

Le portrait de soi en écrivain. Zola et son double Sandoz

Frédérique Giraud

Volume 2, numéro 2, printemps 2011

Le livre dans le livre : représentations, figurations, significations
Books in Books: Representations, Roles, Meanings

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1001759ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1001759ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Giraud, F. (2011). Le portrait de soi en écrivain. Zola et son double Sandoz.
Mémoires du livre / Studies in Book Culture, 2(2).
<https://doi.org/10.7202/1001759ar>

Résumé de l'article

Se concentrant sur l'étude de la figure de l'écrivain Sandoz dans le roman *L'Oeuvre* d'Émile Zola, cet article s'interroge sur la fonction de l'écriture dans la construction de l'image de soi. Il s'agit de comprendre les significations et logiques qui régissent la fiction lorsqu'elle est mise au service de la connaissance et de la promotion de soi. Nous montrons que l'écrivain Sandoz a charge dans la fiction de représenter Émile Zola : image performative, elle façonne la définition et l'image sociales de son auteur.

LE PORTRAIT DE SOI EN ÉCRIVAIN. Zola et son double Sandoz

Frédérique GIRAUD
ENS de Lyon

RÉSUMÉ

Se concentrant sur l'étude de la figure de l'écrivain Sandoz dans le roman *L'Oeuvre* d'Émile Zola, cet article s'interroge sur la fonction de l'écriture dans la construction de l'image de soi. Il s'agit de comprendre les significations et logiques qui régissent la fiction lorsqu'elle est mise au service de la connaissance et de la promotion de soi. Nous montrons que l'écrivain Sandoz a charge dans la fiction de représenter Émile Zola : image performative, elle façonne la définition et l'image sociales de son auteur.

ABSTRACT

By focussing on a study of the writer Sandoz in the novel *L'Oeuvre* by Émile Zola, this article interrogates the role that writing plays in the construction of one's self-image. It is concerned with understanding the significations and reasoning that govern fiction when it is put at the service of self-knowledge and self-promotion. We show that the writer Sandoz in Zola's fiction is there to depict Émile Zola: a performative image that shapes the social definition and image of its author.

Dans l'ouvrage *L'écrivain imaginaire*¹, José-Luis Diaz propose le concept de scénographie auctoriale pour penser les créations textuelles comme paratextuelles par lesquelles un auteur réel se met en scène. À la fois « regard sur soi-même et prise en considération de sa propre image publique »², la scénographie auctoriale dont se dote l'« homme de lettres » ne doit être confondue ni avec l'écrivain réel, dont une recherche d'ordre biographique et sociologique fixerait les traits³, ni avec l'« auteur » en tant qu'instance purement textuelle – ce qui ne signifie pas que l'un doive être étudié sans référence à l'autre. Dans le cadre de cet article, nous souhaitons réfléchir à la

production par Zola d'une image de soi : nous proposons d'analyser la figure du romancier Sandoz dans *L'Oeuvre* comme un double fictif construit par Zola. Nous postulons que la production d'une image de soi a des conditions sociales de possibilité. Alors que José-Luis Diaz⁴ pense que l'écrivain choisit une posture parmi toutes celles existantes, nous croyons que l'image de soi n'est pas déterminée par l'auteur parmi l'ensemble des postures disponibles⁵. Il ne s'agit pas de faire du choix d'une image de soi le simple résultat de la « rencontre entre un habitus socialement constitué et une certaine position »⁶, mais de considérer que le choix par un écrivain d'un mode de représentation donné (personnage éponyme, personnages médiés...) est à la rencontre de dispositions socialement construites, littéraires comme extralittéraires. On se demande ce que l'écrivain « cherche à opérer sur lui-même par le moyen de l'écriture littéraire »⁷.

