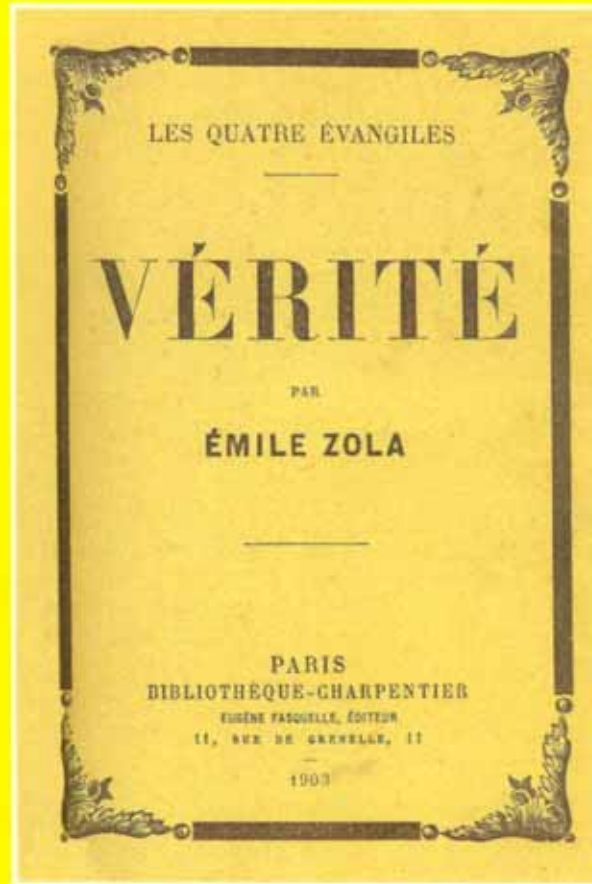


49^e Année

Numéro hors série

LES CAHIERS NATURALISTES



ZOLA, L'HOMME-RÉCIT

Actes du colloque de Toronto
sous la direction de
Dorothy Speirs, Yannick Portebois et Paul Perron

Société littéraire des Amis d'Emile Zola

Génétique zolienne et génétique flaubertienne: les dossiers de *La Curée* et de *L'Education sentimentale*

Eric Le CALVEZ
(Georgia State University)

A l'origine de cette étude se situent une réflexion sur la génétique littéraire et son devenir ainsi que des critiques adressées par certains généticiens à d'autres: pour que la discipline conserve ses ambitions théoriques, notamment par rapport à la construction d'une esthétique de la création, voire une poétique génétique, il faut enfin abandonner l'attitude myope qui consiste à n'examiner qu'un seul écrivain, qu'un seul corpus, et adopter une plus large ouverture de compas, en élaborant par exemple une comparaison de processus¹ tels que des dossiers divers, d'auteurs divers, les révèlent à l'œuvre². La tâche est ardue, bien entendu. Pour le généticien qui ne veut pas se contenter de coups d'œil superficiels, il s'agit non seulement de s'habituer à des écritures et des pratiques différentes, mais encore d'envisager des dossiers génétiques qui sont souvent fort complexes à cause de la quantité et la disparité des folios qui les constituent. Prenons donc une situation (idéale) selon laquelle ces premiers écueils seraient évités et tentons ici une comparaison de processus zoliens et flaubertiens, à partir de deux corpus manuscrits assez dissemblables: d'un côté celui de *La Curée*³, d'un autre côté celui de *L'Education sentimentale*⁴, choix qui n'est pas tout à fait arbitraire cependant. Indépendamment (ou non) de l'admiration que Zola portait au roman de Flaubert⁵, *La Curée* est en rapport hypertextuel avec lui à de nombreux égards, on l'a plusieurs fois remarqué⁶; de plus, ces deux romans sont quasi contemporains, puisque moins de trois

1. Voir à ce propos Almuth Grésillon: «ce qui compte, ce n'est pas une énième étude sur le génie de tel écrivain [...], sur l'achèvement auquel il est parvenu au terme d'une riche élaboration, mais des connaissances précises sur les manières d'écrire, sur les régularités et récursivités formelles, dont il s'agit de savoir de quels systèmes (individuels et/ou collectifs) elles relèvent», *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, PUF, 1994, p. 210-211.
2. Même dans le cas d'un seul auteur rien n'est simple; j'ai moi-même tenté une telle approche (limitée au domaine flaubertien toutefois) dans «Génétique, poétique, autotextualité (Salammbô sous la tente)», *L'Esprit Créateur*, xli, 2, Summer 2001, p. 29-39.
3. Emile Zola, *La Curée*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1960. Les renvois au roman correspondront tous à cette édition.
4. Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, édition critique de Peter Michael Wetherill, Garnier, 1984.
5. Comme en témoigne son article fort élogieux paru dans *La Tribune* du 28 novembre 1869.
6. Par exemple Henri Mitterand, dans son édition, «retrouve l'influence directe du roman de Flaubert dans plusieurs pages de *La Curée*»; ainsi, pour le retour du Bois de Boulogne (p. 321) et l'encombrement aux Champs-Élysées dans *L'Education sentimentale* (p. 23-24), etc. Voir aussi Yves Chevrel, «*La Curée*, un roman d'étrange éducation?», *La*

ans séparent leurs publications respectives, et leurs auteurs les qualifient tous deux de *roman parisien*, quoiqu'il ne s'agisse certes pas du même Paris, de par sa temporalité et sa fonction; chez Flaubert il est le cadre, pendant les années 1840 jusqu'au coup d'Etat de 1851, des échecs amoureux de Frédéric Moreau, chez Zola il est marqué par les transformations d'Haussmann, auxquelles participent les spéculations d'Aristide Saccard, sous la première partie du second Empire (du coup d'Etat, et même un peu avant, jusqu'à juin 1864, si l'on tient compte des deux chapitres analeptiques)⁷ tout en servant principalement de cadre aux relations de Renée et de Maxime.

Puisque toute genèse s'effectue par étapes successives, il convient donc d'abord de comparer la nature des documents dont on dispose, puis les différentes strates qui composent le dossier génétique de nos deux romans. Pour Flaubert, l'origine du travail se situe dans un carnet, le *carnet 19*⁸, pour Zola, sur une *Ebauche*, qui est nommée «Premiers détails» pour *La Curée*⁹, Zola n'ayant pas encore tout à fait mis au point le lexique métagénétique et la méthode qu'il utilisera pour ses autres romans¹⁰. Flaubert passe ensuite à la mise en place narrative de ces premiers éléments sous forme de scénarios, en différentes strates se corrigeant l'une l'autre (scénarios d'ensemble, scénarios partiels puis scénarios ponctuels, avec pour chaque strate plusieurs réécritures), mais qui de plus sont poreuses¹¹. Les deux dernières, sur plusieurs centaines de folios, interfèrent en fait avec la rédaction proprement dite¹², tandis que la première interfère avec l'élaboration de trois plans généraux sur trois folios¹³. Chez Zola, la seconde phase est constituée de «plans», deux plans par chapitre, excepté pour les chapitres V à VII, qui en comportent trois, à cause de la compression des derniers chapitres (le récit est passé de onze à sept chapitres); tous ces plans s'entrecroisent aussi avec un découpage qui couvre deux folios et qui ressemble fort, cette fois, aux plans flaubertiens (Henri Mitterand le qualifie de *plan sommaire*¹⁴). On peut voir sur les deux pages

Curée de Zola ou 'la vie à outrance', CDU-Sédès, 1987, p. 74.

