

## Allocution d'Émilie Piton-Foucault

Mesdames, Messieurs,

Il y a 150 ans, exactement, Zola publiait *La Fortune des Rougon*, le premier roman des *Rougon-Macquart*, cette formidable construction romanesque qui durera une vingtaine d'années. De construction, il en sera question ici, mais au sens propre.

Nous sommes aujourd'hui devant sa maison. Et c'est de cette maison dont j'aimerais vous parler, et vous montrer en quoi elle, et notamment ses vitraux, sont à l'image de l'œuvre littéraire de son propriétaire, son bâtisseur, Émile Zola.

Zola a souvent associé son écriture au lexique architectural, tout comme les gens qui l'ont côtoyé ou qui ont visité ses cabinets de travail. À la suite de sa venue à Médan lors de la rédaction du roman *Au Bonheur des dames*, Louis Desprez dépeint l'écrivain comme un « constructeur » dont les romans « ont une charpente solide », où « chaque phrase se bâtit dans sa pensée [...] avant qu'elle se fixe sur le papier<sup>1</sup> ». Or, dans un échange avec Desprez, Alphonse Daudet voit en cela un lien familial, puisque « Zola travaille géométriquement, comme son père l'ingénieur, il creuse des canaux, il trace des rues, il étage des bâtisses<sup>2</sup>. » En effet. Il est vrai que l'ensemble des *Rougon-Macquart* relève bien d'une construction, d'une structure close, contenant des routes, des obstacles, comme le fameux barrage-voûte de son père François Zola qui a approvisionné en eau sa ville d'Aix-en-Provence. L'écrivain n'a cessé de métaphoriser cette production technique comme un édifice victorieux face à la nature. Ceci impliquait bien de dompter, diriger, domestiquer la nature impétueuse du territoire. Un dernier exemple confirme que, sur la question de la création, l'architecture et l'écriture sont unies et assimilées dans la pensée de Zola : son combat pour attribuer à cette œuvre d'ingénierie le nom de son père, telle une signature.

Oui, artisanat, dessin, écriture, architecture, voici bien un même art chez Zola : bâtir, illustrer et légender – dans tous leurs traits

---

1. Louis Desprez, *L'Évolution naturaliste*, Paris, Tresse, éditeur, 1884, p. 233, 228-229.

2. *Ibidem*, p. 226.

sémantiques. Dès lors, le support du vitrail et le bâtiment même de la maison de Médan incarnent parfaitement cette union.

Partons, pour commencer, en compagnie de Joris-Karl Huysmans qui nous apprend que la « maison n'était qu'une cabane, quand [Zola] l'acheta. [Ce dernier] en fut lui-même architecte ; il l'agrandissait peu à peu ; il y fit ajouter plusieurs annexes<sup>3</sup> » ; ainsi, « il ne voulut pas d'architecte. Aidé d'un simple entrepreneur de maçonnerie, il ajouta, morceau par morceau, des bâtisses à la bâtisse<sup>4</sup> ». Henry Céard nous le confirme lors de son long article « Zola intime » en 1886 : « La tâche faite et le déjeuner terminé, l'après-midi, le voilà debout surveillant les ouvriers de ses toujours recommençantes bâtisses, achevant une construction uniquement pour le plaisir de songer à en édifier une autre, promenant quotidiennement au milieu du tapage des scies et des marteaux [...]. Les plans qu'il fait exécuter, il les a élaborés lui-même. C'est son plaisir particulier et sa débauche la plus exquise que ce remuement de moellons et cette adjonction continue de pavillons à l'étroite maison où se bornaient jadis ses premiers rêves de propriétaire. En cela il cède manifestement à quelque entraînement héréditaire<sup>5</sup> ». Zola l'admet d'ailleurs indirectement lorsqu'il guide un journaliste, en évoquant la progression des travaux en cours à la première personne comme s'il en était le chef de chantier : « j'ai agrandi, bâtissant la salle ronde que vous voyez à droite, et ensuite l'aile gauche où j'ai placé, en haut, mon cabinet de travail. La pièce est grande et je m'y sens très à l'aise<sup>6</sup>. »

Pénétrons donc maintenant dans ce lieu – mais sans nous déplacer, sans le regarder directement. Ceci est un petit exercice qui nous fait suivre le parcours tracé par Zola, sans image, rien qu'à travers les mots. Lecteurs de Zola, fermez-les yeux et rejoignez sa création de Médan.

Pour les visiteurs qui ont connu la maison à l'époque où Zola l'habitait, et qui ont rapporté leur expérience, l'énumération s'impose bien souvent pour rendre compte de la profusion des objets, des meubles. C'est, par exemple, un lieu « rempli d'objets d'art, et

---

3. Joris-Karl Huysmans, entretien dans *Le Petit Bleu*, 7 février 1903, Interviews, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 372.

4. Joris-Karl Huysmans, « Chez M. Huysmans », *Le Matin*, 30 septembre 1902, *ibidem*, p. 357.

5. Henry Céard, « Zola intime », *Revue illustrée*, tome III, décembre 1886-juin 1887, p. 143-144.

6. Émile Zola, entretien avec Ange Galdemar, « Une après-midi à Médan », *Le Figaro* (Supplément littéraire), 14 septembre 1889, *Entretiens avec Zola*, D. E. Speirs et D. A. Signori (dir.), Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 46.

d'art religieux surtout, chasubles, vitraux d'église, tapisseries de grande valeur » selon Huysmans<sup>7</sup>. Cette décoration est souvent associée à un « style » proche d'un « m'as-tu-vu », sans véritable sens, et n'est qu'une accumulation de choses diverses, notamment des vitraux à côté d'étoffes. Zola l'admettait d'ailleurs en se qualifiant lui-même de « bibeloteur<sup>8</sup> », et reflétait bien ainsi un goût esthétique du XIX<sup>e</sup> siècle – pratiqué frénétiquement par un Balzac compulsif ou par les ensembliers Goncourt, pourtant peu charitables envers l'intérieur zolien. Huysmans parle néanmoins bien plus tard, en 1902, « d'un effet artistique assez contestable » dans cette bâtisse mais ajoute immédiatement que « [d]ès ce moment, pourtant, il était artiste, aimant les beaux tableaux, les jolies choses. Il avait un Monet, des Cézanne... » Que penser ? une démonstration sociale ? du confort, et simplement du plaisir ? Zola parle quant à lui d'un rôle essentiel pour son écriture : « depuis ces onze ans, j'ai fait tous mes livres à Médan. [...] Ainsi qu'il est facile de le voir, l'aménagement est très confortable<sup>9</sup>. » De cette façon, cet agencement devient le *cadre* de sa création – création littéraire, mais aussi celle de vitraux, car il les créera, eux aussi.

Ne soyons pas trop surpris également par cette utilisation de l'art religieux, médiéval ou oriental, qu'on associe habituellement davantage au romantisme qu'au mouvement naturaliste. Reprenons de ce point de vue une remarque de Zola dans l'éphémère revue *Le Cœur* en 1893 : « Il ne me déplaît d'ailleurs pas du tout d'être traité d'idéaliste. J'ai toujours mis nettement en moi le créateur à part du théoricien. J'aurais été comme créateur ce que j'aurais pu, bienheureux encore si j'ai été quelque chose<sup>10</sup>. »

Regardons désormais de plus près la création et non sa théorisation en pénétrant les tours de la maison et en marchant dans les pas des reporters Desprez et Labruyère en 1884-1885. La maison ne comprenait à cette époque qu'une seule tour, celle du bureau, nommée « Nana ». L'article de Georges de Labruyère pourrait correspondre à une description des gravures de Piranèse. Le journaliste mime en effet stylistiquement sa difficile ascension d'escaliers extravagants qui le mène au cabinet de travail de l'écrivain : « Je monte un escalier, j'en descends un autre, j'en monte un troisième – il n'y a que des escaliers chez Zola – enfin, une porte

---

7. Joris-Karl Huysmans, « La maison de Médan », éd. cit., p. 372-373.

8. Émile Zola, interview avec Henri Bryois, « Les trois derniers livres des *Rougon-Macquart* », *Le Figaro*, 2 avril 1890, dans *Entretiens de Zola*, éd. cit., p. 60.

