

## BROUILLONS, DOSSIERS PREPARATOIRES ET TRAVAIL DE L'ECRITURE D'EMILE ZOLA

Conférence de J.P. Leduc -Adine, le 06 12 2000.

Les dossiers préparatoires de Zola que l'on trouve à la Bibliothèque Nationale ou à la Bibliothèque Méjanes à Aix concernent la série des romans qui composent *Les Rougon Macquart* ainsi que ceux des œuvres postérieures, *Les Trois Villes*, et *Les Evangiles*. L'étude de ces dossiers permet de relativiser très largement la vulgate critique et les préjugés de ceux qui ne voient dans l'œuvre de Zola que simple reproduction de la réalité historique et sociale, alors que, dans son œuvre, les critères esthétiques et littéraires sont au moins aussi importants que la volonté de témoigner sur la période contemporaine, sur "l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire.", sous titre de l'ensemble de la série romanesque.

Examinons d'abord ces dossiers : ils obéissent à une **structure assez immuable** ; ils comprennent plusieurs éléments identiques, mais d'inégale importance, selon les romans :

**L'ébauche**, premier texte écrit par Zola est une sorte de soliloque pour définir le thème, le projet du roman. Elle définit un sujet, une histoire, des rôles, parfois même la fin du roman. Certaines formules manifestent bien le caractère programmatique de ces ébauches, par exemple dans l'ébauche de *L'Assommoir* : " Le roman doit être ceci... ", ou dans celle de *La Bête humaine* : " Je voudrais, après *Le Réve*, faire un roman tout autre.. "

**Les notes** rassemblent tout ce qui relève du documentaire dans la construction de l'ouvrage. On y trouve, ce que Zola a appris, ce qu'il a lu (comptes-rendus de livres, comptes-rendus d'expériences, lettres...), ce qu'il a vu (reportages, croquis dans les quartiers) ; ces observations s'apparentent souvent au travail du peintre sur le motif.

Le **dossier personnages** présente les noms et caractérisations des différents personnages, leur statut. Il existe aussi de véritables fiches, et pour les personnages principaux et pour les personnages secondaires.

On trouve enfin **des plans**. La plupart des dossiers comportent deux plans plus ou moins successifs : l'un, le premier qui est plus ou moins contemporain de la construction de l'ébauche, l'autre, le second précède souvent la rédaction ; l'un et l'autre évoluent d'une forme plus lâche à une forme plus élaborée mais ne constituent pas vraiment des manuscrits, au sens strict du terme, puisqu'ils sont antérieurs à la rédaction, quelquefois concomitants.

Les “ manuscrits ” de Zola sont, à cet égard, assez différents de ceux de Flaubert ou de ceux de Proust, par exemple. Alors que Flaubert entreprend un véritable travail d’écriture sur le texte à paraître (ajouts, suppressions, inversions, réécriture, etc.), les manuscrits de Zola, au sens strict du terme, eux, constituent un avant-texte qui ne reçoit que des corrections rares et superficielles, et finalement souvent peu significatives. Il en est de même pour les placards de journaux corrigés par Zola avant publication en librairie, chez l’éditeur des naturalistes, Charpentier.

## Ebauche

La genèse des dossiers préparatoires obéit à une **certaine chronologie**, qu’il n’est pas toujours aisé de rétablir. D’abord l’ébauche dont le point de départ est une “ phrase noyau ” : “ *montrer le milieu peuple et expliquer par ce milieu les mœurs peuple* ”, pour *L’Assommoir*, par exemple. L’ébauche constitue le développement de cette “ hypothèse initiale ”, elle établit une stratégie romanesque. On y trouve un véritable langage de programmation, un projet explicite, une prospective dans le roman. Dans la première page de l’ébauche de *L’Assommoir*, on lit ceci : “ *Le roman doit être ceci : illustrer le milieu peuple, et expliquer par ce milieu les mœurs peuple ; comme quoi à Paris, la soulerie, la débandade de la famille, les coups, l’acceptation de toutes les hontes et de toutes les misères vient des conditions mêmes de l’existence ouvrière, des travaux durs, des promiscuités, du laisser aller.....* ”. C’est la volonté de l’écrivain qui est en œuvre ici, on y remarque d’ailleurs une présence massive de la première personne, d’un “ Je ” qui met en scène le texte. Cette présence est d’autant plus remarquable, que ce “ Je ” disparaît totalement dans le texte romanesque. Il en est de même pour toute une série de tournures modalisatrices, “ **Il faut que...** ”, “ *Ma Gervaise doit être l’héroïne, je fais donc la femme du peuple...* ”. Le roman apparaît alors comme un enchaînement de volontés, de nécessités et d’implications logiques.

