillant devant lui, et compare Félicien, son fils, à Jésus, fils de Dieu[1] – mais aussi par les habitants de Beaumont, et témoignant d'une tradition, ainsi que semble le sous-entendre la devise de la famille : « Si Dieu veut, je veux », devise qui, par un effet de parallélisme, contribue à mettre « Dieu » et « je », Monseigneur, sur un pied d'égalité ; ainsi, Dieu n'a plus, semble-t-il, le monopole de la Volonté dans ce roman dont les personnages sont de faux-dévots.

En conclusion, il semble que les personnages de femmes-nature zoliennes confondent, dans leur nature panthéiste, l'amour avec la foi, c'est-à-dire l'amour divin et l'amour humain ; par conséquent, cette incapacité à atteindre Dieu et à l'aimer – à avoir la véritable foi – se double d'un penchant naturel extrêmement puissant à aimer – nous avons en effet déjà constaté l'importance de l'amour dans l'existence féminine chez Zola. Si les personnages féminins qui assument leur sensualité, par foi dans une religion de type panthéiste, comme Albine dans le premier livre de *La Faute de l'abbé Mouret*, ou par ignorance, comme Désirée, ne représentent nullement un danger pour l'homme d'Église, en revanche, les personnages féminins névrosés, dont la sensualité est rendue coupable, confondent l'amour avec la foi, ou plutôt effectuent en quelque sorte un « transfert », en reportant leur amour humain, l'amour naturel unissant un homme et une femme, sur la figure du prêtre. Ainsi, la figure de Marthe n'est pas sans rappeler celle de Mme Gervaisais, imaginée par les frères Goncourt en 1869, qui relatent, d'un point de vue naturaliste, le lent glissement vers la dévotion d'une mère « au sang gâté ». Cependant, si la femme zolienne est par nature une fausse dévote, de par sa parenté avec le panthéisme, ennemi de la religion, il semble que les personnages de prêtres zoliens puissent être eux aussi présentés comme des imposteurs, imaginés sur le célèbre modèle de Tartuffe, si bien que nous pouvons considérer la prêtrise zolienne comme une performance.

c) La prêtrise comme une performance scénique

Pour créer le personnage de Tartuffe, Molière s'est inspiré d'une pièce italienne préexistante et écrite par Pierre l'Arétin en 1542 : *Lo Ipocrito*, pièce dans laquelle Ipocrito, personnage fourbe vêtu de noir et portant un bréviaire, s'introduit chez Liseo, convoite son

[1] « Les jambes fléchissantes, anéantie de respect et d'effroi, Angélique était tombée sur les deux genoux. Il lui apparaissait comme Dieu le Père, terrible, maître absolu de sa destinée. », *Ibidem*, p.944-945

épouse et mène diverses intrigues personnelles. Molière réinvestit ces différents motifs et donne à son personnage de faux-dévot le nom de Tartuffe, faisant écho au verbe « truffer » signifiant « tromper » ; singeant la dévotion comme son prédécesseur, Tartuffe manipule Orgon et séduit son épouse Elmire qui lui tend finalement un piège pour le démasquer. Les parcours similaires des personnages d'Ipocrito et de Tartuffe sont aussi extrêmement proches de celui de l'abbé Faujas chez Zola – qui souligne explicitement le lien dans le dossier préparatoire du roman –[1], personnage qui s'introduit lui aussi chez un bourgeois afin de le manipuler, de préparer son propre triomphe et de séduire son épouse avant d'être démasqué par cette dernière dans un moment de lucidité : « Et c'est vous qui m'avez réveillée avec des paroles qui me retournaient le cœur.[2] » Comme chez Molière, les rouages de l'imposture reposent essentiellement chez Zola sur les personnages : en effet, pour qu'il y ait imposture, il faut au moins un trompeur – Tartuffe, Ipocrito ou Faujas – qui, motivé par une ambition personnelle, réussit à passer pour « un saint », comme le dit Bourrette, et un ou plusieurs trompés – Marthe, Serge Mouret, Bourrette, etc. Un troisième type de personnages, qui agit en « sceptique », tels que François Mouret ou Félicité Rougon, apparaît alors. Il est dès lors légitime de se demander si le personnage de prêtre zolien feint de se soumettre à la norme imposée par le dogme catholique, et quelle est sa véritable nature. L'habileté de Faujas réside en effet dans sa capacité à se glisser dans la peau d'un autre personnage, malgré quelques difficultés : « Le prêtre l'écoutait avec une surprise que sa grande politesse ne réussissait plus à cacher.[3] » Si nous comprenons le terme de performance comme synonyme de comédie ou de rôle, il semble au premier abord que l'homme d'Église feigne l'asexualité, dès lors qu'il s'agit d'un idéal inatteignable : ainsi, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, la trêve, contrairement à ce que le lecteur peut penser *a priori* en étudiant la structure du roman – puisque le livre II, le livre de la tentation, peut apparaître comme un récit enchâssé, dès lors qu'il est encastré dans le reste du roman – c'est en réalité la prêtrise de Serge qui semble être une comédie, et donc une parenthèse dans l'existence du personnage de Serge, qui feint d'être asexué, lui seul, tourmenté par ses désirs, sachant qu'il s'agit d'un mensonge. A l'image de Tartuffe, il est finalement démasqué par le personnage d'Albine, qui révèle sa véritable identité ; amnésique, le héros zolien « oublie » de « performer » à ses côtés, et se laisse guider par sa nature d'homme et ses instincts naturels. Mais contrairement au personnage de Serge, certains hommes d'Église zoliens peuvent aussi, en revanche, feindre de ne plus être prêtres : ils

[1] « Quand il s'empare de la maison de Mouret comme Tartufe, il n'obéit qu'à des ambitions, à un besoin de fortune solide. » Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans*, « Ébauche », Ms NAF 10.280, f°29/12
[2] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.1173
[3] *Ibidem*, p.907

peuvent performer, c'est-à-dire exagérer leur hétérosexualité ou leur virilité pour parvenir à leurs fins. Ainsi le personnage de l'abbé Faujas réussit-il une véritable performance, au sens d'improvisation théâtrale, lorsqu'il feint de n'avoir plus qu'une seule identité, celle de l'homme et non plus celle du prêtre. De plus, le rôle que le personnage doit jouer auprès de Plassans n'est pas uniquement celui de dévot, puisqu'il doit aussi incarner le stéréotype du prêtre « faible », affable, doucereux et humble. Ce personnage zolien, dont nous connaissons désormais l'infini orgueil, feint alors la plus grande humilité, « baiss[ant] la tête, trott[ant] vite[1] », trompant toute la famille Mouret, malgré l'emploi massif par Zola des verbes d'état, tels que « sembler » ou « paraître », qui sous-entendent le fourvoiement des personnages qui se fient à une apparence trompeuse. Afin de mener à bien son entreprise de conquête de la ville et de ses habitantes, l'abbé ambitieux efface la figure du prêtre derrière celle de l'homme, ne parlant jamais, dans un premier temps, de religion à Marthe, la faisant venir à Saint-Saturnin dans une chapelle en rénovation ressemblant plus à un chantier qu'à une église, si bien que la victime oublie de se signer ; puis il refuse de devenir son directeur de conscience, refusant par la même occasion d'être considéré dans sa fonction de prêtre ; enfin, il feint d'être doux voire séduit, masquant ainsi son mépris. Par conséquent, la fausse dévotion du personnage de Faujas est aussi perceptible dans son utilisation de la religion à des fins personnelles : ainsi, ce personnage ambitieux qui n'apparaît jamais sans sa soutane – son costume – transforme sa chambre en un véritable confessionnal afin de soutirer un maximum d'informations à Mouret sur la vue politique de Plassans ; en d'autres termes, Faujas attire son hôte dans sa chambre[2] sous un faux prétexte afin d'user de son pouvoir et de le confesser hors de l'église :

> La froideur de la chambre […] acheva de le troubler. Elle lui parut être un grand confessionnal, avec son terrible Christ noir, qui devait avoir tout entendu.[3]

En revanche, face à Marthe, le personnage de Faujas refuse d'apparaître comme un prêtre, semblant ne pas prendre la mesure réelle de la tâche qu'il est censé accomplir en tant qu'homme de Dieu : « Quand elle voulait lui parler de ses tristesses sans cause […], il disait

[1] *Ibidem*, p.921

[2] La chambre de Faujas apparaissant comme un espace fortement érotisé par Mouret, tremblant tel « un écolier qui va entrer pour la première fois dans la chambre d'une femme. La satisfaction inespérée d'un désir longtemps contenu, l'espoir de voir des choses tout à fait extraordinaires, lui coupaient la respiration. » Cette analogie incongrue entre une situation érotique et la visite de la chambre de l'abbé contribue à faire de Faujas un imposteur.

[3] *Ibidem*, p.935

que ces choses ne le regardaient point, qu'il fallait en parler à l'abbé Bourrette.[1] » Par conséquent, en jouant sur sa double identité, apparaissant tantôt comme un prêtre pour dominer, tantôt comme un homme pour séduire, le personnage de Faujas est présenté par Zola comme un faux-déjà prenant un grand nombre de libertés avec le dogme catholique ; l'homme d'Église zolien est donc par essence menteur et comédien, puisque la figure-même du prêtre est en elle-même une chimère, une illusion. Une telle situation d'hybridité, et un tel désir de mort physique ne pouvant exister pour l'auteur naturaliste, la foi ne peut être qu'une mascarade.

Cependant, cette fausse dévotion n'est pas l'apanage du personnage de Faujas : l'abbé Bourrette rompt le secret de la confession en rapportant à la société de Plassans une anecdote sur la vie privée de l'une de ses pénitentes ; Surin entretient des relations très ambiguës avec l'évêque ; l'abbé Mouret confond la figure de la Vierge Marie avec une maîtresse désirable, employant dans ses prières les mêmes expressions qu'il emploiera pour témoigner de son amour pour Albine : « Oh ! daigne permettre que je disparaisse, que je m'absorbe dans ton être […][2] », et espérant l'« adorer à genoux[3] » comme il le ferait devant une divinité. En d'autres termes, dans les trois romans zoliens que nous étudions, la dévotion apparaît comme une mascarade utilisée à des fins personnelles précises. En ce sens, le prêtre est un véritable comédien, évoluant sur une scène et revêtant un costume lui permettant d'entrer plus avant dans son rôle : la soutane ou la tonsure sont ainsi autant d'éléments de ce que l'on peut nommer le « costume du prêtre zolien », et le vêtement joue un rôle d'une grande importance dans les romans qui constituent notre corpus ; ce sont d'ailleurs ces vêtements que les femmes amoureuses tentent d'arracher aux prêtres, comme pour les faire sortir de leur rôle, à l'image d'Albine, qui ordonne à l'abbé Mouret : « Arrache-la. Quand tu seras nu, tu te souviendras peut-être.[4] » La soutane et la tonsure paraissent donc représenter chez Zola les éléments constitutifs du costume du prêtre, les désignant d'ailleurs à maintes reprises par métonymie. De la même manière, au moment d'expirer, le personnage de Marthe, en apercevant la soutane de son fils Serge, fait immédiatement l'analogie avec ce même costume que portait Faujas, joignant les mains dans un dernier acte de fausse dévotion adressé à son amant. Dans *La Conquête de Plassans*, Zola insiste particulièrement sur l'importance de l'apparence extérieure comme reflet de l'intériorité de ses personnages, et fait travailler le personnage de Faujas sur son propre costume afin d'asseoir plus aisément son autorité et d'incarner plus

[1] *Ibidem*, p.1010
[2] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1406
[3] *Ibidem*, p.1406
[4] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1479

sérieusement le prêtre conquérant : en d'autres termes, le changement de rôle de Faujas – son changement de comportement – s'accompagne nécessairement, comme dans le cas d'un rôle au théâtre, d'un changement de costume, comme en témoigne la juxtaposition par Zola des phrases suivantes : « […] il n'avait plus, dans les rues, cette allure humble qui lui faisait raser les murs. Il étalait sa soutane neuve au soleil […].[1] »

Mais la performance des personnages de prêtres zoliens reste un « moment », qui s'oppose au « toujours » de l'existence. Comme nous pouvons l'observer avec le cas du personnage de Serge Mouret, l'épisode du Paradou apparaît moins comme une trêve dans l'existence du personnage zolien que comme une trêve dans sa comédie. Ainsi la feintise du prêtre zolien se solde-t-elle toujours par un échec, et est-elle vouée à s'achever. De la même manière que le personnage de Serge Mouret n'est pas né prêtre, nous pouvons supposer qu'il ne mourra pas prêtre, et ainsi que l'a prédit le Frère Archangias, la tentation ne le quittera plus et ne lui permettra plus de rêver d'atteindre l'asexualité des anges ; il en va de même pour Monseigneur d'Hautecœur, hanté à jamais par le souvenir de sa défunte épouse, ou pour l'abbé Faujas, incapable de maîtriser ses colères. En d'autres termes, le personnage de Serge Mouret n'est plus prêtre dès le second livre du roman, en admettant qu'il l'ait été : l'antihéros zolien échoue donc dans son rôle, puisqu'il retourne à sa véritable nature et à sa masculinité. Mais l'échec du personnage de prêtre zolien est double, puisqu'il échoue non seulement dans sa soumission au dogme catholique, mais aussi à la norme de la nature, en apparaissant effrayé, ignorant et éternellement insatisfait, et retournant à la prêtrise presque immédiatement après avoir retrouvé la mémoire. Serge Mouret est ainsi un personnage zolien névrosé, incapable de se soumettre à une quelconque norme, et ne pouvant que « flotter » de manière indécise entre les deux, jouant tantôt à être prêtre, tantôt à ne l'être plus, mais étant incapable de choisir une quelconque identité : par conséquent, l'abbé Mouret rêve du péché de chair, même aux pieds de la Vierge, quand Serge Mouret rêve de pureté et d'asexualité.

B. La femme-nature zolienne innocentée

Afin d'inverser la vision dix-neuvièmiste de l'hagiographie de saint Antoine, l'auteur naturaliste présente donc ses personnages d'hommes d'Église comme de véritables imposteurs, utilisant la religion et le dogme catholique à des fins personnelles. Face à ce

[1] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit.*, p.987

personnage manipulateur, l'implication des personnages de femme-nature dans l'acte tentateur est considérablement amoindrie : en effet, ainsi que nous l'avons vu, la névrose des personnages féminins zoliens apparaît comme une exagération, ou plus précisément un détraquement des penchants naturels humains, et notamment du penchant naturel à l'amour auquel toute femme, selon Zola, est entièrement vouée par nature. De plus, dans *L'Hystérie*, Charcot explique que cette névrose n'est nullement une maladie de lubricité : « Pour mon compte, je suis loin de croire que la lubricité soit toujours en jeu dans l'hystérie ; je suis même convaincu du contraire[1] » ; ainsi, le principal élément catalyseur de la névrose n'est pas uniquement la tare héréditaire ou le milieu, dès lors que la figure divinisée du prêtre culpabilise sa rivale et l'abandonne à la plus grande incompréhension. Par conséquent, la réécriture zolienne de la tentation de saint Antoine est caractérisée par une double dimension qui semble paradoxale bien qu'il ne s'agisse pas d'une contradiction, oscillant entre l'accusation des personnages féminins naturellement tentateurs à l'égard des prêtres, et l'accusation, au contraire, des figures ecclésiastiques d'imposteurs, qui culpabilisent l'amour pourtant naturel de celles qu'ils considèrent comme leurs « ennemies ». Ainsi, afin de prouver que le rapport de domination entre le prêtre et la femme s'inverse par rapport à celui que présuppose le dix-neuvième siècle, en faisant du prêtre une figure délibérément dominatrice et manipulatrice, il s'agit désormais, après avoir présenté la fausse-dévote comme un personnage-nature plongé dans une grande incompréhension, et la figure du prêtre zolien comme un nouveau Tartuffe, un imposteur effectuant une véritable performance, de comprendre comment Zola innocente ses personnages féminins, non seulement en soulignant l'inoffensivité de certaines figures, mais aussi en responsabilisant la nature et ses lois, auxquelles les femmes-nature sont soumises.

a) La femme-nature, créature innocente

Si Zola fait le choix d'opérer un renversement des valeurs par rapport aux situations présentées dans les différents récits – même modernisés – de la tentation de saint Antoine, dans laquelle la « femme est un diable », pour reprendre le titre de la courte pièce de Mérimée, et l'homme d'Église un martyr, tous les codes traditionnels sont par conséquent concernés et traités de manière particulière par l'auteur naturaliste : ainsi, si certains personnages féminins zoliens paraissent se montrer particulièrement actifs dans l'acte