9. Émile Zola, « Une après-midi à Médan », éd. cit., p. 46.

10. Émile Zola, « Lettre inédite d'Émile Zola » en réponse à la lettre ouverte de Charles Couïba, *Le Cœur*, juillet-août 1893, n°4-5, p. 2.

s'ouvre, je suis arrivé<sup>11</sup>. » Louis Desprez dépeint quant à lui avec une grande précision ce lieu d'écriture qu'il découvre :

Son cabinet, haut de plafond comme une église, occupe tout un étage de la maison. D'un côté, s'ouvre une large baie cintrée qui donne sur un balcon. Les petites vitres de l'immense fenêtre ressemblent à celles de certains palais du xv<sup>e</sup> siècle ; du côté opposé, des vitraux de couleur laissent filtrer dans la pièce un jour tamisé. Au fond, de ce même côté, s'étale un divan très bas dans une large alcôve encadrée par deux portes. Au-dessus du divan, une sorte de tribune, un second étage pratiqué dans la chambre même, et où l'on monte par un escalier dissimulé, à gauche. Cette tribune, éclairée, elle aussi, comme l'alcôve, par des vitraux de couleur longs et étroits, est garnie d'armoires qui servent de bibliothèque<sup>12</sup>.

Les deux journalistes insistent en 1884-1885 sur le contraste entre l'intérieur de ce bureau, encombré et cosy, et l'extérieur, à savoir le jardin et le paysage. La frontière entre le lieu de la création et la nature est incarnée par l'immense baie qui occupe presque l'ensemble du mur de cette tour, comme s'il n'y avait pas d'intermédiaire entre les deux, la vitre étant sans teinte. De manière peu habituelle, cette pièce entièrement dédiée à l'écriture rappelle davantage les ateliers d'artistes. Zola fait lui-même cette association lorsque le journaliste Mariano Pina lui fait évoquer son lieu de travail. L'auteur souligne le contraste entre sa maison, lieu lumineux, aéré et spacieux, et les appartements parisiens sombres et étroits, qui lui avaient d'ailleurs donné un jour l'envie de louer un « atelier de peintre » avec une immense baie vitrée et un très haut plafond – comme à Médan<sup>13</sup>. Le terme *atelier* est significatif dans la mesure où un atelier est le lieu de production d'un artisan et d'un artiste. Or, comme le confirme l'étymologie, *artiste* et *artisan* s'avèrent être des

---

11. Georges de Labruyère, « Chez Zola », *Le Cri du peuple*, n°734, 1<sup>er</sup> novembre 1885, p. 1.

12. Louis Desprez, *L'évolution naturaliste*, *op. cit.*, p. 179.

13. « Em Paris apenas me demoro os trez ou quatro mezes mais rigorosos do inverno. O resto do tempo passo-o em Médan, onde estou mais tranquillo e onde tenho mais espaço e mais ar. As nossas casas de Paris com a pouca luz e com os tectos baixos, são horriveis... Os senhores, do paiz do sol, é que devem ter magnificas habitações... Eu mesmo talvez que me não demore muito tempo n'este meu appartement. Ando com immensa vontade de alugar um atelier de pintor com casa de habitação para minha família, e para eu fazer do atelier uma grande casa de trabalho, com uma enorme vidraçaria e tectos bem altos para respirar á vontade », dans l'article de Mariano Pinta, « Zola e Eça de Queiroz », *A Illustração*, volume II, n°11, 5 juillet 1885, p. 163 (voir également la description de l'appartement de la rue de Boulogne par le même journaliste dans la même revue, volume II, n°9, 5 juin 1885 ; nous remercions Valérie Bello pour son aide sur ces documents).

jumeaux, longuement synonymiques, fils de l'*art* (latin, *ars, artis*), car jusqu'à la Renaissance, l'*art* ne différencie pas les différentes activités humaines qui relèvent du travail manuel : « les peintres, les sculpteurs, les enlumineurs, les orfèvres les peintres-verriers, etc., étaient bien des artisans comme les boulangers, les tisserands, les tanneurs ou d'autres métiers<sup>14</sup> ». Le nom *œuvre* est quant à lui le dérivé du verbe *œuvrer*, lui-même variation du verbe *ouvrer*, issu du latin *operari* au sens de « travailler, accomplir un travail ». Cette substantivation du verbe – et non l'inverse – est d'ailleurs en soi le signe de son principe essentiel, celui d'agir. Ainsi les *ouvriers* fabriquent-ils des *œuvres* synonymes d'*ouvrages*. Une telle idée de création comme construction et production rejoint l'approche que Zola avait dans son œuvre littéraire – il nomme d'ailleurs ce lieu un cabinet « de travail ». Cette alliance est également saisissable lors de l'évocation métaphorique de Desprez à la suite de sa venue à Médan : « Le fil en main, M. Zola s'avance lentement ; avant d'aborder un chapitre, il en refait le plan en détail. Puis il se met à l'œuvre<sup>15</sup> [...] ». Zola le confirme lui-même lorsqu'il rédige ses ébauches pour préparer ses romans, en énonçant fréquemment que « [p]our bâtir le chapitre, il faudrait que » ou que « le chapitre doit être pour peindre<sup>16</sup>... » La main zolienne ne tissait-elle pas sur papier des lignes semblables aux traits dessinés par ses amis peintres ?

Tout en est de même dans la maison de Médan qui devient bien, à son tour, un chapitre de Zola. L'écrivain ne cesse d'encadrer les maçons et crée également la structure même des bâtiments. Les métaphores précédemment citées sur l'architecture de son écriture reprennent alors leur sens concret, tangible. Ainsi, Labruyère conclut son article en disant qu'il a « pris congé de M. Zola qui s'en alla visiter les constructions qu'il fait aller sur la droite de son habitation<sup>17</sup> » en rejoignant les maçons tel un maître d'atelier. Les vitraux de la grande salle de détente et de billard réalisés par le peintre-verrier Henri Baboneau clôtureront en 1886 la création de cette nouvelle tour nommée « Germinal ». Cette décoration du rez-de-chaussée, relativement lumineuse en raison de son esthétique, vient encadrer l'univers intime de cette pièce destinée aux moments plaisants des Zola avec leurs amis. Le style de ces baies ne suit en rien la mode

---

14. Brigitte Kurmann-Schwarz et Claudine Lautier, « De Théophile à Cennino Cennini : pratique du vitrail et statut du peintre verrier à travers des textes », *Vitrail, V<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, dir. Michel Hérold et Véronique David, Paris, Swan éditeur-Éditions du patrimoine-Centre des monuments nationaux, 2014, p. 43.

15. Louis Desprez, *L'évolution naturaliste*, *op. cit.*, p. 228.

16. Émile Zola, *Le Rêve*. Dossier préparatoire, tome 2, ms. 10324, Paris, Bibliothèque nationale de France, f<sup>os</sup> 112 et 270.

17. Georges de Labruyère, « Chez Zola », *op. cit.*, p. 1.

courante de son époque. Son « design », très moderne, est plutôt perçu dans de nombreux ouvrages comme un précurseur de l'Art Nouveau. La surface de ce vitrail est translucide, ni colorée ni transparente. Claire, elle est comme un réceptacle d'une nature idéale avec des couleurs flamboyantes, mais néanmoins douces et chaleureuses. L'emplacement de la baie, du côté de la rue, en face d'une immense muraille de teinte pâle, est important ; il renforce, en quelque sorte, le principe même de ce qu'est un vitrail. Le mur devient en effet le double du support qui accueille le dessin du maître-verrier : la vitre translucide blanchie fait oublier l'extérieur de la maison, un extérieur qui est dès lors lui-même sans perspective, plat, blanc, comme une toile ou du papier.

