UNIVERSITY OF AMSTERDAM

UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Quelle est la faute de l'abbé Mouret?: pour une narratologie diachronique et polémique

Bal, M.G.

DOI
10.3828/AJFS.1986.11

Publication date
1986

Published in
Australian Journal of French Studies

Link to publication

Citation for published version (APA):
Bal, M. G. (1986). Quelle est la faute de l'abbé Mouret?: pour une narratologie diachronique et polémique. *Australian Journal of French Studies*, *23*(2), 149-168. https://doi.org/10.3828/AJFS.1986.11

General rights
It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations
If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: https://uba.uva.nl/en/contact, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, P.O. Box 19185, 1000 GD Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (https://dare.uva.nl)

Download date:15 Sept 2026

INTRODUCTION

The remaining essays return in various ways to questions of genre. Is quest-narrative the same as travel-narrative, is one of the many pertinent questions asked by Ruth Blair in her study of *Mardi* and *Boomerang*. Sylvia Williams' article begins with the provocative "subtitle" of *India Song:* "texte théâtre film", and moves on to discuss the *avatars* of the narrating voice(s) in this and – briefly – other texts by Duras. Finally, Philippe Hamon, whose article explores a series of relationships between "texte" and "architecture" leading to an *ut architectura poesis*, suggests that the thematics of *ruins* may be a means of bringing together the apparently disparate "genre lyrique" and "genre réaliste".

Because of space problems for which I must accept responsibility (like the airline companies, I "overbooked" on the assumption that not everybody would as it were turn up... but they did), several articles have had to be held over until the next issue, including Anne Freadman's. But the order remains unchanged. I apologize to authors and readers alike for the unwarranted creation of that most common of narrative strategies, suspense.

Michael Spencer

QUELLE EST LA FAUTE DE L'ABBE MOURET? POUR UNE NARRATOLOGIE DIACHRONIQUE ET POLEMIQUE

MIEKE BAL

Frère Archangias, le personnage zolien le plus misogyne, a bien compris l'apôtre Paul, à qui on attribue les phrases suivantes:

> Pendant l'instruction, la femme doit garder le silence, en toute soumission. Je ne permets pas à la femme d'enseigner ni de faire la loi à l'homme. Qu'elle se tienne tranquille. Car c'est Adam qui fut formé le premier, Eve ensuite. Et ce n'est pas Adam qui se laissa séduire, mais la femme qui, séduite, se rendit coupable de transgression. I *Tim.* 2:11-14

En matière de séduction, Archangias est expert, et il sait mieux que quiconque à quel point la relation entre la femme et le serpent est restée intense, depuis la malheureuse rencontre au paradis:

> Elles ont le diable dans le corps, elles puent le diable; elles le puent aux jambes, aux bras, au ventre, partout...

Paul ne donne que deux arguments des onze énumérés par Trible (1978:73) dans sa liste des "traits misogynes" tirés, à tort ou à raison, de *Genèse* 2-3. Les deux arguments de Paul sont à la fois les plus fréquemment allégués et les plus évidemment erronés de tous. Comme rapportage factuel sur le récit, ils ne résistent pas à une lecture attentive du texte, et, en tout état de cause, la conclusion tirée de ces "faits" n'aboutit pas logiquement à ce jugement moral; et, dans le cas-limite où ce jugement serait justifié, aucun lien logique ne peut s'établir entre lui et l'interdiction qui en découlerait. Adam en tant qu'homme n'est pas le premier créé; aucune priorité qualitative ne peut se fonder sur le simple ordre chronologique; et, même si l'homme pouvait se prévaloir de cette primauté, le fait pour la femme d'être un produit "moins réussi" de poterie divine n'implique aucunement l'incapacité de parler, d'enseigner et d'exercer une autorité. En outre, les deux humains ont également transgressé.

Si le résumé que donne Archangias de l'argument paulinien est un peu simpliste – "Ce serait un fameux débarras, si l'on étranglait toutes les filles à leur naissance" – il reste fidèle à la structure de la proposition. En effet, l'aspect le plus intéressant de la dernière me semble la *collocation* de l'émergence du corps féminin en signes narratifs, et la présupposition de la corruption morale du personnage doté de ce corps. Je tâcherai de montrer que le nom propre est le site de cette collocation. Le nom propre, étiquette textuelle qui représente la stabilité et la continuité du personnage, produit la coïncidence entre personnage et nom commun. En d'autres termes, si Archangias refuse de se référer à Albine par le nom propre de la jeune fille, c'est que le nom propre *Eve* rend celui d'Albine superflu; remplaçant le nom propre *Eve* par le trait selon lui le plus perti-

nent du concept-nom commun /Eve/, il appelle Albine simplement *la gueuse.* Paradoxalement, son refus du nom propre – jamais Archangias ne prononce le nom *Albine* – démontre le fonctionnement du nom propre dans le roman.

Pourquoi théoriciens (Barthes) et romanciers (Sarraute, Duras, Robbe-Grillet) modernes combattent-ils, chacun à sa façon, le nom propre, inscriptible selon Barthes, dans leurs attaques contre le personnage? La place centrale du nom propre dans le discours fictionnel stimule une stratégie de lecture que je propose d'indiquer comme l'illusion rétrospective *(retrospective fallacy).* Elle consiste à projeter un personnage complet, accompli et singulier, *nommé,* sur les éléments textuels qui mènent, progressivement, à la construction de ce même personnage. Le résultat, circulaire, est l'illusion réaliste. C'est ainsi que Paul a lu *Genèse,* et Archangias nous montre la puissance et la persistance de l'illusion rétrospective. Mais le roman de Zola fait plus: mettant en scène, avec le personnage d'Archangias, le côté destructeur d'une telle lecture de *Genèse,* il tente l'impossible dépassement de cette lecture typiquement chrétienne. Du point de vue de la poétique du roman, cette intertextualité polémique mérite qu'on s'y arrête un peu. Car elle met en cause le concept de *personnage,* et avec lui, tout concept narratologique faussement stable. La lecture dialogique que je proposerai dans les pages suivantes se veut exemplaire de l'approche dont je me fais ici l'avocate: celle d'une narratologie autocritique qui, seule, permet de sauver une discipline devenue stérile en la mettant au service d'une théorie *critique* au sens précis de Jürgen Habermas (1976).[1]

Il n'y avait pas d'Eve au paradis. Pendant la courte période qui se jouait à cet endroit, on peut tout au plus déceler quelques phases de la *construction* du personnage. D'abord, il y avait une créature terrestre, ensuite, une femme, puis, un actant, et ce fut seulement après le paradis qu'un être appelé *Eve* a commencé d'exister. En suivant quelques étapes de cette construction, il nous sera possible de voir comment Zola réagit à chacune d'elles.

Les signes du corps féminin n'apparaissent pas tout de suite. D'abord une créature sans sexe est formée. Le premier corps, *le corps,* unique et non-divisé, est le corps de la créature terrestre, œuvre de Jahvé le potier. Du verset 2:7 à 2:20, cette créature n'a ni nom, ni sexe, ni capacité d'agir. Elle apparaît comme un personnage virtuel, montrant par ses manques la définition du personnage complet.

Comme description du concept qu'il signifie, le mot *ha-adam* est très adéquat. Il est dérivé du mot indiquant le matériau utilisé pour sa construction. L'aspect matériel de la terre, *ha-adama* ou glèbe, enveloppe, par la même iconicité à l'œuvre dans le fameux slogan *I like Ike,* la créature qui en fait partie. En d'autres termes, celle-ci est tout d'abord caractérisée comme *prise dans,* différenciée d'un milieu plus large. Ce principe de différenciation est le trait principal de la création dans *Genèse* 1.