7. Voir à ce propos Henri Mitterand, «Zola: temps et lieux du désir», *L'Illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, PUF, 1994, p. 71-73.
8. Flaubert, *Carnets de travail*, édition critique de Pierre-Marc de Biasi, Balland, 1988, p. 286-296. Pour ne pas alourdir de notes cet article, je n'indiquerai que les numéros des folios cités, qui renvoient tous à cette édition.
9. Le dossier préparatoire de *La Curée* est conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, sous la cote N.a.f., 10282; je ne citerai dans le corps du texte que les numéros des folios (voir f° 294: «Premiers détails»).
10. Voir Colette Becker, «Histoire et roman», H. Mitterand, C. Becker, J.-P. Leduc-Adine, *Genèse, structure et style de 'La Curée'*, CDU-Sédès, 1987, p. 52.
11. Les manuscrits de *L'Education sentimentale* sont conservés au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, sous la cote N.a.f., 17599-17611.
12. Voir à ce propos le premier chapitre de mon ouvrage *La Production du descriptif. Exogenèse et endogenèse de 'L'Education sentimentale'*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002.
13. Pour le problème des plans, voir surtout Kazuhiro Matsuzawa, *Introduction à l'étude critique et génétique des manuscrits de L'Education sentimentale de Flaubert. L'amour, l'argent, la parole*, Tokyo, Librairie-Éditions France Tokyo, tome I, 1992, p. 60-62.
14. Voir Louis Hay, «Programme et préconstruit génétiques: le dossier de *L'Assommoir*»,

suyvantes les fac-similés d'un plan de Flaubert et d'un plan de Zola, et les ressemblances sont notables; la différence principale concerne le fait que Zola condense son découpage en une seule strate, sur laquelle il revient en fonction du progrès de son récit, ce qui explique que l'on trouve, simultanément sur un seul folio, les différents noms qu'ont porté les personnages (Blanche et Renée par exemple), tandis que Flaubert rédige trois plans différents parallèlement à la progression de son texte dans les scénarios, donc ce phénomène ne s'y manifeste pas; on remarque chez nos deux auteurs un travail sur le récit et sa structure, notamment avec la transformation des chapitres et, avec Flaubert, le déplacement de certains événements. Ensuite, les premiers plans de Zola marquent une tentative de classement narratif, d'agencement en chapitres des éléments de l'ébauche alors que les seconds, plus détaillés et amplifiés, représentent le dernier stade de la genèse car ils sont écrits directement avant la rédaction de chaque chapitre¹⁵; il y a donc ici aussi superposition (la rédaction de tel chapitre obligeant par exemple Zola à modifier le plan du ou des chapitres suivants avant de pouvoir passer à l'écriture même). Néanmoins les frontières chronologiques et génétiques en sont dissemblables: pour Zola l'interférence s'étend beaucoup plus tard dans la genèse, alors que Flaubert la limite seulement aux brouillons (et non au manuscrit définitif); Robert Lethbridge a pu démontrer que les derniers plans des chapitres V à VII datent de novembre-décembre 1871, c'est-à-dire qu'ils ont été conçus après la suspension de la publication des quatre premiers chapitres en feuilleton¹⁶.

Chez Flaubert vient ensuite la fameuse phase des brouillons, brouillons de textualisation, où se met en place l'écriture au cours de nombreuses ratures et réécritures (vingt pages sont parfois nécessaires pour obtenir une page) qui constituent, en fait, la plus grande partie du dossier génétique (environ 4,000 pages), phase absente chez Zola. Enfin, pour Flaubert, on dispose d'un manuscrit autographe très corrigé, suivi d'un manuscrit de copiste, corrigé une fois encore de sa main¹⁷. Pour Zola, la fin est un peu plus complexe. Il y a aussi un manuscrit autographe contenant lui-même beaucoup de corrections¹⁸, mais on y trouve de plus un grand nombre de folios constitués des coupures de la publication en feuilleton dans *La Cloche* jusqu'à la scène de l'inceste (qui n'a pas été publiée), avec des modifications marginales qui ont servi à établir une partie du roman à publier¹⁹, l'autre partie ayant directement été conçue avec les folios restants du manuscrit autographe (fos 209-422)²⁰, dernière phase de chevauchement qui est

Essais de critique génétique, Flammarion, 1979, p. 195.

15. Voir à ce propos Robert Lethbridge, «La préparation de *La Curée*: mise au point d'une chronologie», in *Les Cahiers Naturalistes*, no 51, 1977, p. 43.
16. *Ibid.*, p. 47; rappelons que le quatrième chapitre n'a été qu'en partie publié.
17. Tous deux conservés à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris (B.H.V.P., Ms Rés 98 et Ms Rés 99).
18. Il est conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, sous la cote N.a.f., 10281.
19. N.a.f., 10282, f^{os} 1-208.
20. Voir à ce propos Elliott M. Grant, «The Composition of *La Curée*», *Romanic Review*, XLV, 1, 1954, p. 30.

absente chez Flaubert, puisqu'il a renoncé à la publication en feuilleton depuis ses aventures avec la *Revue de Paris* pour *Madame Bovary*.

Finalement, les deux dossiers génétiques contiennent de multiples folios que je qualifierai de *périphériques*, mais dont les catégories ne sont pas exactement homogènes. Tout d'abord les folios, nombreux (plus nombreux pour Zola d'ailleurs), qui portent des notes narratives qui sont déjà diégétiques mais qui ne sont ni classées ni intégrées au récit²¹. L'auteur les consulte constamment et y puise alors qu'il est en train de rédiger; par exemple, pour *La Curée*, germe l'idée de la mise en abyme de *Phèdre*, que Zola utilisera quand il rédigera son cinquième chapitre²²: «J'ai l'analyse de *Phèdre*. Renée à une représentation de *Phèdre*, avec Maxime. 'Les anciens prenaient les choses tragiquement'» (f° 241), fragment narratif où s'amorce non seulement une scène, absente des premiers plans (elle ne balbutiera que dans l'interligne du troisième plan du cinquième chapitre, f° 343), mais de plus un discours direct, à attribuer probablement à Maxime (qui est le seul, dans cette scène, à se montrer cynique par rapport à la pièce)²³. Il ne faut pas oublier non plus, comme pour tous les écrivains de la mouvance réaliste-naturaliste, une importance immense accordée à l'exogenèse, c'est-à-dire à ce qui advient, à l'écriture, de l'extérieur²⁴, soit à la documentation. Elle est de deux ordres pour Flaubert comme pour Zola: on trouve tout d'abord des notes documentaires prises à partir d'articles de journaux et de livres (chez Flaubert, la plupart se situent surtout dans ses carnets de travail), et enfin des notes de repérage, dans les carnets de repérage de Flaubert, et pour Zola recopiées dans son dossier à partir d'enquêtes sur le terrain. Là aussi il semble y avoir superposition chrono-génétique, mais plus encore chez Flaubert: même si toutes les coupures de presse du dossier de *La Curée* précèdent la rédaction, en fait Zola n'a pas achevé ses recherches documentaires quand il se met à l'ébauche et aux premiers plans²⁵, mais il a bien fini quand il entame l'écriture du second chapitre; or Flaubert, qui lui aussi a lu et pris des notes avant de commencer son roman, continue sa prise de notes au fur et à mesure des besoins de la rédaction quand il prépare telle scène ou tel épisode. Il en va de même, d'ailleurs, pour les repérages: c'est en élaborant tel segment narratif sous forme de scénarios ponctuels que Flaubert ressent le besoin d'aller voir sur place le lieu à décrire (ainsi écrit-il à Louis Bouilhet qu'il ne peut aller plus loin, dans sa copie,

21. Ainsi que des essais rédactionnels, abandonnant le présent scénarique et déjà écrits partiellement au passé de la fiction, comme pour ces folios relatant les amours de Renée et Maxime dans la serre: «Ils eurent une nuit terrible. La serre aimait avec eux. Ils se sentaient pris dans cette puissante végétation» (f° 338), «Dans cette chaleur (rattacher) la serre aimait avec eux (indiquer seulement)», «elle guettait Maxime, elle se penchait et le baisait», «elle était une des fleurs» (f° 337); cf. *La Curée*, *op. cit.*, p. 485-489.

22. *Ibid.*, p. 508-509.

23. «Attends, murmurait Maxime à son oreille, tu vas entendre le récit de Thérémène. Il a une bonne tête, le vieux!» (*ibid.*, p. 509).

24. Voir à ce propos Raymonde Debray-Genette, «Esquisse de méthode», *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Seuil, 1988, p. 22-31.

25. Là encore, je me réfère aux travaux de Robert Lethbridge; voir «La préparation de *La Curée*», *op. cit.*, p. 46.

«sans voir une fabrique de faïence»²⁶ pour rédiger l'épisode de Creil). Chez Zola au contraire le repérage est antérieur à l'écriture; Henri Mitterand, dans son édition des *Carnets d'enquêtes*²⁷, date les trois repérages pour *La Curée* (Bois de Boulogne²⁸, Hôtel du parc Monceau²⁹, Ile Saint-Louis³⁰) de l'automne 1869 au printemps 1870³¹.

