

Le Symptôme de Zola : fragment d'autoanalyse critique

par **Andrew J. COUNTER**
(Université d'Oxford)

« Terrible symptôme ! » (Émile Zola, *Paris*, 1898)

En préparant ma contribution pour le symposium « Zola au pluriel », je me suis efforcé de respecter la consigne de la journée. Les co-organisateurs Claire White et Nicholas White avaient en effet fait circuler un beau texte de présentation où les intervenants étaient invités à aborder « les principaux déplacements qui se jouent aujourd'hui sur les terrains matériels, méthodologiques et disciplinaires des études zoliennes » ; à se pencher sur « le débat actuel entre les approches de l'histoire littéraire traditionnelle et celles de l'histoire culturelle contemporaine » ; à relever les nouvelles questions que la numérisation pose à la méthodologie littéraire classique ; bref, à s'interroger sur leur démarche commune de critiques littéraires et plus particulièrement de zolistes. Or ce genre de réflexion critique m'a semblé, et me semble encore, on ne peut plus opportun, et je m'y suis prêté volontiers. Ce n'était donc pas une communication traditionnelle que j'ai présentée, dans la mesure où je n'ai pas proposé de lecture de texte, mais plutôt une suite de méditations métacritiques – et métazolistes. Ces méditations, et les répliques perspicaces qu'elles ont trouvées chez les autres intervenants de la journée, sont à la base de cet article.

Réflexions de zoliste, donc. Mais me voilà aussi et d'entrée de jeu légèrement gêné. Après avoir beaucoup travaillé sur Zola au début de ma carrière de chercheur, j'essaie depuis quelques ans déjà, sinon de me « dézolidariser », de faire du moins un peu autre chose. J'ai même cherché pendant un certain temps un refuge dans la Restauration des Bourbons, dont le paysage culturel ressemble si peu à celui de la Troisième République de Zola, et dont les œuvres littéraires les plus connues n'ont rien à voir avec une quelconque histoire naturelle et sociale de quoi que ce soit. Et pourtant à chaque fois que je pense en avoir fini avec Zola, je rechute. Je ne sais comment quitter Zola ; quelque chose chez lui m'attire pour ainsi dire fatalement, et cette attirance explique ma présence parmi vous aujourd'hui. Mais après m'être absenté un certain temps des études zoliennes, ce serait par trop outrecuidant de ma part de faire quelque chose qui ressemblerait à un « bilan » des études zoliennes actuelles.

C'est pour cette raison que je vous propose, en lieu et place d'une contribution qui se fonderait sur une autorité illusoire et usurpée, ce fragment d'autoanalyse critique. Dans ce qui suit, je me pose la question de savoir comment et en quelque sorte pourquoi je lis Zola, j'essaie de tirer au clair le mélange de fascination et de fâcherie que j'éprouve devant son œuvre. Je parle en mon propre nom et de mon propre travail ; si j'ai l'impression que les remarques que je veux faire ont une certaine valeur générale, je n'affirme pas qu'elles s'appliquent à tous les zolistes. Mais si en revanche j'adopte par moments un ton un tant soit peu badin, il ne faut pas me prendre pour un simple fumiste : c'est avec un certain sérieux et une grande sincérité que je tente ici de nommer mon symptôme.

On m'accuse... !

C'est de la symptomatologie que je veux parler, conçue d'abord comme manière de lire. Le sujet m'a été suggéré récemment lors d'un de ces moments de crise, d'extrême vulnérabilité professionnelle et intellectuelle, auxquels nous devons tous faire face à certaines époques de la carrière – je veux dire, lors d'un entretien de recrutement. Un membre du jury

résumait le propos d'un article de moi sur *Paris*¹ ; l'un de mes buts dans ce texte était d'étudier ce que j'ai qualifié d'une forme d'« homophobie » particulière à la fin du siècle, et qui consisterait d'une part à dénoncer l'homosexualité – l'inversion, la pédérastie – en tant qu'abstraction, et de l'autre à nier son existence ou sa réalité chez les individus, en la qualifiant d'affectation ou de « pose ». J'avais trouvé certains moments dans *Paris* « symptomatiques » de cette forme d'homophobie. Ceci avait beaucoup frappé mon interlocutrice ; *est-ce qu'en somme*, demandait-elle, *vous ne lisez Zola que de manière symptomale ?* C'est une question qui m'a en quelque sorte troublé et qui me trouble encore. Il me semble que c'est là une question de méthodologie littéraire qui serait d'une importance considérable en toute circonstance, mais qui revêt un intérêt spécial du moment où l'on parle d'Émile Zola.