« L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner de moi-même »⁸ écrit Doubrosky. Ni fiction à 100% romanesque, ni autobiographie, *L'Oeuvre* mêle deux pactes contradictoires, où le fictionnel et l'autobiographique, le virtuel et le référentiel se croisent. Publié en 1886, *L'Oeuvre* est le quatorzième roman de la série des Rougon-Macquart. Ce roman occupe au sein de la série une place singulière : il est à la fois l'un des rares romans où Zola donne à voir un écrivain (avec *Pot-Bouille*), mais il est également celui où la projection autobiographique est la plus nettement perceptible dans la fiction. Si l'ambition affichée est d'observer un milieu et de mettre en scène des personnages appartenant au monde des artistes, l'artiste qu'Émile Zola dépeint le mieux est peut-être lui-même à travers le personnage de l'écrivain Sandoz et, de façon plus médiée, à travers le personnage du peintre Claude Lantier⁹. Nous pensons que, sans gommer les différences entre l'écrivain fictif et l'auteur réel, on peut à l'instar du programme proposé par André Belleau « interroger l'auteur réel à travers l'auteur énonciateur produit par le discours »¹⁰. Nous nous demandons dans cet article comment l'on peut, « dans certaines limites, envisager le personnage-écrivain comme une forme d'inscription du sujet réel et reconnaître dans les romans où il apparaît quelques-uns des signes de l'autobiographie »¹¹. Il ne s'agit pas de parcourir le roman et de rechercher minutieusement des petits traits tirés de la vie intime de Zola, puis de recomposer sa figure par assemblage sous les détails de la fiction¹². Attitude contre laquelle André Belleau nous met en garde : l'analyse d'un « personnage-écrivain requiert qu'on lutte contre la pente biographique de la

lecture »¹³, écrit-il. Selon la formule de Sylvie Ducas, l'« écrivain imaginaire »¹⁴ que compose Zola « prend le pas sur le document brut et “le petit fait vrai” autobiographique »¹⁵. Cependant, nous faisons le pari que le fait de se doter, dans le roman, de façon latente mais explicite, d'une instance de représentation fictive n'est pas anodin pour l'auteur réel. Il s'agit de réfléchir aux implications d'une telle représentation. Quelle représentation Zola donne-t-il de lui-même dans *L'Oeuvre*? À quelles fins est-elle mobilisée? Dans une première partie, nous montrerons que le personnage de Sandoz peut être considéré comme une « version potentielle » d'Émile Zola. Ensuite, nous découvrirons que celui-ci mobilise le personnage de Sandoz à des fins de mise en valeur de soi.

Sandoz, une « version potentielle de soi »

Avec l'écrivain Sandoz, Zola présente un double fictif qui est une instance d'autoreprésentation délibérée. Les origines familiales du romancier rappellent à des variations près celles de Zola : d'Italien, le père de Zola devient Espagnol, de Beauceronne, sa mère devient Bourguignonne. Si Zola brouille les pistes en modifiant les origines de ses parents, il n'en veut pas moins être reconnaissable. Le portrait d'ensemble de l'écrivain fictif Sandoz lui ressemble. Physiquement d'abord, la ressemblance est notable d'après les portraits et photographies conservées d'Émile Zola. Sandoz est décrit comme un « garçon de vingt-deux ans, très brun, à la tête ronde et volontaire, au nez carré, aux yeux doux, dans un masque énergique, encadré d'un collier de barbe naissante »¹⁶. Les qualificatifs « volontaire » et « énergique » que Zola associe dans cette citation au visage de Sandoz sont tous deux mélioratifs et ont pour objectif de poser le caractère du romancier. Zola met en avant les deux traits de son caractère qu'il prise le plus.

De ses débuts à Paris, Zola a conservé l'emploi ennuyeux aux douanes, devenu pour son personnage un emploi au bureau des naissances. L'émergence de sa carrière d'écrivain, représentée par la publication des *Contes à Ninon* en 1864, est reprise dans *L'Oeuvre* : « L'hiver précédent, il avait publié son premier livre, une suite d'esquisses aimables, rapportées de Plassans. »¹⁷ Le romancier a pris soin de placer dans la bouche du personnage des formules déjà employées pour son compte dans la préface

des *Nouveaux Contes à Ninon*. Zola évoque également la série des Rougon-Macquart de façon à peine voilée :