[1] Jean-Martin CHARCOT, *op.cit.*, p.26-27

tentateur, à l'image d'Albine, il semble pourtant non seulement que d'autres, totalement inoffensifs, fassent parfois preuve d'une grande inertie, mais aussi que ces mêmes personnages tentateurs soient en réalité entièrement innocentés par leur environnement et leurs pulsions naturelles qui les dominent. Avant d'analyser l'exemple du Paradou, jardin fortement responsabilisé dans le second livre de *La Faute de l'abbé Mouret* au profit de l'innocentement du personnage féminin apparaissant comme le simple instrument de pouvoir d'une nature personnifiée, nous pouvons citer le cas particulier de Désirée, parangon de l'innocence féminine zolienne ; dans son texte, en effet, Zola n'a de cesse de souligner la candeur du personnage, que le lecteur sait inoffensif, et qui pourtant effraie les personnages de prêtres tels qu'Archangias et Mouret, qui ressentent un profond mépris, voire un dégoût pour la jeune fille, par conséquent injustifié et ridiculisé. Le personnage de Désirée porte ainsi bien son nom, dès lors que s'il n'incarne pas de menace désirante envers le prêtre, il s'attire en réalité les foudres de ce dernier puisque ce personnage est désiré malgré lui ; en d'autres termes, l'antihéros ecclésiastique zolien rend cette figure inoffensive coupable d'un désir dont elle est en réalité l'objet. De la même manière, les noms d'Angélique et d'Albine trouvent toute leur justification dès lors que l'on considère la culpabilité du prêtre dans l'acte tentateur et dans son incapacité à résister à la tentation : en effet, si Angélique et Albine sont rendues responsables d'un désir condamnable car interdit par une religion culpabilisatrice, elles sont en réalité totalement innocentes d'un point de vue panthéiste – ou naturaliste –, bien qu'elles soient à la fois des sujets désirants et des objets de désir. Ainsi, les prénoms « Angélique », qui signifie « comparable à l'ange », et d'Albine, nom dérivé du latin *albus* signifiant « blanc[1] », et qui résonne aux oreilles innocentes de Désirée comme un nom d'animal – « – Albine ! Albine !... C'est très doux. J'avais cru d'abord que vous étiez une mésange, parce que j'ai une mésange que j'appelais à peu près comme cela, je ne sais plus bien[2] », sont en ce sens très symboliques, dès lors qu'ils font écho à la pureté de l'âme des personnages, et ne sont nullement ironiques mais indiquent au contraire de manière explicite et directe au lecteur la manière dont les personnages doivent être perçus.

Si certains personnages zoliens, tels qu'Albine et Marthe, sont explicitement comparés à la figure de Satan, les autres figures féminines, même les plus innocentes, dont la candeur n'a habituellement pas besoin d'être rappelée ou justifiée, sont rendues inquiétantes par les personnages de prêtres : le meilleur exemple en est sans doute celui de la Vierge Marie, la

[1] Le personnage devait d'ailleurs se prénommer Blanche avant que Zola ne préfère une référence plus implicite à son innocence.
[2] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1455

plus pure et la plus insoupçonnables des figures féminines non seulement de la littérature zolienne mais aussi du christianisme, et qui apparaît pourtant dans *La Faute de l'abbé Mouret* – mais aussi dans *Le Rêve*, à travers l'omniprésent « chiffre de Marie », les initiales VM, qu'Angélique brode dans des instants de rêveries érotiques – comme une menace, ainsi que l'exprime le Frère Archangias avec virulence : « Méfiez-vous de votre dévotion à la Vierge.[1] » La Vierge Marie apparaît alors dans ce roman comme l'« Ève nouvelle annoncée comme devant écraser la tête du serpent[2] » – et prenant donc sa revanche sur l'épisode de la chute –, mais elle reste ainsi liée à l'Ève tentatrice du récit génésique – de plus, nous ne devons pas oublier qu'en retour de cet écrasement, la Genèse précise que le serpent mordra éternellement le talon d'Ève et de sa descendance, la morsure laissant chez Zola une marque indélébile, témoignant d'un lien indéfectible entre la femme et l'animal[3]. Tandis que dans *La Conquête de Plassans, La Faute de l'abbé Mouret* et *Le Rêve*, la Vierge Marie – et avec elle les figures saintes féminines – est adorée par les femmes et les prêtres considérés comme « faibles », il semble, revanche, que le Christ soit au contraire la figure à laquelle se dévouent les prêtres « forts » ; en effet, si Faujas revendique fréquemment sa croyance en cette figure masculine[4], le parcours de l'abbé Mouret est particulièrement intéressant et contribue à opposer le Christ, garant de la chasteté – ou plutôt de l'abstinence –, à la Vierge, femme-nature maintenant la sensualité des prêtres en éveil. Effectivement, après l'épisode du Paradou, et afin d'être pardonné de ce qu'il considère comme une désobéissance à Dieu, le personnage de Serge, redevenu abbé, délaisse la Vierge Marie et le trouble qu'elle éveille en lui, vouant désormais un culte au Christ, seul capable de pardonner ses péchés et d'éteindre enfin le feu brûlant de sa chair :

> […] il avait quitté Marie pour Jésus, sacrifiant son cœur, afin de vaincre sa chair […]. Marie le troublait trop, avec ses minces bandeaux, ses mains tendues, son sourire de femme. Il ne pouvait s'agenouiller devant elle, sans baisser les yeux, de peur d'apercevoir le bord de ses jupes. Puis, il l'accusait de s'être faite trop douce pour lui, autrefois ; elle

[1] *Ibidem*, p.1280
[2] *Ibidem*, p.1288
[3] Nous pouvons en ce sens songer au rôle de la trace de morsure inaltérable que laisse Camille dans le cou de Laurent, son meurtrier, dans *Thérèse Raquin*, ou à l'image récurrente, dans *La Faute de l'abbé Mouret*, de la « morsure de la tentation », ou de la « dent de flammes » de la tentation qui troublera éternellement le prêtre zolien.
[4] « – Jésus a vécu chaste, et c'est pour cela qu'il a su mourir » Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit.*, p.1177

l'avait si longtemps gardé entre les plis de sa robe, qu'il s'était laissé glisser de ses bras dans ceux de la créature, en ne s'apercevant même pas qu'il changeait de tendresse.[1]

La Vierge Marie, et avec elle Albine, Angélique-Marie et l'ensemble des personnages féminins auxquels elle est bien sûr liée par analogie, incarnent une tentation qui empêche l'homme d'Église de réfréner sa sensualité ; ce dernier semble alors sentir la nécessité de chasser la femme, rivale de la religion, de sa foi, et de confier ses fautes et d'espérer le pardon d'une figure masculine incarnant un idéal de souffrance et de mort. Par conséquent, de la même manière que Frère Archangias et l'abbé Mouret craignent Désirée et l'accusent d'être trop sensuelle alors qu'elle est innocente, la Vierge Marie, pourtant figure suprême de virginité, est accusée par le jeune abbé Mouret de le tenter, et d'être responsable de l'accomplissement de sa faute. Il en va de même pour le personnage de Marthe, accusé par l'abbé Faujas d'être responsable de son possible échec : « Si j'échoue, ce sera vous, femme, qui m'aurez ôté de ma force […][2] », une telle prévision, visant à accuser les personnages féminins de fragiliser et ébranler la résistance à la chair par sa sensualité, témoignant évidemment de la propre vulnérabilité du prêtre zolien. De la même manière que Marthe est un personnage immédiatement présenté comme passif et soumis à son mari, François Mouret, dès le premier chapitre du roman, le personnage d'Angélique n'est pas non plus véritablement actif dans l'entreprise de séduction de Monseigneur, personnage déjà fragilisé par son mariage ; il faut donc considérablement nuancer l'implication des personnages féminins zoliens dans l'acte tentateur.

De plus, cet acte tentateur est légitimé dès lors que Zola paraît défendre un point de vue proche du panthéisme. En effet, la réécriture d'un passage de la Genèse dans *La Faute de l'abbé Mouret* n'apparaît pas comme une volonté zolienne de faire l'éloge d'un âge d'or du christianisme, mais plutôt d'un désir de célébrer, à travers une référence à un extrait biblique, la luxuriance, la sauvagerie et la beauté d'un état de nature précisément détruit par ce même christianisme – Zola se détache donc du point de vue de la religion en proposant à son lectorat de lire, pour une fois, la Genèse sans la Chute. La victoire de la religion dans les romans zoliens que nous étudions n'est donc qu'un *a priori* qu'il s'agit de nuancer dès lors que ce triomphe n'est jamais total. Si Angélique meurt avant d'entrer dans la réalité, maintenue dans l'illusion jusqu'au mariage – n'accomplissant pas le rituel de la nuit de noces –, elle accomplit pourtant son rêve – érotique – d'aimer et d'être aimée, qui n'est autre que le rêve de la

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1479-1480
[2] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit.*, p.1176

femme-nature zolienne : nous pouvons en ce sens considérer la phrase conclusive « Tout n'est que rêve » comme synonyme de « tout n'est que sensualité » ou « amour ». Par conséquent, si l'apparente victoire de la religion s'avère en réalité considérablement nuancée par le triomphe certain de la nature, cela signifie que Zola se place du point du vue de la défense de la vie, légitimant ainsi la chair et la sexualité. Les personnages féminins zoliens ne peuvent donc être des personnages tentateurs, puisqu'ils sont innocents dans les deux sens du terme – ils ne commettent pas le mal et ne connaissent pas la notion de péché en tant que personnages-nature opposés à la religion : ils n'agissent donc pas intentionnellement dans le but de détourner le prêtre de ses engagements. Il semble en effet qu'une lecture plus attentive nous permette de remarquer que tout, dans les romans qui constituent notre corpus, contribue à innocenter les personnages féminins zoliens, que ce soit la blondeur de la chevelure de certains personnages purs, comme Angélique – qui porte aussi le nom de Marie –, la Vierge ou encore Albine, leur chasteté ou leur douceur maternelle.

b) La femme-nature zolienne innocentée au profit d'une responsabilisation de son environnement naturel

Mais si les personnages féminins zoliens sont passifs jusqu'au masochisme, l'auteur introduit une nouvelle dimension dans *La Faute de l'abbé Mouret*, revisitant le texte biblique au prisme du naturalisme, et responsabilisant le parc du Paradou, dans lequel le serpent génésique, synonyme de « nature » chez Zola,[1] est à la fois invisible et omniprésent, dissimulé dans les cheveux ondulés d'Albine ou contre les écorces noueuses des plantes du jardin[2]. Le roman zolien désigne donc, par un effet d'élargissement, le parc du Paradou comme l'équivalent du serpent génésique ; par conséquent, l'entière responsabilité de l'accomplissement de la faute sexuelle incombe uniquement au jardin zolien – et à son « équivalent métonymique », Albine : « C'était le jardin qui avait voulu la faute. […] Maintenant, il était le tentateur […].[3] » Dans *L'Ébauche*, Zola écrit d'ailleurs pour lui-même :

[1] Nous pouvons en ce sens nous référer au dossier de La Faute de l'abbé Mouret, dans lequel Zola, dans ses notes sur la Genèse, écrit : « Malédiction contre le serpent (la nature.) » Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, « La Bible », Ms NAF 10.295, f°64

[2] « Les échinocactus, montrant davantage de peau, ressemblaient à des nids de jeunes vipères nouées. » Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1389

[3] *Ibidem*, p.1408

« C'est la nature qui joue le rôle du Satan de la Bible ; c'est elle qui tente Serge et Blanche […][1] ».

Si nous avons déjà évoqué la menace incarnée par la nature dans les romans zoliens et la véritable lutte qui s'engage entre le panthéisme, pour lequel le *theos* se confond avec l'ordre cosmique, juste, beau et bon par essence, et le christianisme, pour lequel l'accès au divin ne se fait plus par la raison mais au contraire par la confiance, la foi, la lutte se faisant non seulement à travers les corps de leurs fidèles mais aussi à travers les espaces naturels et les églises, une telle responsabilisation de ces deux cultes rivaux tend à innocenter les personnages zoliens et à réduire leur fonction à celle d'instruments manipulés. Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, Zola procède ainsi à une véritable culpabilisation du jardin du Paradou, seul responsable du rapprochement physique entre les deux amants, ainsi qu'à une culpabilisation de la figure de Dieu elle-même comme décideur suprême, à travers l'utilisation du pronom généralisant et exclusif « on » pour dénoncer l'attitude exagérément punitive de l'envoyé divin que représente le Frère Archangias. Albine, qui apparaît comme un personnage initiateur, et plus précisément comme un initiateur sexuel, conduisant Serge dans le jardin, lui expliquant les positions lascives des Amours sur la fresque qui devient plus nette au fur et à mesure que les yeux de Serge Mouret s'ouvrent, pour reprendre la formule génésique, incarne aussi le savoir et la raison panthéiste, sachant « jouer à tous les jeux », dans une formulation zolienne fortement érotique ; mais cette figure tentatrice apparaît en réalité comme un instrument de pouvoir pour la nature zolienne, qui, personnifiée, pousse les amants au rapprochement et à la consommation sexuelle : « Et c'étaient les arbres, les érables, les ormes, les chênes, qui leur soufflaient leurs premiers mots de tendresse[2] ». En d'autres termes, le personnage d'Albine est par conséquent dominé par une nature qui le soumet véritablement, en l'affaiblissant par exemple avec des odeurs enivrantes et étourdissantes : « Des mandragores, des ciguës, les hellébores […], montait un vertige à [ses] tempes […][3] ». Étroitement liée à la chair par l'incessant pullulement, l'obsédante reproduction de ses espèces qui se révèle sous les yeux des deux amants et qui s'apparente, comme le souligne Jean Borie dans son ouvrage intitulé *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, plus à une diarrhée terrifiante qu'à un enfantement[4], la nature fait donc peser une véritable menace non

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, « Ébauche », Ms NAF 10.295, f° 3
[2] *Ibidem*, p.1380
[3] *Ibidem*, p.1387
[4] « Il est, dans les *Rougon-Macquart*, des exemples à peine voilés de naissance anale. Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, ce prêtre a un cauchemar : son église est menacée par une prolifération de vie, toute la campagne, tout ce qu'elle abrite de vie, gens, bêtes, plantes, se reproduisant avec une vitesse folle, viennent y donner l'assaut […]. L'enfantement est une diarrhée, il est excrémentiel, il est mortel. » Jean BORIE, *op.cit.*, p.43

seulement sur la chasteté du prêtre, mais aussi sur la précieuse virginité de la femme, en exerçant une réelle pression sur le couple, qui ne comprend d'ailleurs pas immédiatement les instructions du jardin, cette incompréhension étant une preuve supplémentaire de son innocence : « [le parc] leur parlait une langue qu'ils n'entendaient pas […].[1] »

Il en va de même à de nombreux égards dans *Le Rêve*, roman zolien dans lequel le Clos-Marie, échantillon du Paradou, souffle à Angélique des messages dont elle a elle aussi du mal à comprendre la signification[2] : « […] les voix maintenant bourdonnaient au fond de son crâne, sans qu'elle les entendît plus clairement.[3] » Comme le personnage d'Albine dans *La Faute de l'abbé Mouret*, Angélique subit l'action d'une nature, épaulée par la cathédrale féminine monstrueuse du roman, qui l'étourdit là encore avec un parfum enivrant, celui des violettes, plantes associées par Zola à la fièvre du personnage ; le Clos-Marie apparaît ainsi comme un lieu particulièrement chargé d'érotisme. De la même manière que le Paradou forme un véritable labyrinthe conduisant les amants à l'acte sexuel, le Clos-Marie, qui gouverne l'existence de l'héroïne zolienne passive, est présenté comme un espace propice au dévoilement amoureux. Nous retrouvons d'ailleurs la comparaison, déjà développée dans *La Faute de l'abbé Mouret*, du jardin avec une chapelle dans *Le Rêve* : « […] les voûtes de feuilles se perdaient, très hautes, comme des voûtes d'église.[4] » C'est précisément dans ce lieu privilégié que Félicien et Angélique se touchent, aperçoivent leur nudité et s'avouent leur amour, bien que Zola dissimule à peine cette portée fortement érotique derrière les *topoi* des contes de fées, tels que le rendez-vous amoureux, à minuit, avec un prince, dans un lieu luxuriant, traversé par une rivière enchantée qui n'est pas sans faire écho au fleuve Léthé, le fleuve de l'oubli, qui traverse dans la mythologie grecque les Champs-Elysées, partie des Enfers où les gens vertueux goûtent le repos éternel.

