

La représentation naturaliste du corps et sa signification dans l'œuvre romanesque de Bernanos

Dans un récent article sur *Germinie Lacerteux*, Colette Becker montre que le « véritable sujet de ce roman » est « l'étude du processus de désagrégation de l'individu, de son corps, de son esprit, du Moi, privé non seulement de volonté et de raison, ce qui, ajoute-t-elle, est relativement banal pour les personnages de romans de l'époque souvent affectés de maladies du vouloir sous l'influence des théories de Schopenhauer¹. Un tel constat pourrait s'appliquer assez largement à une grande partie des personnages bernanosiens, du moins ceux qui semblent les produits du « monde moderne ». Dans les romans de Bernanos, il est assez aisé de repérer des fragments, des moments, où le corps est saisi dans une perspective naturaliste. Décrit comme une grimace figée par le temps et l'habitude, il est démasqué parfois comme le fruit d'une hérédité désastreuse et ailleurs tétanisé dans une espèce de convulsion. On peut alors songer, non sans surprise, à certaines descriptions de Zola, dont pourtant Bernanos n'a cessé de railler l'idéologie mais pouvait-il se dessaisir tout à fait de l'empreinte de ses années de formation ? Bernanos n'épouse la représentation naturaliste du corps que lorsqu'il appréhende un personnage tout entier sous l'empire du mal, ou d'une idéologie positive et réductrice dont le corps porte l'empreinte. Il arrive même qu'il mette en lumière la façon dont le mal s'imprime dans le corps d'un personnage, si saint soit-il, mais ce serait trahir Bernanos que de ne pas montrer le sens surnaturel qu'il donne à cette représentation. Elle ne peut être en effet séparée de sa vision du monde qui fait du corps l'icône de l'être profond ou de l'âme.

Puisqu'il s'agit de naturalisme, il faut d'abord se demander quel rapport Bernanos entretient avec ce courant, en particulier à travers Zola sur le compte duquel il reste toujours polémique, et Huysmans dont il est sans doute plus imprégné encore, volens nolens. À l'égard de Zola, il fait montre des idées et préjugés de l'Action française lorsqu'il l'attaque sous le surnom de « vénitien » dans un article de *L'Avant-garde de Normandie*². Même s'il s'en prend ici sans doute davantage au militant de l'Affaire Dreyfus, il lui reproche de faire passer pour de « la force beaucoup de ruse et d'insolence » et s'inquiète de voir la jeunesse française risquer de chercher la grandeur « que d'autres maîtres lui refusent » comme les pèlerins d'Emile Zola jusqu'au fond de l'abaissement ». C'est donc sans doute à *Lourdes* (1894) qu'il se réfère. On se souvient en effet de l'évocation par Zola de « la ruée de la souffrance humaine vers l'espoir de la guérison, un furieux besoin de soulagement, au travers de crises accrues, sous la menace de la mort hâtée, affreuse dans une bousculade de cohue »³. C'est probablement à de tels

passages que Bernanos songe, en écrivant ces lignes. Le ton est donné. Il affirme dans le même article que « la nature asservie veut sa revanche ». C'est dire que selon lui, le succès qu'a connu le naturalisme repose sur la déception des forces profondes de l'être. Mais Bernanos est plus vigoureux et plus clair encore dans l'interview qu'il accorde à Frédéric Lefèvre, en 1926⁴ : Le romancier a tout à perdre en écartant de son œuvre, le diable et Dieu : ce sont des personnages indispensables. Il est vrai que le naturalisme avait tourné la difficulté : il changeait l'homme en bête.

