

DOSSIERS PREPARATOIRES ET GENESE SCENARIQUE CHEZ ZOLA

JEAN-PIERRE LEDUC-ADINE
EQUIPE ZOLA - ITEM - CNRS

R E S U M O

O que nos ensinam os dossiês preparatórios dos romances de Zola ? Um de seus aspectos interessantes – mas longe de ser o único – é ver estabelecer-se, construir-se, uma estrutura narrativa que se apoia inicialmente sobre modelos que são ao mesmo tempo modelos discursivos, modelos genéricos e modelos ideológicos. Desta maneira os primeiros planos de L'Assommoir prevêem um sistema que se estrutura em 21 capítulos, o número na versão definitiva será reduzido a 13. É primordial analisar ao mesmo tempo o como e o por quê dessa mudança. A cadeia de substituições transforma-se em cadeia de transformações. O romance terminado esconde, sob seu aspecto acabado, os numerosos pontos de vista que são impostos ao romancista.

R É S U M É

Que nous apprennent les dossiers préparatoires des romans zoliens ? Un de leurs intérêts – mais c'est loin d'être le seul –, c'est de voir s'établir, se construire, une structure narrative qui repose initialement sur des modèles qui sont à la fois des modèles discursifs, des modèles génériques et de modèles idéologiques. Ainsi les premiers plans de L'Assommoir prévoient un système qui repose sur 21 chapitres, leur nombre, dans la version définitive en sera réduit à 13; il est primordial d'analyser à la fois le comment et le pourquoi de ce changement. La chaîne de substitutions se transforme

en chaîne de transformations. Le roman constitué dissimule sous son aspect achevé les nombreux points de vue qui se sont imposés au romancier

A B S T R A C T

What do the manuscripts of Zola's romances teach us? One interesting aspect, far from being the only one, is to observe a narrative structure being established or built up. A structure that is maintained first by models that are, at the same time, discursive, generic and ideological. This way, the first plans of L'Assomoir were based on a system that is structured in twenty-one chapters, the number of the final version is reduced to thirteen. It is vital to analyse how and why this change happens. The chain of substitutions transforms into a chain of transformations. The finished romance hides, under its finished aspect, the numerous points of view that are imposed to the writer.

il convient de poser initialement l'existence d'une catégorie de documents, assez mal connus, jusqu'alors assez peu étudiés, et assez peu exploités, et par l'histoire, et par l'analyse littéraires. Il s'agit de ce que l'on doit considérer comme l'avant-texte des Rougon-Macquart, les "dossiers préparatoires", selon le terme donné à cet objet textuel par les critiques. Zola consigne dans ces dossiers d'importance variable (de 108 fs pour *Une Page d'amour* à 1244 fs pour *La Débâcle*) toutes les premières réflexions et constructions de la conception du roman à écrire ou en cours d'écriture. Claude Duchet définit les dossiers préparatoires des oeuvres de Zola comme "un ensemble instable, inachevé, parcellisé de matériaux rédactionnels". C'est tout à fait exact, si l'on considère que travailler sur des manuscrits, sur des dossiers préparatoires, c'est travailler sur de l'inachevé, sur ce qui aurait pu être, sur ce qui a été à un moment de la rédaction, de la gestation. Mais l'anarchie ou la forme plus ou moins anarchique du dossier n'est vraiment qu'apparente, car, en fait, une analyse précise montre que tout dossier préparatoire zolien obéit à un ensemble de transformations réglées: la démarche zolienne repose sur des schémas d'implication logique très contraints, et très contraignants.

CARACTÉRISTIQUE DES DOSSIERS PRÉPARATOIRES

Outre les caractéristiques matérielles qu'il convient de retenir, en particulier, le format, le papier, les filigranes, les moyens d'écriture utilisés (encre, plume, crayon, etc.), ces dossiers préparatoires se caractérisent par un certain nombre de traits:

1. SÉDENTARITÉ

Les dossiers préparatoires ne sont pas de véritables "carnets d'enquêtes", qui renverraient à des blocs-notes de reportage; les notes prises par Zola ne sont pratiquement jamais des notes prises sur le vif, "sur le motif". Ainsi les notes intitulées, "Le quartier, les rues, les cabarets et les bals" (f101 à 117) avec les plans et du quartier (f103) et de la grande maison (f202) ont été écrites ou réécrites par Zola dans son bureau, pratiquement sans rature.