Commençons par ce que la question a de plus généralement pertinent ; qu'est-ce qu'il faut entendre par lecture symptomale ? Constatons d'abord que l'expression fait partie du vocabulaire technique de Louis Althusser, qui le développe dans *Lire le Capital* (1965). Selon Althusser, la lecture symptomale serait un procédé de lecture consistant à faire attention surtout à ces éléments que le texte ne maîtrise pas ou maîtrise mal, à ce qui perturbe son argumentation ou désorganise sa structure. Selon Althusser l'objet de *Lire le Capital* était de « soumettre le texte de Marx non pas à une lecture immédiate, mais à une lecture 'symptomale', pour y discerner, dans l'apparente continuité du discours, les lacunes, les blancs et les défaillances de la rigueur, les lieux où le discours de Marx n'est que le non-dit de son silence, surgissant dans son discours même »². Cet emploi du terme, qui participe visiblement de l'inspiration psychanalytique d'Althusser, mais qui n'est pas non plus sans rappeler la démarche de base de la déconstruction, est sans doute pertinent ici, mais je crois pouvoir affirmer que ce n'est pas ce que mon interlocutrice entendait par sa question, ou plutôt son accusation. Elle voulait dire, certes, que ma lecture reliait *Paris* à des courants idéologiques, à des phénomènes culturels de la fin de siècle, procédé de contextualisation qui entrerait parfaitement dans les vues d'Althusser. Mais elle suggérait de surcroît que je parlais de ces tendances comme de forces externes et antérieures que Zola et son texte *subiraient sans être en mesure de les influencer ni même de les comprendre*, pas plus que le malade naïf ne saurait influencer ou comprendre les symptômes qu'il présente à l'examen du médecin, et que, ce faisant, je lésais le génie spécial de l'auteur. Et finalement, elle voulait savoir si ce mode de lecture ne risquait pas de négliger totalement les aspects proprement littéraires du texte, à commencer par son côté esthétique : son style, son dessin, l'art ou mieux le *craft* du roman évoqué lors du colloque de 1988 tenu en ce même lieu³.

Or si cette question m'a tant troublé, c'est que les critiques qu'elle impliquait me paraissent assez bien fondées – la dernière surtout. Le mode de lecture symptomale qui s'est répandu dans les études littéraires, sous l'influence de l'histoire culturelle, même s'il n'exclut pas nécessairement tout commentaire esthétique, implique en effet un recentrement assez radical de notre discipline par rapport à ce qu'elle était il y a quarante ans. Il s'agit dans ce recentrement tout au moins de la marginalisation du souci esthétique et évaluatif, qui n'est plus essentiel à la recherche en littérature, mais surgit pour ainsi dire accessoirement selon l'humeur du critique. Les lettres modernes ne sont plus belles, ou du moins, elles ne sont plus obligées de l'être. Mais dans ses formes les plus radicales, celles qui ont le plus subi l'influence d'un certain historicisme, la lecture symptomale se pique de privilégier justement les textes qu'une autre critique littéraire bouderait : les innombrables textes de

¹ Andrew J. Counter, « One of Them : Homosexuality and Anarchism in Wilde and Zola », *Comparative Literature*, 63, 2011, p. 345-65.

² Voir Louis Althusser, Étienne Balibar, *Lire le Capital*, 2 tomes, Paris, F. Maspero, 1968, t. I, p. 183.

³ Et dont les actes ont paru sous le titre *Zola and the Craft of Fiction : Essays in Honour of F. W. J. Hemmings*, éd. Robert Lethbridge et Terry Keefe, Leicester, Leicester University Press, 1990.

l'histoire littéraire que leur médiocrité même rend pour ainsi dire plus représentatifs, plus typiques, plus symptomatiques du produit culturel d'un moment historique donné. Ce sont des œuvres que l'on pourrait qualifier de « passifs », des textes-patients qui attendent docilement le coup de scalpel critique.

