

# Vers les fondements psychiques de l'appropriation littéraire chez Zola

Marie-Sophie ARMSTRONG  
Lehigh University

## ABSTRACT

*This essay intends first to present the varied and contradictory positions held by Zola during his career in relation to the inevitable presence of the Other within his corpus. From his correspondence, articles, confessions to Edmond de Goncourt, answers given during psychological tests and the defense put forward to counter accusations of plagiarism, a complex position emerges regarding the nature of writing and the relationship of the writer to the Other. However, while in these texts the question of literary appropriation remains informed by ethical considerations, the same thematic in fictional works can be problematized differently. Using the example of *Germinal*, we will thus also bring to light the psychic dimension of literary appropriation, which is absent in non-fictional writings. Several members of the Maheu family will be shown to function as representatives of Zola who, through certain actions, allow us to suggest that literary appropriation is rooted in object relations and that the difficult relationship of the writer to the corpus of others, when viewed through the lens of Melanie Klein's psychoanalytical theories, is reminiscent of the difficult relationship of the newborn to the mother's body.*

“Si je prends la carrière littéraire,” écrit Zola à la fin de l’été 1860 dans une lettre à Jean-Baptistin Baille, “je voudrais par conséquent ne marcher sur les traces de personne [...] je désirerais trouver quelque sentier inexploré, et sortir de la foule des écrivassiers de notre temps.”<sup>1</sup> L’écrivain, toutefois, n’est pas naïf au point de croire pouvoir écrire *ex nihilo*. Ainsi reconnaît-il la nécessité de s’inspirer d’un modèle, soulignant à propos de Musset: “[...] ce poète est mon poète favori [...] il n’est pas étonnant alors si, même sans le vouloir, je prends sa forme et quelques-unes de ses idées.”<sup>2</sup> De cette capacité à s’imprégner de l’autre, et en particulier ici, du poète romantique, Zola donnera certes la preuve en 1896 quand, lors du test de mémoire que lui soumet le Dr Edouard Toulouse dans le cadre de son enquête médico-psychologique, il prendra pour un poème de Musset des vers que lui-même a écrits.<sup>3</sup> Dans cette même lettre à Baille, Zola poursuit: “Mais je jure devant Dieu que ce n’est pas un crime prémédité, que j’ai horreur du plagiat, que j’écarte au contraire, lorsque je m’en aperçois, tout ce qui aurait l’air d’un emprunt.”<sup>4</sup> Pourtant, l’écrivain ne peut s’empêcher d’emblée de criminaliser le fait d’être influencé, affirmant au même correspondant, qu’ “après une lecture soit d’Homère, soit d’Ossian, un homme d’un talent même médiocre, s’il écrit, aura une espèce de

---

<sup>1</sup> Émile Zola, “Lettre à Jean-Baptistin Baille,” datée de fin août-début septembre 1860, in *Correspondance*, éd. Bard B. Bakker, vol. 1 (Montréal et Paris: Presses de l’Université de Montréal et Éditions du CNRS, 1978) 232.

<sup>2</sup> Zola, *Correspondance*, vol. 1, 194.

<sup>3</sup> Le médecin explique comment “M. Zola attribue d’abord ces vers à Musset, puis au 7e les reconnaît comme étant de lui.” Voir Édouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie* (Paris: Société d’éditions scientifiques, 1896) 221.

<sup>4</sup> Zola, *Correspondance*, vol. 1, 194-95. Ironiquement, la déclaration de cette aversion au plagiat se fait l’écho du fameux “je hais comme la mort l’état de plagiaire” de Musset...

style, grâce au larcin qu'il fera au poète qu'il vient de lire."<sup>5</sup> Sans doute aurait-on là avant l'heure une définition de cette écriture lecture qu'évoque Julia Kristeva lorsqu'elle souligne que pour les Anciens "[l]ire' était aussi 'ramasser,' 'cueillir,' 'épier,' 'reconnaître les traces,' 'prendre,' 'voler'" et que "[l]ire' dénote donc une participation agressive, une active appropriation de l'autre."<sup>6</sup> Commence ainsi pour Zola ce qui sera tout au long de sa carrière littéraire une relation complexe à l'appropriation littéraire, relation que nous évoquerons ici à partir tout d'abord des écrits non fictionnels de l'écrivain et des témoignages de confrères et que nous explorerons plus avant à partir de la fiction et plus spécifiquement *Germinal*. Si, comme nous le verrons, plusieurs personnages de *Germinal* allégorisent les attitudes contradictoires dont Zola fait montre dans les écrits non fictionnels, la fiction permet aussi d'aller au-delà de ces contradictions et de mettre en lumière les assises psychiques de l'appropriation littéraire.