En ce moment, vous n'avez pas ce décor sous les yeux. Écoutez donc attentivement la description qu'en donne Émile Zola, non pas dans un roman, mais dans une lettre qu'il adresse à M. Baboneau :

En songeant à ce que nous avons dit hier, j'ai réfléchi à votre travail, et je veux vous répéter que je tiens absolument à ce que tout, les animaux, les arbres, les feuillages, les fleurs, jusqu'aux petits oiseaux et aux papillons, soient découpés par des plombs. C'est uniquement cela qui donnera du caractère à l'ensemble. Ce que vous pouvez peindre sur le fond, sur les verres rectangulaires, ce sont des insectes, mouches, abeilles, demoiselles, quatre ou cinq par fenêtre.

En outre, je désire que, dans la grande baie, dont vous allez me soumettre un croquis, vous mettiez un nouveau paon, mais un paon avec la queue redressée et étalée. Et ne craignez pas d'élargir cette queue, d'en faire le motif principal de votre composition. Elle peut s'étaler sur trois ou quatre vitres<sup>18</sup>.

Que dire ? Cette énumération rappelle le foisonnement de la nature de ses descriptions romanesques – certes, de manière mesurée mais omniprésente. Mais surtout, que de détails d'apparence anodine comme les verbes *devoir* et *pouvoir*, ainsi que le jeu des démonstratifs et pronoms *vous* et *je*. Baboneau *doit* soumettre un croquis, croquis entièrement dessiné à l'avance avec les précisions indiquant des chiffres d'éléments, des répartitions dans l'espace, et même l'angle d'un trait. La main de Zola s'approprie de cette manière le geste de l'artisan en décidant par exemple d'entourer chaque forme colorée par du plomb, et ce dans un dessein purement esthétique, car ce procédé n'était absolument plus nécessaire techniquement au XIX<sup>e</sup> siècle.

---

18. Émile Zola, lettre du 26 mars 1886, *Correspondance*, tome V, sous la dir. de B. H. Bakker et H. Mitterand, éd. O. Morgan et A. Pagès, Paris-Montréal, CNRS Éditions-Presses de l'université de Montréal, 1985, p. 380-381.

De plus, tout vitrail doit être, en amont, dessiné sur papier, et Zola demande régulièrement de recevoir ces croquis pour les valider ou non. Cette posture nous renvoie au fonctionnement d'un atelier de peinture comme ceux de l'époque du Titien ou de Lucas Cranach l'Ancien. Les artistes créaient des œuvres qui, de manière plus ou moins importante en fonction des peintres, étaient prises en charge par les « petites mains ». Repensons alors à certaines expressions du discours de Zola. L'évocation du projet de vitrail comprend des formulations impératives qui se rapprochent du langage performatif. Le « je » commande nettement le « vous » du maître verrier (en gras), que renforce la présence du futur simple, de nombreux verbes de volonté (italique) ou encore des compléments de certitude (souligné). Dans un autre message court adressé à Baboneau sur la restauration d'autres vitraux, Zola dira également qu'il attend un croquis où « [i]l y faudrait du jaune, du rouge et du vert, ou du bleu ; mais très doux<sup>19</sup>. » Le commanditaire Zola se montre affirmatif, certain du résultat avant l'heure, comme si les vitraux étaient déjà les siens : ils auront telle chose ou telle chose, sans autre possibilité. L'écrivain utilisait la même structure performative dans ses propres manuscrits dans lesquelles il s'adressait à lui-même, afin de guider son écriture, de la diriger. Il y employait, ainsi que dans certains de ses avant-propos, des verbes identiques au futur simple, afin d'annoncer à l'avance ce que seraient, de façon certaine, ses livres. La célèbre préface des *Rougon-Macquart* est l'apothéose de ce principe d'écriture puisqu'il y déclare, lors de la publication de 1871 du premier des vingt romans, que son œuvre générale « est, dès aujourd'hui, complète ; il s'agit d'un cercle fini ; elle devient le tableau d'un règne mort<sup>20</sup> ». Ce vitrail de la « tour Germinal » est lui aussi « dès aujourd'hui complet » et devient bien l'œuvre de l'écrivain dont Baboneau ne sera que la main.

Zola ne traiterai-t-il pas son appropriation de la nature dans les vitraux de la même façon que dans ses romans ; et on pense notamment à *La Faute de l'abbé Mouret* ? Que d'abondance de végétaux dans les descriptions du Paradou – Paradou qui donnera son nom au chalet que Zola a fait construire sur l'île située en face de la maison de Médan. Ainsi voit-on des dizaines d'animaux, de végétaux amoncelés dans des phrases immenses, sans fin, qui comprennent généralement des termes botaniques inédits en littérature. Un tel vocabulaire scientifique nous fait surtout imaginer des couleurs simples, des formes géométriques :

---

19. Émile Zola, lettre du 4 août 1889, *Correspondance*, tome VI, sous la dir. de B. H. Bakker et H. Mitterrand, éd. O. Morgan, J. Sanders et D. Speirs, 1987, p. 409-410.

20. Émile Zola, *La Fortune des Rougon* [1870], tome I, éd. A. Lanoux et H. Mitterrand, Paris, NRF-Gallimard, « Pléiade », 1960, p. 4.

Au-delà des violettes, la laine verte des lobélia se déroulait, un peu rude, piquée de mauve clair ; les étoiles nuancées des sélaginoïdes, les coupes bleues des némophila, les croix jaunes des saponaires, les croix roses et blanches des juliennes de Mahon dessinaient des coins de tapisserie riche, étendaient à l'infini devant le couple un luxe royal de tenture<sup>21</sup>.

Les mots techniques pourraient désigner tout autre support sans que nous ne nous en rendions compte. Voici donc simplement des aplats d'une couleur, et lignes sombres ou éclairées qui illustreraient fort bien le contenu, non pas d'un parc, mais d'un vitrail primitif, dont le principe même était de coller des aplats de couleurs primaires et non des teintes dégradées – aspect sur lequel Zola insiste dans ses commandes. Aussi bien dans ses romans que dans sa maison, se crée une nature construite, structurée, comme celle d'un jardinier, d'un artisan-artiste qui représente un monde élaboré de toutes pièces. Serge Mouret tente dans ce même roman de sauver les fenêtres cassées de sa pauvre église qui n'avaient que de simples vitres transparentes. Le prêtre ne dispose d'aucun artisan, ni même de matériau ou de verre. Tout seul, le personnage se lance dans cette réparation avec l'idée de coller sur ces baies... du papier :

Par les fenêtres, le grand soleil de dix heures, que tamaisaient les vitres de papier, entrait, étalant sur les murs recrépis de grandes moires très gaies, où l'ombre des bonnets de femme mettaient des gros vols de papillon<sup>22</sup>.

Ce détail du papier ne peut que nous faire penser au support de l'écriture, celui que nous lisons. Le récit qui suit le confirme : ces « vitres de papier » deviennent ainsi la source d'une projection lumineuse qui crée des touches, des formes abstraites colorées, bref, des taches qui remplacent des vitres et deviennent à elles seules des vitraux. L'écrivain insiste bien sur les aplats qui rappellent son traitement de la nature dans le Paradou – mais aussi son projet de vitrail de Médan. Nous retrouvons là artistiquement l'admiration de Zola pour la peinture d'Édouard Manet : « Jamais certains critiques hargneux ne pardonneront à Manet d'avoir à peine indiqué les détails de la physionomie de sa laveuse. Les yeux sont représentés par deux plaques noires ; le nez, les lèvres, sont réduits à de simples lignes

---

21. Émile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret* [1875], *Les Rougon-Macquart*, tome I, éd. cit., p. 1348.

22. *Ibidem*, p. 1449-1450.



roses<sup>23</sup>. » Ses propos de critique d'art nous interpellent ; ils nous renvoient aux procédés de l'écrivain. Le choix de tel mot, est lui-même une touche, un aplat, qui crée chez vous, lecteur, une image, la vôtre – néanmoins entièrement guidée par l'auteur. Stéphane Mallarmé en est conscient quand il parle, à plusieurs reprises, de la véritable existence que prennent les mots zoliens dans notre esprit lorsque nous les lisons. Ainsi le poète explique-t-il, dans un entretien avec Jules Huret, sa « grande admiration pour Zola » :

[I]l a pris les mots, c'est vrai, mais c'est tout ; le reste provient de sa merveilleuse organisation et se répercute tout de suite dans l'esprit de la foule. Il a vraiment des qualités puissantes ; son sens inouï de la vie, [...] tout cela peint en de prodigieux lavis, c'est l'œuvre d'une organisation vraiment admirable<sup>24</sup> !