Cette revanche du corps et de l'instinct est invoquée et figurée à travers la représentation d'un maître, à priori lui-même anti-naturaliste : il s'agit d'Antoine Saint-Marin, personnage de *Sous le Soleil de Satan*, qui incarne un maître de la modernité en qui on a cru voir Anatole France mais qui renvoie peut-être aussi à Barrès ou même Huysmans et que le discours narratif rapproche de Zola lui-même, non sans quelque paradoxe : « Ce raffiné connaît avec désespoir le soulèvement de l'instinct, l'odieuse panique, le recul et le hérissément de l'animal qui, à l'abattoir, vient flairer le mandrin du tueur. Ainsi jadis, si l'on en croit Goncourt, le père du naturalisme et des Rougon-Macquart, réveillé en pleine nuit par les mêmes affres, se jetait au bas du lit, donnant le spectacle d'un accusateur en bannière et tremblant de peur à son épouse consternée »⁵. Le narrateur polémiste qui dévalue de manière très beuvienne l'œuvre par la vie vue sous son jour le plus bas, renvoie ici dos à dos l'idéalisme de l'esthète et le réalisme naturaliste, qu'il accuse de mutiler également l'être humain et de le réduire à un intellect ou à un corps. Mais c'est sans doute à travers la représentation d'un romancier réaliste et même plus exactement naturaliste que Bernanos révèle le mieux sa lecture de Zola. Il s'agit en effet de Ganse dans *Un Mauvais rêve*. L'un des personnages, Olivier Mainville, voit en celui-ci un disciple raté de Balzac et un épigone de Zola :

« Car vous savez, c'est tout de même un type extraordinaire que ce Ganse ! Lorsqu'il se prend pour Balzac et que, le dos à la cheminée, son petit ventre pointant sournoisement entre la culotte et le gilet de piqué de soie, il explique aux belles madames qu'il est chaste comme l'autre – comme Emile Zola – et grâce à quelle mirobolante discipline mentale⁶.

Le voisinage du nom même d'Emile Zola ne saurait infirmer le rapprochement car maints romanciers déjouent ainsi les pistes de l'identification. Emile Zola en effet aimait à se dire « chaste »⁷. De surcroît la représentation physique du personnage répond aux caricatures de Zola qui circulaient autour de 1888. Bernanos semble bien faire allusion à l'auteur du *Ventre de Paris* lorsqu'il lui fait dire :

« Le monde se vide. Il se vide par en-bas, comme les morts. Plus rien dans le ventre, plus de ventres. Comme disait l'autre jour je ne sais quel bedeau dans une feuille pieuse : Ganse n'a jamais visé plus haut que le ventre ». Parfaitement ! Et il n'y a pas de quoi rougir. Dans une société sans

ventre, que deviendraient l'art et l'artiste, je vous le demande ! Ils pourraient crever, pauvres types ! Il est facile de raisonner sur les passions, le difficile est de les peindre. Et si je les peins comme il faut, je parle aux ventres, j'émeus les ventres... Mais quoi ? Toutes les époques d'impuissance ont eu de ces délicatesses hypocrites. Un ventre est un ventre... M.R. p 915.

Son travail de documentation rappelle la manière dont Zola travaillait : « et par exemple, il ne crée par ses décors, il va les chercher sur place, de ville en ville »⁸. Enfin l'esthétique même de Zola est visée lorsque le discours narratif évoque, à propos de Ganse, « les images véhémentes qui donnent à l'œuvre du vieux Maître, sa couleur et sa chaleur »⁹. En constituant ce personnage, Bernanos songe donc bien – au moins pour une part – à Zola tel que le dénigre en particulier Barbey d'Aurevilly¹⁰. C'est le naturalisme que Bernanos caricature en la personne de Ganse dont la veine paraît désormais épuisée et qui semble incarner le destin même de l'être naturaliste dont l'idéologie mène au dessèchement, à l'épuisement ou à la revanche du désir refoulé.

