

FIGURE DE L'ÉCRIVAIN DANS "LE RÊVE" D'EMILE ZOLA: ANGELIQUE CONTRE DOCTEUR PASCAL

La valeur d'un rêve est liée
uniquement à son interprétation

Midrash

Figures d'écrivain

Lorsque l'on cherche une figure d'écrivain dans le cycle des *Rougon*, on la trouve généralement dans *L'Œuvre* où elle est plus ou moins directe selon qu'on se penche sur le romancier Sandoz ou sur une figure de l'écrivain qui occupe presque tout l'espace de l'ouvrage, un artiste peintre¹ dont l'image nous renvoie aux affres de la création, à la situation d'un marché et d'un champ analogues à ceux de la littérature. Figure d'autant plus attendue qu'elle souligne les affinités de Zola et de ses contemporains avec les peintres de leur temps, mais aussi son intérêt pour leur art et leur représentation visuelle bien compréhensible en ces temps de mimesis réaliste. D'autres ont préféré trouver cette figure dans le médecin du *Docteur Pascal* où il n'est plus question d'écrivains où d'artistes mais cette fois d'un homme de science, image complémentaire qui permet à Zola de confirmer, selon d'autres modalités, le discours théorique tenu sur le roman expérimental et de légitimer son travail d'imagination par son adhésion à la science positive. Le lieu stratégique où se situe le volume, la fin du cycle, nous dit assez l'importance de cette figure qui contribue à donner tout son sens à l'entreprise de Zola. Mais faut-il rentrer dans un jeu si bien orchestré par l'auteur qu'il pourrait en paraître suspect? Cette représentation n'appuie-t-elle pas trop parfaitement un discours dont on sait qu'il n'arrive pas toujours à contenir ni définir une production romanesque en excès? Peut-être alors faut-il chercher ailleurs que dans ces trois représentations, ailleurs que dans des entités professionnelles parfois trop connotées et restrictives une image d'écrivain qui n'investirait cette fois ni un art pictural ni une méthode scientifique mais simplement du récit, du narratif, autrement dit la création d'un univers avec de l'imagination et des mots, comme le fait tout écrivain. Et pour cela nul

1. Le premier avatar de cette figure se trouve dans *Le Ventre de Paris*. La référence intertextuelle avec *Un Chef d'œuvre inconnu* de Balzac ou *Manette Salomon* de Goncourt est évidente pour cette métaphorisation.

besoin que l'opération soit garantie par une profession. Un personnage romanesque qui raconte des histoires, se raconte des histoires jusqu'à faire sortir ces fictions de son propre imaginaire pour les faire devenir "réelles" (au premier niveau narratif du roman), un personnage capable de transformer par son travail de volonté et sa "croyance", des rêves et désirs, soit des fantasmes personnels, en événements déterminants dans la chaîne de l'histoire nous semble constituer autant que les autres, une figure d'écrivain, et qui plus est réaliste (atteint du délire de toute puissance et croyant à la possibilité de l'équation texte = réel, ce dernier mot étant à entendre cette fois dans un sens référentiel extra textuel). En effet, il effectue la même opération que l'auteur: matérialiser du rêve en confondant le lecteur qui ne doit plus savoir où commence et où finit la fiction (récit2), où commence et où finit le "réel" (récit1). C'est bien là l'effet recherché par tout auteur réaliste.

L'on peut trouver ce personnage dans l'Angélique du *Rêve*, roman situé chronologiquement vers la fin du cycle, entre l'*Œuvre* (1886) et *Le docteur Pascal* (1893) cités plus haut. Soit dans une figure féminine, véritable paradoxe car, dans les *Rougon-Macquart*, Zola considère généralement la femme comme un être qui entrave la créativité de l'artiste (ainsi dans *L'Œuvre*, ainsi dans *Le docteur Pascal*) et qui, elle-même, ne crée pas si ce n'est évidemment de la vie (de la présence contre de la représentation). Autre paradoxe: cette femme est une mystique. Quoi d'apparemment plus éloigné de l'écrivain naturaliste, homme de science et athée? Et pourtant l'Angélique du *Rêve* permettra à Zola de donner une figure d'écrivain bien plus problématique que les autres car, à travers elle, l'auteur s'interroge sur les pouvoirs de l'écriture de représenter le monde et de le transformer, et par là-même sur son propre statut d'écrivain réaliste.

Il nous semble que l'on peut donc établir des analogies entre l'histoire d'une jeune rêveuse qui transforme ses rêves en réalité par le seul pouvoir de la volonté et de la croyance et un écrivain naturaliste, défenseur de l'écriture transparente, qui veut nous convaincre de la vérité-réalité de ses propres créations en camouflant tous les signes de l'illusion fictionnelle, en "créant de la vie", comme dit Zola de manière obsédante dans ses dossiers préparatoires et ses textes théoriques. Mais surtout en éliminant les signes du passage du rêve d'Angélique au récit des événements du roman, il brouille les pistes du lecteur qui ne fait plus la différence entre l'un et l'autre, entre le subjectif et l'objectif. Celui-ci peut sortir dérouté d'une expérience de lecture qui ne correspond pas à son horizon d'attente. Ce texte lui permet aussi de s'interroger sur les modalités de toute lecture réaliste: qu'importe en effet si ce qu'on nous raconte est le récit d'un désir ou celui d'événements liés à la vie d'Angélique, donc de l'ordre du fait? Il est avant tout récit. Qu'importe si son contenu n'a aucune légitimité "scientifique" mais simplement littéraire? Si les critères d'évaluation ne sont plus empruntés aux sciences exactes (vrai ou faux) ou à leur transposition littéraire (vraisemblable ou in-

vraisemblable) mais à d'autres, liés à une cohérence du texte qui en garantit la lisibilité, malgré les écarts faits par rapport à la norme de l'écriture transparente et malgré les transgressions référentielles? *Le Rêve* gagnerait alors à être placé dans le contexte du moment: la crise du roman objectif prise en charge par des auteurs antagonistes comme Huysmans par exemple (*A rebours* lui est de quatre ans antérieur [1884], *En Rade*, où le rêve occupe une grand espace, est de 1887). Nous tiendrons compte, dans notre analyse, de l'examen du dossier préparatoire d'un texte qui commence à peine à faire l'objet d'études plus approfondies².

A sa sortie en feuilleton puis en volume en 1888, *Le Rêve* n'a pas suscité les nombreux débats que d'autres romans de Zola avaient déchaînés jusque là. On ne peut plus, cette fois, lui reprocher l'obscénité de *La Terre* qui en était arrivé à choquer les anciens compagnons du maître de Médan dans le *Manifeste des Cinq*, à peine un an auparavant (1887) et qui contribua sans doute à inciter Brunetière à publier son article célèbre: *La Banqueroute du Naturalisme* en septembre de la même année. En "réponse à ses détracteurs"³ mais aussi dans une logique de l'alternance qu'avaient relevée certains critiques du temps à propos de l'architecture du cycle, Zola écrit ici un livre chaste, à mettre "entre toutes les mains, même entre celles des jeunes filles", une "idylle", dit-il à plusieurs reprises dans ses dossiers préparatoires, d'où la chair serait bannie. Or, si contestation il y eut dans la critique, ce fut précisément pour cette raison. A force de chasteté, dit Anatole France, Zola a perdu son talent⁴. Edmond de Goncourt prévoyait déjà un tel résultat lorsque, dans son *Journal*, il imaginait un Zola "qui finira par écrire des livres si ennuyeusement vertueux qu'on reculera à les donner aux distributions des prix des pensionnats de demoiselles"⁵. "Dans l'ensemble pourtant, *Le Rêve* a été assez bien accueilli partout, quoique peu compris". C'est du moins ce qu'affirme son auteur dans une lettre à son fidèle défenseur hollandais, Jacques van Santen Kolff⁶. L'exemple de la réception italienne confirme d'ailleurs cet accueil favorable⁷.