Par contre, deux folios, les 194 et 195, écrits au crayon d'une écriture plus tremblée et constitués de notations, sans suite logique véritable pourraient éventuellement constituer deux pages de véritables carnets d'enquêtes, écrits sur place, quasi croqués sur le vif: "Des hommes parlant fort avec des hommes marchant vite, les ouvriers, des femmes, des enfants ..."

Ce critère, quasi constant, de sédentarité pour l'écriture, pourrait prouver, soit la réécriture de notes ayant disparu, soit l'écriture après coup de choses vues à l'extérieur.

2. PARATEXTUALITÉ

Tous les analystes ont relevé "le dispositif à peu près immuable dont chaque section est plus ou moins étendue selon les romans". Il conviendrait d'étudier le souci paratextuel qui fait que, sur une page blanche, Zola pose un titre qui relève, non du contenu documentaire, référentiel, mais d'une volonté programmatique: ce sont les termes "Ebauche", "Premier ou deuxième plan", "Notes diverses", "Personnages". La valeur programmatique s'inscrit obligatoirement dans un schéma narratif contraignant.

3. SPÉCIFICITÉ

Chaque dossier renvoie à la préparation d'un et d'un seul et unique roman, ce qui évidemment n'empêche pas les renvois intertextuels, internes, c'est à dire à l'oeuvre de Zola: "Ne pas refaire *Thérèse Raquin*", ou externes: "Ne pas tomber dans le Manuel". Les rares interférences sont dues, sans aucun doute, à un mauvais classement; ainsi, dans le dossier préparatoire de *L'Assommoir*, les f218 à 233 appartiennent au dossier préparatoire de *La Faute de l'Abbé Mouret*; ils n'ont aucun rapport structurel avec le dossier de *L'Assommoir*.

A cet égard, rien à voir avec les carnets flaubertiens, dans lesquels Flaubert consigne des observations, des projets, des scénarios pendant de longues années, dans une sorte de main courante.

CONSTRUCTION DES DOSSIERS PRÉPARATOIRES

Rappelons d'abord quelle est l'organisation de ces dossiers: nous nous appuierons essentiellement pour cette rapide étude sur le dossier préparatoire de *L'Assommoir*. Les deux premiers dossiers (ceux de *La Fortune des Rougon*, et de *La Curée*, les deux premiers romans du cycle) sont un peu moins développés et surtout moins construits que ne seront les autres, les suivants, par contre, les dix-huit autres, prennent un volume beaucoup plus important et s'organisent selon un classement en parties ou sections qui portent des titres (souvent donnés en pleine page par Zola lui même, classement que l'on retrouve pratiquement toujours).

Le dossier préparatoire du roman – manuscrit – comporte une *Ebauche* (terme zolien) où Zola esquisse dans ses grandes lignes: l'intrigue du roman, des "notes" prises sur le terrain (repérage de lieux, etc.) ou dans des livres, un fichier "personnage", où il construit l'état civil du personnel romanesque, enfin des plans détaillés; deux plans détaillés en général, chapitre par chapitre. Ces dossiers sont conservés, pour la plupart, à la Bibliothèque nationale de France à Paris au Département des Manuscrits (Nouvelles acquisitions françaises nf 10.270, pour *L'Assommoir*).

Je ne m'attarderai pas sur le problème de l'ébauche, "soliloque programmatique", telle que la définit Henri Mitterand; le romancier définit un sujet, une thématique, qui est d'ailleurs première par rapport à toute représentation d'une réalité: "Le roman doit être ceci": Montrer le milieu peuple et expliquer par ce milieu les moeurs peuple (f158) Ce texte est difficile à classer dans un statut sémantique et pragmatique précis: discours volontariste, planificateur où Zola est à la fois sujet énonciateur et destinataire, dans un texte de dédoublement où il est à la fois créateur et lecteur critique.