La créature n'a pas de nom propre. Le nom commun ne deviendra un nom propre que beaucoup plus tard. La créature est encore entièrement passive; elle sera prise en main par son créateur qui la mettra dans le jardin, parmi les arbres-à-venir. De la même façon, Serge, inconscient, est porté au Paradou.

Trible (1978:80-140) met l'accent sur le caractère sexuellement non-différencié de notre *ha-adam.* A proprement parler, il ne peut même pas être dit androgyne ou bi-sexuel, car la sexualité n'existe pas encore. C'est ainsi, pourtant, que les versions ultérieures l'ont interprété. Dans la version plus récente de *Genèse* 1, par exemple, Elohim-dieu crée l'humanité comme mâle et femelle (1:27), à son image, et dans le verset 5:1-2 cette androgynie est explicitement attribuée à l'être *ha-adam.* L'usage du pronom pluriel dans 1:27 et dans 5:2 ne justifie pas, cependant, une interprétation singulière et mâle de cette créature. Qu'est-ce qui incite les lecteurs comme Paul à supposer que cette créature soit mâle, et pourquoi prennent-ils cette priorité erronée comme preuve de supériorité? Incapables de lire un personnage incomplet, ils le complètent, apportant eux-mêmes les traits qui manquent. Apparemment, nos frères chrétiens lisent à partir d'un concept de personnage dont le nom propre et l'identité sexuelle font partie intégrante, et qui implique une stabilité à toute épreuve. Une telle lecture statique du personnage est encouragée par une narratologie descriptive qui vise à *nommer,* à désigner des unités et qui fait même de cette stabilité la "cohérence" – critère de l'intégrité du texte. Elle manque, dès lors, inévitablement de rendre compte d'un des aspects les plus intéressants du genre romanesque: sa polémique avec ce de quoi il est né. Zola en fournit un exemple éclatant. Curieusement, Serge n'est pas le seul descendant de *ha-adam* indifférencié. L'Albine du début, seule habitante du Paradou, est présentée comme un être non-sexué, enfant-singe sauvage sans sexe.

Après cette phase de l'existence pure, la différenciation est développée. La créature singulière devient plurielle. Cependant, si les lecteurs sont capables, eux, de compléter le personnage, celui-ci ne l'est pas. C'est dieu-Jahvé, et pas *ha-adam,* qui décide que son œuvre n'est pas finie. Une fois dans le paradis,

> Il n'est pas bon pour l'humain d'être seul
> je lui ferai un(e) compagn(e)on qui corresponde à lui (2:18).

En effet, après avoir entrevu le Paradou, Serge commence à se sentir mal à l'aise. Albine le dira avec précision: "Tu as besoin d'être aimé, comprends-tu?" (102). Le manque de différenciation sexuelle cause la solitude vaguement ressentie, mais l'être ne peut pas savoir ce qui lui manque, ne le connaissant pas encore. Jahvé, cependant, prend quelque temps à comprendre qu'il ne suffit pas d'*ajouter* simplement des êtres. Les animaux, êtres différents, ne *correspondent* pas. Deux remarques sont de mise ici. D'abord, l'erreur de Jahvé est le premier indice du fait qu'il commence à perdre son pouvoir, sa maîtrise absolus. Ensuite, le problème des animaux montre que la traduction usuelle: "une aide appropriée

pour lui", est fausse, et non pas "simplement" sexiste. Elle rend l'épisode des animaux vide de sens. Car selon le mythe, c'est la tension entre le même et le différent qui crée la sexualité. La créature doit être séparée d'une partie de lui-même pour que le reste, son "autre moitié", puisse commencer d'exister.

La créature terrestre perd conscience dans un profond sommeil. Ce sommeil est la mort de la créature non-différenciée. Elle en émergera duelle, différenciée. Cette phase du développement est mise en scène par Serge qui, après sa crise où il implore la Vierge, puis Dieu, perd conscience. Comme *ha-adam*, Serge meurt à l'innocence intenable, pour renaître, péniblement et longuement, comme un autre homme: comme un homme. Plusieurs fois, sa solitude et son caractère enfantin avaient été soulignés par tous les discours du roman: par le narrateur, par lui-même dans ses fantaisies, et par les jugements du personnage chargé de la fonction axiologique: sa gouvernante la Teuse. Celle-ci proclame que sa sainteté est en effet un manque de maturité:

> Il n'a point vécu, il ne sait rien, il n'a pas de peine à être sage comme un chérubin, ce mignon-là (31).

Zola suit le détail de cette phase de la création-construction. Après son premier coup d'œil au Paradou, Serge, vaguement mal à l'aise, est mené, par sa sœur retardée, devant les animaux. Désirée, avec qui il partage l'existence enfantine, indifférenciée, lui *montre* les animaux et les *nomme*. C'est pendant cet épisode que Serge tombe malade, perd le contact avec la réalité, puis perd la conscience, et la mémoire.

Le verbe utilisé pour indiquer la formation de la créature terrestre était celui, spécifique, pour le travail de poterie. Le verbe du verset 2:22 se réfère spécifiquement à l'architecture et à la construction de bâtiments. L'action est à la fois plus complexe, plus difficile, et nécessite des matériaux plus différenciés. La différence indiquerait un niveau supérieur de la création. Ceci est conforme à la poétique de la Bible. Tout comme la création de l'humanité dans la version liturgique de 1-2:4a est le point culminant de la création du monde, de même, la création de l'humanité dans la version du chapitre 2:4b - 3 est développée en deux phases de perfectionnement progressif. Ceci réfute le premier argument de Paul, tiré de sa première erreur. Le matériau utilisé ne consiste plus dans la poussière, l'argile, mais en chair et os déjà enrichis de *nephesh*, du principe de vie. Le résultat est aussi plus "élevé": ce n'est plus une créature indifférenciée, mais un être sexué, et plus précisément une femme.

> Et Jahvé Dieu bâtit en femme / *icha* / la côte
> qu'il avait prise à *ha-adam*

Des deux noms qui, dans ce texte, désignent l'être sexué, le féminin, *icha* apparaît en premier; *ich* suivra plus loin. C'est *icha* qui change le sens de *ha-adam* de créature terrestre en homme terrestre. Dans ce sens sémiotique, la femme a été formée en première, ensuite l'homme (*contra* Paul).

Il y a peu de raisons, cependant, de surestimer son cas. Tout comme l'homme ne saurait commencer d'exister que par sa différenciation d'avec la femme, de même celle-ci doit, dans l'étape suivante de sa création/construction, être reconnue comme différente, et recevoir à son tour de l'homme l'identité sexuelle qui lui est assignée. Encore une fois, Jahvé manipule un personnage non-encore-accompli, non-encore-capable d'agir. Il l'amène à *ha-adam* qui, en reconnaissant l'autre, assume sa propre identité sexuelle. La reconnaissance de la sexualité est mise en paroles dans la poésie qui constitue les premières paroles directement citées de l'humain. Si la femme est la première à être signifiée, l'homme est le premier à signifier. L'attribution de la parole à l'homme, cette étape suivante de la création de l'humanité, démontre un processus profondément égalisant par sa structure dialectique. Alter (1981:65-67) donne un aperçu intéressant de la citation dans la poétique de la bible. La citation est un des procédés de caractérisation dans cette poétique qui ne connaît guère le mode descriptif, et elle est, comme la nomination, étroitement liée à la conception biblique de l'humanité. La distribution de la parole et des noms parmi les différents personnages est donc pertinente.

L'expérience de l'homme qui, en se réveillant, pense être rené parce que la présence de l'autre change son propre être, est mise en paroles par Serge dans des phrases qui affichent leur relation intertextuelle avec le texte-source: "il croyait être né la veille" (103) et demande à Albine:

> "Qui es-tu, d'où viens-tu, que fais-tu *à mon côté?*" (119)

et

> "C'est toi, n'est-ce pas, qui m'as tiré *de la terre?*" (123) (C'est moi qui souligne.)

