

JOLANTA RACHWALSKA VON REJCHWALD

DÉTAIL, SIGNE, TACHE :  
LA REPRÉSENTATION DU CORPS  
DANS LE ROMAN D'ÉMILE ZOLA

**A b s t r a i t.** La littérature réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, qui s'évertue à produire une illusion fidèle de la réalité, se heurte aux limites de la mimésis. Le détail, ce fétiche réaliste, à cause de son omniprésence qui épuise le signifié, devient un outil paradoxal, corroborant les assises de l'école réaliste. Pourtant, le détail garde toute sa fragile pertinence dans le roman zolien, contribuant à créer des réseaux sémantiques, visuels et rythmiques. Les signes cutanés qui tachent de noir les visages de personnages féminins, source d'ambiguïtés signifiantes, ne sont des détails ni futiles ni inutiles, mais des unités de sens pluriels (noir/néant/abîme) qui transcendent le cadre du système romanesque, afin de mettre en résonance leur « ardeur sombre » avec le contexte iconique de l'époque (Courbet, *L'enterrement à Ornans*).

**Mots clés :** réalisme; Zola; détail; *La Curée*.

Plus de détails, plus de détails, disait-il à son fils,  
il n'y a d'originalité et de vérité que dans les détails  
Stendhal<sup>1</sup>

Formulant l'hypothèse de travail dans son ouvrage consacré aux (re)configurations du réalisme au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, P. Dufour constate que « L'œuvre

---

Dr hab. JOLANTA RACHWALSKA VON REJCHWALD — enseignante-chercheuse, HDR en littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, maître de conférences à l'Institut de Philologie Romane de l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin; e-mail: [jolanta.rachwalska@poczta.umcs.lublin.pl](mailto:jolanta.rachwalska@poczta.umcs.lublin.pl)

<sup>1</sup> Stendhal, *Lucien Leuwen* (Paris : Le Divan, 1929), 209.

<sup>2</sup> Nous souscrivons à l'acception du réalisme, défendue par P. Dufour qui l'entend d'une manière transhistorique, transartistique, « de Balzac à Proust », fuyant le côté étrié des périodisations rigides. Il fait le *distinguo* entre l'histoire littéraire et l'histoire des écritures. En rejetant la vision linéaire et continue de la littérature à la manière de G. Lucàcs, il pratique une histoire dynamique des écritures réalistes qui, interférant, se superposant, s'entrechoquant, révèlent leurs ambiguïtés fondatrices. Il argumente que le réalisme n'est pas une « école », mais une catégorie esthétique qui se décline en plusieurs réalismes. Voir : Philippe Dufour, *Le réalisme. De Balzac à Proust* (Paris : Seuil, 1998), 1–11.

réaliste veut comprendre ce qui arrive. Que ce besoin apparaisse après la Révolution française n'a rien pour surprendre : une nouvelle société vient d'apparaître. (...). Un nouveau monde s'est constitué et avec lui une nouvelle manière de percevoir et de représenter le réel »<sup>3</sup>. Ce nouveau monde a fait émerger sa propre littérature dont la spécificité a été cernée, d'une manière inimitable, par les frères Goncourt : « Le caractère de la littérature ancienne est d'être une littérature de presbyte, c'est-à-dire d'ensemble. Le caractère de la littérature moderne — et son progrès — est d'être une littérature de myope, c'est-à-dire de détails »<sup>4</sup>.

Le détail est donc un mot-nerf qui, à la fois, fait scandale et fureur au XIX<sup>e</sup> siècle : il irrite, dérange, enrage la critique ou déchaîne les passions littéraires aussi bien des réalistes que de leurs adversaires, bref, il constitue un axe fort des querelles esthétiques. La littérature réaliste y trouve son vif et, fidèle à ses présupposés théoriques, s'adonne avec assiduité à l'observation dont elle rendra scrupuleusement compte devenant « exposante », visant à dénombrer la richesse du monde en « tableaux complets, peindre le dessous et le dessus »<sup>5</sup>. Pour satisfaire à la complétude, ces « tableaux » se remplissent d'innombrables détails, ce qui vaut à leurs auteurs de virulentes critiques dont celle d'un journaliste, Henri Thulié, qui reproche à Balzac de s'être consacré à outrance à la pratique du détail : « Il est des auteurs qui exagèrent l'observation ; Balzac tombe souvent dans ce défaut. (...) Le lecteur se perd dans tous ces détails, il faut un grand effort de mémoire pour reconstruire un ensemble dont chaque partie est si distante l'une de l'autre »<sup>6</sup> ; il y a aussi celle d'E. Delacroix qui tonne contre l'abus de détails, car « ce qui fait l'infériorité de la littérature moderne c'est la prétension de tout rendre ; l'ensemble disparaît, noyé dans les détails (...) »<sup>7</sup>. P. Bourget, quant à lui, avec la perspicacité d'un philosophe dénonce les retombées paradoxales des excès descriptifs sur la logique du « modèle » réaliste, constatant que la description qui se voulait une étude objective, « sous le poids de détails et de sensations, devient une étude subjective<sup>8</sup> » : « (...) l'abus du procédé descriptif a pour inconvénient d'introduire dans le récit, par un singulier détour,

<sup>3</sup> *Ibid.*, 7.

<sup>4</sup> Edmond et Jules Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, t.1 (Paris : Laffont, 1989), 152.

<sup>5</sup> Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. 2 (Paris : Gallimard, Pléiade, 1980), 298.

<sup>6</sup> Henri Thulié, « Du roman ». In Philippe Hamon, *La description littéraire* (Paris : Macula, 1991), 147.