Quelques années donc après avoir professé son honnêteté littéraire et son désir d'écarter tout plagiat, il semblerait que Zola fasse déjà entendre au autre son de cloche en la matière. La question de la propriété littéraire est ainsi évoquée dans un article de février 1866 pour le journal *L'Événement*: "M. Vattier m'apprend que M. de la Landelle lui a pris, il y a un an environ, un titre qui lui appartenait [...] Quant à moi, je pense que tout appartient à tous, et que l'étiquette importe peu, pourvu que la marchandise soit excellente."<sup>7</sup> En d'autres termes, se réclamant implicitement de la formule attribuée à Molière, l'écrivain suggère que la fin justifie les moyens, et présente soudain une vision décriminalisée de l'appropriation littéraire semblable à celle en vigueur à l'époque de la Renaissance et de l'âge classique. Ainsi Michel Schneider nous rappelle-t-il que

[l]e plagiat n'apparaît comme infamante contrefaçon qu'à partir du moment où l'auteur est investi idéologiquement d'une individualité d'artiste, de créateur, démiurge solitaire tirant de sa psyché les ressources de son style, [et que] ce mouvement se fait très progressivement et culmine au dix-neuvième siècle.<sup>8</sup>

C'est de nouveau à cette idée que Zola souscrit dans un article du *Voltaire* de 1880 quand il défend le dramaturge Paul Delair accusé d'avoir emprunté aux uns et aux autres pour écrire sa pièce *Garin*: "on prend son bien où on le trouve; Corneille et Molière ont écrit leurs plus belles œuvres avec des morceaux pillés un peu partout. Mais il faut alors apporter une individualité puissante, refondre le métal qu'on emprunte et dresser sa statue dans une attitude originale."<sup>9</sup> Or cette défense, arguera-t-on, n'est pas gratuite. Il n'est qu'à consulter le *Journal* d'Edmond de Goncourt pour comprendre que Zola fait fi de la distinction entre œuvre fictionnelle et non fictionnelle... Goncourt d'ailleurs n'est pas dupe, qui note qu' "en littérature [...] les plagiats sont des plagiats, même quand le plagiaire s'appelle Molière."<sup>10</sup> Nombreuses sont en effet les attaques que l'homme de lettres dirige, à partir de 1877, à l'endroit de Zola en matière de plagiat. Le 25 avril Goncourt s'irrite: "*Germinie* paraît. Pour lui [Zola], ce livre est une révélation, qu'il avoue franchement

<sup>5</sup> Zola, *Correspondance*, vol. 1, 180-81.

<sup>6</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè – Recherches pour une sémantologie* (Paris: Seuil, 1969) 181.

<sup>7</sup> Émile Zola, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, vol. 10 (Paris: Cercle du Livre Précieux, 1968) 362.

<sup>8</sup> Michel Schneider, *Voleurs de mots – Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée* (Paris: Gallimard 1985) 39.

<sup>9</sup> Émile Zola, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, vol. 11 (Paris: Cercle du Livre Précieux, 1968) 401.

<sup>10</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, 21 vols, éd. Robert Ricatte (Monaco: Imprimerie Nationale, 1956), vol. 13, 59, note 1. Le passage a été rayé dans le manuscrit du 2 novembre 1883. Le 6 octobre 1883, Goncourt avait noté: "La critique littéraire a tendance à louer le plagiat, quand il est commis par un homme de génie, par un Molière." Voir *Journal*, vol.13, 56 et 59.

dans un article publié dans les *Haines*, et il fait incontinent *Thérèse Raquin*.<sup>11</sup> Deux ans plus tard, à propos encore de *Germinie Lacerteux*, la possibilité de plagiat est de nouveau suggérée: “Vraiment, comme emprunts, il va quelquefois bien loin avec moi, l’ami Zola.”<sup>12</sup> Avec la parution, en 1883, de *La Joie de vivre*, les accusations vont bon train, Goncourt s’imaginant tout d’abord que Zola s’est fortement inspiré, pour écrire cette œuvre, du roman *Chérie* qu’il est en train de composer et dont il lui avait lu des passages. Aussi écrit-il à Alphonse Daudet de ne “pas parler du tout à Zola de ce que je vous ai lu de mon bouquin.”<sup>13</sup> En 1886 Goncourt prétend qu’avec le roman *L’Œuvre* Zola a “réédit[é] *Manette Salomon*.”<sup>14</sup> Plus généralement, l’auteur de *Germinie Lacerteux* estime que ses livres ont été des “livres *géniteurs* pour Zola”<sup>15</sup> et que ce confrère n’est qu’ “un vulgarisateur puissant et canaille des sujets, des idées, des formes littéraires, que [s]on frère et [lui] [ont] trouvés.”<sup>16</sup> Il n’hésite pas à affirmer en 1886 que Zola “n’a vraiment rien à lui, et [que] le jour où un lecteur l’étudiera à fond, on sera dans l’étonnement de tout ce qu’il a pris aux autres, les types, les caractères, les situations, les scènes, les dénouements et jusqu’aux images, aux comparaisons.”<sup>17</sup> Et d’aller jusqu’à proclamer le 2 mai 1889: “je suis le procréateur et le plagié de Zola.”<sup>18</sup> Ce n’est pas l’image plaisante du geai de Lafontaine qui se pare des plumes des autres que Goncourt choisit pour décrire son plagiaire mais celle, beaucoup moins flatteuse, d’un “ressemeleur en littérature.”<sup>19</sup> Goncourt pourrait passer pour “plagiaphobe” – il l’est sans doute à un certain degré – si ce n’était que d’autres membres du cénacle littéraire auquel il appartient nourrissent les mêmes récriminations à l’endroit du chef de file du naturalisme. De fait, ce n’est pas Daudet qui le démentirait, lui qui prétend en 1881 qu’ “[a]vec les voleurs [...] avec les gens comme Zola... il est besoin de cacher un peu ce qu’on fait,”<sup>20</sup> ni Céard qui, à la prière que lui faisait Goncourt de ne pas raconter la fin de *Chérie* à Zola, répondait: “J’en suis venu à prendre pour moi-même les précautions que vous me recommandez ...”<sup>21</sup>