Cependant, Bernanos, lorsqu'il veut figurer le corps en proie aux forces du mal, recourt lui-même aux représentations naturalistes, sans doute parce qu'il est convaincu de cette revanche de l'être profond, liée à un rapport selon lui vicié à la nature. Quels romans de Zola Bernanos a-t-il lus ? Il est assez difficile de le préciser de manière sûre mais il avoue avoir lu, très jeune, *Une page d'amour*¹¹. Je serais tentée de penser qu'il a peut-être lu *Le Ventre de Paris* en raison de ce que nous venons de voir qu'il écrit dans *Un mauvais rêve*. Le recours récurrent à l'image de la bête humaine suggère qu'il a pu lire le roman qui porte ce titre. Enfin le motif sacrificiel qui domine *La Joie* (1928), roman dans lequel toute la modernité est mise en scène et dévaluée à travers les personnages de M. de Clergerie, du psychiatre La Pérouse, de Fiodor, le chauffeur mythomane et drogué, me suggère l'hypothèse que Bernanos a pu vouloir écrire un roman de la joie mystique et de la rédemption contre *La Joie de vivre* de Zola où s'exprime une conception sacrificielle de la souffrance, proche de celle de Schopenhauer. Pour ce qui est de Huysmans, on peut affirmer sans risque que Bernanos a lu *A Rebours*, ne serait-ce qu'à travers le recours très surdéterminé à cette locution adverbiale lorsqu'il évoque le mal et *La-Bas*, dont il se souvient évidemment en créant le personnage de M. de Clergerie qui rappelle de très près, celui de M. de la Chanterie¹². Bien entendu il connaît le reste de l'œuvre postérieure à la conversion : *En Route*, *L'Oblat*. Il est significatif en effet que le héros-narrateur du *Journal d'un curé de campagne* voie dans le mal une incarnation à rebours : « (je me dis parfois que Satan, qui cherche à s'emparer de la pensée de Dieu, non seulement la hait sans la comprendre, mais la comprend à rebours. Il remonte à son insu le courant de la vie au lieu de le descendre et s'épuise en tentatives absurdes, effrayantes, pour refaire,

en sens contraire, tout l'effort de la création)¹³. De surcroît Bernanos dans *Nous autres Français*, dénonce le réalisme comme « un idéalisme à rebours »¹⁴ et l'univers du réaliste comme un « monde non moins faux que celui de l'idéaliste, non moins truqué »¹⁵. Dès lors on s'explique mieux le sens de sa figuration monstrueuse du mal, en lequel il voit une déformation, ou déviation qui ne fait pas au vrai réel sa part et confine l'être humain dans les rets de l'espèce, ou d'une physiologie réductrice, héritée de la vision darwinienne en vogue.

Aussi les corps des « maîtres » de la modernité – écrivains, médecins, ou professeurs – seront-ils représentés comme ceux d'animaux dénaturés, dévitalisés tandis que le corps féminin, plus naturel, sera marqué de tares nerveuses, ou d'hystérie, là encore en vertu de l'hérédité ou d'une idéologie agressivement matérialiste qui ne fait pas au vrai désir sa part¹⁶. Ainsi, dans *L'Imposture*, le personnage de Cénabre, auteur d'ouvrages importants de théologie et d'exégèse est-il montré en proie aux forces de dissociation de l'être comme un corps morcelé par l'angoisse et la douleur dont la sueur est le signe. Puisque le mal est retombée dans la nature et vie à contresens, il est figuré par des métaphores qui l'assimilent à une vie aberrante dans l'ordre physiologique et biochimique selon la conception scientiste des positivistes : « Il en était à cet excès d'angoisse où tout lien se trouve relâché, lorsque le corps participe, dans son ignominieuse détresse, au désastre même de l'âme, quand il n'exprime plus la douleur par aucun signe abstrait, qu'il la sue par tous les pores »¹⁷. Nous retrouvons bien le corps avec toutes ses humeurs, tel qu'il entre dans le roman naturaliste comme l'écrit Colette Becker¹⁸, après Jean-Louis Cabanès¹⁹. Mais chez Bernanos, le mal s'enkyste et s'incarne, faisant du corps l'icône – c'est-à-dire la fusion du sens et du sensible – de la face noire du surnaturel, comme on peut en juger à travers cette plongée dans les ténèbres intérieures de Cénabre : « (...) car il sentait que le nouveau monstre, né en lui, ne voulait qu'être vu et caressé une fois pour croître affreusement, et rester seul dans l'âme détruite, comme un chancre se moule parfaitement sur le membre qu'il a dissous, et en perpétue la forme hideuse »²⁰. Derrière la métaphore du chancre, se profilent l'image de la syphilis et le théorie de l'heredo²¹. Car le mal est ici d'emblée généalogie – et l'on voit les points de ressemblance mais aussi la dissemblance essentielle avec la vision purement génétique de Zola. Chez Bernanos, il a partie liée avec le mystère de l'origine ; il est une vie monstrueuse qui suscite l'horreur et le dégoût, et mène au néant. De là naît la mise en récit d'une vie qui « répète d'autres vies » en vertu d'une mystérieuse transmission que Donissan tente de révéler à Mouchette dans *Sous le Soleil de Satan*. Le mal est alors figuré comme un magma et comme un grouillement anonyme :