<sup>7</sup> Eugène Delacroix, *Journal* (Paris : Plon, 1981), 744.

<sup>8</sup> Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, t. 2 (Paris : Plon, 1916), 209.

précisément ce caractère personnel, subjectif et déformateur, que l'école de l'observation se propose avant tout d'éliminer »<sup>9</sup>.

Le fonctionnement du détail, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, a subi maintes mutations qui ont été étudiées dans les travaux de nombreux chercheurs<sup>10</sup>. Sans vouloir, pour autant, nous engager dans une étude critique de l'ensemble de la recherche portant sur le détail réaliste, nous nous proposons de restreindre le terrain d'étude et de réfléchir sur deux aspects paradoxaux du détail dans l'œuvre de Zola. L'auteur des *Rougon-Macquart*, parti de la volonté du déploiement encyclopédique du réel, du postulat de « tout voir et tout peindre »<sup>11</sup>, impose des points d'optique à l'échelle variable, fait rétrécir la distance d'observation, ce qui débouche sur une représentation fragmentaire, « impressionniste » et déréalisante du réel qui le place *off-road* du réalisme, dans les confins du monde invisible.

Or, l'hypothèse que nous avançons dit que le détail zolien, à travers sa propension à la subjectivisation et à la déréalisation de la représentation, veut dire beaucoup plus qu'une simple révélation des écarts de Zola face à la poétique réaliste ; il s'agira donc de démontrer que ce détail contient les prodromes d'un changement du paradigme esthétique et, par conséquent, qu'il peut être considéré comme un signe avant-coureur de la modernité naissante.

Afin de démontrer la modernité qui germe dans le détail zolien, nous voulons suivre le conseil de Zola lui-même, un fervent adepte de l'idée d'expérimenter le « nouveau point de vue »<sup>12</sup>, afin de renouveler notre angle d'approche à la problématique du détail. Or, nous proposons de transférer sur le terrain littéraire des outils analytiques interartistiques appartenant au code sémiotique de la peinture. À cet effet, nous ferons appel au binôme terminologique existant en langue italienne (le *particolare*/le *dettaglio*), dont un brillant usage a été fait par Daniel Arasse dans son « histoire rapprochée » de la peinture<sup>13</sup>, pour tenter, à notre tour, une « étude rapprochée » du détail dans le roman zolien. Ajoutons que le détail sera considéré non seule-

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Voir : Naomi Schor, *Lectures du détail* (Paris : Nathan, 1994) ; Jean-Pierre Mourey, *Philosophie et pratiques du détail. Hegel, Ingres, Sade et quelques autres* (Paris : Champ Vallon, 1996) ; E. Wicky, *Le Paradoxe du détail : voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie* (Rennes : PUR, 2015).

<sup>11</sup> Émile Zola, *L'Œuvre* (Paris : Charpentier, 1886), 50.

<sup>12</sup> Émile Zola, *Le Roman expérimental* (Paris : Garnier-Flammarion, 1971), 97.

<sup>13</sup> Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (Paris : Flammarion, 1996), 11–13.

ment comme catégorie analysée, mais aussi comme analyseur et interprétant, car nous adoptons à l'étude de cette « littérature de myope » un *modus* de microlecture qui se situe au ras du langage, à la manière dont la conçoit Jean-Pierre Richard : « la lecture n'y est plus de l'ordre d'un parcours, ni d'un survol : elle relève plutôt d'une insistance, d'une lenteur, d'un voeu de myopie. Elle fait confiance au détail, ce grain du texte »<sup>14</sup>. Ce sera donc une étude du détail par le biais du détail, cette « pierre de touche de la littérarité »<sup>15</sup>.

Guidée par cette méthode, nous fonderons notre raisonnement sur trois romans du cycle *Les Rougon-Macquart*, choisis en fonction de l'impact argumentatif et de la force évocatoire des exemples recherchés : *La Curée* (1872), *Nana* (1880), *La Bête humaine* (1890). Parler du statut des détails dans l'œuvre de Zola nous conduira à réinterroger la représentation du corps. Les détails analysés proviendront des descriptions du corps de grands personnages féminins, car c'est le corps féminin qui focalise toute l'attention du XIX<sup>e</sup> siècle, assurant la duction du désir masculin.

Daniel Arasse, dans son fameux ouvrage dont la méthodologie a contribué à mettre au point notre angle d'approche, différencie le *particolare* du *dettaglio* en précisant que « Le détail-*particolare* est une petite partie d'une figure, d'un objet ou d'un ensemble »<sup>16</sup>. Cette première acception nous renvoie à la relation entre le tout et la partie. Le *particolare* serait associable au sens du détail mimétique, dénotatif, endossant le rôle de l'effet du réel. Par contre, le *dettaglio* signifie « le résultat ou la trace de l'action de celui qui « fait le détail » — qu'il s'agisse du peintre ou du spectateur »<sup>17</sup> et renvoie à l'opération de sélection. Au cours de notre microlecture, nous nous intéresserons au *dettaglio* qui n'existe pas en soi, qui ne préexiste pas à l'activité de l'observateur : il émerge à la surface du réel avec le regard de l'observateur. Ce dernier, tout en regardant, contemplant ou observant, par la simple activité de ses yeux, « dé-taille » le corps avec son regard, c'est-à-dire il se fait modelleur visuel de ce corps en « produisant » les détails qui deviennent, forcément, les siens. Or, à travers les détails produits verra jour sa version sensible du corps en question. Son activité jette donc la lumière sur l'« ontologie » du *dettaglio*.