Or, ces plaintes ne sont pas seulement repérables dans la correspondance des proches littéraires de Zola. L’on n’ignore pas en effet qu’en 1877 l’écrivain est accusé par Drumont d’avoir plagié *Le Sublime* de Denis Poulot, un ouvrage documentaire consacré au monde ouvrier, pour écrire *L’Assommoir*. Zola, toutefois, va se servir de la situation pour infléchir considérablement l’argument du bien commun en avançant cette fois que l’appropriation est légitime lorsque l’œuvre dans laquelle puise l’écrivain n’est pas une œuvre littéraire:

Il est vrai que j’ai pris dans *Le Sublime* quelques renseignements. Mais vous oubliez de dire que *Le Sublime* n’est pas une œuvre d’imagination, un roman; c’est un livre de documents dont l’auteur cite des mots entendus et des faits vrais. Lui emprunter quelque chose, c’est l’emprunter à la réalité.<sup>22</sup>

<sup>11</sup> Goncourt, *Journal*, 25 avril 1877, vol. 11, 140-41.

<sup>12</sup> Goncourt, *Journal*, 5 février 1879, vol. 12, 11.

<sup>13</sup> Voir l’étude sur *La Joie de vivre*, in Émile Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d’une famille sous le Second Empire*, éd. Henri Mitterand, vol. 3 (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964) 1767.

<sup>14</sup> Goncourt, *Journal*, 5 avril 1886, vol. 14, 110.

<sup>15</sup> Goncourt, *Journal*, 20 avril 1883, vol. 13, 28.

<sup>16</sup> Goncourt, *Journal*, 2 janvier 1890, vol. 16, 198.

<sup>17</sup> Goncourt, *Journal*, 6 mars 1887, vol. 14, 205.

<sup>18</sup> Goncourt, *Journal*, 3 mai 1889, vol. 16, 70.

<sup>19</sup> Goncourt, *Journal*, 5 avril 1886, vol. 14, 110.

<sup>20</sup> Goncourt, *Journal*, 27 novembre 1881, vol. 12, 138.

<sup>21</sup> Cité dans Goncourt, *Journal*, 2 novembre 1883, vol. 13, 60.

<sup>22</sup> Émile Zola, “Lettre à Auguste Drumont du 16 mars 1877,” *Correspondance*, éd. Bard B. Bakker, vol. 2 (Montréal et Paris: Presses de l’Université de Montréal et Éditions du CNRS, 1980) 548.

Cette défense, on le voit, va à l'encontre de la position du "tout appartient à tous" précédemment revendiquée. Avancer que les œuvres non fictionnelles constituent une sorte de bien public dans lequel il est légitime de se servir, c'est en effet admettre *a contrario* que se servir dans des œuvres fictionnelles – celles à propos desquelles il était légitime de se servir pour créer une œuvre d'art véritable – n'est pas éthiquement acceptable.

L'argument du bien public n'est d'ailleurs pas le seul à être mis en avant par Zola pour sa défense. Dans sa réponse à l'enquête que le docteur Saint-Paul mène en 1892 sur les cerveaux littéraires, Zola a l'occasion de réparer indirectement cette image de voleur. L'écrivain admet bien à son interlocuteur avoir une "mémoire excellente" mais celle-ci, prend-il soin d'ajouter, s'apparente à "une éponge qui se gonfle, puis se vide" et "se caractérise par la puissance énorme des souvenirs qu'elle fournit, par la fragilité de ces souvenirs."<sup>23</sup> Bref, comment, semble dire Zola, faire utilisation dans ses écrits de ce qui n'est pas retenu? L'enquête médico-psychologique que le Dr Toulouse réalise en 1896 permet à l'écrivain d'être plus radical encore dans sa défense. L'auteur des *Rougon-Macquart* n'hésite pas à affirmer au médecin qu'il "ne lit plus guère depuis qu'il a commencé à écrire, d'abord parce qu'il n'en a plus le temps et ensuite 'dans la crainte de se déformer...'"<sup>24</sup> Pourtant, si Zola, dans l'optique scientifique de ces rapports, se targue de jouer la carte de la transparence, il est certes permis de douter de la véracité de ses affirmations... Chacun de ces arguments implicites en faveur de l'innocence de l'écrivain en matière d'appropriation littéraire est en effet bien fragile. Celui qui dit ne pas retenir ce qu'il lit n'admet-il pas précisément le contraire lorsqu'en 1880 il affirme à Daudet: "Moi, au fond, je ne suis qu'un assimilateur..."<sup>25</sup> – formule que Goncourt reprendra en 1883 en appelant Zola un "sacré assimilateur"<sup>26</sup> On se range certes ici à l'avis de Henri Céard pour qui l'écrivain, "quoi qu'il veuille bien en dire, n'a pas confessé toute la vérité au docteur Toulouse."<sup>27</sup> On doute de même que Zola se préserve de toute influence. En effet, à Goncourt qui remarquait un jour sur la table de travail de l'écrivain "un exemplaire tout frais" de *Renée Mauperin* (la pièce de Céard tirée du roman des Goncourt) Zola ne confie-t-il pas: "avant de commencer mon livre [*La Joie de vivre*], j'ai voulu relire tout ce qui a été écrit par les autres..."<sup>28</sup> L'on serait certes tenté de prendre l'écrivain au pied de la lettre lorsqu'en janvier 1882 il avoue à Goncourt être "horriblement menteur..."<sup>29</sup>