Reste à comprendre pourquoi, selon lui, il aurait été mal compris. Et nous demander si cette incompréhension n'a pas quelque chose à voir avec

2. *Le Rêve* constitue le sujet annuel des séminaires Zola de l'ITEM de l'année académique 2000-2001.

3. C. Becker, préface à l'édition Garnier Flammarion, 1975, p.13.

4. «Le Temps», 21 octobre 1888: "[...] Je préférerais pour mon goût une chasteté moins tapageuse. la pureté de Zola me semble bien méritoire. Elle lui a coûté cher, il l'a payée de tout son talent".

5. *Journal*, samedi 14 juillet 1888.

6. Lettre du 6 mars 1889.

7. Cfr. S. Disegni, *La réception du "Rêve" de Zola en Italie entre les deux siècles* (conférence présentée au séminaire Zola de l'ITEM, le 17 novembre 2000, à paraître dans les «Cahiers Naturalistes»).

une interprétation littérale qui aurait fait du livre un conte bleu, une version mixte de *Cendrillon*, *La belle au Bois dormant* si en vogue à l'époque et de *l'Oiseau Bleu*⁸. N'a-t-elle pas le défaut d'exclure de son horizon la métaphore de l'écrivain qu'on peut pourtant lire en filigranes dans le personnage d'Angélique? L'une et l'autre suivent pourtant un même parcours: de la *lecture* qui éduque la sensibilité et fournit des modèles, à l'apprentissage d'un métier, d'une "grammaire" servant à mettre en forme ce que dicte *l'imagination*, troisième qualité nécessaire à tout écrivain-romancier dans la constitution de son identité littéraire. N'y a-t-il pas dans les ombres du rêve d'Angélique enveloppées de murmures, soupirs et chuchotements surgissant lentement de l'invisible, des personnages assez semblables à ceux qui se révèlent et s'imposent petit à petit à tout écrivain au moment de la création? Et Zola dans ce livre, par le biais d'Angélique, ne s'interroge-t-il pas sur ce phénomène en annonçant un questionnement si souvent réitéré au XX^e siècle? Un passage de *Céphalophore* où Sylvie Germain parle de l'écrivain en général pourrait bien éclairer l'analogie entre la démarche de Zola et celle de son personnage, démarche commune dans deux opérations apparemment si différentes (l'écriture et le rêve):

L'auteur est peut-être bien le premier à lancer cette interrogation: qui sont celles-là, celles-là, qui rôdent aux confins de ses songes, de sa mémoire, et qui soudain s'acheminent dans ses pensées en soulevant sur leur passage un poudroiement de clair-obscur, de chuchotis et de soupirs, et arpentent son imaginaire d'un pas toujours plus vif et impérieux? D'où viennent-ils, qui les envoie, que veulent-ils? De quelle étoffe sont-ils faits, de quelle encre bruissent-ils, de quels corps sont-ils les ombres projetées?⁹

Mais avant de nous pencher sur leur expression et leur combinaison, sur le travail créateur d'Angélique, nous voudrions rappeler brièvement la trame du roman, pour ensuite examiner dans les dossiers préparatoires ce qui semble justifier notre lecture analogique.

Qui est Angélique dans la version définitive du roman? Une jeune fille abandonnée par sa mère, l'un des personnages les plus intrigants des *Rougon-Macquart*, à l'œuvre dans *La Curée*. Confiée à l'Assistance publique, battue, l'enfant s'échappe de la famille à laquelle elle avait été confiée selon des schémas bien connus de la littérature populaire. Elle est recueillie par un

8. Sur l'importante reprise de ces contes à la fin du XIX^e siècle en France, cfr. par exemple M. Soriano, *Les contes de Perrault, cultures savantes et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968 et en particulier chap. III et IV; J. de Palacio, *Les perversions du merveilleux, Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993.

9. S. Germain, *Céphalophores*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 13-14. Il n'est pas inintéressant de remarquer que l'auteur s'y réfère souvent à *La Légende Dorée*, livre auquel elle emprunte l'image du titre puisqu'il y est bien question de certains saints légendaires qui portent leur propre tête, une fois coupée.

couple de brodeurs pieux et vertueux vivant à l'ombre d'une cathédrale qui font de cette Rougon-Macquart aux instincts passionnés une mystique, une rêveuse, une pure qui ne concevra l'amour que chaste. Elle est bien l'exemple de la manière dont les instincts pervers peuvent être corrigés par le milieu dans le système zolien. Mais Angélique nous intéresse ici en ce qu'elle est aussi une fine brodeuse. Une artiste, dit souvent Zola et il insiste sur un mot fort qu'il préfère à artisane, une artiste qui, de surcroît, reproduit ce qu'elle connaît: les dessins et les lectures qui lui fournissent des modèles (création mimétique) en y ajoutant un souffle vital. Mais aussi, artiste supérieure, puisqu'elle se sent capable de donner vie même à ce qu'elle ne connaît pas, le monde, qui se situe en dehors de l'univers restreint de son logis, ou du moins qu'elle *connaît* grâce au rêve, auquel elle arrive à donner de plus en plus de matérialité. Ceci se produit sans l'intermédiaire de la broderie, cette fois, mais dans une sorte de délire qui n'est pas sans rappeler celui du naturalisme essayant de créer la vie en rêvant une écriture transparente dont la meilleure expression serait paradoxalement à voir dans sa propre abolition. Outre un langage spécifique, Angélique a aussi les qualités de l'écrivain tel qu'on l'entend alors: de l'imagination, une grande capacité de travail et une forte volonté, une énergie qu'elle développe dans la concrétisation de ses rêves en lesquels elle croit tellement qu'elle arrive à faire croire à ceux qui l'entourent et aux lecteurs du roman qu'ils appartiennent au monde du réel. Zola écrivant les *Rougon-Macquart* a, au fond, la même attitude: ne nous force-t-il pas à croire que tout ce qui est le produit de son imagination est de l'ordre du "vrai", adjectif ambigu qui englobe, grâce au discours expérimental, aussi bien le réel que ses possibles?

Des avant-textes (ébauche et plans) au texte définitif

L'ébauche du roman, la plus longue¹⁰ de toutes celles des différents volets du cycle, nous renseigne sur la manière dont cette analogie se construit par glissements successifs.