On est ainsi, globalement, en présence de pratiques similaires (excepté les réécritures des brouillons), mais qui ne sont pas distribuées de la même manière, ni dans les phases génétiques, ni dans leur chronologie. Ce phénomène découle sans doute d'une différence de méthode, certes, mais aussi et peut-être surtout de la temporalité de l'écriture: Flaubert a tout le temps, si l'on peut dire, d'étaler pendant cinq ans la genèse de son roman sur de nombreuses strates successives et plusieurs milliers de pages, alors que Zola condense son écriture, la durée globale des phases génétiques de *La Curée* ne s'étendant guère que sur un an³²; d'ailleurs, une grande partie du travail de Zola (sinon la plus grande) ne prend pas la forme de traces écrites et demeure pour nous au stade conjectural de processus mentaux qui n'ont pas été couchés sur le papier.

Pour aller un peu plus loin, il convient donc maintenant de détailler quelques-uns des processus que renferment ces dossiers, et je m'attacherai tout d'abord à la phase initiale de la genèse, celle de l'ébauche zolienne et du carnet flaubertien, pour revenir ensuite à la phase suivante, plans et scénarios; on va le voir, ces diverses étapes sont à de nombreux égards comparables quoique non superposables.

Il s'agit donc, à l'origine, d'imaginer progressivement une intrigue à partir d'idées encore confuses, par rapport à un projet initial (roman de l'expropriation

26. Lettre du 1^{er} avril 1867, *Correspondance*, Jean Bruneau (sous la dir. de), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, tome III, p. 624.

27. Émile Zola, *Carnets d'enquêtes. Une ethnographie inédite de la France*, Henri Mitterand (sous la dir. de), Plon, 1986, p. 26.

28. N.a.f., 10282, f^o 372.

29. N.a.f., 10282, f^{os} 259-276, incluant une description de l'extérieur de l'hôtel, une description de l'intérieur pièce après pièce, quatre plans, puis la description de la serre.

30. N.a.f., 10282, f^{os} 277-279.

31. Notons au contraire qu'il n'y a aucun repérage pour la description de Paris dévasté par les démolitions, au début du septième chapitre (*La Curée*, *op. cit.*, p. 581), et qu'elle n'est même pas programmée dans les derniers plans, sinon par le bien vague «au printemps. Une pluie?» (f^o 361). Est-ce, comme le suggère Philippe Bonnefis dans une note de son édition (Fasquelle, 1984, p. 380), parce que Zola avait sous les yeux les traces des combats de la Commune (comme en témoignerait un article envoyé au *Sémaphore de Marseille* le 26 avril 1871, où quelques similitudes sont visibles) ou plutôt le texte de *L'Éducation sentimentale*, qui se substituerait donc aisément au repérage? Car la description de Paris après les combats des Journées de Juin, par ses détails comme son système figuratif, est très proche de celle de Flaubert (cf. *L'Éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 337).

32. Zola se met dès l'automne 1869 à préparer le roman (phase de documentation), rédige son premier chapitre en mai-juin 1870 tout en continuant à se documenter; puis le roman est interrompu jusqu'en juillet 1871, où il est repris et achevé en décembre; voir Robert Lethbridge, «La préparation de *La Curée*», *op. cit.*, p. 47.

pour Zola, pour lequel il doit «trouver», comme il l'écrit sur le folio 297, le «drame intérieur»; roman sentimental pour Flaubert, dont il n'envisage pas du tout, au début, la dimension historique—pourtant tellement importante dans la version définitive). Pour ce faire, nos deux auteurs multiplient propositions (dont certaines seront abandonnées)³³, questions, avec force notations métanarratives et auto-injonctions, faisant des trouvailles génératrices qui seront essentielles pour le reste de la conception de l'œuvre³⁴; ce sont sans doute ces processus qui rapprochent le plus Zola et Flaubert à ce stade préliminaire.

Les auto-injonctions, dans l'ébauche de *La Curée*, prennent la forme *il faut/il ne faut pas*, ainsi qu'une forme infinitive³⁵: «Il faut que cette fortune représente la ville de Paris elle-même» (f° 294, pour les spéculations d'Aristide), «Cette fin ne me plaît pas, il faut que la canaille reste triomphante. C'est nature» (f° 297, quand Zola s'interroge sur le dénouement)³⁶, «Il ne faut pas oublier que mon roman est le tableau vigoureux du déchaînement des appétits et des fortunes rapides et de surface» (f° 297, pense-bête qu'il s'impose quand il patauge sur les rapports entre Aristide et Blanche, ce qui lui permet une mise en place programmatique de l'équivalence *chair/or*, si productive pour le futur roman³⁷), «Il flaire pendant les premières années de l'Empire (époque à étudier)» (f° 295, injonction à se documenter), «ne pas la faire trop ignoble, car elle a 35 ans» (f° 295, pour le personnage d'Agathe qui deviendra Sidonie). Chez Flaubert, on les retrouve aussi, mais surtout sous une forme infinitive ou subjonctive: «Mettre toujours en parallèle l'amour léger et montrer qu'il n'en diffère pas» (f° 34 v°, présageant le futur parallélisme entre Mme Arnoux et Rosanette), «Elle s'offre. Mais elle ne l'excite plus et il a peur des dégoûts futurs. Ne pas la rendre ridicule» (f° 37 v°, pour le dénouement), «Montrer que le Sentimentalisme (son développement depuis 1830) suit la Politique et en reproduit les phases» (f° 38 v°, quand, à la fin seulement de ses tâtonnements—il s'agit du dernier folio consacré à *L'Education sentimentale*—Flaubert commence à entrevoir le potentiel historique de son roman), «que le

33. Par exemple, pour Zola, toutes les scènes de campagne, qui disparaîtront quand il décidera de concentrer son récit sur l'espace parisien (stade des plans)—on sait que la brève excursion en dehors de Paris, pour l'épisode des bains de mer, ne couvre que deux paragraphes (voir *La Curée*, *op. cit.*, p. 497-498); pour Flaubert, on peut penser à l'abandon de la paternité de Frédéric à la fin du roman (stade des scénarios d'ensemble, voir 17611, f° 104: «Puis, longtemps après, Fr. marié père de famille & réconcilié avec Deslauriers»).

34. Catégories qu'Henri Mitterand a déjà repérées dans les dossiers de *L'Assommoir*; voir «Programme et préconstruits génétiques», *op. cit.*, p. 195-201.

35. Voir aussi Philippe Hamon, «Echos et reflets. L'ébauche de *La Bête humaine*», in *Poétique*, 109, 1997, p. 7.

36. Il prévoyait, à l'origine, de faire s'enfuir Blanche avec un amant: «La femme (appelons-la Blanche) mène la haute vie, elle a des amants qu'elle entretient; mettons qu'elle signe des billets du nom de son mari pour une somme considérable. Les échéances arrivent, tout écrase Aristide, son fils lui rit au nez, Agathe s'en va avec un magot qu'elle a volé, Blanche se sauve avec un amant» (f° 297).

37. Voir par exemple Brian Nelson, «Speculation and Dissipation: A Reading of Zola's *La Curée*», *Essays in French Literature*, November 1977, p. 19-20.

lecteur croie qu'on va se foutre» (pour le rendez-vous de la rue Tronchet, f° 37; il n'y a pas dans l'ébauche de *La Curée* ce type d'énoncé faisant intervenir l'effet à produire sur le lecteur, qui apparaît fréquemment chez Flaubert, mais les ébauches de Zola n'en manquent pas par ailleurs, puisqu'on trouve, pour *La Bête humaine*, le très flaubertien «il faut que le lecteur bourgeois ait un frisson de terreur»³⁸).