Accusé en 1896, la même année que l'enquête du Dr Toulouse, d'avoir plagié l'ouvrage *Le Vatican, Les Papes et la Civilisation* pour écrire *Rome*, le dernier roman de la trilogie *Les Trois Villes*, Zola reprendra l'argument utilisé quelques vingt ans plus tôt dans l'affaire du *Sublime*. Il prétend ainsi être dans son droit puisque selon lui l'ouvrage en question est un "livre de vulgarisation pour les gens du monde"<sup>30</sup> et "une œuvre collective"<sup>31</sup> (l'ouvrage avait en effet trois auteurs). Pourtant ici encore l'écrivain ne tarde pas à défaire son argument, pour faire fi de la

<sup>23</sup> Voir la réponse de Zola à l'enquête du Docteur Saint-Paul dans le Supplément littéraire du *Figaro* du 10 décembre 1892, in Émile Zola, *Œuvres complètes*, vol. 12, éd. Henri Mitterand (Paris: Cercle du Livre Précieux, 1969) 675.

<sup>24</sup> Toulouse 258. Les italiques figurent dans le texte.

<sup>25</sup> Goncourt, *Journal*, 24 février 1880, vol. 12, 66.

<sup>26</sup> Goncourt, *Journal*, 2 novembre 1883, vol. 13, 59.

<sup>27</sup> Voir Henry Céard, "Bête à pleurer" dans *L'Événement* du 28 novembre 1896. Cité dans Agnès Sandras-Fraysse, "La folie de l'Enquête: Zola disséqué," Web. 23 mai 2016 <<http://www.fabula.org/colloques/document874.php>>.

<sup>28</sup> Goncourt, *Journal*, 20 juin 1881, vol. 12, 120.

<sup>29</sup> Goncourt, *Journal*, 21 janvier 1882, vol. 12, 146.

<sup>30</sup> Émile Zola, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mitterand, vol. 14 (Paris: Cercle du Livre Précieux, 1970) 797. L'article parut dans *Le Figaro* du 6 juin 1896.

<sup>31</sup> Zola, *Œuvres complètes*, vol. 14, 797.

distinction entre œuvres d'information et œuvres d'imagination et revenir à l'argument du "tout appartient à tous," d'abord formulé en 1866:

La question est uniquement de savoir [...] si j'ai su reprendre, et résumer, et recréer les choses et les êtres [...]. Ai-je donné mon souffle à mes personnages, ai-je enfanté un monde, ai-je mis sous le soleil des êtres de chair et de sang, aussi éternels que l'homme? Si oui, ma tâche est faite, et peu importe où j'ai pris l'argile.<sup>32</sup>

Et d'évoquer "les maîtres de la Renaissance [...] [qui] couvraient de leur enfantement géant des édifices entiers" en "se faisant aider."<sup>33</sup> Zola, on le voit, n'a finalement que faire des interdits sociaux; ses préoccupations sont ailleurs.

Or, loin de faire uniquement l'objet de réflexions parsemées au hasard de la correspondance et des essais critiques, la problématique de l'appropriation littéraire nourrit également la fiction. Il est ainsi significatif, comme nous avons pu le montrer ailleurs, que le roman liminaire de la série *La Fortune des Rougon* mette en scène nombre de figures de voleurs scripteurs qui vont de figures sympathiques ou nobles (les gamins qui volent les poires du cimetière Saint-Mittre à l'aube du roman ou le braconnier Chantegreil) à des figures beaucoup plus repoussantes (le braconnier vannier Antoine Macquart, un ivrogne violent qui vole l'osier de ces paniers, et surtout, le libraire Vuillet, un pornophile, qui vole les lettres de la communauté).<sup>34</sup> *Germinal*, le roman apex de la série, nous aidera ici à approfondir cette réflexion. Si, comme le roman des origines, le chef-d'œuvre de Zola permet à l'écrivain de mettre en scène, par le biais cette fois de plusieurs membres de la famille Maheu (en particulier la Maheude, Alzire, Zacharie, et Jeanlin) diverses facettes de son rapport complexe à l'appropriation de l'autre, il permet aussi d'aller au-delà de la question éthique et d'envisager ce rapport inévitable et tourmenté à l'autre dans une perspective psychique. D'avis, avec Michel Schneider, qu' "[a]border les questions de l'originalité et du plagiat ne peut se faire qu'en acceptant le détour par l'inconscient et sa 'logique' particulière," nous entendons démontrer que le rapport de Zola au texte de l'autre s'avère plus spécifiquement gouverné par des archaïsmes psychiques apparentés à certaines des relations d'objet qui gouvernent l'univers du nourrisson et que la psychanalyste Mélanie Klein a pu mettre en lumière.<sup>35</sup>

Au-delà du rôle de prototype que joue la famille Maheu dans la communauté minière servant de cadre à *Germinal*, cette famille offre, par le biais de ses différents membres, une incursion dans la problématique de l'écriture littéraire envisagée dans son rapport à l'autre. Une interaction spécifique ayant lieu entre le personnage de la Maheude et la petite Alzire, sa fillette qui la seconde en tout, nous permet de pénétrer dans le vif du sujet:

Elle [la Maheude] s'emporta contre Alzire qu'elle avait envoyée le matin aux escarbilles, sur le terri, et qui était revenue les mains vides, en disant que la Compagnie défendait la glane. Est-ce qu'on ne s'en foutait pas, de la Compagnie? comme si l'on volait quelqu'un, à ramasser les brins

<sup>32</sup> Zola, *Œuvres complètes*, vol.14, 800.