Ces jardins zoliens manipulateurs, qui se plaisent à « promener [les] désirs[5] » des personnages féminins, utilisent alors les personnages d'Albine et d'Angélique comme des instruments tentateurs ; ainsi, après l'accomplissement de la faute, ou plutôt après la consommation chaste de son « mariage », Serge retrouve sa virilité et devient particulièrement puissant face à la figure naturellement soumise d'Albine. En d'autres termes, chez Zola, le jardin joue sur les personnages féminins vierges le rôle de dominant assumé ultérieurement

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p.1393
[2] Les voix du Clos-Marie, comme celles du Paradou et les fresques de la chambre dans laquelle est installé le personnage de Serge deviennent plus distinctes dès lors que les personnages s'éveillent à l'amour.
[3] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.,* p.869
[4] *Ibidem*, p.929
[5] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p.1393

par la figure de l'époux. La soumission de la femme fait donc partie de sa punition, dès lors qu'elle fait référence à la malédiction génésique divine : « Ton désir te poussera vers ton mari, et lui dominera sur toi[1] », la névrose apparaissant comme le résultat autopunitif d'un désir sexuel interdit pour une figure masculine autre que la figure légitime de l'époux.

Le lecteur du *Rêve* ne doit cependant pas oublier l'importance capitale d'une autre figure personnifiée qui contribue à innocenter les personnages féminins zoliens : il s'agit de la cathédrale de Beaumont, qui trône au centre de la ville à la place du château médiéval que Zola souhaitait d'abord mettre en exergue. Si elle apparaît à de nombreux égards comme un personnage protecteur, presque maternel, elle se révèle en réalité être une figure monstrueuse et menaçante, puisque, ainsi que l'explique Auguste Rodin[2], les édifices religieux font référence aux images bibliques les plus réconfortantes comme les plus angoissantes. La cathédrale de Beaumont est d'abord physiquement monstrueuse, notamment de par la présence de la maison des Hubert, véritable excroissance disgracieuse, une « verrue entre les deux doigts de pieds d'un colosse[3] », expression zolienne qui souligne à la fois le gigantisme et la difformité de l'édifice, qui vient entacher sa beauté. Cette monstruosité physique révélant sa monstruosité intérieure, « psychologique », par un effet de personnification de la cathédrale, cette dernière se double ici d'une dimension menaçante matérialisée par la prédominance de la noirceur et l'invasion de l'église par les flammes. Le feu étant tout autant purificateur qu'il est destructeur chez Zola, les termes « braisillait[4] », « ardente », « incendié » ou encore « flambait », laissent planer cette ambiguïté dans la représentation du feu. Si le feu représente d'une certaine manière une dévoration, la cathédrale zolienne toute entière est elle-même dévoratrice, en tant que bouche géante avalant et recrachant les fidèles, triomphant face au château en ruines qu'elle a englouti[5], le laissant à l'état de carcasse. Il ne s'agit donc plus de la maison de Dieu, mais d'une caverne, d'une « maison où Dieu ne pouvait dormir[6] ».

Les personnages féminins zoliens sont donc à la fois naturellement soumis aux injonctions de leur milieu, de leur environnement naturel, mais aussi aux injonctions de leur époux, figure que remplace par imposture et manipulation le prêtre zolien. Or, si la nature et la figure légitime du mari sont habituellement chez Zola compatibles, dans le cas de la rivalité

---

[1] Genèse, 3-16
[2] Auguste RODIN, *op.cit.*
[3] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.817
[4] Il s'agit d'un néologisme zolien
[5] La grandeur de la cathédrale du Rêve face à l'affaiblissement du château n'est pas sans rappeler au lecteur la prophétie de l'abbé Mouret dans le cinquième roman du cycle des Rougon-Macquart : « La petite église deviendra si colossale, elle jettera une telle ombre, que toute ta nature crèvera ! » Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1474
[6] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.863

entre le panthéisme et le catholicisme, les discours tenus par la nature et le prêtre sont contradictoires. Par conséquent, face à l'incompréhension et à la culpabilisation, la névrose des personnages féminins zoliens s'exacerbe jusqu'à l'autopunition masochiste.

c) De l'innocence à la victimisation, de la passivité au masochisme

La tentation zolienne se manifeste essentiellement à travers le leitmotiv de la pâmoison féminine, à l'image de l'attitude extrêmement lascive d'Angélique : « – Prenez-moi, emportez-moi, je vous appartiens[1] », Zola ajoutant : « Elle se donnait, dans un don de toute sa personne[2] », avec une insistance particulièrement lourde sur la notion de « don ». De la même manière, alors qu'Albine promet à Serge qu'il pourra la « prendre ainsi qu'[il] rêvait de le faire[3] », Félicien, représentation dérivée et sensuelle de Monseigneur d'Hautecœur, « venu pour la prendre[4] »,est aussi prêt à céder à la tentation. Par conséquent, la femme-nature zolienne ne tente pas l'homme pour le prendre, mais lui promet au contraire un paradis sexuel dans lequel elle se livre littéralement à lui, suivant le précepte génésique selon lequel le masculin domine sur le féminin[5] ; en d'autres termes, les personnages féminins zoliens sont la plupart du temps caractérisés par une certaine passivité, contribuant à renforcer leur lascivité, principal indice d'une attitude tentatrice. Or, la femme-nature zolienne, – fausse – dévote, soumise aux injonctions contradictoires de la nature et du prêtre-Tartuffe, devient alors à son tour une figure ascétique de martyr chrétien, aspirant à subir diverses souffrances et tortures physiques afin de purifier son âme pécheresse. Angélique représente en ce sens un exemple significatif de la littérature zolienne, puisqu'elle paraît consciente, de par son éducation religieuse, de ses péchés, et se repent de manière névrotique, en s'infligeant diverses punitions ; l'amour condamnable qu'elle voue à la figure inaccessible du prêtre par l'intermédiaire de Félicien, devient l'objet d'une souffrance, d'un véritable martyre, imaginé sur le modèle des martyres évoqués dans les récits de *La Légende dorée* :

---

[1] *Ibidem*, p.910
[2] *Ibidem*
[3] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit*., p.1402
[4] Émile ZOLA*, Le Rêve, op.cit*., p.910
[5] Nous pouvons en ce sens évoquer la violence de Félicien, qui, en pénétrant dans la chambre d'Angélique, semble prévoir un viol, dans une entreprise de domination masculine : « Il s'était dit qu'il la voulait, qu'il la saisirait entre ses bras, à l'étouffer, malgré ses cris. » *Ibidem*, p.906

L'aimer, l'aimer sans le dire, c'était la punition, l'épreuve qui devait racheter la faute. Elle en souffrait délicieusement, elle songeait aux martyres de la Légende […].[1]

Par conséquent, chez Zola comme chez Jacques de Voragine, le martyre apparaît comme consécutif au refus de l'amour humain au nom de la religion ; mais, tandis que dans les récits hagiographiques, les saintes sont à l'origine de ce refus, les personnages zoliens, Angélique, Marthe ou encore Albine, subissent au contraire le rejet. Les notions de bonheur et de souffrance sont alors étroitement liées dès les premiers chapitres du *Rêve* : « Ah ! qu'elle était heureuse et qu'elle souffrait ![2] » ; « Elle était si heureuse, morte ![3] ». Cela nous permet de comprendre l'omniprésence du modèle incarné par les « mortes heureuses », et l'obsession d'Angélique qui aspire à ressembler trait pour trait à ces femmes de la famille des Hautecœur mourant très jeunes, avant vingt ans, et en pleine félicité d'amour, souhaitant ainsi appartenir pleinement non plus à la famille des Rougon mais à celle des Hautecœur, en reproduisant un schéma héréditaire, une « malédiction » familiale similaire à celle de sa propre famille tarée. La juxtaposition quasi-oxymorique des deux adjectifs apparaît ainsi comme un véritable leitmotiv zolien dans *Le Rêve*, permettant d'accentuer la névrose d'Angélique et ses aspirations masochistes : « Ah ! qu'elle serait morte volontiers comme elles, à seize ans, dans le bonheur de son rêve réalisé ![4] » L'idéal de chasteté de l'héroïne qui cherche à ressembler aux saintes des récits hagiographiques peut alors être perçu comme une arme masochiste dès lors que la sexualité naturelle, encouragée par le panthéisme, devient captive et frustrée. Comme l'hystérie, qui provient du grec « *ὑστέρα* » signifiant « utérus », le masochisme apparaît chez Zola comme une pathologie essentiellement féminine – l'amour névrotique devenant autopunitif – ainsi que l'explique Krafft-Ebing, qui définit le masochiste comme « un psychopathe au féminin », ou plus tard Freud, qui distinguera trois types de masochisme, dont le masochisme érogène, défini comme une forme d'excitation sexuelle et le masochisme féminin, lié au fait que la femme, dans la nature, soit disposée au masochisme en tant qu'elle subit diverses souffrances sexuelles, associées au coït, aux cycles menstruels, à la défloration ou à l'enfantement. Ces deux types de masochisme – auxquels Freud ajoutera le masochisme moral, quotidien – nous intéressent particulièrement car il semble que les personnages féminins névrosés présentent chez Zola des caractéristiques similaires. Le masochisme est en réalité plus « féminisant » que véritablement féminin, et le sexe du sujet importe finalement

[1] *Ibidem*, p.899
[2] *Ibidem*, p.900
[3] *Ibidem*, p.959
[4] *Ibidem*, p.944

peu. Cette déviance sexuelle pouvant s'appliquer alors aux deux sexes, ce sont plutôt ses « symptômes » qui nous intéressent ici, puisqu'il repose sur un masochisme érogène, fondé sur un certain nombre de fantasmes que l'on peut considérer comme féminins – le coït et l'enfantement – qui font partie des instincts sexuels de la femme. Un cercle vicieux semble se mettre en place dans les trois romans qui constituent notre corpus : en effet, face à l'amour névrotique, irraisonné, qu'il reçoit de la part de la femme délaissée, abandonnée par son mari[1], le prêtre, après avoir délibérément opéré un rapprochement avec la femme-névrose jusqu'à prendre la place de son époux, la repousse à son tour brutalement, soudainement effrayé. C'est donc un double abandon que subit par exemple le personnage de Marthe Mouret, dans un premier temps délaissé par son mari, trop préoccupé de sa propre réussite professionnelle, puis rejeté par l'abbé Faujas lui-même, qui témoigne d'une grande rudesse à son égard[2] ; l'amour névrotique de la femme-nature zolienne devient alors progressivement masochiste, dans lequel les figures féminines érotisent non seulement la figure du prêtre mais aussi sa brutalité, en recherchent une forme de plaisir dans la douleur, à la fois physique et psychologique, qu'entraîne le refus de l'homme d'Église.

L'amour-névrose de ces personnages se manifeste alors sous la forme de crises qui s'apparentent à des crises pythiques, des crises de folie mystique particulièrement violentes, dans lesquelles le personnages névrosé est présenté comme possédé : nous pouvons en ce sens penser aux violentes crises de Marthe Mouret, lors desquelles l'héroïne paraît s'auto-punir de son amour insatisfait pour le prêtre, qu'elle apparente à un « remords[3] », se faisant saigner, s'arrachant les cheveux, se donnant elle-même des coups, et se torturant de toutes les manières possibles sous les yeux de son époux impuissant. La névrose de Marthe apparaît donc comme une révolte de tout son être, et nous pouvons constater que l'évolution, ou plutôt la trajectoire des deux époux dans le roman semble diamétralement opposée, puisque tandis que Mouret, personnage volubile et omnipotent au début du roman, tend à s'effacer, comme écrasé par la figure de Faujas, s'enfonçant progressivement dans un état dépressif, Marthe, au contraire, personnage calme dans la première partie de *La Conquête de Plassans*, devient

[1] Zola associe très nettement la dévotion à l'abandon, ainsi qu'en témoigne le plan général de *La Conquête de Plassans* : « Premiers symptôme [sic] de dévotion chez Marthe, ~~de~~ qui se croit délaissée par son mari ». Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans*, « Plan », Ms NAF 10.280, f°7.

[2] Nous devons nous souvenir que chez Michelet aussi, le prêtre remplace régulièrement l'époux aux yeux de la femme : « Il sépare la femme de son protecteur naturel, en sait bientôt plus que le mari sur la femme, et son action insidieuse en arriver à mimer l'autorité rivale, seule légitime, celle du mari » Jules MICHELET, *L'Amour*, édition citée, p.53

[3] « Dans cette nature si longtemps soumise, des colères inconnues soufflaient ; une haine grandissait contre [Mouret], cet homme qui rôdait sans cesse autour d'elle, pareil à un remords. » Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit.*, p.1082

progressivement nerveuse avant de sombrer définitivement dans la folie. Mais la folie de ces personnages névrosés zoliens n'est pas une simple démence qui les plongerait perpétuellement dans un état second ; il s'agit en réalité de ce qu'Ulysse Trélat nomme la « folie lucide », oxymore désignant un détachement schizophrénique du monde réel, une dépersonnalisation de l'individu, dont l'état psychologique oscille entre des instants de démence et des instants de grande lucidité, pendant lesquels le malade s'auto-analyse et réfléchit avec clairvoyance sur sa propre condition :

> Les aliénés lucides, malgré leur déraison, répondent exactement aux questions qu'on leur fait, ne paraissent point aliénés aux observateurs superficiels et souvent ne se laissent pénétrer et deviner que dans la vie intime. […] Nous savons qu'on reproche à ce livre son titre avant même sa publication. […] Ces malades sont fous, mais ne paraissent pas fous parce qu'ils s'expriment avec lucidité.[1]

Une telle définition rappelle exactement la situation des personnages névrosés zoliens tels qu'Angélique ou Marthe Mouret, qui semblent parfaitement saines d'esprit aux étrangers, et qui ne révèlent leur névrose que dans leur intimité. Ainsi, dans *La Conquête de Plassans*, seuls Mouret et Faujas, qui se disputent la place d'époux – et d'amant – sont au fait des souffrances psychologiques du personnage de Marthe ; si le personnage de Marthe est parfois plongé dans de longues crises mystiques, il arrive qu'il soit pourtant tout à fait capable de comprendre sa situation et de prendre conscience de la réalité des faits, et notamment de sa réelle part de responsabilité dans l'implosion du cocon familial[2], ou le rôle que joue Faujas dans sa névrose : « – Ne me touchez pas ! cria-t-elle en reculant. […] Quand vous me tenez, je suis faible comme un enfant.[3] » La santé du personnage s'aggrave rapidement et la folie lucide laisse place à la folie furieuse comme stade ultime de la maladie, qui conduit irréversiblement le patient à l'autodestruction masochiste et à la mort. Le personnage de Marthe a sans doute été imaginé par Zola sur le modèle des malades décrits par Ulysse Trélat dans le chapitre consacré aux maniaques lucides, et plus particulièrement sur l'exemple de Mademoiselle H…, quadragénaire déchirant ses vêtements et ses draps et brisant ses meubles, ou encore sur l'exemple de Mademoiselle J…, jeune femme bienveillante, douce et soignée, laissant soudainement sa maison en déroute, redoublant de colère, après s'être remariée quelques

[1] Ulysse TRÉLAT, *op.cit*., Avant propos, p.XXX et XXXII
[2] « – Après les enfants, j'ai laissé partir le père. Jamais il ne m'a battue, le malheureux ! C'était moi qui étais folle. » Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.1175
[3] *Ibidem*, p.1174

années après son veuvage. Dans ces récits nombreux et précis fournis par Ulysse Trélat, Zola paraît sélectionner des caractéristiques qu'il attribue ensuite à ses personnages, telles que la possible dimension héréditaire d'une telle pathologie, le détraquement progressif de tous les organes du corps, ou encore l'abandon des rôles de mère et d'épouse. Zola s'est sans nul doute aussi beaucoup appuyé sur les travaux de Charcot, qui souligne par exemple, dans *L'Hystérie*, l'analogie des crises d'hystéries avec des crises phtisiques, liées à des difficultés respiratoires, ce qui permet de légitimer la théorie du personnage du docteur Porquier, qui diagnostique une phtisie, ou encore la traditionnelle association de l'hystérie à la débauche, que Charcot remet malgré tout en question.