Mallarmé le souligne également dans une lettre adressée au romancier pour le remercier de l'envoi d'*Une page d'amour* qu'il a très vite lu :

J'admire beaucoup vos fonds, Paris et son ciel, qui alternent avec l'histoire même : ils ont cela de très-beau, outre l'incomparable variété et la lucidité de la description, de ne point permettre au lecteur de sortir un instant de chez vous, puisque vous lui fournissez vous-même des horizons et des lointains ; et à ces moments où d'ordinaire on lève les yeux après un épisode du récit, pour songer en soi et se reposer, vous apparaissez avec une tyrannie superbe et présentez la toile de fond de cette rêverie<sup>25</sup>.

Les mots sont en effet chez Zola des outils de création, aussi bien sur un texte que sur un vitrail aux lignes noires de plomb, et perdent de vue petit à petit leur sens. Nous nous sommes confrontés, il y a quelques minutes, à des termes botaniques étranges que vous avez ouïs ou regardés. Dans *La Faute de l'abbé Mouret*, notre esprit ne saisissait que des sons, des formes et des couleurs. Cet aspect nous rappelle la liste de fromages méconnus énoncée dans *Le Ventre de Paris*, liste qui était dès cette époque surnommée « la symphonie des fromages ». De manière plus anecdotique, Zola s'est dit fasciné, lors de l'étude psychologique du docteur Toulouse, par certaines lettres graphiques, mais sans savoir pourquoi. Ainsi en était-il de la lettre *h*,

---

23. Émile Zola, « Le Salon de 1876 », *Le Messager de l'Europe*, juin 1876, dans *Œuvres complètes*, tome 12, éd. Henri Mitterand, Paris, Tchou-Fasquelle, « Cercle du Livre Précieux », 1969, p. 967.

24. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 63-64.

25. Stéphane Mallarmé, lettre à Émile Zola du 26 avril 1878, *Correspondance*, tome II, éd. H. Mondor et L. J. Austin, Paris, Gallimard, 1985 [1959], p. 172-173.

peu sonore et donc purement visuelle. La typographie acquiert le rôle d'image à elle seule<sup>26</sup>. De même, Zola semble montrer dans un article de 1890 l'immensité propre au mot qu'il a choisi pour intituler un de ses prochains romans : *L'Argent*. Ce terme nous paraît si simple, si banal ; et pourtant, l'auteur nous explique comment le labyrinthe sémantique de celui-ci est parvenu à hypnotiser son esprit : « L'argent ! mot étrangement élastique et dont la multiple signification m'échappe. L'argent, titre énorme et qui doit embrasser, énumérer, comprendre, expliquer, définir, analyser et synthétiser hommes et choses de l'agio, des affaires et de la Bourse. » Ce substantif fait naître la composition de son travail, en particulier ce qu'il nomme un « travail d'assimilation [...] par l'étude technique, l'emploi précis de termes, encore inconnus pour [lui], l'apprentissage d'une lexicographie nouvelle » ; et seulement par la suite arrivera « la composition même du roman, avec son intrigue, dans [sa] tête, puis sur le papier<sup>27</sup> ».

Que dire, une fois encore ? Le mot lui-même se transforme en une matière, un mécanisme à patiner qu'il doit structurer tel un artiste-artisan. Ainsi pensons-nous au *Rêve* de Zola, qui mêle les tableaux-verriers, la broderie, le dessin et l'écriture. L'auteur plaque en effet dès le manuscrit des épithètes homériques au prénom du héros, qui est systématiquement nommé « Félicien, peintre verrier, ouvrier primitif<sup>28</sup> ». Alors même que l'écrivain ne sait pas encore quel sera son métier, il fait du personnage un artisan : un « métier d'art, comme peintre verrier, ou plutôt brodeur, pour église<sup>29</sup> ». *La Faute de l'abbé Mouret* paraît déjà avoir exprimé l'équivalence entre ces activités, car lorsque Serge répareit son église, le narrateur précise que ce dernier était « très attentif à poser les vitres proprement, découpa[it] le papier avec des délicatesses de broderie<sup>30</sup> ». Dans *Le Rêve*, les vitraux et les broderies ne sont pas seulement des images décrites : nous assistons à leurs créations et fabrications en suivant le mouvement, la construction, l'exécution, c'est-à-dire le tracé des mains à la plume, au fil et à l'aiguille, au pinceau. Le roman associe également toujours les deux héros ainsi que leurs productions avec des reprises symétriques ou parallèles. Angélique se réjouit en

---

26. Édouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie : Émile Zola*, tome I, Paris, Flammarion, 1896, p. 189-190.

27. Émile Zola, « Les trois derniers livres des Rougon-Macquart », éd. cit., p. 59.

28. Émile Zola, *Le Rêve*. Dossier préparatoire, tome 1, ms. 10323, Paris, BnF, f<sup>os</sup> 92 et 168 ; voir des variantes grammaticales fos 38, 119, 203 et 301.

29. *Ibidem*, f<sup>o</sup> 230.

30. Émile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*, éd. cit., p. 1435.

disant à Félicien : « Vous peindrez, je broderai<sup>31</sup>. » Il en est de même dans leur premier dialogue :

— Moi, je me nomme Félicien.

— Et moi, Angélique.

— Je suis peintre verrier, on m'a chargé de réparer ce vitrail.

— J'habite là, avec mes parents, et je suis brodeuse<sup>32</sup>.

La description des personnages complète un magnifique quadrilatère entre le miroir de leurs métiers, leurs arts, et leur apparence physique, mais aussi le double de leur portrait avec les personnages qu'ils dessinent. Félicien est en effet dit « ressembl[er] au saint Georges [...] avec ses cheveux bouclés, sa barbe légère, son nez droit, un peu fort, ses yeux noirs, d'une douceur hautaine<sup>33</sup> » – le vitrail qu'il restaure dans l'église voisine de la maison de broderie. Angélique, dès l'enfance, a quant à elle un visage « à l'ovale un peu allongé, très pur », « l'élancement délicat de son col qui la faisait ressembler à une petite vierge de vitrail<sup>34</sup> ». Quelques chapitres plus loin, le narrateur précise que la sainte Agnès dessinée comme modèle de broderie « lui ressemblait » ; Félicien avait remis cette esquisse à la boutique pour une commande religieuse, et l'avait lui-même dessinée « certainement [lorsqu'il] songeait à elle<sup>35</sup> », nous dit-on.

Dans cette confusion des métiers d'art, le récit présente celui d'Angélique avec des termes non pas propres aux débats de cette époque sur le style de la broderie mais à l'art verrier :

[E]lle s'y livrait toute, avec son imagination en continuel éveil [...]. Certaines de ses broderies avaient tellement remué le diocèse de Beaumont, qu'un prêtre, archéologue, et un autre, amateur de tableaux, étaient venus la voir, en s'extasiant devant ses Vierges, qu'ils comparaient aux naïves figures des Primitifs<sup>36</sup>.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les spécialistes du vitrail s'affrontaient sur la question du patrimoine : d'un côté, le devoir était de restaurer, copier (même lorsqu'il ne s'agit pas d'une restauration) avec une technique identique à celle de jadis, approche nommée « vitrail archéologue » ; et, à l'inverse, le « tableau-vitrail » consistait à concevoir *son* œuvre en tenant compte des progrès techniques mais aussi de sa propre perception, et relevait donc d'une création artistique. Ce combat

---

31. Émile Zola, *Le Rêve* [1888], *Les Rougon-Macquart*, tome IV, éd. cit., 1966, p. 930.

32. *Ibidem*, p. 878.

33. *Ibid.*, p. 875.

34. *Ibid.*, p. 824.

35. *Ibid.*, p. 892.