<sup>33</sup> Zola, *Œuvres complètes*, vol.14, 800.

<sup>34</sup> Pour une ample discussion du sujet, voir notre article "Figures de voleurs/scripteurs dans le roman des origines," in *Zola et le naturalisme en Europe et aux Amériques: Contaminations et influences d'un genre*, eds. Anna Gural-Migdal et Carolyn Snipes-Hoyt (Lewiston, USA: Edwin Mellen Press, 2006) 81-95.

<sup>35</sup> Schneider 76.

de charbon perdus! La petite, désespérée, racontait qu'un homme l'avait menacée d'une gifle; puis, elle promet d'y retourner, le lendemain, et de se laisser battre.<sup>36</sup>

Comment ne pas reconnaître dans les actes et paroles dépeints dans ce micro-épisode l'expression du conflit qui habite l'écrivain en matière de propriété littéraire? Alzire – et la parenté, *a priori* non motivée, du nom de la gamine avec celui de Zola (ALZire/ZoLA) prend sans doute ici tout son sens – offre une représentation d'un Zola scripteur glanant chez les autres ce qui va nourrir son écriture. De manière implicite, la Maheude, dans sa défense de la gamine, reprend l'argument de l'écrivain, qui, dans l'affaire du *Sublime*, se défend de plagiat en alléguant qu'il s'est approprié un bien appartenant à tous. Mais au-delà de cette justification, le passage fait de la glane la condition même de l'écriture. En effet tout comme les escarbilles permettent à la famille Maheu de se chauffer, les “escarbilles” littéraires prises aux autres, ce qu'ailleurs Zola appelle des “miettes,” permettent à l'écrivain d'alimenter son écriture.<sup>37</sup> L'auteur de *Germinal* se trouve dans la position tragique du scripteur moderne qui a conscience, pour reprendre les termes de Derrida, que “la structure du vol (se) loge déjà (dans) le rapport de la parole à la langue” et que “[l]a parole est volée.”<sup>38</sup> Mais surtout, la position d'Alzire/Zola suggérerait aussi qu'il y là, déplacée dans le champ littéraire, l'ombre de l'Œdipe. L'on verrait en effet dans cette interdiction de glaner que profère la figure surmoïque du monsieur anonyme l'interdit que le père pose sur le corps de la mère (ici la mine). Position dans une certaine mesure insoutenable comme le suggère le triste destin d'Alzire qui ne meurt pas seulement de faim comme il le semblerait – “Elle est morte de faim, ta sacrée gamine,” constate le médecin devant la Maheude (1478) – mais bien, pour ainsi dire, “de glane”: “Alzire, pour s'être entêtée, ses pauvres mains fouillant la neige, se mourait” (1467).

Cette vision tragique de l'écriture, qui comporte en son cœur le vol nécessaire de l'Autre, n'est toutefois pas la seule que *Germinal* donne à lire. Zacharie et Jeanlin, deux des frères de la fillette, sont eux aussi mis à contribution dans la dépeinture de la problématique de l'écriture. Le chapitre qui occupe le centre du roman (chapitre six, quatrième partie), est à ce propos révélateur. Nous y voyons d'une part Zacharie et quelques amis mettre à profit une journée de grève pour organiser une partie de crosse et nous assistons d'autre part à un jeu d'enfants orchestré par le jeune Jeanlin. Ce sont ces deux parties de plaisir qui vont permettre à Zola de fantasmer un autre type d'écriture. Sous le couvert du jeu des adultes, c'est à une véritable partie d'écriture que le lecteur s'avère convié. Si l'on reconnaît dans le principe même de ce jeu, sa progression et son recul – “Et la partie continua, un camp cholant, un camp décholant” (1372) – comme l'actualisation du faire et du défaire constitutifs de l'acte scripturaire, on apparentera l'immense plaisir que provoquent ces coups de crosse à cette jouissance inhérente à l'écriture et dont témoignent, comme le note Colette Becker à propos de *Germinal*, “les cinq traits en zigzag, tracés d'une plume

<sup>36</sup> Émile Zola, *Germinal*, in *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, vol. 3 (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964) 1357. Les références subséquentes renverront à cette édition et le numéro de page sera indiqué entre parenthèses.

<sup>37</sup> Dans un article du 8 mai 1866 pour *L'Événement*, dans lequel il mentionne l'écrivain Jules Noriac, Zola exprime ainsi avoir “une grande sympathie pour cet esprit primesautier et charmant qui a ramassé quelques miettes tombées de la table de Voltaire.” Voir *Œuvres complètes*, vol. 10, 477. De même, dans un article de *L'Avenir national* du 6 avril 1873, Zola se montre admiratif du Daudet des *Contes du lundi* qui a eu “assez de talent pour oser faire de l'art avec des miettes que les moineaux eux-mêmes n'avaient pas vues.” Voir *Œuvres complètes*, vol. 10, 984.