La foule un instant si grouillante où elle avait reconnu tous les siens, se rétrécissait à mesure. Des visages se superposaient entre eux, ne faisaient plus qu'un visage, qui était celui même d'un vice. Des gestes confus se

fixaient dans une attitude unique qui était le geste du crime. Plus encore : parfois le mal ne laissait de sa proie qu'un amas informe, en pleine dissolution, gonflé de son venin, digéré. Les avarés faisaient une masse d'or vivant, les luxurieux un tas d'entrailles. Partout le péché crevait son enveloppe, laissait voir le mystère de sa génération : des dizaines d'hommes et de femmes liés dans les mêmes fibres du même cancer, poulpe jusqu'au noyau du monstre même, la faute initiale, ignorée de tous, dans un cœur d'enfant...²²

Le mal prend donc la forme d'un monstre d'apparences multiples que traduisent ces métaphores hétérogènes : celle de l'animal venimeux, celle du poulpe et celle du cancer. La description est dictée par une horreur dont les phénomènes naturels les plus monstrueux ne donnent qu'une image approximative. L'analogie désigne un réel intraduisible, une « plaie toujours ouverte par où s'écoule la substance de notre misérable espèce », dit encore le curé d'Ambricourt²³. C'est dire que le mal est à la fois individuel et collectif, que le corps et la maladie en sont la métaphore privilégiée, mais aussi la traduction sensible. L'image de l'hémorragie semble plus révélatrice encore. Elle éclaire la représentation des corps dénaturés de tous les maîtres de la culture, atteints par une mésaventure de la vitalité. Ainsi M. de Clergerie est présenté par les paysans comme un « mal vivant ». C'est « un petit homme noir et tragique, avec une tête de rat. Et son inquiétude est aussi celle d'un rat, avec les gestes menus, précis, la perpétuelle agitation de toute espèce ».²⁴ Il semble condamné par une « loi de sa nature » à « grignoter, ronger ». Le portrait qui est brossé de lui est celui d'un être voué à la fatalité de la répétition et à une dérive vers le vide, qui atteint aussi Cénabre dont le corps devient peu à peu une espèce de monument désaffecté, un arbre macabre, rongé par la mort : « Qui l'eût vu (...) d'un pas calme et lourd, ses fortes épaules roulant imperceptiblement sous l'étoffe tendue de la soutane, et les puissantes racines de sa mâchoire jusqu'à la nuque impavide, eût envié cette puissance tranquille, pourtant déjà détruite au dedans, frappée par la mort... »²⁵ Le corps de monsieur Ouine est lui aussi rongé de l'intérieur par la tuberculose que tout le récit tend à rendre mystérieuse et pour le moins psychosomatique. Son être semble déjà accordé à la mort qui se manifeste dans son corps par un excès de graisse et d'eau que la narration identifie à une forme de pourriture : « il s'immobilisa longuement, une de ses mains gonflées sans doute du même liquide séreux qui coulait de ses paupières... » ; puis sont évoquées « les larges parois du thorax où les poumons achèvent de pourrir » et enfin « cette vie moribonde »²⁶. Ce corps semble donc la traduction physiologique d'une corruption originaire dont la source est à chercher dans l'enfance. Et nous croyons voir un indice de l'écriture naturaliste, façon Huysmans, dans cette figuration d'une copieuse décomposition de la vie. En outre, le corps se fait végétal : la narration dit de