<sup>14</sup> Jean-Pierre Richard, *Microlectures* (Paris : Seuil, 1979), 7.

<sup>15</sup> Liliane Louvel, « Séduisant détail », *Licorne*, Hors série (1999) : 5.

<sup>16</sup> Arasse, *Le Détail*, 12.

<sup>17</sup> *Ibid.*

Dans le roman zolien, le détail corporel, dans l'acception du *dettaglio*, devient produit d'un état préréflexif de l'observateur, tel que la surprise, l'étonnement, l'hébétude ou l'admiration et même s'il ne concerne qu'une minuscule parcelle du corps, il est doté toujours d'un grand pouvoir d'évocation. Il s'impose violemment à l'œil par quoi il annecte visuellement le reste du corps dont il fait partie. Daniel Arasse parle de cette domination du petit dans le domaine de la peinture : « (...) en tant que *dettaglio*, le détail est un moment qui fait événement dans le tableau, qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours »<sup>18</sup>. C'est principalement le *dettaglio*, dans l'acception proposée par D. Arasse, qui sera l'objet principal de notre étude.

La représentation du corps, fondée sur le détail, introduit un nouveau régime visuel, un nouveau mode de captation du réel qui présuppose une autre posture d'observation : elle invite à raccourcir la distance entre l'œil et la surface observée, ce qui instaure une nécessaire relation d'intimité entre l'objet observé et l'observateur dont l'œil s'active au ras de la surface. Il s'opère, alors, une fascinante transformation au cours de laquelle les détails, qu'on croirait banals et insignifiants, se trouvent métamorphosés. L'homme, vu de si près, est-il vraiment si différent ? Le réel, scruté de si près, en cache-t-il un autre ?

La prédilection de Zola pour « de petits faits vrais »<sup>19</sup> était à l'époque anecdotique. Il suffit de rappeler une caricature bien connue de Zola, dessinée par Gill, publiée dans la revue *L'Éclipse* en 1875. Zola y est représenté assis sur la pile de ses œuvres en train d'examiner l'un des personnages. Il le fait comme il se doit à l'écrivain réaliste, voire naturaliste, ce clinicien ès lettres, tenant le personnage qui pend, la tête en bas, au bout d'un crochet, en l'observant avec sa loupe.

Même si le trait est forcé, ce qui est, d'ailleurs, conforme au code esthétique de la caricature, elle soulève une question qui sape les assises de la représentation réaliste. Zola, armé de sa loupe, trahit, à la fois, la rage de voir et l'impossibilité de tout voir, son ambition et sa défaite. Cet instrument optique qu'est la loupe perturbe la saisie « normale » du réel, en modifiant l'échelle de perception. La modification de niveaux de perception est un thème novateur dans le contexte de l'étude du détail, car elle prouve, entre autres, la fine différence entre le détail et le fragment.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Bourget, *Essais*, 163.

Dans *La Curée* de Zola, il y a une scène analogique à la caricature susmentionnée qui est intéressante dans le cadre de l'étude du *particolare*, soumis au changement de taille. Dans ce roman où les sens sont en ébullition, la vue semble jouer un rôle à part entière, ce dont témoigne Zola décrivant un curieux objet, un album de Maxime, rempli des photographies de femmes. Or, regardées d'une distance normale, ces femmes ne présentent aucune particularité ; cependant, observées à la loupe, leurs physionomies semblent éclater et révéler les détails inattendus, tels que poils ou rides qui, agrandis, les rendent méconnaissables, voire étranges ou inquiétantes :

Cet album (...) était un grand sujet de conversation. (...) Renée (...) s'arrêtait aux portraits de filles plus longuement, étudiait avec curiosité les détails exacts et microscopiques des photographies, les petites rides, les petits poils. Un jour même, elle se fit apporter une forte loupe, ayant cru apercevoir un poil sur le nez de l'Ecrevisse. Et, en effet, la loupe montra un léger fil d'or qui s'était égaré des sourcils et qui était descendu jusqu'au milieu du nez. Ce poil les amusa longtemps. Pendant une semaine, les dames qui vinrent durent s'assurer par elles-mêmes de la présence du poil. La loupe servit dès lors à épilucher les figures des femmes. Renée fit des découvertes étonnantes ; elle trouva des rides inconnues, des peaux rudes, des trous mal bouchés par la poudre de riz. Et Maxime finit par cacher la loupe, en déclarant qu'il ne fallait pas se dégoûter comme cela de la figure humaine<sup>20</sup>.

L'agrandissement de l'échelle d'observation fait surgir les détails qui n'étaient pas destinés à voir le jour, mais qui ont pour fonction de nous faire accéder dans les coulisses du réel, en faisant découvrir ce que notre regard ne peut pas voir, étant donné cette salvatrice, selon E. Delacroix, infirmité de notre organe de la vue qui « dans l'heureuse impuissance d'apercevoir ces infinis détails, ne fait parvenir à notre esprit que ce qu'il faut qu'il perçoive ; (...) »<sup>21</sup>.

Cependant, comme l'explique D. Boisseau, « (...) le « dé » du détail n'est pas simple changement d'échelle (...) et que s'y réalise, non un simple agrandissement, ou éventuellement une réduction, mais la mutation d'un sens et le choix d'un monde »<sup>22</sup>. Or, ce que nous appelons l'*effet de la loupe* déroge aux fonctions primordiales du détail réaliste, celle de faire vrai et de créer l'illusion référentielle donc de jouer une fonction codifiante<sup>23</sup>. En l'occurrence, celle dernière perd sa valeur, car face au changement d'échelle, qui sous-entend le contact avec les phénomènes hors du réel, « la machine

<sup>20</sup> Émile Zola, *La Curée* (Paris : Charpentier, 1895), 149–151.