1) Avant de devenir le sujet actif du roman, Angélique (d'abord Marguerite) n'est qu'un objet d'amour, l'être aimé d'un héros qui joue le rôle de créateur. Il s'agit d'un savant qui, s'il est assez rapidement évincé du scénario, sera néanmoins récupéré dans un roman successif, sous le nom de Docteur Pascal, créé à l'image de l'écrivain expérimental défini dans le discours critique de Zola: "J'avais donc trouvé ceci. Un homme de quarante ans, n'ayant pas aimé, jusque là dans la science, et qui se prend d'amour pour une enfant de 16 ans". Mais pour que le personnage s'inscrive pleinement

10. C. Becker souligne que "le plus court roman" du cycle est aussi celui "pour lequel Zola a rédigé une de ses plus longues ébauches" (préface au *Rêve*, Paris, éd. Garnier-Flammarion, 1975, p. 12). Soit 93 feuillets, du f. 217 au f. 310 du dossier préparatoire.

dans le projet du roman, le rêve, Zola précise ses centres d'intérêt:

Il faudrait le faire enfoncer dans une recherche de l'oracle, spirite ou alchimiste moderne, en s'occupant de suggestion, d'une science enfin commençante avec tout le frémissement qu'il y a dans l'inconnu des ténèbres. [...] C'est à choisir. Ce serait bon, symbolique, le montrerait d'abord acharné à l'inconnu, laissant passer la jeunesse, n'aimant pas, à la recherche d'une chimère (*Moi, le travail, la littérature qui a mangé ma vie*, et le bouleversement, la crise, le besoin d'être aimé, tout cela à étudier psychologiquement). J'y mettrais aussi le moment, la réaction contre le naturalisme, l'importance de l'au delà, le besoin d'idéal, la convulsion de la croyance" (f. 222)¹¹.

En somme le héros initial du Rêve aurait eu quelque chose à voir avec l'image accréditée du romancier naturaliste, qu'on voit poindre lors de l'identification entre le personnage supposé et le sujet écrivain, l'écrivain ("Moi, la littérature"), mais aussi dans l'allusion au débat en cours à l'intérieur du champ littéraire du temps puisqu'il y est question justement de la crise du naturalisme, récemment remis en cause par les romanciers qui prônent le retour à l'irrationalisme (la croyance), l'idéalisme et qui trouvent leur objet dans la subjectivité, la psychologie, en voie de définition¹². En outre, malgré son adhésion à la science, Zola situe ce futur personnage non pas sur le terrain des sciences exactes, mais sur celui des "chimères". Autrement dit, s'il semble tenir à la métaphore du savant pour représenter un professionnel de l'imaginaire, il l'inscrit dans une mouvance qui situe celui-là au plus proche du romancier, là où l'un et l'autre utilisent leur imagination pour combler les lacunes de leur savoir ou pour lancer des hypothèses, dans le lieu d' "une science enfin commençante". C'est là une obsession présente dans bien des pages du discours théorique zolien (*Roman expérimental, Lettre à la jeunesse*¹³) qui lui sert à renverser les termes les plus attendus de la compa-

11. C'est nous qui soulignons.

12. *Les Essais de Psychologie contemporaine* de Paul Bourget datent de 1883 et *Les Nouveaux Essais* de 1885; en 1886, Maurice Barrès proclame dans *l'Esthétique de demain: l'Art suggestif* (publié dans la revue hollandaise «De Nieuwe Gids» en janvier 1886) que "L'univers où nous vivons est un rêve. Il n'y a point de choses, point d'hommes, ou plutôt il y a tout cela, mais parce que l'être se doit nécessairement projeter en des apparences". Formule qui doit être rapprochée de celle du finale de Zola. Pour l'acheminement de cette nouvelle science au XIX^e siècle en France et de ses rapports avec la littérature, nous renvoyons à la première partie de G. Ponneau, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997: *Les rapports de la littérature fantastique avec les sciences et les phénomènes psychiques dans la seconde moitié du XIX^e siècle* dont le premier chapitre porte un titre évocateur: *Les aliénistes et la folie en 1850: positivisme et merveilleux moderne*.

13. Zola écrit dans *Le Roman Expérimental* (l'article de 1879): "L'homme a commencé par risquer certaines explications des phénomènes, les poètes ont dit leur sentiment et les savants sont venus ensuite contrôler les hypothèses et fixer la vérité. C'est toujours le rôle de pionniers que Claude Bernard assigne aux philosophes. Il y a là un noble rôle, et les écrivains ont le devoir de le remplir aujourd'hui. Seulement il est bien entendu que toutes les fois qu'une vérité est fixée par les savants, les écrivains doivent abandonner immédiatement leur hypothèse pour

raison en faisant presque de l'écrivain le modèle du savant.

2) Dans un second temps de cette ébauche pourtant, l'homme de science disparaît au profit de la femme aimée qui commence à s'ériger en véritable héroïne. L'image de l'écrivain disparaît du même coup. Apparemment du moins, car si Marguerite perd ses attributs scientifiques, elle en gagne d'autres puisqu'elle est *lectrice* (*La Légende dorée*) et grande *consommatrice d'objets d'art* religieux, les vitraux en particulier. L'auteur insiste donc sur un éveil à l'art – populaire; en l'occurrence médiéval; à la fois écrit et visuel – qui ressemble fort à une *formation* éveillant des aptitudes et fondée sur un ensemble de modèles. Tout se passe comme si ce passage d'un sexe à l'autre avait évincé le créatif au profit de la simple consommation qui s'adapte mieux sans doute à l'imaginaire collectif de la femme et de la lecture. Et si la créativité subsiste, elle est ailleurs, dans un autre personnage, masculin, l'homme du couple qui recueille la fillette, dont il est dit: "il faudrait lui donner un métier d'artiste, comme peintre verrier ou plutôt brodeur pour église, des vierges, des saints sur des vêtements de sacrés, et il vit à l'ombre d'une cathédrale dans un petit jardin. Une âme. Un peu halluciné, faisant l'éducation de la petite, la peuplant de légendes" (f. 230).

3) Dans un troisième temps, la jeune fille acquiert un métier artisanal sans être encore une artiste: "Pour que le rêve se réalise, il faut que le rêve soit posé [...] Comment Marguerite est chez les Morins. Le milieu posé. Les Morins posés, brodeurs. Et elle-même grandissant là dedans. Elle brodeuse aus-

adopter cette vérité [...] il nous faut [...] devant l'inconnu, exercer notre intuition et précéder la science, quitte à nous tromper parfois, heureux si nous apportons des documents pour la solution des problèmes". (*Le Roman Expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 95). Dans un bel article en trois volets où D'Annunzio examine certains romans du cycle des *Rougon-Macquart* à la lumière de l'idéalisme naissant, il relève de fortes contradictions dans l'allocution de Zola faite aux jeunes lors du banquet du 18 mai 1993: "riconosce questa reazione contro il naturalismo e nota che il movimento ha invaso tutte le manifestazioni dello spirito: la musica, la pittura, la letteratura. Anche, egli concede di aver reso troppo angusto l'orizzonte serrandolo nel cerchio delle sue teorie. Egli confessa di esser stato un settario". Et pourtant, dans son discours théorique, dit-il avec étonnement, il continue à "contrapporre il sogno alla vita, le credenze religiose alla scienza". («La Tribuna», 10 luglio 1993) (cfr. à propos de l'originalité de cette voix, S. Disegni, *La réception du "Rêve" en Italie entre les deux siècles*, art. cit., à paraître). Voici un exemple de cette opposition, cette fois entre science et chimère, dans un article de Zola du «Figaro» du 18 avril 1896 intitulé *La voyante*. Il y est question d'une visite de l'écrivain à une femme qui "a eu des rêves": "Ah cette soif de l'au delà, ce besoin de divin! C'est lui dont nous frissonnons, dans l'incertitude de nos sciences, dont nous balbutions à peine les premières vérités. On a discours de la banqueroute de la science, et c'est des retours offensifs de la chimère qu'il faudrait parler; car la science va droit son chemin, sans jamais rien abandonner de ses conquêtes; tandis que la chimère est toujours là qui la harcèle, en s'efforçant de reconquérir le terrain qu'elle perd". L'article qui affirme la supériorité de la science est travaillé par un déchirement qui lacère aussi bien l'humanité que l'auteur-même de ces lignes.