son cou : » on dirait qu'il fléchit sous les poids, ainsi que la tige d'une fleur monstrueuse²⁷. Selon Bernanos, sans spiritualité, le corps humain rejoint monstrueusement le monde naturel et végétal. Le néant intérieur de monsieur Ouine a fait de lui un pur « désir », une « béance » et de son corps un magma de corruption que plus rien n'anime. sa mort revient à n'être qu'une régression vers la nature avec la quelle le confond la dernière image du texte. On voit que le moraliste athée, M. Ouine, qui semble imprégné des idées de Schopenhauer mais parle aussi à l'occasion comme Renan et Gide – est condamné à rejoindre la pure nature : « le petit bruit de son rire s'élevait à peine au-dessus du silence, il ressemblait maintenant au hoquet de l'eau dans l'ornière d'argile, au cliquetis de l'averse, à n'importe quel murmure inintelligible des choses, il n'avait plus aucun sens humain. « On sombre dans l'inhumain ce qui rejoint pour une part la représentation naturaliste du corps mais le sens est différent. Il ne s'agit pas d'une malédiction sociale mais ontologique, liée à une idéologie maudite, celle que la culture moderne, telle que la conçoit Bernanos, fait peser sur les maîtres intellectuels et leurs séides. Enfin le corps peut devenir, comme chez Huysmans, le théâtre d'une autre scène grotesque et fantastique qui se joue dans les profondeurs monstrueuses. Ainsi en va-t-il de l'intériorité de Cénabre où lui-même sent se lever un cortège de fantômes fantastiques :

Tous les coins obscurs grouillaient d'une vie féroce, embryonnaire (...). Et ce petit peuple monstrueux, soudain tiré des limbes de la mémoire, s'avancait en chancelant au bord de la conscience, aussi difficile à reconnaître et à nommer que ces nains quadragénaires, sans âge et sans sexe, obsession de peintres hantés »²⁸.

Mais cette représentation des profondeurs intimes ne nous place-t-elle pas déjà au bord de l'expressionnisme ?

Le corps féminin ne relève pas tout à fait de la même représentation, car selon Bernanos, il semble toujours plus proche de la nature. Ce qui le définit mais peut-être le menace, c'est plus encore que le corps masculin, une revanche du désir exacerbé. La femme retombe alors du côté d'une sorte de sauvagerie, d'un emportement naturel et instinctif vers le mal, comme croit le constater le curé d'Ambricourt en la personne de Chantal : « je ne savais rien, écrit-il, de cet emportement silencieux qui semble irrésistible, de ce grand élan de tout l'être féminin vers le mal, la proie – cette liberté, ce naturel dans le mal, la honte... »²⁹ Non que la représentation du corps féminin ne comporte des traits naturalistes, analogues à ceux que présentait le corps masculin. Chantal de Clergerie découvre avec stupeur les marques de l'hérédité dans son corps et dans son être physiologique : « Ses yeux ? N'était-ce pas un autre regard qu'elle connaissait trop, dont elle avait tant de peine à supporter la fixité ténébreuse, où flotte un rêve informe qui n'a plus ni couleur ni contour, un cadavre de rêve décomposé ? Mais oui ! C'était les yeux de sa grand-mère, les yeux de mama, ses yeux même. Le brusque éclair

de l'angoisse éclata au creux de sa poitrine, resplendit jusqu'à la dernière de ses fibres. De tous les coups qu'elle eût pu redouter, attendre, celui-là était le plus dur, imprévu, imparable ». ³⁰ L'image de la bête humaine se profile entre les lignes lorsque Chantal saisit à la surface de son être un événement qui semble émerger des profondeurs de la race et du corps. Son discours intérieur prend alors une couleur naturaliste :

Non, ce n'était ni celui-là, ou tel autre, ni cette médiocre aventure, ni même la crainte étrange qu'elle avait maintenant de son propre regard, de sa bouche pâle, de ses mains souvent tremblantes, de tout ce corps enfin, de cet appareil compliqué de chair, de sang, de nerfs dont elle n'était plus sûre désormais de se faire obéir, bête sournoise, humiliée, mélancolique, à laquelle elle imposait son allégresse, la foi, l'espérance, et la charité ainsi qu'un frein d'or ³¹.

