

## Le geste signifiant. La rhétorique du corps paroxystique dans *La Conquête de Plassans* d'Émile Zola

Le XIX<sup>e</sup> siècle est fasciné par le corps humain, c'est verser dans le truisme que de le rappeler, mais ce rappel revêt une importance cruciale pour notre étude. On connaît trop bien, après les grands travaux de Jean-Louis Cabanès et d'Alain Corbin<sup>1</sup>, la passion avec laquelle ce siècle, épris des sciences et désireux de tout savoir, s'adonne à scruter les surfaces observables du corps, à méditer chacun de ses détails. Il développe donc tout un paradigme indiciaire dans le but de traduire cette intolérable, pour lui, opacité du corps en un langage compréhensible, afin de décrypter le refoulé, l'invisible qui l'obsède et le hante, et de mettre tous feux sur « cette énigme qui s'appelle l'homme »<sup>2</sup>.

Ce refoulé, c'est tout un univers des affects, passions, et désirs, de cette « ardeur sombre » qui, tapi à l'intérieur, est prêt à ressortir à la surface. Cependant, son expression est soumise aux dynamiques socio-historiques, fluctuantes

---

<sup>1</sup> La bibliographie complète des ouvrages sur le corps étant trop vaste, nous ne mentionnons ces noms qu'à titre d'exemple (J.-L. Cabanès, *Le corps et la maladie dans les récits réalistes 1856-1893*, Paris, Klincksieck, 1991 ; J. Beizer, *Ventriloquized Bodies : Narratives of Hysteria in Nineteenth-Century France*, Ithaca, Cornell PU, 1994 ; N. Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen-Âge à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1997 ; A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello, *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005).

<sup>2</sup> É. Zola, *Correspondance (1858-1867)*, B. H. Bakker (éd. critique), Montréal-Paris, Presses de l'Université de Montréal-CNRS, 1978, t. 1, p. 305.

dans le temps<sup>3</sup>, ce dont témoigne le XIX<sup>e</sup> siècle qui, héritier des sciences des signes anatomiques portant aussi bien sur le système osseux (la physiognomonie) que sur les signes mobiles (la séméiologie), instaure un tout autre paradigme de l'affectif, basé essentiellement sur le corps, cette interface incontournable de la vie intérieure de l'homme.

C'est avec les frères Goncourt et Camille Lemonnier, cliniciens de la littérature, que s'instaure dans la littérature un tout nouveau régime émotionnel, incarné essentiellement par Émile Zola. Ce dernier, sonnait le glas du corps métaphysique, commence l'ère de la physiologie sensible et expressive qui impose une matrice de la représentation du corps à quelques décennies. Zola, lecteur assidu de la *Physiologie des passions* (1877) de Charles Letourneau, a troqué le cœur en nerf et les sentiments en sensations, pulsions, désirs et passions, bref en tout ce qui habite les « entrailles remuantes et toutes chaudes »<sup>4</sup> de la chair humaine. Son œuvre démontre à quel point Zola était fasciné par le mystère des profondeurs, par l'en-dedans du corps, compris comme le siège des secrets de la vie, par tout ce qui « semblait monter du fond obscur de [l']être », du « tronc de la vie »<sup>5</sup>. Même si, dans l'histoire de l'expression des états affectifs, c'est au visage que revient la primauté de constituer l'écran du Voir, chez Zola, l'expressivité du visage n'est pas du tout dominante. Elle est secondée par la gestuelle et les attitudes posturales qui forment un éloquent langage corporel.

<sup>3</sup> W. N. Reddy, *The Navigation of Feeling : A Framework for the History of Emotions*, New York, Cambridge University Press, 2001, p. 380.

<sup>4</sup> E. et J. Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire (1851-1865)*, Paris, R. Laffont, 1989, t. 1, p. 1165.

<sup>5</sup> Toutes les références aux romans d'É. Zola renvoient aux *Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, 1960-1969, H. Mitterand (éd. critique), 5 tomes ; pour cette citation : *Idem, Nana*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart, op. cit.*, 1961, t. 2, p. 1459.