<sup>38</sup> Cité dans Hélène Maurel-Indart, *Du Plagiat* (Paris: PUF, 1999) 201.

allègre à la fin des seconds plans de certains chapitres, qui sont autant de signatures, de Z.”<sup>39</sup> Or ce qui rend cette jouissance de l’écriture possible n’est-ce pas précisément le fait que tous les coups sont permis et donc que tout interdit semble levé? Il est significatif à ce propos que la partie de crosse se déroule sur “des champs de betteraves” et des “terres de labour” (1372), c’est-à-dire sur des espaces privés qui se sont, à la faveur de l’hiver, et pour la plus grande joie des joueurs, temporairement transformés en une terre unique et commune, ouverte à tous. On songe ici, si on la déplace dans le domaine de l’écriture, à cette remarque de Michel de Certeau pour qui “les lecteurs sont des voyageurs; ils circulent sur les terres d’autrui, nomades braconnant à travers les champs qu’ils n’ont pas écrits, ravissant les biens d’Égypte pour en jouir.”<sup>40</sup> Joueur désinvolte qui chole “magistralement” (1372), c’est-à-dire “en maître,” au travers de terres qui ne lui appartiennent pas, Zacharie rejoint à sa manière la figure du braconnier Chantegreil dans *La Fortune des Rougon*, offrant la représentation d’un Zola dont la conscience fait en quelque sorte “grève” et qui, le temps d’un chapitre, se fantasme “maître” d’une écriture qui fait fi des interdits, des angoisses, de la culpabilité et où tous les coups sont permis. De par son attitude cavalière vis-à-vis de la propriété des autres, Zacharie rejoint un Zola qui se libère de l’obligation de se justifier et proclame que la fin justifie les moyens. À Zola/Alzire confronté à la présence d’un surmoi persécuteur, Zacharie oppose un Zola dont les actions sont ancrées dans l’univers freudien du “ça” et obéissent au principe de plaisir. Zacharie, pourrait-on dire, ignore l’interdiction paternelle et jouit du corps de la terre/mère. Comme Alzire, ce personnage permet de mettre en évidence une dimension du rapport de Zola à l’appropriation littéraire qui est absente des textes non fictionnels. Dans cette vision fantasmatique de l’écriture, se servir chez l’autre n’est plus source d’angoisse et de douleur, mais de jouissance.

Or cette réflexion sur la problématique de l’appropriation littéraire serait incomplète si l’on ne considérait l’autre jeu qui se déroule en même temps que cette partie et s’y trouve entremêlé. La partie de plaisir que Jeanlin, le jeune frère de Zacharie, a l’idée d’organiser avec trois de ses amis est elle aussi organiquement liée à la jouissance – “jamais ils n’avaient tant ri” (1373) – et découle d’un vol. Ainsi apprend-on que les quatre galopins ont volé la lapine du tavernier Rasseneur et que pour leur plus grand amusement ils font courir l’animal jusqu’à l’épuisement. Avant toutefois d’entrer dans des considérations plus précises à propos de ce jeu, il convient de rappeler la dimension métalittéraire du personnage de Jeanlin.<sup>41</sup> La description qui nous est donnée du gamin au début du chapitre n’est pas sans intérêt. Ainsi l’appellation de “bête malfaisante et voleuse” (1362) réservée au gamin n’est-elle pas indifférente; elle conjure en effet de manière troublante, l’idée que les confrères de Zola se font de l’écrivain. Zola n’a-t-il pas en effet le sentiment, comme il le déplore dans un article du *Voltaire* de 1878, un an donc après l’affaire du *Sublime*, “d’être traqu[e] [par ses confrères] comme une bête malfaisante”?<sup>42</sup> Ce gamin voleur dont l’eau sale de la toilette pourrait, nous dit ailleurs le texte, “remplir les encriers de l’école” (1228) trempe bien méphoriquement parlant dans l’écriture. C’est bien du moins ce que permet de confirmer la scène qui se déroule au fond du puits de Réquillart, mine désaffectée dont le

<sup>39</sup> Voir Colette Becker, “Logique, fantaisie, jeu. Retour sur la méthode de travail de Zola,” in *La Pensée du paradoxe. Approches du romantisme. Hommage à Michel Crouzet*, eds. Fabienne Bercegol et Philippot Didier (Paris: Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2006) 492-93.

<sup>40</sup> Michel de Certeau, *L’Invention du quotidien* (Paris: Gallimard, 1990) 252.

<sup>41</sup> Nous avons eu l’occasion d’évoquer cette dimension du personnage lorsque nous avons discuté l’influence d’*Alice au pays des merveilles* sur le chapitre, et celle du chapitre de l’éléphant de la Bastille des *Misérables*. Voir respectivement “*Germinal*, ou les aventures de Zola au pays des merveilles,” *Les Cahiers naturalistes* 65 (1991) 79-97; “Où le petit Zola tire parti de Hugo le Grand ... et du dilemme qui en résulte,” *French Forum* 22.2 (1997): 165-80.