36. *Ibid.*, p. 847.

esthétique était malgré tout équivoque car certains membres du clan du « vitrail archéologue » pouvaient parfois soutenir la restauration d'un maître-verrier iconoclaste au style exceptionnel qui ne suit pas de règles. Notons sur ce point qu'Étienne Thévenot, l'auteur de l'ouvrage sur l'histoire du vitrail que consultait Zola lors de sa rédaction, relevait de cette ambiguïté<sup>37</sup>. De la même manière, le prêtre du diocèse de Beaumont dans *Le Rêve*, qui est désigné comme « archéologue », admire le style « primitif » d'Angélique. L'atelier de l'héroïne utilise toujours des outils et techniques de broderie très anciens, et la jeune fille prend comme source iconographique une édition de Voragine du XV<sup>e</sup> siècle ; néanmoins, le prêtre est tout autant fasciné par la façon inhabituelle, inconnue et éblouissante que la brodeuse a de représenter les choses. Félicien, lui, souhaitait « retrouv[er] les anciens procédés du treizième siècle », « pouvait [ainsi] se croire un de ces verriers primitifs », et « se contentait, à l'exemple des maîtres anciens, d'employer des verres colorés dans la pâte, qu'il ombrait simplement de noir<sup>38</sup> ». Comment ne pas voir le modèle génétique d'un Zola : l'outil de préparation littéraire chez l'un, l'imagination chez l'autre.

De nombreux signes soulignent le lien de ces deux artisanats avec l'écriture, notamment dans le chapitre entier où Félicien semble « naître » sous nos yeux comme s'il sortait d'un vitrail subissant une obscuration, devenu « grisâtre, comme vidé, éteint par la lune qui l'éclairait en plein ». Il apparaissait donc « sur la terre blanche de lune, l'ombre se dessina d'une ligne franche et nette, [...] l'ombre immobile<sup>39</sup> ». De même, Angélique, qui aime plus que tout la couleur blanche, a pour modèle dans le livre de Voragine, non pas les légendes racontées, mais les lettres gothiques et les illustrations anciennes qui créent dans son esprit des monstres, des saintes et des aventures :

Les deux colonnes serrées du texte, dont l'impression était restée très noire sur le papier jauni, l'effrayaient, par l'aspect barbare des caractères gothiques. Pourtant, elle s'y accoutuma, déchiffra ces caractères, comprit les abréviations et les contractions, sut deviner les tournures et les mots vieilliss ; et elle finit par lire couramment,

---

37. Étienne Thévenot, *Essai historique sur le vitrail, ou observations historique et critique sur l'art de la peinture sur verre*, Clermont-Ferrand, Thibaud-Landriot, 1837 (prise en notes dans le manuscrit d'Émile Zola, *Le Rêve*. Dossier préparatoire, tome 2, ms. 10324, Paris, BnF, f<sup>os</sup> 271 à 278).

38. Émile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 930.

39. *Ibidem*, p. 871.

enchantée comme si elle pénétrait un mystère, triomphante à chaque nouvelle difficulté vaincue<sup>40</sup>.

Le narrateur insiste sur le contact tactile et visuel avec ce livre qui devient la mère maternelle et la matrice de l'héroïne, jeune fille abandonnée lors de sa naissance. Cette union graphique entre l'existence des personnages et l'écriture est presque explicite quand le narrateur énonce que l'ouvrage de Voragine produit l'identité d'Angélique, avec l'assertion : « Un livre acheva l'œuvre<sup>41</sup> ». Gravure, enluminure et typographie des mots (au-delà de leur sens), miment la part visuelle, le dessin du maître d'atelier Zola. Aussi pouvons-nous voir un écho dans ce récit avec le rôle essentiel qu'a pris l'artiste Carlos Schwabe dans l'édition illustrée du roman. Certes, nous savons bien que ses dessins ont orné *Le Rêve* trois ans après la première publication, mais l'artiste lui-même évoque dans sa correspondance avec Zola le fait que ces « illustrations de [la] belle œuvre [de l'écrivain est] un prétexte [lui] permettant de faire aussi une œuvre<sup>42</sup> ». On peut en outre se demander dans quelle mesure ces illustrations sont une création, non pas celle de Schwabe, mais celle de Zola – et donc une deuxième œuvre de l'écrivain. La question de l'illustration des romans a fait couler beaucoup d'encre. Flaubert exprime clairement dans sa correspondance les problèmes posés par cette décision d'ajouter des gravures à l'intérieur des œuvres littéraires :

Jamais, moi vivant, on ne m'illustrera, parce que : la plus belle description littéraire est dévorée par le plus piètre dessin [...]. [D]u moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette ressemblance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : « J'ai vu cela » ou « cela doit être ». Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète. Toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille. – Donc, ceci étant une question d'esthétique, je refuse formellement toute espèce d'illustration<sup>43</sup>.

Zola est plus ouvert sur ce point, mais, comme nous l'avons remarqué sur le vitrail de Médan, l'auteur correspond avec les fabricants pour les inciter à suivre, de manière à peine voilée, ses volontés. Ainsi, conseille-t-il par exemple de faire dépeindre une

---

40. *Ibid.*, p. 831.

41. *Ibid.*, p. 830.

42. Lettre de Carlos Schwabe à Émile Zola, non datée, 1892, citée par Jean-David Jumeau-Lafont, dans son ouvrage *Carlos Schwabe, symboliste et visionnaire*, 1994, Paris, ACR éditions, p. 36.

43. Gustave Flaubert, lettre à Ernest Duplan, 12 juin 1862, *Correspondance*, tome 5, Paris, L. Conard, 1929, p. 25-26.

scène, un moment plutôt qu'un portrait, et souhaite connaître le nom de l'artiste auquel cela était confié<sup>44</sup>. Les illustrations du *Rêve* prennent cependant, selon nous, une place toute particulière. Lorsqu'il interrogea Ernest Flammarion sur cette édition, l'écrivain se montra enthousiaste à l'idée que le jeune Schwabe s'y consacre, ce qui va au-delà d'une simple politesse : « Je suis certain que nous aurons avec lui une œuvre très artistique et très originale<sup>45</sup>. » De même, lorsque Schwabe, sans le sou, expose ses premières illustrations du roman au troisième Salon national des Beaux-arts, l'écrivain le soutient en adressant au ministre Léon Bourgeois la demande que l'État les achète : « artiste d'un très original talent, M. Carloz Schwabe, a fait une remarquable série de dessins pour mon roman, *Le Rêve*, qui se trouvent actuellement exposés au Salon du Champ-de-Mars ». L'écrivain ajoute qu'il « ser[ait] [lu]i-même ravi de voir sa suite de dessins entrer dans un de [leurs] musées<sup>46</sup> ». Carlos Schwabe ne pourra cependant réaliser l'ensemble des illustrations pour cette édition. En raison de l'attention profonde qu'il portait à ce travail, le dessinateur avait besoin de plus de temps. Certains commentateurs estiment que le romancier était sans doute peu enclin au style symboliste ou idéaliste que les dessins irréels de l'artiste appliquaient à son texte naturaliste. Ceci ne nous convainc guère.

Sur le rapport de Zola à Schwabe, certains points peuvent être approfondis, et l'on peut aussi remarquer une conjonction de faits troublants. Pour commencer, un argument avancé par les tenants d'une divergence entre les deux artistes, serait le manque d'intérêt de Zola pour le choix par l'éditeur du dessinateur Carlos Schwabe, dessinateur qu'il appelle, incorrectement semble-t-il, dans ses lettres « M. Carloz ». Paradoxalement, le fait que Zola le nomme « M. Carloz », puis « Carloz Schwabe » donne, au contraire, la preuve de sa connaissance non pas de l'artiste, mais bien de ses œuvres. En effet, le peintre intervenait dans ses signatures au cours des années 1890 l'ordre de son nom et de son prénom, mais aussi changeait leur orthographe<sup>47</sup>. Le « Z » écrit par Zola ne relevait peut-être donc pas

---

44. Émile Zola, lettre à Charles Marpon et Ernest Flammarion, 8 janvier 1888, *Correspondance*, tome VI, éd. cit., p. 237-238.

45. Émile Zola, lettre du 8 juillet 1891, *Correspondance*, tome XI, éd. cit., 2010, p. 235.

46. Émile Zola, lettre à Léon Bourgeois, avant le 21 juin 1892, *Correspondance*, tome VII, éd. cit., p. 293-294.