Nous proposons d'asseoir notre étude sur la corporeité de Marthe Mouret, personnage de *La Conquête de Plassans* (1874). Ce quatrième roman du cycle zolien *Les Rougon-Macquart* propose un modèle du corps excessif, mais dont l'architecture posturale dépasse une simple symptomatologie hystérique. Le corps de Marthe sera appréhendé comme un corps kinésique au sens des mouvements gestuels, c'est-à-dire des gestes des mains, des pieds, de la tête, y compris les poses et les manières du corps, dont l'expressivité et le sens seront mis à l'étude.

Puisque tout « commence dans le pli de la citation »<sup>6</sup>, nous posons, au commencement de cette étude, un autre corps et un autre protocole gestuel. Il s'agit du docteur Pascal, l'un des personnages du cycle zolien, dont la manière d'examiner le corps malade de son aïeule, Adélaïde Fouque, voulant saisir – à la surface de son corps – la vérité émergeant de ses profondeurs, en fait un prototype de l'herméneute dans le cycle des *Rougon-Macquart* : « Puis, se penchant davantage, étudiant les traits de plus près [...] Pascal examina ses gestes, les jeux ardents de sa physionomie pour voir ce qu'il y a au fond de cette fièvre généreuse. Hystérie ou enthousiasme, folie honteuse ou folie sublime »<sup>7</sup>. Or, cette démarche pascalienne nous fait découvrir une heuristique qui, s'apparentant à la sémiologie<sup>8</sup>, impose, dans un premier temps, la nécessité de scruter les surfaces du corps, pour pouvoir, dans un deuxième temps, décrypter le langage de la « fièvre généreuse » de Marthe Mouret.

<sup>6</sup> J. Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 351.

<sup>7</sup> É. Zola, *La Fortune des Rougon*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart*, *op. cit.*, 1961, t. 1, p. 212.

<sup>8</sup> Cf. F. Delaporte, *Anatomie des passions*, Paris, PUF, 2003, p. 93-140.

*Postures et gestes du corps : entre flexion et extension*

Puisque nous envisageons d'analyser le corps sensible de Marthe par le biais des mouvements posturaux, il faut les mettre en rapport avec l'immobilité, comprise comme mouvement suspendu, qui semble être la meilleure expression du mouvement, car « le mouvement donné par l'immobilité est le plus parfait et le plus délicieux »<sup>9</sup>.

La dialectique du mouvement et de l'immobilité sert à Zola de charpente structurelle pour construire la corporéité de Marthe. Sous un dehors calme et rêveur se cache une Marthe qui s'ignore. La rencontre avec l'abbé Faujas va révéler en elle un être de passion. Marthe Mouret, une bourgeoise de province, épouse et mère, développera une passion pour un prêtre qui se servira d'elle afin de prendre du pouvoir sur la ville de Plassans. À son début, la passion prendra la forme d'une ferveur religieuse qui muera en dévotion. Inconsciente, Marthe n'a pas su reconnaître le fond d'elle-même. Elle a confondu la passion pour un prêtre avec l'amour pour Dieu. Ne pouvant satisfaire la montée des passions en elle, acculée à l'impasse de son désir innommable, « une sorte d'appétit physique [...] lui creusait la poitrine, lui vidait le crâne » (CP, 1102). Elle vit de violentes crises passionnelles qui se manifestent à travers une gestualité que Zola voulait « hystérique ». Excédée par l'impossibilité de satisfaire son désir physique, elle fait un *acting out*, transgresse les tabous sociaux et ose un élan vers l'impossible. Que va faire Zola de cet élément perturbateur qu'est le désir féminin ? Permettra-t-il de modifier l'imaginaire stéréotypé de la féminité au XIX<sup>e</sup> siècle ? Par quels réseaux sémantiques ou discursifs sera-t-il résorbé ? Comme il le sera démontré au cours de cette étude, Zola convoque toute une symptomatologie excès-

<sup>9</sup> J. Joubert, *Pensées, précédées de sa correspondance*, Paris, Didier et Cie, 1866, t. 2, p. 307.

sive et dérégulée du corps hystérique pour créer une représentation kinésique et posturale de Marthe en tant qu'un être en crise passionnelle, déviant et excentrique, ce qui annihile son droit au désir.