si (f. 239)”. Travail mécanique dont l’avantage semblerait être de laisser libre cours à la songerie. Le rêve lui est donc juxtaposé et non intégré: “Ce à quoi elle songe en brodant. Le rêve posé”, ajoute-t-il. Puis, quelques pages plus loin comme pour confirmer cette hypothèse, il écrit à propos de celui-ci: “Cela pourrait avoir lieu pendant le travail de broderie” (f. 244); Angélique “disant le roman qu’elle rêve”(f. 245). Dans le développement de l’idée, un autre pas vient d’être franchi car le rêve n’est plus simplement mental: il est devenu “roman”, à savoir récit (aux connotations négatives dans ce cas) qui se dit devant un public. Or curieusement, ce n’est qu’à partir de ce moment-là que la petite brodeuse devient une artiste. Certes, non pas pour les histoires qu’elle saurait raconter, mais tout de même une artiste: “Toutes ces étoffes d’or, ces soies et ces perles qu’elle manie en ont fait une artiste”, ajoute-t-il alors. L’apparition de ce mot dans un tel contexte, la contiguïté de ces deux opérations, broder et raconter, semblerait suggérer qu’il faut du rêve et des choses à dire pour transformer un métier en art. On pourrait penser qu’une telle interprétation associative force le sens de l’ébauche, parfois bien plus explicite que le produit fini. Mais cet avant-texte est bien le lieu où une idée, évincée, peut changer de forme tout en laissant des traces de son état initial, le lieu de la première manifestation d’un refoulé qui retrouve ses droits au détour d’une intrigue, d’une action, d’un personnage. On peut comprendre les résistances du chef de file du roman expérimental à faire d’une jeune rêveuse la métaphore de l’écrivain. Il n’en est pas moins vrai qu’il renonce à la figure de l’homme de science au profit de celle-ci. Et s’il n’arrive pas encore à en faire une artiste en récit, mais en broderie (comment le pourrait-il d’une femme, qui plus est, d’une conteuse de pures fictions peu soucieuse du référent extratextuel), il n’en développe pas moins, simultanément, les deux instances, juxtapose constamment les deux opérations tout au long de l’ébauche, des plans, des brouillons jusqu’à en donner la meilleure expression dans le texte définitif. Dans le feuillet 255 de l’ébauche, Zola revient sur cette idée lorsqu’il prépare le chapitre où “elle travaillera avec les Hubert et dira son rêve”. Quant au jeune homme dont l’héroïne aura la vision, objet de son rêve, il dit vouloir “le mêler au travail, à la broderie. Enfin, le matérialiser avec des détails qui font revenir les Hubert” (f. 260).

4) Dans le premier plan¹⁴, autre étape de la genèse, de nombreuses pages sont consacrées à la constitution du chapitre III au titre significatif, *La scène de travail et le rêve d’Angélique posé* (f. 46): “Angélique grande artiste. La montrer à l’œuvre, un travail fait par elle [...] Elle dira (en travaillant) ce qu’elle voudrait, ce qu’elle ambitionnerait: un prince charmant” et, à nouveau, la juxtaposition: “Toutes ces étoffes d’or, en soie, en perles qu’elle ma-

14. Dans les dossiers préparatoires remis à la Bibliothèque Nationale (Ms 10 323), on constate que les premiers plans de chaque chapitre sont toujours placés après les seconds, d’où la numérotation des feuillets qui ne correspond pas à la succession chronologique.

nie en ont fait une artiste. Ses broderies sont des chefs-d'œuvre. Le rêve d'une jeune fille pauvre (f. 47) qui semblerait engendré par "la conversation, pendant le travail. Avant le rêve d'Angélique. Le rêve même devrait en naître" (f. 51). Dans le deuxième plan, encore: "Mais surtout insister sur Angélique qui est devenue une artiste de premier ordre en broderie" (f. 40) et, de manière plus explicite, "Mais réserver le travail le plus intéressant pour le moment où elle fait son rêve, en tirant son aiguille. C'est là où je veux la prendre comme artiste" (f. 41).

5) Et en effet dans le texte définitif, Zola passe de la juxtaposition à l'intégration des deux instances puisqu'on y voit finalement Angélique "broder" son rêve, dans une opération unique, et ce lorsqu'il passe de l'énonciation (des avant-textes), à celui de la représentation (du texte à publier). Dans la dernière expression de ce chapitre III, ce noyau sémantique s'articule en deux temps dont voici les moments les plus significatifs:

Angélique était devenue une brodeuse rare, d'une adresse et d'un goût dont s'émerveillaient les Hubert. En dehors de ce qu'ils lui avaient appris, elle apportait sa passion, qui donnait de la vie aux fleurs, de la foi aux symboles. Sous ces mains, la soie et l'or s'animaient, une envolée mystique élançaient les moindres ornements, elle s'y livrait toute, avec son imagination en continuel éveil, sa croyance au monde de l'invisible [...] Elle avait le don du dessin, un vrai miracle qui, sans professeur, rien qu'avec des études du soir, à la lampe, lui permettait souvent de corriger ses modèles, de s'en écarter, d'aller à sa fantaisie, créant de la pointe de son aiguille (p. 80).

Elle est capable de donner vie à la légende que sa mère lui raconte:

Angélique, sans arrêter son aiguille, écoutait passionnément, comme si la vision de ces grandeurs mortes s'étaient levées de son métier, à mesure que la rose y naissait, dans la vie tendre des couleurs (p.83).

Plus loin, enfin, après avoir dit son rêve, elle le continue dans son ouvrage en lui insufflant la vie qu'une simple imitation de modèle, une simple habileté ne suffiraient pas à donner:

Elle continuait tout bas, elle montait plus haut, plus haut encore, dans l'au-delà du désir; et tout le disait en elle, sa bouche que l'extase entrouvrait, ses yeux où se reflétait l'infini bleu de sa vision. Maintenant ce rêve de fille pauvre, elle le brodait de son fil d'or; c'était de lui que naissait, sur le satin blanc, et les grands lis et les roses et les chiffre de Marie [...]. Et les roses de soie tendres vivaient, et la chasuble entière resplendissait, toute blanche, miraculeusement fleurie d'or (pp. 89-90).