<sup>42</sup> Zola, *Œuvres complètes*, vol. 11, 248.

gamin a fait sa demeure et où le protagoniste Étienne Lantier l'a suivi après avoir vu l'enfant voler une morue desséchée à une épicière. Parvenu au fond du puits abandonné, le mineur y découvre un repaire dans lequel l'enfant entrepose les divers objets qu'il a volés:

[...] sur d'anciens bois, plantés en forme de table, il y avait de tout, du pain, des pommes, des litres de genièvre entamés: une vraie caverne scélérate, du butin entassé depuis des semaines, même du butin inutile, du savon et du cirage, volés pour le plaisir du vol. Et le petit, tout seul au milieu de ces rapines, en jouissait en brigand égoïste. (1369)

Or cette scène de flagrant délit – Étienne surprend le gamin au milieu de son trésor illicite – n'est pas neutre puisqu'elle rejoint une scène de *La Fortune des Rougon* qui est ouvertement liée au vol du texte. Le gamin qu'Étienne surprend au beau milieu de son butin s'apparente en effet au personnage du libraire Vuillet, devenu temporairement, à la faveur du coup d'État, directeur de l'hôtel des postes de Plassans et que Félicité Rougon surprend dans son bureau alors qu'il est en train de "fai[re] son choix dans un tas énorme de lettres et de journaux, sous prétexte sans doute de les classer."<sup>43</sup> Dans les deux épisodes la question de la légitimité de l'appropriation est posée puis écartée. Ainsi Félicité Rougon n'endosse-t-elle que temporairement le rôle de surmoi, finissant, après avoir mis Vuillet devant son acte, à se ranger implicitement du côté du libraire en mettant un scellé sur les lettres. C'est bien une semblable dynamique qui informe l'interaction de Jeanlin et Étienne au fond de la mine. Face au gamin qui proclame, pour légitimer le vol du pain, que "c'était bien sûr un pain qu'il [l'épicière Maigrat] nous devait" (1370) (mais ne dit rien de la morue qu'il vient de voler à une pauvre épicière), Étienne endosse un rôle de surmoi – "D'ailleurs, tu as raison de te cacher, car si ton père apprenait que tu voles, il t'arrangerait" (1370) – qui ne tient guère puisqu'à l'instar de Félicité il se range implicitement du côté du voleur en partageant le repas de morue grillée avec le gamin. Or l'intérêt de ces deux épisodes pour ainsi dire "cosanguins" ne réside point seulement dans le fait qu'ils dépeignent chacun une figure d'auteur/voleur qui s'incarne dans les personnages les plus corrompus des deux romans (le gamin pour Carol Fuller est "the most willfully self-centered, indeed evil, character of the novel;"<sup>44</sup> Vuillet est pornophile); il consiste aussi dans le fait qu'au-delà de la question morale de la culpabilité, les actions illicites de ces personnages offrent des enseignements psychiques. Il nous paraît en particulier significatif que chez ces deux hypostases de Zola dans la fiction, le rapport au texte volé (texte envisagé sous forme de lettres chez l'un; de biens hétéroclites chez l'autre) soit fortement marqué par l'avidité. À l'instar du libraire Vuillet, dont il est un avatar, Jeanlin centralise, thésaurise, monopolise de façon compulsive. De même que Vuillet, non content de garder seulement les lettres qui peuvent avancer ses intérêts, conserve l'entière totalité du courrier qui s'est entassé sur le bureau de l'hôtel des postes, le jeune Jeanlin amoncelle un butin dont le contenu (en particulier le savon et le cirage) va bien au-delà de ses besoins. Or il nous est possible d'interpréter une telle avidité à la lumière des théories du psychisme infantile mises en avant par Mélanie Klein. L'avidité, nous dit Klein, "est la marque d'un désir impérieux et insatiable, qui va à la fois au-delà de ce dont le sujet a besoin et au-delà de ce que l'objet peut ou veut lui accorder. Au niveau de l'inconscient,

<sup>43</sup> Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, in *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, vol. 1 (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960) 262. J'examine le personnage de Vuillet dans mon article cité plus haut, "Figures de voleurs/scripteurs dans le roman des origines," in *Zola et le naturalisme en Europe et aux Amériques*.

<sup>44</sup> Voir Carol Fuller, "The symbolic and structural function of Jeanlin," *The French Review* 54.1 (1980) 58.

l'avidité cherche essentiellement à vider, à épuiser ou à dévorer le sein maternel.<sup>45</sup> On voit combien, envisagée dans une perspective kleinienne, l'appropriation littéraire apparaît liée au corps de la mère. Le rêve souvent fait par Vuillet "d'enfoncer son bras jusqu'à l'épaule dans la boîte aux lettres" s'interpréterait, dans cette optique, comme le désir d'évider le corps de la mère de ses trésors enviés.<sup>46</sup> C'est sous un jour semblable qu'il convient d'envisager les vols commis par Jeanlin dans le chapitre: le vol d'une morue à une vieille épicière installée sur la route de Réquillart, et le vol de la lapine Pologne au tavernier Rasseneur. Si l'on considère, ainsi que nous avons pu le démontrer ailleurs, que le scénario du vol de la morue redit le scénario du vol des origines, à savoir le vol de la mère de la série, Adélaïde Fouque, par Pierre Rougon dans *La Fortune des Rougon*<sup>47</sup> et qu'il met d'autre part en abyme la castration de l'épicier Maigrat, le vol du poisson se lirait, dans une perspective kleinienne, comme le vol du pénis que la mère archaïque a assimilé dans un coït monstrueux et qui, avec les bébés et les bons excréments, fait partie du trésor que renferme le corps maternel.<sup>48</sup> Le jeu que les enfants, sous la direction de Jeanlin, orchestrent autour de la lapine volée dans la seconde partie du chapitre est tout aussi significatif lorsque l'on réfléchit que l'animal dérobé au tavernier Rasseneur a "un commencement de grossesse" (1373).<sup>49</sup> Ici encore les enseignements de Klein sont utiles: "Les tendances à voler et à détruire concernent les organes de la conception, de la grossesse et de la parturition [...] ainsi que le vagin et les seins, fontaines de lait, qui sont convoitées en tant qu'organes de réceptivité et de générosité."<sup>50</sup> Et de préciser dans *Envie et gratitude* que pour le nourrisson "la capacité de donner et de préserver la vie est ressentie comme le don le plus précieux, et la créativité devient ainsi la cause la plus profonde de l'envie" – une envie qui conduit à l'attaque fantasmatique du corps maternel envisagé tout d'abord sous la forme d'un objet partiel, le sein maternel.<sup>51</sup> Sans doute n'est-ce pas un hasard si la première action de Jeanlin dans le roman consiste à mordre le sein de sa sœur Alzire...<sup>52</sup> Dans le cas de la lapine, Jeanlin/Zola réussit fantasmatiquement à détruire cette créativité enviée puisque suite aux jeux des enfants, Pologne deviendra stérile. Le portrait du gamin en "avorton à l'intelligence obscure et d'une ruse de sauvage, lentement repris par l'animalité ancienne" (1370) permet ainsi de découvrir un écrivain chez qui l'appropriation littéraire du bien d'autrui a aussi partie liée avec des fantasmes archaïques concernant le corps de la mère.