Tissié, dans sa *Science du geste*, répartit les gestes en deux grandes catégories : la première comprend les « gestes en extension » qui « expriment la joie, le bien-être, le plaisir, l'orgueil, la révolte, l'impulsion, l'action par l'affirmation du moi dans l'effort pour la vie » et l'autre les « gestes en flexion » qui « expriment la fatigue, la douleur, le malaise, la réflexion, la prière, le repos, l'abaissement du moi »<sup>10</sup>. Toute la symptomatologie kinésique de Marthe sera comprise entre ces deux types de gestes qui, dans le roman, seront figurés par la catatonie et l'agitation, l'élan et l'abattement. Ces deux termes figurent, presque à l'identique, dans une sorte de très succinct résumé du destin de Marthe, consigné par Zola dans les documents préparatoires aux *Rougon-Macquart* : « l'élan vers les hauteurs [...]. Retour à l'abrutissement »<sup>11</sup>.

Dès l'ouverture du roman, ce qui domine la représentation kinésique du corps de Marthe, c'est le sommeil du corps, l'engourdissement des sens se manifestant par l'immobilité et les gestes en flexion. Elle est représentée dans une posture immobile, presque figée, assise tantôt « à sa place habituelle sur la terrasse » (CP, 919)<sup>12</sup>, tantôt sur « sa chaise » (CP, 918). Par cet aspect immobile, son corps acquiert une existence quasi sculpturale : muet et ramassé par la base, affaissé, avec une évidente tension vers le bas.

Mis à part l'immobilité, on observe un manque de verticalité, car étant occupée par l'« éternel raccommo-

<sup>10</sup> Cité par J. A. P. Voituriez, *L'expression des émotions et la physiologie*, Paris, Sœur-Charruey, 1906, p. 14.

<sup>11</sup> É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, op. cit., t. 5, p. 1738.

<sup>12</sup> É. Zola, *La Conquête de Plassans*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart*, op. cit., 1961, t. 2, p. 918. Les citations provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide d'une abréviation (CP), la pagination après le signe abrégatif.

dage du linge de la famille » (CP, 943), son corps immobile est arrêté dans une posture brisée : « pliée » (CP, 1105, 1107), la nuque « inclinée » (CP, 1169) ou « baissée » (CP, 929), traits emblématiques de ce personnage qui contribuent à projeter l'image d'un être influençable, malléable et placide.

Cette caractéristique fait d'ailleurs partie d'un schème relevant d'une stéréotypie posturale qui sous-tend la représentation des corps féminins au XIX<sup>e</sup> siècle. Marthe ne déroge pas à cette règle, car elle aimait « la paix endormie » (CP, 919) de sa maison et se plaisait dans sa petite vie « empruntant une pente douce, sans secousses ni surprises d'aucune sorte » (CP, 919).

Le déficit de verticalité dans les postures de Marthe aura de l'importance. François Dagognet, se référant aux travaux d'un médecin et psychanalyste autrichien, Wilhelm Reich, fait remarquer qu'on attache généralement trop d'importance au visage, cette vitrine corporelle de l'individualité ; qu'il faut « s'intéresser davantage à la colonne vertébrale ou à la musculature du soutien, bref à ce qui échappe à la surveillance de l'ego »<sup>13</sup>. Or, la posture inclinée de Marthe et son port de tête peuvent être considérés, à la fois, comme marqueurs structurels de sa corporéité et comme indices de son psychisme. Même dans les moments de conflits familiaux, quand elle « tenait tête à son mari, ce qui lui arrivait rarement » (CP, 904), elle revient rapidement à sa posture habituelle d'abaissement et de flexion : « Marthe avait baissé la tête, ne protestant plus que par un balancement vague des mains, fermant doucement les yeux [...] » (CP, 905).

Ce rituel postural de Marthe a de l'importance pour la construction globale du personnage, car Zola munit les deux figures clés du roman, Marthe et Faujas, de valences posturales contrastées. Or, le corps de Marthe, fléchi et

<sup>13</sup> F. Dagognet, *Le corps*, Paris, PUF–Quadrige, 2008, p. 139.

plié, forme une violente antithèse avec celui de l'abbé Faujas adoptant une « attitude monarchique »<sup>14</sup> : « En haut, à la fenêtre, l'abbé Faujas, tête nue, regardait la nuit noire. [...] Et il y avait un mépris dans le redressement de son cou de lutteur, tandis qu'il levait la tête comme pour voir au loin, jusqu'au fond de la petite ville endormie [...]. L'abbé Faujas tendit les bras d'un air de défi ironique, comme s'il voulait prendre Plassans pour l'étouffer d'un effort contre sa poitrine robuste » (*CP*, 915).

