

Chantal Pierre-Gnassounou

« En compagnie de ses personnages... Zola illusionné »

Pèlerinage de Médan 2000

Dans ce lieu où Zola a écrit une grande partie de son oeuvre et où sont nées des figures romanesques qui nous sont devenues familières, je voudrais évoquer les rapports que le romancier pouvait entretenir avec ses personnages. Les universitaires ont depuis longtemps souligné le comportement quelque peu autoritaire et distancié que Zola adopte à leur égard. Les entretiens accordés à la presse et la *Correspondance* ne laissent guère de doutes là-dessus, notamment les fameuses et précieuses lettres au journaliste hollandais Van Santen Kolff, qui, pendant des années a assailli le romancier de ses questions. Quand on s'y reporte, on éprouve très rarement le sentiment que l'auteur des *Rougon-Macquart* ait vraiment considéré ses personnages comme des êtres vivants, de chair et de sang, dont il aurait été le familier. Et c'est un fait qu'Etienne Lantier, Gervaise, Saccard et les autres ne sont pas au centre de son discours ; Zola préfère parler « milieu », « enquête », « composition ». A un journaliste qui en 1890 lui demandait de s'exprimer sur son prochain roman *L'Argent*, le romancier donnait une réponse tout à la fois taquine et évasive, qui, effectivement semble faire peu de cas du personnage dans le processus d'invention romanesque :

Voulez-vous que je vous fasse un aveu qui, certes, ne manquera pas de vous étonner. Eh bien, je ne sais rien encore d'emon sujet. Quels seront les personnages, je l'ignore. Ce que je puis assurer, c'est que ces personnages une fois créés, habillés, je les ferai s'agiter dans le milieu des affaires et de la Bourse. Je connais donc mom milieu, mais j'ignore, quant à présent, l'action qui se déroulera.^[1]

S'il est question des personnages, ils sont surtout abordés comme des fonctions : ils doivent d'abord servir à quelque chose — à présenter un milieu, à compliquer une intrigue, à incarner une idée. Et cette instrumentalisation est telle que notre auteur ne semble avoir aucun regret à abandonner Etienne Lantier, le héros de *Germinal* qu'il désirait pourtant remettre en selle pour son roman du crime, *La Bête humaine*. Parce que le leader ouvrier du roman de la mine ne convenait pas pour le rôle de tueur de femmes que Zola entend lui faire jouer dans *La Bête humaine*, il s'en est séparé sans état d'âme. « Je vais être obligé, écrivait-il à Van Santen Kolff, de créer un personnage que j'ajouterai plus tard à l'arbre généalogique », alors qu'il préparait *La Bête humaine*. De fait, il donnera pour l'occasion un troisième fils à Gervaise, ce Jacques Lantier surgi de nulle part, destiné à remplacer d'Etienne. Finalement, le désir de faire revivre un personnage d'une fiction à l'autre est moins fort que celui de faire un roman avec ses exigences propres. Comme Etienne ne satisfait pas à ces exigences, on s'en débarrasse et on le remplace séance tenante. Sans nostalgie aucune, apparemment. Que dire encore du détachement avec lequel Zola semble traiter le personnage du docteur Pascal, au moment de conclure sa série. Voici ce qu'il confie au journaliste de *l'Echo de Paris*, le 20 août 1892, alors qu'il est sur le point de partir en voyage à Lourdes : «Donc je ne sais rien de mon Pascal que je n'ai pas revu depuis vingt ans, et j'emporte les volumes où il est question de lui, afin de me rafraîchir la mémoire.» Les liens se sont tellement relâchés que le romancier a oublié son personnage ! Aussi lui faut-il relire ses propres textes pour renouer le contact avec lui.

Ce peu d'égard accordé par l'auteur à ses créatures peut réjouir le lecteur professionnel qu'est le critique universitaire car il y trouve la preuve que le personnage romanesque n'est pas une personne mais bel et bien une construction formelle — un «être de papier» comme on dit. Mais cela chagrine le lecteur amateur, qu'heureusement on demeure tous un peu, et qui, envers et contre tout, reste séduit par l'image du romancier vivant entouré du fantôme de ses personnages. Par bonheur, dès que l'on entre dans le secret de la création romanesque, dans le chantier de l'oeuvre que la critique appelle les dossiers préparatoires, la froideur de Zola s'estompe. Dans chaque dossier, outre les notes documentaires dans lesquelles Zola consignait toutes sortes d'informations techniques, on trouve deux sections qui intéressent directement la création des personnages : l'Ebauche, où Zola met au point l'intrigue et esquisse ses personnages, et la rubrique intitulée Personnages où Zola consacre une fiche détaillée à chaque protagoniste. Il est indéniable que dans ces textes préparatoires, le romancier se conduit de manière autoritaire, tel un directeur de personnel attribuant, *manu militari*, des services et des fonctions à ses employés. Voici, à titre d'exemple, comment Zola traite ses personnages de *L'Assommoir* : « Goujet, l'employer au dénouement », « Mme Poisson [...], je la mêle

au dénouement. Lantier l'a pour maîtresse. Je noue le drame grâce à elle », « Voir s'il n'y a pas lieu de supprimer le personnage de Mme Fauconnier »^[2]. Le ton est dirigiste et parfois même impitoyable puisqu'il peut aboutir à la suppression de certains protagonistes. Et pourtant, malgré ce discours de professionnel du roman, Zola se montre capable de céder à l'illusion. Il traite alors ses propres créatures comme des compagnons intimes. Il devient un personnage parmi les autres, un membre discret de la fiction.

