### De Sedan à Rome : une tétralogie zolienne des reliques

**par Nicholas WHITE[[1]](#footnote-1)**

#### (*Université de Cambridge*)

« J’ai vu un peu tous les objets[[2]](#footnote-2). »

« L’œil de Zola, ou sa plume, déforme et agrandit tous les objets.

C’est un rêve monstrueux de la vie qu’il nous offre[[3]](#footnote-3). »

**Comment le naturalisme pense les objets**

Longtemps la critique littéraire a perçu dans le matérialisme philosophique de la fiction naturaliste une littérature de l’objet, même si l’œil et la langue déforment cet objet. Ainsi, à suivre l’analyse des *Rougon-Macquart* proposée par Michel Serres :

Tout le cycle est matérialiste en ceci que son objet, que ses objets ne sont jamais que matériels, qu’il expose en tout lieu la matière au travail. Ou, mieux, qu’il est produit par les transformations de la matière et les énergies libérées[[4]](#footnote-4).

La prose d’Émile Zola offre en cela un beau sujet de réflexions aux lecteurs de l’étude sur la représentation des objets dans la fiction du XIXe siècle récemment composée par Marta Caraion. Dans cet essai magistral qui prend 1830 pour commencement et Balzac pour figure de proue[[5]](#footnote-5), la distinction opérée entre les objets et les choses (« l’objet étant la chose douée d’une finalité par rapport à l’humain », p. 29), résonne en effet avec les célèbres mots de l’Avant-propos de *La Comédie humaine* : « l’œuvre à faire devait avoir une triple forme : les hommes, les femmes et les choses, c’est-à-dire les personnes et la représentation matérielle qu’ils donnent de leur pensée ; enfin l’homme et la vie » (p. 51).Il n’est dès lors pas inutile de rappeler que Zola répondra à ce constat par ces mots, tracés dans *Différences entre Balzac et moi* : « Balzac dit qu’il veut peindre les hommes, les femmes et les choses. Moi, des hommes et des femmes, je ne fais qu’un, en admettant cependant les différences de nature, etje soumets les hommes et les femmes aux choses[[6]](#footnote-6) ». Le naturalisme serait donc la soumission de l’humain aux choses.

L’étude de M. Caraion trouve dans la philosophie anti-idéaliste du naturalisme un cas particulier de mise en récit du monde matériel, notamment analysée dans la première partie de son livre, « L’unique et le reproductible : l’identité hybride ». Selon elle, l’importance des arts industriels et de la salle des machines à l’Exposition universelle de 1855 emblématise cette « tension de l’unique et du reproductible » :

Alors que le couple bourgeoisie-industrie s’incarne de manière hyperbolique dans le triomphe des objets de série toujours plus reproductibles (ou, selon Marx, de la marchandise), la valorisation de leur opposé, l’unicité, devient une obsession collective, ce que la littérature problématise avec force. (p. 60)

De fait, la première partie de son essai prend appui sur quatre lectures de quelques-uns des romans majeurs de Zola. Les chapitres 4 à 6 y poursuivent « l’hypothèse suivante » :

[…] qu’il soit question du monde des peintres ou de celui des ingénieurs, les trois romans de Zola, *L’Œuvre*, *Travail*, *La Bête humaine* [...], à lire comme une trilogie, apparaissent comme les variantes d’une même réflexion sur les possibilités d’un objet à être une œuvre. (p. 137)

À la manière des chercheurs qui, à l’intérieur des cycles romanesques de Zola, trouvent des micro-cycles[[7]](#footnote-7), M. Caraion, au neuvième chapitre de cette première partie, ajoute un quatrième roman à cette trilogie : *Au Bonheur des dames*. Le treizième chapitre revient enfin à *L’Œuvre* dans une analyse « Du chef-d’œuvre au déchet : essai de matérialisation de l’œuvre d’art ».

Or la seconde partie du livre de M. Caraion, intitulée « Objets et mémoire », n’offre aucune lecture détaillée d’un roman majeur de Zola, et, ce, malgré le refus exprimé par l’autrice d’organiser les différentes parties de son étude selon les écoles ou les « ismes » de l’histoire littéraire. C’est précisément le but de cet article de combler cette lacune. Dans cette deuxième partie de son livre, M. Caraion se penche sur un mécanisme différent de

[…] *singularisation des objets* [...] : la mémoire ou l’inscription dans les objets du facteur temps. [...] La matérialisation du souvenir est une grande affaire privée et collective, dont des pratiques aussi diverses que l’institution des musées et l’invention de la photographie, entre autres confirment l’importance. (p. 64-65)

Et l’effet littéraire est profond :

Ce *potentiel narratif de l'objet-mémoire*, [...] augmenté d’une forte charge affective et mélancolique, contribue à son énorme succès littéraire. Les objets reliques, les objets souvenir abondent dans les fictions du XIXe siècle, au service d’histoires à canevas résurrectionnel. [...] L’objet permet de remonter le temps et de dire ce qui n’est plus. (p. 65)

C’est à la question de l’objet relique dans les romans de Zola que l’on reviendra dans cet article[[8]](#footnote-8).

Car après la première partie du livre, on ne trouve que cinq références supplémentaires à Zola :

1) p. 315-6 : Dans l’introduction à cette deuxième partie, Caraion présente une image bimodale du rapport entre mémoire et objets au XIXe siècle :

[…] la littérature du XIXe siècle veut croire très fort au pouvoir rétrospectif des objets. C’est une manière de croire au retour des morts en même temps qu’un moyen de donner une dignité aux choses matérielles, ce qui fait deux bonnes raisons de nourrir sa foi. En même temps, elle n’y croit plus du tout, ou de moins en moins.

Ce principe « partag[e] les textes entre croyants et sceptiques, entre mélancoliques et ironiques ». D’une part, *La Peau de chagrin*, *Bruges-la-Morte*, *Une vie*, *Mémoires d’outre-tombe*, etc.; d’autre part, les non-croyants (« les désenchantés de l’Histoire ([... *L’*]*Éducation sentimentale* [...]) » et les « contempteurs de stéréotypes (Flaubert encore, Robida, Maupassant, Mirbeau, Zola même, parmi bien d’autres) ». *Zola même*… ce qui suggère sa qualité liminale, comme si Zola entrait *in extremis* et de manière inattendue dans cette catégorie.

2) p. 359 : Dans une citation en épigraphe tirée de *Madeleine Férat*, Madeleine trouve dans l’album de photographies de son mari Guillaume un portrait de son premier amant qui est le meilleur ami de son époux : « elle contemplait le visage souriant de Jacques d’un air épouvanté, comme si un fantôme venait se dresser devant elle »[[9]](#footnote-9).

3) p. 471-74 : suivant la tradition critique qui identifie 1848 à « une fracture capitale tant sur le plan historique que littéraire », le chapitre 11 évoque donc *L’Éducation sentimentale*. Pour clore ce chapitre, M. Caraion consacre deux pages à un conte de Zola, « Vieilles ferrailles », paru dans *La Cloche* du 14 mars 1870 aux derniers mois de l’Empire. Ce portrait d’un ferrailleur drainant la Seine pour y récupérer « une collection bizarre de morceaux de fer rouillés » est du reste une satire politique transparente : non seulement l’activité du personnage est assimilée à « la “pratique” dont M. Rouher se servait pour prononcer ses grands discours au Corps législatif », mais le ferrailleur retrouve encore au fond du fleuve, parmi les débris, « la branche gauche de la paire de lunettes que portrait M. Ollivier, le jour où, sur le chemin de Damas, il a vu l’aigle impérial dans sa vraie gloire ». M. Caraion y voit un deuxième degré de métonymie : « le Second Empire est à retrouver tel qu’en lui-même dans ces rebuts qui se font passer pour des monuments »[[10]](#footnote-10).

4) p. 494-95 : Le dernier chapitre de la deuxième partie porte quant à lui sur la transformation culturelle engendrée par l’invention du photographe Disdéri (« Trivialité de la mémoire portative : le portrait carte de visite ou les archives du futur »). L’autrice y trouve un bel exemple de « l’hésitation entre mémoire privée et mémoire publique » :

Une scène de *La Curée* de Zola montre bien à la fois l’hétérogénéité des rencontres photographiques au sein d’un album qui est un objet-monde, et la diversité des pratiques : les deux personnages incestueux – Renée et son beau-fils Maxime – se divertissant, voluptueusement médisants, autour d’un album de portraits photographiques.