<sup>21</sup> Delacroix, *Journal*, 744.

<sup>22</sup> Denis Boisseau, « De l'« inexistence » du détail », *Licorne* Hors série (1999) : 17.

<sup>23</sup> Louvel, *Séduisant détail*, 5.

réaliste s'arrête ». Par conséquent, le changement de taille « suspend le sens, produit une interrogation »<sup>24</sup>, entrave, voire bloque la compréhension.

Pourtant, il y a encore un point qui interpelle dans l'exemple précité, c'est que l'observation des détails agrandis des visages des femmes que Maxime connaissait intimement, dans le ressenti de ce jeune homme, tournait en une sorte de violation d'intimité. Comme si la loupe était un dispositif qui, tout en démultipliant la taille des détails, devenait instrument de violation des frontières de l'intime. Effectivement, dans cet exemple, Zola évoque Maxime décontenancé et confus à cause de cette inspection à la loupe, qui prend les allures d'une fouille corporelle, à laquelle s'adonne Renée avec un plaisir vicieux.

Il suit de ce qui précède qu'agrandie, la banalité peut devenir intéressante. Ces détails (le *particolare*) normaux, invisibles à l'œil nu, deviennent, sous la loupe, des bizarreries dont la monstruosité interpelle, inquiète et déroute. Il y a donc deux effets liés à l'utilisation de la loupe qu'il faut relever ; d'abord, il s'agit de la modification de la perception qui débouche sur la plus profonde connaissance du réel. À ce propos, appuyons-nous sur la pensée de Barthes qui explique que « La taille est un objet en soi », qu'on se sert de la loupe « non pour mieux voir ou voir plus complètement, mais pour voir autre chose »<sup>25</sup>. Or, ce qui se déploie sous la loupe, ce n'est plus ce monde ordonné du catalogue réaliste. Le changement du niveau de perception produit « une secousse qui ébranle le monde classé, le monde nommé (...) et par conséquent libère une véritable énergie hallucinatoire »<sup>26</sup>. Ensuite, il faut relever un aspect poétique de ce procédé, car changer le niveau de perception n'est pas seulement un fait d'optique, mais équivaut à la révélation de couches invisibles du réel, car « Le réel se stratifie en nappes »<sup>27</sup>, ayant la structure « feuilletée »<sup>28</sup> ; changer le niveau de perception suggère qu'il y a derrière le réel un monde invisible, mais pourtant réel et le détail qui le révèle peut être appréhendé comme « prémonition d'un autre monde, mais prémonition secrète ; il est dissimulé dans l'épaisseur même du premier monde donné »<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 6.

<sup>25</sup> Roland Barthes, « Réquichot et son corps », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (Paris : Seuil, 1982), 203.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 203–204.

<sup>27</sup> Boisseau, « De l'inexistence », 33.

<sup>28</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris : Dunod, 1984), 431.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 32.

Avant de passer à l'étude de la topographie du corps féminin, jalonnée par les *dettagli*, il faut d'abord insister sur le fait que ce genre de détails est « toujours d'ordre phénoménal, [étant] composé d'impressions de monde et d'activité de conscience (...) »<sup>30</sup>. La représentation du corps dans l'œuvre de Zola se fixe donc autour des détails que « produit » l'œil de l'observateur. Ce seront donc des Steiner, des Muffat, des Fauchery qui, poussés par le désir, la passion ou la curiosité, découperont dans l'ensemble corporel du corps féminin certains détails dont la puissance évocatoire condamnera le reste du corps à la non-existence représentative.

Par conséquent, étudier le détail actualise le questionnement sur les rapports entre l'ensemble et la partie entre lesquels s'installe une tension permanente. À ce propos, G. Bachelard fait observer que « La vue dit trop de choses à la fois »<sup>31</sup>. Le détail s'y accomode, étant sélectif, mais doté du caractère paradoxal, il révèle toute l'ambiguïté de la perception : étant par principe accessoire et voué au second plan, il s'impose à la vue, tendant à coloniser, voire à brutaliser l'ensemble dont il fait partie, comme cela se passe dans le cas du corps de Séverine, héroïne de la *Bête humaine*.

Dans la topographie sensible du corps de Séverine, il s'agit d'un lieu spécial, car repéré visuellement par Jacques, son amant, qui l'observe en sommeil : « (...) le cou apparut, avec une fossette légère. C'est là, à cette place que je frapperai »<sup>32</sup>. Ce qui capte son regard, c'est une toute petite concavité, près du cou, où se fait sentir la pulsation de la chair. Ce lieu devient le point focal du corps qui littéralement subjugué le regard de cet homme, obsédé par l'instinct morbide. Cet enfoncement de la peau l'attire par son caractère discret, mais bouleversant de l'intimité, car il cherchait un lieu où il voulait planter son couteau. À travers ce détail se reflète une intelligente orchestration des synergies discursives du roman zolien, car il ne désigne pas seulement un lieu vivant du corps, mais il incarne un lieu pulsionnel du roman, où se jouera le drame ; qui plus est, ce détail semble prémonitoire, car il suggère une tache rouge sang qui dialogue avec d'autres taches, créant un rythme visuel et structurel.

L'exemple susmentionné et d'autres qui suivront témoignent de l'existence d'une relation de l'intimité entre le regard de l'observateur et la surface observée. D. Arasse l'explique : « Très différent du regard lancé de loin, celui qui est posé de près, celui qui, selon Klee, *broute* la surface, fait

<sup>30</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>31</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (Paris : PUF, 1978), 194.