Le code postural de Marthe, marqué par des gestes de flexion, sera mis à l'épreuve par l'Événement, c'est-à-dire par l'arrivée du prêtre Faujas, cet homme à la posture monarchique, qui bouleversera à jamais l'existence paisible de Marthe. L'aura de mystère qui se dégage du prêtre aura un impact prépondérant sur la faible constitution psychique de Marthe, engoncée dans le sommeil de l'esprit. Il aura de l'emprise sur elle au point de faire naître en elle un « appétit physique », ce qui enclenchera un processus de transformation de l'allure générale de son corps. Marthe se métamorphose ; elle devient belle et rayonnante : « Toute une nouvelle femme grandissait en Marthe. [...] elle redevient jeune fille » (*CP*, 1101-1102). Afin de canaliser son surplus d'émotions, elle s'adonne à la dévotion ce qui, par contrecoup, affine ses traits et débarrasse son être physique et psychique de sa pesanteur initiale, de son « épaisseur bourgeoise, cette paix lourde » (*CP*, 1102). Puisqu'il est habituel chez Zola qu'une fois entamés, les processus soient irréversibles, empruntant leur pente ascendante, son désir grandira et, dans ce corps apparemment immobile, couvrera une flamme de la passion, d'autant plus qu'on sait que « [...] c'est dans les réseaux les

---

<sup>14</sup> L'expression revient à G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, J. Corti, 1948, p. 385 ; s'y réfère aussi G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1984, p. 152.

plus rigides, les plus serrés que se déchaînent les convulsions les plus inattendues »<sup>15</sup>.

Par la logique des processus caloriques, Marthe devient une constitution cumulative donc explosive : tout ce qu'elle a accumulé durant les années passées dans cette posture immobile et prostrée demande à être révélé et évacué. Par conséquent, le réveil du corps passionnel de Marthe se traduira, en tout premier lieu, par le changement du régime postural : du plié et brisé à l'élané qui prendra, tout comme la posture pliée, une valeur symptomatique, annonçant la crise des limites. Pour appréhender ce changement postural, il faut aussi observer la base de son corps, ses pieds, c'est-à-dire ce qui « conditionne le contact avec le sol, l'assiette, l'équilibre, l'implantation. [...] Ce sont eux qui gardent le contact avec une réalité invariable de notre vie : la terre ou le sol »<sup>16</sup> ou s'en détachent, ce qui sera le lot de Marthe Mouret, ce personnage de l'envol entravé.

### *Le corps en crise : entre l'hystérie et le paroxysme*

Son corps devient le théâtre d'un conflit violent entre « l'appétit physique » de sa chair et la possibilité de l'exprimer et de l'assouvir, ce qui prendra la forme de l'hystérie, entendue à la manière de Barthes qui associe « hystérique » à ce qui est « surchargé de contenus affectifs, historiques » et à l'« expressif »<sup>17</sup>. Marthe incarne une corporité excédée par un cumul de postulations et de désirs opposés. N'arrivant pas à les concilier, elle se trouve dans une situation de « crise ». Il est instructif de recourir à l'étymologie de ce terme (du latin *crisis* ou *krisis* en grec) qui est bivalente. Ce terme veut dire « séparation » mais,

<sup>15</sup> J. Baltrušaitis, *Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, Flammarion, 1986, p. 212.

<sup>16</sup> F. Dagognet, *Le corps*, op. cit., p. 140.

<sup>17</sup> R. Barthes, « Le grain de la voix », [dans :] *Idem, Œuvres complètes (1966-1975)*, Paris, Seuil, 1984, t. 2, p. 1440.



en même temps, il peut aussi vouloir dire « décision »<sup>18</sup>. Ces deux sens, « décision » et « séparation », accouplés, forgent une idée de déséquilibre et de rupture qui permet de circonscrire l'état du corps passionnel de Marthe.