Au-delà du simple fantasme coïtal que la femme-nature zolienne espère assouvir avec l'homme d'Église, le masochisme de ces personnages renvoie aussi à ce que Freud considèrera plus tard comme le stade anal du masochisme, et qui repose sur le fantasme d'être battu. A la foi masochiste de l'abbé Mouret rêvant, après l'accomplissement de la faute, de tortures, de castration et de divers martyres qui lui feraient enfin expier sa faute, correspond l'amour masochiste de Marthe, qui rêve « qu'on la battait de verges[1] »[2]. Nous retrouvons ici l'idée selon laquelle le terme de « rêve » renvoie toujours, chez Zola, à une rêverie érotique ; de la même manière, la négation du corps, chez Angélique, est à l'origine d'un plaisir physique, puisque l'héroïne du *Rêve*, dont le titre est désormais évocateur, aspire à la décapitation – l'un des leitmotivs de *La Légende dorée* – comme mutilation suprême et acte donnant définitivement la mort, mais renvoyant aussi à une image virile, puisque le glaive apparaît traditionnellement comme un symbole phallique, un symbole de puissance dominatrice. Cette notion de domination prend tout son sens dès lors que l'on sait que chez Zola, comme chez Michelet, la femme tend naturellement à se soumettre à une autorité masculine. La recherche de la domination, notamment sexuelle, est perceptible dès les premiers chapitres du roman, dans lesquels l'éveil à la sensualité d'Angélique s'accompagne d'une acceptation grandissante des actes humiliants : elle qui rechignait à faire la vaisselle « [...] s'ingéniait maintenant à des besognes basses, quand elle se sentait tourmentée du besoin de domination[3] ». La démence des personnages zoliens prend alors des formes diverses, allant de l'hallucination – qui caractérise surtout Angélique[4] – à l'automutilation, les personnages névrosés perdant

[1] La polysémie du terme « verge » nous permet de comprendre la dimension sexuelle de cette rêverie masochiste, le vocable faisant à la fois référence à un instrument de punition corporelle et apparaissant comme un synonyme de « pénis ».
[2] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*.,.1107
[3] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.840
[4] Angélique est en effet un personnage extrêmement fragile, victime de fréquentes hallucinations, qui la conduisent par exemple à entendre des voix ou à constater l'absence de saint Georges sur le vitrail de la

totalement conscience de la réalité du monde extérieur, perte de conscience qui les jette dans une véritable agonie, les laissant pour morts. En rendant visite à son mari aux Tulettes, la patiente Marthe Mouret reconnaîtra en lui, comme par un effet miroir, ses propres symptômes, voyant son époux se mutiler à son tour, comme par un processus d'imitation – dont Charcot ne nie pas la possibilité –, se tordant comme un ver sur le sol, se frappant le visage à coups de poings, déchirant ses vêtements et s'arrachant la peau[1] ; la folie de Marthe semble donc se « déverser », en quelque sorte, dans le personnage de François Mouret, que l'on accuse à tort de battre son épouse et qui devient, par la force de la rumeur, véritablement fou. Lors de l'évasion des Tulettes de Mouret, deux événements, ou plutôt deux non-événements, apparaissent comme déterminants dans le crime final du personnage : il s'agit d'une part de l'absence de Marthe, d'autre part de la destruction du jardin et de la disparition des buis, paysage qui retenait auparavant toute son attention et qui apparaît comme un avatar de la figure féminine de son épouse elle-même. La folie destructrice s'empare alors du personnage, qui incendie sa propre maison et ses nouveaux occupants, comme si le feu seul pouvait purifier ce lieu corrompu.

Il s'agit donc de comprendre que la folie furieuse et meurtrière de Mouret, qui le conduit à porter le coup fatal aux Faujas, n'est autre qu'une représentation de la névrose du personnage de Marthe lui-même. Il semble donc que le prêtre zolien doive absolument, afin de résister à la menace incarnée par la femme, dominer la figure de la tentatrice ; par conséquent, son effroi devient brutalité, comme en témoigne l'exemple de l'abbé Faujas, qui menace à plusieurs reprises de frapper Marthe : « Le sang était monté aux joues de l'abbé ; il avait croisé les bras, comme pour résister à la tentation de la battre.[2] » Mais cette brutalité, que l'abbé Faujas considère à tort comme une arme lui permettant de contenir les débordements amoureux de la pénitente, est en réalité une fois de plus perçue par le personnage féminin névrosé comme un gage de virilité attisant son désir. Ainsi, lorsqu'au sortir de la confession, Mme de Condamin glisse à l'oreille de Marthe, afin d'exciter sa jalousie : « – Je crois qu'il m'aurait battue », avant de se retirer, « jouissant encore de cette

---

cathédrale. En ce sens, la première apparition de Félicien dans le roman est incertaine, et le lecteur peut supposer qu'il s'agit une fois de plus d'une hallucination, puisque ce personnage reste fantomatique et anonyme : « Ce qui venait du rêve finit par prendre l'ombre d'un corps. […] Elle crut [le] reconnaître. » *Ibidem*, p.871

[1] En effet, lorsque Marthe se rend aux Tulettes pour voir son époux, « Elle se reconnaissait par terre ; elle se jetait ainsi sur le carreau, dans la chambre, s'égratignait ainsi, se battait ainsi. Et jusqu'à sa voix qu'elle retrouvait ; Mouret avait exactement son râle. C'était elle qui avait fait ce misérable. » Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.1183

[2] *Ibidem*, p.1158

querelle avec son directeur[1] », elle érotise la brutalité de son confesseur comme une marque de virilité. Dépassé par la ferveur de Marthe, dont il perçoit les enjeux et la dangerosité, l'abbé Faujas se montre alors particulièrement rude et menaçant avec elle : « Il la menait très rudement, la menaçait de la renvoyer à l'abbé Bourrette, si elle ne s'humiliait pas.[2] » Nous comprenons ici que la notion d'humiliation dépasse chez Zola la simple référence à l'attitude des fidèles qui s'humilient devant Dieu, le terme se teintant d'une dimension sensuelle pour devenir synonyme d'« humiliation érotique », pratique sexuelle dans laquelle l'un des partenaires éprouve un plaisir érotique à être physiquement ou verbalement molesté ou humilié[3].

En innocentant ses personnages de femmes-nature grâce à la diabolisation de certains espaces naturels ou édifices religieux, au point de les victimiser et d'expliquer leur névrose au prisme d'un masochisme consécutif à l'ignorance, Zola inverse la lecture dix-neuvièmiste de la tentation de saint Antoine, dans laquelle la figure du diable est plus ou moins directement liée à la féminité, dès lors que les personnages féminins des romans zoliens sont innocentés au profit de la responsabilisation jusqu'à la diabolisation du prêtre. L'homme d'Église n'est donc plus, dans les trois romans que nous étudions, la victime d'un acte tentateur incarné par une féminité damnée et névrosée, mais il devient à son tour un envoyé du diable, une créature démoniaque venue corrompre la nature nécessairement bonne et juste des personnages féminins.

C. La diabolisation du prêtre zolien

a) Le prêtre zolien, créature diabolique

Afin d'accréditer la théorie que nous avançons, et selon laquelle le prêtre zolien, dans les trois romans que nous étudions, est diabolisé, nous pouvons utiliser l'omniprésente référence à la légende de saint Georges dans *Le Rêve*, qui apparaît comme une véritable mise en abyme de la rencontre entre Félicien et Angélique. La cathédrale de Beaumont, qui bouche

[1] *Ibidem*, p.1043
[2] *Ibidem*, p.1065
[3] Nous pouvons en ce sens songer à l'exemple particulièrement significatif de Marthe, « heureuse de ces coups », appréciant « la main de fer [de Faujas] qui la pliait » et qui « la fouettait d'un désir sans cesse renaissant » *Ibidem*, p.1065

l'horizon de l'héroïne, comporte en effet un vitrail représentant divers épisodes de la vie du martyr chrétien du IVe siècle, vitrail illustrant par des images affublées de légendes le récit hagiographique relaté par Jacques de Voragine et que le personnage d'Angélique lit inlassablement. Le quatrième chapitre du *Rêve* propose une description détaillée de ce vitrail datant du XIIe siècle et éclairant la chapelle Hautecœur – ce qui permet de sous-entendre une première analogie entre le saint et les membres de cette famille : sur fond bleu et bordure rouge apparaissent trois scènes de la vie de Georges de Lydda, la fille du roi sortant de la ville pour être dévorée par le dragon et rencontrant saint Georges près de l'étang, scène précisée par une banderole : « Bon chevalier, ne te peris pas pour moy, car tu ne me pourras ayder ne delivrer, ains periroys avec moy.[1] » La seconde scène illustre le combat entre saint Georges et le dragon devenu docile ; enfin, la troisième représente la fille du roi emmenant le dragon jusqu'à la ville. Or, Félicien est, tout au long du roman, associé à ce vitrail : en effet, lors de sa première « apparition » – le terme qualifiant à la fois le vitrail illuminé dans la nuit et la première arrivée du personnage de Félicien – dans le jardin des Hubert, sous la façade de la cathédrale, le saint du vitrail a disparu de son support de verre ; de plus, le jeune homme, maître verrier, travaille à réparer ce vitrail ; enfin, son enthousiasme vis-à-vis de l'existence du saint et les nombreuses comparaisons faites par Angélique elle-même contribuent à renforcer cette analogie. Nous pouvons donc considérer le personnage comme un nouveau saint Georges, martyr chrétien principalement connu pour sa victoire sur un dragon vivant dans un lac et dévorant le bétail et les enfants d'une ville. *La Légende dorée* nous raconte qu'alors que la fille même du roi de cette ville s'apprête à être dévorée par le dragon, saint Georges l'aide à le vaincre en le transperçant de sa laisse et en lui demandant de passer sa ceinture autour du cou du monstre afin de le soumettre en le promenant comme un chien en laisse. Si Félicien apparaît comme un nouveau saint Georges, Angélique, dans son orgueil, apparaît, quant à elle, comme une nouvelle Lydda, et les deux personnages zoliens semblent s'amuser à rejouer inlassablement la scène du sauvetage et de la délivrance, en l'érotisant : nous pouvons en ce sens songer à leur première rencontre, lors de laquelle Félicien, qui n'est pas encore nommé – ce qui permet à Zola de prolonger autant que possible l'analogie avec le martyr chrétien –, « sauve », dans un passage très hyperbolique du roman, une pièce de linge emporté par le courant de la Chevrotte, version naturaliste du lac, dont le trou s'enfonçant sous l'arche au coin du mur des Voincourt, sur le point d'avaler le tissu qui échappe à

[1] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.864

Angélique, apparaît comme la nouvelle bouche du monstre dévorateur du récit hagiographique :

> Il y eut quelques secondes d'angoisse. Il avait compris, s'était élancé. […] Enfin, excité de l'air brave dont on se jette au péril de sa vie, il entra dans l'eau, il sauva la camisole, juste à l'instant où elle s'abîmait sous terre.
>
> Angélique, qui, jusque-là, avait suivi anxieusement le sauvetage, sentit le rire, le bon rire lui remonter des flancs. Ah ! cette aventure qu'elle avait tant rêvée, cette rencontre au bord d'un lac, ce terrible danger dont la délivrait un jeune homme plus beau que le jour ! Saint Georges […] n'était plus que ce peintre sur verre […].[1]

Il s'agit donc désormais de comprendre quel est l'ennemi de ce nouveau couple – nous pouvons parler de « couple » dès lors que les scènes rejouées sur fond de récit hagiographique sont porteuses d'une très forte dimension érotique[2]. Autrement dit, qui, dans *Le Rêve*, joue le rôle du dragon, si ce n'est Monseigneur lui-même ? En effet, de la même manière que saint Georges et la princesse luttent ensemble pour la défense de la vie et contre la mort incarnée par la créature maléfique, chez Zola, qui réinvestit ce motif au prisme du naturalisme, Félicien et Angélique luttent pour la vie – et plus précisément pour leur mariage, conduisant nécessairement à la procréation – contre l'austérité et la mort incarnées par l'évêque[3]. Si Monseigneur n'est pas explicitement comparé au dragon de la légende, il en possède toutefois quelques caractéristiques, telles que son regard perçant – le verbe grec δέρκομαι, dont est originaire le mot « dragon » signifie en effet « fixer du regard » – ou son apparente hybridité, puisque, de la même manière que le prêtre zolien n'est ni homme, ni femme, le dragon, avec ses griffes d'aigle, son corps de serpent et ses ailes de chauve-souris, n'est ni mâle, ni femelle. Or, le dragon, dans la tradition chrétienne, n'est autre que la représentation du diable – au Moyen-âge, époque qui sert de référence pour le décor du *Rêve*, ces bêtes de l'Apocalypse servant à enseigner aux chrétiens la peur de l'Enfer. La scène biblique rappelant le plus explicitement la légende de saint Georges est sans nul doute le douzième chapitre de

---

[1] *Ibidem*, p.876-877

[2] « […] ils se pénétraient d'une intimité étroite. Ils finirent par être si pleins l'un de l'autre, qu'ils ne pouvaient fermer les yeux, sans se revoir […]. Alors, ils jouirent délicieusement de cette possession, à distance. C'était sans cesse des ravissements nouveaux, pour les découvertes qu'ils faisaient. Elle avait des mains longues, abîmées par l'aiguille, qu'il adora. Elle remarqua ses pieds minces […]. »*Ibidem*, p.882

[3] De plus, Félicien et Angélique représentent une certaine complétude puisqu'ils incarnent le masculin et le féminin, face à l'hybridité du prêtre.

l'Apocalypse selon saint Jean, et l'épisode du terrassement du dragon par saint Michel[1], chapitre dans lequel l'analogie entre le dragon rouge à sept têtes et dix cornes et Satan est le plus clairement formulée : « Et il fut précipité, le grand dragon, le serpent ancien, appelé le diable et Satan, celui qui a séduit toute la terre […].[2] » Le serpent génésique omniprésent dans la réécriture de l'épisode biblique de la Chute dans le second livre de *La Faute de l'abbé Mouret*, devient donc dragon implicitement présent dans *Le Rêve*. Vaincre Monseigneur d'Hautecœur équivaut donc pour les deux amants zoliens à vaincre le mal, et, avec lui, la religion, porteuse de mort.

