

“L’annonce” et “l’amorce” chez Zola: *Madeleine*, du théâtre au roman

Midori NAKAMURA
Kyoto City University of Arts

ABSTRACT

Advance notice (“*annonce*,” in French) is a narrative technique which gives the reader a hint as to what will happen in the *dénouement*, sparking the reader’s curiosity to learn how the events will unfold. This technique, very present and elaborated in the works of Émile Zola, is used to build suspense. After having written, in 1865, a play titled *Madeleine*, Zola created a novelistic adaptation, *Madeleine Férat* (1868). By comparing the two works, this study proposes to examine how the author has tried to incorporate the technique of advance notice in two different literary genres. Keeping in mind the fact that advance notice (traditionally termed “foreshadowing”) can only motivate a first reading, since once the ending is known there is no more suspense, one could ask what would be a motivation for a second reading? In order to answer this question, we will secondly refer to the notion of advance mention (“*amorce*,” in French), that is, an event in suspense, whose meaning would only become clear after the fact – and its significance derives not from anticipation, but from its “working out.” We will therefore put forward, as an hypothesis, that an advance mention can incite one to read again what has already been read. Following this line of thinking, we will examine and compare examples of advance notice and advance mention in *Madeleine* and *Madeleine Férat*, with emphasis on the perspectives of both a first and a second reading.

*NB: the terms advance notice and advance mention are Jane E. Lewin’s translation of Gérard Genette’s terms *annonce* and *amorce*, used in *Figures III*, referenced below.

Quel est le secret de notre fascination pour l’œuvre de Zola, encore intacte plus d’un siècle après sa mort? Parmi bien des raisons, il y a le charme d’une technique narrative, “l’annonce,” qui consiste à disposer des indices pour laisser entrevoir au lecteur ce qui va se passer lors du *dénouement*. Gérard Genette en a fourni la définition et expliqué la fonction dans le chapitre “Prolepse” de *Figures III*:

[...] les prolepses répétitives ne se trouvent guère qu’à l’état de brèves allusions: elles réfèrent d’avance à un événement qui sera en son temps raconté tout au long. Comme les analepses répétitives remplissent à l’égard du destinataire du récit une fonction de rappel, les prolepses répétitives jouent un rôle d’*annonce*, et je le désignerai aussi bien par ce terme. [...] Le rôle de ces annonces dans l’organisation et ce que Barthes appelle le “tressage” du récit est assez évident, par l’attente qu’elles créent dans l’esprit du lecteur.¹

Faisant nôtre la définition de Genette, appelons donc cette technique “annonce.” On imagine aisément que des annonces peuvent servir à soutenir l’intérêt d’un lecteur de romans assez longs comme le sont les romans zoliens et l’on comparerait l’attente qu’elles font naître à celle qui tient en haleine le lecteur de feuilletons.²

¹ Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972) 111.

² Dans notre thèse soutenue en 2012, nous avons constaté que les œuvres d’Émile Zola comportent des annonces

Cependant, à y réfléchir plus attentivement, on se rend compte que la technique de l'annonce ne fonctionne que lors de la première lecture. À la relecture en effet, elle ne peut plus susciter d'attente chez le lecteur, puisqu'il connaît la fin. Or la littérature n'est pas ce qui est susceptible d'être consommé en une seule lecture. Elle invite aussi à la relecture. Cette réflexion nous amène à envisager une autre technique, très proche de l'annonce, mais dont la fonction est toutefois bien différente. C'est l'amorce, que Genette définit ainsi:

On ne confondra pas ces annonces, par définition explicites, avec ce que l'on doit plutôt appeler des *amorces*, simples pierres d'attente sans anticipation, même allusive, qui ne trouveront leur signification que plus tard et qui relèvent de l'art tout classique de la "préparation" [...].³

Revoiyons donc notre définition. Une stratégie littéraire qui préfigure le dénouement se compose, d'une part, de "l'annonce," qui, perçue par le lecteur dès sa première manifestation, lui fait éprouver les délices psychologiques du suspense, et d'autre part de "l'amorce," qui n'est reconnue qu'après coup, lors du dénouement ou même à la relecture, et qui procure une sorte de satisfaction ou de plaisir intellectuel. On peut aller plus loin: l'amorce a le pouvoir d'inciter à relire et à découvrir d'autres amorces, qui ont pu échapper au lecteur. La distinction de Genette apparaît donc des plus judicieuses.

Mais une analyse de ce type pourrait-elle être étendue à d'autres formes que le roman? Le théâtre, par exemple, a-t-il lui aussi recours aux "amorces"? Comment s'insèrent-elles alors dans une composition dramaturgique? Il se trouve que Zola offre un terrain particulièrement propice à cette enquête, du fait de la fréquente adaptation de ses récits à la scène. En confrontant les deux genres, roman et théâtre, nous allons voir, par le moyen d'une analyse à la fois textuelle et génétique, de quelle façon l'écrivain intègre ces deux techniques narratives dans ses œuvres.

***Madeleine*, la pièce de théâtre (1865)**

Nombreux sont les romans de Zola qui ont été adaptés à la scène. C'est le cas de *Thérèse Raquin* et aussi de *La Curée*, qui a fait, à la demande de Sarah Bernhardt, l'objet de la pièce *Renée*. Mais Zola a également collaboré avec le metteur en scène William Busnach aux adaptations théâtrales de *L'Assommoir*, *Nana*, *Pot-Bouille*, *Le Ventre de Paris* et *Germinal*, qui ont rencontré un certain succès. Nous traiterons toutefois ici d'une adaptation, beaucoup plus rare, celle de la pièce de théâtre en roman, en prenant pour exemple le cas, unique chez Zola, de sa pièce *Madeleine*, qui allait inspirer son roman *Madeleine Férat*.⁴