La pensée prend souvent une forme propositionnelle ou décisionnelle, où l'on voit nos deux auteurs s'interroger sur les personnages et surtout sur le récit et sa logique. Dans ces instants de trouble ou de doute, l'invention s'avère dans les deux cas la plus décisive. Ainsi en va-t-il pour Zola quand il s'interroge sur le *drame intérieur*: «On pourrait peut-être introduire une étude physiologique. Aristide tombant amoureux fou de sa femme après un fait, ce qui n'est cependant pas dans la logique de son caractère» (f° 297)³⁹, ou encore sur le dénouement: «Quel est le dénouement logique? ils vont au-delà, ils tombent dans l'énervement, dans la demi folie» (f° 298). Ce folio représente un moment stratégique: emporté temporairement par son écriture, Zola va suivre la logique de son idée pour enfin revenir sur ses pas, grâce à la trouvaille d'un intertexte générateur, dont on a souvent parlé⁴⁰: «Décidément, c'est une nouvelle Phèdre que je vais faire». Mais le plus révélateur est la succession textuelle des informations: alors que l'écriture s'interrompt comme si elle était en panne (la rature de la dernière phrase avortée le sous-entend, ainsi que le trait séparateur—il y en a beaucoup dans cette ébauche, comme du reste dans le carnet de Flaubert; ce sont toujours des signes de pause, de réflexion, l'écriture qui reprend ensuite est d'ailleurs différente), dans le paragraphe suivant Zola a tranché (sans raison évidente: le processus mental n'est pas lisible), et donne immédiatement la solution en résumant soudain, rapidement et résolument, le caractère de Blanche de façon décisive pour l'intrigue: «Blanche, c'est la haute curiosité parisienne, rendue pourrie par le monde. Quand elle est bien lasse de tout, quand elle a épuisé toutes les jouissances, elle s'amourache du fils de son mari»; voilà donc l'embrayeur qui manquait. Pour Flaubert, l'intertexte ne sera pas alors générateur⁴¹, mais servira de repoussoir, quand se profilent des similitudes d'intrigue: «Prendre garde au *Lys dans la vallée*» (f° 36). C'est que la trouvaille se fait ici de manière interne, doublement. Retournement de l'écriture également, en ce qui concerne les relations de Frédéric et Mme Arnoux. Alors qu'au début de leur conception ils doivent être amants, Flaubert note cette proposition décisive: «Il serait plus fort de ne pas faire baiser Mme Moreau qui, chaste d'action, se

38. Cité par Philippe Hamon, «Echos et reflets», *op. cit.*, p. 15.

39. Zola trouvera plus *logique* de n'imaginer qu'un simple «rapprochement d'Aristide» (permettant les «remords de Blanche», f° 317), qui lui posera néanmoins des problèmes jusqu'aux derniers plans, puisque sur celui du cinquième chapitre il doit en trouver la motivation: «Il se rapproche de sa femme. Trouver comment il couche avec elle» (f° 343).

40. Voir par exemple Auguste Dezalay, «La 'Nouvelle Phèdre' de Zola ou les mésaventures d'un personnage tragique», in *Travaux de Linguistique et de Littérature*, IX, 2, 1971, p. 121-134.

41. Mais les avant-textes de *L'Éducation sentimentale* regorgent de processus intertextuels; voir à ce propos le cinquième chapitre de mon ouvrage déjà cité.

rongerait d'amour» (f° 35 v°); enfin, quand il s'aperçoit que le personnage de la future Rosanette (alors seulement nommée «la lorette») s'amplifie parallèlement à l'ajout de nouvelles séquences, Flaubert semble prendre conscience pour la première fois, et comme *a posteriori*, de la véritable intrigue du roman: on est passé du triangle initial sur le premier folio, «le mari, la femme, l'amant, tous s'aimant, tous lâches» (f° 35), à un recentrage sur Frédéric: «Mais, s'il y a parallélisme entre les deux femmes, l'honnête et l'impure, l'intérêt sera porté sur le jeune homme. (Ce serait alors une espèce d'Education sentimentale?). Il faudrait que la lorette fût très au second plan, comme repoussoir?» (f° 36).

Soulignons aussi, comme points de contact, le fait que les noms des personnages (personnages d'ailleurs peu nombreux à ce stade initial)⁴² ne sont pas stables, on a déjà pu l'entrevoir (pour Flaubert ils seront stabilisés dans les scénarios, excepté pour la Vatnaz⁴³, et pour Zola dans les seconds plans, excepté pour Saccard⁴⁴): à ce moment, Frédéric se nomme Fritz, et Mme Arnoux Mme Moreau; Renée se nomme Blanche, et Sidonie Agathe, etc. Il ne faut pas oublier enfin la présence envahissante du *je* ou de la première personne, souvent possessive chez Zola («mon roman»), que Flaubert ne s'autorise pas, sauf dans ce fameux mais discret hapax qui a pourtant fait couler beaucoup d'encre, souvent à tort et à travers, à la critique biographique: «Traversée sur le bateau de Montereau. Un collégien. Mme Sch.—Mr Sch. moi.» (f° 35). En revanche, chez Flaubert, les énoncés zoliens, où s'affirme une pensée volontariste envahissante, sont relégués dans la *Correspondance*, comme par exemple dans telle lettre d'octobre 1864, alors que la rédaction du roman a commencé: «Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération; 'sentimentale' serait plus vrai. C'est un livre d'amour et de passion; mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive»⁴⁵.

Enfin, les notations métanarratives, quant à elles, sont plutôt dissemblables. Chez Zola, elles fonctionnent de façon globale, quasi générique. Ainsi, quand il conçoit ses personnages, pense-t-il souvent en termes de types: «Il est le type des grandes dépenses, du luxe étalé dans les maisons neuves» (f° 294), «Il voit aussi sa sœur Agathe, un type à créer, une entremetteuse» (f° 295), et il en va de même

42. Comme l'a remarqué Roger Ripoll, «l'action ne met en jeu qu'un petit nombre de personnages: Aristide, Renée et sa famille, Maxime, sa fiancée et le père de celle-ci, Sidonie. Le monde de la politique et celui de la spéculation ne sont représentés que par Eugène Rougon et Aristide. Les comparses, pour la plupart, n'existent pas encore, ils ne sont mentionnés que comme une masse anonyme». («L'histoire du Second Empire dans *La Curée*», in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, XXI, janvier-mars 1974, p. 50).

43. Transformation minimale cependant, puisqu'elle se nomme «Vatnas» jusqu'au manuscrit du copiste; à ce propos, voir Claudine Gothot-Mersch, «Méandres de la création flaubertienne. La Vatnaz dans les manuscrits de *L'Education sentimentale*», in *Texte*, 7, 1988, p. 83.

44. Au cours de la rédaction du cinquième chapitre (voir à ce propos Robert Lethbridge, «La préparation de *La Curée*», *op. cit.*, p. 44), ce qui force Zola à modifier ensuite toutes les occurrences de «Rougon» et à rédiger *a posteriori* le dialogue où Eugène conseille à son frère de changer de nom (voir *La Curée*, *op. cit.*, p. 364).

45. Lettre du 6 octobre 1864 à Mlle Leroyer de Chantepie, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 409.

pour le récit: «L'intrigue peut être ceci» (f° 295), «Le drame à trouver est un drame intérieur» (f° 297), «cette fin ne me plaît pas» (f° 297), «l'affaire commerciale, but d'Aristide, le dénouement, en un mot» (sur le folio 317, le dernier de l'ébauche). Pour Flaubert, le métanarratif, plus rare, est davantage orienté vers la textualité et tend déjà à mettre en rapport les éléments notés avec des catégories narratives: «ceci doit être montré en dialogue» (f° 39), «tableau détaillé» (f° 38), processus qui, dans les dossiers de Zola, n'apparaît que plus tard, au stade des plans, comme sur le second plan du premier chapitre, où les injonctions descriptives sont si importantes que c'est le descriptif qui oriente le mouvement et la disposition du texte, se substituant littéralement au narratif, dont le contenu, à remplir, demeure tout à fait secondaire: «Au retour du bois, description de l'extérieur de l'hôtel, des écuries, etc., du vestibule et de l'escalier. Puis *après autre chose* description de la salle à manger, à propos du dîner, puis pendant la soirée un mot sur le fumoir et la salle à manger, description du grand salon, du petit salon, par épisodes—Et à la fin description de la serre» (f° 214, je souligne)⁴⁶.

Cette remarque nous conduit justement aux différences les plus évidentes qui séparent les deux écrivains par rapport à leur conception initiale du récit: il s'agit principalement, d'une part de l'amplitude narrative, en expansion chez Zola, condensée chez Flaubert, l'expansion ne s'effectuant que grâce à des trouvailles ponctuelles et fragmentaires, qui permettront lentement à de futures scènes de germer lors du travail des scénarios, d'autre part de la distribution génétique des processus. Si l'on considère les deux premiers folios de l'ébauche (folios 294 et 295), on peut y percevoir un double mouvement: un premier paragraphe associe le récit de l'expropriation à son personnage⁴⁷, alors que le reste de l'avant-texte en constitue comme la mise en place fictionnelle, avec la «marche du personnage». Même s'il y a doute, par exemple sur l'emploi qu'Eugène a trouvé pour Aristide

46. Comme le dit à ce propos Jean-Pierre Leduc-Adine, «toutes les indications spatio-temporelles renvoient au cahier des charges narratives, et seulement à lui, et aucune nécessité référentielle ne préside à leur agencement», («Architecture et écriture dans *La Curée*», *La Curée de Zola ou 'la vie à outrance'*, *op. cit.*, p. 137).