Le prêtre zolien est ainsi fréquemment lié par analogie à des créatures infernales et dangereuses, à l'image du dragon, du serpent – référence que l'on devine à travers l'emploi des sonorités sifflantes, ou alvéolaires [s] et labiodentales [f] dans les noms d'Archangias, Faujas – que Zola souhaitait dans un premier temps nommer Bonnard par ironie – et Fenil, phonèmes qui miment le sifflement du serpent – mais aussi du corbeau, représentant du mal[3], ou de l'aigle, dont la symbolique est ambivalente puisqu'en tant qu'oiseau de Zeus dans l'Antiquité, il représente la force, mais qu'il comporte aussi un aspect maléfique, puisqu'en tant que symbole d'orgueil et d'oppression, il est parfois représenté comme la figure de l'Antéchrist. Si le prêtre zolien partage avec cette créature caractérisée par la cruauté un regard perçant[4], il est aussi parfois qualifié sans détour de « diable » – que Zola écrit toujours avec une minuscule – en particulier dans *La Conquête de Plassans*, roman dans lequel, dès le premier chapitre, l'auteur utilise abondamment l'ironie tragique à travers le personnage de Mouret, qui répond, face aux angoisses de Marthe, nouvelle Cassandre, à l'idée d'accueillir un prêtre chez elle, par cette formule : « Ce n'est pas le diable, peut-être.[5] » Fréquemment associé au noir et au rouge, couleurs de l'Enfer, l'abbé Faujas, dont nous avons déjà constaté la proximité avec d'autres personnages diabolisés, tels que Félicité Rougon, est ainsi très nettement opposé aux personnages caractérisés par la bonté, à l'image de l'abbé Bourrette, ayant toujours « l'air de descendre du paradis[6] », par opposition à Faujas qui semble sortir

[1] Il s'agit là encore d'un dragon dévorateur, puisque le monstre attend qu'une femme enceinte donne naissance à son enfant pour dévorer ce dernier.
[2] Apocalypse selon saint Jean, 12, 9
[3] En effet, dans la Bible, le corbeau envoyé par Noé pour chercher la Terre après le Déluge, ne tient pas ses engagements. De plus, la légende raconte que depuis la Chute, cet oiseau autrefois multicolore est devenu noir et se nourrit exclusivement de charognes. De la même manière qu'un corbeau se repaît de charognes, et se nourrit de la souffrance des autres, Faujas s'engraisse à mesure qu'il dépouille Mouret : tandis que Mouret vieillit, Faujas « devenait superbe ».
[4] « […] Marthe rencontra de nouveau […] ce regard d'aigle […] » Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit.*, p.912
[5] *Ibidem*, p.904
[6] *Ibidem*, p.906

tout droit de l'Enfer, accompagné par sa mère associée à la figure de Cerbère : en effet, assis sur la terrasse, le personnage de Faujas disparait littéralement dans un coucher de soleil l'éclairant d'une lueur rouge, telle l'image d'un bûcher clairement opposé à la blancheur de la maison des Mouret, « toute blanche », aux murs « blanchis à la chaux[1] ». Le prêtre fort de *La Conquête de Plassans*, et le prêtre zolien en général, est alors étroitement et très régulièrement lié à la figure du diable : « ces diables de curés[2] » ; « C'étaient tous des cachottiers, ils étaient dans un tas de manigances auxquelles le diable n'entendait rien[3] » ; « La pièce était comme ce diable d'homme[4] » ; « ce grand diable taillé à la hache[5] »… De la même manière, le jardin des Mouret, bien que bourgeois et peu luxuriant, apparaît comme un nouvel Eden, tenté par le diable : « C'est un petit paradis[6] », constate en effet le personnage de Faujas avant d'en prendre possession de la même manière qu'il prend possession de Marthe en l'éveillant à la sensualité alors que le personnage vivait avec son mari un amour « platonique », au sens où l'entendait Marsile Ficin au XVIe siècle, c'est-à-dire un amour en dehors de toute sensualité, symbolisant l'état de perfection génésique de la relation homme-femme. Or, une fois de plus, le personnage de Mouret joue un rôle ambigu dans le roman, puisque, s'il fait preuve d'une grande lucidité, il se fourvoie pourtant sur le véritable caractère de son hôte : « Notre jardin est un paradis fermé, où je défie bien le diable de venir nous tenter.[7] »

Le prêtre, dans les romans zoliens, n'est donc pas uniquement le représentant de Dieu, mais il est aussi celui du diable, figure avec laquelle il partage certaines caractéristiques physiques stéréotypées, telles que l'odeur forte, le « poil roussi[8] » ou la comparaison avec le bouc, incarnant le faune ou le satyre, symboles de luxure et d'abomination par lequel le Moyen-âge a longtemps représenté l'ange déchu de la Bible. Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, le Frère Archangias représente cette caricature du prêtre zolien diabolisé, dès lors qu'il galope autour d'une table faisant « la bête », se renversant, les jambes en l'air, laissant éclore une sensualité débordante, proche de la luxure : « On est une bête pour un moment, on se frotte […] », dit le Frère, utilisant le même vocabulaire que Désirée, grognant, marchant à quatre pattes et enfonçant la tête sous les jupons de la Teuse. Au-delà de simple ridiculisation du prêtre caricatural, Zola présente Archangias comme une créature diabolique, ou plutôt

[1] *Ibidem*, p.911
[2] *Ibidem,* p.919
[3] *Ibidem,* p.917
[4] *Ibidem*, p.927
[5] *Ibidem*, p.949
[6] *Ibidem*, p.918
[7] *Ibidem, p*.932
[8] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.,* p.1166

comme un ange déchu : en effet, tandis que dans les deux premières parties du roman, ce personnage, bien que ridicule, apparaît comme l'ange exterminateur envoyé de Dieu pour chasser Serge du Paradou, dans le dernier livre en revanche, le Frère, qui garde farouchement l'entrée du parc, est diabolisé par un « souffle terrible[1] », le bâton de cornouiller remplaçant l'épée flamboyante des anges de Dieu. Le Frère, que Zola compare à un bouc ne s'étant jamais satisfait[2], invoque alors l'aide du diable plutôt que celle de Dieu – « Que le diable leur casse les cuisses[3] » –, et avoue à l'abbé Mouret la dimension démoniaque de son âme : « Moi, quand j'avais votre âge, j'étais possédé : un démon me mangeait les reins.[4] » Il est d'ailleurs très explicitement présenté par Zola comme le responsable du suicide d'Albine, acte réprouvé par le dogme catholique, ainsi qu'en témoigne cette formule du plan du troisième livre : « C'est donc Archangias qui sera cause du suicide. Insister. »[5]

Les figures de prêtres sont donc, dans les romans zoliens qui constituent notre corpus, des figures démoniaques, voire diaboliques. Plus encore qu'un simple Tartuffe, qu'un simple « imposteur » cherchant à satisfaire ses ambitions en utilisant la religion et sa fonction d'homme de Dieu, l'homme d'Église zolien est un diable cherchant à détourner les personnages féminins de leur naturalité panthéiste, de la même manière que, traditionnellement, le diable cherche à détourner le chrétien de sa foi. Il s'agit donc de considérer le prêtre zolien non seulement comme le véritable responsable de la névrose féminine, mais aussi comme un personnage excitant volontairement les désirs sexuels de la femme-nature tout en les culpabilisant. Par conséquent, si, *a priori*, les personnages féminins, tels qu'Albine, apparaissent dans les romans que nous étudions comme de véritables initiatrices sexuelles, il semble en réalité que l'homme-prêtre joue lui aussi un rôle sexuel d'initiateur auprès de son amante-rivale.

b) Le Tartuffe zolien, initiateur sexuel

La créature diabolique qu'est le prêtre zolien est aussi un initiateur sexuel, en tant que catalyseur éveillant le désir – et la névrose – féminins. Si l'on peut considérer que l'éveil sensuel du personnage d'Albine se fait au contact du prêtre zolien par le seul hasard de la

[1] *Ibidem*, p.1498
[2] « La saleté du célibat, l'eunuque dégoûtant, sentant le bouc qui ne satisfait pas. » Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret,* « Ebauche », Ms NAF 10.295, f°8
[3] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, op.cit., p.1508
[4] *Ibidem*, p.1509
[5] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret*, « Plan du troisième livre », Ms NAF 10.295, f°23

rencontre amoureuse au moment de la puberté, et qu'Angélique s'éveille à l'amour avant tout face à Félicien, et non face à Monseigneur, dans le cas où l'on ferait le choix de distinguer nettement ces deux figures, l'éveil sensuel tardif de Marthe, épouse et mère de famille quadragénaire, témoigne au contraire clairement de la responsabilité du prêtre zolien dans la naissance du désir féminin. A ce sujet, le personnage de Marthe fait preuve d'une certaine lucidité, ainsi qu'en témoigne cette formulation au discours indirect libre : « […] il lui avait ouvert les joies de l'initiation, il devait maintenant déchirer le voile entier.[1] » Cette référence implicite à l'acte de défloration et au déchirement de l'hymen comme initiation sexuelle présente alors l'abbé Faujas comme le premier véritable amant de Marthe ; ainsi peut s'opérer une seconde lecture de *La Conquête de Plassans*, à condition que l'on reconsidère le personnage de Faujas non plus comme un prêtre fort, mais comme un faux-dévot tentateur, excitant volontairement la sensualité de la femme-nature zolienne dont l'existence est par essence toute entière tournée vers l'amour. Nous pouvons aussi remarquer que l'idéal ascétique du prêtre zolien, que nous avons précédemment analysé, est finalement abandonné par les personnages de faux-dévots, à l'image du personnage de Faujas, qui, s'il prétendait dans le second chapitre du roman se nourrir exclusivement de spiritualité, et n'avoir « besoin de rien[2] », se nourrit en réalité abondamment dans le seizième chapitre de *La Conquête de Plassans* :

> [Marthe] insistait […] pour qu'il acceptât les bons morceaux. [Elle] exigeait qu'il eût sa bouteille de bordeaux et son pain […].[3]

En ce sens, les rôles des Trouche et de la mère Faujas, comme des appendices de l'abbé personnifiant sa névrose et sa sensualité, sont particulièrement importants pour démontrer qu'il s'agit d'un personnage de faux-dévot, si nous songeons à l'inaction de la mère Faujas qui garde l'entrée de la chapelle dans laquelle l'abbé confesse son hôte, en refusant de les déranger, ou aux détails qu'Olympe livre sur la nudité et l'intimité de son frère à Marthe :

> Elle racontait à Marthe des particularités intimes sur le prêtre : il craignait les chatouilles, il ne pouvait pas dormir sur le côté gauche ; il avait une fraise à l'épaule droite, qui rougissait en mai, comme un fruit naturel.[1]

[1] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit.*, p.1169
[2] *Ibidem*, p.911
[3] *Ibidem*, p.1085

Le personnage d'Olympe attise ainsi le désir de Marthe en dévoilant des détails permettant à cette dernière de savoir que les sens de son prétendu amant sont en éveil, et ne sont donc pas morts, contrairement à l'idéal ecclésiastique. De plus, nous retrouvons dans cette phrase la référence au grain de beauté qui caractérise la plupart des personnages névrosés et sensuels zoliens, et notamment Serge, dont « le cou blanc, taché de brun à la nuque, tournait librement […][2] » et Angélique, qui porte, sur « son cou délicat, un signe brun » qui rend Félicien « éperdu d'ivresse[3] ». Le grain de beauté, signe d'érotisme et de névrose, marque sophistiquée de la beauté, notamment féminine, faisant ressortir la blancheur de la peau, donnant un aperçu du corps entier de l'être aimé, et portant des noms fortement érotiques selon leur emplacement – la « friponne » sur la lèvre, la « coquine » près de l'œil, ou encore l' « effrontée » sur le nez –, excite particulièrement le désir des personnages zoliens. Dans l'extrait de *La Conquête de Plassans* que nous venons de citer, le signe brun érotisant le corps de l'abbé Faujas est comparé à un fruit[4], Zola jouant ainsi sur la polysémie du terme « fraise », et donc, dans le contexte religieux que nous étudions, au fruit tentateur. L'érotisation de l'abbé Faujas est aussi perceptible à travers le personnage de François Mouret, évoquant au sujet du prêtre des chemises, caleçons, rasoirs, et autres attributs hautement virils qui renvoient au corps de l'homme et à sa pilosité, extrêmement importante lorsque l'on sait que la virilisation du prêtre passe chez Zola par la repousse de ses cheveux. Nous pouvons aussi songer à l'importance de la notion de « possession » dans le roman, qui fait écho à la double conquête que mène Faujas, la conquête politique de la ville et la conquête amoureuse de la femme. Le « besoin de prendre femme[5] » apparaît alors chez Zola comme un tourment auquel est soumis le personnage de prêtre ayant renoncé de manière aberrante à ses sens et à sa chair, à l'image de Paulin, dont Zola rappelle de manière quelque peu confuse l'histoire au début du *Rêve*, et qui passe au doigt d'une statue un anneau afin d'être délivré de ses désirs d'homme.

Dans *Le Rêve*, c'est à travers la figure de Félicien que Monseigneur agit en tentateur, le jeune homme entraînant Angélique dans son propre jardin, tentant de pénétrer le sien – point commun aux trois principaux prêtres des romans –, donnant à l'héroïne « de sa fièvre[6] »,

---

[1] *Ibidem*, p.1070
[2] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.,* p.1335
[3] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit*., p.882
[4] Un fruit poussant au printemps, ce qui sous-entend que comme le corps des personnages-nature, le corps du prêtre évolue au rythme des saisons.
[5] *Ibidem*, p.816
[6] *Ibidem*, p.883

c'est-à-dire partageant non seulement sa névrose – rappelons en effet que Félicien est caractérisé par l'audace, l'*audax* étant synonyme d'*hybris* – mais aussi sa sensualité, apparaissant, comme Albine, comme un meneur, un initiateur, et lui promettant un paradis proche du parc de *La Faute de l'abbé Mouret*, dans lequel nous savons que trône un arbre de vie conduisant au rapport charnel :

> Personne ne nous connaîtra, nous vivrons, cachés au fond de quelque grand jardin, n'ayant d'autre soin que de nous aimer davantage, à chaque journée nouvelle. Il y aura là des fleurs grandes comme les arbres, des fruits plus doux que le miel. Et nous vivrons de rien, au milieu de cet éternel printemps, nous vivons de nos baisers, ma chère âme.[1]

Lui promettant ainsi l'accomplissement de ses rêves sensuels dans un nouvel Eden, une nature exaltée dans laquelle nous retrouvons la mention du fruit génésique et gouvernée par l'amour, Félicien joue, comme Albine dans le Paradou, le rôle du tentateur attisant l'orgueil et la passion – donc la névrose – d'Angélique, tentation à laquelle l'héroïne zolienne, nouveau saint Antoine, lutte pour résister : « Et, comme de son geste machinal elle écartait les visions tentatrices, il redoubla de flammes […].[2] » Etourdie, Angélique devient une véritable figure de martyr, tentée par un personnage-nature fortement névrosé, incarnant la sensualité non assumée de Monseigneur d'Hautecœur, qu'il représente par dérivation.

Le prêtre zolien, créature démoniaque, à l'image de Faujas vampirisé par l'intermédiaire de la figure de sa mère à la fin de *La Conquête de Plassans*, apparaît ainsi comme un envoyé du diable cherchant à tenter la femme-nature soit en l'éloignant de sa nature de mère et d'épouse, ainsi que le fait le personnage de Faujas à propos de Marthe, soit en l'éloignant au contraire de sa tentative d'obéissance à Dieu, comme dans le cas d'Angélique, initiée par un personnage lui promettant un paradis sexuel éphémère par opposition au Paradis éternel, et l'encourageant à satisfaire ses désirs naturels dans le *hic et nunc*. Si *La Faute de l'abbé Mouret* peut apparaître de prime abord comme une réécriture fidèle bien que naturaliste de la Genèse et de l'épisode de la tentation d'Ève sur Adam, et donc d'Albine sur Serge dans une perspective zolienne, il semble pourtant que le personnage ecclésiastique du roman consacré au prêtre amoureux ne soit pas exclusivement passif et que second livre de *La Faute de l'abbé Mouret* ne forme pas un tout mais puisse être séparé en

[1] *Ibidem*, p.967
[2] *Ibidem*, p.968

différents « moments » : en effet, si au début du second livre, Albine apparaît comme une mère, nécessairement dominante et initiatrice, réapprenant à Serge, comparé à un enfant faible et passif à marcher, parler et développer ses sens, le rapport de « domination » s'inverse dès lors que le couple se forme et s'unit par un mariage panthéiste qui légitime l'acte sexuel et le rend chaste en innocentant les personnages : « Les noces étaient venues, les fanfares de roses annonçaient l'instant redoutable[1] » de la consommation sexuelle. En effet, en devenant l'épouse légitime de Serge, Albine devient naturellement, selon Zola, soumise à son mari ; par conséquent, si l'héroïne zolienne s'est certes montrée séductrice, elle est avant tout poussée par le jardin[2] et le seul personnage véritablement actif dans l'accomplissement de la faute n'est autre que Serge lui-même, ainsi qu'en témoigne la passivité du personnage féminin qui reçoit les conseils ou les ordres du Paradou et le sexe de son époux : « Albine se livra. Serge la posséda.[3] » Ces deux phrases lapidaires, inhabituelles chez Zola, résument l'acte sexuel de manière très elliptique, témoignent du soudain retournement de situation, puisqu'Albine se montre passive et Serge initiateur sexuel.