Zola, qui avait envoyé le manuscrit de ce drame en 1865 au théâtre du Gymnase et au Vaudeville, se heurta à un refus de la part de leurs directeurs. Si la version romanesque, intitulée *Madeleine Férat*, parut trois ans plus tard, il fallut encore vingt ans pour que, répondant à la sollicitation d'André Antoine, le directeur du Théâtre Libre, Zola se résolût à

méticuleusement élaborées (cf. Midori Nakamura, "Les 'annonces' narratives dans les romans d'Émile Zola," diss. Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2012). Nous avons en outre consacré une étude spécifique à la mise en œuvre de cette technique dans *L'Argent* de Zola, en confrontant deux formes artistiques: le roman original et son adaptation pour le cinéma (Voir Midori Nakamura, "L'annonce zolienne: le roman et le cinéma – l'adaptation cinématographique de *L'Argent* [1928] par Marcel L'Herbier," in *Re-Reading Zola and Worldwide Naturalism: Miscellanies in Honour of Anna Gural-Migdal*, eds. Carolyn Snipes-Hoyt, Marie-Sophie Armstrong and Riikka Rossi [New Castle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2013] 80-93).

³ Genette 112.

⁴ Cf. Colette Becker, "Jeux de réécriture. De *La Confession de Claude* à *Madeleine* et à *Madeleine Férat*," in *L'Empire du récit* (Paris: Non Lieu, 2007) 149-57.

la porter à la scène. Une seule représentation fut donnée, le 2 mai 1889. Nous considérerons tout d'abord les annonces ou les amorces dont l'écrivain a parsemé la trame de sa pièce.

Au lever du rideau, trois femmes, Madeleine, l'héroïne, Mme Hubert, sa belle-mère, et la servante Véronique, attendent le retour de Francis, mari et fils des deux premières. La servante est en train de lire à haute voix le passage biblique de "la femme pécheresse" dans lequel Jésus dit à celle-ci: "Tes péchés te sont pardonnés." Madame Hubert, de caractère amène, affirme qu'elle préfère cette scène de miséricorde à celles, cruelles, que Véronique aime lire d'habitude. Mais cette dernière lui répond sèchement: "Dieu le père n'aurait pas pardonné."⁵ Ce conditionnel passé suggère une virtualité heureusement inaccomplie, grâce à la charité dont le Christ a fait preuve, mais comme la phrase clôt abruptement la toute première scène de la pièce, il s'en dégage une sorte de résonance sinistre, sans que soit clarifié ce que la servante entend par "péché." La réplique de Véronique peut, à ce titre, être considérée comme la première annonce d'un futur anticipé. Dans les œuvres de Zola, les personnages secondaires sont ainsi souvent chargés du rôle d'annonciateur, qui se rapproche de celui des "personnages anaphores" que définit Philippe Hamon.⁶

Dans la 3^e scène du même acte, Francis, le mari, est enfin de retour. Il dit avoir retrouvé un ami d'enfance. Jacques, que l'on croyait mort, et l'avoir amené à la maison. En entendant cette nouvelle, Madeleine est prise d'une défaillance. Francis, qui se porte à son secours, demande à sa mère de lui donner un flacon qui est dans la pharmacie: "Pas celui-ci, c'est de la strychnine... L'autre, à côté."⁷ Or, la strychnine étant un poison violent utilisé pour tuer les rats ou les furets, on classera cette phrase parmi les annonces, en raison du sous-entendu funeste qui s'attache dès le premier moment à l'évocation de ce poison, et au mystère que fait planer sa présence dans la maison.

Dans la scène suivante, Jacques et Francis évoquent d'heureux souvenirs en entrant dans le salon dont vient de se retirer Madeleine. Une fois Jacques monté dans sa chambre (Acte I, scène 5), Madeleine reparait devant son mari, pour lui avouer son secret – elle a été la maîtresse de Jacques avant de connaître Francis. Le spectateur comprend alors que le péché dont il a été question auparavant a consisté, pour Madeleine, à taire son passé de grisette à la famille de l'époux qui lui a permis d'acquérir une situation respectable. La faute par omission est aggravée par le malencontreux hasard qui lui a fait épouser un ami intime de son ancien amant.⁸ À l'insistante supplication de Madeleine, Francis accepte de fuir immédiatement la maison avec son épouse, en pleine nuit, et de confier leur enfant à Mme Hubert, sans donner d'explication.

L'acte II de la pièce nous montre le couple réfugié à la campagne, où l'héroïne demeure hantée par son passé. Les époux tombent sur une ancienne amie de Madeleine, Laurence, qui fut dans sa jeunesse une illustre grisette, avant de tomber à l'état de mendicante. Cette rencontre fortuite fait comprendre à l'héroïne qu'elle ne saurait échapper à son passé, et le couple prend le parti du retour.

Le dernier acte s'ouvre sur les tourments de Mme Hubert, qui vient de recevoir une lettre contenant la confession du couple. Navrée, elle demande à la servante de lui lire l'histoire reconfortante de la pécheresse pardonnée par Jésus, mais Véronique lui répond froidement:

⁵ Émile Zola, *Madeleine* [1865], in *Œuvres complètes*, vol. 15 (Paris: Cercle du Livre précieux, 1969) 82.

⁶ "[...] les personnages anaphores sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur; personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc." (Philippe Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage," in *Poétique du récit* [Paris: Seuil, 1977] 123). Nous pouvons citer quelques autres exemples d'annonciateurs zoliens: Bazouge dans *L'Assommoir*, Saturnin dans *Pot-Bouille*, Prouane dans *La Joie de vivre*, etc.

⁷ Zola, *Madeleine* 86.

⁸ Le thème de la grisette revient plusieurs fois dans les œuvres de Zola: *La Confession de Claude* (1865); *L'Amour sous les toits* (1865); *Les Veuves* (1865).

“Si vous pardonnez, c’est Dieu qui punira.”⁹ Ici, le verbe “punir,” au futur de l’indicatif, ne renvoie plus à l’histoire biblique, mais annonce ce qui va se passer. En outre, maintenant que le “péché” de Madeleine est connu, et qu’on est au courant de la présence de la strychnine, on peut pressentir des événements tragiques, plus nettement que lors de la première annonce.