Le phénomène se produit, entre autres, lorsque le romancier se met à porter sur ses protagonistes un jugement non pas d'ordre simplement technique ou esthétique mais d'ordre affectif ou moral. Il est vrai que ce n'est la manière ordinaire de Zola qui s'abstient généralement d'intervenir, comme s'il demeurait à distance des souffrances endurées ou des vilénies commises par ses créatures. Néanmoins, des réactions pointent, qui échappent à leur auteur comme des cris du coeur. Je pense à cette remarque incidente que Zola glisse dans le portrait de Clorinde Balbi au moment de l'Ebauche de *Son Excellence Eugène Rougon*. Voilà ce qu'il dit de cette aventurière fantasque qui se trouve mêlée aux intrigues politiques du Second Empire : « Elle opère avec une adresse de diplomate et une audace de conquérant . [...] Elle est capable de jouer tous les jeux. Au fond, elle est autoritaire comme toutes les femmes. »^[3] Ce « comme toutes les femmes », sur lequel je me permet d'insister, surprend, car il n'est pas dans les habitudes de Zola de s'exposer ainsi. Ce jugement d'une misogynie tranquille révèle en fait que la belle Clorinde est devenue un être quasi-réel qui a le don d'agacer *réellement* son auteur. Et c'est bien ce qui se passe encore lorsqu'il dit d'elle, toujours dans l'Ebauche :

Elle est dévote, profondément dévote, comme une italienne ; elle est allée voir le pape. Elle a des chapelets bénits ; elle fait brûler des cierges quand elle entreprend des choses délicates. Toutes les fois que la religion est en jeu, elle devient stupide, elle compromet ses intérêts par son intolérance. Autrement d'une bêtise parfaite, pour tout ce qui n'est pas femme et intrigue, un mauvais goût parfait dans les choses de l'art, incapable de lire un livre et de le comprendre ; bête en un mot, comme une femme bête.^[4]

Expéditive, la formule finale marque une exaspération sensible de la part de Zola à l'endroit de sa belle héroïne. Elle signifie du même coup que le romancier a succombé à l'illusion — puisqu'il est capable de sortir de sa réserve. Les personnages féminins n'ont pas seules le privilège de faire réagir leur auteur ; les hommes aussi subissent les remarques affectives de Zola. Ainsi le pauvre Jean Macquart de *La Terre* qui, dans l'Ebauche du roman, se voit tout bonnement traité «godiche», parce qu'il se montre trop timide auprès de Françoise. Ce langage familier ne trompe pas ; il est l'indice d'une grande proximité entre auteur et personnage. Celui-là ne peut sans doute se moquer de ceux-ci que dans la mesure où il les considère comme des êtres vivants. «Il me plaît cet imbécile», note encore Zola dans le dossier préparatoire de *Son Excellence Eugène Rougon*, à propos du chef de cabinet plutôt nigaud du ministre Rougon. Pour que l'auteur puisse adopter ce ton goguenard, il faut que l'effet de vie soit particulièrement réussi. C'est le signe que Zola se laisse prendre au jeu et qu'il s'en réjouit.

Ce genre de remarque incidente et souvent incisive demeurent cependant marginales. La familiarité de l'auteur et de ses personnages se développe par des moyens plus détournés. Le bavardage est un de ces moyens que Zola pratique avec un art consommé. Le romancier est en effet au plus près de ses protagonistes, lorsqu'il se met à bavarder sur leur compte. Qu'est ce que cela veut dire ? Je songe au portrait de Clotilde Rougon dans le dossier préparatoire du *Docteur Pascal*. Son entrée en matière est assez intrigante : «Elle sera blonde mais pas rousse»^[5] note Zola. S'il s'en était tenu à une fiche strictement signalétique, analogue aux sèches descriptions policières, il se serait certainement contenté de la mention «blonde» et se serait passé de cette précision apparemment superflue «pas rousse». Ce détail négatif sur la couleur des cheveux de Clotilde n'a pas en effet de véritable intérêt informatif. D'ailleurs, quand Zola fera plus tard le portrait de Clotilde, pour de bon cette fois, *dans le texte* du *Docteur Pascal*, il ne reprendra pas cette précision, il se contentera de dire qu'elle est blonde. C'est donc que l'intérêt de la mention «pas rousse» est ailleurs : elle ne cherche pas à renseigner le futur lecteur, mais elle aide l'auteur à se donner l'illusion de l'existence de son personnage. Car il lui faut dire beaucoup de choses, même des choses inutiles et proches parfois du non-sens pour que ses personnages deviennent des êtres familiers. Il lui faut bavarder. En somme, Zola travaille ses personnages à la façon des commères. Comme elles, il a besoin de se raconter beaucoup d'histoires pour entrer dans l'intimité de ses créatures. Comme elles, il a horreur du vague qui le laisse insatisfait. Aussi ses fiches-Personnages multiplient-elles les anecdotes, les détails biographiques ou physiques probablement nécessaires à créer l'illusion de vie au moment où Zola invente sa fiction mais qui, pour certains d'entre eux, ne demeurent pas au moment de la rédaction du roman. C'est que, très probablement, tous ces renseignements étaient destinés à un usage personnel,