Si l'église est un lieu érotisé chez Zola, le confessionnal, nous l'avons vu, apparaît plus encore comme le lieu dans lequel se cristallise le désir de la femme-nature pour son directeur de conscience, sans nul doute en raison de ses dimensions réduites et de l'obscurité qui y règne, mais aussi en raison du rapprochement physique qui s'opère nécessairement dans ce lieu exigu propice à la confidence. Or, le personnage de l'abbé Faujas a conscience de la perception féminine du confessionnal, qui devient alors un lieu de désir, et sans doute est-ce la raison pour laquelle non seulement il refuse de devenir le directeur de conscience de son hôte, mais aussi la raison pour laquelle, après avoir finalement cédé à la pression de l'héroïne, il accepte de la confesser hors du confessionnal et de manière brutale. Les personnages de prêtres zoliens sont à la fois prêtres et hommes, et la sensualité et la virilité sont toujours perceptibles, notamment aux yeux des femmes. Ainsi, si l'abbé Faujas n'apparaît jamais sans sa soutane, véritable carapace protectrice, il tente pourtant, dans sa stratégie de conquête de la ville et de ses habitants, d'effacer volontairement le prêtre au profit de la mise en exergue de sa virilité, dans l'unique but d'instaurer un lien de confiance – teintée d'érotisme – avec les femmes ; par conséquent, le physique puissant de l'abbé, qui ressemble plus à un paysan, au teint terreux et aux traits larges, qu'à un prêtre, agit comme un véritable atout pour se faire aimer des femmes, sensibles à sa masculinité, comme l'exprime Mouret : « Entre quarante et

[1] Émile ZOLA, *La Faute de l'abbé Mouret, op.cit.*, p.1516
[2] « Ce fut l'arbre qui confia à l'oreille d'Albine ce que les mères murmurent aux épousées le soir des noces ». *Ibidem*, p.1409
[3] *Ibidem*, p.1409

quarante-cinq ans, n'est pas ? C'est un beau gaillard. Si ce n'est pas dommage que ça porte la soutane ! Il aurait fait un fameux carabinier[1] », l'emploi du pronom démonstratif indéfini « ça » témoignant du fait que le prêtre est asexué, voire déshumanisé. L'abbé Faujas réussit alors à nouer une relation « intime », nous dit le texte, avec Marthe, qu'il cherche à manipuler et qui ne voit en lui que l'homme, grâce à sa virilité latente, son mélange de douceur et de dureté qui représente sa double identité de prêtre et d'homme.

Mais cette situation en apparence avantageuse pour le prêtre se retourne rapidement contre lui, et sa double identité le mène à sa perte, puisque sa douceur, caractéristique des prêtres, disparaît peu à peu face à la sensualité de Marthe, au profit de sa brutalité, manifestation de sa virilité. En d'autres termes, en pensant soumettre l'héroïne et l'écraser par la rudesse, l'abbé Faujas ravive au contraire son amour et excite sa sensualité de femme. La dévotion naissante de Marthe s'apparente alors à un éveil à l'amour, à un éveil de sa chair pour celui qu'elle ne nomme jamais « mon père » mais « Ovide », comme lors de la célèbre scène de l'aveu, dans laquelle l'héroïne avoue son amour non à son confesseur mais à un homme :

> « – Ce n'est pas un prêtre qui vous entendrait […]. Il n'y a ici qu'un homme pour vous juger et vous condamner.
>
> – Un homme ! répéta-t-elle affolée. Eh bien ! cela vaut mieux. Je préfère un homme. […] Ecoutez-Ovide, murmura-t-elle, je vous aime, et vous le savez, n'est pas ? Je vous ai aimé, Ovide, le jour où vous êtes entré ici.[2] »

La virilité du prêtre, si ce dernier ne parvient pas toujours à la maîtriser, peut alors représenter un véritable instrument de pouvoir pour l'homme d'Église fort, qui cherche à satisfaire ses ambitions personnelles, et devient pour cela une créature manipulatrice. Il s'agit alors désormais d'analyser la stratégie du prêtre diabolique intrigant, dans laquelle nous pouvons distinguer deux « étapes » : la séduction, puis la manipulation par la domination.

c) La manipulation de la femme-nature zolienne par le prêtre démoniaque

Dès l'arrivée du couple monstrueux que forment l'abbé Faujas et sa mère chez les Mouret, ces nouveaux personnages apparaissent comme des personnages conquérants. En

[1] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*. p.914
[2] *Ibidem*, p.1774 à 1776

effet, une fois les présentations faites, le personnage de la mère de l'abbé se lance dans une longue inspection des moindres recoins de la maison, furetant, scrutant, examinant, et prenant déjà possession des lieux. Cet examen soigneux, que le texte compare à une « visite », apparaît déjà comme une possible première explication du titre du roman de Zola, « la conquête de Plassans », en présentant le couple Faujas, et en particulier la mère Faujas, comme les véritables conquérants de la ville. Si, dans les premiers chapitres, le personnage de l'abbé Faujas s'efface pour ne point éveiller les soupçons, c'est alors sa propre mère, qui apparaît comme une métonymie du personnage, évoluant toujours dans son ombre, qui intrigue pour lui, se rapprochant de Rose, la cuisinière des Mouret, personnage naïf et bavard, dont elle gagne rapidement la confiance et qui lui permet de recueillir un grand nombre d'informations sur la ville et sa situation politico-religieuse. Madame Faujas apparaît ainsi, avec Félicité, comme la seule véritable intrigante de la première partie du roman ; c'est en effet ce personnage qui met en place les manœuvres et les stratégies que l'abbé poursuivra, menant ainsi la première entreprise de manipulation des personnages les plus faibles, de la même manière que Félicité, véritable prédécesseur de Faujas, avait mené, dans *La Fortune des Rougon*, la première conquête politique de Plassans. Cet exemple est particulièrement intéressant dès lors qu'il semble illustrer précisément le parcours qui caractérise, selon notre étude, l'écriture zolienne dans les trois romans qui constituent notre corpus : de la même manière que la manipulation est réciproque entre les personnages de prêtres et les personnages féminins chez Zola, l'acte tentateur n'est pas le seul fait de la femme-nature ; en d'autres termes, si l'abbé Faujas, envoyé de Besançon à Plassans dans le but de faire changer l'opinion politique de la ville, ne devient que tardivement le prêtre conquérant et dominateur qui éveille la sensualité puis la névrose de Marthe, son entreprise de manipulation ne commence véritablement qu'à partir de son échec cuisant chez Félicité Rougon, sa complice. Dans les premiers chapitres du roman, le personnage de Marthe, passif et soumis, subit la présence de ses nouveaux locataires avec indifférence, ne témoignant d'aucune curiosité particulière à leur égard, contrairement à d'autres personnages féminins zoliens plus intrigants, tels qu'Angélique, avide de connaitre les moindres détails de l'existence de son futur amant, instrument de son ascension. L'héroïne du quatrième roman du cycle zolien, monomaniaque obsessionnellement absorbée par le travail d'aiguille, semble à peine avoir conscience de la présence de cet homme chez elle : « [Marthe] avait brusquement levé la tête […] ; puis,

étonnée de reconnaître son mari en compagnie du prêtre à une fenêtre du second étage, elle s'était remise au travail. Elle semblait ne plus savoir qu'ils étaient là. »[1]

Le rapprochement qui s'opère alors entre le prêtre fort et l'héroïne se fait à l'initiative du personnage de Faujas, et avec lui de Félicité, qui livre littéralement sa propre fille au diable. Zola met alors en place, à travers le personnage de l'abbé, une véritable stratégie de manipulation mentale de Marthe Mouret ; sans oublier que l'objectif premier du héros zolien – qui est évidemment aussi celui de Félicité Rougon, dont le lecteur connait le parcours politique atypique, qui lui a permis de construire son succès et sa fortune sur le coup d'Etat du 2 décembre 1851 – est de réussir à inverser la tendance politique de la ville, et de réduire l'influence majoritaire des légitimistes, Faujas mène en réalité une campagne personnelle, et la « conquête de Plassans » apparaît finalement comme la conquête d'un pouvoir individuel, comme en témoigne l'ambition du prêtre de devenir l'« héritier » de la cure de Saint-Saturnin à la suite de l'abbé Compan. En réalité, si la mission que le gouvernement a confiée à l'abbé Faujas se solde par un échec, puisque le nouvel élu, Delangre, n'est ni véritablement bonapartiste, ni légitimiste, mais plutôt un personnage zolien sans véritable couleur politique, la victoire de Faujas, son véritable triomphe, n'est autre que son triomphe personnel, et l'abbé règne en maître non seulement sur Marthe, mais aussi sur l'évêché de Plassans, bénéficiant ainsi dans cette ville de l'aura dont bénéficie Monseigneur d'Hautecœur à Beaumont-l'Église, les deux textes se faisant nettement écho :

> L'abbé Faujas régnait surtout à l'évêché. […] Le clergé tremblait sous ce maître absolu ; les vieux prêtres en cheveux blancs se courbaient avec leur humilité ecclésiastique, leur abandon de toute volonté.[2]

> L'église leur parut vide, Dieu n'étant plus là. Toutes les portes en restaient ouvertes, comme celles d'une maison en déroute, où l'on attend le retour du maître.[3]

La victoire du personnage de l'abbé Faujas est donc une victoire personnelle, et l'enjeu politique de son entreprise de conquête tend finalement, semble-t-il, à s'effacer derrière la stratégie de manipulation que développe le prêtre dans l'unique but de satisfaire sa propre ambition. Le personnage de Faujas, conscient du rejet de la part des femmes de Plassans et de se trouver du côté des proies et des victimes plutôt que du côté des prédateurs

[1] *Ibidem*, p.929
[2] *Ibidem*, p.1166
[3] Émile ZOLA, *Le Rêve, op.cit.*, p.920

dans la première partie du roman, agit ainsi pour inverser cette tendance défavorable et prendre un avantage considérable dans la lutte qui l'oppose à la femme-nature. Il s'agit dès lors d'analyser comment se met en place la stratégie imaginée par Zola, stratégie qui s'adresse tout particulièrement à Marthe, apparaissant comme la proie idéale en tant que personnage-nature particulièrement soumis, comme en témoignent la gêne et l'humilité totale de cette dernière devant son époux, pourtant faussement autoritaire.

L'abbé Faujas met en réalité en place une véritable stratégie de manipulation mentale dans le but de soumettre Marthe, dont il connait la fragilité psychologique, et de l'utiliser comme instrument, ou plutôt comme médiateur, pour satisfaire son orgueil. Ce processus de manipulation du prêtre se constitue de plusieurs « étapes » : tout d'abord, après que Félicité a littéralement sacrifié sa propre fille en permettant au prêtre de la séduire et de la manipuler, le personnage de Faujas isole cette dernière, non seulement en opérant un rapprochement physique avec elle, mais aussi en l'arrachant à son rôle de mère, rôle à travers lequel elle se définissait pourtant dans la première partie du roman, afin d'entrainer une dégradation relationnelle au sein de la famille. Bien qu'il la questionne déjà sur son rôle de mère et la flatte à ce sujet, le personnage de Faujas tente dans un premier temps, tel un prédateur, à isoler sa proie, sa victime, du reste du groupe : ainsi, dès son arrivée, il semble que Marthe soit déjà présentée par Zola comme un personnage à part, bien que perpétuellement entouré de sa famille : « Les enfants jasaient. Désirée eut des rires clairs […] Marthe, placée devant la fenêtre, aperçut [la] grosse tête nue [de Faujas].[1] » Il est intéressant de comprendre que Zola choisit précisément le moment du repas pour faire apparaître Faujas et sa mère dans le roman, rompant ainsi le moment convivial et familial du dîner, et pénétrant dans la salle à manger, une pièce exiguë garnie de bourrelets pour que « l'air froid[2] », c'est-à-dire la menace extérieure précisément incarnée par ces personnages, n'entre pas dans la pièce. Il s'agit donc d'une pièce centrale de la maison des Mouret, représentant un véritable cocon, un lieu de rassemblement familial ; Zola va précisément ouvrir une brèche dans cet endroit en apparence imperméable à la menace extérieure par l'intermédiaire de Mouret, qui permet aux Faujas d'y entrer et de tout ravager. En proposant une partie de piquet à Mme Faujas, l'attitude de François Mouret contribue à détacher Marthe du reste de la famille, précipitant ainsi sa propre chute. Après avoir instauré entre ses personnages une atmosphère propice au rapprochement et à la confidence, Zola, à travers l'abbé Faujas, arrache ce personnage féminin d'obsessions, qui dit lui-même avoir besoin d'une seule et même occupation à laquelle se dévouer

[1] Émile ZOLA, *La Conquête de Plassans, op.cit*., p.911
[2] *Ibidem*, p.966

entièrement, à son rôle de mère, le seul rôle par lequel Zola le définit en ne parlant de son personnage qu'à la condition qu'il soit entouré de ses enfants[1]. C'est dans cette situation de rapprochement, dans l'instauration de cette relation intime et exclusive, que l'intérêt du personnage monomaniaque pour le prêtre semble progressivement se révéler, comme nous pouvons le remarquer dès la première scène de repas que partagent les deux camps ennemis :

> Elle regardait en face le visage fort du prêtre, ses traits carrés ; puis, elle baissait de nouveau la tête, sans chercher à cacher l'intérêt qu'elle prenait pour cet homme si robuste et si tendre, qu'elle savait très pauvre.[2]

Les jeux de regards entre les personnages zoliens sont très importants, puisque nous retrouvons ce motif de l'éveil à la chair par ce type d'échanges silencieux dans *Le Rêve*, lorsque les regards des personnages de Monseigneur et Angélique se croisent pour la première fois, dans le huitième chapitre, le lecteur percevant immédiatement leur trouble lors de cet échange : « [Ses yeux] s'abaissèrent, se fixèrent sur elle, sans que, dans son trouble, elle pût comprendre s'ils pâlissaient de dureté ou de douceur » ; « […] et elle remarqua la pâleur du teint, où elle crut voir monter un flot de sang.[3] » De la même manière, dans *La Conquête de Plassans*, l'intérêt de Marthe pour son hôte ne s'éveille qu'après avoir pour la première fois rencontré frontalement son regard, dans lequel s'allume par instants une flamme courte, la même que celle qui s'allume dans les yeux d'Angélique ou de Monseigneur, une flamme qui apparaît chez Zola non seulement comme un indice de la névrose mais aussi comme un signe de l'éveil à la sensualité des personnages. Cet intérêt ne sera que grandissant, à mesure que l'héroïne sera isolée du reste du groupe familial et se détachera de son obsession première – ses enfants quittant un à un la maison –, confrontée de manière directe à l'abbé. Le lecteur assiste alors à la formation de deux couples distincts, d'une part Mme Faujas et Mouret, d'autre part Marthe et l'abbé, poussés l'un contre l'autre, « isolés à un bout[4] » de la table. Les échecs successifs de Mouret face à la dextérité et à l'esprit stratégique de Mme Faujas – qui ne sont qu'une projection de ceux de son fils – doivent alors être perçus par le lecteur comme un avertissement qui annonce le piège se refermant autour du couple Mouret qui projette déjà l'échec futur de Marthe. La lutte qui s'engage alors tous les soirs entre les personnages de

[1] Nous trouvons ainsi plus de sept occurrences des polyptotes « mère » et « maman » seulement dans l'*incipit* du roman.
[2] *Ibidem*, p.967
[3] *Ibidem*, p.918
[4] *Ibidem*, p.968

Mme Faujas et Mouret autour du jeu de cartes apparaît comme une mise en abyme de la lutte qui s'engage implicitement, sans affrontement, entre Faujas et Marthe : la mère de l'abbé, qui ressemble trait pour trait à son fils, défend alors ardemment les intérêts du prêtre, tandis que François Mouret, dont la ressemblance physique avec son épouse est frappante, défend ceux de sa famille. La partie de piquet devient alors le motif d'une guerre psychologique aux enjeux multiples, qui dépassent la simple victoire ou le simple échec :

> Il s'était engagé une bataille formidable entre la vieille dame et son propriétaire. Elle semblait se jouer de lui, le laisser gagner juste assez pour ne pas le décourager ; ce qui l'entretenait dans une rage sourde […].[1]

En d'autres termes, le duel qui oppose la mère Faujas et Mouret, deux personnages qui apparaissent comme des doubles de Faujas et Marthe, annonce la confrontation, beaucoup plus sournoise, qui se prépare entre la mère de famille, la femme-nature, et l'homme d'Église, nous permettant ainsi de comprendre que l'apparent rapprochement qui s'opère entre ces deux personnages rivaux que sont le prêtre et la femme, est en réalité une lutte[2].