L’ébauche est écrite comme un plan de bataille, comme un véritable projet de manœuvre. Même si c’est un témoignage sur une société, le problème de la construction d’une fiction, de la technique narrative reste le point central. Zola dispose en toute autonomie de l’action et de ses personnages. Un autre exemple, toujours dans *L’Assommoir* : “ *Je la débarrasse de Claude, dès que celui-ci a 10 ou 12 ans...* ”. On voit bien ici que Zola “ arrange son jeu ”, s’éloignant ainsi totalement des déterminismes naturels. Il tient un discours calculateur : “ *Je veux rester dans la simplicité des faits* ” commentateur : “ *Je veux faire d’elle un personnage sympathique* ”, il recourt à une stratégie des causes et des effets. On trouve dans les ébauches de nombreux substituts à l’expression de cette volonté à la première personne : l’infinitif, un très fréquent “ *A trouver* ”, des phrases non verbales : “ *Des faits les uns au bout des autres...* ” ou encore le système syntaxique du “ *si ...alors* ” : “ *Si je prends le titre, la simple vie* ”.

de Gervaise Coupeau, il faudra que le caractère du livre soit précisément la simplicité”. On voit bien ici qu’un choix en conditionne un autre, qu’il y a une construction du texte plus qu’une vision déterministe inspirée de Claude Bernard. Dans l’ébauche, se développe un discours volontariste, planificateur, marqué par la présence massive d’un personnage qui régit. Le roman y est mis en perspective, les épisodes disposés en séries logiques. Il s’agit donc bien davantage d’un **travail sur la fiction**, presque d’un délire de la fiction, que d’un témoignage ethnographique.

La fidélité du roman à l’ébauche n’est pas toujours complète, dans ce cas, l’intérêt, c’est justement de voir comment Zola construit et déconstruit son roman, comme il le fit par exemple pour la fin de Gervaise dans *L’Assommoir*.

On trouve dans les ébauches de nombreuses références à des modèles ou à des contre modèles. Ainsi *La Bête humaine* se réclame de *Thérèse Raquin* mais s’oppose au *Rêve* en se donnant Dostoïevski comme contre modèle. Pour *L’Assommoir*, c’est Eugène Manuel, écrivain ouvrier qui joue cette fonction de texte –repoussoir. Les références de Zola sont donc souvent des textes littéraires au moins autant que la réalité historique et sociale.

Les dossiers préparatoires ne sont pas destinés à être lus mais Zola les a quelquefois montrés à un journaliste avec lequel il entretint une correspondance, aux Goncourt dans le but d’attester du caractère scientifique de son travail. Aucune publication de ces notes n’a eu lieu de son vivant, l’ensemble des manuscrits a fait l’objet d’un legs par la femme de l’écrivain, après sa mort.

Ce souci du réel n’exclut pas le déterminisme, mais celui-ci est avant tout un problème de romancier, le système d’implication logique à l’œuvre dans les romans de Zola n’est pas lié à la volonté de témoignage.

## NOTES

Elles sont le signe d’une obsession scientifique, presque scientifique chez Zola. Elles constituent une classe définie d’avant-textes, une genèse dont les objectifs sont déterminés, avec des titres et des sous-titres. Zola engrange un savoir, cherche en quelque sorte à concurrencer les encyclopédies. Il utilise très souvent le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse, par exemple l’article “chemins de fer”, pour la préparation de *La Bête humaine*. Dans cet article, d’une quarantaine de pages, un des plus importants de l’ouvrage, on trouve les accidents de chemin de fer, les meurtres, les viols qui ont eu lieu dans des trains. On pourrait quasi affirmer que la structure de l’article dictionnaire a constitué la structure narrative. On retrouve ici la volonté des naturalistes de

concurrer l'Encyclopédie. Ainsi, le roman *Une page d'amour* est composé de cinq parties, comprenant chacune cinq chapitres. Le dernier chapitre de chaque partie présente une description de Paris, à des moments, à des saisons, à des heures divers, sur le modèle des séries impressionnistes. Pour Paris vu des hauteurs de Chaillot, Zola s'est sûrement inspiré du Paris-guide qui signalait à cette époque ce panorama, bien connu aussi des peintres, par exemple de Manet et de Berthe Morisot, qui en firent un sujet de tableau.

On trouve trois types de notes que Henri Mitterand a classées ainsi : les choses vues, les choses lues.