5) p. 523 : N’oublions pas la section ultime de la conclusion du livre qui souligne le caractère emblématique du roman zolien du grand magasin : « *Les Années* d’Annie Ernaux est à considérer probablement comme l’œuvre de synthèse du début du XXIe siècle, au même titre qu’*Au Bonheur des Dames* ou *Les Choses* ».

La relique fournit par ailleurs la colonne vertébrale de la deuxième partie de l’étude de M. Caraion :

* (2) Objets reliques I : le mécanisme mémoriel du deuil
* (4) Objets reliques II : photographie et machines à

souvenir[[11]](#footnote-11)

* (12) Objets reliques III : la dérision du désenchantement, les fictions de la mémoire

Dans sa thèse consacrée aux *Stratégies d’appropriation laïque du modèle hagiographique dans la prose du XIXe siècle*, Magalie Myoupo expose utilement le contexte historique des représentations des reliques après la Révolution. Selon ses analyses, « à partir de 1795, puis plus librement grâce au concordat napoléonien, les reliques et les corps de saints reprennent leur place dans les églises des campagnes et, par suite, dans l’imaginaire des fidèles[[12]](#footnote-12) ». D’après sa thèse, « à la canonisation traditionnelle succède la reconnaissance civile[[13]](#footnote-13) ». À partir du siècle des Lumières, M. Myoupo observe ainsi un glissement des reliques de saints vers les reliques profanes de grands personnages historiques. Dans le contexte de la piété populaire, elle identifie encore « une continuité entre la sainteté des petits et les luttes sociales d’alors », qui correspond à « la spiritualisation grandissante de la gauche[[14]](#footnote-14) ».

Dans cet article, on analysera le statut de la relique dans quatre romans successifs qui marquent un tournant dans la carrière de Zola :

- *La Débâcle* (1892), où la guerre franco-prussienne signale le dénouement du Second Empire ;

- *Le Docteur Pascal* (1893), qui clôt le macro-cycle des *Rougon-Macquart* ;

- *Lourdes* (1894) et *Rome* (1896), qui, selon l’organisation chronologique de la biographie d’Henri Mitterand[[15]](#footnote-15), ouvrent la troisième et dernière période de la carrière de Zola[[16]](#footnote-16).

Cette analyse thématico-structurelle de quatre romans en série fait écho à une longue tradition critique qui discerne dans le corpus de Zola une variété de micro-cycles[[17]](#footnote-17). Alain Pagès et Owen Morgan ont raison de souligner la capacité de ces micro-cycles à libérer le lecteur:

*Les Rougon-Macquart* se subdivisent [...] en cycles secondaires (sortes de micro-cycles), indépendants les uns des autres. Ainsi les lecteurs peuvent-ils les aborder dans le désordre, en choisissant telle ou telle entrée particulière.[...] Ces parcours sont légitimes. Zola n’a pas voulu créer une œuvre linéaire, dont il faudrait suivre la progression comme celle d’un roman-feuilleton[[18]](#footnote-18).

Bien plus, l’identification d’une thématique privilégiée dans une suite de romans fait ressortir une phase particulière dans la carrière de Zola. Que l’accent soit mis sur la relique en tant qu’objet religieux ou profane au début des années 1890 n’est pas innocent. Au cours de la décennie précédente, la place acquise par le maître de Médan comme icône culturelle semble appeler une contre-réaction : après les premières critiques du naturalisme (censure de la « pornographie », etc.) viennent celles d’une nouvelle génération d'écrivains, cristallisées, après *À rebours*, dans le *Manifeste des cinq* de 1887. Le matérialisme philosophique du naturalisme littéraire risque, paraît-il, de devenir une doxa vulnérable aux attaques de l’avant-garde, ainsi que de l’aile réactionnaire.

Selon les termes de la préface de *La Fortune des Rougon*, il est d’usage d’interpréter *La Débâcle* comme « le dénouement terrible et nécessaire de [s]on œuvre » et des dix-huit romans qui le précèdent. Mais serait-il possible de trouver dans ce roman un point de départ qui, par le biais du souvenir des défunts de 1870-71, ouvre à une réflexion sur les objets et la mortalité, poursuivie dans *Le Docteur Pascal*, *Lourdes*, et *Rome* ? La notion de la relique met assurément en relief la tension intellectuelle entre matérialisme et idéalisme qui se joue à la fin du siècle[[19]](#footnote-19). Car la notion même de relique pose implicitement la question suivante : est-ce que le matériel cèle l’idéal ? Autrement dit, est-ce qu’il existe un au-delà qui persiste, qui insiste, avant, après ou derrière l’actuel ? Il va sans dire que le catholicisme représente à la fin du siècle une forme idéologiquement puissante de l’idéalisme, et que la question de la vie après la mort est un élément persistant du débat entre la religion et ses adversaires. La fétichisation (un autre terme d’origine religieuse) des reliques implique une foi dans l’accès à un au-delà immanent au domaine des objets matériels.

Dans notre tétralogie, le thème de la vie après la mort, qui s’incarne (au sens fort du verbe) dans le motif de la relique, permet à Zola d’aborder ces tensions littéraire, philosophique et idéologique. N’oublions pas que le premier de nos quatre romans, où la guerre industrialise la mort, commence à paraître en feuilleton, dans *La Vie populaire*, le 21 février 1892, seulement cinq jours après la publication d’un autre texte en français (et non pas en latin) qui déclenchera le Ralliement, c’est-à-dire l’encyclique, *Au milieu des sollicitudes*, composée par le pape Léon XIII. Si cette encyclique invite les catholiques à se rapprocher de la République, sans abandonner leur foi catholique, le roman suivant de Zola, *Le Docteur Pascal*, encourage un rapprochement des sciences naturelles et de la foi religieuse dans la consommation corporelle et spirituelle de l’amour entre Pascal et Clotilde. On peut pourtant se demander s’il s’agit d’un amour entre égaux étant donné que c’est Clotilde qui finit par se donner, en plus d’un sens, à son oncle, et non l’inverse[[20]](#footnote-20). Est-ce une synthèse ou un rachat ? En continuant le travail généalogique du défunt père de son enfant, Clotilde donne certes à Pascal la vie après la mort, mais intellectuellement et biologiquement, et non au sens religieux de l’expression. Zola aborde le thème de la religion plus acerbement dans le roman suivant, *Lourdes*, où s’étale la désublimation commerciale des reliques de Bernadette. Un thème qui trouve son écho dans le roman ultérieur, *Rome*[[21]](#footnote-21). Ainsi, la rhétorique de la satire facilite l’ironisation de la pulsion métaphysique[[22]](#footnote-22).

**1892 : le musée de l’armée (aile zolienne)**

Les années 1870-1914 marquent un point fort dans la culture de commémoration patrimoniale associée à la France après 1789[[23]](#footnote-23). Ainsi, le musée de l'Armée est créé en 1905, à la suite de la fusion du musée d’Artillerie (fondé sous la Révolution et installé aux Invalides en 1872) et du musée historique de l’Armée (inauguré en 1896 par la Sabretache, « Société des collectionneurs de figurines et des amis de l’histoire militaire »). Pour la France de 1892, le roman de Zola entre en écho avec cette culture commémorative : les soldats-figurines sont non seulement perçus à travers les lunettes de Napoléon III et de Guillaume, mais aussi par le prisme de l’omniscience narrative.

Si l’objet est multiplié par l’hyper-productivité de la révolution industrielle, l’avidité insatiable de la guerre moderne exige beaucoup du complexe militaro-industriel. Qui plus est, si la guerre – comme le commerce – est une question d’acquisition et de possession, elle détruit forcément un nombre considérable d’objets produits par (et pour) les sociétés modernes. Bien que la France d’*Au Bonheur des Dames* profite d’une productivité apparemment infinie, la productivité française qui nourrit l’effort militaire de *La Débâcle* est insuffisante.

