

ENTRE LE CIEL ET LA TERRE.
Analyse narratologique et symbolique
de *La faute de l'abbé Mouret* d'Émile
Zola

Treball final de grau (TFG)

Grau en estudis de francès i espanyol

Dpt. filologia francesa i romànica

Alumne: Dimas García González

Tutora: Fátima Gutiérrez Gutiérrez

Juny, 2016

TABLE DES MATIÈRES

1. Introduction	p.3
2. Analyse narratologique, d'après la synthèse faite par Javier del Prado	p.5
2.1. Analyse de la structure spatiale du roman.....	p.5
2.2. Analyse de la structure actancielle du roman.....	p.8
2.3. Analyse de la structure temporelle du roman.....	p.10
3. Le structuralisme figuratif de Gilbert Durand	p.13
3.1. Analyse symbolique.....	p.17
4. Conclusions	p.23
5. Bibliographie	p.24

1. Introduction

Lorsque nous lisons un texte, soit un roman, un essai, une pièce théâtrale ou une composition poétique, nous tendons à nous éloigner de l'essence du propre texte. En général, la plupart des lecteurs et liseurs -à l'exception de ceux qui ne sont pas spécialistes- favorisent la primauté d'une analyse superficielle qui ne permet pas d'arriver au cœur du texte littéraire.

Ainsi, lorsque ma quatrième année universitaire est arrivée, j'ai eu la possibilité de choisir un sujet pour le travail final de ma « licence ». À un moment donné, j'ai réfléchi sur la problématique traitée succinctement au début de ce travail et je me suis rendu compte que je voulais aller plus loin sur les chemins de la littérature. Je voulais vérifier si je pouvais lire et interpréter une œuvre littéraire en travaillant différents niveaux de lecture. Un jour, dans un cours de critique littéraire, j'ai pu découvrir que tout texte littéraire implique une quantité infinie d'interprétations. Cependant, tout ce que je voulais faire c'était d'arriver à ma propre interprétation. Ainsi, avec la découverte -grâce à mon professeur de littérature- de la théorie sur l'imaginaire de Gilbert Durand et la synthèse narratologique présentée par Javier del Prado, j'ai pu établir les fondements du projet que je suis en train de vous proposer ici.

Le but de ce travail est celui de présenter et d'appliquer, d'une part, la synthèse narratologique établie par Javier del Prado et, d'autre part, la théorie de Gilbert Durand ainsi que de démontrer que nous pouvons analyser n'importe quelle œuvre à travers les images et les symboles que les propres mots évoquent. L'œuvre que j'ai choisi d'analyser ici est celle d'Émile Zola intitulée *La faute de l'abbé Mouret*, l'un des romans les plus symboliques de sa production.

En ce qui concerne la méthodologie, d'abord, j'ai commencé par la lecture du roman. Ensuite, j'ai dû me familiariser avec la terminologie des deux théories, celle de Javier del Prado et celle de Gilbert Durand. Plus tard, en utilisant des schémas et en cherchant les informations nécessaires, j'ai pu commencer l'analyse proprement dite.

Le travail est, donc, structuré de la façon suivante:

En ce qui concerne la synthèse narratologique de Javier del Prado, notre étude commence par analyser la structure spatiale, actancielle et temporelle du roman. Ensuite, je tâcherai d'expliquer brièvement la naissance et les fondements de la théorie

de Gilbert Durand pour que le lecteur puisse mieux comprendre l'analyse symbolique postérieure. Les explications sont accompagnées de schémas qui essayent de simplifier la compréhension et de me permettre la nécessaire synthèse que ce travail impose.

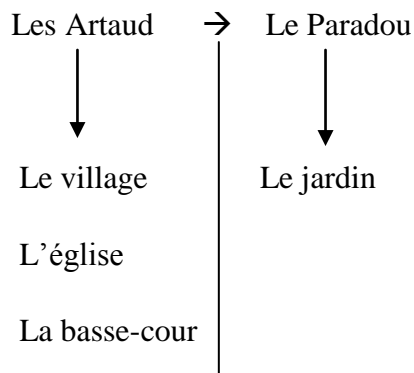
2. Analyse narratologique, d'après la synthèse faite par Javier del Prado

2.1. Analyse de la structure spatiale du roman

Toute œuvre littéraire privilégie la création d'un espace. Il faut qu'il soit conçu comme une structure significative, un décor signifiant, où les personnages se rencontrent. Il est évident que l'auteur ne choisit pas un espace arbitrairement. Tout est significatif dans un texte. D'après Javier del Prado:

[...] esta coordenada espacial está compuesta por la presencia de diferentes elementos estáticos (topográficos y climáticos) que crean el espacio cosmológico, y el relativo al hábitat ocupado por las comparsas que, a su vez, crean el espacio social e histórico¹

Afin de pouvoir établir une analyse précise des espaces décrits dans *La faute de l'abbé Mouret*, nous allons prendre en compte les descriptions et les éléments composant ces espaces. À notre avis, les plus pertinents sont :



L'une des caractéristiques les plus importantes du roman –et en général du roman naturaliste– est, sans doute, l'emploi de la description. À travers la description, le lecteur est capable d'imaginer plus facilement le cosmos que l'auteur est en train de décrire et de représenter.