**Les choses vues** sont tirées de l'expérience vécue de Zola. Boche, le concierge de *L'Assommoir* correspond au type de son portier rue de la Condamine, les fenêtres de la boutique de Gervaise occultées par des couvertures lors du repas sont inspirées par une anecdote familiale, son oncle Auber mettait une couverture à la fenêtre les jours de gala. Le forgeron Goujet, lui, est certainement inspiré par un séjour avec ses amis peintres, à Bennecourt, dans une pension au-dessus de l'atelier d'un forgeron. Le plus souvent cependant, ces "choses vues" entrent directement dans le roman, sans évidemment passer par les notes.

**Les choses lues** ont leur importance puisque Zola va, comme les peintres, voir sur le motif ce qui peut intéresser son roman, il prend des notes au crayon qui font ensuite l'objet d'une rédaction. Il établit des croquis, des plans. Ces notes sont très intéressantes, Zola a le coup d'œil pour saisir dans la simultanéité ses impressions et les différents ordres sensoriels. Il s'agit d'une écriture par flashes, utilisant la parataxe, les phrases non verbales. C'est le cas en particulier pour l'enquête topographique sur la grande maison de *L'Assommoir*. Tout ceci est à relier au goût de Zola pour la photographie, il commence à photographier dès 1890. Zola construit des plans qui renvoient à la Goutte d'or en 1876-1877, il part ainsi de la réalité mais il y a tout un travail de transformation puisque son roman utilise la topographie à des fins idéologiques et mythologiques. Dans ce quartier, il utilise le mur d'enceinte, la barrière d'octroi et le boulevard qui pénètre dans Paris en une sorte de carrefour, de croisement au centre duquel il installe l'Assommoir du père Colombe et oppose par cette organisation l'espace ouvrier et l'espace bourgeois du Paris *intra muros*. Dans ce roman, l'espace est nettement socialisé, au cours de la visite au Louvre, les personnages se sentent déplacés, l'essentiel du roman se déroule dans le quartier de la Goutte d'or, et lorsque Gervaise se rend à Sainte Anne, elle ne voit rien sur son passage. Le goût de Zola exploite, à d'autres fins que purement informatives, référentielles, les différents espaces dans lesquels il situe ses romans et qui jouent un rôle narratif primordial.

Pour les **choses lues**, Zola consulte des correspondants : ainsi, l'architecte Frantz Jourdain pour la préparation du Rêve ; celui-ci lui

donne de nombreux renseignements sur les cathédrales médiévales, sur les maisons ; il utilise, lors de la préparation de *L'Assommoir*, parmi de nombreuses autres sources, le *Dictionnaire de la langue verte* de Delvau qui lui permet de faire “ parler ” ses personnages, d’assurer au roman une certaine homogénéité ; les manuels *Roret* qui proposent une initiation encyclopédique aux différents métiers, celui de couvreur, de blanchisseuse, de chaîniste. Mais, c’est la lecture de l’ouvrage du docteur Magnan *De l’alcoolisme, des diverses formes du délire alcoolique et de leur traitement* qui va conduire Zola à centrer bien davantage son roman sur les méfaits de l’alcool : la lecture de cet ouvrage technique, en dehors de sa fonction mimétique, a conditionné, et la structure romanesque et la valeur symbolique du texte.

On peut s’interroger sur la **fonction de ce savoir documentaire** dans la dynamique du roman. Il constitue un pré-requis de l’illusion réaliste, il s’agit de donner à voir, à connaître, reconnaître des éléments de la réalité. On retrouve ici la volonté de concurrencer l’encyclopédie, l’émulation avec le savant. Il faut rappeler l’importance de la diffusion des connaissances au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais ce qui importe, c’est la manière dont ces connaissances sont exploitées dans la fiction narrative. Si l’on prend l’exemple de Goujet et du concours de forgerons dans le chapitre VII, Zola s’est bien sûr inspiré d’un savoir encyclopédique sur la forge, mais ce savoir est totalement subverti par la fiction. Goujet est bon forgeron, c’est parce qu’il veut séduire Gervaise : le travail de la forge est alors chargé d’images érotiques, mythologiques qui subvertissent véritablement les éléments encyclopédiques.