comme le «mais pas rousse» de Clotilde : grâce à eux, grâce à ce bavardage irréprouvable, Zola, sans doute, se donnait les moyens de croire au monde qu'il faisait surgir. Interressons-nous quelques instants au cas de madame Maloir, dame de compagnie de Nana, dont sans doute on se souvient peu, du fait de sa faible caractérisation dans le roman. Dans le dossier, Zola est en revanche plus proluxe sur son compte, tant du point de vue physique que biographique :

La vieille amie pauvre. 55 ans. Une vieille femme à l'air respectable et proprement mise avec des robes de couleur sombre mais ayant toujours des chapeaux extraordinaires. Elle a un peu de moustache, mais femme digne, ayant des manières, jouant très bien le rôle de chaperon quand il le faut. [...] Lui donner un dada. Le somnambulisme, un trésor caché quelque part, avec un vieux plan trouvé dans la couverture d'un livre.^[6]

Dans le portrait du dossier, madame Maloir se trouve donc gratifiée d'une belle moustache, subit des crises de somnambulisme et s'occupe d'une sombre histoire de trésor. Rien de tout cela ne subsiste dans le roman où la dame de compagnie de Nana se contente d'avoir des chapeaux extravagants. A moins de supposer qu'entre temps Zola a oublié les informations portées sur sa fiche, il faut croire qu'il a eu besoin de cette moustache pour, initialement, «insuffler la vie» (c'est la formule consacrée) à son personnage, puis que, une fois cet effet obtenu, il a pu parfaitement se passer de cette même moustache. Je songe encore au cas de Blanche Hennebeau, la femme adultère du directeur de la compagnie minière dans *Germinal*. Là encore, le portrait établi dans le dossier préparatoire en dit plus que le texte final : Blanche Hennebeau, selon la fiche, a eu à Paris, un «amant auditeur au conseil d'Etat»^[7] ; dans le texte du roman, on nous dit seulement qu'elle a eu «une liaison publique avec un homme». Le texte préparatoire donne davantage de précisions que le texte final, il est plus bavard et donc plus indiscret. Pour Zola, au moment où il invente son monde romanesque, l'amant «auditeur au conseil d'Etat» était plus propre à créer l'illusion de vie qu'un trop vague «homme» dépourvu de qualité. Une fois cette illusion éprouvée, il pouvait faire retomber l'amant dans l'anonymat — celui dans lequel le texte le relègue. Nous, simples lecteurs de *Germinal*, en savons finalement moins sur cette aventure extraconjugale que l'auteur, qui, dans l'ombre de son dossier préparatoire, a fréquenté intimement Blanche Hennebeau en s'octroyant le privilège de connaître l'identité de son amant. C'est certes un vilain défaut que de bavarder, mais Zola a su en faire une vertu créatrice qu'il a mise au service de l'art du roman et de sa force d'illusion.

C'est qu'il n'est pas seulement un grand enquêteur et un grand architecte de la forme romanesque, il est aussi un grand illusionniste (pour reprendre la formule de Maupassant) qui donne la vie à des êtres de papier. Mais il ne suffit pas à Zola que nous y croyions, nous lecteurs de son oeuvre, il lui faut également éprouver, le tout premier, l'illusion que ses personnages existent. Il lui faut se tenir en leur compagnie. Dans le secret de ses dossiers, il recherche et trouve cette sensation de proximité qu'on imagine volontiers euphorique. Quitte ensuite à défaire ce lien initial qui le rattachait à ses personnages, une fois venu le temps des discours et des débats publics autour de son oeuvre. Ce n'est pas un des moindres intérêts des dossiers préparatoires zoliens que de nous livrer les traces d'une expérience strictement privée et occultée par les propos officiels de l'auteur — expérience éternellement intrigante au cours de laquelle l'écriture crée la vie.

^[1] *Le Figaro*, 2 avril 1870.

^[2] NAF, Ms. 10 271, f° 163, 170.

^[3] NAF, Ms. 10 292, f° 117.

^[4] *Ibid.*, f°118.

^[5] NAF, Ms. 10 290, f° 59.

^[6] NAF, Ms. 10 313, f° 184.

^[7] NAF, Ms. 10 308, f° 61 : «Fille d'industriel très riche, d'un filateur, elle a épousé Hennebeau lorsqu'il était ingénieur à Douai ; de là elle l'a suivi dans deux autres villes puis a habité à Paris où elle se croyait bien fixée ; mais là, elle a eu un grand chagrin, quittée par un amant qu'elle adorait, un auditeur au Conseil d'Etat qui s'est marié.»