En général, toutes les descriptions présentées par Zola sont très détaillées. Dès le début, le lecteur peut apprécier une description bien précise du village des Artaud ainsi que des éléments composant cet espace. Zola, en parlant des Artaud nous dit :

¹ PRADO, del J., *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra Universidad, 1984, p.35.

Le prêtre, les yeux éblouis, abaissa les regards sur le village, dont les quelques maisons s'en allaient à la débandade, au bas de l'église. Misérables maisons, faites de pierres sèches et de planches maçonnées, jetées le long d'un étroit chemin, sans rues indiquées. Elles étaient au nombre d'une trentaine, les unes tassées dans le fumier, noires de misère, les autres plus vastes, plus gaies, avec leurs tuiles roses. Les bouts de jardin, conquis sur le roc, étalaient des carrés de légumes coupés de haies vives. À cette heure, les Artaud étaient vides : pas une femme aux fenêtres, pas un enfant vautre dans la poussière ; seules, des bandes de poules allaient et venaient, fouillant la paille, quêtant jusqu'au seuil des maisons, dont les portes laissées ouvertes bâillaient complaisamment au soleil.²

Le village des Artaud est, donc, un espace rude, sec, brûlé, composé d'une série de maisons pauvres et d'une ambiance chaude, chaotique, sale et sombre. Les éléments naturels, les éléments civilisés et les éléments climatiques, tels que les pierres sèches, la présence des animaux, les légumes, le chemin, les maisons ou le soleil, favorisent la création d'un espace très riche caractérisé par une véritable harmonie symbolique.

De son côté, l'église -lieu sacré par excellence et l'un des espaces les plus importants du roman- est décrite avec une énorme précision. Il s'agit du seul espace publique et à la fois religieux -à l'exception du cimetière- présenté dans le roman :

L'église était bâtie sur un tertre un peu élevé, qui descendait en pente douce jusqu'au village ; elle s'allongeait, pareille à une bergerie abandonnée, percée de larges fenêtres, égayée par des tuiles rouges. Le prêtre se retourna, jetant un coup d'œil sur le presbytère, une masure grisâtre, collée au flanc même de la nef. Puis, comme s'il eût craint d'être repris par l'interminable bavardage bourdonnant à ses oreilles depuis le matin, il remonta à droite ; il ne se crut en sûreté que devant le grand portail, où l'on ne pouvait l'apercevoir de la cure. La façade de l'église, toute nue, rongée par les soleils et les pluies, était surmontée d'une étroite cage en maçonnerie, au milieu de laquelle une petite cloche mettait son profil noir ; on voyait le bout de la corde entrant dans les tuiles. Six marches rompues, à demi enterrées par un bout, menaient à la haute porte ronde, crevassée, mangée de poussière,

² ZOLA, É., *La faute de l'abbé Mouret*, Paris, Le Livre de Poche, 1998, p.78-79.

de rouille, de toiles d'araignée, si lamentable sur ses gonds arrachés que les coups de vent semblaient devoir entrer au premier souffle.³

L'église -un espace dédié au culte et même qui permet l'union avec la divinité- est située géographiquement séparée du reste du village, de cette atmosphère misérable des Artaud. Elle est bâtie sur une colline, un lieu élevé qui contraste clairement avec le village. Cependant, malgré sa position élevée et éloignée du centre, l'église se voit soumise -comme le village des Artaud- à l'influence de la nature. Ainsi, le soleil, force privilégiée de la nature, est capable de brûler les champs des Artaud et même l'espace religieux de l'église. En fait, elle n'est vraiment pas différente du village des Artaud : « rongée, mangée de poussière et si lamentable » ; il s'agit d'une description très rude pour signaler un espace supposément idyllique et sacré.

Ensuite, en ce qui concerne les *topoi* composant le village des Artaud, il faudra souligner l'importance de la basse-cour de Désirée :

La basse-cour se trouvait située derrière le cimetière ; souvent même, Désirée devait rattraper, au milieu des tombes, quelque poule curieuse, sautée par-dessus le mur. Au fond, se trouvait un hangar où étaient la lapinière et le poulailler ; à droite, logeait la chèvre, dans une petite écurie. D'ailleurs, tous les animaux vivaient ensemble, les lapins lâchés avec les poules, la chèvre prenant des bains de pieds au milieu des canards, les oies, les dindes, les pintades, les pigeons fraternisant en compagnie de trois chats.⁴

Il s'agit d'un espace fermé et plein de vie ainsi que chaotique. Les lapins, les poules, les chèvres, les canards, les oies, les dindes, les pintades, les pigeons, les chats, tous vivent ensemble dans une parfaite harmonie naturelle, contrairement aux Artaud. Au fur et à mesure que la lecture avance, le lecteur pourra apprécier l'évolution de cet espace où la vie et la mort s'enchaînent naturellement.

