
Olivier Lumbroso, *Zola autodidacte. Genèse des œuvres et apprentissages de l'écrivain en régime naturaliste*, Genève, Droz, 2013, 424 p.

Henri Mitterand



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1111>

DOI : 10.4000/genesis.1111

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2014

ISBN : 9782840509370

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Henri Mitterand, « Olivier Lumbroso, *Zola autodidacte. Genèse des œuvres et apprentissages de l'écrivain en régime naturaliste*, Genève, Droz, 2013, 424 p. », *Genesis* [En ligne], 38 | 2014, mis en ligne le 17 février 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1111> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.1111>

Tous droits réservés

Olivier Lumbroso, *Zola autodidacte. Genèse des œuvres et apprentissages de l'écrivain en régime naturaliste*, Genève, Droz, 2013, 424 p.

Compte rendu par Henri Mitterand

Les dossiers préparatoires des vingt *Rougon-Macquart* sont en cours de publication intégrale aux Éditions Champion, par les soins de Colette Becker, selon un classement interne établi pour chacun d'eux par la Bibliothèque nationale au moment où elle les a reçus, et sous deux formes : le fac-similé des manuscrits, et leur transcription imprimée. L'édition Pléiade du cycle, en cinq volumes, en avait reproduit de nombreux extraits, roman par roman, non pas dans l'ordre de leur chronologie originelle¹, mais dans l'ordre chronologique de leur apparition dans la genèse.

Cet ensemble de vingt proto-romans, qui compte plusieurs milliers de pages, et qui est unique dans toute l'histoire du roman français, n'avait jamais fait l'objet d'une exploration globale. Le livre d'Olivier Lumbroso comble ce trou noir et ouvre une voie radicalement nouvelle à la génétique zolienne, et peut-être plus généralement à la génétique du roman – chaque fois que celle-ci remonte en deçà de l'œuvre en cours d'écriture jusqu'aux échelons du travail d'invention et de scénarisation.

Olivier Lumbroso tourne le dos à plusieurs des erreurs de jeunesse que nous, ses prédécesseurs, avons pu commettre (avec l'excuse que méritent les défricheurs...). Lorsque l'attention se portait sur tel ou tel des dossiers préparatoires, il était étudié sans considération de principe des précédents et des suivants, et pour sa seule relation d'antécédence et de gouvernance avec le roman qu'il engendrait. Sous l'influence des classes d'opérations distinguées par Zola selon les distinctions et la terminologie qui lui paraissaient dictées par la logique de son travail d'invention et de composition, titrées par lui et conservées à l'identique de dossier en dossier, on a admis l'existence d'une méthode de travail

commune à tous les romans, adoptée une fois pour toutes – et l'on a cru sur parole, à cet égard, les confidences de l'écrivain et les témoignages de ses amis. C'était s'en tenir à la structure la plus superficielle de son discours programmatique, lui-même guidé par sa confiance dans l'héritage méthodologique des « naturalistes du monde moral », selon l'image de Taine.

Enfin, on a le plus souvent interrogé chacun des dossiers préparatoires en usant d'une liste restreinte de questions, celles qui surgissaient précisément des mots-titres de Zola : l'idée première et les effets premiers de l'*ébauche*, la marche logique et la chronologie des épisodes, la distribution et les modèles des *personnages*, les *notes* documentaires, la succession des *plans*. Le silence subsistait à un certain degré, sur des données au moins aussi pertinentes du cahier des charges narratives, celles qui touchaient de plus près aux racines de l'inspiration inventive, aux entrelacs des réglages conceptuels et structurels, aux flux et aux dérives de l'imaginaire.

C'est à révéler ce non-dit, cette intériorité dynamique, non immédiatement perçue parce que résidant dans les structures profondes du soliloque projectif, et parce que soumise à la variance d'un dossier à l'autre, que s'est attelé l'auteur de *Zola autodidacte*. « Autodidacte », non au sens banal du terme, mais parce que Zola ne s'est pas satisfait du seul enseignement académique, parce qu'il n'a jamais cédé à l'immobilisme d'un modèle acquis une fois pour toutes, et parce qu'il n'a jamais cessé d'apprendre de son métier même, chaque recherche de genèse enrichissant et transformant sa culture, sa sensibilité, et son talent. Pour tout écrivain l'apprentissage dure longtemps. Mais peu d'écrivains ont laissé comme Zola le journal de leurs travaux d'atelier.