C'est sous la forme interrogative que se développe la reconnaissance de l'autre comme autre ("qui es-tu?") et dont l'origine pose le problème de l'existence. La relation entre les trois questions de Serge est profondément métonymique: l'identité ("qui es-tu?") est à la fois fonction de l'origine ("d'où viens-tu?") et de la tension entre le même et l'autre: elle est là, mais elle n'est pas lui; elle est à son côté, condensation de la "côte" de l'origine et de la "compagne correspondante" définissante. Condensation il y a encore, entre Albine et le créateur: "C'est toi, n'est-ce pas, qui m'as tiré de la terre?". La question montre que Serge a saisi l'essence de la création selon *Genèse:* la différenciation. "Tirer de" est, dans cette perspective, l'acte même de créer, tout en étant, en même temps, à la forme passive, l'essence de l'existence spécifique.

La poésie de *ha-adam* comporte deux parties. D'abord, il reconnaît la femme comme partie du même *ha-adam* dont il est un reste:

> cette fois, ceci est l'os de mes os et la chair de ma chair.

Après les échecs des versets 2:19-20, ces vers sont une célébration joyeuse de leur nature commune, de leur fraternité. De ce point de vue, l'homme n'est pas

le parent de qui la femme est née, comme la lecture traditionnelle le voudrait, mais plutôt, si nous restons dans le champ sémantique de la métaphore familiale, son frère. Il est le "fils" de *ha-adam,* elle en est la "fille". Cette relation éclaire d'un jour nouveau la relation entre Serge et Désirée. Retardée, la dernière représente un stade que Serge va maintenant péniblement dépasser.

Après la reconnaissance de leur similarité, *ha-adam* le Second célèbre la différence. En effet, on peut le désigner ainsi pour trois raisons. Deuxième né, après la femme qui le laisse derrière; le deuxième *ha-adam,* après le premier qui était indifférencié; mais quand même le futur Adam le Roi, régnant, après Jahvé, sur la terre, femme comprise – mais c'est pour bien plus tard. La phrase qui intervient maintenant est déjà symptomatiquement ambiguë:

> Ceci sera appelé femme */icha/*
> car de l'homme */ich/* a été pris

Le nom sexué *ich* semble poser problème pour le point de vue qui est le mien. Lévinas (1974) discute l'importance de ces noms pour la formation de l'idée que l'essence même de la féminité réside dans son origine secondaire: la féminité est, selon lui, dans "cet initial après-coup".

En effet, j'aurais eu la tâche plus facile, semble-t-il, si le nom *ha-adam* avait été utilisé ici; car sous la forme indifférenciée de ce nom, il se serait agi alors, de toute évidence, du sens premier. Tel qu'il se présente, le nom m'amène à examiner une alternative. La difficulté peut se résoudre en considérant qu'après l'allotropie, le changement de propriétés physiques à l'intérieur de la même substance, l'homme présuppose qu'il a toujours eu cette identité sexuelle. Cette illusion rétrospective est alors attribuée au personnage commençant, raison de plus pour que le critique s'en abstienne, sous peine de tomber dans la paraphrase. L'homme focalise son état antérieur à partir de son état présent. Tout comme les adultes n'ont aucune mémoire de leur première enfance et *a fortiori* de leur état prénatal pendant lesquels ils n'étaient pas encore des sujets pleins, l'homme ne saurait imaginer le moment où il n'était pas encore homme. L'analogie entre cet homme et l'adulte débutant suggère le code herméneutique de la psychanalyse qui est de toute évidence pertinente, mais que je dois laisser de côté. Déjà, le nom *ha-adam* est définitivement dédoublé, et le nom commun indifférencié commence à prendre l'allure d'un nom différencié, nom commun encore, mais bientôt nom propre.

Toute plausible – et, en effet, acceptable – que soit cette explication, une seconde, également plausible sinon plus, s'impose à l'analyse. Les mots "a été pris de", synonymes des paroles de Serge, ne signifient pas "fait dans" mais "séparé de", "tiré de", "différencié de". Dans ce cas, l'homme a raison. De *ha-adam* (premier sens) Jahvé a fait *icha* et *ich,* en les séparant l'un de l'autre. De la même façon, dans l'étape précédente de la création, Jahvé a fait *ha-adam* en le séparant du reste de la terre, *ha-adama,* qui change radicalement de par

cette séparation: son unité est rompue, elle en est devenue moins chaotique, elle a perdu l'humanité virtuelle qu'elle contenait, et elle a acquis un maître et serviteur virtuel. Le même jeu de mot souligne la différence dans la similarité, et si l'on veut, la relation de contenant à contenu est renversé par l'icône à la *I like Ike.* C'est pourquoi il fallait utiliser la même racine.

Les deux interprétations sont mises en scène dans *La Faute.* L'amnésie est particulièrement sensible dans ce que Serge, après sa découverte, après son devenir-homme, se voit forcé de laisser tomber la Vierge. Il n'est plus capable de s'imaginer une relation non-sexuée avec une femme, maintenant trop radicalement autre. On pourrait dire que Serge et la Vierge (rimant aussi clairement que la Teuse et la Gueuse) ont tous deux perdu leur virginité en cours de ce processus. Marie représente dès lors le danger qu'Archangias, qui était d'emblée au-delà de la transition, avait vu en elle. La deuxième interprétation est manifeste dans la condensation du créateur et de la créature: "c'est toi, n'est-ce pas, qui m'as tiré de la terre?". L'acte accompli en vient à coïncider avec l'acte subi, tandis que la créature "nouvelle" et le "reste" ne sont pas distingués non plus. Le concept-clé "différencier" condense ici, sépare là: l'Evénement reste le même, sujet et objet, premier et deuxième sont différents dans les deux versions. Dans le roman de Zola, le principe de différenciation amène une distribution des fonctions impliquées parmi les personnages. Ainsi, la fonction du mâle est distribuée parmi Serge et Archangias, Fortuné en opposition binaire avec le dernier, et le père de Rosalie en opposition avec le Frère d'un côté, et de l'autre – en tant que père justement – avec Serge. Car l'homme de *Genèse* est présenté ainsi par son narrateur:

> C'est pourquoi l'homme laissera son père et sa mère
> et collera à sa femme
> et ils deviendront une seule chair.

Voici le début de l'histoire. Le narrateur généralise, anticipe et, en anticipant, regarde en arrière. Il invente, ici, l'illusion rétrospective et ce faisant instaure la relation parents-enfants; car il ne saurait être question de parents à ce stade. Il le fallait: c'est ainsi que la chronologie commence.

Nous pouvons maintenant conclure à propos de la première thèse de Paul. Même s'il est possible de supposer que strictement parlant, la femme est la première à exister puisqu'elle est la première à être signifiée, donc le premier *personnage,* une telle conclusion ne présente pas beaucoup d'intérêt. Ce serait succomber à une idéologie suspecte et très à la mode que de la soutenir, car elle repose sur une importance hyperbolique attribuée au signe prioritaire par rapport au sujet. Si l'homme est le deuxième à être signifié, il est le premier à signifier. Si la femme est la première à être différenciée, l'homme est le premier à reconnaître la différence, donc à la rendre signifiante. Cette distribution des rôles sémiotiques implique une équivalence dialectique entre le signe et le sujet

qui se constituent mutuellement: l'homme et la femme sont alors créés au même moment. C'est au moment où cette sémiotique de *Genèse* n'a plus été comprise que les interprétations à la Paul ont pu prendre le dessus, avec les consequences qu'on sait.