Elle découvre l'hérédité dans son corps et à la source même de sa personnalité. On sait que tout le roman repose sur l'identification problématique de ces extases dans lesquelles elle tombe et qui sont peut-être des « crises nerveuses », héritées de sa mère. Pourtant à travers ce personnage de Chantal, il est possible de mesurer une ressemblance et un écart par rapport à la représentation du corps et de l'être telle qu'on la trouve sous la plume de Zola. En effet Chantal de Glergerie est, comme Pauline dans *La Joie de vivre*, un être sacrificiel qui prend son bonheur à faire celui des autres. Comme Pauline, elle met tous ses soins à faire la cuisine afin de réjouir ceux qui l'entourent ³². Mais Chantal meurt, tuée par Fiodor dans sa propre chambre ; la cuisinière qui semble détenir le privilège d'une sagesse très naturelle présente le corps de l'héroïne comme un « saint-sacrement », et fait d'elle la victime volontaire qui aurait tout sacrifié par avance, même son honneur. La perspective est donc totalement religieuse et mystique tandis que dans *La Joie de vivre*, Pauline est dotée d'un corps plein de santé et de vitalité heureuse, tout entier accordé à la nature et à son rythme. Les dernières pages la montrent en train de faire accomplir ses premiers pas au jeune fils de Lazare. Toute la foi de Zola en la vie se concentre dans ce choix romanesque tandis que le roman bernanosien s'achève, humainement parlant, en tragédie. L'ouverture vers le surnaturel se dit de manière elliptique et détournée par un montage très subtil. ³³

Pour finir, je voudrai confronter brièvement le suicide de Flore dans *La Bête humaine* et celui de Mouchette, dans *Sous le Soleil de Satan*. Mouchette est décrite comme un corps convulsé en proie à des forces contradictoires dont elle est le support plus que le sujet. L

'angoisse seule survivant à sa cause, elle ne saurait dire pourquoi elle se blottit dans l'angle du mur, le visage sur ses genoux, toute hérissée de frissons, claquant des dents. « Le récit orchestre une forme de possession que traduisent métaphores et oxymore »: La houle d'angoisse l'agite, l'affreuse

caresse glacée la saisit durement à la gorge ». Avant l'arrivée de Satan, de « sa paix muette » et de la décision qu'il suggère, voici la parodie du « de profundis » sur le rythme même du psaume dont est reprise la sémantique : « C'est alors qu'elle appela – du plus profond, du plus intime – d'un appel qui était comme un don d'elle-même, Satan ». ³⁴ Le corps est bien ici encore l'icône du drame surnaturel qui, selon la vision de Bernanos, se joue dans les profondeurs de l'être et se concentre dans le nom sur lequel se clôt la phrase grâce à l'inversion du sujet. Dans *La Bête humaine*, Flore va au suicide avec un fier emportement que tout le récit tend à héroïser. Elle est constamment montrée en pleine possession de ses moyens : « elle ne raisonnait pas, ne pensait même pas, n'avait qu'une résolution fixe, marcher, marcher devant elle, tant qu'elle ne rencontrerait pas le train, et marcher encore, droit au fanal, dès qu'elle le verrait flamber dans la nuit. « Elle redoute même d'avoir à s'asseoir ou se coucher pour attendre le train ». Mais cela lui paraissait indigne, elle avait le besoin de marcher jusqu'au bout, de mourir toute droite, par un instinct de vierge et de guerrière. « La dernière image la saisit dans un ultime effort comme si elle voulait « êtreindre le colosse » et « le terrasser ». Zola a voulu faire du suicide un acte pleinement assumé par une femme remplie d'énergie alors que dans le récit bernanosien, le suicide procède d'une totale aliénation.