Je vais prendre une famille, et j'en étudierai les membres, un à un, d'où ils viennent, où ils vont, comment ils réagissent les uns sur les autres; enfin, une humanité en petit, la façon dont l'humanité pousse et se comporte... D'autre part, je mettrai mes bonshommes dans une période historique déterminée, ce qui me donnera le milieu et les circonstances, un morceau d'histoire... Hein? tu comprends, une série de bouquins, quinze, vingt bouquins, des épisodes qui se tiendront, tout en ayant chacun son cadre à part.¹⁸

Le pacte de l'autofiction ainsi conçue reste bien autobiographique : Zola propose de fondre (et non pas de confondre) les deux figures de l'auteur et du personnage. Dans le prière d'annoncer de *L'Oeuvre*, rédigé par Émile Zola lui-même, celui-ci écrit « [...] L'auteur a mis ce drame dans le milieu de la jeunesse, il s'y est confessé lui-même, il y a raconté quinze ans de sa vie et de la vie de ses contemporains. Ce sont des sortes de Mémoires [...] »¹⁹. L'expression « des sortes de Mémoires » attire l'attention sur ce qui aux yeux de Zola fait sens : non pas l'exactitude des éléments pris un à un, mais la vision d'ensemble produite. Cette projection fictive sous les traits de l'écrivain Sandoz est un instrument d'« objectivation d'une version potentielle de soi »²⁰, qui participe d'une stratégie de positionnement dans le jeu littéraire. Sandoz n'est pas Zola, il est une version de Zola, comme Frédéric Moreau n'est qu'une version potentielle de celui qu'a été Gustave Flaubert.²¹

Si Sandoz est une version de Zola, on pourrait montrer qu'Eugène Rougon, Octave Mouret et le docteur Pascal en sont d'autres.²² Ce dernier, personnage éponyme du dernier roman de la série des Rougon-Macquart, est la caution scientifique du naturalisme zolien. Personnage de savant (il est médecin), seul descendant des Rougon-Macquart épargné par les origines funestes de tante Dide, Pascal Rougon mène des recherches sur l'hérédité à partir de sa famille. Il amasse dans son cabinet de travail des documents sur chacun des membres du clan, de la même manière que Zola lorsqu'il compose ses dossiers sur ses personnages, dont Pascal Rougon fait partie. La mise en récit de la méthode de composition des Rougon-Macquart permet à Émile Zola de publiciser et de donner du crédit à celle-ci. Zola

reprend la comparaison constante à cette époque du romancier ou du critique avec le médecin. Il ne se lasse pas de souligner le lien entre les sciences et les lettres grâce à la méthode expérimentale de Claude Bernard, qu'il a transférée aux lettres dans *Le Roman expérimental*. Le romancier « scalpel à la main »²³ est comme le médecin « devant le cadavre humain »²⁴. Le mot « méthode » est fondamental, car le Naturalisme n'est pas une rhétorique comme le Romantisme, mais un état d'esprit de recherche, une attitude intellectuelle appliquée à l'analyse des personnages et des milieux dans lesquels ils évoluent. La démarche consiste à accumuler le plus de documents possible sur le sujet observé afin de les analyser minutieusement. Le mérite du roman repose sur l'exactitude de l'observation, la pénétration de l'analyse, la rigueur des déductions. Cette stratégie esthétique est à relier à la foi en la science de Zola et au positivisme de la fin du XIX^e siècle.²⁵ Christophe Charle montre combien la posture du savant a pu faire l'objet d'un véritable culte à cette époque.²⁶ Si chaque représentation fictive peut être ramenée à un souci de placement sur le jeu littéraire, il ne faut pas les réduire à cela. Bernard Lahire rappelle qu'« à insister sur la dimension stratégique du comportement de l'écrivain, on finit par oublier que l'institution littéraire (ou le champ) ne fournit pas aux écrivains toutes les raisons d'écrire ce qu'ils écrivent comme ils l'écrivent »²⁷. Notre seconde partie vise précisément à resituer le personnage de Sandoz dans le parcours de Zola, partant de l'idée que « les écrivains et, plus généralement, les artistes, n'entrent pas en littérature, ou dans n'importe quel autre art, pour jouer des coups, mais parce que leurs parcours les poussent à dire des choses qu'ils jugent importantes »²⁸.