Ceci nous pourvoit d'arguments contre les commentaires qui partent d'une contradiction entre les deux récits de la création. Alter (1981:142-143) tente d'expliquer cette "contradiction" supposée, dans une discussion d'ailleurs fort intéressante sur la poétique de la bible. Celle-ci implique souvent différentes versions d'un même événement, parfois contradictoires à nos yeux, mais herméneutiquement complémentaires. Dans cette perspective, le critique distingue une version réaliste (2:4b-25) et une version théologique (1-2:4a) du récit de la création. Les rédacteurs qui, selon Alter, supposaient que Dieu a dû créer l'homme et la femme égaux, comme le dit *Genèse* 1, mais constataient en même temps que cette égalité n'existait pas dans la société, auraient inclus pour neutraliser la contradiction entre théologie et vie sociale, la version "sexiste" de *Genèse* 2. La vue d'Alter semble plausible dans la mesure où des interprétations ultérieures ont en effet transformé *Genèse* 2 en ce récit sexiste paulinien. La version des "droits égaux" doit alors être expliquée. Mais son retour dans 5:1-2 rend cette explication/répression problématique. La défense par Alter de la cohérence paradoxale de *Genèse* 1-3 me semble pourtant superflue. Le texte de 2 ne contredit pas le chapitre premier. Il fournit plutôt une élaboration spécifique de ce que signifie "il les créa mâle et femelle". Il s'agit d'une composition en synecdoque. Les rédacteurs auraient alors réuni les textes complémentaires dont l'un posait le principe de différenciation que l'autre complétait par la représentation imaginaire de ses conséquences concrètes.

Entre l'existence a-historique et le début de l'histoire, la dernière phrase de *Genèse* 2 peut être considérée comme une transition:

> Or, tous deux étaient nus, l'homme et sa femme,
> et ils n'avaient point honte.

La phrase donne l'information qui prépare les événements à venir. Elle pose la dualité des personnages futurs, et elle structure le champ sémantique du récit: *nudité* versus *honte*. En fait, il ne s'agit pas d'une simple opposition, et son développement n'a rien de "logique" comme l'aimeraient faire croire les constructeurs de carrés sémiotiques (Greimas 1970). La phrase représente, par la négation encore, l'évolution du personnage de l'inconscience du corps à sa conscience. Cette première "vue intérieure", représentation de sentiments, promeut davantage la construction des personnages. La phrase prend quelques lignes dans *Genèse*. Zola démontre la puissance du genre adopté, en étendant, dans son roman, l'épisode à une cinquantaine de pages. La simple *longueur* fait d'un événement ponctuel un développement progressif qui implique les deux personnages également. Rien que cette lenteur implique une critique de la vue

chrétienne de la femme-séductrice. La femme zolienne est aussi naïve, comme l'indique son nom d'ailleurs aussi, que l'homme, et tous deux ils ont besoin de beaucoup de temps pour grandir, mûrir, prendre conscience.

Dans *Genèse*, la "logique" de la honte requiert la présence de l'autre, de Jahvé, pour que le personnage prenne conscience de sa nudité. De même, chez Zola, ce n'est pas la nudité elle-même qui cause la honte, mais l'apparition de Frère Archangias qui inspire, à Serge d'abord, le sentiment de *Unheimlichkeit* qui intervient si vite après la "faute". Je n'y peux rien si la comparaison entre les deux personnages, Jahvé et Archangias, n'est pas très flatteuse pour le premier; toujours est-il que dans les deux récits, c'est la *confrontation* entre les personnages, critère barthésien (Barthes 1978) de l'*événement*, l'apparition du tiers parti, qui établit la "logique" de la honte, si influente dans la morale judéo-chrétienne.

"Qu'est-ce que cela signifie", demande Albine, "quand on rêve un oiseau qui vous parle?" (142). Pourquoi Zola aura-t-il remplacé le serpent, animal rampant et dangereux, par un oiseau, symbole de la liberté, dans la fonction de tentateur? L'oiseau étant aussi un symbole du désir sexuel, le choix se justifie sans s'imposer. La différence entre les deux animaux est significative: la combinaison de liberté et de sexualité est novatrice pour le romancier de l'époque victorienne, tandis que la combinaison entre sexualité et la capacité de renouveler la vie, dont le serpent est le symbole antique, exprime l'aspect le plus important pour le contexte du mythe. Lié métonymiquement à Albine, l'être libre, le sujet du désir et la femme innocente, l'oiseau possède toutes les caractéristiques du signe onirique: condensation de plusieurs sens, déplacement par rapport au sujet rêvant et au symbole-source, il dessine à lui seul les relations intertextuelles entre roman et mythe tout en restant opaque.

Mais pourquoi fallait-il changer le symbole du tout? Les raisons, multiples, éclairent encore le rapport entre les deux textes et représentent la motivation même de la présente approche. C'est encore le Frère Archangias qui fournit l'explication, lorsqu'il dira:

> Ne voyez-vous pas la queue du serpent se tordre parmi les
> mèches de ses cheveux? (180)

montrant que le symbole du serpent n'est simplement plus disponible pour dire ce que Zola voudrait lui faire dire, ce que l'oiseau peut encore dire. Entre le symbolisme de *Genèse* et le dix-neuvième siècle français se sont interposés non seulement toute la tradition judéo-chrétienne qui a très tôt commencé à blâmer la femme, mais d'autres éléments culturels d'origine diverse, comme, pour ne donner que l'exemple le plus évident, l'image de la Méduse. La conséquence de ce processus inévitable est une désambiguïsation du symbole inacceptable à la structure du roman, et étrangère au symbolisme du mythe.

Dans *Genèse*, le serpent est une créature ambivalente. Ontologiquement, il

est un animal, mais il parle, du moins, à ce stade-ci. Narratologiquement, il est le premier être à en confronter un autre, la femme en l'occurrence, mais il se sert de la forme plurielle du verbe; il s'adresse donc également à l'homme. En accord avec la tradition réaliste, l'oiseau du Paradou a une fonction plus modeste, tandis que l'interdiction aussi bien que la tentation y sont présentées plus directement comme psychologiques. L'interdiction et sa transgression sont distribuées parmi Serge et un certain nombre d'arbres. Ici encore, la différence est intéressante, et révélera rétrospectivement une solution à un problème reconnu du texte mythique. La pluralité des arbres pertinents dans *La Faute* s'oppose à première vue à l'arbre unique interdit dans le Paradis. Un troisième trait de l'ambivalence du serpent, moral cette fois, s'en trouve également illuminé.

> Le serpent est rusé; il en fait preuve dans son discours:
> Est-ce que vraiment Elohim a dit:
> vous ne mangerez pas de chaque arbre du jardin?

En présentant l'interdiction de Dieu sous un aspect d'absolue tyrannie, le serpent provoque la révolte. Mais il n'est pas pour autant facile de dénoncer ce "chaque arbre" comme un mensonge. Dans 2:16-17 Jahvé avait dit apparemment le contraire: *ha-adam* avait le droit de manger de chaque arbre sauf un seul. Mais quels arbres restent dès lors disponibles? Dans 2:9 les arbres sont décrits: Jahvé "fit germer du sol tout arbre agréable à voir et bon à manger et l'arbre de la vie au milieu du jardin et l'arbre de la science du bien et du mal". L'ambiguïté de la particule couramment traduite par "et" ne nous facilite pas la tâche. La collection d'arbres consiste-t-elle en deux espèces seulement, ou même en une seule? Car la traduction peut être aussi bien "tout arbre/.../ *c'est-à-dire,* l'arbre de vie /.../", que la traduction par "et" répété, ou des variantes comme "ainsi que", "en plus". Westermann (1966) suppose qu'il n'y a qu'un arbre décrit deux fois (traduction: "c'est-à-dire"). En effet, la femme répond en décrivant l'arbre au milieu du jardin comme l'arbre-tabou. La question qui se pose ici est celle du rapport entre les deux compléments: "de la vie" et "de la science du bien et du mal".