47. Ce paragraphe, qui provient directement de la documentation (Zola s'inspire de l'article polémique de Jules Richard paru dans *Le Figaro* du 25 février 1869), sera recopié presque textuellement sur le second plan du cinquième chapitre (f° 342): «Aristide s'est enrichi par l'expropriation, la démolition, la construction, la spéculation. Intermédiaire pour les emprunts de la ville. Mais fortune pas stable. Cette fortune représente la Ville de Paris elle-même: rapidité de transformation étonnante, fièvre de jouissances, aveuglement de dépenses, puis formidable carte à payer, liquidation terrible. Comme Haussmann, Aristide a le luxe inutile et garde la misère réelle. Il tente les grandes aventures, il est le type des grandes dépenses, du luxe étalé dans les maisons neuves, toutes en façade. Administrateur, agioteur, entrepreneur. Il doit, mais il jouit; il intéresse ses créanciers à ses succès; il leur fait voir des fantasmagories de calcul». Il laissera enfin de nombreuses traces dans la version définitive (cf. *La Curée*, *op. cit.*, p. 463: «comme la Ville, il se trouvait en face d'un formidable déficit», «Il préférerait garder le luxe inutile et la misère réelle de ces voies nouvelles», «il n'avait plus que la façade dorée d'un capital absent», et p. 464: «il arrivait à une véritable fantasmagorie de calcul»).

(comme en témoigne le point d'interrogation), sur l'intrigue («l'intrigue peut être ceci»), le texte est déjà rédigé et très précis (par exemple à propos des informations concernant le logement d'Aristide, un «grand immeuble, vieux, fort dignement habité», ou l'âge de Sidonie, «trente-cinq ans»). Zola cherche progressivement, mais en continuité, à élaborer une intrigue pouvant abriter le projet du roman sur la spéculation, qu'il se met alors à raconter de façon globale (quatre folios esquissent le récit jusqu'à la fin)⁴⁸, quitte bien entendu à y revenir et à en modifier les données par la suite (ainsi, Renée n'habitera plus dans le même immeuble et Maxime restera au collège). Zola paraît donc beaucoup plus focalisé sur les macro-structures narratives, sur la logique du récit, que sur sa textualisation; c'est ce qui donne à l'ébauche cette allure de résumé prospectif, et qui ne servira à l'élaboration de scènes que par la suite, de façon rétrospective, surtout au stade des seconds plans (en effet, quand on considère le texte de l'ébauche, on ne peut dire si Zola a en tête des scènes spécifiques ou des segments narratifs dont le moule serait déjà clairement défini; il est probable que non).

Rien de tel chez Flaubert: la première phase flaubertienne est au contraire bien plus hétérogène du point de vue de sa narrativité. On trouve certes dans le carnet, comme chez Zola, de nombreux résumés prospectifs, mais ils sont toujours ponctuels et n'ont pas l'amplitude narrative de l'écriture zolienne, se limitant souvent à construire la psychologie et l'évolution des personnages, par exemple en ce qui concerne le parcours d'Arnoux: «Il va, lui, le mari, en progressant dans une voie sentimentale et presque idyllique—d'abord coureur de bordels, puis de lorettes, puis entretient de petites grisettes. Il leur achète des fonds de lingerie» (f° 38), ou encore, sur le même folio, l'évolution de l'amour de Frédéric: «La passion de Fritz, foudroyante d'abord, puis timide et constante, puis repoussée, a des intermittences. Il revient à Mme Moreau quand son cœur est vide d'autres femmes».

C'est que la perspective et l'imagination flaubertiennes fonctionnent différemment. Considérons un extrait du tout premier folio du carnet dans la transcription qu'en a donnée Pierre-Marc de Biasi⁴⁹:

Mme Moreau (roman)

Le mari, la femme, l'amant, tous s'aimant, tous lâches.

— Traversée sur le bateau de Montereau, un collégien—Mme Sch.—Mr Sch. moi.

Développement de l'adolescence—Droit—obsession, femme vertueuse et raisonnable <escortée d'enfants>. Le mari, bon, initiant aux lorettes. [Soirée] Bal paré chez la Présidente. Coup. Paris... théâtre, Champs-Élysées. Adultère mêlé de remords et de [peurs] <terreurs>. Débine du mari et développement philosophique de l'amant. Fin en queue de rat. Tous savent leur position réciproque et n'osent se la dire. Le sentiment finit de soi-même. On se sépare. Fin: on se revoit de temps en temps, puis, on meurt.

48. Philippe Hamon a également remarqué, à propos du style de l'ébauche de *La Bête humaine*, qu'il s'agit d'un texte «écrit»: «pas ou peu de phrases 'télégraphiques' ou nominales, ainsi qu'on en attendrait dans un tel texte à usage privé, quasiment pas de ratures, tout est parfaitement 'rédigé' dans cette Ebauche» («Echos et reflets», *op. cit.*, p. 5).

49. *Carnets de travail*, *op. cit.*, p. 286 (les soufflets indiquent des ajouts, les crochets droits des ratures).

Il est clair que, après avoir posé une thématique générale («le mari, la femme, l'amant, tous s'aimant, tous lâches»), Flaubert pose déjà une scène («traversée sur le bateau de Montereau») puis n'entrevoit que très vaguement la totalité du récit jusqu'à sa fin (qui sera bientôt modifiée: seul Arnoux mourra). Pour Zola, ce n'est qu'à la fin du travail sur l'ébauche qu'est envisagé un résumé rétrospectif du drame intérieur en style télégraphique, englobant la totalité du récit, comme s'il s'agissait d'un pense-bête récapitulatif qui en souligne le mouvement logique (f° 317):

Une première partie contenant: l'arrivée d'Aristide à Paris, son mariage avec Blanche, leur 1^{ère} fortune; leur emportement au luxe et au vice, la liaison lente de Maxime et de Blanche; leurs premiers rapports. Une seconde partie contenant: le rapprochement d'Aristide; les remords de Blanche; ses luttes pour cacher son rapprochement à Maxime; l'affaire commerciale but d'Aristide; le dénouement, en un mot.

De plus, Zola éprouvera beaucoup de mal, même dans les plans, à trouver précisément la clause du récit: la mort de Renée, par exemple, n'y est jamais programmée, seule sa «crise» est esquissée; au stade des derniers plans, Zola écrit encore: «Elle peut se faire reconduire à l'hôtel Béraud et revoir la chambre des enfants—Mais j'aimerais mieux finir sur un mot terrible d'Aristide» (f° 360). Quand il aura tranché, sur le dernier plan du septième chapitre, il décidera d'achever le texte avec l'opposition des deux Paris (mais non avec la mort du personnage), ce qui lui permettra d'introduire l'un des nombreux échos du roman⁵⁰: «Elle va à l'hôtel Béraud, voit son père qui s'enfonce dans le noir des appartements. Dans la chambre des enfants. Le paysage. Là-bas la ville complice. Ici la ville tranquille» (f° 362), tout en programmant le descriptif («paysage»)⁵¹ dont la rédaction sera stimulée par une nouvelle utilisation du repérage⁵².

Chez Flaubert, la pensée est coupée et le style télégraphique prédomine, comme si l'imagination ne pouvait fonctionner que par bribes, avec des énoncés qui sont comme des points nodaux essentiels, que le travail des scénarios aura à charge de dénouer, par exemple «Droit», «Coup», «Théâtre, Champs-Élysées»; parallèlement, d'autres éléments, de façon tout à fait discontinue et sans perspective globale, vont venir nourrir progressivement cette intrigue balbutiante, comme

50. Voir à ce propos Roland Bourneuf, «Retour et variation des formes dans *La Curée*», in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1969, p. 993-1008.

51. Comme le fait également Flaubert dans ses scénarios: «description de la vitrine» (17599, f° 156 v°), «intérieur du bureau. Le décrire» (17600, f° 53 v°); il faut néanmoins remarquer que ce phénomène se rencontre surtout, chez Flaubert, au stade du scénario ponctuel et non sur les premiers scénarios.