Angélique est donc présentée comme une artiste qui ne cessera de grandir au fur et à mesure que sa vision se précisera, que le rêve se développera jusqu'à devenir, à ses yeux, réalité, justement au moment où elle accomplit son "chef d'œuvre" (dans le sens artisanal et artistique), l'ornement d'une mitre gothique que lui commande le fils de l'évêque pour la procession du

Miracle (p. 122). Or ce travail “exige de vraies artistes” (p. 122) et, seule, elle peut l’entreprendre aux dires de son père Hubert: “je n’en connais pas d’autres ayant la finesse nécessaire de l’œil et de la main”. A la “Patience et adresse d’artiste peignant à la loupe” (p. 125) s’ajoutent d’autres attributs tout aussi nécessaires à cet état: “tirant de nouveau l’aiguille, elle en restait transfigurée, elle gardait au visage le rayonnement de sa passion d’artiste” (p. 128). Un art que Zola éprouve pourtant le besoin de justifier au nom de la mimesis constamment défendue dans son esthétique: elle brodait d’après nature (p. 196) une rose toute fraîche, comme ailleurs elle copie, reproduit (p. 126) jusqu’à faire ressembler Sainte Agnès à sa propre image (p. 130) dans la réalisation de son œuvre maîtresse.

Beaucoup d’éléments rapprochent cette vision des choses d’un imaginaire artistique médiéval dont on peut voir les traces dans les tableaux préraphaélites, qui auraient, selon certains, inspiré *Le Rêve*¹⁵: les jeunes filles mystiques qui brodent sont souvent représentées dans les tableaux de Rossetti.

Les fleurs qui constituent les modèles principaux d’Angélique aussi. Mais au delà de la symbolique de la pureté et de la fidélité féminine que véhiculent ces images, il faudrait sans doute insister sur l’idée que la broderie constitue une métaphore de l’écriture dans les textes médiévaux comme plus tard, d’ailleurs, dans les déclarations de Céline, un passionné de littérature médiévale, pour qui la dentelle sera celle du style¹⁶.

15. Cfr. en particulier H. Mitterand dans son introduction au roman, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 19, t. IV des *Rougon-Macquart*, p. 1622; cfr. aussi V. Morin, *Le Rêve d’Emile Zola: roman préraphaélite*, mémoire de maîtrise, Paris X Nanterre, 1995: en particulier les analogies entre *L’enfance de la Vierge Marie* de Rossetti et l’Angélique du chapitre III (pp. 59-62). Art noble et sacré, la broderie pratiquée par les jeunes filles constitueront l’objet de nombreuses aquarelles médiévales de Raffaelli, *The Lady of Shalott* et H. Meteyard, *I am halb-sick of shadows, said the lady of Shalott* (ivi, p. 62, n. 7).

16. L’originalité de l’œuvre provenant évidemment non pas de sa matière mais de la manière dont elle est brodée, tissée, ce que relève M. Gally, à propos de Jean Renart: “il dit que l’originalité de son roman vient de ce qu’il l’a tissé (brodez) de beaux vers. Ne peut-on déceler la même métaphore dans la description du lit, dont le drap est brodé de motifs floraux, sur lequel s’assoit le narrateur pour écouter le conte de *Floire et Blancheflor*?” (*L’amant, le chevalier et le clerc: l’auteur médiéval en quête d’un statut*, in *Images de l’écrivain*, sous la dir. de J.L. Diaz, «Textuel», 22, 1989, p. 17). Il s’agit ici de *Galeran de Bretagne*. Mais rappelons que son *Lai de l’ombre* est également présenté comme une “broderie” (cfr. A. Viscardi, *Le letterature d’oc e d’oil*, Firenze, Sansoni, 1967, p. 241). Même s’il n’en reste aucune trace dans les dossiers préparatoires, une étude sur l’intertextualité médiévale dans ce roman montrerait sans doute qu’elle dépasse largement la connaissance et l’exploitation de *La légende dorée* de Giacomo da Varazze qui inspire néanmoins la présence du surnaturel et du merveilleux dans la vie quotidienne d’Angélique, à savoir dans “la réalité” du récit premier du *Rêve*. Ainsi ni le ton des “contes merveilleux”, des lais ne lui est étranger. Ni cette idée de “rêve éveillé”, moteur narratif des chansons de geste, ni celle de “fiction du rêve, comme espace inconnu du poème ou du récit”, qui “occupe pour une bonne part le domaine roman de la littérature médiévale” (R. Dragonetti, *Poètes et fabulistes*, dans *Le grand Atlas des Littératures*, Encyclopaedia Uni-

Mais c'est surtout dans l'exercice de son rêve qu'Angélique se rapproche le plus de celui dont elle est la figure, à savoir l'écrivain. C'est sans doute là qu'est le mieux défini aussi bien le miracle de la création que celui de l'illusion réaliste, les deux pôles de la réflexion méta-romanesque que sous-tend la représentation inquiète d'Angélique aux prises avec son rêve.

Le miracle de la création romanesque

Dès le début de l'ébauche, Zola expose clairement son programme en établissant un contrat sans ambiguïté avec son lecteur:

Le Rêve serait le titre du volume et c'est surtout ce qui me plaît. Je voudrais que le volume soit la partie du rêve dans une série, la fantaisie, l'envolée, l'au-delà. Et ce serait franc puisque le titre avertirait le lecteur. "Voilà du rêve, je le dis, prenez-le comme tel. Et alors, sans ironie trop, il faudrait y mettre la vie telle qu'elle n'est pas [...] une vie idéale telle qu'on la désire" (f. 227)."

De manière plus précise, on lit une volonté de séparer nettement les deux plans du rêve et de la réalité (en fait récit 1 et récit 2) dans son projet de dénouement:

"Je finis quand les époux ressortent de l'église, la grande porte de l'église large ouverte, et donnant sur le monde. La, je m'arrête. La fin du rêve, l'entrée dans la réalité" (f. 232).

Tout se passe donc comme si la distinction de plans empêchait la confusion dans l'écriture ou la lecture de ce roman encore à l'état naissant. Ce souci de séparation est d'ailleurs particulièrement évident dans la manière dont Zola, dès l'ébauche, fixe le cadre dans lequel l'histoire doit se dérouler. Il a besoin de délimiter un espace par des murs, des portes et fenêtres, qui, si elles indiquent des seuils de communication d'un monde à l'autre, fonctionnent cependant comme les garde-fous qui empêchent un débordement dangereux, du dedans au dehors, du monde subjectif au monde objectif, des simulacres au référent et vice versa. Il récupère en somme un imaginaire du rêve ou de l'au-delà dans lequel on accéderait par des portes ou qu'on entreverrait par des fenêtres et que l'on retrouve comme un stéréotype, dans une grande partie de la production consacrée au rêve, encore aujourd'hui. Par exemple, en 1972, Bastide fait encore de l'ouverture ou de la fermeture de ces portes l'un des critères de distinction entre les sociétés occidentales traditionnelles et les sociétés "autres": "dans les premières, la porte de communication du rêve avec l'état de veille est fermée, à quelques exceptions près"¹⁷.

versalis, 1990, p. 202). Quant à Céline, il emploie souvent le terme "broder", "brodiller" (*Féerie pour une autre fois*, I, Paris, Gallimard, 1952, p. 119) dans le sens de "raconter", en réactivant celui de "broder", encore présent dans la langue familière d'aujourd'hui.