A leur tour, Serge et Albine, à la recherche de l'arbre interdit dans le Paradou, rencontrent plusieurs candidats. Un arbre aurait l'effet suivant:

> "Alors seulement nous connaîtrons tout, nous serons les vrais maîtres" (168)

tandis qu'un autre sera

> un arbre de vie, un arbre sous lequel nous serons plus forts, plus sains, plus parfaits. (169)

Un autre arbre, encore, donne de la sagesse, d'un type spécifique:

> Ce fut l'arbre qui confia à l'oreille d'Albine ce que les mères murmurent aux épousées, le soir des noces (174)

Non seulement l'arbre unique est remplacé ici par une pluralité d'arbres, représentant chacun un aspect de l'arbre du paradis; encore, une autre différence frappe: si, au paradis, la femme seule répond au serpent, ici, les deux personnages sont à la recherche de l'arbre, fût-ce à l'instigation d'Albine. C'est justement l'aspect du mythe qui est éclairé par le roman. Serge participe, mais à contrecœur. La grande hallucination finale dans l'église, où l'arbre prend des mesures exorbitantes, révèle la motivation de cette répartition des rôles:

> Là, il grandit démesurément; son tronc devint colossal, au point de faire éclater l'église, ainsi qu'une ceinture trop étroite. Les branches allongèrent de toutes parts des nœuds énormes, dont chacun emportait un morceau de muraille, un lambeau de toiture; /.../ Le grand christ, arraché de la croix, resta pendu un moment à une des chevelures de femme flottantes, fut emporté, roulé, perdu, dans la nuit noire, au fond de laquelle il tomba avec un retentissement. *L'arbre de vie venait de crever le ciel.* Et il dépassait les étoiles. (240)

La métaphore métonymiquement motivée (Genette 1972) "ainsi qu'une ceinture trop étroite" montre clairement, pour qui ne l'avait pas encore saisi, l'enjeu de l'angoisse que provoque, dans l'homme, le symbolisme de l'arbre. C'est ici que se trouve le site de la honte, du tabou: dans la part de l'homme telle qu'il se la représente.

A la lumière de cette collection des arbres paradousiaques, la question du nombre d'arbres au paradis soulevée par les paroles du serpent perd sa pertinence. Celle-ci se déplace: ce n'est pas le nombre d'arbres qui est en jeu, mais la raison pour laquelle ce nombre est non-pertinent, et qui réside dans la compréhension du rapport entre les différents aspects de l'arbre. Qu'il y ait deux arbres, dont l'un fournit l'immortalité et l'autre la science, ou qu'il n'y en ait qu'un seul, la science en question ne peut être que connaissance des "choses de la vie", comme le suggère l'emploi synonymique du verbe *jada* pour "savoir" et pour "faire l'amour". Dans ce cas, la science en question fournit effectivement l'immortalité, non pas pour l'individu mais pour l'espèce. La confusion éventuelle entre les deux arbres est dès lors un signe de sagesse de la part de la femme. Les trois descriptions de l'arbre représentent trois phases de la description dialectique et progressive de l'enjeu de l'interdiction *et* de la transgression. Dans 2:17 il s'agit de connaissance, y compris connaissance sexuelle et ses conséquences pour la vie; dans 3:3 l'idée de la mort intervient, comme l'autre côté de la vie; dans 3:11, la désobéissance, ou, dans une autre perspective, l'émancipation de l'autorité aveugle permet le passage de l'un à l'autre. En adoptant la sexualité, l'humanité peut se passer de l'immortalité, fantaisie enfantine.

Le serpent ne contredit donc pas Jahvé lorsqu'il explique l'interdiction. Jahvé avait dit: "quand tu en mangeras, tu mourras sûrement". Le serpent

retourne l'argument sans entrer en contradiction avec son contenu latent puisqu'il énonce:

> Vous n'en mourrez pas, /.../ vos yeux se dessilleront et vous serez comme des dieux, sachant le bien et le mal.

En effet, la connaissance sexuelle, moralement colorée ou non, "dessille les yeux" et fonde la mort et la vie en même temps. Elle vous fait vivre dans les enfants qu'elle permet de produire. Elle instaure l'histoire: la succession chronologique des générations, des naissances et des morts. L'homme et la femme étant toujours, ici, les représentants non-individualisés de l'espèce, la différence entre espèce et individus n'est pas pertinente. Aussi la femme "vit que l'arbre était bon", et un peu plus loin: "désirable pour vous rendre sage". La sagesse en question ne saurait être que l'acceptation de la condition humaine, mort comprise, et la continuité de l'histoire qu'elle permet.

Le serpent avait-il donc raison de promettre la sagesse à la place de la mort, et, ce qui est plus remarquable, Jahvé avait-il tort? Cette interprétation repose sur la position vis-à-vis de la vérité, identique pour les deux actants. Tous deux, ils sont rusés sans pour autant mentir. Jahvé souligne un aspect, la mortalité, le serpent l'autre, la connaissance, de la même idée. Ensemble, ils séduisent les humains en les convainquant d'accepter la condition humaine.

Le serpent, l'arbre et le dieu partagent ainsi la fonction du destinateur dans cette première action proprement dite. L'arbre fournit la tentation, le serpent est le tempteur agissant, et le dieu est l'agent qui interdit l'action: l'arbitre. Ils fournissent tous trois les signes que les humains ont à interpréter. C'est pourquoi Zola peut investir des arbres différents de cette même fonction; il n'a pas besoin de Jahvé. L'absence du dernier lui permet de dégager momentanément l'épisode crucial du contexte trop spécifique du judaïsme – et du christianisme du même coup. A la place des différentes interprétations proposées ou suggérées, dans *Genèse,* par les destinateurs combinés, les arbres deviennent ici les signes mêmes, et Albine et Serge n'ont qu'à choisir. Malheureusement pour eux, il y a une brèche dans le mur du Paradou, qui permet au personnage étranger d'intervenir.

Regardons d'un peu plus près la position de Jahvé. On a déjà vu que celui-ci a depuis longtemps perdu la maîtrise absolue de sa création. Par son acte, la femme accomplit paradoxalement la création de l'humanité à l'image de dieu et, *en même temps,* la création du personnage littéraire à l'image de l'être humain. C'était la ressemblance à dieu que le serpent lui avait présentée comme le charme principal de l'arbre. Cette ressemblance comprenait le libre arbitre impliqué dans l'interdiction même, et qui change radicalement le sens de la notion d'arbitre même. Le motif de l'interdiction serait la *jalousie* de l'équivalence éventuelle. La réaction ultérieure de Jahvé montre que le serpent n'avait pas tort. Le créateur et ses créatures, l'auteur et ses personnages se trouvent être des anta-

gonistes égaux dans l'histoire où l'auteur est dramatisé. La femme promeut son propre statut narratif. Sa désobéissance, acte autonome, la rend puissante comme personnage. Non seulement elle a le pouvoir de faire manger l'homme à son tour, de lui faire (la) connaître, mais encore, elle réussit à transformer le créateur tout-puissant de *Genèse* 1 en un personnage au statut, aux traits et aux sentiments égaux. A partir d'ici, l'esprit créateur (1:2) a un corps qui cherche la fraîcheur du jardin, s'y promène et cherche ses co-habitants; il a une personnalité qui le rend coléreux, parfois, et même, plus tard, peureux (3:22) et jaloux. Il n'est plus en mesure de "prendre" et de "poser" les objets humains là où il veut. La parole devient dialogue, l'action devient confrontation. La relation entre les personnages est maintenant fondamentalement horizontale, tant en termes spatiaux qu'en termes actantiels.