Il s'avère que ce moment liminaire de crise est propice pour que le corps puisse s'extérioriser et manifester pleinement son fond secret. Avec cette vision du corps en état de crise, Zola rejoint Renan qui fait remarquer l'utilité de l'acmé de la crise, expliquant qu'« [i] est plus facile d'étudier les natures diverses dans leurs crises que dans leur état normal »<sup>19</sup>. Le corps en crise possède des caractéristiques posturales qui révèlent le désarroi qui commande ce corps, car il est le terrain de deux logiques opposées qui s'affrontent et qui correspondent à deux mouvements opposés du corps : la propension au repli sur soi et le désir de l'élancement. Le schème postural du corps de Marthe, envahi par la crise, s'extériorise par la triade : le plié – le redressé – le plié.

Torturée par son appétit physique inassouvi, Marthe, qui gardait habituellement la posture inclinée, soulève les bras, comme si elle voulait se détacher du socle matériel de sa corporéité qui la retenait, pour s'envoler ; elle redresse son corps (CP, 300) et atteint la verticalité pathétique, empreinte d'un désir de sortie de soi, proche d'une *e-x-t-a-s-e*. L'élancement excessif de son corps rappelle une posture en arc comparable à « une véritable brisure » qui vise à transcender le poids de la matérialité, si emblématique de la caractéristique posturale des hystériques<sup>20</sup>.

À étudier cette chorégraphie posturale entre le plié et le redressé, c'est la nuque, ce lieu d'articulation et l'espace anatomique de transition, qui joue un rôle décisif. À un moment donné, Marthe « s'aplatit et se redresse » (CP, 1171). Elle ose se redresser car elle décide de faire un

<sup>18</sup> Sur l'acception médicale du terme « crise », cf. J. Pigeaud, *Crise*, Nantes, Cécile Defaut, 2006, p. 30.

<sup>19</sup> E. Renan, *L'Avenir de la science*, Paris, Calmann-Lévy, 1910, p. 184.

<sup>20</sup> F. Dagognet, *Le corps*, op. cit., p. 137.

aveu à Faujas. Ce redressement du cou et l'élanement de son corps sont particulièrement symboliques et riches en sens multiples ; ils font aussi penser aux sculptures de Rodin qui révèlent si bien la puissance du mouvement contenu : « Et la manière dont le cou se redresse un peu sur le corps profondément incliné et s'étire en maintenant la tête au-dessus de la rumeur de la vie est sentie avec tant de force et d'intensité que l'on ne se souvient pas d'avoir vu le geste plus saisissant et plus intériorisé »<sup>21</sup>.

Cette posture élancée est caractéristique de tous les personnages zoliens qui traversent une crise hystérique ou sont en train de vivre des moments liminaires. Il y a quelque chose de pathétique, au sens étymologique du terme (*pathos*, souffrance), dans ces personnages aux constitutions charnelles circonscrites par les déterminismes et contingences du vivant qui se relèvent et tentent de modifier le cours de leur existence. Il y a lieu de remarquer que cette posture élancée, à la verticalité affirmée, garde une valeur profondément symbolique car elle humanise le corps dégradé par les postures brisées, tendant vers le bas.

Marthe, qui tend en haut le corps et les mains (CP, 1075), n'est pas la seule, parmi le personnel des *Rougon-Macquart*, à s'exprimer par le biais d'une telle chorégraphie posturale. Nous pensons aussi au comte Muffat qui, ayant trouvé, *in flagranti*, Nana avec un autre homme, frappé de mutisme face à l'horreur de la situation, laisse son corps s'exprimer à sa place : il tombe à genoux et son désespoir se traduit par un élanement de son corps : « D'un élan extraordinaire, les mains toujours plus hautes, il cherchait le ciel, il appelait Dieu »<sup>22</sup>. Un geste comparable à celui de Muffat ou de Marthe se retrouve dans plu-

<sup>21</sup> R. M. Rilke, *Rodin*, C. Caron (trad.), Rennes, La Part commune, 2001, p. 37.