Cet échec industriel est symbolisé par l’histoire de la maison de la dernière cartouche de Bazeilles, dépeinte dans le tableau célèbre d’Alphonse de Neuville en 1873, et restituée à mi-parcours de la deuxième partie du roman. Dans cette maison s’est déroulé un des hauts faits de la guerre de 1870 : là, les troupes de marine françaises ont résisté avec obstination à l’ennemi prussien, des heures durant, et jusqu’aux dernières cartouches, tirées au compte-goutte. Peu de temps après la guerre, le propriétaire crée un premier espace souvenir dans ce lieu de mémoire. Racheté en 1899 par le journal *Le Gaulois* grâce à une souscription publique, le bâtiment sera rouvert le 5 mai de cette même année, puis pris en charge par Le Souvenir français, en 1909.

Deux versions alternatives de l’histoire française s’inscrivent dans les première et troisième parties du roman. Sa première partie suit les déplacements, ou désorientations, géographiques d’une escouade de l’armée française menée de-ci de-là par ce fils de la terre qu’est Jean Macquart. Ironiquement, cette dérive provinciale permet à Zola d’ancrer une certaine idée de la France dans la géographie du terroir et dans la longue durée de l’histoire nationale, grâce notamment à la visite de Reims, ville de reliques, et, plus précisément, de sa cathédrale :

[…] au-dessus des confuses toitures de Reims, que noyaient des cimes de marronniers, le colossal vaisseau de la cathédrale se profilait dans l’air bleu, géant malgré la distance, à côté des maisons basses. Et des souvenirs de classe, des leçons apprises, ânonnées, revenaient dans sa mémoire : le sacre de nos rois, la sainte ampoule, Clovis, Jeanne d’Arc, toute la glorieuse vieille France. (p. 172)

La cathédrale de Reims et la basilique de Saint-Denis représentent deux pôles ontologiques dans l’imaginaire monarchique : celle-là sonnant le début des règnes et le sacre des rois (et la fétichisation de la sainte ampoule) ; celle-ci, au nord de Paris, site de la nécropole royale depuis Dagobert Ier jusqu’à Louis XVIII, symbolisant la fin de ces règnes[[24]](#footnote-24).

Si Reims fournit, dans la première partie du roman, un lieu de perspective et de recueillement historique pendant le déplacement de l’escouade de Jean et Maurice, Saint-Denis acquiert une fonction analogue dans la troisième partie, située vers la fin de l’année terrible. Centrée sur Paris, la partie ultime de *La Débâcle* représente dans les expériences de Maurice l’iconoclasme de la Commune (jusqu’au renversement de la colonne Vendôme, inacceptable pour Maurice). Vu la rotation quotidienne de la présidence de la Commune, on pourrait y voir une politique d’immédiateté orientée vers l’avenir, une espèce d’idéologie de l’anti-relique où le passé est appelé à ne pas durer[[25]](#footnote-25). Mais aux deux derniers chapitres du roman, Saint-Denis devient une sorte de symbole anti-communard. Au début d’avril 1871, dans le chapitre pénultième du roman, « les armées allemandes étaient encore là, de Saint-Denis à Charenton, assistant à ce beau spectacle de l’effondrement d’un peuple ! », profitant de l’omniscience des vainqueurs. Au mois de mai, la ville de Saint-Denis fournit pour les Parisiens un moyen d'évasion face aux exigences de la Commune :

L’enrôlement forcé [...] avait irrité les gens calmes et déterminé une fuite en masse : on s’en allait, par Saint-Denis, sous des déguisements, avec de faux papiers alsaciens, on descendait dans le fossé des fortifications, à l’aide de cordes et d’échelles, pendant les nuits noires. (p. 677-78)[[26]](#footnote-26)

Dans la conclusion de ce chapitre, Jean blesse Maurice pendant la Semaine sanglante. Au dernier chapitre du roman, Jean ramènera Maurice à l’appartement, où il mourra en dépit des soins de sa sœur, Henriette. Entre ces scènes de blessure et de décès, Zola se sert des premières lignes du dernier chapitre pour expliquer la présence d’Henriette à Paris. Maurice n’ayant pas répondu à ses deux dernières lettres, elle a pris le train de Sedan pour Paris. La vision de l’horizon parisien en flammes oblige cependant tous les voyageurs à descendre à Saint-Denis, selon les consignes des Prussiens, qui refusent de s’engager dans une guerre franco-française.

Après la crise de Sedan, le chapitre qui ouvre cette troisième partie avait mis en scène les enjeux de la mortalité et de la perte intime. Après le retour de Prosper à la ferme de Fouchard, Silvine peine à croire que son bien-aimé Honoré ne reviendra pas du champ de bataille, et Prosper décide alors de l’aider à récupérer le cadavre de son fiancé[[27]](#footnote-27). Sans succès, désespéré, Prosper emmène Silvine à l’Ermitage, la propriété du cousin Dubreuil. Là, ils sont témoins d’un drôle de « spectacle », à première vue une scène allègre :

C’était, au bas du perron, sur le gravier fin de la terrasse, toute une réunion joyeuse. [...] Deux zouaves, vautrés aux deux bouts du canapé, semblaient éclater de rire. Un petit fantassin, qui occupait un fauteuil, penché en avant, avait l’air de se tenir le ventre. Trois autres s’accoudaient nonchalamment aux bras de leurs sièges, tandis qu’un chasseur avançait la main, comme pour prendre un verre sur le guéridon. Évidemment, ils avaient vidé la cave et faisaient la fête. (p. 520)

Mais Silvine comprend qu’on se trompe de genre dans cette analyse et que la vie, impliquée par l’étymologie même de la convivialité, masque la mort :

Les deux zouaves, raidis, les mains tordues, n’avaient plus de visage, le nez arraché, les yeux sautés des orbites. Le rire de celui qui se tenait le ventre venait de ce qu’une balle lui avait fendu les lèvres, en lui cassant les dents. Et cela était vraiment atroce, ces misérables qui causaient, dans leurs attitudes cassées de mannequins, les regards vitreux, les bouches ouvertes, tous glacés, immobiles à jamais. (p. 520-21)

Cette scène macabre, qui ressemble à un tableau vivant, à ceci près que les acteurs sont tous morts, invite à questionner la dramaturgie de la guerre : « S’étaient-ils traînés à cette place, vivants encore, pour mourir ensemble ? Étaient-ce plutôt les Prussiens qui avaient fait la farce de les ramasser, puis de les asseoir en rond, par une moquerie de la vieille gaieté française[[28]](#footnote-28) ? »

Si cette scène sur la terrasse décrit la mort derrière l’apparence de la vie, le concept de relique semble donner accès à la vie supprimée par la mort. Silvine et Prosper continuent leur recherche sur le plateau d’Illy, mais leur poursuite du cadavre chéri d’Honoré est entravée par la masse d’objets laissés sur le champ de bataille, dont le foisonnement est rhétoriquement traduit par l’*enumeratio*[[29]](#footnote-29). Le narrateur introduit cet inventaire en affirmant la fonction narratologique des objets:

Les débris dont le sol était semé disaient les épisodes de la lutte. Dans un champ de betteraves, des képis épars, semblables à de larges coquelicots, des lambeaux d’uniformes, des épaulettes, des ceinturons, racontaient un contact farouche, un des rares corps à corps du formidable duel d’artillerie qui avait duré douze heures. Mais, surtout, ce qu’on heurtait à chaque pas, c’étaient des débris d’armes, des sabres, des baïonnettes, des chassepots, en si grand nombre, qu’ils semblaient être une végétation de la terre, une moisson qui aurait poussé, en un jour abominable. Des gamelles, des bidons également jonchaient les chemins, tout ce qui s’était échappé des sacs éventrés, du riz, des brosses, des cartouches. (p. 524)

Si cette *enumeratio* frustre Silvine, et sans doute le lecteur, elle finit néanmoins par enfin retrouver le corps de son fiancé :

Mais, entre les doigts crispés d’Honoré, elle aperçut un papier, taché de sang. Alors, elle s’inquiéta, tâcha d’avoir ce papier, à petites secousses. Le mort ne voulait pas le rendre, le retenait, si étroitement, qu’on ne l’aurait arraché qu’en morceaux. C’était la lettre qu’elle lui avait écrite, la lettre gardée par lui entre sa peau et sa chemise, serrée ainsi comme pour un adieu, dans la convulsion dernière de l’agonie. Et, lorsqu’elle l’eut reconnue, elle fut pénétrée d’une joie profonde, au milieu de sa douleur, toute bouleversée de voir qu’il était mort en pensant à elle. Ah ! certes, oui ! elle la lui laisserait, la chère lettre ! elle ne la reprendrait pas, puisqu’il tenait si obstinément à l’emporter dans la terre. (p. 529-30)

Une relique étant un objet associé à un disparu, un objet qui fait reconstruire une conception de l’absent, on peut pour ainsi dire lire cette lettre comme le complément textuel de la notion de relique. Car en ne revenant pas à son autrice, cette lettre résiste, selon la logique de la rigidité cadavérique, au processus de la mise en relique. C’est l’objet que le mort ne cède pas au vivant[[30]](#footnote-30).