Zola, à son tour, ne met pas en scène le dieu. Dieu n'est pas personnage; il n'est que le destinataire des prières désespérées de Serge. Mais le motif de la jalousie reste, déplacé sur Archangias, le scélérat de l'histoire. Dans ce mythe païen, il condense le pouvoir du dieu et la méchanceté attribuée au serpent par la tradition chrétienne, la jalousie de dieu et la garde du jardin attribuée, en *Genèse* 3:22, au mystérieux chérubin, dans *La Faute* au Frère dont le nom Archangias n'est pas sans rappeler l'archange qu'est devenu le chérubin dans la tradition chrétienne. L'acquisition de la connaissance complète les deux êtres humains en tant qu'êtres sexuels, et le même effet se produit pour Serge et Albine. Les deux femmes dans la vie de Serge, Désirée et Albine, jusque là trop similaires, sont du coup différenciées: Désirée restera jusqu'au bout la fille retardée – mais au corps adulte – tandis que Albine progresse, apprend, grandit.

C'est après cet événement crucial que les deux textes divergent. Le Paradou n'était séparé du monde que d'une façon artificielle, temporairement; le mythe pré-chrétien ne pouvait être inséré qu'autant que le mur du Paradou, avec sa brèche mal comblée, garantissait la différence. L'intervention d'Archangias concrétise l'influence du christianisme sur un mythe irrémédiablement perdu de vue.

Comme on l'a vu, la femme, en choisissant de transgresser, a établi un réseau de positions actantielles et a initié l'action. Selon la logique de l'histoire, les conséquences du choix humain sont ensuite représentées. L'épisode consiste en une série d'interpellations, qui ajoutent encore, comme l'autre côté de la parole, un trait à la construction du personnage. Ce faisant, Jahvé reconnaît, par l'assignation d'une responsabilité, la position actantielle de chaque personnage. Il s'adresse d'abord à l'homme, que l'expression de honte avait trahi: "qui t'a dit que tu étais nu?" En effet, la conscience de la nudité était la conséquence immédiate de l'acquisition de la connaissance. Locuteur et destinataire de paroles, focalisateur (de sa honte) et focalisé (par l'autorité arbitre), acteur, l'homme participe entièrement au procès narratif. Il cherche à blâmer la femme.

Serge, par contre, laisse cette tâche à Archangias, et refuse la position de personnage en restant silencieux, mais il est aussi le premier à sentir la honte, se sentant observé. Ensuite, Jahvé se tourne vers la femme qui, elle, rejette la faute sur le serpent. Si Jahvé s'adresse à celui-ci ensuite, ce n'est pas pour reconnaître sa position de personnage mais au contraire pour la lui enlever. Sans l'interroger, il le condamne. L'animal est refoulé à sa position d'animal *in-fans,* et le serpent en est narratologiquement désambiguïsé. Ceci montre que le statut d'un personnage peut changer en cours de route, et que sa stabilité est une illusion.

A la différence d'Albine – et voici la réaction post-chrétienne de Zola dans toute son ambiguïté – la femme du paradis n'est pas maudite. Serge, lui, accuse Albine tout comme l'homme cherche à blâmer la femme:

> Il n'y a chez toi que des ténèbres. Tes arbres distillent un poison qui change les hommes en bêtes; tes taillis sont noirs du venin des vipères (226)

et plus clairement encore:

> Toujours la faute était là, la nudité d'Albine, éclatante comme un soleil, éclairant les verdures du Paradou (231)

mais Jahvé, moins cruel, est plus réaliste. Sa déclaration n'est pas sans troubler à son tour, cependant.

> Je multiplierai tes peines et tes grossesses
> dans la douleur tu enfanteras
> et ton désir sera vers ton *ich*
> et il te dominera (3:16)

Le mot "peine", repris dans les paroles adressées à l'homme, suggère une répartition du travail entre les sexes: l'homme travaillera pour la nourriture, la survie à court terme, et la femme pour les enfants, la survie à long terme. Ces lignes spécifient donc les conséquences de l'acquisition de la connaissance pour la vie de l'espèce; mais elles établissent en même temps des rôles sexuels.

Or la deuxième partie de ce discours est particulièrement troublante. Il est tentant de prétendre, et ce ne serait pas contradictoire, que l'Elohim "des droits égaux" du premier chapitre évolue ici vers le mâle ordinaire, affecté lui-même par l'invention des rôles sexuels dont il se fait l'agent idéologique. Car il crée les "identités de l'homme et de la femme, les fictions de l'oppression" (Heath 1982: 168) que la critique moderne cherche à neutraliser.

Les relations entre les sexes sont fixées en termes de fertilité et de domination; comme tous axes sémantiques, ceux-ci sont en soi arbitraires. La fertilité nécessite du travail/peine, et la domination présuppose le désir selon Jahvé. La relation entre domination et désir est à peine "naturel". Le pouvoir et la domination établissent la vie sociale tandis que, plus spécifiquement, la distribution des rôles dans la reproduction organise le travail. Ce sont justement ces conséquences que Serge abhorre; l'idée de se reproduire l'effraie, et il travaille

pour réparer l'église caduque, ce n'est pas pour "gagner son pain à la sueur de son front"; ayant refusé cette alternative proposée par Albine, il peine justement afin de pouvoir continuer à fuir la vie concrète. De la prédiction que Jahvé adresse à l'homme, il ne retient que l'aspect final, "tu retourneras en poussière", qu'il considère avec un désir pervers comme la satisfaction ultime:

> Ah! que rien ne me dérange dans mon immobilité! Je resterai
> froid, rigide, avec le sourire sans fin de mes lèvres de granit,
> impuissant à descendre parmi les hommes (254)

Serge, ayant traversé le christianisme, n'est pas à la hauteur de la condition humaine.

C'est à ce stade que les personnages sont assez complets pour recevoir l'étiquette qui les rend mémorables (Hamon 1983). Le nom propre est, encore, attribué en premier, et même uniquement, à la femme. De nouveau, cette priorité dans la formation du personnage est contrebalancée par l'acte de nommer, assigné à l'homme. Le nom Eve, qui signifie, selon l'homme, "la mère de tout ce qui vit", est attribuée à la femme en vue de son rôle social et sexuel. Motivé, comme la plupart des noms bibliques, comme de nombreux noms littéraires, comme celui d'Albine, le nom d'Eve, descriptif, oscille entre le nom commun et le nom propre, tout comme le personnage oscille entre l'espèce et l'individu. De même, le personnage emblématise ainsi la définition même du personnage littéraire qui, présent et re-présentant, subsume le clivage par ailleurs illusoire entre le particulier et le général.

En lui donnant ce nom spécifique, l'homme contribue à la détermination du personnage qui en est doté: Eve est emprisonnée dans la fonction maternelle. Il n'est plus question de l'attraction sexuelle célébrée dans 2:23-24. Pour mesurer l'évolution du personnage qu'une narratologie diachronique se doit d'analyser, ce sont les réactions à cet aspect de la femme que j'aimerais prendre en considération. Pour Serge, c'est la possibilité même de procréation qui lui répugne le plus:

> Alors, l'espoir d'être impuissant lui fut très doux (246)

car, pour lui

> Après l'amour, il n'y avait plus que la mort (258).