« Je suis jeune et, je l'avoue, j'ai foi en moi »²⁹

Se donnant à voir sous les traits de Sandoz, Zola campe l'image d'un écrivain fortement ambitieux. Il fait dire à Sandoz :

Alors, j'ai trouvé ce qu'il me fallait, à moi. Oh! pas grand-chose, un petit coin seulement, ce qui suffit pour une vie humaine, même quand on a des ambitions trop vastes... [...] Hein? tu comprends, une série de bouquins, quinze, vingt bouquins, des épisodes qui se tiendront, tout en ayant chacun son cadre à part, une suite de romans à me bâtir une maison pour mes vieux jours, s'ils ne m'écrasent pas !³⁰

Dans cette citation, l'expression « oh! pas grand chose » sonne comme un paradoxe en écho aux « ambitions trop vastes » et aux « quinze, vingt bouquins ». Plus avant dans le roman, Zola se décrit sous les traits de Sandoz comme « épris des besognes géantes, [ayant] eu le projet d'une genèse de l'univers »³¹ et évoque déjà « sa vaste ambition »³². Le 24 septembre 1865, Zola écrit à Antony Valagrègue :

Si vous saviez, mon pauvre ami, combien peu le talent est dans la réussite, vous laisseriez là plume et papier, et vous vous mettriez à étudier la vie littéraire, les mille petites canailleries qui ouvrent les portes, l'art d'user du crédit des autres, la cruauté nécessaire pour passer sur le ventre des chers confrères.³³

Le terme de « cruauté », tout comme celui de « lutte », sont souvent mobilisés par Zola pour parler du jeu littéraire : « Je vous le répète, battez-vous, il n'y pas d'autres moyens pour vaincre »³⁴. La volonté de Zola de mener sa carrière littéraire d'une main de fer ne peut cependant s'envisager exclusivement comme une stratégie de conquête du paysage éditorial. Il faut y voir l'expression d'une « problématique existentielle »³⁵.

Orphelin de père à sept ans, Émile Zola vit ses années de formation dans un manque d'argent constant, comme le montre Henri Mitterand.³⁶ À sa mort, le père de Zola laisse à sa femme et à son fils de lourdes dettes et des prêteurs avides de tirer parti de la situation. Vivant aux côtés de ses grands-parents maternels (son grand-père maternel est un petit entrepreneur vitrier et, par intermittence, peintre en bâtiment, et sa grand-mère est couturière), Émile Zola connaît la condition précaire des petits artisans retirés. Cette expérience du déclassement social sera redoublée par le statut de boursier du petit Émile. Il faut prendre acte de ce que cette situation de boursier pouvait avoir de classant dans la ville aristocratique qu'était, sous le second Empire, Aix-en-Provence. Les camarades de Zola, parmi lesquels figurent Paul Cézanne, dont le père a édifié une fortune immense, Jean-Baptistin Baille, fils d'aubergiste, et Marguery, dont le père est avocat, sont tous beaucoup plus fortunés que lui. Émile Zola fait l'expérience du déclassement social face à ceux pour qui « la vie [...] semblait toute mâchée », se rappelle-t-il dans l'article de 1877 « L'école et la vie scolaire en France »³⁷. Émile Zola ne s'est jamais véritablement guéri d'être un déclassé.