À n’en pas douter, cette description du champ de bataille fait écho à l’article de Zola, « Sedan », paru dans le numéro commémoratif du *Figaro* le 1er septembre 1891. Pour préparer le lectorat à ce roman qui, vingt ans après la défaite, ambitionne de rassembler la nation, l’article conclut en idéalisant les morts de 1870 :

De cette page affreuse de Sedan, je voudrais qu’il en sortît une vivace confiance, le cri même de notre relèvement. Par une nuit de lune claire, je suis monté du Fond-de-Givonne vers le plateau d’Illy, suivant les chemins creux, traversant les champs, où dorment tant de morts. Et il m’a semblé que tous ces braves gens se soulevaient de terre, les fantassins frappés isolément derrière une haie, les cavaliers de l’héroïque charge tombés en masse, et que tous ils avaient la joie du sacrifice utile, de la grande moisson d'espérances qui germe aujourd’hui de leur sang. (p. 791)

Vision de l’artiste en dehors du monde, dans la nature, visité au clair de lune par les revenants qui ressemble à ce qu’aurait pu écrire un Zola romantique dans sa jeunesse, le Zola naturaliste n'étant sauvé de la contradiction que par l’ouverture de phrase « Et il m’a semblé que ». Cela ressemble presque à une version zolienne du célèbre tableau de Detaille, *Le Rêve*, où les songes revanchistes des recrues de la IIIe République semblent ressusciter dans les nuages les héros de la Grande Armée. Ce n’est pas une coïncidence si l’on retrouve dans le dossier préparatoire de *La Débâcle* la carte de visite du peintre[[31]](#footnote-31)*.* Zola signale ainsi que la visite d’un fantôme n’est pas forcément une hantise[[32]](#footnote-32).

**1893 : la tentation autoréflexive**

Évoquée par la lettre de Silvine conservée par Honoré, la notion de texte-objet[[33]](#footnote-33) revient dans *Le Docteur Pascal.* Dans ce roman, il est en effet également question de textes qui font le pont entre les morts et les vivants, mais cette fois-ci à plus grande échelle que la correspondance entre fiancés, dans le contexte de l’arbre généalogique qui s’étend de 1789 (la naissance de Pierre Rougon en 1787, d’Antoine Macquart en 1789 et d’Ursule Macquart en 1791) aux premières années de la IIIe République. Ceci dit, *La Débâcle*, qui clôt l’histoire du Second Empire, s’ouvre à deux échelles (ou deux populations) plus vastes : d’une part, la nation, et pas seulement la famille ; d’autre part l’histoire rémoise, qui remonte au-delà de la Révolution, jusqu’à Clovis[[34]](#footnote-34).

Si la fonction autoréflexive de la biographie du docteur Pascal est manifeste, dès le début de son étude, M. Caraion nous met en garde contre les séductions du tournant autoréflexif de la critique littéraire moderne :

Dans cet essai, nous allons essayer de nous défaire de quelques réflexes de l’analyse textuelle, pénétrés d’une certaine idée délicate et romantique de la littérature [...]. Pour se sortir de l’embarras causé par un certain intérêt (coupable, forcément) pour les questions matérielles, la justification poétique, structurelle, formelle ou stylistique est une solution qui rend compte harmonieusement des desseins d’une bonne partie des représentations littéraires d’objets. (p. 11)

Et le premier exemple de cette justification poétique ? « La part importante d'interprétations portant sur l'autoréflexivité de tel objet privilégié présenté comme le miroir de l’œuvre. » Dans cette optique, n’oublions pas le destin profondément matérialiste de cet objet irrésistiblement autoréflexif des *Rougon-Macquart* qu’est l’arbre généalogique dressé par Pascal.

Le roman érige entre Pascal et sa nièce bien-aimée, Clotilde, une dispute intellectuelle entre le matérialisme et l’idéalisme, qui mènera au départ de Clotilde. Alors qu’elle porte dans son ventre l’enfant de Pascal, elle revient à la Souleiade, mais trop tard : Pascal est mort. Tandis que Félicité Rougon et la servante Martine mettent feu aux papiers scientifiques de Pascal, elles n’arrivent pas à trouver l’arbre généalogique.

Le motif de la relique incorpore l’arbre généalogique dans la logique du don qui caractérise les relations entre Pascal et Clotilde (et Zola et Jeanne Rozerot). Au chapitre 7, troublé par l’éventuel mariage entre Clotilde et le jeune docteur Ramond, Pascal achète pour elle, chez une revendeuse de Plassans, un beau corsage en vieux point d’Alençon, pour « la faire très belle et toute blanche pour le don de son corps » (p. 1056). Mais après avoir refusé la demande en mariage de Ramond, Clotilde emmène Pascal dans sa chambre où celui-ci a laissé « un si beau cadeau ». Ravie, elle le remercie : « Et tu t’es souvenu : je l’avais admirée, cette vieille relique d’art, je t’avais dit que la Vierge de Saint-Saturnin seule était digne de l’avoir aux épaules… » (p. 1059). En retour, elle lui offre « le don souverain de son corps » (p. 1061).

Félicité Rougon, avec l’aide de la servante Martine, profite de la mort de Pascal au chapitre 13 pour brûler les papiers de l’histoire familiale qu’il a recomposée. La matriarche a beau rechercher l’arbre généalogique, elle ne le trouvera pas : celui-ci se trouve, ironiquement, sur le bureau de Pascal, accessible à tous. Obsédée par son désir de détruire les contenus de l’armoire qui porte les dossiers de recherches du scientifique[[35]](#footnote-35), elle n’y prête pas attention, ce qui facilitera la découverte effectuée par Clotilde :

[…] comme elle ramassait les débris des dossiers, avant de retourner dans la chambre, elle eut une joie, celle de reconnaître tout d'un coup, sur la table, l'Arbre généalogique, étalé tranquillement et que les deux femmes n'y avaient pas aperçu. C'était la seule épave entière, une relique sainte. Elle le prit, alla l'enfermer dans la commode de la chambre, avec les fragments à demi consumés. (p. 1203)[[36]](#footnote-36)

Dans une résolution symbolique de la dispute entre science et religion, Clotilde parvient à sauver l’arbre. Malgré cette dispute et le décès de l’oncle, le cycle entier se clôt par une étrange version de la vie après la mort[[37]](#footnote-37), lorsque Clotilde, toujours en deuil, donne naissance au fils de Pascal dans l’espace blanc situé après le chapitre pénultième. Au chapitre ultime du roman, cette « relique sainte » qu’est l’arbre généalogique permettra de poursuivre cette vie après la mort, symbolisée par l’enfant : sur l’arbre généalogique, Pascal a anticipé sa propre mort et la naissance d’un fils qu’il ne verra jamais.

**1894-96 : les reliques du naturalisme**

La notion de la relique sainte évoquée dans la récupération de l’arbre généalogique du *Docteur Pascal* facilite l’effort de Zola pour synthétiser les contre-courants matérialiste et idéaliste. Cette même tension sera d’ailleurs mise en scène dans le premier tome des *Trois Villes*, *Lourdes*, où Zola démystifie le potentiel commercial de la visionnaire Bernadette. À l’époque, l’association entre les reliques et le catholicisme s’articule dans le terme injurieux « reliquiaire » : « Nom donné par dénigrement chez les protestants aux catholiques comme adorateurs des reliques. Leur donner par mépris (à saint Basile, saint Ambroise, etc.) une manière de nom de secte, en les appelant reliquiaires, c’est-à-dire gens qui honorent les reliques[[38]](#footnote-38) ».