On voit pourquoi Bernanos recourt à des traits de l'écriture naturaliste dès qu'il veut figurer le corps en proie aux forces du mal. L'être humain ne peut être sujet selon lui que s'il assume son incomplétude, son désir essentiel de Dieu. Seul les personnages que le texte valorise, même si leurs corps les trahit, sont unifiés, transparents ; leur parole est à l'unisson de leur corps. A la limite, leur corps devient « glorieux » et se résorbe en une voix limpide et ténue qui signe l'accord complet de l'être avec soi-même, ce que traduit parfaitement l'ultime phrase du curé d'Ambricourt : « tout est grâce ». En revanche, le corps se vide, se décompose ou devient le théâtre d'une scène fantasmagique quand il échappe à la vérité du sujet. Et la peinture qu'en fait Bernanos rejoint partiellement celle de Zola, dans les fragments où il montre l'être humain en proie à l'hérédité, à une physiologie détraquée. Peut-être intègre-t-il davantage encore l'écriture parodique et grotesque de Huysmans pour dire les déjections et la défécation du corps, lorsqu'il n'est pas ou plus tout entier traversé par une volonté bonne, animé par la grâce. Il retombe alors dans la disgrâce de la pure nature et toute la figuration vise à le montrer réduit et soumis aux tribulations de l'espèce.

Monique Gosselin-Noat
(Université de Paris-X-Nanterre)

Notes

- 1 Colette Becker, « La fille Elisa ou « une unité d'un troupeau » *Cahiers Goncourt*, N° 7, 1999-2000, pp 194-204.
- 2 Bernanos était depuis 1911 rédacteur de ce journal d'Action Française. L'article a paru le 5 octobre 1913 sous le titre : « *Zola ou l'idéal* ». *Ecrits de combat*, Gallimard, Pléiade, 1970, p. 927
- 3 E. Zola, *Lourdes*, œuvres complètes, Cercle du livre précieux, 1968, p 35.
- 4 *Les Nouvelles littéraires*, 17 avril 1926, reprise dans *Le crépuscule des vieux*, (1956, Gallimard) puis dans *Ecrits de combat*, Pléiade, Gallimard, 1970, p 1038. Toutes les références aux écrits de Bernanos sont empruntées à l'édition de la Pléiade, Œuvres romanesques, 1961. *Ecrits de combat*, I, 1970., II 1995.
- 5 *Sous le Soleil de Satan* (1926), Gallimard, la pléiade, 1961, p 289.
- 6 G. Bernanos, *M.R. op.cit.*, p 879.
- 7 Cf Armand Lanoux, « Zola vivant » *Emile Zola*, Œuvres Complètes, Cercle du livre précieux T. I, 1966, p 108.
- 8 *Un Mauvais rêve*, (1931-34), resté inédit, publié par A. Béguin, Plon 1950, Gallimard, Pléiade., p 880.
- 9 *Ibidem*, p 930.
- 10 Voici exactement les termes employés par Barbey : « Il y a plus bas que le ventre ; il y a ce qu'on y met et qui en sort. Aujourd'hui on nous donne de la charcuterie ; demain ce sera de la vidange », *Le Roman contemporain*, Lemerre, 1902, p 200.
- 11 Lettre à l'abbé Lagrange, Aire-sur-la Lysq, 13 septembre 1905, Cor, Plon 197, p 84 : « J'ai même commencé du ...Zola, mais, rassurez-vous, c'est de sa jeunesse ; c'est dans l'ancien *Moniteur illustré* et inoffensif, sentimental, même – qui le croirait ? C'est intitulé *Page d'amour*.
- 12 Sur ce point, cf, M. Gosselin, *L'écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de G. Bernanos*. Chamion 1979, Aux amateurs de livres, 1989, p 187-197.
- 13 *Journal d'un curé de campagne*, (1936) op. cit. p 1087 Cf aussi : « Il me semble avoir fait à rebours tout le chemin parcouru depuis que Dieu m'a tiré de rien ». *ibidem*, p 113. Voir aussi p 1066.
- 14 Bernanos, *Nous autres Français*, Essais et écrits de combat, 1970, op. cit. p 717 Cf aussi p. 673 : « le malheur et l'opprobre du monde moderne, c'est qu'il désincarne tout, qu'il recemence à rebours le mystère de l'Incarnation ».
- 15 Bernanos traduit cette conception du réalisme en littérature lorsqu'il raille, dans une lettre à Jorge de Lima, du 15 novembre 1943, (Cor, op. cit. t. II, p 523) « les gens bornés qui n'admettent que les réalités de Zola. Enfin, dans une longue réflexion développée au Brésil encore (*Chemin de La Croix-des âmes*, « L'Escroquerie de la culture », *Ecrits de Combat*, T. II, p 598) : « Il compare un certain nombre de littérateurs aux concierges parisiennes qui se flattent de « connaître la vie » : » C'est vrai qu'elles en savaient toutes les grimaces, mais elles ne connaissaient pas réellement la vie, parce qu'elles ne l'aimaient pas (...). Si on veut bien imaginer la littérature universelle ainsi qu'une vaste maison aux appartements les plus divers peuplés d'innombrables locataires, on doit supporter qu'elle ait également des concierges ». Il fait ainsi référence implicitement au naturalisme et à ses épigones.
- 16 Il faut rappeler ici l'étrange prophétie du curé de Fenouille dans *Monsieur Ouine* : « Oui, monsieur, l'heure vient (peut être est-elle déjà venue ?) où le désir qu'on croit avoir muré au fond de la conscience et qui y a perdu jusqu'à son nom va faire éclater son sépulcre. Et si toute issue lui est fermée, il en trouvera une dans la chair et dans le sang – oui, monsieur – vous le verrez paraître sous des formes inattendues et, si j'ose le dire, hideuses, horribles ». Voilà qui peut rendre compte de la représentation de corps convulsés qui disent à leur manière la perversion du désir.
- 17 *L'Imposture*, 1927, op. cit. p 374.
- 18 Colette Becker, « dire la femme en régime naturaliste », *Actes du colloque de Sarrebruck*, 2000, à paraître.