À la différence de tout ce que nous avons vu dans le village, le Paradou contraste radicalement avec la sécheresse et l'ambiance misérable et chaotique caractéristique des Artaud :

³ *Ibid.*, p.77

⁴ *Ibid.*, p.122

Une mer de verdure, en face, à droite, à gauche, partout. Une mer roulant sa houle de feuilles jusqu'à l'horizon, sans l'obstacle d'une maison, d'un pan de muraille, d'une route poussiéreuse. Une mer déserte, vierge, sacrée, étalant sa douceur sauvage dans l'innocence de la solitude. Le soleil seul entrainé là, se vautrait en nappe d'or sur les prés, enfilait les allées de la course échappée de ses rayons, laissait pendre à travers les arbres ses fins cheveux flambants, buvait aux sources d'une lèvre blonde qui trempait l'eau d'un frisson. Sous ce poudroiement de flammes, le grand jardin vivait avec une extravagance de bête heureuse, lâchée au bout du monde, loin de tout, libre de tout.⁵

Le Paradou est un espace fermé mais libre, vert, vierge, sacré, extravagant, éloigné de la terre brûlée des Artaud. Il invite à la réflexion, à la liberté, à la pureté. La présence d'éléments naturels et climatiques tels que le jardin, les feuilles, le soleil, les arbres, l'eau, créent une ambiance sauvage et isolée très éloignée du paysage manipulé et exploité des Artaud. Le Paradou est un espace fortement symbolisé. Nous en reparlerons plus tard.

2.2. Analyse de la structure actancielle du roman

Un actant peut être défini -dans un contexte littéraire- comme un agent qui exprime l'action et même qui favorise la dynamique du texte. D'après Javier del Prado: « *Esta tipología, en un nivel aún descriptivo, debe ser la base del estudio sintáctico de los actantes en el interior del relato.* »⁶

Ainsi, et suivant la théorie de Javier del Prado, nous nous proposons d'analyser les personnages, à notre avis, les plus significatifs du roman.

Javier del Prado établit une classification des actants très précise et il distingue : *actantes-actores*, *actantes símbolos* et *comparsas*⁷. Les comparses sont les agents qui - contrairement aux actants- ne favorisent pas la dynamique du texte, c'est-à-dire ne font

⁵ *Ibid.*, p.205

⁶ PRADO, del J., *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra Universidad, 1984, p.37.

⁷ *Ibid.*, p. 38.

pas avancer le récit. Ce schéma nous présente celle qui est, à notre avis, la structure actancielle du roman.

ACTANTS	ACTANTS-SYMBOLS	COMPARGES
Serge	Désirée	Les Artaud
Albine		L'oncle Pascal
Frère Archangias		La Teuse

Serge : Le héros du roman, il est le prêtre du village. Il arrive aux Artaud en cherchant les charmes d'une vie plus tranquille, d'une vie d'évasion des problèmes de la vie quotidienne, dédiée à la contemplation religieuse. Il est caractérisé par une psychologie très complexe à cause du dualisme entre religion et tentation. Cette problématique favorise, en même temps, l'évolution de la dynamique du texte.

Albine : L'héroïne du roman. Elle habite le Paradou. Il s'agit d'une jeune fille en fleur qui vit dans une harmonie parfaite avec la nature. En fait, elle peut être considérée comme un autre élément naturel de cet espace. Avec son apparition, Albine devient un agent provocateur. Elle provoque les tourments et les joies de Serge. Elle facilite le développement de la dynamique du texte.

Frère Archangias : Il est l'un des personnages les plus importants du roman. Méchant et sans scrupules, caractérisé par son caractère conservateur et fanatique. Évidemment, il favorise aussi l'évolution de la dynamique du roman dont le moment clé se produit lorsqu'il fait irruption dans le Paradou.

En ce qui concerne les actants-symboles, il faut prendre en compte la figure de Désirée.

Désirée : Elle est la sœur de Serge. Il s'agit d'une jeune fille qui passe ses journées dans la basse-cour entourée d'animaux. Elle est complètement heureuse et authentique.

D'après Javier del Prado, le personnage de Désirée « [...] se sitúa al margen de la acción, y su función tiene que ser leída en el nivel simbólico. »⁸ Si le personnage de Désirée est situé en marge de l'action et si elle n'a aucun impact sur le cours des événements, sa fonction n'est que symbolique.

Les Artaud : Les habitants du village. Ils vivent dans une ambiance misérable et corrompue. Leur présence et leurs histoires ne servent pas à faire avancer l'action mais aident à créer l'espace social où se déroule cette même action.

L'oncle Pascal : Médecin de profession, il est l'oncle de Serge et de Désirée. Il doit être considéré comme un agent provocateur et unificateur. Grâce à ce personnage, les deux jeunes se rencontrent dans le Paradou.

La Teuse : Il s'agit d'une femme très religieuse. Elle est la servante de Serge et de Désirée. Caractérisée par son mauvais caractère, elle représente en quelque sorte l'image de la mère. Elle favorise très peu l'évolution du texte.

2.3. Analyse de la structure temporelle du roman

D'après Javier del Prado: « [...] pues la coordenada temporal la constituyen una pluralidad de tiempos que a menudo se superponen en el relato y, al mismo tiempo, un modo de percibir esos tiempos por parte de los actantes. »⁹

Les temps de *La faute de l'abbé Mouret* ne sont pas décrits d'une façon évidente. En général, le temps peut être apprécié à travers tout ce que le narrateur exprime et grâce aux actions des personnages. Le roman essaye de suivre une chronologie logique mais il y a des moments où l'auteur privilégie la suspension et la manipulation du temps.

Suivant ces schémas, voyons comment l'auteur structure le temps dans le roman.

- Structure temporelle du premier livre
 - L'histoire commence une matinée de mai. (La messe)
 - Le midi. (Rencontre avec l'oncle Pascal)

⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁹ *Ibid.*, p. 40.