<sup>22</sup> É. Zola, *Nana*, *op. cit.*, p. 1464-1465.

sieurs romans du cycle de Zola, tels que *L'Œuvre*<sup>23</sup> ou *La Bête humaine*<sup>24</sup>. Hélène Mouret d'*Une page d'amour* est représentée dans la même attitude corporelle se caractérisant par un étirement de son corps : agenouillée par terre, avec les mains tendues vers le haut, comme si elle implorait du réconfort d'une source éloignée de bonheur : « Droite, elle eut un étirement de son corps, les mains levées et tendues »<sup>25</sup>. Cet élancement corporel se termine, pourtant, par le retour à la posture pliée<sup>26</sup>. Torturée par un désir d'envol, Marthe retombe brisée car le prêtre, objet de sa passion, la repousse. À peine envolée, elle retombe, revenant à sa posture initiale de flexion : « tout son être, tendu follement, se brisait à ne saisir que le vide » (CP, 1171) ; la face vultueuse (CP, 1110), son corps se brisait dans l'impossibilité d'atteindre ce « mur de lumière » (CP, 1169). Elle avait « en elle une angoisse mortelle d'être comme murée, au fond de sa chair, de ne pouvoir se hausser à ce seuil de lumière [...] » (CP, 1169). Son envol est coupé par un constat dramatique : « Votre ciel est fermé » (CP, 1172-1173), jeté par l'abbé Faujas.

Marthe qui voulait « se hausser [...] toujours plus loin et plus haut » (CP, 1169), qui inflige à son corps un étirement quasi « giacomettien »<sup>27</sup>, se heurte à un obstacle infranchissable, insurpassable, car matériel. Dans sa tentative d'envol, elle se heurte à ce corps habillé d'une soutane qui lui oppose sa masse noire. Son élan est entravé,

<sup>23</sup> É. Zola, *L'Œuvre*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart, op. cit.*, 1966, t. 4, p. 349.

<sup>24</sup> É. Zola, *La Bête humaine*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart, op. cit.*, t. 4, p. 1150-1151.

<sup>25</sup> É. Zola, *Une page d'amour*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart, op. cit.*, t. 2, p. 1046.

<sup>26</sup> Ce protocole recensant les caractéristiques des gestes du corps de Marthe fait penser aux photographies de femmes hystériques de la Salpêtrière, dont parle G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'icônographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

<sup>27</sup> Nous faisons allusion aux sculptures filiformes d'Alberto Giacometti (1901-1966).

son corps tendu n'atteindra jamais son but, se heurtera contre un mur pour retomber brisé et épuisé. Marthe est donc condamnée à rester sur son bord, à revenir à sa lourdeur initiale et à imposer à son corps sa posture habituelle ; nous la voyons avec la tête pendante qui surmonte, paradoxalement, cet ensemble avachi.

Cette chorégraphie posturale, pleine de contorsions passionnelles, dénote sa tentative de se hausser jusqu'aux limites de son corps, voire de les transcender pour s'approcher de son désir, nommé « autre chose » (CP, 1172). Car s'élaner, c'est se projeter en haut, c'est atteindre la verticalité conquérante d'un bond. Dans l'élan, il s'agit de retrouver une impulsion qui permet de se détacher de la matérialité du sol et de la lourdeur matérielle du vivant. Rappelons que c'est dans des lieux liminaires que se réveillent, dans l'univers zolien, les audaces les plus folles et se jouent les plus grandes tragédies existentielles.

La recherche des limites, la déhiscence de l'être hors le cadre octroyé, visible dans la posture de l'élan, exprime la nostalgie d'un hors-contour, ce que traduit le terme « extase » (*ek-stasis*) qui, étymologiquement, signifie ce qui « excède l'état des corps et des lieux ; c'est ce qui sort de soi, sort de ses propres bords [...], d'un corps, d'un moment, d'un sentiment même : ce qui relie, ce qui met en relation la non-finitude de chaque être et de chaque chose »<sup>28</sup>. C'est, entre autres, pour cette raison que le corps féminin travaillé, comme celui de Marthe, par un appétit physique, est considéré au XIX<sup>e</sup> siècle « par plusieurs psychiatres comme une des causes de la dégradation de la famille [...]. L'hystérique bouleverse l'organisation domestique et la structure patriarcale en transgressant, par ses sentiments, ses paroles, ses désirs, les rôles établis servant à maintenir l'ordre social »<sup>29</sup>. Dans

<sup>28</sup> J.-L. Comolli, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Verdier, 2004, p. 370.