Quand le jeune couple revient à la maison, Mme Hubert, qui n’est pas encore en état de voir les époux, se retire dans sa chambre. La servante déclare faussement à Madeleine que Madame est partie avec l’enfant. L’héroïne, désespérée, tente alors de se tuer en absorbant de la strychnine. À son mari qui veut l’en empêcher, elle signale: “Ce flacon contient de la strychnine. Tu me l’as appris l’autre soir.”¹⁰ Ces mots rappellent au spectateur l’annonce du poison au premier acte, et confirment formellement la réalisation d’un malheur annoncé.

À la dernière scène de l’acte III, Jacques trouve Madeleine mourante, et devine immédiatement le drame: elle a avalé le poison. À ce moment fatal, Véronique apparaît sur le seuil de la porte et prononce cette sentence: “Dieu le Père n’a pas pardonné.”¹¹ Cette parole est la répétition de la première annonce, presque à l’identique, avec un simple changement de mode verbal – le conditionnel, “Dieu le Père n’aurait pas pardonné” s’est transformé en l’indicatif, “n’a pas pardonné” – qui marque la réalisation exacte de l’annonce. Cette sorte de redondance entre l’annonce et sa confirmation sera par la suite un procédé récurrent dans l’œuvre de Zola: pour n’en citer qu’un seul exemple, le croque-mort Bazouge, dans *L’Assommoir*, évoque quatre fois la mort de l’héroïne, pour l’annoncer puis pour la confirmer à la fin du roman.

Si le prénom de la protagoniste Madeleine, est bien sûr une allusion à la célèbre figure biblique de la femme pécheresse, la Marie-Madeleine de l’Évangile, les destins des deux femmes divergent: à l’inverse du pardon qui est accordé dans le livre sacré, la Madeleine de Zola subit un sort tragique.¹²

Madeleine Férat, le roman: changement de l’annonce et introduction de l’amorce

Comment Zola a-t-il donc intégré ces techniques narratives dans son œuvre romanesque? *Madeleine Férat*, le roman qu’il a tiré du drame dont nous avons traité, offre un cas intéressant à notre réflexion. L’intrigue principale est restée à peu près la même, à quelques modifications près cependant. D’abord, le nom de certains personnages a changé. Si l’héroïne, Madeleine, et son ancien amant, Jacques, conservent leur prénom, le patronyme de Jacques, “Gauthier,” fait place à celui de “Berthier.” Francis, le mari, devient “Guillaume” tandis que Véronique, la servante, est rebaptisée “Geneviève.” Des changements plus importants affectent le système des personnages, et, par ricochet, leur biographie: comme il n’y a plus de belle-mère, Guillaume, abandonné par sa mère, a été élevé par son père naturel, le comte de Viargue. Il est le fruit d’un adultère, sa mère s’étant éprise de cet aristocrate alors qu’elle était mariée à un bourgeois.

Mais les remaniements les plus significatifs se situent au niveau de la structure du récit. Le roman est divisé en 13 chapitres, les six premiers étant centrés sur le passé des protagonistes. Avant d’y revenir plus avant, précisons que, par voie de conséquence, le drame se noue au chapitre VII, avec la lecture de la Bible par Geneviève, la servante, et la reprise mot pour mot de la phrase fatidique:

⁹ Zola, *Madeleine* 109.

¹⁰ Zola, *Madeleine* 113.

¹¹ Zola, *Madeleine* 114.

¹² Certes, aucun texte des quatre *Évangiles* n’identifie formellement Marie-Madeleine à la pécheresse anonyme, mais cette tradition exégétique est solidement établie, à tel point que Marie-Madeleine a été communément désignée patronne des prostituées.

“Dieu le Père n’aurait pas pardonné.” Cette parole terrible, pleine d’un fanatisme farouche, ce blasphème qui niait toute bonté, glaça Madeleine. [...] Et, malgré elle, le *pressentiment* d’un coup qui l’aurait menacée, la faisait regarder autour d’elle d’un air inquiet. [...] Tout ce qui entourait la jeune femme, ce grand silence d’une nuit d’hiver, cette lumière voilée qui traînait autour d’elle, lui paraissait cacher un malheur *insondable*.¹³

La description psychologique du personnage, privilège du genre romanesque, permet d’accentuer l’atmosphère funeste qui imprègne l’œuvre, tandis que dans le drame elle se communique à travers la parole prononcée par Geneviève. Les mots “pressentiment” et “malheur insondable” annoncent nettement un dénouement tragique, et le geste de regarder autour d’elle qu’esquisse Madeleine désigne l’approche d’une chose redoutable. Et de fait, cette annonce se réalise presque immédiatement lorsque le mari fait son entrée, accompagné de son ancien ami Jacques.

Le dénouement survient au chapitre XIII, chiffre sinistre. Cette coïncidence signifiante s’inscrit dans une programmation numérolgique très frappante. Au chapitre XII, l’héroïne, troublée par le souvenir de son passé, décide de se rendre seule chez Jacques, pour lui demander de quitter leur foyer. Mais ses retrouvailles dans l’intimité lui font oublier la raison de sa démarche, et elle s’abandonne dans les bras de son ancien amant, prêtant à peine attention à l’horloge qui sonne douze heures. Ce n’est qu’au chapitre suivant que ce détail prendra toute son importance à ses yeux, lorsqu’elle apprendra par la servante, à son retour, que son enfant¹⁴ est mort précisément à douze heures, à cet instant précis où elle s’abandonnait à son étreinte avec Jacques.¹⁵ Et Geneviève de renouveler sa prédiction, plus insistante encore:

“Ainsi sont punis les enfants des coupables, murmura-t-elle sans la quitter [Madeleine] des yeux. Dieu châtie les pécheurs dans leur descendance, à jamais. [...]” Les regards de la fanatique luisaient. Elle répéta avec une joie farouche, dans une sorte d’exaltation prophétique:
 “L’heure vient, l’heure vient.”¹⁶

On notera le ton fervent et exalté de Geneviève, pareil à celui d’une prêtresse. Son avertissement final, répété deux fois, prédit l’imminence de la catastrophe. Quand Madeleine s’empoisonne pour mourir, comme dans le drame, Geneviève apparaît sur le seuil et répète à nouveau: “Dieu le père n’a pas pardonné.” Mais comme sa première apparition intervient au chapitre VII, la mise en place de l’annonce semble bien tardive, ce qui a pour effet de retarder l’enclenchement du suspense.