<sup>32</sup> Émile Zola, *La Bête humaine* (Paris : Charpentier et Fasquelle, 1890), 267.



affleurer comme le sentiment d'une intimité »<sup>33</sup>. En témoigne un détail isolé du corps de Nana par son observateur, le banquier Steiner, lorsqu'elle tournait sa tête : « Il [Steiner] voyait là, près de l'oreille, un petit coin délicat, un satin qui le rendait fou »<sup>34</sup>. Il s'agit donc d'un détail-lieu du corps, « créé » par un œil désirant de cet homme, perçu à l'instant de regarder cette femme en train de tourner la tête ; en outre, ce détail raconte, par contre-coup, un homme en train de vivre une expérience phénoménologique.

Le sentiment d'une intimité particulièrement intense est perceptible quand Nana devient l'observatrice de son propre corps ; c'est elle-même qui détaille son corps, plongée dans une contemplation admirative et jouissive. Son œil est rivé sur un certain signe brun :

Nana s'était absorbée dans son ravissement d'elle-même. Elle pliait le cou, regardait avec attention dans la glace un petit signe brun qu'elle avait au-dessus de la hanche droite ; et elle le touchait du bout du doigt, elle le faisait saillir en se renversant davantage, le trouvant sans doute drôle et joli à cette place. Puis, elle étudia d'autres parties de son corps [...]. Ça la surprenait toujours de se voir ; elle avait l'air étonné et séduit d'une jeune fille qui découvre sa puberté<sup>35</sup>.

À quoi sert-il, ce détail, aussi banal qu'un grain de beauté ? La relation qui s'instaure entre le signe brun et l'ensemble de son corps est à envisager sur différents niveaux de l'analyse. Commençons par un niveau chromatique. Puisqu'il s'agit d'un signe brun, il se détache visuellement du corps marmoréen de Nana incrustant, de cette manière, de l'hétérogène dans la surface homogène du corps. Ce détail, à la fois, se donne à voir et perturbe par son hétérogénéité l'œil du lecteur/spectateur qui est détourné de la vue d'ensemble.

Le marbre, en tant que symbole du corps de Nana, véhicule non seulement la dureté, mais aussi la blancheur qui constitue un fond chromatique idéal pour mettre en relief le brun de ce petit signe cutané. Zola fait loger dans ce détail l'attention admirative de Nana qui trouve ce signe « drôle et joli », pour y faire déplacer ensuite un plexus visuel et énergétique de ce corps. Nana non seulement touche ce signe brun avec admiration, mais elle le fait saillir, aidée par la cambrure de son corps, comme si elle voulait le mieux exposer, l'*ostendre*, le faire sortir de l'indistinction laiteuse du corps. Ce signe brun devient presque une partie détachable, qui tend à s'émanciper

<sup>33</sup> Arasse, *Le Détail*, 7.

<sup>34</sup> Émile Zola, *Nana* (Paris : Fasquelle, 1962), 105.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 201.

et endosse le rôle de l'emblème tégumentaire de son corps. Ce détail communique avec l'ensemble du roman, car Nana, outre ce signe brun, a aussi un signe noir sur son visage<sup>36</sup>.

La microlecture des détails permet d'affirmer que le fait d'être marquée par les signes cutanés semble une particularité de la corporéité de Nana. Ces signes brun du corps et noir du visage ont le pouvoir de happer le regard, de le prendre au piège de sa forme qui ressemble à un trou, dont parle G. Didi-Huberman : « Le rabattement panique du local sur le global, du détail sur le tout, au sens où le détail comme *spatium* reviendrait sur le tout comme *extensum* pour y faire hantise, obsession ; (...) »<sup>37</sup>. À la lumière de cette logique phénoménologique, l'auto-admiration de Nana, liée à l'exhibition outrée du signe brun, pourrait s'interpréter comme un geste de défi lancé à la prédation visuelle de Muffat, caché mais présent au cours de cette scène. Paradoxalement, on pourrait aussi y voir un geste d'auto-appropriation, un geste d'intégration des « éclats » visuels de son corps, y compris de ce signe. La mise en détails de son corps n'entame pas son intégrité. Nana semble complète, et ce signe brun, mis en exposition par le regard et les mouvements de Nana, renforce son intégrité corporelle devenant son emblème et « un signe du sens »<sup>38</sup>.

Il est nécessaire de souligner que ce détail, un banal signe noir ou brun, communément nommé grain de beauté, compose dans le cycle zolien une constellation d'analogies et de significations. À ce catalogue de signes corporels qui marquent son corps sain, s'ajoutent des signes causés par la maladie ; ce sont les pustules et autres éruptions cutanées qui trouent de noir son visage décomposé par la petite vérole.

Pour démontrer la plénitude de la teneur sémantique du signe cutané de Nana, il faut mettre son corps en parallèle avec le corps de la comtesse Sabine Muffat. Apparemment, ces deux personnages n'ont rien en commun, objectivement tout les sépare : naissance, situation sociale, caractère. Pourtant, Zola se sert du grain de beauté, de ce détail bien banal pour créer une déroutante analogie fondée sur la ressemblance physique entre ces deux femmes. L'idée de Zola est de rebondir de ce point commun entre elles pour ambiguïser le personnage de Sabine et pour construire un horizon d'attente relatif à son destin et aussi, peut-être, de complexifier celui de Nana.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 80.

<sup>37</sup> Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté. L'image ouvrante 1* (Paris : Gallimard, 1999), 54.