<sup>29</sup> S. Ménard, *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste*, Paris, Garnier, 2014, p. 98.

cette envolée tragique de Marthe Mouret, nous pouvons voir aussi bien l'affrontement entre le corps féminin qui rêve d'un élan libertaire que l'Institution/la Société qui veillent à empêcher cette tentative.

### *Pour conclure*

Au terme de notre étude, il y a lieu de constater que la représentation du corps de Marthe Mouret, avec sa syntaxe posturale – brisée, entrecoupée de crises – impose le modèle d'une corporéité excessive que le XIX<sup>e</sup> siècle interprète comme « hystérique ». Pourtant, le concept de l'expressivité excessive ne suffit pas pour cerner l'idée véhiculée par le corps de ce personnage. Au lieu de le nommer « hystérique », ce qui nous semble réducteur, nous proposons de le désigner plutôt comme « paroxystique ». Jean Baudrillard fait un rapprochement intéressant entre le « paroxysme » qui, selon *Le Robert*, signifie « le plus haut degré (d'un phénomène) » et le « paroxyton ». Étant donné leur parenté étymologique et le fait que ce dernier désigne « un mot qui a l'accent tonique sur l'avant-dernière syllabe ou pénultième », le philosophe explique que « [l]e paroxysme serait donc le moment avant-dernier, c'est-à-dire non pas celui de la fin, mais ce-lui juste avant la fin, juste avant qu'il n'y ait plus rien à dire »<sup>30</sup>. Désignant ainsi l'imminence d'une fin inatteignable, le terme de paroxysme devient un outil analytique capable de circonscrire l'essentiel du projet postural et identitaire du personnage de Marthe Mouret.

Tout porte à croire que la dynamique paroxystique sert à l'auteur des *Rougon-Macquart* à différer, voire faire disparaître l'envol féminin. Émile Zola, ce grand créateur d'une œuvre moderne, ardemment épris de modernité, envoie pourtant la femme aux limites, sans aucune possi-

---

<sup>30</sup> J. Baudrillard, *Le paroxyste indifférent. Entretiens avec Philippe Petit*, Paris, Grasset, 1992, p. 7.

bilité qu'elle puisse les atteindre, tout juste comme il l'avait programmé dans ses documents préparatoires précités : de « l'élan vers les hauteurs [jusqu'au] retour à l'abrutissement »<sup>31</sup>. Dans ce sens, le paroxysme pourrait s'interpréter non seulement comme « la figure de notre monde »<sup>32</sup>, fondé sur un désir châtié, mais surtout comme la figure de la féminité condamnée par la Société à un épuisant – car irréalisable – désir.

*In fine*, il résulte de ce qui précède que l'ensemble de la caractéristique posturale et gestuelle du corps de Marthe Mouret ne relève pas seulement d'une corporéité hystérique, c'est-à-dire excessive, mais aussi de la corporéité paroxystique, celle des limites. L'idée des limites et seuils à transgresser permet d'appréhender ce personnage et son corps dans la perspective de la dialectique des bords. Marthe Mouret, tout en visant l'autre bord et prenant son envol sous le regard méprisant du prêtre, a été entravée dans son élan et arrêtée sur son bord, sur la lisière de son existence, pour prendre une métaphore qui relève du langage des couturières. C'est à juste titre que nous employons cette métaphore, car Marthe passait des heures entières à coudre, tête baissée, et le prêtre Faujas est représenté en soutane « trop râpée » (CP, 913), « lamentable » (CP, 949), ce qui constitue d'ailleurs un thème à part entière. Dans cette perspective de la dialectique des bords, on pourrait donc voir dans le modèle postural et gestuel du corps de Marthe Mouret une tentative de (re)lier, pour ainsi dire, de « recoudre » les deux bords : Ici avec Là, le désir avec l'extase. La distance qui sépare le désir de Marthe de son impossible accomplissement symbolise, à la fois, le drame de son existence, la condition féminine et l'humaine nostalgie de la complétude.