On s'est souvent gaussé de la manie documentaire des fiches, fiches au sens moderne du terme: ce sont des livres résumés, des articles, des coupures de journaux, des prélèvements de textes. On pourrait, selon l'analyse proposée par Henri Mitterand, répartir ce savoir encyclopédique en trois classes, à la fois distinctes et complémentaires.

Il y a *les choses vues* qui résultent de l'expérience vécue de Zola: ainsi, le travail du forgeron Goujet: Zola le connaît depuis qu'à Bennecourt, où il était en villégiature avec Cézanne, il avait une chambre surplombant un atelier de forgeron (activité que Cézanne lui même a représentée dans un dessin, dans une marge d'une lettre adressée à Zola).

Il y a *les choses vues*: véritable travail sur le motif, comme les peintres, méthode que Zola connaissait bien, en particulier, dans le dossier de *L'Assommoir*, la description de la grande maison, centre topographique et centre diégétique, et du dossier préparatoire, et du roman.

Il y a enfin *les choses lues*. Citons pour *L'Assommoir*, parmi d'autre titres: de Denis Poulot, *Question sociale, Le Sublime ou le travailleur comme il est en 1870 et de qu'il peut être*, d'Alfred Delvau, *Dictionnaire de la langue verte*, du docteur Valentin Magnan, *De l'alcoolisme, des diverses formes du délire alcoolique et de leur traitement*.

Mais ce ne sont pas ces notes que je souhaite étudier, même si certaines ont joué un rôle structurel dans la construction diégétique; ainsi la lecture du livre du docteur Valentin Magnan sur l'alcoolisme a donné une nouvelle orientation au roman en centrant plus spécifiquement les malheurs de la classe ouvrière

sur les méfaits de l'alcool. Cette lecture documentaire a une fonction essentielle dans le dynamique de la genèse et dans la logique de la théorie naturaliste. Je souhaite plutôt me situer dans une perspective de génétique scénarique en étudiant le problème de transformation de la structure romanesque, tout au long de son élaboration.

En effet, un autre constituant important, à la fois en nombre de folios et en valeur structurelle pour la construction narrative, ce sont les plans qui reprennent, amplifient et transforment les premières indications données dans *L'Ebauche*.

En effet, dès l'ébauche, un modèle d'intrigue d'action, et de description se dégage plus ou moins dès lors: "J'aurai donc d'abord les phases existence qui suivent. Arrivée à Paris en 1850. Abandonnée par Lantier. Restée seule avec deux enfants, l'un de huit ans, l'autre de quatre ans (la scène de l'abandon, les enfants, etc.).

La rencontre de Coupeau, quelque part typique (Coupeau sait qu'elle était avec Lantier). Le mariage (typique aussi). Le premier temps du ménage, les premières raclées.

La réussite de Gervaise qui parvient à s'établir. Une petite boutique de blanchisseuse à côté de son ancienne patronne. La jalousie de celle-ci poussant au dénouement tragique." Etc.

Existe déjà un *découpage en scènes*, marqué par l'emploi de la terminologie narrative: "phases, scènes, dénouement, rencontre", et beaucoup d'autres comme "intrigue, récit, histoire, sujet, personnages, tableau, épisode, etc."

Existe aussi un découpage temporel, qui inscrit la narration dans le modèle biographique. Ne pas oublier que le premier titre prévu et donné par Zola dans *L'Ebauche* est *La simple vie de Gervaise Macquart*. Les scènes-clés marquent les moments de la vie familiale: "rencontre, mariage, ménage".

Ce premier plan détaillé est précédé d'une sorte de plan résumé, dénommé "Plan complet" par Zola, où il pose initialement des caractéristiques structurelles qu'il souhaite donner à la narration: "Des chapitres de vingt pages en moyenne, inégaux, les plus courts de dix pages, les plus longs de trente pages". L'importance accordée aux chiffres doit retenir l'attention; souvent, en effet, Zola se donne des indications chiffrées; ainsi à propos des trois

premières années du mariage des Coupeau, il indique (f15): "Un court résumé avant d'entrer dans le récit, cinq ou six lignes".