Situé dans la première moitié du récit, l’épisode du poison présente davantage de changements. Un bref résumé du roman s’impose ici. Le premier chapitre raconte le début de l’amour de Madeleine et de Guillaume; le deuxième va de l’enfance de Madeleine à la rencontre avec Jacques et à leur liaison; le troisième traite de l’enfance de Guillaume et de son amitié avec Jacques; le quatrième est celui de la rencontre de Madeleine et de Guillaume. Le

¹³ Émile Zola, *Madeleine Férat* [1868], in *Œuvres complètes*, vol. 1 (Paris: Cercle du Livre précieux, 1966) 778. C’est nous qui soulignons.

¹⁴ Il est également à noter que, dans *Madeleine Férat*, l’auteur développe la théorie héréditaire de “l’imprégnation,” ou “télégonie,” qu’il a découverte dans les ouvrages du docteur Lucas et de Michelet. C’est l’influence de cette théorie qui explique la ressemblance de l’enfant du couple avec l’ancien amant. Cf. Olrik H. Hilde, “La théorie de l’imprégnation,” *Nineteenth-Century French Studies* 15.1-2 (Fall-Winter 1986-1987): 128-40.

¹⁵ Zola avait une prédilection pour la numérologie. Sur cet aspect de son travail, et notamment sur l’emploi qu’il en fait dans le chapitrage, voir David Baguley, “Event and Structure: The Plot of Zola’s *L’Assommoir*,” *PMLA* (Oct. 1975) 823-33; Jacques Allard, *Zola, le chiffre du texte*, (Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 1978); Henri Mitterand, “Programme et préconstruit génétiques: le dossier de *L’Assommoir*,” in *Essais de critique génétique* (Paris: Flammarion, 1979).

¹⁶ Zola, *Madeleine Férat* 888. C’est nous qui soulignons.

cinquième chapitre voit le suicide du père de Guillaume, le comte de Viargue: chimiste misanthrope, reclus dans son laboratoire, il concocte un nouveau produit toxique, et se suicide en l'avalant. Cet épisode fournit une nouvelle occasion de souligner la clairvoyance de la servante: "Depuis longtemps, elle [Geneviève] s'attendait à ce dénouement; sa prédiction se réalisait, et elle frissonnait en pensant à la terrible lutte qui avait dû amener la mort de l'hérétique."¹⁷ Cette allusion ne correspond certes pas à une scène antérieure du roman qui aurait comporté l'énonciation directe d'une telle prédiction: c'est, de la part du narrateur, un artifice rétrospectif, mais qui ne peut que donner plus de poids aux paroles prophétiques du chapitre VII.

Le corps de Viargue ayant été découvert dans le laboratoire, le médecin, désireux de comprendre l'origine du décès, demande au fils, Guillaume, la permission d'analyser ce poison inconnu. Mais Guillaume refuse fermement:

"Vous le voyez, répondit-il [Guillaume], mon père a désiré ne laisser aucune trace de ses travaux. *Ces flacons resteront là.*" [...]

Il ferma la porte du laboratoire, tout disposé à tenir le serment qu'il avait fait à son père de ne jamais y mettre les pieds.¹⁸

La phrase que nous soulignons contient une information pour le lecteur: les flacons de poison seront désormais conservés dans ce laboratoire. Toutefois, ce détail est inséré d'une manière si naturelle dans l'épisode du suicide que le rôle ultérieur de ce poison dans le dénouement est quasi impossible à deviner. L'effet ne relève pas de la même démarche préparatoire que celle que l'on pouvait observer dans le drame: celle-ci était parfaitement explicite, puisqu'elle consistait à faire proférer intentionnellement au personnage: "Pas celui-ci, c'est de la strychnine..." Au contraire, le signe placé très discrètement ici ne deviendra clair qu'au dénouement, ou lors de la relecture. On peut donc affirmer que ce passage a valeur d'amorce.

Si l'on pousse plus loin notre examen de la présence de ce dispositif dans ce roman, on pourra considérer les chapitres II et III, consacrés à l'enfance des deux protagonistes, comme de longues amorces. Les explications préalables ayant trait à l'influence de l'hérédité et de l'environnement sur la protagoniste permettent d'inférer tout naturellement qu'elle était vouée à devenir une grisette et à tomber dans le malheur. Le chapitre II surtout, qui relate l'adolescence de Madeleine, prend une grande importance à la relecture. Après la mort de ses parents, Madeleine a passé l'époque de sa puberté dans un pensionnat, où elle a subi l'influence des babillages précoces de ses camarades:

De pareilles causeries étaient sans danger pour de petits êtres souples et rusés. *Madeleine, au contraire, en subit à jamais l'influence.*

Férat avait donné à sa fille un esprit net, la décision rapide et logique de sa nature d'ouvrier. [...] Elle conclut, des enfantillages de ses camarades, qu'il n'était pas mal d'aimer un homme, et qu'on pouvait aimer le premier venu.¹⁹

À relire ce passage, on comprend que la corrélation entre, d'une part, le contexte éducatif, et, d'autre part, le caractère simple et déterminé de Madeleine provenant de l'hérédité paternelle, a pour effet de conduire son destin vers une crise inévitable. L'évocation assez discrète de ces facteurs peut se définir comme une amorce, à la manière de l'anecdote du poison.