Date de réception de l'article : 20.07.2018.  
Date d'acceptation de l'article : 25.01.2019.

<sup>31</sup> É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, op. cit., t. 5, p. 1738.

<sup>32</sup> J. Baudrillard, La quatrième de couverture, [dans :] *Le paroxyste indifférent*, op. cit.

## bibliographie

- Bachelard G., *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, J. Corti, 1948.
- Baltruçaitis J., *Formations, déformations. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, Flammarion, 1986.
- Barthes R., « Le grain de la voix », [dans :] *Idem, Œuvres complètes (1966-1975)*, Paris, Seuil, 1994, t. 2.
- Baudrillard J., *Le paroxyste indifférent. Entretiens avec Philippe Petit*, Paris, Grasset, 1997.
- Cabanès J.-L., « La chair et les mots », [dans :] *Magazine littéraire*, 2002, n° 413.
- Comolli J.-L., *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Paris, Verdier, 2004.
- Dagognet F., *Le corps*, Paris, PUF–Quadrige, 2008.
- Delaporte F., *Anatomie des passions*, Paris, PUF, 2003.
- Derrida J., *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- Durand G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1984.
- Goncourt E. et J., *Journal. Mémoires de la vie littéraire (1851-1865)*, Paris, R. Laffont, 1989, t. 1.
- Joubert J., *Pensées, procédées de sa correspondance*, Paris, Didier et Cie, 1866, t. 2.
- Ménard S., *Émile Zola et les aveux du corps. Les savoirs du roman naturaliste*, Paris, Garnier, 2014.
- Pigeaud J., *Crise*, Nantes, Cécile Defaut, 2006.
- Reddy W. N., *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, New York, Cambridge University Press, 2001.
- Renan E., *L'Avenir de la science*, Paris, Calmann-Lévy, 1910.
- Rilke J.-M., *Rodin*, C. Caron (trad.), Rennes, La Part commune, 2001.
- Voituriez J. A. P., *L'expression des émotions et la physionomie*, Paris, Sueur-Charruey, 1906.
- Zola É., *La Conquête de Plassans*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, 1961, t. 2.
- Zola É., *Nana*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, 1961, t. 2.
- Zola É., *Une Page d'amour*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, 1961, t. 2.
- Zola É., *L'Œuvre*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, 1966, t. 4.
- Zola É., *La Bête humaine*, [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, 1966, t. 4.
- Zola É., « Documents et dossiers préparatoires », [dans :] *Idem, Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, 1967, t. 5.
- Zola É., *Correspondance (1858-1867)*, Montréal–Paris, Les Presses de l'Université de Montréal–CNRS, 1978, t. 1.

## abstract

*The movement with a meaning. Rhetoric of the paroxystic body at La Conquête de Plassans d'Émile Zola*

19th century literature makes the body one of the objects of interest treating it as a surface on which signs appear that are a trace of emotions swirling inside it. Zola is one of those writers who put the body centrally to their work, making it a starting point to deepen the mystery of a man. The presented study is an analysis of affects manifesting through the gesture and movements of the body. The main character's body is, according to the biological model of the epoch, a hysterical type. However, it is not just a hysterical body, but it is also paroxystic which means, the penultimate moment before the end. It is this rift, externalized in the dynamic posture of the body, that is acting out, assigned to a man, which is the ambivalence of this seemingly obvious model of oversensitive femininity, common in discourses of the 19th century.

## keywords

Zola, *La Conquête de Plassans*, body, gesture

## mots-clés

Zola, *La Conquête de Plassans*, corps, geste

## jolanta rachwalska von rejchwald

Maître de conférences à l'Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin (Pologne), HDR en littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle ; auteure de deux ouvrages sur le XIX<sup>e</sup> et de nombreux articles sur l'œuvre de Zola (cf. la bibliographie de David Baguley) ; co-auteure de trois ouvrages collectifs. Elle a collaboré à la traduction polonaise des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* de G. Durand ; elle a participé au projet européen *Réception de Zola en Europe centrale*. Ses principaux thèmes de recherche gravitent autour de la représentation du corps saisi dans ses rapports avec l'histoire, le pouvoir, la/le politique, la mémoire et la trace.

ORCID : 0000-0003-3159-1942