Dans son essai *Voleurs de mots – Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Michel Schneider évoque "la dimension violente, divisée, conflictuelle, inhérente à toute réflexion sur la

<sup>45</sup> Mélanie Klein, *Envie et gratitude et autres essais*, trad. Victor Smirnoff (Paris: Gallimard, 1968) 18.

<sup>46</sup> Zola, *La Fortune des Rougon* 261.

<sup>47</sup> Armstrong, "Où le petit Zola tire parti de Hugo le Grand ... et du dilemme qui en résulte" 165-80. Le trio d'enfants (Jeanlin, Bébert, Lydie) se fait plus spécifiquement la redite des trois enfants des origines (Pierre Rougon, Antoine Macquart, Ursule Macquart).

<sup>48</sup> L'épisode dans lequel le jeune Bébert, sur les ordres de Jeanlin, tire sur la ficelle à laquelle est pendue la morue d'une vieille épicière se fait répétition, au sens théâtral du terme, de l'épisode dans lequel le personnage de la Brûlé arrache les parties génitales de l'épicier Maigrat. Voir Marie-Sophie Armstrong, "Le chapitre de Jenlain ou la mise en abyme fantasmatique de *Germinal*," *Nineteenth-Century French Studies* 37.1-2 (2008-2009) 81-96.

<sup>49</sup> Le rôle d'envergure que joue dans le roman la lapine apparemment insignifiante a été discuté par Carol Fuller qui démontre pour sa part comment l'animal participe au conflit entre les forces créatrices et destructrices qui régissent le roman. Voir "The Infertile Rabbit: Ambiguities of Creation and Destruction in *Germinal*," *Nineteenth-Century French Studies* 10.3-4 (1982) 340-359.

<sup>50</sup> Mélanie Klein, "Les stades précoces du conflit œdipien" in *Essais de psychanalyse* (Paris: Payot) 233.

<sup>51</sup> Klein, *Envie et gratitude* 46-47.

<sup>52</sup> "Il [Jeanlin] ne dit rien, il la mordit au sein droit." Zola, *Germinal* 1145.

propriété et l'origine des pensées.”<sup>53</sup> L'exemple de Zola montre certainement le bien fondé de cette affirmation. Les écrits non fictionnels de l'écrivain, les réponses aux enquêtes, les aveux faits à un confrère dans un moment d'épanchement dépeignent le portrait d'un écrivain habité par les contradictions. Se dessine ainsi au travers de ces textes et documents l'image d'un Zola qui, en même temps qu'il tente tout au long de sa carrière et par divers moyens de nier ou justifier une pratique littéraire jugée malhonnête à son époque, semble souscrire pleinement à une conception anachronique du plagiat qui est celle de l'âge classique. Pourtant, si dans les textes non fictionnels la question de l'appropriation de l'autre demeure informée par des considérations éthiques et morales, l'exemple de *Germinal* montre non seulement que cette question alimente la fiction mais aussi qu'elle peut être envisagée différemment. Tandis que le ramassage des escarbilles par Alzire, le parcours de terres privées par Zacharie, le stockage compulsif de bien volés par Jeanlin offrent diverses modulations fictionnelles de l'acte d'écrire envisagé comme une appropriation du bien d'autrui, et que les dépications des hypostases de l'écrivain confortent les portraits contradictoires que Zola dresse de lui-même ou que ses ennemis font de lui, ces actions et leurs auteurs dévoilent aussi les soubassements psychiques de cette appropriation. Si la Maheude reprend à sa manière l'argument zolien de la propriété collective, la situation d'Alzire révèle la valeur d'interdit œdipien de l'appropriation; inversement, c'est une jouissance œdipienne qui habite ce Zacharie proche d'un Zola convaincu qu'en littérature la fin justifie les moyens; enfin, le personnage de Jeanlin, qui donne raison à ceux qui font de Zola un plagiaire invétéré, permet aussi de supposer que chez Zola l'appropriation littéraire est en réalité ancrée dans des relations d'objet qui précèdent même la formation du complexe d'Œdipe. Prendre à l'autre, écrire, serait ainsi transférer au niveau de l'écriture, dans le rapport au “corpus” de l'autre, les fantasmes archaïques nourris à l'origine de la vie à l'endroit du corps de la mère.

---

<sup>53</sup> Schneider 77.