¹⁷ Zola, *Madeleine Férat* 746.

¹⁸ Zola, *Madeleine Férat* 751. C'est nous qui soulignons.

¹⁹ Zola, *Madeleine Férat* 709. C'est nous qui soulignons.

Or, à cette époque, Zola avait commencé à former le projet d'intégrer la science dans la littérature. Ayant écrit *Thérèse Raquin* juste avant *Madeleine Férat*, il songeait alors à sa future grande fresque des *Rougon-Macquart*, et lisait des ouvrages sur la physiologie, l'hérédité, les névroses. On voit ici la trace de l'innovation créatrice de Zola qui introduit la méthode scientifique dans la littérature, pour utiliser à des fins narratives des détails se rapportant à l'hérédité et à l'environnement, et les transformer en "amorce," technique équivalant à poser des pierres d'attente, mais de façon naturelle, raisonnable et par conséquent discrète.²⁰

Genèse de la servante

La comparaison de la pièce de théâtre et du roman a fait apparaître une inflexion de la technique narrative employée par Zola. Une question en découle alors: pourquoi Zola a-t-il conservé la figure mystique de la servante comme pivot du récit tragique, malgré l'introduction de la méthode scientifique? Une étude de la genèse de ce personnage sera éclairante à cet égard.

On sait par la correspondance de Zola que celui-ci avait fini par céder aux instances d'un écrivain contemporain, Édouard Rod, qui le suppliait de lui prêter les ébauches et manuscrits rédigés lors de la création du drame en 1865. Une note de l'édition indique que ce manuscrit était resté chez Rod une dizaine d'années.²¹ Après qu'Antoine lui eut passé commande d'une pièce pour son Théâtre Libre, Zola écrivit à Rod le 13 novembre 1888 pour en obtenir restitution.²² C'est ce manuscrit que nous nous proposons d'examiner.²³

Au premier folio de l'ébauche où figure le plan général de la pièce, on repère une trace très curieuse du personnage qui nous intéresse: dans une liste qui présente les mêmes noms que ceux adoptés dans la version définitive, le prénom "Marguerite" (Tableau 1) a caractère d'exception.

²⁰ À propos de l'introduction de la méthode scientifique de Zola, Janice Best affirme: "Ce n'est pas dans *Thérèse Raquin*, où la conception et la mise en scène dramatiques du sujet rivalisent encore avec le discours subjectif du romancier, mais dans son prochain roman, *Madeleine Férat*, qu'on voit s'effectuer véritablement cette synthèse de l'observation et de l'analyse que Zola voulait présenter comme déjà acquise en 1868" (Janice Best, *Expérimentation et adaptation* [Paris: José Corti, 1986] 29).

²¹ "C'est dix ans plus tôt que Rod, à l'époque jeune inconnu, avait sollicité l'autorisation d'adapter *Madeleine Férat* pour la scène" (lettre 283, n. 3) (Émile Zola, *Correspondance*, éd. Bard H. Bakker, vol. 6 [Paris et Montréal: Presses de l'Université de Montréal et Éditions du CNRS, 1987] 348).

²² "Lorsque vous m'avez demandé à tirer un drame de *Madeleine Férat*, je vous ai remis le manuscrit de la pièce que j'avais écrite, autrefois. Vous seriez bien aimable de me renvoyer ce manuscrit. En hâte, et avec nos amitiés pour madame Rod et pour vous" (Zola, *Correspondance*, vol. 6, 348).

²³ L'original de ce manuscrit a été conservé par Jean-Claude Le Blond Zola: "*Madeleine*, drame en trois actes, portait pour titre primitif *La Madeleine*, ainsi qu'en fait foi le manuscrit autographe de soixante et une pages conservé par M. Jean-Claude Le Blond Zola, avec un plan autographe de sept pages (sous le même titre), et quelques feuillets épars d'une copie de mise au net, également de la main de Zola" (Notice de *Madeleine* 115). Nous avons pu nous procurer les photocopies de ce manuscrit conservé au Centre Zola grâce à l'aide de Jean-Sébastien Macke, chercheur au CNRS, que nous tenons à remercier.

<p style="text-align: center;"><i>La Madeleine</i></p> <p><i>Francis Hubert</i> <i>Jacques Gauthier</i> <i>Joseph</i> <i>Madeleine</i> <i>M^{me} Hubert</i> <i>Marguerite</i> <i>Laure</i></p>	<p style="text-align: center;">La Madeleine</p> <p>Francis Hubert Jacques Gauthier Joseph Madeleine Mme Hubert Marguerite Laure</p>
--	---

Tableau 1

Ce nom devait probablement être attribué à la servante, puisqu'on ne trouve pas de "Véronique," et que les autres noms correspondent aux personnages connus.²⁴ Le nom "Marguerite" subsistera d'un bout à l'autre du scénario manuscrit, comme l'atteste la reproduction suivante du premier folio (Tableau 2):

<p style="text-align: center;"><i>La Madeleine</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Drame en trois actes</i></p> <p><i>Francis Hubert, 30 ans</i> <i>Madeleine 22 ans</i> <i>Jacques Gauthier, 30 ans</i> <i>M^{me} Hubert 60 ans</i> <i>Joseph, 35 ans</i> <i>Marguerite 75 ans</i> <i>Laure 30 ans</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Acte I^{er}</i></p>	<p style="text-align: center;">La Madeleine</p> <p style="text-align: center;">Drame en trois actes</p> <table border="0"> <tr> <td>Francis Hubert, 30 ans</td> <td>Madeleine</td> <td>22 ans</td> </tr> <tr> <td>Jacques Gauthier, 30 ans</td> <td>M^{me} Hubert</td> <td>60 ans</td> </tr> <tr> <td>Joseph, 35 ans</td> <td>Marguerite</td> <td>75 ans</td> </tr> <tr> <td></td> <td>Laure</td> <td>30 ans</td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">Acte I^{er}</p>	Francis Hubert, 30 ans	Madeleine	22 ans	Jacques Gauthier, 30 ans	M ^{me} Hubert	60 ans	Joseph, 35 ans	Marguerite	75 ans		Laure	30 ans
Francis Hubert, 30 ans	Madeleine	22 ans											
Jacques Gauthier, 30 ans	M ^{me} Hubert	60 ans											
Joseph, 35 ans	Marguerite	75 ans											
	Laure	30 ans											