<sup>38</sup> Arasse, *Le détail*, 369.

Dans le roman, la comtesse Sabine est observée par Fauchery qui est intrigué par un détail sur sa joue :

Mais un signe qu'il aperçut à la joue gauche de la comtesse, près de la bouche, le surprit. Nana avait le même, absolument. C'était drôle. Sur le signe, de petits poils frisaient ; seulement, les poils blonds de Nana étaient chez l'autre d'un noir de jais. N'importe, cette femme ne couchait avec personne<sup>39</sup>.

La présence de ce détail provoque un heurt — non pas visuel, mais cognitif — car ce détail « affole l'apparence »<sup>40</sup> en faisant ressembler Sabine, épouse du comte, une bourgeoise exemplaire à tous les égards à cette honnie Nana, la reine du demi-monde parisien. Ce détail joue donc un rôle déstabilisant, perturbateur, afin de faire inscrire des craquelures sur l'image impeccable de Sabine, conformément à l'idée d'Arasse : « Le détail affole le sens. Mais il peut aussi, (...) y faire surgir une inquiétante hétérogénéité »<sup>41</sup> :

[Sabine] se reposait [...], le visage si blanc et si fermé, qu'il était repris de doute. Dans la lueur du foyer, les poils noirs du signe qu'elle avait au coin des lèvres blondissaient. Absolument, le signe de Nana, jusqu'à la couleur. (...) Et tous les deux continuèrent le parallèle entre Nana et la comtesse<sup>42</sup>.

On devine que la référentialité de ce détail a peu d'importance, étant donné qu'il alimente tout un circuit discursif et sémantique du roman. À quoi servent-ils ces signes noirs et bruns qui semblent trouser<sup>43</sup>, moucheter, marquer, ponctuer, meurtrir ces visages et corps, ces signes comparables au *punctum* barthésien<sup>44</sup> ? Ils semblent s'émanciper et délier les liens avec l'ensemble du visage ; par contre, ils nouent des rapports à l'extérieur de cet ensemble.

S'extrapolant vers la macrostructure du roman, il est intéressant de remarquer que les signes noirs, appréhendés dans leur dimension chromatique, peuvent fonctionner comme des taches noires qui entrent en rapport non pas d'opposition, mais de complémentarité avec les taches rouges<sup>45</sup> : « Toutefois, le rouge ne s'oppose pas au noir, mais entre en composition avec lui :

<sup>39</sup> Zola, *Nana*, 67.

<sup>40</sup> Arasse, *Le détail*, 373.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 373.

<sup>42</sup> Zola, *Nana*, 80.

<sup>43</sup> « le personnage zolien n'est pas du tout un volume compact, il est troué, poreux en toute sa périphérie, ce qui fait qu'il perd sa substance vitale entre les mailles de sa peau et de son corps (...) », C. Duchet, « Zola rouge sang », *Magazine littéraire*, 413 (2002), 45.

<sup>44</sup> Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*. (Paris : Seuil, 1980), 48–49.

<sup>45</sup> Duchet, *Zola rouge sang*, 45.

le rouge, c'est l'autre couleur du noir, sa complémentaire dans la gamme chromatique du texte »<sup>46</sup>. Or, ces détails cutanés qu'on pourrait, à tort, croire isolés et sans liens avec l'ensemble de la représentation du roman, s'avèrent très soudés à leur contexte, co-crétant ou alimentant les réseaux de sens. Qui plus est, ils se chargent d'un rôle structurel de prospection et de rappel, participant aux procédés d'anaphorisation et de cataphorisation de l'information narrative.

Or, il se peut que les signes bruns, ces emblèmes tégumentaires du corps de Nana et de Sabine, soient à mettre en parallèle avec d'autres détails qui trouent d'autres surfaces dans l'œuvre zolienne. Il s'agirait de toutes ces béances dont sont troués les visages zoliens, qui ressemblent à des orifices s'ouvrant sur le mystère du vivant. N'oublions pas que le plus grand fantasme de l'œuvre de Zola se résume à voir l'intérieur du corps, mais il n'a jamais osé enfreindre ce tabou personnel. À titre d'exemple, évoquons le visage béant du vieux Fouan qui s'ouvre sur l'obscurité inquiétante de l'intérieur :

Il était si raidi, si décharné par l'âge, qu'on l'aurait cru mort sans le râle pénible qui sortait de sa bouche largement ouverte. Les dents manquaient, il y avait là un trou noir, où les lèvres semblaient rentrer, un trou sur lequel tous les deux se penchèrent, comme pour voir ce qu'il restait de vie au fond<sup>47</sup>.

Ce trou buccal, effrayant de noir, serait à mettre en parallèle avec d'autres trous qui abondent dans l'œuvre de Zola. Se référant à la prédilection portée par Zola au dessin et en lien avec son imagination géométrisante, nous pourrions voir dans ces signes cutanés des points qui trouent de noir la surface visuelle du corps. La charge visuelle de la bouche qui crie détruit le visage compris comme un ensemble, car on n'y voit que cet orifice noir. Il ne faut pas oublier que dans la littérature, « l'évocation [de la couleur] est rarement innocente : elle exprime un moi profond »<sup>48</sup> et que la couleur est dans le réalisme une sensation qui produit du sens.

Or, il serait tentant d'établir une analogie entre ces signes noirs de la peau et d'autres béances et points noirs, présents dans l'extratexte dix-neuviémiste. Nous pensons, par exemple, à ce mémorable trou noir du tableau de

<sup>46</sup> Voir : Zola, *La Curée*, 24 : « le ruban de la légion d'honneur qui tache au rouge le buste de Saccard ».