Que l'on ne se trompe pas sur mon intention : le mode symptomal, en permettant justement de mettre en suspens le critère esthétique et de sortir par là des canons établis, a élargi sensiblement notre champ d'étude. C'est grâce à lui surtout qu'on a vu la « redécouverte » de plusieurs genres oubliés : d'abord l'écriture des femmes écrivains du XIX^e siècle, mise « hors d'usage » dans la phrase de Margaret Cohen par le triomphe des valeurs esthétiques prônées par le réalisme, puis par le modernisme ; ensuite le roman populaire, longtemps bafoué pour son manque de *craft* ; et finalement ce dada fin-de-siècle qu'est le roman dit « à thèse », jugé illisible jusqu'à il y a une vingtaine d'années car, on le sait, le sens trop précis rature la vague littérature, et le roman à thèse, comme l'a démontré Susan Suleiman dans son excellent livre à ce sujet, hait l'ambiguïté, et rêve de la chasser définitivement⁴. Ce n'est donc pas un hasard si je lisais une œuvre du dernier Zola (ou de l'avant-dernier Zola – puisqu'il s'agissait de *Paris*) de manière symptomale, car c'est en partie à la montée en popularité de ce mode de lecture qu'est dû le regain d'intérêt pour les derniers ouvrages de l'écrivain. Je dirai plus : la lecture symptomale s'impose, me semble-t-il, comme démarche critique lorsqu'il s'agit d'analyser les troisième et quatrième Zola. La fascination de ces textes dans lesquels selon Roland Barthes « l'idéologie est flagrante, particulièrement poisseuse⁵ » réside, on le sait, dans les conflits politiques qui les animent et auxquels ils donnent accès ; c'est pour mieux connaître un moment marquant dans la vie de la République que l'on ouvre *Fécondité* ou *Vérité*. Il ne peut être question après tout de plaider pour la valeur esthétique de ces textes. Ce sont des documents d'histoire, que ce soit d'histoire littéraire ou d'histoire de France.

Je ne crois pas que ce que je dis là puisse vraiment vous choquer. Mais je dois faire un dernier aveu, puisque il s'agit d'une autoanalyse : c'est que je ne me suis pas contenté – que je n'ai pas pu me contenter – de mettre en suspens, comme je viens de le préconiser et comme il sied à un critique objectif et sérieux, le critère esthétique en lisant ces derniers romans. Au contraire, si je les lis et relis, si je les commente à raison d'un article au moins tous les deux ans, c'est que je les trouve mauvais, c'est qu'ils m'énervent et m'épouvantent tour à tour, c'est que l'utopie qu'ils proposent me paraît proprement insupportable. Et j'ai parfois du mal à taire cette réaction négative.

Ici encore, je pense avoir des arguments pour me défendre – d'abord, justement, celui de la légitime défense. S'il se dégage de ce que j'ai écrit sur le dernier Zola une sorte d'impatience et de mécontentement, c'est qu'il me semble même nécessaire d'aborder les derniers romans à thèse armé de scepticisme et de méfiance, voire d'une certaine hostilité, tant l'absence de cette dernière attitude critique peut s'avérer catastrophique quand il s'agit d'interpréter un genre qui se singularise par la violence qu'il inflige à son lecteur, au nom de la thèse souveraine. A qui parmi nous n'est-il pas arrivé d'assister à des colloques où l'on expliquait sérieusement que la place glauque dite des Capucins qui abrite l'école jésuite dans *Vérité* représente la noirceur de l'église, alors que l'ensoleillée place de la République où se trouve l'école laïque de Marc Froment représente, elle, les lumières et même – qui l'aurait cru ? – la République ? Ce symbolisme serait pourtant interprétable par n'importe lequel des enfants qui pullulent dans ce même roman – comme Zola le souhaitait, d'ailleurs, lui qui en

⁴ Voir Margaret Cohen, *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1999 ; Christopher Prendergast, *For the People, By the People? Eugène Sue's 'Les Mystères de Paris': A Hypothesis in the Sociology of Literature*, Oxford, Legenda, 2003 ; et Susan Suleiman, *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1983.

⁵ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 45.

1896 déjà avait annoncé son ambition de rendre la « phrase [...] claire et si simple que les yeux ingénus des enfants pussent [...] s'en réjouir et la retenir » (OC XVII, 389). Ces interprétations dociles qui ne font que mettre au jour ce qui saute aux yeux n'ajoutent strictement rien au texte, mais au contraire le répètent, le ressassent, validant par là tous ses a priori idéologiques et amplifiant une thèse déjà écrasante d'univocité.