52. Zola y a en effet déjà puisé pour rédiger la description de l'hôtel Béraud dans le second chapitre (cf. *La Curée*, op. cit., p. 399-402), pour laquelle il se donne l'injonction suivante dans le second plan: «Dans ce chapitre, il faut décrire l'hôtel Béraud, à sa place» (f° 217). Autre dissemblance de processus donc, car chez Flaubert le repérage n'est mis en réserve et consulté plusieurs fois que dans la diachronie d'un seul passage, il n'y a pas de reprise, à un moment ultérieur, pour décrire une fois encore le même lieu avec quelques variations.

on le voit à partir de la transcription du folio 38 v^o, où d'un point de vue linguistique les informations sont fort hétérogènes⁵³ :

M. Moreau très doux pour sa femme. Jamais ne la brutalise. C'est elle, au contraire, qui est violente.

L'état atroce se continue jusqu'au mariage de sa fille. Fritz n'y assiste pas. Il est au mariage de la Lorette qui se fait le même jour à la Madeleine. Sa fille l'abandonne tout à coup. Abîme, elle se trouve seule.

On la met dans une maison de santé, elle en sort.

Dernière entrevue.

Montrer que le Sentimentalisme (son développement depuis 1830) suit la Politique et en reproduit les phases.

Pour synthétiser ces procédés, on peut dire qu'il s'agit de fragments de scènes («Elle accepte un rendez-vous dans un hôtel garni de la rue Tronchet. N'est pas baisée, par sa volonté», f^o 37⁵⁴), d'idées concernant le futur ou le devenir des personnages («la lorette est devenue châtelaine de campagne, vertueuse et religieuse», f^o 36)⁵⁵, voire de détails bien plus précis encore («Deux beaux vases, toute une garniture de cheminée chic, passe de chez Mme Moreau chez la Lorette. Fr. les y retrouve», f^o 37 v^o)⁵⁶, précision de l'imaginaire qui peut sembler étonnante à ce stade ancien de la genèse, comme sur ce folio qui esquisse de façon très nette la dernière entrevue entre Frédéric et Mme Arnoux, avec un étonnant passage au passé fictionnel qui interrompt l'éternel présent scénarique: «Dernière entrevue: visite de Mme... Elle s'offre. Mais elle ne l'excite plus et il a peur des dégoûts futurs. Ne pas la rendre ridicule. Il en a pitié. Elle s'en va. Il la voit monter en fiacre. Et tout fut fini» (f^o 37 v^o), ébauche du fameux «Et ce fut tout» que contiendra la version définitive⁵⁷. Chez Zola, ce type de notations est plus tardif, car il se situe surtout sur les folios qui contiennent ce que j'ai nommé les *notes*

53. *Carnets de travail, op. cit.*, p. 296.

54. Rappelons que dans la version définitive, non seulement Mme Arnoux n'est «pas baisée» mais encore elle ne vient pas au rendez-vous à cause de la maladie de son fils (cf. *L'Education sentimentale, op. cit.*, p. 280-282).

55. Modifié et transféré ensuite dans le discours de Deslauriers: «j'ai rencontré cette bonne Maréchale, tenant par la main un petit garçon qu'elle a adopté. Elle est veuve d'un certain M. Oudry, et très grosse maintenant, énorme» (*ibid.*, p. 426).

56. Voir la version définitive: «Dans les deux maisons, les services de table étaient pareils, et l'on retrouvait jusqu'à la même calotte de velours traînant sur les bergères; puis une foule de petits cadeaux, des écrans, des boîtes, des éventails allaient et venaient de chez la maîtresse chez l'épouse, car, sans la moindre gêne, Arnoux, souvent, reprenait à l'une ce qu'il lui avait donné, pour l'offrir à l'autre» (*ibid.*, p. 146).

57. *Ibid.*, p. 424: «Quand elle fut sortie, Frédéric ouvrit sa fenêtre, Mme Arnoux, sur le trottoir, fit signe d'avancer à un fiacre qui passait. Elle monta dedans. La voiture disparut. Et ce fut tout.»

diégétiques (on en a vu un exemple avec la scène de la représentation de *Phèdre*), ou, mieux encore, dans les seconds plans, comme par exemple pour le début de ce qui était encore le onzième chapitre (f° 238): «Restée seule, épouvantée, Renée a une tempête sous le crâne. Elle voit Aristide et Maxime. Elle comprend enfin ce qu'elle a été. Le jour se lève, la salle de bains s'éclaire. Elle se promène dans sa chambre comme une bête en regardant le luxe étalé» (esquisse de la scène du miroir dans le sixième chapitre qui, on le sait, sera sensiblement modifiée⁵⁸).

Les mêmes phénomènes de similitude et de décalage se retrouvent pour la phase suivante de la genèse, celle des plans et des scénarios. A première vue, un plan de Zola semble très proche d'un scénario de Flaubert; sa fonction consiste à mettre en place le récit juste avant la rédaction, de détailler scènes, épisodes ou événements plus succincts, l'amplitude de l'écriture étant alors focalisée sur des segments narratifs restreints. Considérons par exemple le dernier plan du cinquième chapitre (f° 343). En fait, il est étonnant de ne trouver, sur le premier jet de ce stade pré-final, aucune continuité narrative et, surtout, de rencontrer un manuscrit fort hybride. La seconde partie du folio, de par son style, ressemble au texte de l'ébauche, qui raconte mais n'établit pas de catégories narratives, sauf sous une forme prospective:

Renée surprise par Maxime, au moment où Aristide sort de chez elle, avoue un amant, M. de Saffré ou un autre. Maxime la traite horriblement. Puis il apprend par la bouche même du père la vérité (au sortir d'un souper où son père compare sa femme à Laure d'Aurigny). Alors il revient, ça ne fait rien puisque c'est mon père (toujours ses scènes dans le cabinet (elle est au bain par exemple) Céleste sa main froide). Mais Renée ne peut longtemps accepter cela. Aristide est bon pour elle.

Il n'y a, par exemple, aucun lien (sinon une succession vaguement chronologique) entre Céleste et sa «main froide» (détail déjà très précis dans la scène du retour de Maxime et le fait que Renée ne puisse accepter la double relation, et on ne sait combien de temps doit séparer ces deux informations; on ne peut imaginer comment Zola envisage de montrer qu'Aristide est «bon pour elle», tandis que le «puis» séparant la scène où Maxime comprend que Renée a un amant et celle qui relate l'aveu d'Aristide sera rempli par une quinzaine de pages dans la version définitive, contenant notamment la scène du *faux vol* des registres avec Larsonneau, qui n'est pas prévue sur le folio.

De plus, précision ne signifie pas pour autant conservation. Ainsi, Zola maintient l'idée de la comparaison de Renée et Laure mais non la comparaison même, car Aristide opposera Renée et Blanche Muller⁵⁹; l'explication psychologique du retour de Maxime sera également maintenue⁶⁰, pourtant la scène sera déplacée du «cabinet»

58. La *tempête sous le crâne* est située la nuit du bal, à la fin de la scène; cf. *La Curée*, op. cit., p. 571-575.

59. *Ibid.*, p. 530; il faut sans doute y voir un avatar de la scène où Arnoux vante le «corps de femme» de Mme Arnoux à Frédéric (*L'Éducation sentimentale*, op. cit., p. 185).

60. Elle a déjà ici une forme discursive (quoique sans guillemets): «ça ne fait rien puisque c'est mon père», ce qui motivera le futur dialogue entre Maxime et Renée: «Tu m'aurais dit que c'était mon père, je m'en serais allé tranquillement, tu comprends? Moi, je n'ai

à la chambre de Renée⁶¹; de la même manière, Zola gardera l'«amant» de Renée, alors qu'il n'est pas encore sûr de son identité («M. de Saffré ou un autre»)⁶²; quant au conseil du père de Renée, ajouté dans l'interligne («son père lui dit de ne pas vendre»), il se déplacera sur sa tante⁶³, mais son jugement fera bien partie de la scène sous une forme allusive («idée de Béraud sur elle et son gendre»)⁶⁴.