Olivier Lumbroso s'est donc embarqué dans un voyage jamais tenté en matière de navigation zolienne. Il a parcouru d'un même regard la série entière des vingt dossiers, convaincu que chacun s'enchaîne et

se rapporte à tous les autres, ainsi qu'aux romans achevés. Tournant le dos à l'idée d'un modèle unique et commun, il les saisit ensemble, et par une multitude d'allées et venues à travers les points marqués du réseau. Les avant-textes se groupent ainsi en une œuvre à part entière, sérielle mais unitaire, dont il convient d'étudier à la fois les relations intertextuelles avec le discours social extérieur, et, de manière primordiale, les relations intratextuelles qui unifient la série tout en reflétant le « renouvellement permanent » des guidages dispositionnels, des valeurs thématiques, des configurations rhétoriques et des réserves métaphoriques. C'est une révolution de perspective heuristique.

Après une introduction qui ouvre la recherche génétique à l'observation des « apprentissages de l'écrivain », dans leurs ressources extérieures et dans leurs manifestations immanentes, l'ouvrage se distribue en quatre grands chapitres. Le premier, sur « Le métier d'écrivain, de la formation littéraire à l'invention de soi », fait lien avec les études antérieures, notamment celles d'Halina Suwala et de Colette Becker, périodise la naissance d'une vocation et les étapes d'une formation, et s'emploie à dialectiser le jeu des premiers enseignements, des ruptures, des libérations et des acquisitions durables. Dix années – depuis l'arrivée du jeune Zola à Paris, jusqu'à la pensée fondatrice des *Rougon-Macquart* –, pendant lesquelles Zola, non seulement s'est constitué en héritier d'un savoir et d'un savoir-faire, mais s'est « inventé » aussi un choix tout

1. La Bibliothèque nationale a sans doute respecté le dispositif choisi par Zola lui-même, qui distinguait pour chaque roman plusieurs sous-dossiers, pourvus chacun d'un titre (*Ébauches*, *Personnages*, *Plans*, etc.), et d'une numérotation propre, de la main de l'écrivain. À l'ensemble ainsi constitué pour chacun des romans, elle a affecté une numérotation unique. Chaque feuillet, à quelques exceptions près, porte donc deux numéros : celui de sa place dans le sous-dossier dont il fait partie, et celui porté par la Bibliothèque nationale qui désigne sa place dans le dossier d'ensemble.

personnel de pensée, de regard, de méthode et de langage. C'est alors que tout va commencer, avec la première ligne de la première note programmatique de l'« Histoire d'une famille », pour une « autodidaxie » d'une tout autre ampleur – et qui serait restée secrète si Zola n'en avait pas conservé soigneusement les traces écrites, y voyant sans doute le socle de toute son œuvre.

Le deuxième chapitre de l'ouvrage, « Les dossiers préparatoires ou la pensée "en travail" », commence par décrire la structure type d'un dossier de travail. Mais loin d'y voir un cahier des charges fixe, Olivier Lumbroso la tient plutôt pour un « tableau de bord » sur lequel se logera une méditation documentariste et imaginative, ou encore un « terrain de jeu », sur lequel se dessineront des combinaisons scénariques longtemps changeantes. Sa démonstration centrale pose les deux niveaux d'un principe évolutif et transformationnel. D'une part, chaque dossier, de moment en moment, soumet à variations chacun de ses matériaux, canevas, caractères, époques, lieux, etc. D'autre part le cycle entier des vingt dossiers s'ouvre en permanence aux changements du « dispositif préréactionnel ». La série, qui répète en apparence ses présupposés scénariques, thématiques, techniques, verbaux, entre sous cette lumière nouvelle en un « constant devenir », en une sorte d'espace-temps fictionnel qui travaille non sous le régime d'une procédure fixée une fois pour toutes, comme pourrait le laisser entendre le dogme « naturaliste », mais sous le régime de formes indéterminées et instables – au moins jusqu'au moment de s'immobiliser dans le fini du texte publié.