De fait, Littré fournit dans les premières années de la IIIe République une belle synthèse du concept religieux de relique, et cette entrée dans son dictionnaire aidera à situer les références au terme dans *Lourdes* et *Rome*[[39]](#footnote-39). Il est intéressant d’observer que la première des trois catégories de définition proposées par Littré renvoie non seulement aux objets et aux instruments qui se rapportent au corps, mais au corps lui-même, dans son état morcelé : « Ce qui reste de Jésus-Christ, des saints et des martyrs, soit parties du corps, soit objets à leur usage, soit instruments de leur supplice[[40]](#footnote-40) ». S’ensuit une litanie de citations, de La Fontaine à Genlis. La deuxième catégorie de définition évoque l’importance des objets-reliques dans la logique de transmission qui, chez Zola, atteint son terme dans *Le Docteur Pascal* : « Reliques d’affection, se disait d’objets que la piété filiale traitait comme des reliques ; c’étaient des souvenirs de famille légués par affection de génération en génération »[[41]](#footnote-41). Avant la partie historique (comme d’habitude chez Littré, jusqu’à la fin du XVIe siècle), de *La Chanson de Roland* jusqu’à Charron, il fournit une troisième définition du mot, au pluriel, qui relie le Grand Siècle au romantisme : « Dans le style élevé. Débris, restes de quelque chose de grand (mot qui vieillit, mais qui est défendu par l'autorité de Racine, et que A. de Musset a heureusement rajeuni) ». Il s’agit de la seule référence au XIXe siècle dans l’entrée de Littré. Cet usage figuré du pluriel se trouve en fait dans le dialogue entre la muse et le poète de *La Nuit d’octobre* (1837) :

Les morts dorment en paix dans le sein de la terre :

Ainsi doivent dormir nos sentiments éteints.

Ces reliques du cœur ont aussi leur poussière ;

Sur leurs restes sacrés ne portons pas les mains.

Ici, la muse conseille au poète d’essayer d’oublier sa maîtresse infidèle au lieu de la haïr. En référence sans doute à la poussière de la mortalité (Genèse 3:19), cette vision romantique de la relique suggère qu’on n’est pas obligé de permettre aux reliques de surmonter ni les effets du temps ni l’érosion de la matérialité.

L’objet-kitsch et l’objet-relique sont en principe opposés l’un à l’autre : le kitsch, vide de sens affectif ou spirituel, la relique, pleine de signification symbolique. Dans *Les Trois Villes* la satire zolienne dépend précisément de l’effondrement de cette plénitude dans le vide. Dans *Lourdes* et *Rome*, la fonction satirique des références à la reproduction commerciale des reliques doit se comprendre dans le contexte du débat fin-de-siècle sur la laïcité. Béatrice Laville identifie de façon distincte la position idéologique de Zola :

L’anticléricalisme est une constante dans les écrits zoliens, l’institution de l’Église a toujours été perçue comme un obstacle à la liberté des esprits et au progrès de la science, comme une puissance d’asservissement subtil des consciences à l’hégémonie pontificale[[42]](#footnote-42).

Zola satirise la commercialisation de Lourdes dans le deuxième chapitre de la cinquième journée du roman[[43]](#footnote-43). Mais c’est le docteur Chassaigne qui se sert explicitement du terme « relique ». Dans le dernier chapitre de la troisième journée, Chassaigne décrit ainsi l’existence de Bernadette, dont les vêtements, de son vivant, sont déjà comparables à des reliques :

Pas une journée ne se passait sans qu’un flot de visiteurs se présentât. [...] Des grandes dames se jetaient à genoux, baisaient sa robe, auraient voulu en emporter un lambeau, comme une relique. Elle devait défendre son chapelet, que toutes, exaltées, la suppliaient de leur vendre, très cher. (p. 297)

Puis au chapitre ultime de la quatrième journée, le docteur affirme le pouvoir supplémentaire acquis par Bernadette après sa mort :

Cette Bernadette, dont les pères de la Grotte exploitaient l’œuvre si âprement, ils la redoutaient plus encore morte que vivante. Tant qu’elle avait vécu, leur grande terreur était sûrement qu’elle ne revînt à Lourdes partager la proie [...]. Mais, à présent, ils tremblaient davantage, à l’idée qu’une volonté autre que la leur pouvait ramener les reliques de la voyante. Dès le lendemain de la mort, cette idée était bien venue au conseil municipal : la ville voulait élever un tombeau, on parlait d’ouvrir une souscription[[44]](#footnote-44). Nettement, les sœurs de Nevers se refusèrent à livrer le corps, qui leur appartenait, disaient-elles. (p. 383)

Dans cette dispute entre Nevers et Lourdes, les pères de Lourdes comprennent le rôle potentiel des reliques de Bernadette dans la mythologisation continue de sa ville natale :

[…] lorsque l’extraordinaire succès de Notre-Dame de Lourdes déclinerait, comme toutes les choses de ce monde, on devinait quel réveil de la foi pourrait être la cérémonie solennelle et retentissante, dans laquelle la chrétienté verrait les reliques de l’élue reprendre possession de la terre sacrée où elle avait fait pousser tant de merveilles. (p. 384)

La thématisation de la relique comme objet-fétiche se développe dans le deuxième roman de Pierre Froment, *Rome*, d’abord dans le contexte du faussaire de reliques, Jules Laporte, et de sa bien-aimée Flavia, mère du prince Dario Boccanera. Au chapitre 2, Dario vient habiter le palais Boccanera après que sa mère Flavia, veuve du prince Onofrio Boccanera, a épousé

[…] un homme magnifique, son cadet de dix ans, un Suisse nommé Jules Laporte, ancien sergent de la garde du Saint-Père, ensuite courtier marron d’un commerce de reliques, aujourd’hui marquis Montefiori. (p. 70-71)

Au chapitre 4, comme Dario et Pierre font « le tour obligatoire du Pincio », le couple Montefiori reparaît, mais entre mère et fils s’impose une formalité excessive qui suggère le dysfonctionnement de l’aristocratie italienne. La référence aux fausses reliques se répète, mais se développe aussi dans la version de l’histoire du couple déjà connue de Pierre :

[…] quel était cet homme, ce Jules Laporte, ancien sergent de la garde suisse, disait-on, ancien commis voyageur en reliques, compromis dans une histoire extraordinaire de reliques fausses ; et comment elle avait fait de lui un marquis Montefiori, de belle prestance, le dernier des aventuriers heureux, triomphant au pays légendaire où les bergers épousent des reines.

Lorsque le grand landau repasse, Pierre les regarde une deuxième fois et comprend que le nouveau mari a remplacé le fils du premier mariage, en vertu d’une perversion de l’image convenue de la maternité :

Elle en était si glorieuse, qu’elle le traînait et l’étalait, ayant recommencé l’existence avec lui comme si elle avait eu vingt ans, mangeant à son cou la petite fortune sauvée du désastre de la villa Montefiori, si oublieuse de son fils, qu’elle le rencontrait seulement parfois à la promenade, le saluant ainsi qu’une connaissance de hasard. (p. 143)

On serait tenté de conclure que Flavia trouve en ce marchand de fausses reliques non seulement un moyen de recommencer une seconde vie, mais aussi une métaphore de l’inauthenticité de son amour maternel. Pour clore cette scène par une image de déclin, Dario, « dans son rôle d’homme consciencieux qui montre les curiosités », propose alors à Pierre : « Allons voir le soleil se coucher derrière Saint-Pierre ».

Au chapitre suivant, Pierre, désœuvré, occupe son temps en visitant Rome, et notamment les énigmatiques catacombes de Saint-Calixte, où un frère trappiste français évoque l’histoire curieuse de la transmissibilité des reliques, objets de vol et de vente :

Et telle était l’histoire vraie des cimetières de quatre siècles, devenus des lieux d’asile et ravagés durant les troubles, honorés ensuite jusqu'au huitième siècle, dépouillés alors de leurs saintes reliques, puis tombés dans l’oubli, bouchés par les terres, enfouis pendant plus de sept cents ans, dans une telle insouciance, que les premiers travaux de recherches, au quinzième siècle, les remirent à la lumière comme une extraordinaire trouvaille, un véritable problème historique dont on n'a eu le dernier mot que de nos jours. (p. 165)

Ce n’est au chapitre 12 que le roman revisite pour la dernière fois le motif de la relique comme objet particulier et paradoxal dont le potentiel spirituel véhicule la possibilité de manipulation frauduleuse. Pour la soirée au palais Buongiovanni à laquelle assiste Pierre, désespéré de sauver son nom de l’index papal, le buffet est dressé dans la salle des Antiques. Le lieu de la scène joue sur la rencontre incongrue entre l’esthétique de la sculpture classique et la culture – littérale – de consommation, facilitant ainsi une confrontation du sublime et du kitsch. Côté sublime :

Cette salle des Antiques était une vaste pièce, dallée d’une mosaïque, décorée de stuc, où se trouvait, le long des murs, une célèbre collection de vases, de bas-reliefs, de statues. (p. 408)

Au nombre desquels un couple idéalisé, « un gladiateur mourant, d’une beauté incomparable » et « la fameuse Vénus, un pendant à la Vénus du Capitole ». Mais :

[…] on avait empli toute une moitié de la salle par des rangées de petites tables, où les invités, au lieu de consommer debout, pouvaient s’asseoir et se faire servir, comme dans un café. (p. 408)

En domestiquant le pathos et ainsi subvertissant sa noblesse supposée, l’ironie de cette comparaison souligne la banalité du quotidien qu’accommode la supra-historicité de ce classicisme.