47. La couverture de *L'Évangile de l'enfance de Notre Seigneur Jésus-Christ* selon Pierre mis en français par Catulle Mendès indique que le livre comprend des « compositions et encadrements de Carloz Schwabe » (Paris, Colin et Cie éditeurs, 1896). L'avant-propos précise que « cet ouvrage si étrangement intéressant est illustré par M. Carloz Schwabe, qui a si bien rendu la naïveté, le charme des récits et aussi toute la simplicité mystique des paysages ; on peut dire que jamais tant de grâce

d'une ignorance ou d'un dédain. Remarquons également que Schwabe avait réalisé sa première exposition au Salon de l'année précédente, au vernissage duquel, nous dit le journal *L'Événement*, était présent Zola<sup>48</sup>. Ajoutons qu'au tout début de sa carrière parisienne, l'artiste avait dessiné, pour vivre, la couverture de programmes du Théâtre-Libre, où Zola aurait pu le découvrir. À ce propos, nous avons découvert l'illustration que Carlos Schwabe avait justement réalisée pour *L'Honneur*, pièce d'Henri Fèvre, auteur qui avait déjà correspondu avec Zola, notamment au moment de la mort de son ami Louis Desprez<sup>49</sup>. Au centre de l'illustration de Schwabe, une jeune femme, seule, est en train de méditer dans la nature. Son visage, sa tenue, sa posture, et même les végétaux qui l'entourent, rappellent beaucoup le style des portraits d'Angélique qu'il a réalisés dans *Le Rêve*. Zola aurait très bien pu repenser à son héroïne Angélique en recevant ce programme signé de manière très visible par un certain « Carloz Schwabe ».

Repensons maintenant au courrier à l'adresse du ministère sur l'acquisition des œuvres de Schwabe. Zola parle d'une « remarquable série de dessins pour mon roman, *Le Rêve* » qu'il serait bon de faire « entrer » dans le musée du Luxembourg. L'auteur ne parle alors pas d'une ou deux aquarelles, mais de « sa suite », celle d'une « série », bien que seulement trois illustrations aient alors été exposées et réalisées. Il s'agirait donc de faire entrer l'œuvre zolienne dans ce musée au travers des dessins de Schwabe : l'écrit se lierait donc par conséquent, et d'une certaine façon, au dessin.

Ces dessins font en effet partie de l'œuvre même de Zola. Il est souvent dit que le style de Schwabe, plus ou moins associé aux Salons de la Rose+Croix dont il a réalisé la première affiche en 1892<sup>50</sup>, aurait dévoyé celui de l'écrivain. On a prétendu que Zola, en les découvrant, y aurait vu des images irréalistes, symbolistes qu'il

---

et de luxe ne s'est rencontré dans l'illustration d'aucun livre ». La cinquantaine de dessins de Schwabe sont ainsi signés et datés de 1890 à 1892 – donc à l'époque de sa rencontre avec Zola. Or, ces signatures le nomment « Carloz », et, qui plus est, inversent souvent le nom et le prénom en écrivant seulement ce dernier en entier : « SCH. CARLOZ » ou « CARLOZ SCH. ».

48. Émile Zola, *Correspondance*, tome VII, éd. cit., p. 74, note 2.

49. Le musée Van Gogh d'Amsterdam le possède en raison de sa collection de dessins de Louis-Jean Forain, qui a illustré une autre page présente dans ce programme du Théâtre-Libre du 22 octobre 1890.

50. L'ordre de la Rose-Croix catholique et esthétique du Temple et du Graal, fondé par Joséphin Peladan en 1891, a connu du succès dans ces premiers Salons, à qui n'appartenait pas Carlos Schwabe. Notons que bien plus tard, lorsque ces salons deviennent plus confidentiels. L'affiche de l'exposition de 1896 montrera une allégorie biblique de la lutte entre le réel et l'idéal : David brandit en effet une tête coupée, celle d'un Goliath qui est le portrait du visage de Zola.

n'aurait jamais imaginées<sup>51</sup>. Peut-être bien. Mais, sans pour autant extrapoler, ne peut-on pas percevoir un certain sourire à la bouche du Médanais ? Les représentations de Schwabe abondent de larmes, de fleurs symboliques, de saintes longilignes, de végétaux bibliques, d'enluminures sur des motifs gothiques et surtout, par moments, de confrontations formelles entre les mots et les dessins. Ceux-ci, en effet, s'y accrochent, s'y collent voire même recouvrent en partie la surface du texte. Dans un article de 1896 consacré au peintre, Gustave Soulier évoque « la précieuse orfèvrerie de ces branches sveltes, de ces calices harmonieux, modelés avec une telle minutie par la nature même », un « naturalisme idéaliste une conception d'art très particulière », le style véritable "Primitif" » avec une « volonté même des contours<sup>52</sup> ». L'artiste avait lui-même écrit sur une planche aquarellée nommée « Vierge et enfant » que son « travail est bien l'art d'un primitif dans l'absolue sincérité du terme<sup>53</sup> ».

Notons également qu'à l'image de son compatriote Eugène Grasset, Carlos Schwabe était un artiste d'avant-garde dans le domaine de l'illustration des œuvres littéraires, comme le remarque très tôt Octave Uzanne :

Rien n'est curieux comme les dessins qui accompagnent le texte de Zola, et qui sont une véritable révolution dans l'art de l'illustration. L'artiste ne s'est pas seulement appliqué à fixer par des dessins les principales scènes du roman ; il a cherché à commenter, pas des compositions fantastiques qui font vagabonder l'imagination, la pensée intime de l'écrivain, et il a bien réussi à produire une œuvre vivante qui s'identifie avec celle de Zola en la commentant d'une manière troublante<sup>54</sup>.

Gustave Soulier souligne quant à lui que Schwabe « conçoit son travail comme une broderie, ourlant le récit de motifs appropriés, et occupant çà et là toute la page d'un canevas plus ample, offrant non pas une pure transcription imaginée du texte, mais souvent une sorte

---

51. Voir sur ce point l'article de Gustave Soulier, « Carlos Schwabe », *Art et décoration. Revue mensuelle d'art moderne*, 1899-1, p. 133.

52. *Ibidem*, p. 144 et 131.

53. L'artiste a rédigé ces quelques remarques sur une aquarelle originale qui sera gravée pour les illustrations de L'Évangile de l'enfance. Cette planche est désormais conservée dans une collection privée qui a été reproduite dans un ouvrage de Philippe Jullian en 1974 (voir sur ce point l'article de Jean-David Jumeau-Lafont, « Carlos Schwabe, illustrateur symboliste du Rêve de Zola », *La Revue du Louvre*, 1987, p. 418-419).

54. Octave Uzanne, *L'Art et l'idée. Revue contemporaine illustrée*, tome 2, juillet-décembre 1892, p. 419. Voir également un article très pertinent de Danielle Chaperon, « Eugène Grasset et Carlos Schwabe : traducteurs ou créateurs ? », dans la revue *Art+Architecture*, n°47-4, 1996, p. 411-425.



de paraphrase personnelle<sup>55</sup> ». Comment ne pas reconnaître l'idéal, le symbole, l'imagination d'Angélique, ou encore les enluminures de la *Légende dorée*, le tracé longiligne des portraits de vitraux, les lignes fortes du plomb du dit « ouvrier primitif » Félicien, le foisonnement de la nature dans *La Faute de l'abbé Mouret* et des vitraux de la salle de billard de Médan... Le dessin de Schwabe exprime sa lecture personnelle du monde du *Rêve*, tout comme la broderie d'Angélique, qui crée un monde à partir de sa lecture de *La Légende dorée*. Imprégné par ce roman qui l'envahit, comme l'artiste le disait lui-même<sup>56</sup>, Schwabe produit des illustrations de Schwabe qui incarnent bien une représentation réaliste de la vision d'Angélique. Cette œuvre est par conséquent elle aussi une création zolienne : la main de Schwabe est choisie par Zola parce qu'elle est habitée par son texte, si bien qu'elle est façonnée par lui (comme l'auteur le fera avec Baboneau dans sa correspondance). Les images brodées sont de simples lignes tracées avec du fil sur une texture, une toile, un tissu – trois termes qui ont la même origine étymologique que le *texte*, lui aussi tracé par le fil de l'écriture sur du papier. De même, la ligne de plomb des vitraux de Félicien est l'encre qui trace le contour de ses dessins sur du verre. Ainsi ces deux personnages sont les doubles des estampes de Schwabe et en quelque sorte les mots tracés à l'encre. Un dernier ensemble de vitraux de la maison de Médan illustre parfaitement encore ce phénomène d'une association chez Zola entre les vitraux et la littérature.