17. R. Bastide, *Le rêve, la transe, la folie*, Paris, Flammarion, 1972 (cité dans l'article *Sogno*

Pour citer un auteur chronologiquement plus proche de Zola, Bergson, il parle dans sa conférence sur le rêve tenue en 1901 de “souvenirs qui, tous ensemble, courent à la porte qui vient de s’entrouvrir”, dès le sommeil¹⁸. Parmi les écrivains contemporains de Zola enfin, Maupassant dans *La Peur*, évoquait “l’inconnu qui est derrière le mur, derrière la porte”¹⁹ et Huysmans, dans *En Rade*, du rêve comme d’“un voyage hors du corps”, hors de cette “hôtellerie charnelle”²⁰ première d’entre toutes les cloisons. Inutile de rappeler enfin les fenêtres d’Emma Bovary qui l’ouvrent à la rêverie d’un Paris mythique. Zola quant à lui “pose” “La fenêtre de la jeune fille donnant sur l’église et sur le jardin” (f. 233), et l’on sait que ces deux espaces seront le cadre nécessaire à la “réalisation” de l’idylle dont le livre fera l’objet: la fenêtre donnera sur le vitrail de l’église d’où petit à petit se détachera la figure du prince charmant et du jardin sortira une ombre qui se matérialisera.

Or, au fil de la genèse, les cadres fixés d’entrée de jeu disparaissent. Et dans l’ébauche où toute image est à mi-chemin entre le textuel et le métatextuel, entre la représentation et la démarche, cette suppression a des implications narratives très nettes puisqu’elle facilite le passage d’un plan à l’autre (rêve-réalité, soit récit 1-récit 2) en engendrant leur confusion: “Il faut éviter la porte, le petit mur”; “Il faut absolument que la première apparition se fasse dans le jardin [...] Cela supprime la porte et les murs” (f. 256-257). Suppression dont-il est question au moment même où il nous parle d’*apparition*: apparition de l’homme à la jeune fille, certes, mais aussi du personnage à l’auteur dans l’écriture et au public dans la lecture. Disparaissent alors les frontières entre les deux plans dans un mouvement spéculaire des plus intéressants. L’on peut lire la même ambiguïté sémantique dans une phrase dont on ne connaît l’agent: “Faire vraiment sortir le garçon de l’invisible” (f. 258). Elle indique bien le passage d’un monde à l’autre à travers un verbe de mouvement qui fonctionne sur les deux plans (opérationnel et représentatif) et que l’on retrouve dans une formule comme “il entre davantage dans la réalité” (f. 260)²¹.

Sans nous attarder sur le sens de cette “réalité” qui n’est en l’occurrence que celle d’un récit (le récit 1) jouant le rôle de la référence par rapport à ce-

de l’*Enciclopedia* Einaudi, p. 99). La nuit peut être considérée comme une figure de la cloison ou de l’ouverture dans la cloison, comme le souligne Vito Fumagalli dans *Uomini e paesaggi medievali* (Bologna, Mulino, 1993, p. 37) lorsqu’il insiste sur son caractère d’“accesso, di ponte per il mondo ultraterreno”.

18. H. Bergson, *Le rêve*, conférence faite à l’Institut général psychologique le 26 mars 1901 (*L’Energie spirituelle*, in *Œuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959, p. 886).

19. G. de Maupassant, *La Peur* (1884) in *Contes et Nouvelles*, t. II, Paris, Albin Michel, 1957, p. 960 (à propos des récits de “Tourgueneff”).

20. J. K. Huysmans, *En rade*, Paris, Union Générale d’édition, 1976, chapitre III, p. 75.

21. Autre formule significative de ce flottement entre les deux plans de la réalité et du rêve: “Nous ne sommes pas encore dans le monde de la réalité, ceci n’est que la réalisation triomphante du rêve d’une jeune” (f. 279).

lui du rêve d'Angélique, il semblerait que dès lors une faible distance sépare une jeune fille, qui rêve d'un personnage, d'un écrivain qui crée et fait surgir d'une page blanche un être de papier, quelle que soit sa profession de foi esthétique. Il y a, d'un côté comme de l'autre, surprise devant le "miracle"²², le miracle de la création: "faire vraiment sortir le garçon de l'invisible. Jusqu'à ce que je le montre dans le soleil" (f. 258). Et il faut bien qu'il y ait aussi la même croyance en la matérialité de ces simulacres dans un lieu sans frontières comme l'ébauche pour que Zola ait besoin de se rappeler lui-même à l'ordre: "Ne pas oublier que nous sommes dans le rêve" (f. 261). Successivement, dans ses deux plans, Zola travaillera considérablement à la genèse du rêve d'Angélique dans des termes qui pourraient facilement être appliqués à celle d'un roman et de ses personnages: "C'est la création par la jeune fille de l'être attendu, qui sort du néant, de l'ombre, de l'inconnu, pièce à pièce, à l'aide des sens. L'apparition commence, se développe dans le champ" (f. 65); "tout cela se matérialise en un amant, dans le prince attendu. Donc tout un enveloppement avant que le rêve se montre. Son émoi, sa préoccupation, quand rien ne paraît. Non rien encore. Puis quelque chose. Et ça grandit avec des arrêts. Le prince sort vraiment de l'invisible" (f. 66). Autrement dit il devient matière, comme le rêve d'Angélique qui dans l'ébauche semblerait devoir s'accomplir en fin de parcours: "je veux que tout finisse bien, par l'accomplissement de tous ses dessins (sic) et je ferme le livre sur ce rêve accompli" (f. 228). Formule des plus ambiguës qui dit sans le dire que le rêve s'accomplit au moment même où le livre se termine, à savoir au moment où il existe matériellement, et se détache d'une subjectivité, celle de son auteur.

La réalisation du rêve d'Angélique coïncide donc, sur un autre plan, avec celle des fantasmes de l'écrivain à la conclusion de son travail d'écriture romanesque. Une fois ceux-ci matérialisés, ils vivent de leur propre vie et leur créateur peut enfin disparaître après avoir laissé leur marque dans le monde. D'ailleurs, dans la clôture du texte définitif, Angélique disparaît au moment de la réalisation du sien, comme "une apparence qui s'effaçait après avoir créé une illusion". Créateur d'illusion. Quelle meilleure définition de l'écrivain, même réaliste? Mais aussi quelle meilleure expression de l'autonomie de l'œuvre qui se détache de lui, s'objectivise au moment où il y met un point final en coupant ce qu'on pourrait appeler le cordon ombilical. Et ce rêve est parfois plus durable et réel dans la répétition de ses lectures que son auteur, qui, une fois disparu, n'est plus qu' "apparence".