Il dit vrai, adoptant la mort métaphorique ("mes lèvres de granit") tout en assignant la mort concrète à Albine, qui doit mourir enceinte de son enfant à lui – déplacement synecdochique par excellence. Pour Paul, il faut dire que sa réaction violente est hautement suspecte. En interdisant aux femmes d'enseigner, d'exercer la moindre autorité, il leur dénie le côté social de la fonction maternelle inscrite dans le nom propre. Toutefois, la collocation du corps inférieur et de l'infériorité morale qu'il condense dans le nom propre, accusant Eve et, en son nom, toutes les femmes, est ensuite opposée à la maternité lorsqu'il poursuit: "Cependant /elle/ sera sauvée en portant des enfants" (1 *Tim.* 2:15). Ce

paradoxe soulève une question troublante dans la mesure où elle reçoit une double réponse dans la tradition. La femme est-elle méprisée malgré sa maternité ou à cause d'elle? La morale chrétienne, qui résonne dans l'invention de la maternité "pure" de la Vierge avec qui Serge entretient des rapports si péniblement contradictoires, semble opter pour la première thèse (Warner 1976). La psychanalyse, par l'accent mis sur les difficultés que le jeune enfant doit surmonter en raison du lien trop étroit avec la mère, suggère la dernière. Paul est capable de résoudre la contradiction en lisant le verdict de Jahvé non pas comme la description réaliste de la condition féminine, symétrique à celle de la condition masculine, mais comme une punition. C'est en effet la lecture typique du christianisme, dont on a vu qu'elle ne s'impose nullement. L'invention même de la maternité virginale est sadique et contradictoire, mais l'évocation des peines de la grossesse comme punition de la maternité jamais "pure" l'est également. C'est encore Archangias qui a bien saisi ce que le christianisme peut, si l'on y est motivé, permettre comme gratification:

> Lorsqu'elle s'est relevée, elle avait du sang à un poignet. Ça m'a donné de la joie pour huit jours. Je ne puis me l'imaginer par terre, sans avoir *à la gorge et au ventre des chatouillements qui me font éclater d'aise* (245) (je souligne les indices de sadisme sexuel)

Pour ce faire, il faut cependant adhérer à l'illusion rétrospective. Car si le nom est l'étiquette qui rend le personnage mémorable, son état final ainsi mémorisé n'implique pas nécessairement tous les traits préalablement décrits et attribués à une entité différente car incomplète. En mettant dans le même sac les expériences différentes qu'a traversées l'humanité mythique en voie de devenir, Paul n'échappe donc pas vraiment à la contradiction. Le sentiment d'ahurissement devant la fantaisie de Serge pendant l'hallucination évidemment sexuelle de l'arbre grandissant inéluctablement dans l'église; l'angoisse *et* le désir d'être passivement guidé vers l'étape suivante si effrayante; l'angoisse de la postérité qui saisit un homme qui ne connaît que la relation entre frère et sœur, tous ces sentiments et les projections qu'ils engendrent sont attachés, par le lecteur rétrospectif, au nom *Eve* qui, dans *Genèse* 3:20, ne décrit que *la mère de tout ce qui vit.*

Pourquoi, dès lors, Albine est-elle généralement identifiée à Eve, par le romancier lui-même au moment même de la "Faute", par les critiques, par Archangias le chérubin ("sa main droite, rejetée derrière sa tête, n'avait pas lâché le bâton de cornouiller, qu'il semblait encore brandir, ainsi qu'une épée flamboyante") (247), l'autorité de violence? Si le concept de personnage est à la fois la cause de l'illusion rétrospective et le moyen de sa déconstruction, il doit également fournir une clé de la relation dialectique entre Eve et Albine. Reconsidérons un instant la construction du personnage dans les deux textes.

Dans *Genèse*, l'existence d'un personnage virtuel était d'abord posée, mais l'entité représentée n'était pas encore sexuée. Albine, que Zola avait d'abord voulu appeler Blanche, est innocentée par son nom; ses activités de singe l'identifient aux animaux; Albine est représentée, dans son intégration au domaine du Paradou, comme un être *d'avant* l'histoire. Dans *Genèse*, le personnage était ensuite sexuellement différencié, adressé, doué des différents aspects de la subjectivité. Il devenait sujet de focalisation, de parole, d'action virtuelle, de choix et d'action réelle. Albine était d'abord non différenciée par rapport à Désirée, la femme retardée mais féminine; une fois différenciée, Albine devient l'opposée de Désirée lorsqu'elle prend Serge en charge pour l'initier dans la vie adulte. Désirée reste pour sauvegarder la phase précédente qu'elle continue. Le pouvoir subjectal croissant est distribué parmi les deux personnages pendant le long processus d'initiation. La parole de Serge représente la prohibition, celle d'Albine la transgression. Cette distribution est à la fois similaire et différente dans *Genèse.* Là, l'homme ne participe que sur le tard, le discours de la prohibition est celui du dieu, et la relation causale entre prohibition et transgression est plus directe. La tragédie des personnages zoliens est dans leur *après-coup:* ils ne sont pas les premiers, le Paradou n'est pas le monde entier, le christianisme est venu après *Genèse.*

Si Albine est capable, malgré son éducation, de vivre sans passé et de recommencer à zéro, comme un autre personnage, Serge ne le peut pas. C'est qu'il est un personnage double. Il consiste en deux êtres du passé: Adam et Paul. Il est l'enfant innocent de l'histoire du paradis, mais il est aussi le prêtre chrétien, le successeur de Paul qui "sait" que la fin de l'histoire est la maternité, et qui identifie tout ce qui précède avec le même personnage. Sa première amnésie pendant sa convalescence du "sommeil profond" est suivie d'une deuxième, moins spectaculaire mais tout aussi lourde de conséquences. C'est celle causée par son retour à l'église, qui lui fait oublier l'expérience du Paradou. Après la première amnésie, il parle le discours d'Adam: "que fais-tu à mon côté?", après la deuxième, il parle le discours paulinien. C'est un discours double, aliéné. Il reformule l'histoire de *Genèse* en mariant Rosalie et Fortuné, le couple indécent, amoral, païen – presque. Non seulement Serge énonce les paroles de l'Autre, la morale chrétienne qui l'a chassé du Paradou; il a aussi perdu son destinataire, parlant de l'amour éternel, pas à Albine comme il l'avait fait incessamment, mais aux gens qu'il méprise, et qui manquent de le comprendre. Il parle d'amour cependant; ce discours-là est sien désormais. La scène est péniblement remplie de déplacements qui collaborent pour montrer le caractère incurable de l'aliénation du prêtre.

La part de la femme, on l'a vu, a été distribuée parmi Désirée et Albine. Celle de l'homme a été divisée en impuissance ("mes lèvres de granit") et agression, sadisme ("qui me font éclater d'aise"), entre Serge et Archangias. Le

discours dédoublé du mythe pré-chrétien et du moralisme chrétien reçoit une note expressément polémique durant la confrontation finale entre les deux protagonistes et leurs mondes incommensurables. Dans ce pseudo-dialogue, Albine parle du paradis et Serge du Calvaire, chacun monologuant, l'autre étant hors d'atteinte. Dans ce conflit entre deux idéologies, Zola donne à la femme la part de l'innocence. En effet, le titre rejette la faute sur l'abbé Mouret. Or, si la faute, cette notion ambiguë oscillant entre celle, morale, du péché, si peu actualisée dans *Genèse,* et celle, anthropologique, de transgression, devait être interprétée tout d'abord comme morale, et donc située, dans l'histoire, au moment de l'initiation sexuelle, il n'y aurait pas de raison de l'attribuer à Serge seul. Il y a une troisième isotopie où la faute peut être située. C'est celle de la polémique dont j'ai essayé de mettre les traces en valeur. La faute, dès lors, est celle de se laisser enfermer jusqu'à la destruction, dans la morale chrétienne, dans l'interprétation paulinienne de *Genèse.* La faute de l'abbé Mouret est de ne pas oser aller jusqu'au bout de sa "faute". C'est un "péché originel" secondaire, inhérent à l'idéologie chrétienne avec laquelle Zola est en dialogue. Combattant sans illusions, le romancier montre que dans son contexte, la seule version de l'histoire qu'il peut accomplir est post-chrétienne, post-paulienne: il n'y a pas de retour au paradis, et l'innocente Albine doit mourir, plutôt que d'assumer le rôle suivant et de devenir mère, comme Eve.