Dans ce premier plan détaillé, Zola compte répartir la narration en vingt et un chapitres; peut-être pourrait on dire plutôt vingt et une scènes ou vingt et un tableaux (pour reprendre le métalangage narratif de Zola). La progression ici se fait sur des repères de composition qui relèvent des valeurs habituelles de l'épisode théâtral ou romanesque. Citons quelques titres de quelques chapitres: I "Scène du lavoir", II "Rencontre de Coupeau et de Gervaise" III "Le mariage de Coupeau et de Gervaise", V "Une partie à la Foire aux pains d'épices", VIII "Goujet au travail", IX "La fête de Gervaise", XIII "Enterrement de Madame Coupeau", XVIII "Hiver effroyable ..." etc. Chaque chapitre du premier plan détaillé illustre par une scène une volonté de représenter une réalité sociale et chaque chapitre se découpe en divers épisodes dont la fonction est identique: faire connaître les traits essentiels de la vie ouvrière, de la classe populaire. Ainsi au chapitre XIII, il précise: "Enterrement de Madame Coupeau – la boutique est mangée, et sale. Tous les personnages Mme Lerat, les Lorilleux etc. La cession de la boutique, les Boche, le père Bru."

A tous les niveaux, dans le 1^{er} plan détaillé, c'est "la déchéance de Gervaise et de Coupeau, celui-ci entraînant celle là dans le milieu ouvrier" Au niveau des chapitres et au niveau des séquences dans les chapitres, Zola privilégie une investigation dans la classe populaire et n'accorde que relativement peu d'importance aux actions dramatiques, à l'accident de Coupeau ou le retour de Lantier, par exemple. Dans ce premier plan détaillé il s'attache donc surtout à la mimesis, il s'en tient essentiellement à une narration exposante et s'oriente vers le roman d'observation.

Zola a certainement assez tôt, dans l'élaboration de la structure narrative, songé à un remaniement et à un resserrement des chapitres puisque, sur le premier plan détaillé, existent des accolades qui regroupent certains chapitres: les chapitres VII et VIII, IX et X, XIV et XV, XVIII et XIX.

Mais, dans le deuxième plan détaillé, il ne s'agit plus de la simple réunion de chapitres, mais d'une véritable révolution structurelle; en effet, on passe de 21 chapitres à 13, avec le système de six chapitres initiaux et de six chapitres finaux, se

répartissant autour d'un chapitre qui joue, à tous égards, le rôle de pivot narratif. Les six premiers chapitres content le mariage et la réussite des Coupeau, les six derniers content leur longue et lente "déchéance", jusqu'à leur mort. Le chapitre VII, lui, participe des deux groupes; il commence par la fête chez Gervaise, il se termine par le retour de Lantier qui annonce le début de la déchéance de Gervaise. La construction insiste beaucoup plus sur certaines scènes, qui ne sont plus seulement "typiques" selon la terminologie zolienne, mais qui jouent quasi le rôle de la fatalité, car ils donnent une orientation nouvelle au destin des personnages: ainsi de la chute de Coupeau au chapitre IV, ainsi du retour de Lantier au chapitre VIII; Zola passe ainsi d'une structure linéaire dans le premier plan détaillé à une structure pyramidale dans le second plan. Deux versants s'opposent, ils ont chacun six chapitres aboutissant au chiffre 13 avec le chapitre VII, chapitre central; le chiffre 13 qui permet cette symétrie correspond pour la première partie du bonheur des Coupeau et pour la deuxième à leur malheur: 13, c'est le chiffre du malheur; c'est, notons le, un chiffre maléfique pour Gervaise qui, en se rendant compte, lors de la fête, qu'ils seront treize à table, invite le père Bru: "Nous sommes treize"! dit-elle, voyant là une nouvelle preuve du malheur dont elle se sentait menacée depuis quelque temps".