Nous sommes loin ici d'une réflexion sur la mimesis réaliste. Zola semble récupérer dans ce texte l'idée que le roman est "œuvre d'imagination", construction narrative. Il y joue magistralement avec tout le potentiel de l'écriture, dans un jeu de miroir infini. En insistant sur des processus de création, sur tout le travail qui prépare l'apparition du rêve et métaphoriquement du

22. "Quelque chose va se produire. Un miracle s'il le faut" (f. 266).

roman, ou sur les conditions qui permettent la matérialisation des songes et des ombres analogue à son énorme travail de genèse tel qu'il nous le livre dans ses dossiers préparatoires, il met l'accent sur tout ce qui excède le discours sur la mimesis. Tout se passe comme si, grâce à Angélique, il nous signifiait que l'œuvre d'art est avant tout le fruit d'une subjectivité en même temps que d'une discipline et d'un métier indispensables à son épanouissement. Comment expliquer sinon cette phrase obsédante qui ponctue toutes les étapes de la genèse: "Tout n'est que rêve" finalement placé au lieu stratégique de la clôture du texte définitif. Quoi de plus éloigné du naturalisme que cette formule baroque qui remet en question le statut de l'écrivain expérimental et par là le rôle social qu'on assigne généralement à Zola pour sa représentation du réel. L'imaginaire revendiqué reprend ici ses droits. Le romancier avant même que d'instruire doit plaire, fasciner grâce au filtre du rêve éveillé qu'est le roman. Tout est rêve, dit Zola. Et donc récit puisque celui-là n'existe ici qu'en tant que tel. Dans le texte, le rêve empiète tellement sur la "réalité" future du récit¹ qu'il finit même par la générer en en transformant les données puisque Angélique semble plier celle-ci à l'accomplissement de ses désirs. Il ne s'agirait plus alors que d'un enchaînement de récits se succédant selon une logique narrative traditionnelle et classique qui l'emporterait sur les critères référentiels du roman naturaliste et sur la "vérité" d'une représentation fidèle à un modèle extérieur. Dès lors, la valeur du roman serait à voir surtout dans sa cohérence interne.

Les chemins de l'ambiguïté

Le glissement d'un plan à l'autre est facilité par la nature du récit de rêve, analogue à celle du récit 1, puisqu'il est présenté de manière réaliste (d'un "realistic dream", pour emprunter l'expression de Guido Almansi et Claude Béguin)²³. Dans le texte, en effet, on est loin de l'abandon du narrateur à un inconscient qui poindrait par bribes et détours. Nulle juxtaposition de fragments à re-sémantiser (voire réorganiser) dans un autre ensemble "conscient" à partir d'une logique associative. Nul contenu apparemment "incohérent" qui nécessiterait un long travail d'interprétation auquel la psychanalyse nous a désormais habitué et que l'on trouve parfois dans la littérature fantastique. "Rêve éveillé" comme ceux de la littérature médiévale, celui du roman s'organise en récit selon les mêmes modalités utilisées à l'intérieur du récit¹ dans sa mimesis du réel. Pourvu d'une même logique narrative fondée sur l'enchaînement de causes et d'effets, il peut mieux s'intégrer au tout sans provoquer de rupture; il peut apparaître plus facilement comme un moteur, un déclencheur de l'action, fonctionner comme les prolepses des romans où

23. G. Almansi, C. Béguin, *Theatre of sleep, an anthology of literary dreams*, London, Pan book ltd, 1986, p119. Les auteurs donnent ce titre à une section de l'anthologie par opposition aux "instinctive dreams, symbolic dreams, fantastic dreams".

la vision en abyme d'un récit 2 qui annoncerait, par anticipation, les futurs événements du récit 1, ou encore, dans l'autre sens, il peut reprendre des éléments empruntés à un "réel" antérieur à son apparition et précédemment organisé selon des modalités réalistes plus conformes au discours tenu sur le rêve à l'époque de Zola: "nous rêvons de ce que nous avons vu, dit, désiré ou fait" écrivait le savant Maury, en 1878, dans son ouvrage *Le sommeil et les rêves*²⁴. Bergson, plus tard, ira jusqu'à apparenter l'opération du rêve à celle de "notre vision du monde réel" en ce qu'elles requièrent toutes deux l'intervention de notre mémoire, de "souvenirs qui attendent au fond de l'inconscient". On mesure toutes les implications qu'une telle affirmation peut avoir sur la représentation du réel dans un roman naturaliste qui, même quand il part de l'observation ou des documents, présuppose, chez son auteur une opération semblable à celle du rêve, auquel du même coup, il peut facilement ouvrir la porte en rendant plus aisée la confusion des plans.

1) L'un des moyens de créer l'ambiguïté est de donner à lire des signes de rêve à l'intérieur du récit 1 en faisant des personnages "réels" des ombres ou des êtres figés qu'on ne peut distinguer des objets-simulacres. Ainsi en va-t-il dès la première page lorsque la petite orpheline se réfugie sous une statue de cathédrale: "dans les ténèbres, que bleussait la chute lente et entêtée des flocons, seule une forme indécise vivait, une fillette de neuf ans" (p. 45). L'indécision est développée plus loin dans un mouvement analogique spéculaire qui contribue à faire confondre la nature des deux plans:

Debout sur son pilier, avec sa palme blanche, son agneau blanc, la statue de la vierge enfant avait la pureté blanche, le corps de neige immaculé, dans cette raideur immobile du froid qui glaçait autour d'elle le mystique élancement de la virginité victorieuse. Et, à ses pieds, l'autre, l'enfant misérable, blanche de neige, elle aussi, raidie et blanche à croire qu'elle devenait de pierre, ne se distinguait plus des grandes vierges. (p. 47).

Le procédé est répété dans tout le roman et investit également Hubertine, la mère adoptive d'Angélique, elle aussi pareille à une statue.

2) A cela s'ajoute le procédé inverse qui permet de donner vie aux objets

24. A. Maury, *Le sommeil et les rêves*, Paris, 1878, p. 56, cité par S. Freud dans la section *Rapport entre rêves et vie éveillée* de *Die Traumdeutung* (Leipzig-Wien, 1900) soit *L'Interprétation des rêves*, où sont rapportées d'autres citations analogues de la littérature scientifique contemporaine qui insiste sur la dépendance du contenu du rêve par rapport à la vie, comme celles de P. Haffner (dans *Schlafen und Träumen*, 1884) ou F.W. Hildebrandt (dans *Der Traum und seine Verweertung*, Leipzig, 1875). La bibliographie de l'ouvrage est utile en ce qu'elle mentionne les textes parus à ce sujet en France à l'époque où le roman de Zola est sorti. Nous trouvons une idée semblable dans H. Bergson, *Matière et mémoire*, in *Œuvres*, op. cit., p. 295 où est soulignée l'importance de la mémoire et par conséquent du vécu dans la représentation du rêve: "Un être humain qui rêverait son existence au lieu de la vivre tiendrait sans doute ainsi sous son regard, à tout moment, la multitude infinie des détails de son histoire".

inanimés, aux simulacres. Ainsi, la cathédrale est anthropomorphisée: elle était “mère, reine” (p. 57); la maison des Hubert “était la plus voisine de la cathédrale, celle qui tenait à sa chair même” (p. 58). “La cathédrale vivait”, elle était pourvue de “voix,” “d’une âme”, “d’une existence intérieure, comme le battement de ses veines” (pp. 94-95). Et ce, dans la description qu’en fait non pas Angélique mais le narrateur, donc dans le récit 1, présenté comme récit objectif, par opposition à la vision subjective des faits de l’héroïne.