Dans le conflit entre les deux personnages féminins des deux mythes respectifs, Zola met en scène le caractère destructeur du regard en arrière, de l'illusion rétrospective et son résultat paulinien, contribuant ainsi à sa critique incessante de l'aliénation sociale. Il se sert de tous les moyens que l'histoire culturelle met à sa disposition. La longueur du roman comme genre lui permet d'élaborer une constellation de personnages autre que celle de *Genèse,* mais également différenciée. La distribution des traits du personnage parmi les différentes phases de son développement est ici remplacée par une distribution des traits parmi différents personnages. L'ambiguïté est préservée ainsi, autant que la poétique du roman du dix-neuvième siècle le permet. L'effet répressif de la vue unifiée de l'homme et de la femme tels qu'ils sont représentés par l'église est critiqué du même coup. Contre la *déclaration* de Paul, Zola présente une *narration.* A l'*évaluation* de Paul, Zola oppose une description. Au *résumé* il oppose un *développement.* A la *généralisation* brève et statique, Zola répond par une *spécification* longue et dynamique. Conscient de l'inévitable contingence du moment historique, Zola rejoint *Genèse* à travers la morale chrétienne qu'il cherche à combattre tout en en reconnaissant le pouvoir. Le discours zolien, discours romanesque, est double aussi. Le Paradou y connote le paradis *et* le Midi de la France au dix-neuvième siècle. L'endroit ne saurait donc être a-historique; d'où la brèche dans le mur, si mal comblée. La virginité de Serge ne saurait faire face à la réalité que le mythe du Paradou représente paradoxalement. Ce double

discours ne peut être énoncé que dans le roman tel que la poétique de l'époque le définit.

La réaction de Zola à *Genèse* à travers le christianisme nous montre, par sa conscience de l'histoire et de la poétique, ce que peut faire une critique de la culture. C'est à cette entreprise que la narratologie moderne devrait contribuer à son tour. En utilisant ses propres concepts pour se subvertir elle peut espérer échapper à la paraphrase stérile qui menace l'entreprise descriptive. Elle pourra alors dépasser le stade où l'adage de la fictionnalité lui fait reculer devant la question du rapport entre littérature et réalité, ou, pour le dire plus clairement, entre culture et idéologie. Il ne suffit pas de se dire, telle Albine qui essaie de rassurer Serge l'enfant:

> Eh bien! non, ce n'est pas vrai, il n'y a pas de jardin. C'est une histoire que je t'ai contée. Dors tranquille (112)

Rijksuniversiteit Utrecht

Notes

1. L'analyse de *Genèse* repose partiellement sur le dernier chapitre de mon étude *Femmes imaginaires; L'Ancien testament au risque d'une narratologie critique* qui paraît en 1985 chez HES publishers, B.P. 129, 3500 AC Utrecht. Dans cette étude, cinq histoires d'amour bibliques sont confrontées, d'une part, à leur réception moderne, de l'autre, à des concepts narratologiques. Le but de l'étude est l'élaboration d'une narratologie critique qui dépasse le formalisme descriptif tout en fournissant à l'entreprise critique des instruments assez précis. Pour des données bibliographiques plus détaillées, voir cette étude. La liste qui suit contient l'essentiel des références du présent article.

Alter, Robert 1981. *The Art of Biblical Narrative.* New York, Basic Books.

Bal, Mieke 1985. *Introduction to narratology.* The University of Toronto Press.
1985 *Femmes imaginaires. L'ancien testament au risque d'une narratologie critique.* Utrecht, Hes/Montréal, HMH.

Barthes, Roland 1974. *S/Z.* New York, Hill & Wang.
1978 "Introduction à l'analyse structurale des récits", Barthes e.a. *Poétique du récit.* Paris, Editions du Seuil, Collection Points.

Bible, la 1956 *La Bible. Ancien Testament.* Edition publiée sous la direction d'Edouard Dhorme. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Genette, Gérard 1972. "Métonymie chez Proust". *Figures III.* Paris, Editions du Seuil.

Greimas, Algirdas Julien 1970. *Du sens.* Paris, Editions du Seuil.

Habermas, Jürgen 1976. *Connaissance et intérêt.* Paris, Gallimard.

Hamon, Philippe 1983. *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola.* Genève. Droz.

Heath, Stephen 1982. *The Sexual Fix.* London, McMillan.

Lévinas, Emmanuel 1973. "Leçon talmudique. Et Dieu créa la femme". Congrès mondial juif, *L'autre dans la conscience juive.* Paris, Presses universitaires de France.

Trible, Phyllis 1978. *God and the Rhetoric of Sexuality.* Philadelphia, Fortress Press.

Warner, Marina 1976. *Alone of All her Sex. The Myth and Cult of the Virgin Mary.* New York, Vintage Books.

Zola, Emile 1967 (1875). *La faute de l'abbé Mouret,* in *Œuvres Complètes,* Edition établie sous la direction de Henri Mitterand, tome III. Paris, Cercle du livre précieux.

REALISM RECONSIDERED: BAKHTIN'S DIALOGISM AND THE "WILL TO REFERENCE"

ANN JEFFERSON

For some time now the issue of reference has dogged discussion about the novel in an increasingly dispiriting and unproductive way. It has a habit of looming up in one form or another as the central issue in both traditional realist and modern antirealist theories of fiction; it is the main focus of their differences and the chief cause of their respective limitations. The difficulty is that reference is a concept that it's hard to get right; its rejection by post-modernist theories of fiction is as bothersome as its over-emphasis in the realist criticism that post-modernism is written against. This paper will start from the assumption that there is indeed deadlock between these two approaches and that reference is the cause of it. I shall then go on to review the work of the Soviet theorist Mikhail Bakhtin, arguing that his "dialogic" approach to the novel offers a way out of the problem in that it neither under- nor overrates the referent. In fact, his definition of the novel as "a diversity of social speech types... and a diversity of individual voices, artistically organised"[1] would appear, on the face of it, to bracket out the question of reference altogether. However, as the argument unfolds, it will become clear that reference is not a concept that can easily be dispensed with, and that everything turns on where it is placed and what functions are attributed to it. But I shall deal first with the quarrel between the ancients and the moderns of fiction, concentrating in particular on reference as the bone of contention between them.

To begin, then, with the ancients. René Wellek's summary of the principles of realism proposes a fairly standard conventional view of the novel as mimesis when he characterises realism as "the objective representation of contemporary social reality", a definition whose dependence on a notion of "objective representation" would seem to imply reference as its prime operative principle.[2] Similarly, Ian Watt's chronicle of the rise of the novel in the eighteenth century is grounded in the axiom that the genre provides "an authentic account of the actual experiences of individuals" in a style that is designed to "bring [the] object home to us in all its concrete particularity", a formulation in which reference is self-evidently the basic operative principle.[3] He admits that the realist aesthetic thus defined entails certain disadvantages, and concedes – with regret – that the price of the "largely referential" language of the novel is a certain loss of literary elegance.

The theorists of the *nouveau roman,* by contrast, begin with the literary and the linguistic, turning the realist argument on its head and making linguistic issues the central focus of their definition of the novel. In their view, the price that the realist conception of fiction had paid was not just a loss of literary style,