Il est également surprenant de lire encore, au début du folio, des auto-injonctions («commencer par achever d'expliquer l'affaire Larsonneau», «trouver comment il couche avec elle»), des phrases nominales dont chaque élément semble contenir en germe tout un potentiel textuel qui ne se précise pas («La vie de Renée et de Maxime, le monde, le nouveau Paris, le Parc Monceau, l'hôtel, Phèdre»), et dont on ne peut dire alors s'il prendra la forme de résumés ou de scènes. Même les ajouts interlinéaires semblent flotter sur le folio, tels «ils patinent», qui vient se lier au «Parc Monceau», ou encore «Céleste complice»⁶⁵, «Michelin a quitté Saffré pour Gouraud», qui sera inséré dans le discours de Sidonie⁶⁶. Ce manque de continuité narrative permet d'ailleurs une grande mobilité des éléments et événements, comme si ce qui importait surtout pour Zola, à ce moment, c'était de trouver des détails gonflant le récit plutôt que de déjà les agencer⁶⁷; ainsi pourront-ils être intervertis sans grand dommage (par exemple, la scène à l'hôtel Béraud précédera celles de *Phèdre* et du baiser de Renée et Maxime surpris par Louise), voire être utilisés à un autre moment du récit, dans un autre chapitre, comme le jugement de Maxime («Maxime trouvant ses parents bourgeois») qui sera quelque peu transformé et passera dans le sixième chapitre⁶⁸. De façon réversible, Zola peut soudain introduire, en rédigeant, des détails prévus pour d'autres chapitres, comme ces informations concernant Baptiste: «Faire passer le grand laquais dans le cotillon, dédaigneux sur les épaules des femmes. Attitude froide, qui inquiète Renée» (f° 352),

pas de droit...» (*La Curée*, op. cit., p. 532).

61. «Renée voulut que Céleste la déshabillât dans la chambre à coucher, où il y avait un grand feu» (*ibid.*, p. 531). Notons de plus que sur de nombreux plans Zola prévoit d'associer les scènes à un espace spécifique: «La scène entre Renée et Maxime se passe dans la serre» (f° 235), «La scène s'est passée dans le cabinet de toilette» (f° 237), etc.
62. Et cette fois il ne se ravisera pas: «C'est M. de Saffré» (*ibid.*, p. 517).
63. «Sois prudente, et surtout ne vends rien... Si un jour tu avais un enfant, tu trouverais pour lui une petite fortune toute prête» (*ibid.*, p. 502).
64. Doublement: «C'est un peu blanc, dit-il. Une femme doit être bien embarrassée avec ça sur les trottoirs» (*ibid.*, p. 501); «nous n'avons pas les mêmes idées, et je suis mal à l'aise dans votre belle maison du parc Monceau» (p. 502).
65. *Ibid.*, p. 495 («Une de leurs grandes parties fut de patiner») et p. 494 («Céleste allait et venait derrière eux, de son pas tranquille. Elle était devenue leur complice, naturellement»).
66. «Oh! c'est fini, tout à fait fini... Je puis vous en donner la preuve, si vous voulez... Vous ne savez donc pas que la petite Michelin a plu au baron Gouraud?» (*ibid.*, p. 504).
67. Soulignons de plus l'usage de la première personne, qui n'est pas visible sur ce folio mais que l'on rencontre bien dans les derniers plans, comme dans le troisième plan du septième chapitre par exemple: «Puis, après la promenade, je dis que le jury est monté jusqu'aux trois millions» (f° 361), «j'aimerais mieux finir sur un mot terrible d'Aristide» (f° 360).
68. «Il se moquait de Saccard, il le trouvait bourgeois de se donner tant de peine pour gagner un argent qu'il mangeait, lui, avec une si adorable paresse» (*ibid.*, p. 574).

planifiées pour le sixième chapitre mais déplacées dans le cinquième⁶⁹, ce qui montre clairement qu'il y a dans les avant-textes de Zola un constant va-et-vient d'une strate à l'autre. Les frontières du récit y sont plus que poreuses; c'est seulement la phase de la rédaction, sur le manuscrit autographe, qui stabilisera l'ensemble et ses détails⁷⁰. Il suffit d'ailleurs pour s'en assurer de considérer les essais rédactionnels, dont on a déjà vu un exemple:

Ce fut une nuit d'amour fou (l'amour pour l'éphèbe).
 Dans cette chaleur (rattacher) la serre aimait avec eux (indiquer seulement); puis la grande description. Les plantes mêlées à leur amour (le bassin, les massifs, les pots du tour, les berceaux, les orchidées, l'Ibiscus, le Tanghin (ils sont couchés dessous). Les odeurs (vanille, orchidées, odeur humaine).
 La lumière pâle, les statues, la terre et le sol. Revenir à l'inceste, à l'éphèbe, Renée leur amour une des plantes de la serre, Renée une des fleurs. L'inceste produit par cette terre de feu. Finir en comparant les baisers de Renée aux fleurs rouges de l'Ibiscus. Amour en dehors de la vie parisienne; un petit crevé jeté à une louve, un coin de sauvagerie (extrait du folio 337),

avec de plus quelques séquences ajoutées sur l'autre moitié du folio: «elle guettait Maxime, elle se penchait et le baisait», «elle était une des fleurs», «Ils se sentent pris dans cette puissance végétation».

Une hétérogénéité similaire y est visible, car l'écriture y est bien toujours en expansion: notations injonctives («rattacher», «indiquer», «finir»), métanarratives («puis la grande description»), au style souvent télégraphique (plusieurs phrases sont nominales), et au présent scénarique même («ils se sentent»), côtoient le passé fictionnel («ce fut», «aimait»), la trouvaille de métaphores («leur amour une des plantes», «Renée une des fleurs»), si bien que le programme et sa mise en place dominant encore la production textuelle même.

69. Zola conservera la présence de Baptiste dans le bal du sixième chapitre, présence discrète: «Baptiste se promenait gravement le long de la table, sans un regard pour cette pièce, qu'une bande de loups semblait avoir traversée» (*ibid.*, p. 565), mais c'est bien dans le cinquième chapitre que Baptiste inquiétera Renée: «Un seul homme, Baptiste, le valet de chambre de son mari, continuait à l'inquiéter [...]. Il ne la regardait pas, ses regards froids passaient plus haut, par-dessus son chignon, avec des pudeurs de bedeau refusant de souiller ses yeux sur la chevelure d'une pécheresse» (p. 511). Autre perméabilité des informations: c'est en mentionnant Baptiste sur le plan du sixième chapitre que Zola note, à son propos et de façon proleptique: «Il n'est démasqué que dans le VII par Céleste. Renée se meurt entre les bras de cette fille étrange; elle est sa complice, elle lui apprend que Baptiste est... entré au service du baron Gouraud» (f° 352), information qui sera elle-même modifiée quand Zola rédigera le septième chapitre, puisqu'il préférera associer Baptiste à la scène où tous les personnages triomphants («ils ont mangé la curée», f°s 359 et 362) font un retour devant Renée (cf. p. 595).

70. Comme le dit Olivier Lumbroso, Zola pratique la «rétro-lecture», lecture à rebours qui fait que «toute modification et tout choix nouveau retentissent sur l'ensemble du projet programmé, qui reste, jusqu'au bout, 'ouvert'», «Quand détruire, c'est créer», in *Poétique*, 125, 2001, p. 33-50.

Prenons maintenant un scénario d'ensemble de Flaubert (17611, f° 92) appartenant à la première phase d'écriture et qui couvre, dans la troisième partie du roman, ce qui était alors les deuxième et troisième chapitres. Comme pour Zola, on y voit des auto-injonctions («bien marquer la préoccupation politique en-dessus. C'est là ce dont on parle & en-dessous, du côté des femmes la préoccupation sentimentale», dans la marge), des propositions qui seront modifiées (comme par exemple la «mort de Dussardier», transformée en «blessure» sur la strate suivante, corrigeant celle-ci, 17607, f° 117) voire abandonnées (le tableau montrant Frédéric et Rosanette «ensemble sur la terrasse au clair de lune», au bas du folio, disparaît dans les scénarios ponctuels). Au contraire de ce qui se produisait dans le carnet, Flaubert s'attache davantage ici à la fluidité du récit puis corrige le folio en trouvant des éléments qui viennent l'alimenter (il doit ainsi motiver la présence d'Arnoux au dîner chez les Dambreuse et ajoute une solution politique dans l'interligne: «comment ? Arnoux est pr Cavaignac»), ou s'interroge sur sa temporalité (comme le montrent les hésitations à propos de la durée de l'épisode de Fontainebleau, «trois semaines», «huit jours» et, dernier ajout, «Fr. part le 3^e jour», hésitations préliminaires qui laisseront des traces dans la version définitive, on l'a souvent remarqué). De plus, les personnages secondaires sont clairement posés ainsi que leur rapport avec la réaction de la rue de Poitiers («Hussonnet la sert», «Cisy rapprochons des orléanistes & des légitimistes», «Pellerin peintre humanitaire espère une commande de tableaux dans le chef lieu», «tous hypocrites», etc.) ou avec Frédéric pour les personnages féminins («allusion de Mme Dam. à la Mlle», «souffrance de Mlle Desroches qui le dévore des yeux», «Mme Arn. se tient»). Flaubert imagine par scènes ou par tableaux dont certains sont développés (le dîner chez les Dambreuse occupe déjà la moitié du folio), d'autres moins, quoique présents (le fait que le père Roque commette «des atrocités dans la garde nationale» est noté mais n'est pas visualisable). Même si le style demeure télégraphique (Flaubert n'en a cure, ce n'est pas l'important alors; connaissant sa méthode, il sait qu'il aura besoin de nombreux folios successifs pour *déplier* davantage son texte, la rédaction proprement dite ne s'établissant qu'au stade des brouillons), l'écriture est continue (cette continuité qui progresse par blocs narratifs couvre d'ailleurs l'ensemble du roman)⁷¹, délimitant attentivement les frontières d'un récit qui gonfle à l'aide de nouvelles précisions (par exemple, dans l'épisode de Fontainebleau, pour l'histoire de Rosanette, «dépuçelage, souper où elle s'endort, etc. détails hideux dits assis sur la mousse avec le ciel bleu au-dessus», et même le discours intérieur de Mme Arnoux, qui ne variera presque plus : «'Comme il me mentait', se dit-elle»)⁷² et que Flaubert continuera à amplifier de la même façon dans les strates suivantes