Tableau 2

Ici, le nom est associé à un âge précis. En dehors de ce "Marguerite," le texte présente peu de différences d'avec celui de la version publiée mais, comme il y manque les derniers folios, on ne peut savoir si la fin en diffère ou non. Il est donc clairement établi que Zola avait d'abord écrit la pièce en nommant la servante "Marguerite," et qu'il n'a modifié ce nom qu'après réception du manuscrit retourné par Rod en vue des représentations au Théâtre Libre d'Antoine. C'est à cette occasion que la servante a reçu son nom définitif²⁵: en effet, si la publication du texte a dû attendre 1927, il est vraisemblable que c'est la dernière version qui lui a servi de

²⁴ Il existe pourtant une petite modification: l'ancienne amie de Madeleine, "Laure," sera nommée dans le roman "Laurence," prénom voisin.

²⁵ On trouve une transcription du scénario de la main d'André Antoine, avec le nom "Véronique," conservée à la Bibliothèque Nationale de France, mise en dépôt au département des arts du spectacle, et classée dans le fonds André Antoine (cote: 4-col-113).

base.²⁶ L'évolution des noms de la servante peut donc être reconstituée ainsi: d'abord "Marguerite" dans la première version de la pièce de théâtre (1865), puis "Geneviève" dans le roman (1868), et enfin "Véronique" dans la dernière version de la pièce (1889).

Pourquoi l'auteur a-t-il éprouvé la nécessité d'un changement de nom à chaque nouvelle version? On peut d'abord supposer qu'il a eu soin d'éviter tous ceux dont l'initiale aurait été identique à celle du nom de l'héroïne. Il convient ensuite de noter une concomitance entre ces changements de nom et les modifications apportées au titre de l'œuvre: les folios des manuscrits, corroborés par la notice de l'édition du Cercle du livre précieux,²⁷ indiquent que le titre primitif de la pièce était "La Madeleine" (Tableaux 1 et 2). L'emploi de l'article défini dénote une intention d'exploiter la valeur allégorique du personnage biblique: "la Madeleine" est une antonomase désignant une femme qui fait penser à Marie-Madeleine. Or, une fois cet intertexte biblique élucidé, les trois noms successivement donnés à la servante paraissent relever d'un code similaire, qui leur attribuerait des homologues dans l'histoire sainte.²⁸

C'est le cas, tout d'abord, de Sainte Marguerite (III^e siècle) qui symbolise la virginité et le martyre. Parce qu'elle opposait un vœu de virginité inflexible aux avances du gouverneur romain Olibrius, qui désirait l'épouser, elle fut jetée en prison, où elle eut d'abord à subir les assauts du Diable, avant d'être livrée par Olibrius à d'atroces supplices dont elle triompha pour être enfin décapitée.²⁹ La servante qui porte ce nom est donc censée incarner la virginité et le martyre, par antithèse à la femme de mauvaise vie que l'héroïne a été jadis. De fait, au troisième acte de la pièce, dans une scène de confrontation où les deux femmes racontent tour à tour leurs vies respectives, la servante se revendique de la glorieuse lignée des martyrs. Le manuscrit diffère quelque peu du texte publié (Tableau 3).

<p>l'air d'une besogne grossière, je venais <i>Madeleine</i>. - Moi, j'aimais le soleil. A seize ans, je sortais un matin, et je ne rentrai pas. Il faisait beau dehors.</p> <p><i>Marguerite</i>. - Dieu a été bon. Il m'a laissée vieillir sans m'envoyer de tentation. Mon grand-père est mort pour lui. C'est sans doute le sang de ce martyr qui m'a protégé contre la colère du ciel.</p>	<p>Madeleine. - Moi, j'aimais le soleil. A seize ans, je sortis, un matin, et je ne rentrai pas. Il faisait beau dehors.</p> <p>Marguerite. - Dieu a été bon. Il m'a laissée vieillir sans m'envoyer de tentation. Mon grand-père est mort pour lui. C'est sans doute le sang de ce martyr qui m'a protégé contre la colère du ciel.</p>
--	--

Tableau 3

²⁶ "Madeleine est resté inédit jusqu'à la publication du tome II du *Théâtre* d'Émile Zola, dans les *Œuvres complètes* éditées en 1927 par F. Bernouard, sous la direction de Maurice Le Blond. Nous avons suivi, pour notre propre édition, le texte établi par ce dernier, qui diffère, par quelques menues variantes, du manuscrit conservé par M. Jean-Claude Le Blond-Zola, et qui provient peut-être d'une copie plus récente" (Notice de *Madeleine* 117).

²⁷ "Madeleine, drame en trois actes, portait pour titre primitif *La Madeleine*" (Notice de *Madeleine* 115).

²⁸ Le travail de Célia Anfray présente un exemple de l'analyse onomastique biblique sur Étienne dans *Germinal* (Célia Anfray, *Zola biblique: la Bible dans les Rougon-Macquart* [Paris: Cerf, 2010]).

²⁹ Cf. Gaston Duchet-Suchaux, Michel Pastoureau, *La Bible et les saints* (Paris: Flammarion, 2006) 232-33.

Le choix du nom de Marguerite présente donc, pour Zola, une certaine logique. Demeure toutefois un écart, dans la mesure où la figure de la jeune fille martyre ne peut coïncider avec celle d'une vieille servante de 75 ans, et où cette caractéristique du personnage est indispensable à l'économie de la pièce, puisque la vieille femme fait pendant à la jeune héroïne.