Il n'est pas possible de suivre toutes les incursions d'Olivier Lumbroso dans le dédale de cette matière textuelle en recherche d'équilibres successifs et toujours différents. Son propre parcours est parfois assorti de voies de traverse interrompues, et de tunnels au long cours – mais il n'en gagne que davantage en richesse suggestive. Le chapitre II est de loin le plus long : près de cent soixante

pages. Mais il offre une enquête de métalangage à fonction générative dont il n'existe sans doute aucun équivalent. Étienne Brunet avait publié en 1985 une étude statistique du vocabulaire de Zola², mais son inventaire s'était limité aux volumes publiés des *Rougon-Macquart*. Olivier Lumbroso se livre pour sa part à un inventaire plus spécifique du « métalangage préréactionnel du cycle » : c'est-à-dire des mots par lesquels Zola désigne toutes ses décisions de composition, de montage et d'écriture, qui se comptent par centaines et dont la liste change partiellement de dossier en dossier. À ses tableaux lexicologiques et diachroniques, éloquentes en soi, il ajoute un commentaire fonctionnel et interprétatif dont je ne saurais mieux faire que d'extraire cette observation, qui vaut pour l'ensemble de ses relevés : « [...] la dynamique du métalangage ouvert, dossier préparatoire après dossier préparatoire, dope l'autodéveloppement des capacités d'expertise de l'écrivain [...] Les manuscrits [se] transmettent à chaque genèse leur "patrimoine" tourné vers l'innovation esthétique, notamment par un changement régulier de "monde", de dominante générique et tonale, de traitement narratif, de verbalisation programmatique » (p. 200).

Chemin faisant, Olivier Lumbroso introduit de nouveaux et féconds concepts dénommatifs dont certains doivent peut-être à sa formation de mathématicien. Tous seront à méditer et à appliquer, et tous servent à identifier et à différencier les « patrons » de la représentation. Par exemple, page 211, le couple *gradation* (le déclin progressif de Gervaise dans la seconde moitié de *L'Assommoir*) / *gradation* (les degrés successifs, « le rythme des phases » de cette descente vers la déchéance et vers la mort). Ou encore ces termes : *mouvement*, *symétrie*, *écho*, *épanouissement*, *apothéose*, etc., qui, « dans les œuvres de la fin du cycle », opèrent « un changement d'échelle [...] vers les grandes orchestrations symphoniques » (p. 227). Et combien d'autres « clés » ! Zola *autodidacte* offre un nombre d'entrées étour-

dissant à qui voudrait pénétrer jusqu'au cœur du « labyrinthe » formel des *Rougon-Macquart*. Il reviendra au lecteur de rassembler en un faisceau synthétique les matériaux de cette « technologie romanesque », mis au jour de manière analytique de dossier en dossier.

« Comment, se demande l'auteur, à partir des opérations métatextuelles décrites, Zola parvient-il à fonder une poétique innovante ? » C'est à cette question que répond son chapitre III : « De la rhétorique à la poétique : les dossiers préparatoires "au travail" ». Et c'est ici que l'on passe d'une pensée de la « disposition » à une pensée de la « modulation ». La perspective critique reste un parcours panoramique des vingt dossiers. Et en particulier des *Ébauches* et des *Plans*. Mais il s'agit maintenant de montrer « au travail » les « schémas » génératifs dominants qui transcendent, dans un cycle en diversification continue, les arrangements locaux. Par hypothèse, il en distingue six : liste réduite et finie de « matrices formelles puissantes, souvent actualisées dès le lancement des ébauches et qui guident, du début à la fin de la genèse, l'orchestration des matériaux du roman ».

Le « schéma aristotélicien » enchaîne une exposition des faits, un nœud et un dénouement : c'est celui de la *Curée*. Le « schéma alternatif » construit l'intrigue par « hauts et bas », par « crescendos », et par « coups de descente », comme dans *Nana*, mais aussi dans *Le Ventre de Paris* et dans *L'Assommoir*. Le « schéma à tiroirs », ou « modèle sériel », qui fait se succéder et s'entrecroiser les sous-intrigues, se réalise dans *Pot-Bouille*. Zola définit lui-même le « schéma par couches continues », qui s'applique au « ravage d'un petit mal pris au point initial et menant par degrés à la destruction com-