## PLANS

Prenons toujours *L'Assommoir* à titre d’exemple. Le premier plan détaillé dégage le profil diégétique du roman, il s’étend sur vingt chapitres (vingt et un étaient originellement prévus).. Le second plan comprend seulement treize chapitres et constitue une refonte étonnante du plan précédent. En effet, il permet au romancier de construire une structure narrative “ en chapeau de gendarme ”. En effet, ce nombre du malheur, 13, permet de resserrer la structure romanesque dans une **construction symbolique et dramatique** : les six premiers chapitres marquent l’ascension sociale des Coupeau, les six derniers marquent, eux, la décadence de la famille, jusqu’à la disparition de deux des principaux protagonistes et le chapitre VII, la fête de Gervaise est à la fois apothéose et début de sa chute : **le chapitre VII constitue bien sûr le pivot du roman**. Alors que la première version était horizontale, chronologique, la seconde dans sa structure formelle, dans une véritable combinatoire de substituer au déterminisme externe de la réalité un déterminisme interne au roman. Les deux parties de six chapitres sont elles mêmes subdivisées en deux triades de chapitres ; des symétries

organisées à l'intérieur des chapitres montrent bien que la composition de *L'Assommoir* est ainsi pliée à une règle numérique, qui nous éloigne du témoignage sur la réalité historique et sociale, même si Zola utilise des "carnets d'enquêtes". Cette distribution des chapitres, binaire, puis ternaire témoigne du goût de Zola pour les combinatoires formelles ; on sait qu'il était obsédé par les chiffres, et quasi arithmomaniac.

Zola retrouve le système de la rhétorique classique et les exigences d'une rationalité dans la composition même du roman. On peut parler d'une sorte de métrique, de rhétorique de la structure romanesque. Zola conçoit des architectures romanesques très élaborées, sur des schémas classiques. ;ce qui est extraordinairement intéressant dans cette transformation, dans ce passage à cette structure en treize chapitres, c'est qu'il permet une construction très savante du roman

Les dossiers préparatoires de Zola donnent beaucoup plus d'informations sur la macrostructure que sur sa microstructure.

### **GENESE DE LA FIN D'UN ROMAN**

L'intertexte littéraire est très important, il nous entraîne loin de la reproduction de l'actualité. La fin de *Gervaise* est prévue dès l'ébauche : "*Mort de Gervaise, Lantier s'en va*", "*La fin, le drame et d'abord la chose la plus importante, il faut y employer tous les personnages*". Elle est prévue, car elle a une fonction thématique, esthétique, idéologique. Le protocole de sortie du roman est ici une fin fermée : les deux personnages principaux meurent, doivent mourir. Dans l'ébauche, folio 168, Zola, dans une perspective très dramatique, imagine *Gervaise* toujours amoureuse de *Lantier*, qui est aussi l'amant de *Virginie* et "mange l'épicerie". Tous les personnages poussent *Gervaise* au conflit avec sa rivale. *Gervaise* "grosse de *Lantier*", surprend *Virginie* et son amant, au lit, en flagrant délit ; furieuse, elle casse sur eux une bouteille de vitriol. *Lantier*, fou de douleur, la traîne dehors par les cheveux, on assiste alors à un duel féroce entre *Lantier* et *Goujet*, venu défendre celle qu'il a aimée. *Gervaise* finit par mourir d'un coup de pied donné par *Lorilleux* qui lui crie : "Crève, salope". Dans le premier plan détaillé, Zola reprend les mêmes éléments, mais *Virginie* et *Lantier* ne sont plus atteints que de quelques gouttes de vitriol, et Zola manifeste sa volonté de modifier cette fin : "*Il ne faut pas faire mourir Gervaise par la violence. Elle est déjà descendue plus bas. Elle meurt de dégradation et d'éreintement*". La note "non, pas de drame" manifeste la volonté d'une fin non marquée, et c'est la raison pour laquelle, Zola donne le "dernier mot" à *Bazouges*. On voit bien ici l'influence du mélodrame, c'est à dire de la littérature, comme on peut la trouver dans l'épisode de la vie et de la mort de la petite *Lalie Bijard*, inspiré d'un fait divers trouvé dans un journal, découpé et conservé dans le dossier préparatoire. Le problème de l'idéologie est subverti par

celui de la fiction. On ne peut absolument pas, on ne doit absolument lire le naturalisme simplement comme une esthétique de simple copie du réel, comme une simple reproduction du monde et des hommes. Rappelons la définition donnée par Zola à l'œuvre d'art : “ L'œuvre d'art est un coin de la création vu **à travers** un tempérament ”, et ce qui paraît essentiel, c'est bien le terme “ à travers ” qui porte la valeur définitoire ; Zola réclamait avant tout en art “ l'individualité puissante ”.

\*

\*

\*

Pour consulter de larges extraits des dossiers préparatoires, dossiers en effet encore inédits, pour la plupart, les enseignants ont intérêt à consulter l'édition des *Rougon-Macquart* établie par Henri Mitterand dans l'édition de la Bibliothèque de La Pléiade, ils sont commentés et contribuent à l'étude de la genèse des romans. Les diverses éditions de poche en contiennent aussi des extraits.