- Vers six heures. (Apparaît Désirée).
- L'heure de dîner. (Rencontre avec Frère Archangias)
- La nuit. (L'abbé reste seul dans l'église après la décoration de la chapelle)
- Analepse (Évocation de la jeunesse du prêtre)
- La nuit. (Il tombe malade)
- Structure temporelle du deuxième livre
 - Le lendemain. (Serge se rencontre avec Albine au Paradou)
 - Vers le soir. (Serge délire)
 - Pendant trois jours. (Serge reste au lit avec Albine)
 - Un soir. (Albine donne sa main à Serge)
 - Un matin. (Serge se trouve mieux. Le soleil apparaît.)
 - La nuit. (Le soleil s'endort)
 - Le lendemain. (Serge regarde le jardin)
 - Un jour. (Albine lui porte des roses)
 - Pendant plusieurs jours. (Obsession du protagoniste pour les plantes)
 - Chaque jour. (Il regarde le jardin par la fenêtre)
 - Pendant une semaine. (Albine prend soin de Serge)
 - Le lendemain. (Albine descend dans le jardin)
 - Tous les jours. (Serge se promène dans le jardin)
 - Un matin. (Promenade des amants dans le jardin)
 - Le lendemain. (Ils se reposent dans la chambre)
 - Le lendemain matin. (Ils se promènent)
 - Huit jours plus tard. (Les protagonistes continuent à se promener partout)

- Les jours suivants. (Distance entre les deux protagonistes)
- Au bout d'une semaine. (Albine s'éloigne un peu de Serge)
- Un jour, le midi. (Albine est heureuse. Elle a trouvé l'arbre)
- Structure temporelle du troisième livre
 - Ce matin-là. (La Teuse se fâche avec l'abbé Mouret)
 - Quelques journées. (L'abbé reste au presbytère)
 - Ce soir-là. (Partie de cartes)
 - La nuit. (Promenade avec Frère Archangias)
 - Le lendemain. Un dimanche. (Exaltation de la Sainte-Croix)
 - Le soir. (Partie de cartes)
 - La nuit. (L'abbé Mouret pleure à cause de ses tourments)
 - Pendant trois jours. (Lettre de l'abbé Mouret)
 - Le troisième jour. (L'abbé Mouret arrive au Paradou)
 - Automne. (Le jardin est en train de mourir)
 - Le lendemain, vers trois heures. (Le docteur Pascal traverse en courant le village)
 - Ce matin-là. (Mort de Mathieu, le cochon de Désirée et enterrements)

D'après ce que nous venons de signaler à travers les schémas précédents, il paraît que le roman est structuré -dès le début- comme une progression linéaire des événements, à l'exception de quelques manipulations temporelles comme par exemple l'analepse utilisée pour évoquer la jeunesse du prêtre. Or, lorsque l'abbé Mouret arrive au Paradou, le lecteur cesse d'avoir une perception précise du temps. Dans le Paradou, ce qui est vraiment important c'est que le temps n'existe pas. Donc, dans la deuxième partie du roman, il n'y a pas une progression chronologique ; cependant, dans la troisième partie du récit, l'auteur essaie de construire -comme dans la première partie- une structure

temporelle logique, une « flèche du temps ». Les marques temporelles, indiquées dans nos schémas, nous aident à définir une structure temporelle précise.

Aussi, en utilisant les différentes marques temporelles, le lecteur est-il capable de déterminer la durée de l'histoire. Dans ce cas, nous pouvons affirmer que l'histoire développée par l'auteur présente une durée de plusieurs mois. Paradoxalement, c'est grâce aux saisons et à l'évolution de la végétation du Paradou que le lecteur peut apprécier le transcours du temps. L'histoire commence une matinée de mai et finit avec la mort de l'été.

3. Le structuralisme figuratif de Gilbert Durand

Au XIX siècle surgit la critique littéraire *stricto sensu*. Dans un premier moment, grâce à la figure de Charles Augustin Sainte-Beuve qui inaugure ce que nous appelons aujourd'hui « critique historique », selon laquelle connaître par exemple la biographie de l'auteur est indispensable pour interpréter son œuvre. Or, Proust va immédiatement dénier cette perception dans son ouvrage *Contre Sainte-Beuve*, où il affirme que « l'œuvre est le produit d'un autre moi » très différent du moi biographique. L'exemple de Lautréamont en est évident. On ne connaît presque rien de lui, mais les interprétations de son œuvre sont très nombreuses. Grâce aux théories scientifiques modernes, le marxisme et la psychanalyse s'imposent culturellement et vont influencer la critique littéraire. Lucien Goldman, Pierre Barbéris, Marie Bonaparte ou Charles Baudouin, en sont des exemples éminents. Plus intéressée par le fonctionnement de la société et de l'inconscient de l'auteur que par le texte lui-même, il fallait désenclaver l'œuvre littéraire de cette double dictature ; ainsi naît le « structuralisme formaliste », tachant de dévoiler les mécanismes formels qui composent l'objet littéraire. La critique littéraire devient ainsi immanente : elle ne s'intéresse qu'à l'œuvre en soi, tandis que les antérieures ne s'intéressent qu'à ses alentours. Or, relever les mécanismes formels qui composent l'œuvre littéraire reste encore loin de l'interprétation de cette œuvre. Les structuralistes formalistes ne s'intéressent pas à sa profondeur signifiante, tel que Gilbert Durand l'a démontré dans son article « Les chats, les rats et les

structuralistes »¹⁰. Grâce à l'influence de Gaston Bachelard, la critique littéraire va se servir de procédures formelles pour aller vers la profondeur du texte, vers son sens. Ainsi, surgissent la critique thématique de Jean Pierre Richard ou de Georges Poulet et le structuralisme figuratif de Gilbert Durand. Le structuralisme figuratif, un des piliers théoriques de ce travail -c'est pour cela que je me suis permis d'introduire dans mon discours cette petite mais nécessaire réflexion- surgit de l'œuvre fondamentale de Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, laquelle partant des réflexes dominants de l'espèce *homo-sapiens*, établit une classification des images et donc de toutes les composantes de l'imaginaire. D'après Fátima Gutiérrez:

Le structuralisme figuratif surgit des Structures anthropologiques de l'imaginaire de Gilbert Durand. Avec cet ouvrage, l'auteur se proposa d'établir, en premier lieu, un système de classification des images et, avec elles, de tout le capital potentiel, et premier, de l'imaginaire. Évidemment, nous ne pouvons classer, ordonner, que les objets qui ont quelque chose en commun ; ainsi donc, partant de ce qu'a en commun l'espèce Homo du genre Sapiens, les réflexes dominants : postural, nutritionnel et sexuel, Durand nous dit que ces réflexes sont les référents premiers des images. Ils constituent, d'après le mythologue, des vecteurs, de grands ensembles, des matrices sémantiques ou, si l'on veut, des supports anatomico-physiologiques où va s'intégrer tout notre potentiel de représentation. Durand donnera à ces matrices le nom de structures anthropologiques de l'imaginaire. Ces structures, nommées aussi régimes, rassemblent toutes les manifestations possibles des images et définissent la concrétion de l'imaginaire où se trouvent indissolublement unis les formes et les contenus dans une intention signifiante.¹¹

¹⁰ DURAND, G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979, p.85.

¹¹ GUTIÉRREZ, F., « Mythocritique, Mythanalyse, Mythodologie. La théorie fondatrice de Gilbert Durand et ses parcours méthodologiques » in *Esprit Critique. Revue internationale de sociologie et de sciences sociales*, 2014, p.11-12, [en ligne] <http://www.espritcritique.fr/publications/2001/esp2001.pdf> (page consultée le 15 juin 2016).

Les deux grands ensembles symboliques qui conforment *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* sont ce que Gilbert Durand appelle régime diurne et régime nocturne de l'image. Le régime diurne de l'image a pour référent premier le réflexe de la verticalité. Celui-ci va donner des valeurs dualistes à l'appréhension du monde, privilégiant tout ce qui est séparation. Cette double vision du monde caractéristique du régime diurne de l'image, considéré « comme le régime de l'antithèse »¹² est constituée par deux grandes associations antithétiques d'images. La première, intitulée génériquement *les visages du temps*, réunit toutes les images qui représentent le temps et la mort, d'où leur absolue négativité. Gilbert Durand classe ces images dans trois grands ensembles symboliques :

- a) Les symboles thériomorphes (bêtes, monstres, animaux terrifiants...)
- b) Les symboles nyctomorphes (obscurité, la nuit, la menstruation...)
- c) Les symboles catamorphes (les chutes physiques et morales)

La deuxième association, intitulée par Gilbert Durand *le sceptre et le glaive*, réunit trois grands ensembles symboliques qui vont lever leurs « armes » contre la négativité des *visages du temps* :

- a) Les symboles diairétiques (les armes pointues et coupantes...)
- b) Les symboles spectaculaires (la lumière, l'œil, le soleil...)
- c) Les symboles ascensionnels (l'aile, la verticalité, les montagnes...)

Si le régime diurne de l'image est celui du *logos* et de la terreur humaine face au temps destructeur, le régime nocturne de l'image sera celui de l'euphémisation, de l'union représentée par l'archétype *eros*. Tout ce qui était négatif dans le régime diurne de l'image devient ici positif. Ce régime est divisé en deux sous-régimes, celui que Gilbert Durand appelle régime mystique et celui qu'il appelle régime synthétique. Le premier est composé par les symboles de l'inversion et de l'intimité. Le régime synthétique se présente à travers les symboles cycliques et les mythes de l'éternel retour. En ce qui concerne les structures mystiques:

¹² DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p.69.

Al reflejo *dominante de nutrición*, o *digestivo*, le corresponderán *materias simbólicas de profundidad*, entendida como *interiorización*, como las *aguas subterráneas* o las *cavernas*, que provocarán *técnicas de continencia*. Entre sus símbolos más representativos se destacan las *copas* y los *cofres*. En este segundo gesto se integrarán las *estructuras místicas del Imaginario*. Pero místicas no en el sentido religioso del término, sino en el sentido que le dan a esta palabra los antropólogos – partiendo de la utilización que hacen de ella Lévy-Bruhl y Przulski – que entienden como pensamiento místico un pensamiento de asimilación, de la misma manera que, cuando nos alimentamos, asimilamos lo que comemos, hacemos una transformación del alimento en nosotros mismos.¹³

Nous venons d'avancer que les structures mystiques de l'image assemblent deux grandes constellations symboliques :

- a) Les symboles de l'inversion : tout ce qui est négatif dans le régime diurne de l'image devient positif dans le régime nocturne.
- b) Les symboles de l'intimité : caractérisés par les espaces fermés et accueillants dont l'archétype est la matrice.