Cette salle fournit le décor de la troisième version de l’histoire de Jules Laporte et Flavia, racontée cette fois à Lisbeth par Prado, qui proclame la nature également idéale de ce couple de chair et d’os : « voilà le vrai couple, voilà l’amour et le bonheur ! » (p. 409). Le fait que Flavia a sauvé Jules de l’affaire des fausses reliques prouve l’intensité de sa passion pour son jeune mari :

[…] elle a dû le tirer d’une vilaine aventure. Oui, il plaçait des reliques, il vivotait en faisant le courtage pour les couvents de Belgique et de France, et il avait lancé toute une affaire de reliques fausses, des juifs d’ici qui fabriquaient de petits reliquaires anciens avec des débris d’os de mouton, le tout scellé, signé par les autorités les plus authentiques. On a étouffé cette affaire, dans laquelle trois prélats se trouvaient également compromis… (p. 409)

Plutôt qu’un signe d’authenticité, la relique devient dans cette fin de siècle un marqueur de la décadence où sombre la religion institutionnalisée. Et Jules, l’intermédiaire suisse, fait le courtage entre le vrai et le faux, le chrétien et le juif, l’humain et l'animal, après *La Bête humaine* et avant l’Affaire Dreyfus.

Ce lien entre relique et inauthenticité informe la description qui ouvre *Paris* et quireflète la confusion éthique de Pierre Froment. La première phrase du roman nous explique en effet qu’il doit dire une messe au Sacré-Cœur. La notion de [transsubstantiation au](https://www.linguee.fr/francais-anglais/traduction/transsubstantiation.html) cœur de la messe catholique, dans la conversion du pain et du vin en corps et sang du Christ, met bien entendu en scène une vision particulièrement paradoxale de l’objet. Et la *translatio* de la religion, comme de l’art, surmonte l’inertie de l’objet. À la fin de cette cérémonie :

[…] la mère en larmes, près de laquelle il passait, saisit de ses mains tremblantes un coin de la chasuble et la baisa éperdument, comme on baise la relique du saint dont on attend le salut. Elle le remerciait du miracle qu’il avait dû faire, certaine de retrouver son enfant guéri[[45]](#footnote-45).

En proie à une crise de foi, la réponse intérieure de Pierre reste pourtant résolument ambigüe :

Il fut profondément ému de cet amour, de cette foi brûlante, malgré la brusque détresse qu’il éprouva plus affreuse, à n’être pas le ministre souverain que cette femme croyait, capable d’obtenir un sursis de la mort.

Du point de vue de la politique culturelle, les enjeux de la critique zolienne de la relique se révèlent dans la manière dont un adversaire idéologique tel Maurice Barrès use du terme dans sa diatribe contre les funérailles de Victor Hugo : « Nuit du 31 mai 1885, nuit de vertiges, dissolue et pathétique, où Paris fut enténébré des vapeurs de son amour pour une relique[[46]](#footnote-46) ». D’une importance cruciale pour l’avenir, les choix essentiellement politiques de Zola dans sa représentation de l’Église s’imposeront en effet dans les années ultérieures :

L’Affaire Dreyfus précipite les choix romanesques de Zola d’un anticléricalisme affirmé à un combat pour la laïcité, faisant ainsi de la littérature un art social, engagé, c’est-à-dire l’espace où se pensent l’éthique de la cité, ses projections. [... Zola] met sa plume au service du combat pour la séparation de l’Église et de l’État prononcée en 1905, trois ans après sa mort[[47]](#footnote-47).

Pour Zola, la différence entre relique et fossile ne fut peut-être pas si grande…