En isolant le personnage de Marthe du reste de sa famille, et en lui attribuant un rôle particulièrement important à travers l'Œuvre de la Vierge, le personnage de Faujas, sous la plume de Zola, entreprend de séduire rapidement, dans l'urgence, l'héroïne, fascinée par ce personnage capable de combler ses attentes de femme. Le directeur de conscience s'engage alors dans une véritable entreprise de séduction de Marthe et des femmes en général, grâce à l'action de l'Œuvre de la Vierge, s'effaçant derrière l'héroïne pour mieux savourer son succès personnel ; le personnage de Faujas se montre particulièrement flatteur, notamment envers Marthe, qu'il complimente régulièrement sur son rôle de mère avant de louer sa bonté d'âme, orientant progressivement leurs conversations, dans lesquelles il évitait auparavant « soigneusement de causer religion[3] », vers des domaines religieux. Nous pouvons en ce sens songer aux flatteries du personnage de Faujas qui présente à celui de Marthe son projet, qui consisterait à créer une maison pieuse, sorte de crèche pour les jeunes filles dont les parents ne peuvent s'occuper, et qui aurait pour objectif de les inciter à la vertu en les retirant du

[1] *Ibidem*, p.969

[2] Les réactions de Marthe sont d'ailleurs teintées de terreur : « Et Marthe, alors, prise d'une anxiété étrange, levait les yeux, avec une de ces peurs brusques qui font regarder derrière soi si quelque ennemi caché ne va pas lever le bras. » *Ibidem*, p.969

[3] *Ibidem*, p.973. Sans nul doute Zola fait-il en sorte que l'abbé Faujas se montre prudent quant aux questions religieuses non seulement pour ne point éveiller les soupçons, mais aussi pour éviter que la religion, dont Marthe ignore tout, comme en témoigne l'absence d'article devant le vocable « religion », n'apparaisse comme un sujet frivole dont on se contente de bavarder, de « causer ».

vice : « – Il faudrait, pour conduire à bien une telle œuvre, un cœur maternel, chaud, tout dévoué.[1] » A travers cette gradation, Zola insiste à la fois sur les qualités innées d'une femme-nature, mais aussi sur la névrose monomaniaque de Marthe, absorbée par ses obsessions. « L'abbé Faujas, gravement, lui prit une main, qu'il garda un instant dans la sienne, en murmurant qu'elle avait une des plus belles âmes qu'il eut encore rencontrées.[2] » Faujas met alors en place sa manipulation, se montrant plus sournois encore, insinuant, suggérant, incitant, forçant insidieusement Marthe à prendre en charge ce projet en usant de toute sa force de persuasion, comme en témoignent les tournures hyperbolique suivantes : « […] les pauvres enfants grandissaient loin du vice, au milieu des meilleurs exemples[3] » ; « […] il comptait absolument sur elle […].[4] » Le personnage de Faujas réveille alors la névrose obsessionnelle et orgueilleuse de Marthe en flattant son égo et en la poussant à s'arracher elle-même à son rôle de mère : « Marthe trouva l'idée généreuse. Peu à peu, elle en fut envahie […][5] ». Le projet de l'Œuvre de la Vierge apparaît en réalité pour le personnage conquérant non seulement comme un moyen d'agir secrètement, dans l'ombre du personnage féminin, en attendant de profiter par la suite du succès de son initiative, mais il est aussi le moyen d'attirer Marthe à l'église de Saint-Saturnin, et de la laisser lentement glisser à la dévotion, afin de pouvoir plus aisément l'influencer. C'est donc après l'isolement et la flatterie que la stratégie de Faujas peut se mettre en place.

Mais Zola multiplie les obstacles, si bien que son personnage peine à changer radicalement son comportement et à apparaître comme un personnage affable et doucereux, qualités qui semblent pourtant essentielles chez un homme d'Église. Cette entreprise de séduction doit alors être le plus rapide possible, car le manipulateur ne peut aisément masquer son véritable visage ; il suffit que Marthe touche à son pouvoir ou à son territoire pour que la transformation de l'abbé Faujas soit immédiate. Le prêtre zolien, comme Monseigneur ou l'abbé Mouret, a en réalité du mal à dominer sa virilité, qui se manifeste non pas, contrairement aux autres personnages, par une sensualité latente, mais par des emportements violents, si bien que le prêtre doux et tolérant s'efface régulièrement derrière le resurgissement de l'homme violent et brutal. Après avoir séduit son hôte, Zola fait le choix de faire de Faujas le directeur de conscience de son héroïne qui ressent la nécessité, face à la monomanie de cette dernière, résultant d'un conflit entre ses pulsions érotiques et ses

[1] *Ibidem*, p.975
[2] *Ibidem*
[3] *Ibidem*
[4] *Ibidem*
[5] *Ibidem*

tendances autodestructrices, ainsi qu'aux difficultés qu'il rencontre pour cacher sa véritable personnalité, de l'assujettir. En acceptant finalement de devenir le directeur de conscience de Marthe, le prêtre, s'il se résigne à permettre un nouveau rapprochement avec la femme-névrose, entre alors dans un nouveau rapport de force avec cette dernière, ayant pour devoir de la soumettre mais se heurtant à sa résistance comme mécanisme de défense de sa liberté. En tant que femme-nature, gouvernée par ses instincts, le personnage de Marthe vit en hédoniste selon un principe de plaisir, qui exige une satisfaction immédiate et directe de ses désirs ; le rejet du prêtre lui est alors insupportable. Par conséquent, même si la femme zolienne semble s'assujettir entièrement et délibérément dans l'amour, et accepter de devenir « la chose » ou « l'esclave » de l'homme qu'elle aime, il semble que la réalité soit plus complexe, et que la femme-nature protège, inconsciemment, par un mécanisme automatique de défense du moi, une certaine forme de liberté dans l'amour. En d'autres termes, pour qu'il y ait rapport de force, il semble nécessaire que subsiste une résistance de l'un des partis comme preuve de sa liberté. Le prêtre doit alors sortir vainqueur de ce rapport de force, afin d'apparaître comme la figure dominatrice du couple qu'il forme malgré lui avec la femme-nature névrosée. C'est par sa grande violence et son mépris, qui semblent renforcer sa position et lui permettre de résister à la tentation, mais aussi par son utilisation de la névrose féminine zolienne, que le prêtre peut espérer dominer Marthe. Faujas commet alors un abus de faiblesse en se repaissant de la compassion, de la bonté d'âme et de la fragilité psychologique de sa propriétaire, en mettant en place sa stratégie de manipulation fondée sur le mensonge et la rudesse : « Alors, elle lui appartenait, il aurait fait d'elle ce qu'il aurait voulu »[1]. La domination passe donc idéalement par une appropriation totale du sujet.

Il semble cependant que le prêtre manipulateur échoue, non seulement dans *La Conquête de Plassans* mais aussi dans *Le Rêve*, puisque Monseigneur cède face à l'entreprise de manipulation psychologique menée par Angélique, et puisque si Fenil, première figure du prêtre conquérant du quatrième roman du cycle des *Rougon-Macquart*, échoue face à Faujas, ce dernier, qui nourrit les mêmes ambitions que son rival, connait à son tour la défaite. Défait e qui n'a rien de politique, puisque le triomphe de Faujas – et avec lui de Félicité – est total après l'élection de Delangre ; mais une défaite qui tient à l'échec de son entreprise de manipulation de Marthe Mouret, puisque cette dernière tient sa vengeance en l'assassinant dans l'incendie de sa propre demeure par l'intermédiaire de son double névrosé, François

[1] *Ibidem*, p.974

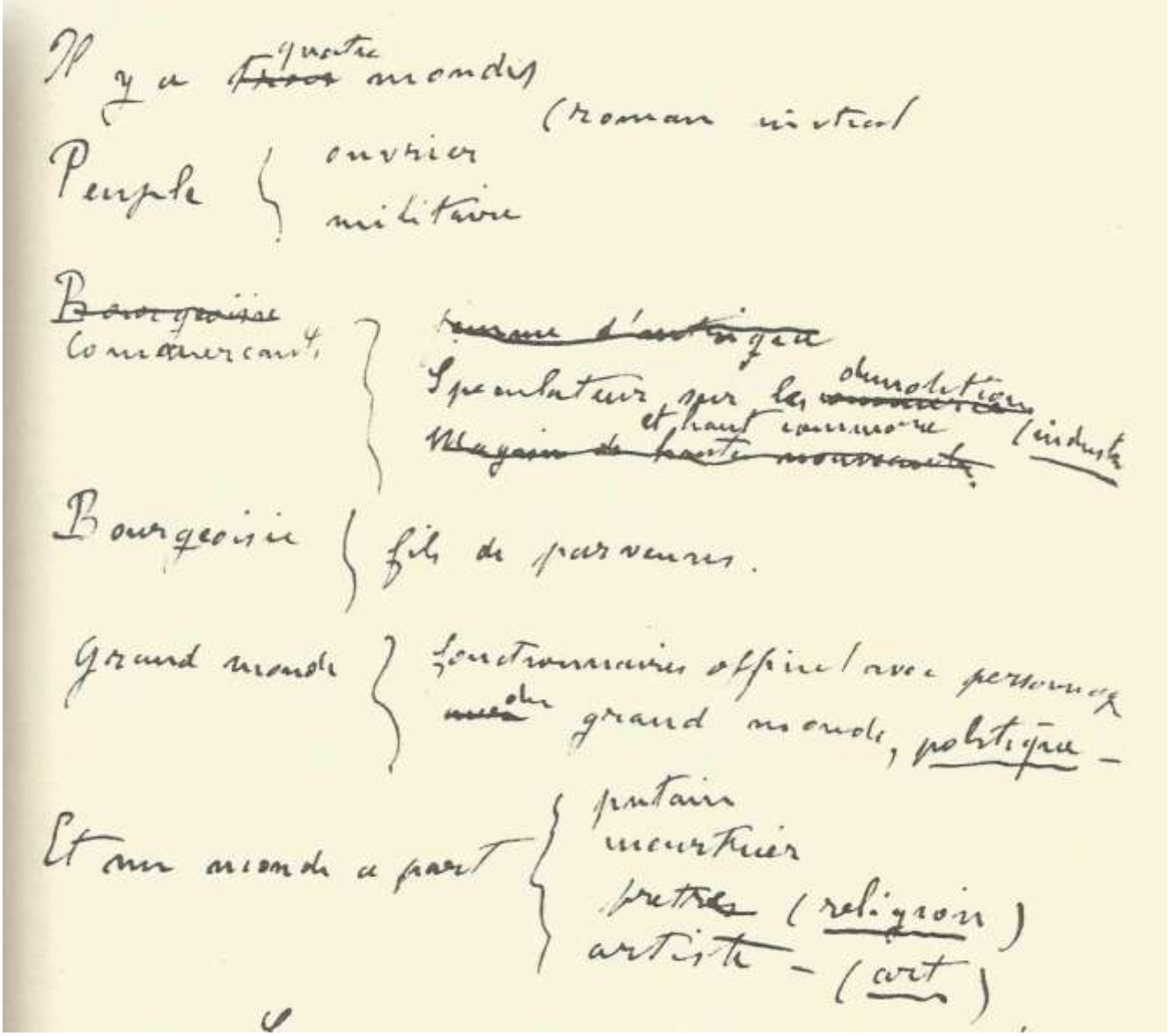
Mouret. Il semble alors que *La Conquête de Plassans, La Faute de l'abbé Mouret* et *Le Rêve* ne relatent pas tant la victoire personnelle d'un abbé divinisé ou le paradoxe du prêtre amoureux que la double chute de l'homme d'Église face à la femme-nature tentatrice et des personnages féminins face à la figure diabolique du prêtre. Les deux personnages interagissent donc en incarnant simultanément un rôle tentateur et menaçant pour l'autre partie.

CONCLUSION

Les relations entre la femme et le prêtre semblent imaginées, chez Zola, sur le modèle de la tentation de saint Antoine, et les trois romans qui constituent notre corpus d'étude, *La Conquête de Plassans, La Faute de l'abbé Mouret* et *Le Rêve*, peuvent apparaître à de nombreux égards comme trois réécritures naturalistes successives du célèbre récit hagiographique, focalisées sur la dimension charnelle de la tentation, incarnée par des personnages féminins liés à la nature depuis leur enfance virginale jusqu'à leur accomplissement dans la maternité, en passant par leur éveil sensuel. Face à la féminité à laquelle il renonce de manière incompréhensible, le prêtre zolien diabolise sa rivale, la femme-nature, en animalisant son désir sexuel, et en le présentant comme une réelle menace ébranlant son idéal ascétique. En renonçant à la vie et aux besoins matériels et vitaux du corps, l'homme d'Église zolien s'oppose nettement à la féminité, contre laquelle il entre en lutte. Mais le motif traditionnel de la tentation de saint Antoine, qui fait l'éloge du prêtre fort, capable de résister, est ébranlé par la névrose et l'exploitation des théories zoliennes sur l'influence de l'hérédité et du milieu sur ses personnages. Par conséquent, le prêtre zolien apparaît comme un saint Antoine faible, tiraillé entre son impossible idéal de chasteté et de mort corporelle d'une part, et sa sensualité d'homme d'autre part. L'érotisation mutuelle de l'homme d'Église et de la femme-nature, interdite, est alors nécessairement névrotique, la névrose des personnages zoliens étant caractérisée par deux symptômes principaux, la « passion » et l'« orgueil », qu'Ulysse Trélat présente dans *La Folie lucide* comme des manifestations possibles de la pathologie dont est atteinte l'héroïne de *La Conquête de Plassans*. La névrose de ses personnages permet à Zola d'inverser radicalement le motif traditionnel de la tentation de saint Antoine, en présentant le prêtre non plus comme un ascète subissant les tentations du diable, mais comme un nouveau Tartuffe, un faux-dévot, voire une créature diabolique ; la femme-nature, quant à elle, n'est plus uniquement l'envoyée du diable venue tenter charnellement le prêtre, mais un personnage innocent, victime de son incompréhension de la religion, et poussée à la névrose par le refus et l'abandon contre-nature de l'homme d'Église, qui emploie la ruse et la manipulation pour mieux dominer sa rivale. Une telle étude de la relation de la fausse dévotion du prêtre ébranlé par la féminité pourrait être prolongée par une analyse de la trilogie suivant immédiatement le cycle des *Rougon-Macquart* : il s'agit des *Trois Villes*, dans lesquelles Zola raconte l'histoire de Pierre Froment, un personnage d'homme d'Église mis à l'épreuve de la perte de la foi.

ANNEXE 1

Les « quatre mondes » de Zola[1]



Il y a ~~trois~~ quatre mondes
(roman virtuel)

Peuple { ouvrier
militaire

~~Bourgeoisie~~
Commerçants { ~~[illegible]~~
Spéculateurs sur la ~~[illegible]~~ obsolétion
~~Magasin de haute nouveauté~~ et haut commerce (industr

Bourgeoisie { fils de parvenus.