Finalment, les structures synthétiques ont pour premier référent le réflexe sexuel :

En lo que respecta al *reflejo dominante sexual*, o *rítmico*, la materia simbólica será, lógicamente, la *sexualidad*; sus *técnicas* –intrínsecas a los ciclos y a los ritmos: *bajo el signo del ritmo se desarrolla el acto sexual*- serán las *cíclicas* y las de *frotación*, y, entre los múltiples símbolos que en ellas se engarzan, Durand destaca la *rueda*, la *rueca*, o el antiguo *encendedor de pedernal*.¹⁴

Les structures synthétiques de l'image représentent l'union des contraires et cette union peut donner des fruits. Cette *coincidentia oppositorum* implique les symboles cycliques, généralement en rapport avec le rythme. Un exemple est celui des saisons. En même temps, ces symboles cycliques composent le mythe de l'éternel retour. La lutte contre le temps destructeur est donc possible grâce à l'espérance de la résurrection.

¹³ GUTIÉRREZ, F., *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*, Lleida, Milenio, 2012, p.79

¹⁴ *Ibid.*, p.80.

3.1 Analyse symbolique

Suivant la théorie de Gilbert Durand, nous allons essayer d'analyser les symboles, à notre avis, les plus significatifs de *La faute de l'abbé Mouret*. D'abord, nous allons travailler conjointement le premier et le troisième livre pour finir avec l'analyse du deuxième livre :

- Schéma symbolique du premier et du troisième livre suivant le *régime diurne de l'image*.

- Symboles thériomorphes : Frère Archangias
 - Symboles nyctomorphes : _____
 - Symboles catamorphes : La chute de Serge
-

- Symboles diairétiques : Le couteau de Jeanbernat
- Symboles spectaculaires : Le soleil
- Symboles ascensionnels : Serge (Dieu)

- Schéma symbolique du premier et du troisième livre suivant le *régime nocturne de l'image*.

- Symboles de l'inversion : Le sang
 - Symboles de l'intimité : L'église
-

- Symboles cycliques et mythe de l'éternel retour : Désirée

Le régime diurne de l'image est celui qui prédomine dans le premier et dans le troisième livre de *La faute de l'abbé Mouret*. En ce qui concerne les symboles thériomorphes, la figure de Frère Archangias devient essentielle. Il représente la méchanceté, la cruauté, le

cynisme et la terreur. En fait, il est constamment décrit dans le roman comme une bête, très près des figures démoniaques de la chrétienté.

Ainsi, afin de pouvoir lutter contre la méchanceté de la « Bête », incarnée par la figure de Frère Archangias, l'auteur présente dans la dernière partie du roman l'un des symboles diairétiques les plus importants, le couteau utilisé par Jeanbernat :

Quand il se fut avancé, il demeura debout derrière Frère Archangias, dont il sembla couvrir un instant la nuque des yeux. Puis, comme l'abbé Mouret achevait les oraisons, il tira tranquillement un couteau de sa poche, l'ouvrit et abattit, d'un seul coup, l'oreille droite du Frère.¹⁵

Ce fait est calqué de celui du Nouveau Testament où Saint-Pierre coupe l'oreille d'un de ceux qui viennent arrêter le Christ, ce qui est énormément significatif.

En ce qui concerne les symboles spectaculaires, il ne faut pas oublier l'importance du soleil ; toujours éternel, il est l'un des éléments les plus caractéristiques du village des Artaud. Le soleil est celui qui a brûlé les terres des habitants et même celui qui emphatise la couleur dorée de la Vierge.

Ensuite, lorsque Serge se compare avec Dieu dans le troisième livre, son personnage pourra être assimilé au schème ascensionnel. La véritable faute de l'abbé Mouret se présente de la façon suivante :

Oh ! la prendre, la posséder encore, sentir son flanc tressaillir de fécondité, faire de la vie, être Dieu !¹⁶

Voilà le véritable péché de l'abbé Mouret. Il s'agit d'un péché de superbe. Il n'a rien à voir avec la passion amoureuse de Serge envers Albine. Et ce désir d'ascension divine du personnage, ce désir de vouloir être Dieu, vient accompagné d'une chute qui va se produire dans les dernières pages du roman lorsqu'il se rend compte de sa misérable condition face à une divinité absolument séparée de son être : « *En dehors de la vie, en*

¹⁵ ZOLA, É., *La faute de l'abbé Mouret*, Paris, Le Livre de Poche, 1998, p. 446.

¹⁶ *Ibid.*, p. 393.

*dehors des créatures, en dehors de tout, je suis à vous, ô mon Dieu ! à vous seul, éternellement. »*¹⁷

Voyons maintenant les symboles, à notre avis, les plus représentatifs du régime nocturne de l'image dans *La faute de l'abbé Mouret*. En ce qui concerne les structures mystiques, et, plus exactement, les symboles de l'inversion, il faut faire attention au sang. Le sang -symbole de vie et de mort-, dans le régime diurne de l'image, est considéré comme un élément négatif. Or, dans *La faute de l'abbé Mouret*, le sang devient un symbole positif au moment de l'abattage du cochon dans la basse-cour de Désirée, car il représentera la nourriture, la joie et la vie :