D'où la nécessité d'un réajustement, qui s'oriente d'abord vers Sainte Geneviève (Ve siècle), connue comme patronne de Paris, qu'elle réussit à défendre de l'invasion d'Attila. Bien que cette sainte soit en général représentée en vierge pastourelle, elle vécut jusqu'à un âge avancé. La vie ascétique qu'elle mena dès son adolescence conviendrait au caractère du personnage de la servante. Toutefois, elle ne représente pas encore le censeur sévère des jouissances terrestres.

Le nom de Véronique, que Zola a finalement adopté,³⁰ rappelle évidemment celui de la sainte qui a essuyé de son voile la face de Jésus en sueur sur le chemin du Calvaire. Si celle-ci, vêtue en matrone, n'est donc pas, contrairement à Sainte Marguerite, une jeune fille, l'identification bute néanmoins sur le rôle qu'elle tient dans la scène de la Passion du Christ: la pitié et la miséricorde dont témoigne son geste sont en effet bien éloignées de la sévérité de la servante. Une autre source étant donc à rechercher, on pourrait songer à la sainte mystique, Véronique Giuliani, née en Italie en 1660, morte en 1727. Selon l'hagiographie *Les Petits bollandistes*, publiée en 1876, cette sainte fait montre dès son enfance d'une piété intolérante envers ceux qui commettent des fautes:

Dans son zèle excessif pour le bien, elle réprimandait, elle maltraitait même ceux qu'elle voyait commettre les moindres fautes. Un jour, elle qui était si douce et si patiente, ne put s'empêcher de donner un soufflet à une servante qu'elle vit commettre une mauvaise action.³¹

Plus tard, elle se reprochera ces excès de zèle, et deviendra plus indulgente. À 17 ans, elle entre dans un monastère où elle demeurera toute sa vie, et où elle recevra les stigmates de la Passion du Sauveur, qui entre ainsi en communion avec elle. À l'âge de 33 ans, elle sent la couronne d'épines transpercer son front, et en relève les signes. Puis, en 1697, son corps est traversé par une douleur causée par des plaies identiques aux blessures de Jésus crucifié. Ces souffrances sont pour elle la preuve de son mariage mystique, et de la fusion de son corps avec celui du Sauveur. L'authenticité de cette expérience ayant été reconnue par l'Église, elle devient à 56 ans abbesse de son monastère, pour le rester jusqu'à la fin de sa vie, et en 1839, le souverain Pontife Grégoire XVI la place au rang des saintes. Son intolérance, sa dévotion presque sado-masochiste, sa longue vie ascétique de vierge, tous ces éléments apparentent Véronique Giuliani à la servante zolienne.

Il est de fait permis de supposer que Zola a pu connaître cette histoire de la sainte que les Bollandistes ont transmise. En 1887, en préparation à son seizième roman, *Le Rêve*, qui

³⁰ Ce prénom est également donné au personnage de la servante du douzième roman des *Rougon-Macquart*, *La Joie de vivre* (1884); D'abord hostile, elle aussi, à l'héroïne au début du roman, la servante prend ensuite parti pour celle-ci. Elle se pendra à la fin du roman.

³¹ Voir Paul Guérin, *Les Petits bollandistes: vies des saints. D'après les Bollandistes, le père Giry, Surius*, vol. 8 (Paris: Bloud et Barral, 1876) 220. Les références sur Véronique Giuliani ne sont pas aussi abondantes que celles sur Véronique de Jérusalem, mais cet ouvrage n'est pas le seul à avoir été publié sur le sujet en France au XIXe siècle. Comme ouvrage de vie des saints, on trouve, à titre d'exemple, celui-ci: M. l'abbé Pétin, *Dictionnaire hagiographique, ou Vie des saints et des bienheureux honorés en tout temps et en tous lieux depuis la naissance du christianisme jusqu'à nos jours avec un Supplément pour les saints personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament et des divers âges de l'Eglise* (Paris: Migne, 1850). L'article consacré à Véronique Giuliani se trouve dans le second volume (1236-237). Citons encore *Vies des saints nouvellement canonisés par le pape Grégoire XVI* (Tours: A^d Mame et C^{ie}, Imp^{rs}-Librairies, 1840), livre de petit format, qui comprend un chapitre de 127 pages sur Véronique Giuliani.

devait paraître en 1888, un an avant la représentation théâtrale de *Madeleine*, Zola fait des recherches sur la vie des saints et rassemble des informations sur les légendes fantastiques et mystiques destinées à alimenter les rêveries d'Angélique, l'héroïne de son roman. Ses notes de lecture consignées dans les dossiers préparatoires attestent ainsi qu'il a consulté l'article "Bollandistes"³² dans le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*.³³ Sans doute l'écrivain a-t-il parcouru *La Légende dorée* et la *Vie des saints*, et réutilisé les prénoms qu'il n'avait pas employés pour *Le Rêve* quand il a remanié le scénario de *Madeleine* pour la représentation au Théâtre Libre en 1889.

On voit donc que le choix du nom à donner au personnage a été mûrement réfléchi par Zola. Le couple antithétique que forment les noms de l'héroïne et de la servante, structure le récit. Les lecteurs ou spectateurs, sans doute peu nombreux, qui parviennent à le déchiffrer sous le signe de l'antagonisme entre la débauche et la mortification, peuvent y trouver d'emblée une annonce de la confrontation des deux femmes. La brièveté et la densité d'un nom, prononcé sur scène, présentent en outre l'avantage de le rendre très facile à enregistrer par la mémoire. Mais si, par le truchement de la célèbre Marie-Madeleine, l'effet de reconnaissance fonctionne à plein pour la caractérisation immédiate de Madeleine comme pécheresse, il n'en va pas de même avec Véronique: le décodage symbolique engendre forcément des hésitations et des confusions, qui ne peuvent se dissiper que par des recherches ultérieures et approfondies sur les légendes des saintes. Dans un tel cas, le nom pourrait fonctionner comme une amorce, stratégie qui stimule la réflexion, et qui donne le plaisir d'une élucidation différée de l'énigme, et d'une reconstruction rétrospective de la cohérence du récit.