- 19 Jean-Louis Cabanès, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Klincksieck, 1991, 2 vol.
- 20 *L'Imposture*, op. Cit. p 446.
- 21 On sait que sur ce point, Bernanos suit la conception de l'hérédité, développée dans *Le Rêve éveillé*, 1926) par Léon Daudet. Cf sur ce point, Monique Gosselin, « Le problème de l'inconscient dans *L'Imposture* et *La Joie* de G. Bernanos, *Roman Vingt-Cinquante*, 1988.
- 22 *Sous le Soleil de Satan* (1926), op. cit. p 206.
- 23 *Journal d'un curé de campagne*, p 1128.
- 24 *La Joie*, p 735.
- 25 *L'Imposture*, p 358. Dans *La Joie*, il est saisi par le regard de Chantal de Clergerie dans une vision fantasmagorique comme un arbre noir et un « gibet colossal ». « Il ne voit plus qu'un tronc, une énorme colonne couverte d'écorce, comme si, l'arbre venait de se refermer sur son fruit, toutes les larmes qu'elle écoute maintenant tomber sur la pierre ne rendraient pas une goutte de sève à ce gibet colossal. » *La Joie*, p 666. Cette confusion du corps et du végétal procède encore d'une esthétique naturaliste mais ici la dimension fantastique et fantasmagorique, qui n'est certes pas absente des textes de Zola, prend un sens manifestement surnaturel, dans le contexte bernanosien, car le gibet confond le personnage de Cénabre avec Judas.
- 26 *Monsieur Ouine*, Ed. Palatine, Brésil, 1940, nouvelle éd. Béguin, 1955, op. Cit. p 1528-29.
- 27 *Ibidem*, p 1540.
- 28 *L'Imposture*, op. cit. p 463.
- 29 *Journal d'un curé de campagne*, op. cit. p 1132.
- 30 *La Joie*, op. cit. p 570.
- 31 *Ibidem*, p 576.
- 32 Cf ce que lui dit la cuisinière « Les fameux filets de soie au Chambertin ! J'en ai eu les oreilles rebattues toute une matinée. Attention à ci, attention à ça. Et puis y avez-vous goûté... » op. cit. p 550.
- 33 L'abbé Cénabre semble en effet délivré de son oppression angoissante et insurmontable, au moment où Chantal de Clergerie vient de mourir. Mais le montage du roman est tel qu'il faut toute une relecture à rebours pour le mesurer. En outre la folie dans laquelle sombre Cénabre conserve au dénouement toute son ambiguïté.
- 34 *Sous le Soleil de Satan*, Plon, (1926) op. cit. p 212.