On suppose communément pourtant qu'il ne faut écrire de critique littéraire que sur les œuvres qu'on aime, et qu'on fait mieux de se taire sur les autres. Mais est-ce si certain ? Supposons que je hais une œuvre d'art ; ma haine ne saurait-elle pas éclaircir cette œuvre autant que l'admiration ou la neutralité d'un autre ? N'y aurait-il décidément aucune place pour la haine en études littéraires ? Nous autres zolistes ne l'affirmeraient qu'en reniant une partie de l'enseignement du maître, puisque c'est bien lui qui a érigé le premier la haine en vertu critique :

La haine – écrivait-il en 1866 – est sainte. Elle est l'indignation des cœurs forts et puissants, le dédain militant de ceux que fâchent la médiocrité et la sottise. Haïr c'est aimer, c'est sentir son âme chaude et généreuse, c'est vivre largement du mépris des choses honteuses et bêtes.

La haine soulage, la haine fait justice, la haine grandit. (OC I, 723)

C'est un peu par plaisanterie bien sûr que je cite Zola le polémiste du Second Empire pour justifier mes dérapages de critique littéraire académique, dont la tâche est nettement différente. Mais seulement un peu par plaisanterie : d'abord parce qu'il me semble qu'une lecture musclée d'un roman qui se veut polémique, et qui s'inscrit dans un contexte historique fortement marqué par l'exagération des arguments, me paraît en quelque sorte plus fidèle à l'esprit de Zola lui-même que la bienséance des lectures plus respectueuses. Ensuite parce que, la lecture symptomale présupposant que l'on va lire en quelque sorte *contre* le texte, en faisant une attention spéciale à ses failles et à ses incohérences, il me semble qu'un engagement un tant soit peu polémique, de la sorte imaginée par Zola dans *Mes haines*, est possible en restant fidèle aussi à cette nouvelle tâche du critique, à cette conception particulière de la méthode.

Je m'accuse... !

Mais si ma démarche en lisant *Paris* ou *Fécondité* ou encore *Vérité* peut être justifiée ainsi, pourquoi ce malaise, ce vague sentiment de culpabilité qui me poursuit ? C'est qu'à un certain moment il m'est arrivé de me demander : de quoi ma préférence pour la lecture symptomale est-elle le symptôme ? Qu'elle soit l'effet d'un tournant qu'a pris ma discipline, d'un engouement académique qui passera bientôt d'actualité, passe encore : j'assume volontiers la part de mode qui entre dans la méthode. Et pourtant il me semble qu'il y a autre chose à l'œuvre ici.

Constatons encore qu'Émile Zola a fait plus souvent que n'importe quel autre écrivain majeur l'objet de lectures symptomales, et plus particulièrement de lectures pathologisantes, et ceci dès le début de sa carrière. Ces lectures ont pris deux formes complémentaires : une première selon laquelle les romans de Zola ne seraient que le symptôme d'une pathologie psychologique ou physiologique de l'écrivain ; et une seconde pour laquelle Zola lui-même serait le symptôme d'un état pathologique de la société ou de la culture. Appelons ces deux hypothèses, développées par une de suite de critiques et de commentateurs contemporains, l'hypothèse de la manie et l'hypothèse de la dégénérescence. Commençons par le chef – ou du moins le premier – de ces dévorants, Louis Ulbach, qui place une précision curieuse en tête de son étude de *Thérèse Raquin* publié en 1867. En assignant les frères Goncourt, Zola,

et Feydeau qu'il compte fustiger tour à tour comme les chefs de file de cette « école monstrueuse de romanciers » contemporains, le critique leur accorde la demi-grâce suivante :

Je ne mets pas en cause les intentions ; elles sont bonnes ; mais je tiens à démontrer que dans une époque à ce point blasée, perversie, assoupie, malade, les volontés les meilleures se fourvoient et veulent corriger par des moyens qui corrompent⁶.

Drôle de politesse : selon Ulbach, Zola et compagnie n'auront même pas le mérite de faire volontairement le mal, à l'instar d'un Baudelaire. Au contraire, ils se caractérisent par un pur *manque* de volonté ; « il faut de la volonté pour renoncer aux violences », précise-t-il encore plus loin, ce dont l'auteur de *Thérèse Raquin* est, il s'entend, parfaitement incapable. Les naturalistes sont des vecteurs de contagion qui ont de surcroît la manie de se croire médecins ; leur écriture est le symptôme triste et parfaitement inconscient d'une époque malade.