Remontons dans le cabinet de travail, pièce qui va connaître une importante modification vers 1889 – une transformation énigmatique. L'immense baie que nous avons évoquée n'est plus transparente, mais composée de « [d]ouze vitraux rectangulaires présentant des sujets tirés de l'Histoire de sainte Madeleine, de saint

---

55. Gustave Soulier, « Carlos Schwabe », *op. cit.*, p. 132.

56. « J'ai bien été malmené par Flammarion et par Zola, qui lui faisait appel à mon honnêteté d'artiste, mais c'est justement par cette honnêteté que je suis en retard, et je ne gagnais pas un sou », lettre de Carlos Schwabe à Auguste Baud-Bovy, non datée, Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, Archives Baud-Bovy, 216, fos 549-550 (citée dans l'article de Jean-David Jumeau-Lafond, « Carlos Schwabe, illustrateur symboliste du Rêve de Zola », *op. cit.*, p. 410). L'artiste l'évoque également dans un courrier à l'adresse de l'écrivain : « Monsieur, je vous prie de croire que je n'abandonne, ni n'ai voulu abandonner les illustrations du Rêve. [...] Je ne veux pas faire des choses mauvaises, la honte immense me couvre quand pour les besoins de ma famille je suis forcé de faire un travail à la hâte [...]. Comme depuis le commencement je me suis promis que ces illustrations pour votre belle œuvre ne seraient pas pour moi un gagne-pain, mais un prétexte me permettant de faire aussi une œuvre, je ne puis malgré tout vis-à-vis du respect que j'ai pour vous, pour votre ouvrage, pour la confiance que vous avez mis[e] en moi, pour mon honneur et pour mon art – faire une suite déplorable » (lettre non datée, *op. cit.*, p. 36).

Pierre, etc., des armoiries et des donateurs agenouillés. XVI<sup>e</sup> siècle. (*Provenant de Malestroit, près Vannes*<sup>57</sup>.) ». Nous ne saurions mieux finir notre visite de la maison de Médan qu'en admirant ce grand vitrail disparu, et que vous ne pourrez jamais voir. Cette ouverture qui est finalement peu *ouverte* pourrait surprendre de prime abord. Cependant, le panneau vitré, religieux, clos sur l'extérieur, dont il est impossible d'ignorer la présence, n'est peut-être pas si incompréhensible dans ce cabinet d'écriture.

Cette verrière, aujourd'hui disparue, est fascinante. Nous pourrions croire qu'elle a pu inspirer les descriptions et le récit du *Rêve*, si ces vitraux avaient été achetés avant la rédaction du roman. Ces dessins de verre ne sont en aucun cas une source, mais, au contraire, le produit d'une création zolienne qui sera un écho à la puissance de l'écriture. Expliquons-nous.

Des années auparavant, Louis Desprez parlait déjà d'un « cabinet haut de plafond comme une église<sup>58</sup> » même si les vitraux de la grande fenêtre étaient absents. La modification de ces vitres transparentes ne relève pas de la mode mais d'une dimension esthétique. Jules Michelet évoquait déjà, dans des églises anciennes, l'« obscurité et [la] scintillation extraordinaires, une nuit de saphirs et de rubis<sup>59</sup> » comme des « [p]uissances invincibles du désir et du rêve<sup>60</sup> » pour Hippolyte Taine. Ce monde de Médan semble alors suivre le mouvement de la création littéraire : l'écrivain contemple sur le balcon le monde extérieur, réel, qui l'inspire, comme le passage des trains ; puis, les vitraux de la baie se referment et séparent la pensée, l'imagination intérieure de l'auteur qui se met à créer. Au-delà des couleurs importe la légende des vitraux. À l'origine, en latin médiéval, *legenda* provient du verbe « lire » pour désigner « ce qui doit être lu ». Ce substantif était alors employé pour les récits de la vie d'un saint qu'on lisait au réfectoire – comme *La Légende dorée*. Par extension, le mot s'applique de nos jours à tout récit merveilleux et aux écrits qui accompagnent une image pour lui donner un sens. Ce lien entre les vitraux religieux et la narration, mais aussi l'alliance entre l'écrit et le dessin, semble salué par l'arrivée des vitraux de sainte Madeleine dans notre cabinet de Médan.

La baie est en effet une construction d'ensemble réalisée par l'écrivain, une œuvre non écrite. Ces vitraux qui proviennent de la

---

57. Catalogue de la vente après décès de mars 1903, *Dictionnaire d'Émile Zola*, dir. C. Becker, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 657-658.

58. Louis Desprez, *L'évolution naturaliste*, *op. cit.*, p. 179.

59. Jules Michelet, *Journal*, tome 1 : 1828-1848, Paris, Gallimard, 1959, p. 211.

60. Hippolyte Taine, *Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Frédéric Thomas Graindorge*, Paris, Hachette, 1867, p. 396.

chapelle sainte-Madeleine de Malestroit, dans ma Bretagne, sont signalés par des archéologues de renom dès les années 1840<sup>61</sup>. Ceux-ci soulignent son exceptionnelle exécution pour une œuvre du début XVI<sup>e</sup> siècle, mais aussi la particularité qu'ils ont de former une histoire, qui plus celle de Madeleine, dont un épisode est très rarement traité. Léon-Auguste Ottin, peintre-verrier et historien de l'art du vitrail, qui visita nombre d'édifices religieux afin de rédiger en 1896 son ouvrage sur les principales œuvres françaises et européennes depuis le Moyen Âge, rapporte longuement son effondrement lors de son arrivée à Malestroit en découvrant que les vitraux de la chapelle n'étaient plus là : « L'occasion était assez rare de rencontrer cette légende pour que nous en voulussions profiter. En effet, nous ne connaissons pas, pour ainsi dire, de fenêtre qui la retrace en entier. Eh bien ! quels ne furent pas notre surprise et notre désappointement lorsqu'arrivant après bien des peines à la chapelle susdite, nous ne trouvâmes plus que des ruines<sup>62</sup> ? » Tous les archéologues de Bretagne seront scandalisés dès 1887 en apprenant que ces vitraux ont été vendus par le maire de Malestroit à un brocanteur. Un des plus célèbres chercheurs, Arthur de La Borderie, exprime son violent dépit dans un article nommé « La chasse aux vandales » : « Les vandales ! de nos jours surtout, c'est un gibier qui foisonne... Il y en a de tout poil, de toute plume et de toute robe. [...] Oh ! messieurs les maires surtout, comme le suffrage universel nous les donne, si prêts (la plupart) à poser en pachas ridicules, avec tels et tels d'entre eux quels attelages on ferait ! [...] Vous avez entendu : "Un beau vitrail, – l'une des plus belles verrières de Bretagne, – admirablement exécutée." – Hé bien ! le maire de Malestroit vient de la vendre : c'est odieux. Savez-vous combien il l'a vendue ? Mille francs – et à un Normand<sup>63</sup>. » L'écrivain ne connaissait manifestement pas cette histoire de Malestroit lorsqu'il les acquit en 1889. Bien plus tard, des savants bretons signaleront dans une revue d'archéologie des indices sur le parcours de ces vitraux : l'achat de Zola chez le brocanteur maudit par La Borderie, Foucaud de Flers,

---

61. Fondée au XI<sup>e</sup> siècle, cette chapelle accueillit en 1343 la signature de la trêve de Malestroit entre Philippe VI de Valois et Édouard III d'Angleterre. Elle comprenait des constructions de style roman, puis gothique, avant de comprendre des reconstructions, notamment une troisième nef. La nef nord abrita une verrière du XVI<sup>e</sup> siècle consacrée à la vie de sainte Madeleine. Le lieu commença à se dégrader lors de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, et connut un affrontement entre des soldats républicains et des Chouans en 1795. Abandonnée vers 1850, elle devint désaffectée en 1870.