Une telle stratégie repose à la fois sur une méthode scientifique et sur un code qui s'enracine dans l'énorme matrice de la culture religieuse universelle: son efficacité fonctionne en deux temps, le lecteur ou le spectateur étant d'abord invité à deviner intuitivement la logique du récit, pour la méditer ensuite.

Conclusion

Ont été relevées dans la pièce de théâtre deux sortes d'annonce – celle que constituent les paroles de Véronique et celle que représente la mention du poison – qui apparaissent au début du drame pour se réaliser à la fin de celui-ci. Ce type d'annonce à longue portée, qui couvre ainsi la totalité de la pièce, et vise à soutenir et à guider l'intérêt du spectateur est marqué, de surcroît, par une confirmation emphatique: l'amplitude et l'intensité données à cette technique font ainsi contrepoids à la nature éphémère de cet art qui s'offre et *se consume* tout entier en une seule représentation (la pièce *Madeleine*, rappelons-le, n'a fait l'objet que d'une seule représentation, le 2 mai 1889). Dans ce cas, la clarté de l'annonce lors de sa première mention et la force de sa confirmation, qui mobilise efficacement la mémoire, répondent aux nécessités

³² "Les Bollandistes, jésuites d'Anvers, qui ont travaillé à la collection des actes et de la vie des Saints [...]" (Dossier préparatoire du *Rêve*, NAF 10324, f° 388 à 390). Ce dossier est disponible sur le site Gallica: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103716s/f413.item.r=zola%20le%20rêve%20manuscrit>>. De plus, dans ce dossier, il existe un folio au petit format qui donne une liste des prénoms de personnages masculins et féminins. À ce moment-là, Zola a hésité sur les noms des protagonistes. Ici, la liste des noms de femmes commence par "Rose," "Marguerite," "Véronique," puis en nomme d'autres, et se termine avec "Angélique" et "Angeline" (Dossier préparatoire du *Rêve*, f° 385). Le nom initialement attribué à l'héroïne du *Rêve* dans l'ébauche était "Marguerite," mais "Angélique" a été finalement choisi dans la version définitive.

³³ "C'est sans doute l'article "Bollandistes," qui, par ses références à la Vie des Saints, avait mis Zola sur la piste de *la Légende dorée*. (Notice du *Rêve*, in Émile Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, éd. Henri Mitterand, vol. 4 [Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966] 1643). D'après Mitterand et Sophie Guermès, Zola a apparemment emprunté dans cette période deux volumes de *La Légende dorée* à Huysmans qui était en train de préparer *Là-bas* (Notice du *Rêve* 1643; Sophie Guermès, *La Religion de Zola* [Paris: Honoré Champion, 2006] 268).

du genre théâtral. Pour ce qui est de l'amorce, c'est la symbolique des noms prononcés qui assure son introduction efficace.

L'adaptation romanesque obéit à une économie narrative bien différente. L'annonce proférée par la servante y est certes fidèlement conservée, mais elle est déplacée dans la seconde moitié du récit. En revanche, l'épisode du poison, qui acquiert valeur d'amorce, se situe, tout comme l'évocation de l'adolescence de l'héroïne, dans la première moitié. Le régime de l'amorce exploite les propriétés essentielles du genre romanesque: le livre pouvant être repris à volonté, l'auteur a sans doute voulu développer le schéma de l'amorce, qui réclame une relecture plus attentive, et joue de la distance entre son apparition et sa concrétisation (Tableaux 4 et 5).

Madeleine

Acte 1.						Acte 2.										Acte 3.				
1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	1	2	3	4	5
1 ^{ère} annonce de Véronique		annonce par le poison														2 ^e annonce de Véronique			Rappel sur le poison	Confirmation de l'annonce

Madeleine Féral

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	Episode de l'adolescence de Madeleine (amorce)			Suicide du père de Guillaume (amorce par le poison)		1 ^{ère} annonce de Geneviève					adultère de Madeleine avec Jacques	2 ^e annonce de Geneviève et sa confirmation

Tableaux 4 et 5

En effet, Zola affirme lui-même la nécessité d'utiliser différentes stratégies selon les genres:

Si donc le roman se lit au coin du feu, en plusieurs fois, avec une patience qui tolère les plus longs détails, le dramaturge naturaliste devra se dire avant tout qu'il n'a point affaire à ce lecteur isolé, mais à une foule qui a des besoins de clarté et de concision. Je ne vois pas que la formule naturaliste se refuse à cette concision et à cette clarté. Il s'agira simplement de changer la facture, la carcasse de l'œuvre. Le roman analyse longuement, avec une minutie de détails où rien n'est oublié; le théâtre analysera aussi brièvement qu'il le voudra, par les actions et les paroles. Un mot, un cri, dans Balzac, suffit souvent pour donner le personnage tout entier. Ce cri est du théâtre, et du meilleur.³⁴

Pour cette *Madeleine*, l'adaptation du drame en roman fut indéniablement pour l'écrivain un champ d'expérimentation, où, hésitant et tâtonnant, il mit au point diverses combinaisons de ces deux techniques, l'annonce et l'amorce, pour leur assurer le meilleur rendement dans le cadre de chacun des deux genres, théâtre et roman, aux endroits stratégiques convenant à leur fonction.³⁵

³⁴ Émile Zola, "Le naturalisme au théâtre" [1880], in *Le Roman expérimental, Œuvres complètes*, vol. 9 [Paris: Nouveau Monde, 2004] 389-90.

³⁵ La présente recherche bénéficie d'une subvention accordée par l'Université municipale des Arts de Kyoto (2015-014).