<sup>47</sup> Émile Zola, *La Terre* (Paris : Charpentier, 1895), 496.

<sup>48</sup> Georges Matoré, « Le vocabulaire des sensations dans *La Curée* », *L'Information grammaticale*, 31(1986), 21.

Gustave Courbet, qui préside à la naissance du réalisme dans la peinture au XIX<sup>e</sup> s., *Un enterrement à Ornans* (1850), évoquant un horizon matérialiste bouché, vidé de tout espoir : « Reste un vide. C'est ce vide que peint Courbet dans *Un enterrement à Ornans* »<sup>49</sup>. Le trou courbetien semble un point focal de cette œuvre, tout comme le sont les signes cutanés qui trouent de noir les visages de Nana et Sabine. Dans le même ordre d'idées, on pourrait penser au ruban noué sur le cou d'Olympia qui fait un inoubliable tracé dont le noir se métastase sur la grande partie de ce tableau<sup>50</sup>.

Pourtant, la dimension chromatique de ces détails nous renvoie encore à d'autres sens, nous oriente vers la profondeur, car comme le fait observer D. Batchelor, « le latin *colorem* est lié à *celare*, soit « cacher » ou « dissimuler »<sup>51</sup>. Or, il se peut que les signes cutanés, qui ponctuent tant de surfaces féminines, soient un *signe*, ce moyen de dire sans dire, qui renvoie à l'idée obsessionnelle de Zola, celle du secret caché dans les profondeurs du vivant qu'il n'a jamais osé pénétrer.

Zola, ce grand passionné des surfaces à parcourir et à décrire, préconise le fait de « regarder de près » à la fois comme méthode d'appréhension de la réalité et comme outil de prospection<sup>52</sup> :

Mes livres sont des labyrinthes où vous trouveriez, *en y regardant de près*, des vestibules et des sanctuaires, des lieux ouverts, des lieux secrets, des corridors sombres, des salles éclairées.(...) Il ne s'agit pour moi que de faire vivant, et je sais bien que la vie recèle toujours un mystère. C'est le mystère qui me sert de leitmotiv. (...) c'est le sentiment de la vie qui m'a conduit à ce procédé<sup>53</sup>.

*In fine*, référons-nous une fois de plus à D. Arasse qui fait observer que « le détail peut être porteur d'une signification essentielle à l'ensemble de l'image »<sup>54</sup>. Mais ce détail peut être aussi assimilé au fil rouge qui traverse, de part à d'autre, toute la représentation zolienne. Or, que ce soit le détail « produit » par l'agrandissement de taille, qui hystérise ce détail et l'amène aux confins du réel ; que ce soit le détail phénoménologique (le *particolare*), créé par le regard de l'observateur, nous assistons au changement du paradigme dans la perception et la représentation du réel.

<sup>49</sup> Dufour, *Le réalisme*, 91.

<sup>50</sup> Nous nous référons au tableau d'Édouard Manet l'*Olympia* (1863).

<sup>51</sup> David Batchelor, *La peur de la couleur* (Paris : Autrement, 2001), 56.

<sup>52</sup> Voir : Barthes, « Réquichot et son corps », 203 : « À regarder un tableau de très près, il arrive d'y voir des tableaux futurs (...) ».

<sup>53</sup> Dorothy Speirs, Signiori A. Dolorès, *Entretiens avec Zola* (Ottawa : PUO, 1990), 138–142.

<sup>54</sup> Arasse, *Le Détail*, 23.

Le *tremblé* impressionniste du regard de Zola prouve, une fois de plus, son sens aigu de la modernité, car « être moderne, c'est savoir ce qui n'est plus possible »<sup>55</sup>. Zola sait pertinemment que la représentation-musée, censée livrer une image saturée du monde, n'est plus possible dans la nouvelle réalité dont parle si bien Bourget : « Tout est tourmente, sans contour net. (...) L'existence s'est morcelée (...) et cela imprime à son être je ne sais quoi de momentané, qui est marque propre de cette époque »<sup>56</sup>. Dans ce monde de plus en plus mouvant, l'ensemble se désagrège en détails et morceaux, ce qui fait que le réel est saisissable « non en termes d'essences mais selon un point de vue phénoménologique, en termes de rencontres fugaces, d'instant fugitifs, instables, d'impressions changeantes »<sup>57</sup>.

Le déplacement phénoménologique, non seulement du point d'observation, mais aussi du centre de gravité, dont témoigne le détail zolien, semble être le symptôme du monde se déstabilisant sur le socle de la pérennité, ce qui annonce le déclin de l'ère des certitudes. Vers la fin du siècle « tout ce qui est solide se dissout dans l'air »<sup>58</sup>, se diffracte en une myriade de détails fragmentant le réel, ce qui relègue aux oubliettes ce bon vieux projet, si illusoire mais si sécurisant, d'une représentation complète et objective du monde.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Anderson, Mark. *Kafka's Clothes: Ornament and Aestheticism in the Habsburg fin de siècle*, New York, Oxford University Press, 1992.
- Arasse, Daniel. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1996.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1978.
- Batchelor, David. *La peur de la couleur*. [trad. P. Delcourt] Paris : Autrement, 2001.
- Barthes, Roland. « Réquichot et son corps », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1982.
- Barthes, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Seuil, 1980.
- Belting, Hans. *Pour une anthropologie des images*. [trad. J. Torrent] Paris : Gallimard, 2004.
- Berman Marshall. *All That Solide Melts Into Air. The Experience of Modernity*. New York : Penguin Books, 1982.