3) D’autres comparaisons, plus abstraites, permettent d’obtenir les mêmes effets d’indécision en introduisant dans le récit 1 des termes déstabilisants quant à la nature du récit. Il n’est pas jusqu’à la journée qui ne soit “comme un songe” (p. 68). La voix d’Angélique devient elle aussi “voix de songe” (p. 85) dans des analogies qui contaminent la représentation du réel non seulement chez Angélique, grande lectrice de la *Légende Dorée* et familière du merveilleux médiéval, de sa présence dans le quotidien, mais, une fois de plus, chez le narrateur. Le même procédé est à l’œuvre lorsque, de manière inégale, le comparé est constitué par un ensemble descriptif, comme c’est le cas dans la représentation de la chambre faite du point de vue d’Angélique: “Les murs blancs, les solives blanches, toute cette nudité blanche en était accrue, élargie et reculée, ainsi que dans un rêve” (p. 136); ou lorsque celle-ci regarde le vitrail, “avec son saint George vague comme une vision” (p. 154).

4) La démarche est encore plus subtile lorsque la comparaison investit deux récits dont on supposait qu’ils étaient de même nature, soit deux rêves, comme dans l’exemple du jeune homme, matérialisation du rêve d’Angélique, qui adore “Angélique comme devant le rêve même de sa jeunesse” (p. 139) en déplaçant les lignes de démarcation; ou encore, celui d’une vision qui, pour son manque de netteté, se donne déjà à lire comme telle, dont le narrateur dit pourtant, en évoquant le paysage: “C’était une eau calme, une eau alanguie, errant parmi des touffes d’arbres. Et, sous la nuée lumineuse, entre ces arbres baignés et flottants, la rivière élyséenne semblait se dérouler *comme dans un rêve*” (p. 161); ou enfin, celui d’un passage qui, au premier abord, a tout l’air d’être une représentation au premier degré (réaliste), mais dont on ne se demande vite s’il n’est pas une vision subjective car on apprend qu’Angélique dort et voit surgir tout à coup son prince charmant: “Elle ne bougeait pas, elle le regardait à son tour, avec un sourire comme dans un rêve” (p.198). A quel niveau du récit sommes-nous? L’auteur semble ôter toute ambiguïté au comparé du récit 1 car dire “comme dans un rêve” signifie reconnaître que ce n’en est pas un. En fait, cet usage complexe d’une figure de l’analogie, qui entre toutes, est celle qui tend le mieux à sauvegarder les distances entre les deux plans, ajoute incertitude et inquiétude à la lecture car, ici, elle fait vaciller les points de repère. Mais en même temps, elle permet de déplacer le problème sur un autre terrain car l’analogie ne

pouvant être établie que si deux ensembles ont une qualité commune, l'on est en droit de se demander si celle-ci n'est pas à voir dans la nature même des deux plans qui, l'un et l'autre, se présentent à nous comme du récit, quelle que soit leur valeur référentielle (intra ou extra-textuelle). On aboutit alors à l'abolition des limites mais aussi des priorités. Il ne reste plus que du récit, fait d'une succession de séquences dont on ne se demande plus à quel plan elles appartiennent puisqu'elles s'enchaînent si bien qu'elles assurent au texte sa cohérence narrative. Lorsqu' Angélique déclare à maintes reprises: "ce rêve est le mien. J'attends bien tranquille, j'ai la certitude qu'il s'accomplira" (p. 141), elle ne fait qu'annoncer du récit et relance ainsi le texte.

5) L'exemple le plus accompli de cette confusion permanente se situe à la fin du roman lors du mariage en grande pompe de la petite brodeuse mystique avec son prince charmant. Les cadres, portes et fenêtres, seuils qui garantissent la séparation des deux espaces sont rétablis par l'auteur, comme nous l'avons vu précédemment. On peut alors lire, au moment de sa sortie du porche de l'église: "Après le triomphe, elle sortait du rêve, elle marchait là-bas, pour entrer dans la réalité." (p. 229) Or de quelle réalité s'agit-il? Celle du monde extérieur qu'elle ne connaît pas, nous dit-on. Certes, mais on nous parle surtout de son élévation, son "envolement triomphal": "Angélique heureuse, pure, élancée, emportée dans la réalisation de son rêve, ravie des noires chapelles romanes aux flamboyantes voûtes gothiques, parmi les restes d'or et de peinture, en plein paradis de légendes." (p. 230); d'une Angélique rendant l'âme sur le seuil de l'église, devenue "ombre", "un rien très doux", "vision venue de l'invisible" qui retourne à "l'invisible". Et l'auteur de conclure que "Tout n'est que rêve". Y compris le récit 1 qui se donnait pourtant à lire, en plus d'un endroit, comme mimétique du réel extra textuel. Or il est bien second puisqu'il n'existe que dans "la réalisation d'un rêve", telle qu'elle ici envisagée, dans du récit, du roman.

Ce volet n'était pas prévu dans le programme initial du cycle des *Rougon Macquart*, et pour cause. Il a été conçu en cours de route et peut être considéré comme une réflexion métaphorique sur ce que l'écrivain a déjà accompli, le lieu où il s'interroge sur sa propre pratique. Relevant du bilan, plus que du projet, il est né de l'urgence. Zola y semble plus libre qu'ailleurs d'écrire, sans les contraintes d'un discours théorique auquel il essaie d'ajuster généralement son travail préparatoire: "Etant dans l'invention pure, je n'ai pas senti le besoin d'une réalité immédiate. Tout cela est fait sur des documents et surtout à toute volée d'imagination". écrit-il à son correspondant Van Santen Kolff le 16 novembre 1888. En fait, l'analyse des fiches de lecture du dossier préparatoire nous montre que les ouvrages étudiés sont peu nombreux et que si l'auteur en lit certains avec attention, comme la *Légende dorée*, il en fait un usage plus réduit que d'habitude. Au delà de l'histoire d'Angélique, on y lit le retour d'un refoulé. Dans la mise

en scène sous-jacente de la création romanesque, Zola peut exprimer des idées moins attendues qui ne sont plus de l'ordre de l'assertion mais du doute. Elles investissent la possibilité même d'une écriture réaliste, en l'occurrence naturaliste. Du même coup, il remet en cause la fonction de l'écrivain qui n'est plus de représenter le réel à des fins morales, sociales ou cognitives mais de savoir créer un texte crédible pour autre chose que pour sa valeur référentielle. Le texte qui est avant-tout illusion n'a de valeur que littéraire: par exemple, grâce à l'art de jouer avec les miroirs qui renvoient les unes aux autres les images des différents plans en déstabilisant le lecteur réaliste; grâce à la cohérence interne qui fait s'enchaîner récits de différentes nature; à un certain lyrisme qui a porté Zola à travailler, plus qu'il ne l'a fait ailleurs, l'écriture poétique de nombreux passages du roman. Autrement dit l'écrivain est d'abord un artiste. Un artiste fin de siècle. Et Angélique l'anti-Pascal.

Silvia Disegni