1. Je tiens à remercier le Leverhulme Trust dont le soutien financier m’a permis à mener à bien ces recherches. [↑](#footnote-ref-1)
2. Émile Zola, *Mon voyage à Lourdes*, *in* *Œuvres complètes,* Paris, Nouveau Monde, 2007, t. 16 , p. 797. [↑](#footnote-ref-2)
3. Gustave Lanson, *Histoire illustrée de la littérature française*, Paris, Hachette, 1923, t. 2 , p. 361. [↑](#footnote-ref-3)
4. Michel Serres, *Feux et signaux de brume*, Paris, Grasset, 1975, p. 238. [↑](#footnote-ref-4)
5. Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2020. Les références à cette étude sont insérées dans le corps du texte. [↑](#footnote-ref-5)
6. Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, t. 5, éd. Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 1737. [↑](#footnote-ref-6)
7. Soit micro-cycles thématiques, comme chez M. Caraion ; soit micro-cycles de personnages, tels les diptyques de Jean Macquart et d’Octave Mouret, celui-ci composant non seulement un micro-cycle personnel, mais aussi structurel (en tant que dixième et onzième romans, ils représentent le cœur géométrique des *Rougon-Macquart*). [↑](#footnote-ref-7)
8. Pour une lecture très riche de la relique dans le contexte de la sainteté laïque, voir Magalie Myoupo, *La Sainteté en filigrane. Stratégies d’appropriation laïque du modèle hagiographique dans la prose du XIXe siècle,* thèse, Université Paris-Diderot, 2018. [↑](#footnote-ref-8)
9. Ajoutons que ce portrait semble devenir une relique. Après l’apparent décès de Jacques, la notion du portrait-relique promet de clore cette histoire triangulaire : « elle s’oublia dans la contemplation de celui qui n’était plus. Ce portrait devenait une relique désormais », Lacroix, 1869, p. 79. Mais ce fantôme reviendra. Et ce portrait ? Ceci n’est pas une relique. [↑](#footnote-ref-9)
10. Marie-Astrid Charlier repère « la fonction centrale de cette chronique quant à la poétique de l’objet ». « Le “balai” contre la “sonde”. Zola chroniqueur d’une fin de règne (*La Cloche*, 1870) », *Les Cahiers Naturalistes*, t. 87, 2013, p. 63-82 (p. 82). [↑](#footnote-ref-10)
11. *Fécondité* démontre la compréhension chez Zola de la fonction de la photographie comme relique moderne. Au Livre IV, Chapitre 2, lorsque Mathieu rend visite à Morange, boulevard de Grenelle, celui-ci lui montre « sa propre chambre, où il n’avait rien dérangé depuis la mort de sa femme, gardant comme des reliques les mêmes meubles de thuya, les mêmes tentures jaunes. Seulement, la cheminée, les tables, les murs étaient couverts de photographies, une prodigieuse collection de tous les portraits qu’il avait pu réunir de la mère » (Fasquelle, 1899, p. 384). Neuf ans après le décès de Valérie, Morange perd sa fille, et sa chambre devient également un sanctuaire : « Pas une âme n’aurait pu dire les reliques que contenaient ces chapelles, ni de quelles pratiques religieuses il les honorait » (p. 571). L’amour, comme la religion, garde et soigne ses reliques. [↑](#footnote-ref-11)
12. M. Myoupo, *op. cit.*, p. 10. Voir aussi Philippe Boutry, « Une recharge sacrale : Restauration des reliques et renouveau des polémiques dans la France du XIXe siècle », dans Philippe Boutry, Pierre Antoine Fabre et Dominique Julia (dir.), *Reliques modernes : cultes et usages chrétiens des corps saints des Réformes aux révolutions*, Paris, Éditions de l’EHESS, 2009, t. 1, p. 121-173. On trouve une critique des excès du « culte ridicule des objets extérieurs » dans Jacques Collin de Plancy, *Dictionnaire critique des reliques et des images miraculeuses*, Guien, 1821, p. 1. [↑](#footnote-ref-12)
13. M. Myoupo, *op. cit.*, p. 12. Voir Jean-Claude Bonnet, *Naissance du Panthéon, Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998. [↑](#footnote-ref-13)
14. M. Myoupo, *op. cit.*, p. 101, 195. Voir surtout son analyse des *Mystères du peuple* de Sue, « La relique laïque : pour un enseignement par l’affect », p. 402-16. [↑](#footnote-ref-14)
15. Voir les premiers chapitres d’Henri Mitterand, *Zola. L’honneur (1893-1902)*, Fayard, 2002. [↑](#footnote-ref-15)
16. Émile Zola, *La Débâcle*, éd. David Baguley, Classiques Garnier, 2012 ; *Le Docteur Pascal*, *in* *Les Rougon-Macquart*, t. 5, éd. Henri Mitterand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967 ; *Lourdes*, éd. Bertrand Marquer, Paris, Classiques Garnier, 2015 ; *Rome*, éd. Henri Mitterand, Paris, Stock, 1998. Les références à ces quatre romans renverront dans cet article à ces éditions. [↑](#footnote-ref-16)
17. Auguste Dezalay [dé](https://www.linguee.fr/francais-anglais/traduction/d%C3%A9velopper.html)veloppe cette notion dans *L’Opéra des Rougon-Macquart : essai de rythmologie romanesque*, Paris, Klincksieck, 1983 : « Cycle d’un personnage, cycle d’une action, cycle d’un motif, voilà les principaux aspects répétitifs de ces micro-cycles enfermés dans l’ample cycle romanesque des *Rougon-Macquart* » (p. 138). Pour une autre analyse thématico-structurelle de trois romans en série (*La Bête humaine*, *L’Argent* et *La Débâcle*), voir Nicholas White, « L’enclume toujours chaude : Émile Zola’s Newspaper Trilogy », *Dix-neuf*, t. 21.4, 2017, p. 10-37. [↑](#footnote-ref-17)
18. Alain Pagès et Owen Morgan, *Guide Émile Zola*, Paris, Ellipses, 2002, p. 226. [↑](#footnote-ref-18)
19. Voir Jean-Marie Seillan, *Le Roman idéaliste dans le second XIXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012. Y participent plusieurs romanciers idéalistes tels Bourget et Prévost ; et à *La Revue des Deux Mondes*, sa dynamo critique, Brunetière. [↑](#footnote-ref-19)
20. Le lexique du don utilisé dans le roman trouve son écho dans l’exemplaire dédicacé à Jeanne par l’auteur. [↑](#footnote-ref-20)
21. Avant de concrétiser la forme de *Paris*, Zola conceptualise ces deux romans comme un diptyque : « J’ai eu une brusque idée : faire deux volumes, l’un qui s’appellerait Lourdes, l’autre Rome » (Bibliothèque Méjanes, Aix-en-Provence, Fonds Émile Zola, « *Lourdes*, plan, notes et documents », t. I, f° 60. Pour une contextualisation riche de cette remarque, voir Olivier Lumbroso, « Génétique des textes et génétique des cycles : pourquoi changer d’échelle ? », *Genesis*, 42, 2016, p. 19-36. O. Lumbroso confirme le lien entre les deux cycles : « L’Ébauche de *Lourdes*, à la charnière des deux cycles, prend appui sur les deux derniers romans de la série qui précède », p. 11. [↑](#footnote-ref-21)
22. À noter l’imbrication chronologique des deux projets, *Les Rougon-Macquart* et *Les Trois Villes*. Zola fait un voyage dans le sud-ouest de la France en septembre 1891, où il assiste au grand pèlerinage de Lourdes. Le feuilleton de *La Débâcle* ne paraîtra pas avant février 1892. En août 1892 (donc bien avant la parution, en 1893, du *Docteur Pascal*), Zola retournera à Lourdes pour compléter ses recherches empiriques. [↑](#footnote-ref-22)
23. Soulignons l’ouverture au public en 1880 du musée Carnavalet, qui aura un Département des objets d’histoire et de mémoire. Dans la fiction, de tels « objets disposés » qui « caractérisent le musée » forment, selon Marie-Astrid Charlier, un des « trois dispositifs de l’objet », ainsi que les objets portés et les objets gardés (*Le Roman et les Jours*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 201). [↑](#footnote-ref-23)
24. Il va sans dire que les trésors liturgiques médiévaux de Reims et de Saint-Denis comprirent un nombre considérable de reliques. Celles de Reims se trouvent aujourd’hui dans le musée du palais du Tau ; celles de Saint-Denis qui ont survécu à la Révolution, souvent au Louvre ou au Cabinet des médailles de la BnF. [↑](#footnote-ref-24)
25. Pour une analyse de la Commune en ces termes, voir Kristin Ross, *L’Imaginaire de la Commune*, Paris, La Fabrique, 2015. [↑](#footnote-ref-25)
26. Dans ce même paragraphe, Zola souligne l'anticléricalisme de la Commune : « Les églises, fermées, se transformaient chaque soir en salles de club » (p. 678). [↑](#footnote-ref-26)
27. Un des cas les plus connus et émouvants de cette récupération du cadavre bien-aimé en 1870-71 fut celui du peintre impressionniste Frédéric Bazille. Son père, ayant eu connaissance de la terrible bataille de Beaune-la-Rolande et sans nouvelles de son fils, décide de venir sur les lieux. Il ramène le corps de son fils à Montpellier dans un cercueil de fortune fait de planches de boîtes à biscuits. En remerciement pour l’aide apportée dans la recherche du corps de son fils, il fait envoyer un tableau : *Le mariage mystique de Sainte Catherine*, peint par son fils d’après l’œuvre de Véronèse, et depuis accroché dans l’église de Beaune-la-Rolande. [↑](#footnote-ref-27)
28. À l'intérieur de l’Ermitage, Silvine trouve encore une scène macabre : « Sous l’évier, deux corps avaient roulé, un zouave, un bel homme à barbe noire, et un Prussien énorme, les cheveux rouges, tous les deux enlacés furieusement. Les dents de l’un étaient entrées dans la joue de l’autre, les bras raidis n’avaient pas lâché prise, faisant encore craquer les colonnes vertébrales rompues, nouant les deux corps d’un tel nœud d’éternelle rage, qu’il allait falloir les enterrer ensemble » (p. 521). Encore une fois, le genre du tableau vivant se transforme en tableau mourant. La mort, comme l’art (peut-être surtout grâce à la qualité fixe de l’art visuel – de la photographie, de la peinture ou de la sculpture), fige dans toute son intensité la vie qu’elle clôt. Donc elle la re-présente, au sens fort du terme. [↑](#footnote-ref-28)