2. Étienne Brunet, *Le Vocabulaire de Zola*, avec une introduction d'Henri Mitterand, Genève/Paris, Slatkine/Champion, 1985 : t. I, *Étude quantitative* ; t. II, *Le Dictionnaire des fréquences* ; t. III, *Index de « Germinal » et des « Rougon-Macquart »*.

plète » : il caractérise *La Joie de vivre* et « l'émiettement de la volonté et de tout chez Lazare ». Le « schéma catastrophiste » conduit l'élan épique de *Germinal* jusqu'à une catastrophe finale qui doit laisser « le lecteur bourgeois sur un frisson de terreur... ». Le « schéma cyclique », enfin, unit dans l'ébauche de *La Bête humaine* deux meurtres, chacun à une extrémité de l'œuvre : « un début très dramatique, écrit Zola, et une fin qui fait pendant, avec une marche très logique d'un bout à l'autre » (cité p. 294).

La « marche » reste toujours logique, mais jamais semblable – d'autant que chacun de ces six modèles de progression s'actualise en diverses sortes de configurations et de « degrés », et que chacun d'eux, dominant pour un roman, conserve une vitalité qui le fait apparaître en mineur dans d'autres. « Parce qu'il fait aussi de son dossier un laboratoire d'écriture réflexive, Zola produit ce modèle, l'identifie, le mémorise pour le faire évoluer, et le mettre à distance, au cours d'une expérience d'écriture ultérieure qui en modifie le sens, le contexte, la valeur et l'échelle » (p. 298). Au surplus, efficient au niveau des grandes unités du roman, le modèle se réfléchit fréquemment au niveau des unités inférieures, comme on peut le voir par exemple dans les tableaux successifs de la fête de Gervaise, au chapitre VII de *L'Assommoir* – ce qui autorise pleinement Olivier Lumbroso à dénoter le caractère « musical, symphonique et polyphonique », de cette esthétique romanesque.

Ces qualificatifs ne sont nullement une hasardeuse coquetterie critique. Car ils résultent d'une investigation de comparatisme interne jamais pratiquée avec une telle précision, et ils s'étoffent d'une gamme de concepts analytiques dont chacun permettra, lorsqu'on aura mis à distance les routines de « l'illusion réaliste », et du « document humain », d'apprécier à leur valeur – poétique ou poétique, comme on voudra – les « formants romanesques » de Zola (p. 307), et leurs effets de lecture. Citons en vrac, et au hasard, *l'écho*, *l'intervalle*, *la tension*, *le balancier*,

la résonance, *la pulsation*, *la scansion*, *le tempo*, *le saut*, *l'équilibre*, *la sourdine*, *la reprise*, *l'amplification*, *le rythme*, *l'harmonie*, *la fréquence*, *la dilatation*, même *le chaos*. Tout ce qui constitue « un imaginaire du rythme » (p. 312) tout au long de cette « genèse longitudinale » (p. 311). Tout ce qui explique aussi, en fin de compte, ce mot de Flaubert à propos de *La Conquête de Plassans* (cité p. 312) : « J'ai reçu un grand choc, comme d'une machine électrique. » Ou d'une hallucination.

Là réside le véritable « roman expérimental ». « L'écrivain au travail est un expérimentateur dans son laboratoire d'écriture » (p. 351). Non pas pour pratiquer sur des personnages imaginaires des expériences dont il prétendrait tirer un savoir réel. Mais pour faire jouer ensemble tous les instruments de parole (respiration comprise) qui feront se déployer une présentation inédite, inouïe, des images de son écran intime.

La voie est libre pour un dernier chapitre, « Mythographie du dossier préparatoire : les fantasmes du créateur à l'œuvre », qui va assez naturellement dévoiler la figure régissante de cette *expérimentation*, consubstantielle au dossier génétique : l'écrivain au travail, qui « se travaille », et dans le tissu verbal duquel « ça travaille ». « D'instrument de création, le dossier préparatoire devient ainsi un objet fantasmatique de rêverie sur la création et sur soi-même, que mettent en scène les romans » (p. 352). L'objectif est alors de débusquer, dans le propos prévisionnel, des confidences, des mots échappés, des manœuvres, où affleure l'ombre « subliminale » du « romancier dans le roman ». Non pas tellement de sa personne intime, mais plutôt de l'écrivain dans les jouissances et les angoisses de sa besogne de composition et d'écriture. Plus que cela : par-delà la typologie professionnelle et psychologique des personnages qui emblématisent les affects de l'écrivain en mal de genèse, euphoriques ou disphoriques selon les cas (Octave Mouret ou Lazare Chanteau), Olivier Lumbroso découvre une typologie d'une tout autre