Désirée, enthousiasmée, avait tenu les pieds de Mathieu, pendant qu'on le saignait, le baisant sur l'échine pour qu'il sentît moins le couteau, lui disant qu'il fallait bien qu'on le tuât, maintenant qu'il était si gras. Personne comme elle ne tranchait la tête d'une oie d'un seul coup de hachette ou n'ouvrait le gosier d'une poule avec une paire de ciseaux. Son amour des bêtes acceptait très gaillardement ce massacre. Et elle était très gaie.¹⁸

L'église nous est représentée -surtout dans le premier livre- comme un symbole de l'intimité. Elle est utilisée comme un véritable refuge qui peut être comparé avec la matrice. Il s'agit d'un espace de protection divine et même d'évasion, d'oubli de soi. Cependant, au fur et à mesure que la lecture avance, la vision du prêtre change radicalement. D'après Pierre Brunel :

Mais dans cette fin du livre, la petite église de campagne est loin d'être un semblable paradis. C'est non seulement le lieu d'un affrontement terrible avec Albine, mais le lieu d'un affrontement plus terrible encore de l'abbé Mouret à lui-même, pris entre le désir de revenir vers la femme aimée et l'appel du Christ. C'est un véritable lieu de torture où Serge vit son propre chemin de croix.¹⁹

¹⁷ *Ibid.*, p. 426.

¹⁸ *Ibid.*, p. 439.

¹⁹ MILNER, M. *et al.*, « La faute de l'abbé Mouret », *Actas del II Simposio Internacional*, « La méthode à l'œuvre », Barcelona, Universidad de Barcelona, 1994, p.59-60.

Nous ne pouvons pas finir cette brève analyse du premier et du troisième livre sans faire allusion à la figure de Désirée, puisque son personnage appartient aux symboles cycliques intégrés dans les structures synthétiques de l'imaginaire : elle est représentée dans le roman de Zola comme la «nouvelle Cybèle»²⁰, la déesse de la terre fertile, celle qui contrôle et accepte les rythmes et les cycles de la nature. Désirée, loin d'être une retardée mentale, favorise l'évolution des cycles de la basse-cour, l'espace où la vie et la mort sont acceptées comme inévitables, comme un processus naturel.

- Schéma symbolique du deuxième livre suivant le *régime nocturne de l'image*.

- Symboles de l'inversion : La mort
 - Symboles de l'intimité : Le Paradou et la chambre d'Albine
-

- Symboles cycliques et mythe de l'éternel retour : Le Paradou

- Schéma symbolique du deuxième livre suivant le *régime diurne de l'image*.

- Symboles thériomorphes : Frère Archangias
 - Symboles nyctomorphes : L'obscurité
 - Symboles catamorphes : La chute de Serge
-

- Symboles diairétiques : Frère Archangias
- Symboles spectaculaires : Le soleil
- Symboles ascensionnels : Le Paradou

Le régime nocturne de l'image devient le régime prédominant dans le deuxième livre de *La faute de l'abbé Mouret*. Dans ce cas, les structures mystiques et synthétiques de l'image sont, à notre avis, les plus remarquables. En ce qui concerne les symboles de l'inversion du deuxième livre, il faut prendre en compte le concept de « mort ». Nous avons dit auparavant que ce concept est traité de façon négative en ce qui concerne le

²⁰ *Ibid.*, p. 65.

régime diurne de l'image. Pour le régime nocturne, la mort est acceptée parce qu'elle fait partie d'un cycle éternel. Dans le roman, la mort se présente ainsi : « *C'est la joie de s'être assise là qui l'a tuée. L'arbre a une ombre dont le charme fait mourir...Moi, je mourrais volontiers ainsi. Nous nous coucherions aux bras l'un de l'autre ; nous serions morts, personne ne nous trouverait plus.* »²¹

Dans ce contexte, donc, la mort n'est que le seul moyen pour arriver au bonheur et Albine accepte sans peur sa propre mort.

Aussi, faut-il faire attention aux symboles de l'intimité. Dans le deuxième livre, ils sont les plus représentatifs. Le Paradou et la chambre d'Albine, espaces privilégiés de cette partie du roman, deviennent deux lieux fermés qui permettent la rencontre intime des amants. Ces *topoi* favorisent la création d'une ambiance calme, sereine, de protection, qui peut être comparée avec la tranquillité de l'enfant dans la matrice.

Ensuite, en ce qui concerne le régime nocturne de l'image du deuxième livre, nous devons remarquer l'importance des symboles cycliques. Il est évident que le Paradou de Zola est caractérisé par les rythmes et les cycles de la nature :

Así pues, el ritmo cíclico tiene otro gran soporte simbólico natural que es el de la vegetación y la fructificación. Tanto los ciclos de las estaciones como los agrarios están, en épocas antiguas, supeditados al poder de la luna, no del sol, puesto que el ritmo vegetal, como el lunar, está dividido en precisas y análogas fases temporales.²²

En effet, tous les éléments naturels du Paradou sont soumis aux cycles des saisons. Par exemple, lorsque Serge arrive au jardin, toute la végétation régénérée à cause du printemps évolue jusqu'à devenir un paradis qui meurt avec l'arrivée de l'automne et de l'hiver. Et c'est exactement cette évolution de la végétation celle qui est présente de façon explicite dans la dernière partie du roman : « *Tais-toi ! Est-ce que le jardin mourra jamais ! Il dormira, cet hiver ; il se réveillera en mai, il nous rapportera tout ce*

²¹ ZOLA, É., *La faute de l'abbé Mouret*, Paris, Le Livre de Poche, 1998, p. 241.