<sup>55</sup> Barthes, « Réquichot et son corps », 211.

<sup>56</sup> Paul Bourget, « Paradoxe sur la couleur », in *Les écrivains devant l'impressionnisme*, éd. Denys Riout (Paris : Macula, 1989), 319.

<sup>57</sup> Mark Anderson, *Kafka's Clothes: Ornament and Aestheticism in the Habsburg fin de siècle* (New York : Oxford University Press, 1992), 29.

<sup>58</sup> Nous nous référons à l'ouvrage de Marshall Berman *All That Solide Melts Into Air. The Experience of Modernity* (Penguin Books, 1982). Berman reprend dans son titre un passage du *Manifeste communiste* de Karl Marx et Friedrich Engels.

- Boisseau, Denis. « De l'« inexistence » du détail ». *Licorne* Hors série (1999) : 15–37.
- Bourget, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*, Paris : Plon, t. II, 1916.
- Bourget, Paul. « Paradoxe sur la couleur ». In *Les écrivains devant l'impressionnisme* (éd. D. Riout), Paris, Macula, 1989.
- Delacroix, Eugène. *Journal*. Paris : Plon, 1981.
- Didi-Huberman, Georges. *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté. L'image ouvrante 1*. Paris : Gallimard, 1999.
- Dufour, Philippe. *Le réalisme. De Balzac à Proust*. Paris : PUF, 1998.
- Duchet, Claude. « Zola rouge sang ». *Magazine littéraire*. 413 (2002) : 45–47.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Dunod, 1984.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*. Paris : Gallimard, Pléiade, t. II, 1980.
- Goncourt, Jules et Edmond. *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. Paris : Laffont, t. 1, 1989.
- Hamon, Philippe. *La description littéraire*. Paris : Macula, 1991.
- Louvel, Liliane. « Séduisant détail ». *Licorne*. Hors série (1999) : 3–12.
- Matoré, Georges. Le vocabulaire des sensations dans *La Curée*. *L'Information grammaticale*. 31 (1986) : 21–26.
- Speirs, Dorothy, Signori A. Dolorès. *Entretiens avec Zola*. Ottawa : PUO, 1990.
- Stendhal, *Lucien Leuwen*. Paris : Le Divan, 3 vol., 1929.
- Zola, Émile. *La Curée*. Paris : Charpentier-Fasquelle, 1895.
- Zola, Émile. *Nana*. Paris : Fasquelle, 1962.
- Zola, Émile. *L'Œuvre*. Paris : Charpentier, 1886.
- Zola, Émile. *La Terre*. Paris : Charpentier, 1895.
- Zola, Émile. *La Bête humaine*. Paris : Charpentier, 1893.

SZCZEGÓŁ, ZNAK, PLAMA:  
PRZEDSTAWIENIE CIAŁA W POWIEŚCI EMILA ZOLI

Streszczenie

Literatura realistyczna XIX wieku, dążąc do stworzenia możliwie wiernej iluzji rzeczywistości, dochodzi do granic *mimesis*. Szczegół, który w założeniu miał budować i uwiarygadniać *l'effet de réel*, z powodu nadmiaru i groteskowości użycia, prowadzącego do desemantyzacji *signifié*, staje się narzędziem paradoksalnym, bo nadwątlającym fundament kategorii estetycznej jaką jest realizm. Celem artykułu jest wykazanie, że w powieści Zoli, szczegół nie dewaluje się, ale wręcz przeciwnie, staje się ważnym elementem konstruowania siatki znaczeń oraz kontrapunktem wizualno-rytmicznym. Zastosowanie zmiennej skali percepcji do portretowania ciała odrealnia obserwowane szczegóły i, ryzykownie, dla poetyki realizmu, przesuwają granice świata realnego ku niewidzialnemu. Ewokowany przez Zolę chromatyczny aspekt detali fizjonomii bohaterów (znamiona), świadczy o świadomym zamiśle konstrukcyjnym pisarza, wpisującego figuratywność w misterną konstelację znaczeń funkcjonujących zarówno w ramach cyklu *Les Rougon-Macquart*, jak także rezonujących z ikoniznym kontekstem epoki (G. Courbet *Pogrzeb w Ornans*).

*Streścila Jolanta Rachwalska von Rejchwald*

**Słowa kluczowe:** realizm; Zola; szczegół; opis; percepcja.

DETAIL, SIGN, BLUR:  
REPRESENTATION OF THE BODY IN ÉMILE ZOLA'S NOVEL

S u m m a r y

Realistic literature of the nineteenth century, striving to create the most faithful illusion of reality, comes to the limits of mimesis. The detail, which was supposed to build and give credibility to *l'effet de réel*, because of the excess and grotesqueness of use leading to *signifié* deterioration, becomes a paradoxical tool, because it undermines the foundation of the aesthetic category of realism. The aim of the article is to show that in Zola's novel, the detail does not devaluate, but on the contrary, it becomes an important element in constructing a network of meanings and a visual and rhythmic counterpoint. The use of the variable scale of perception for portraying the body detracts from the observed details and in a risky manner, for the poetics of realism, pushes the boundaries of the real world towards the invisible. The chromatic aspect of detail of the heroine's physiognomy (signs) evidenced by Zola, testifies to the writer's intentionally constructing figurativeness into an elaborate constellation of meanings functioning both within the *Les Rougon-Macquart* cycle and resonating with the iconic context of the era (Courbet's painting *Burial in Ornans*).

*Summarised by Jolanta Rachwalska von Rejchwald*

**Key words:** realism; Zola; detail; description; perception.