Ulbach donne ici l'exemple d'une tactique critique que l'on va retrouver un peu partout dans l'écriture anti-zolienne – ce qu'on pourrait appeler une *herméneutique du malgré-lui* selon laquelle la vraie signification des œuvres de Zola serait à chercher partout ailleurs que dans les intentions de celui-ci, et serait même le plus souvent diamétralement contraire à ces intentions. Depuis Ulbach jusqu'à Léon Bloy, en passant par les cinq manifestants d'août 1887 et l'archi-philistin Max Nordau, les critiques hostiles vont imaginer un Zola écrivant sous l'influence de pressions internes et / ou externes, libidinales et / ou historiques, et *qui ne sait pas ce qu'il fait*. Souvenons-nous du *Manifeste des cinq* qui a suivi – et même un peu devancé – la publication en feuilleton de *La Terre* en 1887 ; rappelons-nous la suggestion, mi-sérieuse mi-blague – sans être du tout drôle toutefois – qu'un désordre de l'estomac pousse Zola à parler sans cesse d'obscénités, et que « Charcot, Moreau de Tours et ces médecins de la Salpêtrière qui nous firent voir leurs coprolaliques pourraient [...] déterminer les symptômes de son mal » (*RM* IV, 1528). L'argument, si c'en est un, sera repris par Nordau dans *Dégénérescence* (1892), qui parlera lui aussi de coprolalie, d'état morbide des organes, de psychopathie sexuelle et ainsi de suite. Mais les auteurs du *Manifeste* proposent une autre explication du « violent parti pris d'obscénité » qu'ils croient voir à l'œuvre dans *La Terre* ; tandis que « les uns attribuaient la chose à une maladie des bas organes de l'écrivain [l'argument classique, donc], les autres y voulaient voir le développement *inconscient* d'une boulimie de vente, une habileté instinctive du romancier ». Si Zola s'est fait pornographe, ce parti pris n'est paradoxalement pas plus le résultat d'un choix conscient que ne le sont la fétiche du névrosé ou les jurons du coprolalique ; ses stratagèmes de librairie mêmes opèrent en quelque sorte malgré lui. (C'est ainsi une sorte de compliment quand Nordau, lui, explique que l'erreur qui consiste à prendre une œuvre de fiction pour un champ d'expérimentation scientifique serait par trop grossière pour être crédible, même chez Zola, et que la notion de « roman expérimental » doit être un « piège consciemment prémédité » tendu par celui-ci à ses lecteurs naïfs...)⁷

Pensons encore à *Je m'accuse* de Léon Bloy (1900), cette brochure fielleuse et scatologique dont on ne sort que fatigué et comme sali, où il est souvent question d'un certain automatisme de style chez Zola. En y relevant les redits qu'il a trouvés dans *Fécondité*, Bloy déplore « les isochrones formules de ce balancier inconscient qu'on nomme l'auteur »⁸. L'exemple me paraît important, précisément parce qu'il est difficile de nier la justesse de la moitié de l'observation : les répétitions sont en effet particulièrement nombreuses, et je dirais même particulièrement gênantes, dans ce roman. Mais supposer, comme le fait Bloy ici, que

⁶ Louis Ulbach, « La Littérature putride », *Le Figaro*, 23 janvier 1868.

⁷ Max Nordau, *Dégénérescence*, 2 tomes, trad. par Auguste Dietrich, Paris, Félix Alcan, 1894, t. II, p. 438.

⁸ Léon Bloy, *Je m'accuse*, Paris, La Maison d'Art, 1900, p. 21.

ces expressions répétées s'y soient glissées par mégarde me paraît strictement impossible. Elles sont au contraire très visiblement le résultat d'un plan esthétique arrêté à l'avance et poursuivi de manière systématique au long de la rédaction. L'interprétation contraire proposée par Bloy malgré l'évidence fait preuve d'un entêtement à persister dans cette herméneutique du malgré-lui, et à regarder tout chez Zola comme involontaire et instinctif, autrement dit, comme symptomatique.