²² GUTIÉRREZ, F., *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*, Lleida, Milenio, 2012, p.117-118.

que nous lui avons confié de nos tendresses ; nos baisers refleuriront dans le parterre, nos serments repousseront avec les herbes et les arbres... »²³

Enfin, il faut ajouter un dernier aspect qui, à notre avis, est très significatif. Lorsque nous avons présenté les structures synthétiques, caractérisées par l'union des contraires, nous avons dit que de cette union pouvait surgir un « produit ». Il est évident que tout au long du deuxième livre, l'auteur est en train de présenter cette union de contraires grâce à l'amour de Serge et d'Albine. Cependant, dans ce cas, nous devons dire qu'il n'y a pas de « produit final ». Dans la dernière partie du roman, le lecteur découvre qu'Albine était enceinte ; or, cette union des contraires n'aboutit pas à la naissance d'un enfant.

Malgré l'importance du régime nocturne de l'image dans le roman, nous devons commenter certains symboles appartenant au régime diurne de l'image. D'une part, nous devons prendre en compte la figure de Frère Archangias qui est en rapport symbolique avec les schèmes thériomorphe et diarétique. Il provoque la séparation des amants, dans les dernières pages du deuxième livre, ainsi que la première chute de Serge. Mais, pourquoi parle-t-on d'une chute ? Le Paradou devient en quelque sorte une montagne sacrée, un symbole ascensionnel, un espace semblable à l'Eden où le héros du roman peut se sentir Dieu, ce qui est confirmé dans le troisième livre. Lorsque Frère Archangias arrive au Paradou, Serge se heurte contre l'inévitable réalité.

Enfin, il ne faut pas non plus oublier la présence des symboles nyctomorphes et spectaculaires dans le roman. Le Paradou est un espace vierge, vert, plein de lumière. Le soleil est une manifestation de la divinité²⁴ permettant le développement naturel de la végétation. Dans le Paradou, le soleil devient indispensable pour les amants : « *Vers le soir, agité d'un léger délire, il cria en sanglotant à Albine que le soleil était mort, qu'il entendait tout le ciel, toute la campagne pleurer la mort du soleil* »²⁵

Par contre, l'obscurité est comprise comme le mal absolu. En définitive, l'obscurité est celle qui, en principe, empêche le bonheur des personnages.

²³ ZOLA, É., *La faute de l'abbé Mouret*, Paris, Le Livre de Poche, 1998, p. 418.

²⁴ Cfr., CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1990, p.891.

²⁵ ZOLA, É., *La faute de l'abbé Mouret*, Paris, Le Livre de Poche, 1998, p. 197.

4. Conclusions

Par ces quelques paragraphes, j'ai voulu faire une analyse capable de répondre à la question suivante : Est-il possible d'arriver au cœur de l'œuvre littéraire ?

La synthèse narratologique de Javier del Prado a été très utile pour établir les points de départ du travail. Cependant, c'est la théorie de l'imaginaire de Gilbert Durand celle qui m'a permis de tâcher de dévoiler certains des mystères de *La faute de l'abbé Mouret*, l'un des romans les moins étudiés d'Émile Zola, malgré son énorme beauté.

Pour finir, voici mes conclusions :

- En premier lieu, Víktor Shklovsky nous disait que tout texte littéraire doit être étudié de la même façon qu'un horloger démonte une horloge. En effet, afin de pouvoir réaliser une lecture critique du roman, il faut prendre en compte la structure formelle du roman et les éléments qui la composent.
- Ensuite, tout au long du travail, j'ai pu constater que, malgré les différentes lectures et les diverses interprétations que le roman suscite, nous ne pouvons pas faire une analyse précise et profonde de *La faute de l'abbé Mouret* sans prendre en compte l'importance essentielle de l'image et du symbole.
- Il s'agit d'un roman où se révèle, à notre avis, l'esprit de Zola. En effet, l'auteur n'a pas simplement créé une histoire. Il établit une véritable réflexion sur le plaisir, sur les tourments terrestres et surtout, sur la religion face aux forces de la nature.
- J'ai voulu démontrer que le structuralisme figuratif, loin d'être une théorie sans fondements, est l'une des grandes écoles de la critique moderne et nous permet en plus de jouir la profondeur signifiante d'un texte.

Finalement, je me suis rendu compte que la littérature n'est que le début d'une grande aventure plaisante et passionnante recherchant la véritable essence de la vie.

Tout commence maintenant.

5. Bibliographie

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1990.

DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

DURAND, G., *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, 1979.

GUTIÉRREZ, F., *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*, Lleida, Milenio, 2012.

GUTIÉRREZ, F., « Mythocritique, Mythanalyse, Mythodologie. La théorie fondatrice de Gilbert Durand et ses parcours méthodologiques » in *Esprit Critique. Revue internationale de sociologie et de sciences sociales*, 2014 [en ligne] <http://www.espritcritique.fr/publications/2001/esp2001.pdf> (page consultée le 15 juin 2016).

MILNER, M. *et al.*, « La faute de l'abbé Mouret », *Actas del II Simposio Internacional, « La méthode à l'œuvre »*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1994.

PRADO, del J., *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra Universidad, 1984.

ZOLA, É., *La faute de l'abbé Mouret*, Paris, Le Livre de Poche, 1998.