Mais il existe aussi une autre symétrie, puisque chacune de ces parties se subdivise elle-même en deux triades dont on peut considérer que les derniers chapitres des triades (chapitre III et X) sont inversement mais également marqués: le chapitre III est celui de la noce de Gervaise, le chapitre X est celui de l'entrée de Coupeau à l'hôpital Ste Anne, et c'est aussi le chapitre de la première ivresse de Gervaise!

Zola, dans ses ouvrages ou articles esthétiques, en particulier dans *Le Roman expérimental*, est resté quasi totalement muet à propos des combinatoires formelles de ses romans, comme il l'a été sur beaucoup de problèmes de technique narrative. Et pourtant, nous retrouvons souvent dans beaucoup d'autres romans du cycle ce souci extrême de la construction. Il a sans aucun doute préféré, pour des raisons idéologiques et polémiques dans sa stratégie littéraire, se présenter comme un savant, plutôt que comme un romancier.

Cette structure ternaire, nous la retrouvons dans la distribution de l'espace et du temps: les quatre premiers chapitres traitent de l'espace avant la vie à la boutique, les cinq chapitres suivants de l'espace pendant la vie des Coupeau à l'atelier et les quatre derniers chapitres de l'espace après l'abandon de l'atelier. Nous retrouvons là encore une distribution ternaire, si l'on accorde plus d'importance au temps, on retrouve une autre distribution ternaire: les trois premiers chapitres concernent un temps assez court: trois mois environ, les cinq chapitres suivants concernent un temps plus long, de 1853 à 1861, jusqu'à la mort de Maman Coupeau et au départ de la boutique, enfin les cinq derniers chapitres marquent une durée tout aussi longue, la déchéance de Gervaise de 1861 à 1868, qui s'achèvera par sa mort dans la niche du père Bru.

On pourrait montrer comment ce rythme ternaire se retrouve dans un certain nombre d'épisodes: les trois épisodes consacrés au père Bru, les et trois épisodes de Lalie Bijard, les trois épisodes du père Bazouge Zola, on le sait, car il l'a avoué à plusieurs reprises, en particulier dans les confidences faites au Docteur Toulouse, était un arithmomane, toujours préoccupé par les chiffres, par les indications chiffrées, mais il n'apparaît pas vraiment sérieux de s'en tenir à une explication aussi courte, aussi biographique, pour expliquer les structures romanesques des Rougon-Macquart. En effet, Zola, dans son discours de théoricien, met toujours en avant le document, l'objectivité, la logique: "Expliquer les mœurs du peuple par, etc."; or, dans son travail de créateur, se met en oeuvre une instance génératrice qui n'a rien à voir avec l'observation et la compréhension du monde, qui médiatise même le rapport de Zola au réel. Mais, en fait, dans le travail sur les Plans, "le refoulé réapparaît en force", selon la formule de Henri Mitterand, en imposant la puissance du nombre; il s'agit d'une composante rhétorique; dans une problématique qui se veut positiviste, qui l'est, Zola réfracte une composante générique, une loi de l'harmonie dans la "*dispositio*" des traités anciens de rhétorique qui remontent à la tradition aristotélicienne. Ces règles implicites sous-jacentes manifestent, et son univers de discours et sa technique narrative.

Zola a calculé au mieux les mécanismes narratifs et leur fiabilité. En effet, par la connaissance et par l'étude des dossiers

préparatoires, on peut rendre perceptible la forme propre de chacun des systèmes successifs et les règles de leur transformation. Nous avons tenté ici de mettre en série les schémas qui, successivement, représentent l'architecture du système romanesque dans *L'Assommoir*, qui en reconstruisent les étapes et les objectifs et qui établissent les causes et les lois, le pourquoi et le comment des transformations qui amènent au schéma dernier... C'était le souhait de Valéry qui avouait rêver "d'une oeuvre qui montrerait à chacun de ses noeuds" la diversité qui s'y peut présenter à l'esprit, et parmi lesquelles il choisit la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitative du réel celle du possible à chaque instant qui me semble plus véritable,