sorte, celle des trois « profils » qui selon lui se partagent à la fois le personnel des *Rougon-Macquart* et les pouvoirs de son concepteur. Soit un portrait en forme de triptyque : le « taxinomiste logicien », incarné dans le réel par l'auteur du *Roman expérimental* et dans la fiction par les nombreux personnages qui rangent, classent, organisent, dessinent, planifient, régissent, enquêtent, scénarisent... ; l'« illusionniste magicien », inventeur d'histoires et d'illusions, tel Zola obéissant à son irrésistible vocation, et tels Aristide Rougon, Sidonie, Clorinde ou Octave Mouret ; enfin le « visionnaire délirant », porteur de rêves, de cauchemars, de monstres, de catastrophes et d'utopies. C'est la performance la plus singulière et la plus achevée d'une autoprésentation de l'artiste dans son œuvre...

Olivier Lumbroso esquisse d'ailleurs une réflexion assez éblouissante, à suivre dans le détail de ses lectures, sur une dimension seconde, et plus souterraine, plus dramatique, de ces trois incarnations. On s'y éloigne encore un peu plus de la simplicité sereine affichée par la confection « naturaliste » du roman. D'un côté, une angoisse d'échec et de stérilité, de « noyade » ou de « castration », attestée à égalité par les conduites compulsives du « taxinomiste », de « l'illusionniste » et du « délirant ». De l'autre, « une dialectique qui retrouve les forces de vie », après l'affrontement mutuel des excès « dionysiaques » et de l'« harmonie apollinienne », dans l'aboutissement euphorique du parcours qui conduit des esquisses indécisées de l'avant-texte aux équilibres et à l'achèvement de l'œuvre, puis au succès public.

Il resterait à scruter les dossiers sur quelques points d'« expertise » laissés à l'arrière-plan. Par exemple le remodelage du temps et de l'espace narratifs, leur arrière-plan discursif (et ses composantes rhétoriques), la progression fonctionnelle des plans (l'évolution des seconds plans, en particulier), la mémoire interne du cycle, les abandons et les silences du dossier, ou à l'inverse les abandons du roman.

Mais l'essentiel n'est pas là. Il y a un côté visionnaire chez Olivier Lumbroso – un *écrivain*, aussi –, et ce compte rendu n'en donne qu'une image pâlie. Son livre est de ceux qui plongent au plus profond des secrets d'inspiration et de travail de Zola. Sous sa plume, les fameux « dossiers préparatoires » prennent leur vraie nature, non pas celle d'un laborieux et répétitif brouillon de reportage et de réagencement du réel, mais celle d'un exercice constant et changeant de la *vision*, dans un mouvement perpétuel des « formes et des sujets [...], nouant intimement la contrainte et la

liberté, le calcul à grande échelle et la pulsion d'écriture » et où l'opposition théorique de l'écriture « à programme » et de l'écriture « à processus » perd de son sens. On n'en sera que plus à l'aise pour le chicaner sur son sous-titre : quel besoin a-t-il d'invoquer un prétendu « régime naturaliste » ? Si quelqu'un ne se met pas au régime, à quelque régime que ce soit, c'est bien Zola ; et ce livre en administre justement la preuve.

On gagnera aussi à lire *Zola autodidacte* pour s'interroger à propos des limites de la critique génétique. Olivier

Lumbroso me paraît les reculer utilement jusqu'au souci d'identifier et de commenter toutes les traces avant-textuelles (avec leurs variantes) des choix d'*invention* et de *disposition* préalables (ou simultanés) à l'ouverture et à l'écriture du texte final. Il faudra en reparler³.

3. Voir à ce propos Philippe Hamon (dir.), *Le Signe et la consigne. Essai sur la genèse de l'œuvre en régime naturaliste : Zola*, Genève, Droz, 2009, et son compte rendu par Céline Grenaud dans *Genesis*, n° 33, 2011, p. 190-191.