62. Léon-Auguste Ottin, *Le Vitrail, son histoire, ses manifestations diverses*, Paris, éditeur H. Laurens, 1896, p. 234.

63. Arthur de la Borderie, « La Chasse aux vandales », *Revue de Bretagne et de la Vendée*, juillet 1887, Bureaux de rédaction et d'administration de Saint-Brieuc, p. 68-69.

puis, l'acquisition par un Américain lors de la vente en 1903 à la suite du décès de l'écrivain<sup>64</sup>. Ce départ de la verrière vers les États-Unis a compromis, jusqu'à aujourd'hui, l'espoir d'en retrouver toute trace. Et pourtant, Zola est parvenu, sans le savoir, à sauver de la complète disparition ce patrimoine historique de Malestroit. Parmi les milliers d'épreuves achetées par l'État en 2017 que la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine a tirées, trois clichés témoignent d'une tentative par l'écrivain de photographier ces vitraux. Nous avons pu les confronter à l'inventaire de la chapelle Sainte-Madeleine, réalisé par deux archéologues bretons en 1847 et 1863<sup>65</sup>. Ces deux documents nous ont permis d'identifier les vitraux achetés, ainsi que leur nouvelle répartition sur la baie de Médan. De manière symbolique, Zola devient le centre et le créateur de cet ensemble de vitraux : sur le panneau de Médan, l'auteur a en effet construit sa propre organisation de la verrière<sup>66</sup>. Mais, en même temps, par sa pratique photographique, il est aussi celui qui en livre un témoignage patrimonial. Or, le goût de Zola pour ces œuvres de peintre-verrier sur sainte Madeleine n'est pas anodin.

Remarquons en premier lieu qu'il s'agit d'une œuvre narrative complète et que Zola l'agence de manière réfléchie. En plus de ces huit vitres narrant la vie de Madeleine qui s'appuyait sur le récit de Voragine, Zola en acquiert plusieurs autres provenant de Malestroit en 1891, auprès du même brocanteur. Elles comprennent deux portraits et deux pièces d'armoiries qui correspondent aux commanditaires de l'église de Malestroit. Ainsi est-ce donc bien un assemblage personnel que constitue la baie de Médan, comprenant des symboles-signatures dans les angles en haut, et les deux portraits

---

64. *Société polymathique du Morbihan*, 1925, p. 41 et 47.

65. La chapelle est décrite par François-Marie Cayot-Delandre dans *Le Morbihan*, son Histoire et ses Monuments de 1847 puis par Louis Rosenzweig dans son Répertoire archéologique du Département du Morbihan en 1863. Ces sources offrent une présentation de l'architecture et des vitraux à la suite d'une enquête sur place avant la désaffectation, qui manifestent néanmoins des dissonances, tout comme leur reprise par les remarques d'Arthur de la Borderie en 1887 et de la Société polymathique du Morbihan en 1925.

66. Un billet autographe de Zola, qui a été vendu par la librairie Pinault de Paris il y a quelque temps dans une collection privée, montre la prise de notes de Zola sur un autre vitrail indépendant de la verrière racontant la vie de Sainte-Madeleine : « croix d'argent sur fond de gueule cantonnée de 4 plumes d'argent. 1500 à ~~4540~~1509 Malestroi[t], près de Vannes – » Cet achat, qui s'adapte à l'un des vitraux présents dans la photographie, confirme la composition et donc la création réalisée par l'auteur. Il pourrait correspondre ou compléter une proposition d'achat adressée par le même M. Foucaud à Zola le 15 octobre 1890 annonçant : « J'ai vu deux vitraux, allongés en forme de virgule ou de larme comme ceux que je vous ai vendus » (coll. Dr F. Émile-Zola).

avec armoires au centre en bas. La représentation de l'histoire de Madeleine attire ensuite notre curiosité.

Ces panneaux font manifestement écho aux précédents romans de Zola. En quelque sorte, ces vitraux se rapprochent d'intertextes *a posteriori*. Les deux portraits de commanditaires de la chapelle ajoutés par Zola à l'ensemble, répondent aux caractéristiques attribuées à Hubert et Hubertine dans l'église : « agenouillés côte à côte, ne priaient plus, regardaient de leurs yeux fixes, si ardemment qu'on les aurait dits tous les deux immobilisés à jamais, ainsi que ces figures de donataires qui attendent la résurrection, dans un coin d'ancien vitrail<sup>67</sup>. » L'héroïne de *Madeleine Féral* rappelle aussi un épisode présent sur la baie, celui où Marie Madeleine fait repentance et remercie Jésus de la prendre telle qu'elle est. Une péripétie du récit de Voragine qui est rarement évoquée dans les vitraux, se trouve au centre de la verrière de Malestroit. Madeleine permet à un couple marseillais, qui est maudit et ne parvient pas à engendrer d'enfant, de devenir fécond après sa conversion. Par la suite, alors que l'épouse accompagne son mari qui se rend en bateau à Rome pour rencontrer Saint-Pierre, elle meurt en accouchant au cours d'une tempête. Inconsolable, le pèlerin laisse le nouveau-né ainsi le corps de sa mère sur une île éloignée. Néanmoins, il les retrouvera vivants, deux ans plus tard, lors de son retour de Jérusalem. Cette légende ne peut que nous faire penser au *Rêve*. Songeons tout d'abord à Hubert et Hubertine, les parents ayant adoptés Angélique. Ces derniers ne pouvaient réussir à avoir d'enfant et interprétaient cet échec comme une malédiction que leur aurait portée la mère d'Hubert après s'être opposée à leur union. De même, la vie d'un autre personnage, le peintre-verrier Félicien, ressemble beaucoup à cette légende de Voragine, puisque sa mère a perdu la vie lorsqu'elle l'a fait naître, et que son père, Monseigneur de Hauteceœur, le fera vivre au loin pendant de nombreuses années. La fin du roman rappelle également le miracle de Sainte-Madeleine. Hubert et Hubertine pourront seulement donner naissance à un enfant au moment de la mort d'Angélique, un décès permettant le pardon de la mère d'Hubert. Tous ces détails de la vie de Sainte-Madeleine, que Zola a répartis sur la baie de Médan dans l'ordre qu'il souhaitait, ne miment pas un récit particulier des *Rougon-Macquart*, mais sont un assemblage d'éléments de son œuvre, comme un hommage à son écriture. D'ailleurs, tel un signe, ce jeu entre l'image et l'écrit était déjà présent depuis l'origine sur les vitraux de Malestroit. Sur ceux-ci, comme sur tous ceux qui content la vie de Sainte-Madeleine, on trouve en effet, sous chaque image, une légende qui résume en quelques mots l'épisode représenté. Cette baie montre donc

---

67. Émile Zola, *Le Rêve*, éd. cit., p. 982.

l'imprégnation de *La Légende dorée* de Voragine chez Zola, mais se révèle surtout une illustration que l'écrivain aura construite, bâtie et dirigée, comme avec Schwabe ou Baboneau<sup>68</sup>.

Cette petite visite que nous avons menée au sein de ces constructions (aussi bien littéraires qu'architecturales) peut être conclue par l'une des remarques de Huysmans sur cette maison : « si encore Médan avait été plus près de Paris, on aurait pu songer à y créer la Maison de Zola, comme on a créé la maison de Hugo. Mais Médan est trop loin<sup>69</sup>. »

Grâce à vous tous, cette maison est devenue la « maison de Zola », elle qui n'était pas qu'une propriété, qu'un lieu, mais bien une œuvre, une œuvre façonnée des mains de Zola.

---

68. Nous tenons à remercier Martine Le Blond-Zola, Alain Pagès et Pierre Poilpré pour leurs aides et conseils sur cette étude des vitraux de la maison de Médan.

69. Joris-Karl Huysmans, entretien dans *Le Petit Bleu*, 7 février 1903, éd. cit., p. 373.