71. Ce qui rapprocherait curieusement le scénario d'une ébauche de Zola, quoique l'amplitude narrative et sa fonction soient sensiblement différentes, on l'a vu. En fait, ce sont les plans où Zola esquisse des scènes (telle la «tempête sous le crâne» déjà citée) qui ressemblent le plus aux scénarios flaubertiens, mais ce n'est alors que de façon fragmentaire.

72. Qui serait en fait situé dans la scène du dîner même, cf. p. 347: «'Comme il me mentait!' se dit Mme Arnoux.»

d'écriture, jusqu'à ce qu'il parvienne à travailler de manière plus microscopique, scène après scène, au stade des scénarios ponctuels, où la visée narrative est extrêmement réduite. On ne rencontre pas ici la perméabilité des informations perceptible partout dans les plans zoliens à cause de leur aspect programmatique car, dans ses grandes lignes, le récit flaubertien est déjà fixé et la mobilité, dont la liberté est surveillée, reste très ponctuelle (par exemple, les Journées de juin semblent sur le premier jet n'éclater qu'à la fin de l'épisode de Fontainebleau, mais Flaubert rature le syntagme «Journées de juin» et ajoute «Juin éclate» plus tôt dans le récit). Certes, les scénarios flaubertiens regorgent de va-et-vient, de mouvements et de retournements. Néanmoins ils ne fonctionnent pas de la même manière que les mouvements zoliens, limités à un stade germinatif dans les plans, et qui ne prennent vraiment corps que lors de la phase de rédaction proprement dite; aussi ne rencontre-t-on pas, dans les plans de *La Curée*, tout un bloc narratif raturé ici et réinséré là, comme sur un scénario de Flaubert (au reste Zola rature très peu ses plans, et il semble imaginer toute une organisation avant de la faire apparaître sur le papier, pour la modifier grandement par la suite sur un autre plan, on en a vu un exemple avec les deuxième et troisième plans du chapitre V)⁷³. Chez Flaubert il s'agit le plus souvent d'effets de logique, de structure, d'oppositions et de parallélismes (on sait par exemple que c'est une transformation structurale au stade des scénarios d'ensemble qui dote Rosanette d'une grossesse de deux ans—bêvue non détectée, apparemment, par l'auteur).

Une comparaison des dossiers révèle donc que les strates génétiques ne se recoupent pas chez nos deux auteurs, dont des procédés souvent fort similaires sont utilisés de façon différente dans la genèse et deviennent dès lors sensiblement distincts, sinon par leur nature, du moins par leur fonction. Ainsi on rencontre tout d'abord, chez Flaubert, une perspective globale moins importante qu'une approche pointilliste, qui détaille mais ne cherche pas encore à mettre en place (state du carnet), alors que Zola privilégie surtout à l'origine la disposition et sa logique sur l'ébauche: c'est ensuite que les éléments internes en seront plus précis et mobiles sur les plans⁷⁴. Néanmoins le scénario flaubertien paraît, du point de vue de sa

73. On peut faire une remarque similaire à propos du manuscrit autographe: il est très corrigé, c'est vrai, mais la majorité des corrections représente des variations d'écriture (l'écriture en train de se faire et se corrigeant sur le moment) et non de lecture (l'écriture revenant sur ses pas après coup). Voir par exemple 10281, f^o 14: «Elle prononça les derniers mots, ~~rêvant~~, s'abandonnant à une rêverie profonde», «des chaises ~~peintes en jaune~~ de fonte, peintes en jaune», f^o 17: «l'Arc de Triomphe, posé de biais, blanchissait sur ~~un ciel cou~~ un vaste pan de ciel couleur de suie», etc. Seuls quelques passages, apparemment plus problématiques, sont rédigés sur des versos de folios, sous forme d'essais rédactionnels ne couvrant généralement que quelques lignes (comme dans le dossier préparatoire; cf. 10281, folios 20 v^o, 23 v^o, 24 v^o, etc.), ou sont cachés par des bandes de papier sur lesquelles un nouveau texte se substitue à l'ancien (voir par exemple 10281, folios 49 et 250).

74. Différences de méthode qu'il faut sans doute rapprocher de cette remarque de Zola, où une allusion à Flaubert est perceptible: «Tout le monde réussit en ce moment l'analyse de détail; il faut réagir par *la construction solide des masses*, des chapitres; par *la logique*, la

narrativité, plus régulateur, moins hétérogène que le plan zolien et davantage orienté vers l'ordonnement du récit voire déjà, çà et là, vers sa textualité, ce qui laisse penser que, dans une certaine mesure, chez Flaubert *l'écriture* commence au stade des scénarios. De même, les articulations narratives des événements ou des détails sont rarement superposables ou ne peuvent l'être que temporairement, sur chacune des phases (ainsi en va-t-il pour la programmation du descriptif dans les plans et scénarios), tout comme l'élan de deux écritures qui font progresser le récit à un rythme différent (les essais rédactionnels de Zola, par exemple, relèvent à la fois du brouillon et du scénario et n'ont rien en commun avec un brouillon flaubertien), avec pour Zola une accélération soudaine qui, au-delà d'un énorme travail préparatoire, lui permet un passage immédiat à la rédaction. Au contraire, pour Flaubert, la multiplication des strates d'écriture offre une solution de continuité d'une étape à l'autre, dont on peut aisément suivre et étudier les transformations des scénarios aux brouillons, ce qui n'est pas le cas avec Zola, car en ce qui concerne la textualisation elles prennent généralement la forme de processus mentaux que l'on ne saurait retracer.

Ces dissemblances et ces similitudes, quoique fort intéressantes pour la théorie littéraire, soulèvent des difficultés essentielles pour la génétique. Problème méthodologique tout d'abord: si la généralisation est impossible à partir d'un corpus manuscrit (ce qui resterait cependant à prouver), la comparaison de deux dossiers ne la rend pas plus légitime. Aussi faudrait-il relativiser et affiner ces remarques avec l'examen précis d'autres dossiers de Flaubert et de Zola; on n'en finirait pas. Quand bien même entreprendrait-on la tâche, on demeurerait une fois encore limité au cas ponctuel et arbitraire de deux auteurs. Il est donc évident que l'avenir de la poétique génétique ne se trouve pas dans une génétique comparative. Enfin, conception d'un roman, pratiques d'écriture et poétique de l'écrivain sont indissociables, et atomiser de la sorte les avant-textes revient d'une part à évacuer la spécificité de chacun, d'autre part (et paradoxalement) à ne les envisager que de manière globale et, par la force des choses, à déplacer les buts de la critique génétique, dont la composante la plus passionnante ne consiste pas tant à tenter de retrouver ici et là des stratégies formelles ou des procédures imaginaires et scripturales récurrentes qu'à chercher à comprendre (et bien sûr à théoriser) *comment* un texte voit le jour.

*poussée de ces chapitres, se succédant comme des blocs superposés» («Notes générales sur la marche de l'oeuvre», f° 11, *Les Rougon-Macquart, op. cit.*, tome V, p. 1743).*