29. L’importance particulière de l’objet matériel pour le patrimoine de l’histoire militaire est toujours évidente dans les collections, entre autres, du Musée de l’Armée et du Musée de la Grande Guerre. Pour illustrer le lien entre objets-reliques, mémoire collective et mortalité, voir la présentation de Yann Thomas et al., *Les 100 objets de la grande guerre*, OREP, 2015 : « Par l'intermédiaire des sources archivistiques, ces reliques retrouvent ici une seconde vie et font revivre, pour un instant, ceux à qui elles ont appartenu. Aujourd'hui, les derniers combattants allemands et français de la « Der des Ders » ayant disparu, ces vestiges deviennent les derniers témoins du conflit ». Cette notion de relique qui repousse la mort s’affiche dans le titre français de *Harry Potter et les Reliques de la mort* par J.K. Rowling (2007). [↑](#footnote-ref-29)
30. Dans l’entrée pour « relique » dans le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Larousse cite, parmi les usages proverbiaux du terme, la phrase suivante : « Elle garde cette lettre comme une relique », 1875, t. 13, p. 912-13. On trouve précisément la même formulation comme exemple dans diverses éditions du *Dictionnaire de l’Académie française*. En régressant de l’analogique au littéral, Zola se sert de cette image du destinataire qui tient la lettre-relique de manière acharnée. Mais cette fois, c’est l’homme qui reçoit la lettre, et c’est le mort qui garde la relique. [↑](#footnote-ref-30)
31. BNF, MS. 10287 Fo 581. [↑](#footnote-ref-31)
32. Pierre Marie évoque la distinction psychanalytique entre deux formes de perte : « Dans le deuil, il y a perte d’un objet aimé (réel ou idéal), dans la mélancolie, il y a perte de l’estime de soi. À cette occasion, Freud fait comme si le patient avait eu une perception interne de son moi : « Dans le deuil, écrit-il, le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie, c’est le moi lui-même ». « Lecture de *Deuil et mélancolie* », *La clinique lacanienne*, t. 25.1, 2014, p. 143-56 (p. 149). En termes de psychologie nationale, Zola demande en 1892 si la France, comme Silvine, est capable de deuil sans mélancolie. Voir à cet égard les connotations de la version républicaine de *La Toussaint* dans le tableau d’Émile Friant (1889), très connu à l’époque. [↑](#footnote-ref-32)
33. Ce qui complexifie une distinction effectuée par Felicity Bodenstein : « À la différence des textes ou des images bidimensionnelles qui représentent le passé sous une forme déjà abstraite, les objets qui ont été utilisés, tenus, caressés, contemplés, sentis ou même mangés sont immédiats, concrets et de surcroît d'une nature fondamentalement sensuelle ». « The Emotional Museum. Thoughts on the “Secular Relics” of Nineteenth-Century History Museums in Paris and their Posterity », *Conserveries mémorielles* [En ligne], 9, 2011, ¶ 3. [↑](#footnote-ref-33)
34. En rentrant à la maison après sa vente, vers la fin de la partie [pénultième](https://www.linguee.fr/francais-anglais/traduction/p%C3%A9nulti%C3%A8me.html) de *La Terre*, Buteau et Lise comprennent le poids historique du siège familial qui, malgré sa modestie relative, remonte au XVIe siècle : « Ah ! la pauvre vieille maison patrimoniale des Fouan, bâtie il y avait trois siècles par un ancêtre [...] ! Dire que la famille l’habitait depuis trois cents ans, qu’on avait fini par l’aimer et par l’honorer comme une vraie relique, si bien qu’elle comptait lourd dans les héritages ! » (Charpentier, 1895, p. 391). Cette relique de l’Ancien Régime est à la fois métaphorique (« comme ») et véritable (« une vraie »). Dans *La Faute de l’abbé Mouret*, la relique invite deux formes de proximité, l’une physique, l’autre rhétorique, ce qui met en relief une distinction entre la religiosité du Frère Archangias et la matérialité de la nature qui séduit Serge. D’une part, Archangias le misogyne critique les filles du pays qui ornent la chapelle de la Vierge : « C’est une honte de souffrir que des femmes promènent leurs robes **si près des** saintes reliques » (Charpentier, 1875, p. 90) ; d’autre part, l’amour de Serge pour la féminité d’Albine qui trouve sa métaphore dans le jardin : « Elle revenait parfois avec des ronces, des feuilles, des bouts de bois accrochés à ses vêtements. Alors, il enlevait ces choses, il les cachait sous son oreiller, **ainsi que** des reliques » (p. 153). [↑](#footnote-ref-34)
35. Serres, qui définit les « objets » de la Souleiade en des termes économiques comprenant l’humain, écrit : « Ces objets, intérieurs à la Souleiade, je vais les appeler des stocks. [...] Trois principaux et canoniques : l’armoire, Clotilde, le bureau. Autrement dit [...] les mots, l’argent et la femme » (p. 71). [↑](#footnote-ref-35)
36. Le motif de la relique qui se cache sous nos yeux fournit à Zola une autre manière de boucler la boucle. Pour arranger ses rendez-vous amoureux avec Miette dans *La Fortune des Rougon*, Silvère a besoin de la clef perdue de la petite porte dans la vieille muraille qui sépare les amants. Bien qu’il sache « avec quelle dévotion tante Dide laissait pourrir sur place les reliques du passé » (Charpentier, 1879, p. 227), il la cherche en vain pendant huit jours. Il commence à se décourager, lorsqu’il trouve enfin cette clef du passé et de l’avenir : « Elle était tout simplement attachée par une ficelle au passe-partout de la porte d’entrée, qui restait toujours dans la serrure. Elle pendait là depuis près de quarante ans ». Dans *Le Docteur Pascal*, l’armoire devient un objet-leurre. Selon la phrase complexe de Serres : « L’armoire comme objet universel concret, définie comme réservoir, concept général, structure, à modèles dans l'économie, le vivant, et le bloc fermé fissuré du ça » (p. 72). [↑](#footnote-ref-36)
37. Tourgueniev, qui connaissait Zola, avait ajouté en 1874 à son recueil de nouvelles, *Mémoires d’un chasseur*, un texte nouveau explorant la notion contraire de l’effacement du sujet avant la mort biologique (la mort durant la vie, ou presque) : *Relique vivante*. [↑](#footnote-ref-37)
38. Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Hachette, 1874, t.4, p. 1586. À noter que ce terme porte le signe ♱ qui annonce qu’il n'est pas dans le dictionnaire de l’Académie. Cet article renvoie à l’*Exposition de la doctrine de l'Église catholique : sur les matières de controverse* (1671), un texte de Bossuet qui associe ce goût pour les reliques aux premiers siècles de l’Église. Il défend ce goût catholique contre l’accusation d'idolâtrie. [↑](#footnote-ref-38)
39. Littré, t. 4, p. 1585-86. Ce concept de relique mine la distinction stricte entre sujet et objet dans la définition philosophique de celui-ci que fournit Littré : « Terme de philosophie. Tout ce qui est en dehors de l'âme ; par opposition à sujet qui exprime ce qui est en dedans de l'âme » (t. 3, 1874, p. 775). L’objet-relique s’accroche à son sujet original. [↑](#footnote-ref-39)
40. Nous ne serions pas les premiers à trouver dans le naturalisme une littérature du détail, et plus spécifiquement une littérature du corps dans tous ses détails, une littérature du corps morcelé. Voir par exemple Émilie Piton-Foucault, « Fragmentation et détachement des corps dans tous les arts chez Zola et Rodenbach », in *La Chair aperçue. Imaginaire du corps par fragments (1800-1918)*, numéro spécial des *Cahiers ReMix*, 8, 2018. <http://oic.uqam.ca/en/remix/fragmentation-et-detachement-du-corps-dans-lart-de-zola-et-de-rodenbach>. On pourrait se demander si, selon les termes de la définition de Littré, le naturalisme n’est pas en quelque sorte une littérature de la relique, mais pour une époque de plus en plus sécularisée. [↑](#footnote-ref-40)
41. Dans *Le Rêve*, Zola accentue ce lien entre le familial et le religieux dans sa description de la procession du Miracle du 28 juillet à Beaumont : « Il s’agissait de trois panneaux admirables d’ancienne broderie, que les Hubert gardaient avec dévotion,comme une relique de famille, et qu’ils sortaient une fois l’an, le jour où passait la procession. [...] Il y avait plus de quatre siècles que cet itinéraire restait le même », Paris, Charpentier, 1888, p. 169. [↑](#footnote-ref-41)
42. Béatrice Laville, « Zola et la laïcité », *Romantisme*, 162, 2013, p. 73-83 (p. 76). [↑](#footnote-ref-42)
43. Qui plus est, Pierre y soupçonne « un autre commerce » (p. 416), celui de *Nana*. De fait, le lexique de la préface du premier roman des *Rougon-Macquart* revient, dans ce chapitre du premier roman de ce nouveau cycle, et notamment dans la description d’« une foule de kermesse, aux appétits débordants » (p. 426). Il semble que Zola n’ait pas non plus oublié sa référence à Rubens au troisième chapitre de *L’Assommoir*. [↑](#footnote-ref-43)
44. Il est intéressant de conceptualiser la souscription comme une forme d’inscription, signature ou écriture collective, qui facilite le recueil des reliques, religieuses ici, ou profanes (comme dans le cas de la Maison de la dernière cartouche en 1899). [↑](#footnote-ref-44)
45. Émile Zola, *Paris*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1898, p. 11. [↑](#footnote-ref-45)
46. Maurice Barrès, *Les Déracinés*, Paris, Fasquelle, 1897, p. 488. Hugo et Zola, ces grands hommes qui offrent une voix audit petit peuple, recevront l’éloge républicain de sanctification laïque qu’est la panthéonisation décrite par Jean-Claude Bonnet. [↑](#footnote-ref-46)
47. Béatrice Laville, article cité, p. 79-80. [↑](#footnote-ref-47)