Ce que je veux souligner en rappelant ces citations pour la plupart familières, c'est la ressemblance, l'espèce de continuité d'approche entre ces critiques contemporains de Zola, et le mode de lecture, la lecture symptomale, qui est devenu le mien ainsi que celui de bien d'autres. Qu'il s'agisse de mettre au jour les a priori idéologiques de *Fécondité* ou de démontrer l'homo-érotisme de *Paris*, le geste fondamental reste identique : lire Zola contre Zola, traquer ses inadvertances, trouver le symptôme. Or les interprétations des méchants de l'histoire littéraire sont certes parfois fort recommandables : s'il fallait choisir entre la lecture de *Madame Bovary* de Sénard et celle de Pinard, on choisirait certainement celle de Pinard, qui a su reconnaître tout le potentiel subversif de l'œuvre, ne fût-ce que pour le dénoncer. Il est permis cependant de se sentir plutôt mal à l'aise en la compagnie de ces messieurs. La bêtise de Nordau, l'opportunisme des Cinq, la méchanceté et l'intolérance de Bloy, faussent le jugement de chacun et rendent suspectes leurs interprétations. On préférerait peut-être avoir le moins possible en commun avec eux.

Mais la question qui s'impose, et par laquelle j'aimerais terminer, demeure : d'où vient cette tendance critique à lire Zola de manière symptomale et pathologisante ?

J'assume... !

Impossible de répondre à cette question sans reconnaître que par une étrange coïncidence – c'est le sens étymologique du mot « symptôme », soit dit en passant – Zola est l'écrivain qui plus que tous les autres a fait du symptôme et de la pathologie des objets d'importance, et même des termes de méthode littéraires. Chez Zola, la symptomatologie – qu'au dix-neuvième siècle on pouvait encore appeler séméiologie⁹ – devient un principe de lecture qui s'applique également au monde et au texte, et qui remplace en quelque sorte la typologie balzacienne. Le type, selon Charles Nodier, « c'est le signe représentatif d'une conception, d'une création, d'une idée¹⁰ ». Le personnage-symptôme zolien minimise – sur le plan rhétorique, il s'entend – la part d'invention qui entre dans le type, qui serait plutôt entièrement dicté par des forces externes à l'imagination de l'auteur.

Je ne dis là que des évidences. Mais prenons à titre d'exemple un personnage-type explicitement désigné comme tel, le fascinant Hyacinthe Duvillard dans *Paris*, que Pierre Froment qualifie à un moment de « terrible symptôme » (OC XVII, 124). Hyacinthe, on le sait, fréquente des milieux anarchistes, symbolistes, « même sodomistes » (OC XVII, 41), et professe la haine de la femme. Comme je l'ai suggéré ailleurs, le personnage évolue dans un champ lexical qui évoque à plusieurs reprises non seulement l'homosexualité, mais une image de l'homosexualité née de l'affaire Wilde : le nom « Douglas » paraît deux fois dans l'Ébauche d'après René Ternois¹¹ ; le prénom Hyacinthe rappelle le poème adressé par Wilde à Bosie, identifiant ce dernier à l'Hyacinthe mythique, mignon de Zeus ; il est décrit à deux reprises comme « fanfaron de vices », expression empruntée au *Journal* d'Edmond de Goncourt, qui l'attribue à Wilde, qui l'aurait dit au sujet de Swinburne (ce qu'il a toujours nié...). Et ainsi de suite.

⁹ Voir *La Grande Encyclopédie* (1886-1902), à *maladie* (XXII, 1038).

¹⁰ Charles Nodier, *Des types en littérature*, dans *Œuvre romanesque*, Paris, Paleo, 2007, p. 7-18 (p. 8).

¹¹ René Ternois, *Zola et son temps : Lourdes, Rome, Paris*, Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 632.