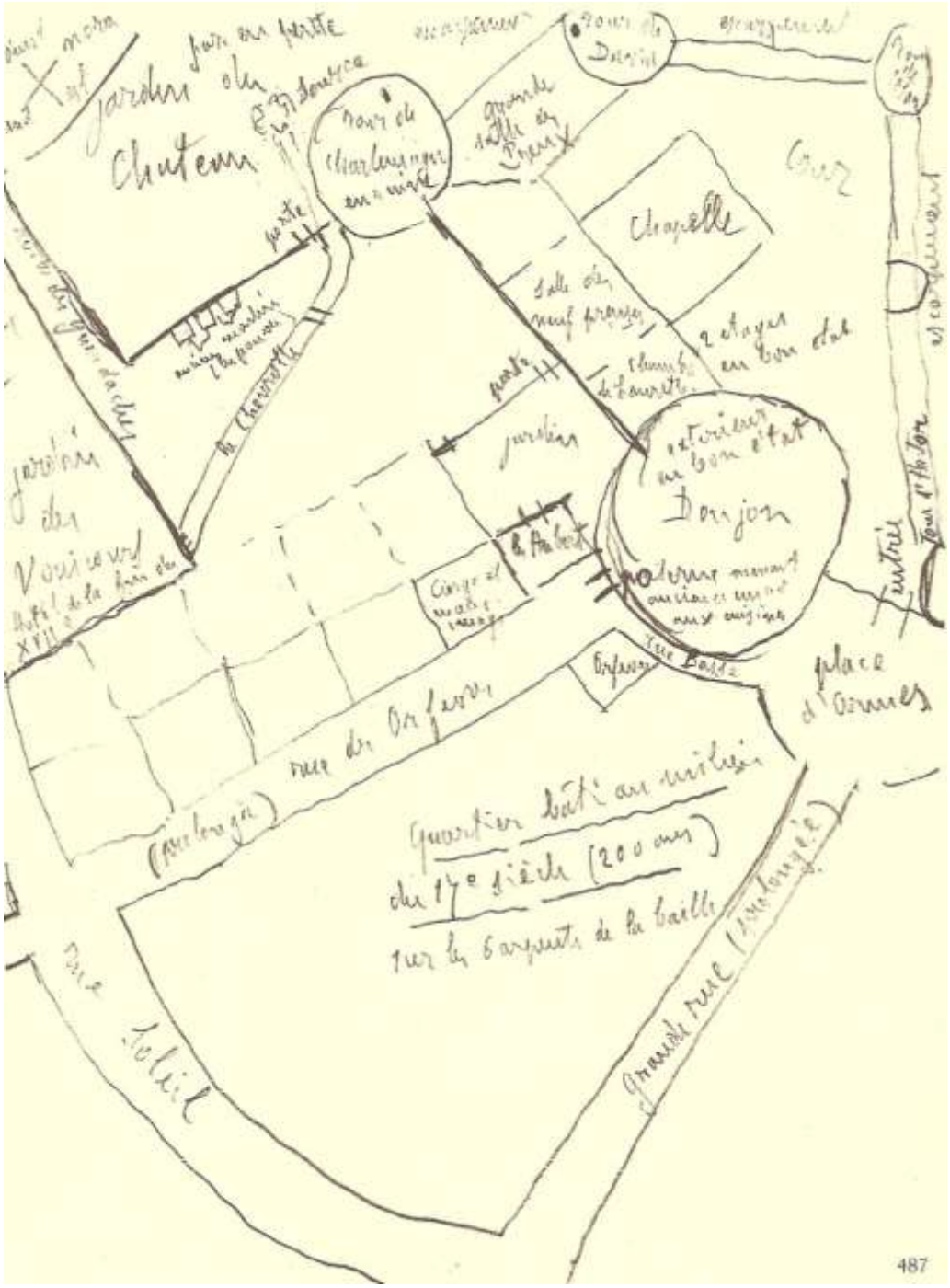
Grand monde { fonctionnaires officiel avec personnel
~~mêm~~ du grand monde, politique –

Et un monde à part { prêtaire
meurtrier
~~prêtres~~ (religion)
artiste – (art)

[1] Émile ZOLA, *Notes préparatoires aux Rougon-Macquart*, Ms NAF 10.345, f°22

ANNEXE 2

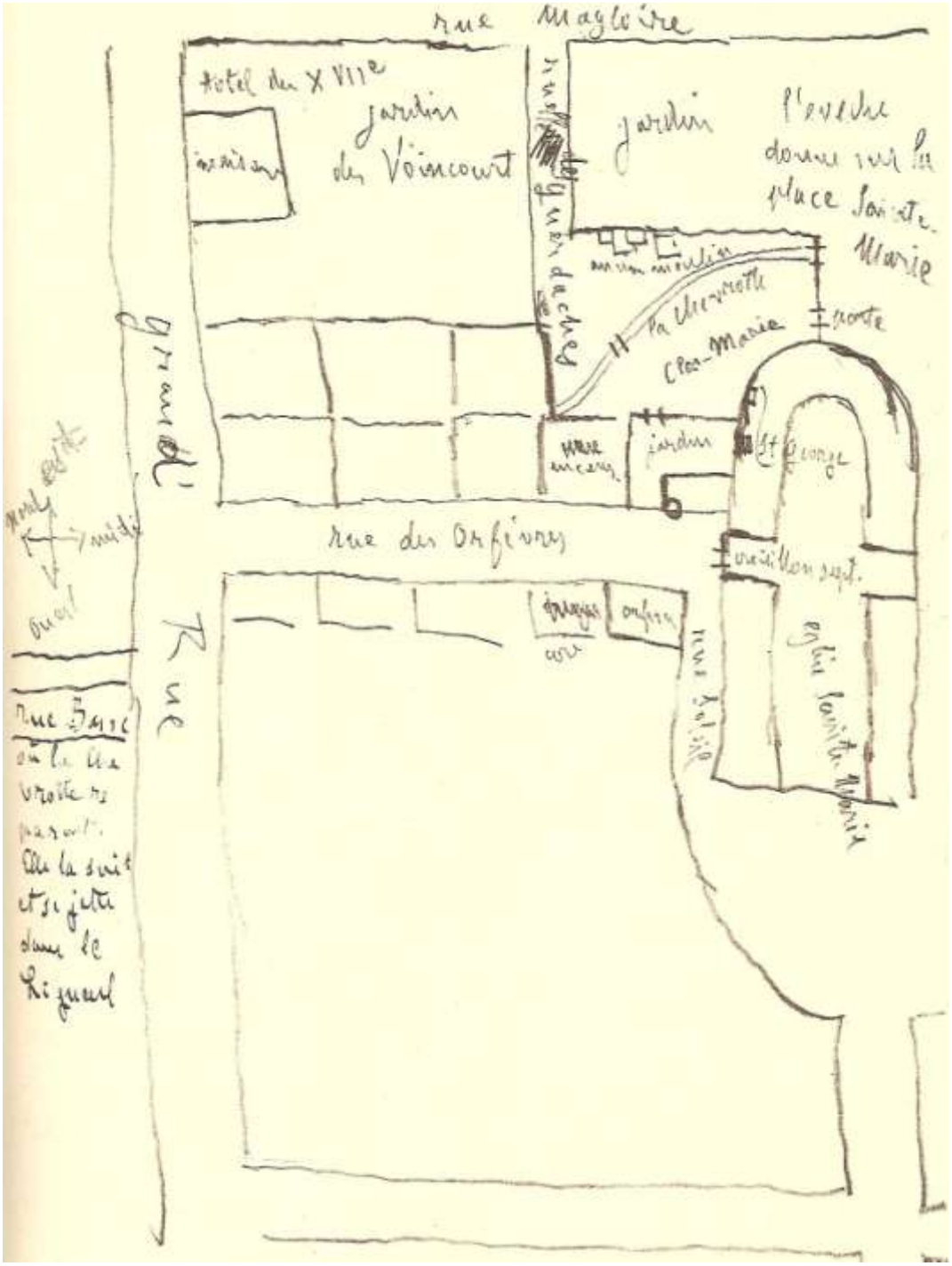
Plan de Beaumont-Le-Château[1]



[1] Émile ZOLA, *Le Rêve*, « Beaumont-l'Église et Beaumont-la-ville – Histoire – Plan », Ms NAF 10.324, f°247

ANNEXE 3

Plan de Beaumont-l'Église[1]



[1] Émile ZOLA, *Le Rêve*, « Beaumont-l'Église et Beaumont-la-ville – Histoire – Plan », Ms NAF 10.324, f°246

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres d'Émile ZOLA

ZOLA, Émile, *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, Tome I, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes établies par Henri Mitterand, Paris : éditions Fasquelle et Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960. 1720 pages.

ZOLA, Émile, *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, Tome IV, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes établies par Henri Mitterand, Paris : éditions Fasquelle et Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966. 1822 pages.

ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental,* in *Œuvres complètes*, tome 32, préface de Gilbert Sigaux, Le Cercle du Bibliophile, 1968. 599 pages.

ZOLA, Émile, *Mes Haines,* in *Œuvres complètes*, tome 31, préface de Henri Guillemin, Le Cercle du Bibliophile, 1967. 363 pages.

Articles et ouvrages contemporains

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, « *La Faute de l'abbé Mouret* par Émile Zola », in *Mémoire de la critique*, préface de Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1998. 368 pages.

CHARCOT, Jean-Martin, *L'Hystérie*, textes choisis et présentés par E. TRILLAT, Toulouse : éditions Privat, 1971, 214 pages.

FERDAS, René, « La physiologie expérimentale et *Le Roman expérimental*, Claude Bernard et M. Zola », in *Mémoire de la critique*, préface de Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1998. 368 pages.

FLAUBERT, Gustave*, La tentation de saint Antoine*, 1874, préface de Jacques Suffel, Paris : Garnier-Flammarion, 1967. 252 pages.

GIRAUD, Albert, « Zola romantique », in *Mémoire de la critique*, préface de Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1998. 368 pages.

GONCOURT, Edmond et Jules (de), *Madame Gervaisais*, 1869, Paris : Charpentier, 1919. 325 pages.

HOUSSAYE, Henri, « Le vin bleu littéraire », 1877, in *Mémoire de la critique*, préface de Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1998. 368 pages.

MÉRIMÉE, Prosper, *Une femme est un diable*, 1828, [en ligne], Lisieux : 1998, pages disponibles sur : http://www.bmlisieux.com/archives/femdiabl.htm

MICHELET, Jules, *L'Amour*, 1859, Paris : Calmann-Lévy [sans date]. 464 pages.

MICHELET, Jules, *La Femme*, 1860, Paris : Calmann-Lévy, [1902 ?]. 468 pages.

TRÉLAT, Ulysse, *La folie lucide*, 1861, présentation de Pierre Morel, Paris : Frénésie éditions, collection Insania, 1988. 357 pages.

Ouvrages critiques

BECKER, Colette, *La Fabrique des Rougon-Macquart, éditions des dossiers préparatoires*, vol I à IV, Paris : Honoré Champion, 2003 à 2009.

BERTRAND-JENNINGS, Chantal, *L'Éros et la femme chez Zola, de la chute au paradis retrouvé*, Paris : Klincksieck, 1977. 131 pages.

BORIE, Jean, *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, Paris : Le Livre de Poche, collection Biblio Essais, 2003. 347 pages.

CABANIS, José, *Michelet, le prêtre et la femme*, Paris : Gallimard, 1978, 242 pages.

COLLOT, Sylvie, *Les lieux du désir, typologie amoureuse de Zola*, Paris : Hachette Supérieur, 1992. 191 pages.

DEZALAY, Auguste, *L'opéra des Rougon-Macquart, essai de rythmologie romanesque*, Paris : Klincksieck, 1983. 353 pages.

DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale, textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris : Grasset, 1993. 373 pages.

GUERMES, Sophie, *La religion de Zola*, Paris : Honoré Champion, 2003. 595 pages.

KRAKOWSKI, Anna, *La condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola*, St Genouph : éditions A-G Nizet, 1974. 263 pages.

LUMBROSO, Olivier, et MITTERAND, Henri, *Les manuscrits et les dessins de Zola*, volumes I, II et III, Paris : Textuel, 2002. 543 pages.

PRUNGNAUD, Joëlle, *Figures littéraires de la cathédrale, 1880-1918*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2008. 269 pages.

RODIN, Auguste, *Les Cathédrales de France*, 1914 Ligugé : éditions Bartillat, 2009, 249 pages.

Articles et thèses

ANGENOT, Marc, « "La fin d'un sexe" : le discours sur les femmes en 1889 », *Romantisme*, 1989, n°63, p.5-22

BASILIO, Kelly, « Angélique, entre Angèle et Angeline… Essai de ptéropsychologie zolienne », *Les Cahiers naturalistes*, 2002, n°76, p.67-83

BECKER, Colette, « Le Rêve d'Angélique », *Les Cahiers naturalistes*, 2002, n°76, p7-23

BELLET, Roger, « La Femme et le Prêtre dans la littérature de la deuxième moitié du XIXe siècle », *Le Populaire à l'ombre des clochers*, 1997. p.11-19

CABANÈS, Jean-Louis, « Rêver *La Légende dorée* », *Les Cahiers naturalistes*, 2002, n°76, p.25-47

CARLES, Patricia, et DESGRANGES, Béatrice, « Le cauchemar de l'éducation des filles. Notes sur *Le Rêve* de Zola », *Romantisme*, 1989, n°63, p.23-28

FABRE, Bruno, « Contribution à une structuration archétypologique de *La Faute* de Zola », *Cahiers de recherches sur l'imaginaire*, 1999, n°XXVII, 240 pages.

FERNANDEZ-ZOÏLA, Adolfo (Dr), « Effets de pouvoir et espaces de deux folies à Plassans », *Les Cahiers naturalistes*, 1984, n°58, p.43-62

FERNANDEZ-ZOÏLA, Adolfo (Dr), « Le jeu des imaginaires dans *Le Rêve* », *Les Cahiers naturalistes*, 1988, n°62, p.153-170

GOT, Olivier, « Zola et le jardin mythique », *Les Cahiers naturalistes*, 1988, n°62, p.143-152

GOT, Olivier, « Le système des jardins dans *Le Rêve* », *Les Cahiers naturalistes*, 2002, n°76, p.85-96

GUERMÈS, Sophie, « La philosophie cachée du *Rêve* », *Les Cahiers naturalistes*, 2002, n°76, p.49-65

LAPP, John-C. « Zola et *La Tentation de Saint Antoine* », *Revue des Sciences humaines*, n° 92, octobre décembre 1958, pp. 513 518.

MARACHI, Catherine, « La place du *Rêve* dans la série des *Rougon-Macquart* », *Les Cahiers naturalistes*, 1984, n°58, p.89-95

OUVRARD, Pierre, *Le personnage du prêtre dans l'œuvre romanesque d'Emile Zola*, thèse de Doctorat troisième cycle, soutenue devant l'université de Paris-Val de Marne. Dir de recherche : M. Robert Jouanny, 1982. 380 pages.

VOISIN, Marie-Ange, « Ironie et dissimulation dans *La Conquête de Plassans* : le personnage de Faujas », *Les Cahiers naturalistes*, 1994, n°68, p.63-75

Ouvrages complémentaires

SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, traduit par Joseph Trabucco, Paris : GF Flammation, 1964. 380 pages.

VORAGINE, Jacques (de), *La Légende dorée*, traduit par Teodor de Wyzewa, Paris : éditions du Seuil, 1998. 743 pages.

Sources internet

ALIX-LEBORGNE Viviane, *La folie chez Emile Zola et Hector Malot* [en ligne], pages disponibles sur : http://www.hector-malot.org/medias/File/Folie%20Zola-article%20Viviane.pdf

VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* [en ligne], 1856, pages disponibles sur : http://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonn%C3%A9_de_l%E2%80%99architecture_fran%C3%A7aise_du_XIe_au_XVIe_si%C3%A8cle

Table des matières

INTRODUCTION 2
I. Le prêtre zolien, nouveau saint Antoine 8
A. L'idéal ascétique du prêtre zolien 8
a) L'existence en apparence ascétique du prêtre zolien 9
b) La prêtrise comme une négation du corps 12
c) L'ascèse ou le martyre quotidien 14
B. La femme-nature zolienne, rivale du prêtre, associée à la vie 21
a) La nature liée à la virginité 23
b) L'éveil à la sensualité de la jeune fille.....31
c) L'aspiration de la femme-nature zolienne à la maternité 39
C. La femme-nature zolienne, incarnation du diable 45
a) La femme-nature ou l'envoyé du diable.....47
b) La notion de « tentation » chez Zola 54
c) La résistance du prêtre, ou sa lutte contre la féminité 58
II. L'érotisation et la névrotisation mutuelle de la femme-nature et du saint Antoine zolien.....65
A. Un personnage dégénéré 66
a) Le prêtre névrosé par nature, ou l'application des théories zoliennes sur l'hérédité 67
b) L'instabilité du genre du prêtre comme marque de la névrose.....71
B. Une érotisation névrotique mutuelle.....80
a) La sensualité du prêtre zolien, ou l'échec de l'idéal ascétique 81
b) L'éveil d'un désir réciproque.....86
c) Une érotisation nécessairement névrotique 94
C. Le développement d'une même névrose face au désir interdit.....100
a) Paranoïa et masochisme des personnages zoliens monomaniaques 100
b) La passion et l'orgueil, ou l'interprétation romanesque des travaux scientifiques 105
III. L'inversion zolienne du motif traditionnel de la tentation de saint Antoine, ou le prêtre diabolisé 111
A. Le prêtre zolien, nouveau Tartuffe.....112
a) Un rapport de domination 113
b) La fausse dévotion des personnages névrosés 117
c) La prêtrise comme une performance scénique 122
B. La femme-nature zolienne innocentée 126

a) La femme-nature, créature innocente 127

b) La femme-nature zolienne innocentée au profit d'une responsabilisation de son environnement naturel 131

c) De l'innocence à la victimisation, de la passivité au masochisme 135

C. La diabolisation du prêtre zolien 141

a) Le prêtre zolien, créature diabolique 141

b) Le Tartuffe zolien, initiateur sexuel 146

c) La manipulation de la femme-nature zolienne par le prêtre démoniaque 151

CONCLUSION 160

ANNEXE 1 161

Les « quatre mondes » de Zola 161

ANNEXE 2 162

Plan de Beaumont-Le-Château 162

ANNEXE 3 163

Plan de Beaumont-l'Église 163

BIBLIOGRAPHIE 164

UNIVERSITE Stendhal GRENOBLE 3

Déclaration anti-plagiat
Document **à scanner** après signature
et **à intégrer** au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : DECUGIS PRENOM : Anaïs

DATE : 02/07/2013 SIGNATURE : [redacted]

Mise à jour mars 2013