Mais ce qui nous intéresse ici, c'est la récurrence dans le texte du substantif « pose » et du verbe « poser », qui s'appliquent d'abord à l'homosexualité supposée d'Hyacinthe, mais qui figurent par la suite parmi les mots-clés du texte, et finissent par désigner et l'anarchisme à la mode de certains personnages aisés, et le sacerdoce de Pierre Froment, ce prêtre sans foi. Ce terme tiré de l'accusation du marquis de Queensberry contre Wilde (« posing [as a] sodomite [sic] »), et qui résonne dans les descriptions de celui-ci dans les journaux tant britanniques que français, cristallise la logique du symptôme chez Zola. Hyacinthe Duvillard se dit sodomiste. Il ne l'est pas, paraît-il ; c'est une pose. En le traitant de « terrible symptôme » cependant, Pierre Froment répond à la description d'un autre personnage, selon lequel Hyacinthe est « un malade et un farceur » (OC XVII, 123). Or la logique voudrait peut-être qu'il soit l'un ou bien l'autre : malade, c'est-à-dire homosexuel, ou bien farceur, c'est-à-dire pas malade. Mais il n'en est rien dans la symptomatologie de Zola, où l'intention ne compte pour rien parce qu'elle est elle aussi symptôme. Le « dandinement des hanches » que le narrateur fait remarquer chez Hyacinthe peut très bien être une affectation, et même une performance « bio-dramatique » à la Wilde ; il n'en est pas moins conditionné par des forces et doté d'un sens qui dépassent la compréhension et l'intention communicatrice de l'artiste lui-même.

C'est que Zola est, on le sait, le premier grand romancier de l'homme qui ne se connaît pas, avant que cette idée ne soit développée par Freud. Et à bien lire ses derniers écrits sur la littérature – le recueil *Nouvelle Campagne* ou bien les représentations d'écrivains ou d'artistes dans les derniers romans – il l'est aussi du texte qui ne se connaît pas, et ceci bien avant que cette idée ne se généralise dans les études littéraires sous l'influence de la psychanalyse, du marxisme, et de la déconstruction. Or l'on dit parfois que Zola s'exempte lui-même de cette inconscience, de cet inconscient, qu'il situe sa propre création et même sa propre personne dans une position d'objectivité fabuleuse, d'extériorité impossible. Les zolistes essaient pourtant depuis un certain temps de démontrer que ce n'est pas tout à fait le cas. Ils se sont appuyés notamment sur *Le Docteur Pascal*, – je pense en particulier à Nicholas White et à Françoise Gaillard¹² – dont le personnage central tantôt se félicite de posséder un caractère *sui generis* qui lui permet de déchiffrer les symptômes des autres, tantôt s'affole de voir se déclarer chez lui les symptômes d'une appartenance familiale qui le condamne sinon à la folie, du moins à la symptomatologie, à la lisibilité de l'homme-symptôme. Que ce personnage soit aussi visiblement un avatar de l'auteur lui-même permet de comprendre que Zola était tout sauf naïf sur sa propre position, sa propre vulnérabilité, tant épistémologique que physiologique.

La plupart des critiques, cependant, et on pourrait même dire *la* critique, à commencer par Ulbach, a préféré au contraire retourner la lecture symptomale contre Zola, ravalant son écriture au statut de symptôme que lui, Zola, assigne à tous les comportements des hommes, triomphant à petit prix en rappelant à l'écrivain ce qu'il est censé ignorer : que lui aussi a un inconscient, un ventre, un sexe. Et pourtant, retourner un argument n'est pas le réfuter – loin de là : le critique qui insiste sur le symptôme de Zola ne sort pas de la symptomatologie, de la symptomatologie de Zola, de cette méthode herméneutique qu'il a faite sienne. C'est pourquoi les textes d'Ulbach, des Cinq, de Nordau et même de Bloy finissent tous par faire écho, et même drôlement hommage, à l'auteur qu'ils pourfendent : appliquée à Zola, la lecture symptomale est toujours aussi lecture symptomatique, dans la mesure où elle est conditionnée par le texte même ; le critique se trouve piégé à l'intérieur d'une grille de lecture qui englobe déjà les résistances qu'elle peut soulever.

¹² Voir Nicholas White, *The Family in Crisis in Late Nineteenth-Century French Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, et Françoise Gaillard, « Genèse et généalogie : le cas du docteur Pascal », *Romantisme*, 11, 1981, p. 181-96.

Pour terminer donc mon autoanalyse, je me crois dans cette même position. J'ai dit en commençant que je revenais fatalement vers Zola, et surtout vers ces œuvres mêmes qui m'énervent le plus. Je crois que mon incapacité à en finir avec lui s'explique en partie par l'extraordinaire résilience, ou tout simplement par la puissance extraordinaire – Zola dirait plutôt « force » – de la pensée de cet écrivain, qui sait faire du discours, du diagnostic critique le symptôme même du texte, le symptôme de Zola, et qui fait que tout ce que je dis sur les œuvres d'Émile Zola, je le dis un peu malgré moi.