Dans *L'Oeuvre*, Zola reconfigure son propre parcours en un scénario cohérent ascensionnel : il met en scène son ascension sociale. Ce roman propose une analyse du travail qu'a accompli Sandoz-Zola sur son propre destin au moyen d'une retraduction spatiale : ce qui fait sens, c'est l'aboutissement de cette trajectoire (le confort bourgeois) conquis par un labeur constant.³⁸ Dans la vraie vie, Zola investit particulièrement sa trajectoire immobilière. Son avancement dans la carrière d'écrivain est en effet ponctué de déménagements successifs vers des appartements de plus en plus vastes et bourgeois, de l'acquisition et d'agrandissements de la propriété de Médan.³⁹ Signes visibles et ostensibles de la réussite par les lettres et de la possibilité de Zola de vivre de son travail d'écriture, ses déménagements doivent être lus comme une série d'ajustements sociaux. Ils sont initiés par sa volonté de (re)trouver une place sociale qu'il puisse investir durablement. Le nouveau statut social que Zola entend conquérir par l'entrepreneuriat des lettres doit servir de pendant et de revanche à la mise en mobilité contrainte de son enfance (à Aix, à Paris), qui a été vécue comme une succession d'exils résidentiels. Zola donne à lire trois scènes de repas organisés par Sandoz; décrites sur le même scénario, elles peuvent aisément être comparées entre elles. Or, à chaque repas correspond un nouvel état littéraire et économique-social de Sandoz : appartement plus grand, repas plus savoureux, service d'un personnel de maison. Ces scènes visent à montrer l'ascension sociale de Zola, elles dessinent progressivement l'accession à un nouveau statut, qui est saisi comme le produit d'un travail « obstiné et régulier »⁴⁰.

Nous pensons que la volonté de Zola de se représenter sous la figure de Sandoz (dont la réussite littéraire s'incarne dans une ascension sociale notamment immobilière⁴¹) illustre son souci d'établir la légitimité de sa propre réussite. On retrouve un comportement typique des boursiers, tel que l'a mis en évidence Vincent de Gaulejac : « Pour réussir malgré ces difficultés diverses, le boursier est obsédé par la hantise de bien faire, de se faire bien voir des professeurs sans pour autant se faire récompenser »⁴². On peut assimiler « la hantise de bien faire » du boursier à la volonté de Zola de montrer qu'il « [peut] très bien écrire une oeuvre dramatique »⁴³. Il se met au défi de réussir; l'analogie avec les situations décrites par Émile Durkheim est éclairante lorsque celui-ci affirme qu'il « est vrai que toutes ces pratiques sont souvent présentées comme des ordalies destinées à éprouver la valeur du néophyte et à savoir s'il est digne d'être admis dans la société »⁴⁴. Et ce

d'autant plus que Zola n'est en effet détenteur d'aucun titre scolaire. La traversée biographique des mondes sociaux, des faubourgs d'Aix-en-Provence et de Paris à la banlieue pavillonnaire, de la condition d'employé au service des expéditions chez Hachette à celle d'écrivain reconnu, est au principe d'une forme de dissonance cognitive et culturelle qu'exprime sans conteste son souci d'accumuler les preuves de son éléction, au rang desquelles on doit ranger le personnage de Sandoz. Le potentiel symbolique de la description des appartements tient à la condition précaire qu'a longtemps connue Zola. Si son père est à sa mort une haute figure de la société aixoise, bourgeois aisé et estimé, il est décédé avant d'avoir pu assurer aux siens une aisance matérielle. Madame Zola semble avoir eu pour toute ressource une pension de 150 francs par mois. La famille doit déménager pour aller habiter dans des appartements de plus en plus modestes. En dix ans, les Zola déménagèrent cinq fois, leur situation matérielle allant en s'aggravant. Ce passif explique la valorisation dans ce roman de l'habitat.

Le premier repas organisé par Sandoz se déroule rue d'Enfer en juillet 1862, dans un « petit logement au 4^{ème} [qui] se composait d'une salle à manger, d'une chambre à coucher et d'une étroite cuisine »⁴⁵. Sandoz est encore célibataire, le repas (une soupe à l'oignon, de la raie, un gigot, un morceau de brie, du vin) est simple, on mouille le vin parce qu'il fait défaut, on manque de pain pour la soupe à l'oignon. C'est un repas frugal entre bons camarades. Pierre Sandoz travaille pour gagner sa vie à la mairie du 5^e arrondissement et se consacre la nuit à la littérature. Le second repas aux Batignolles, rue Nollet, nous fait voir Sandoz dans un petit pavillon avec jardin, « vaste à côté des greniers de jeunesse, égayé déjà d'un commencement de bien-être et de luxe »⁴⁶. À l'amélioration des conditions de vie s'ajoute un menu nettement élaboré : bouillabaisse (qui rappelle les attaches provinciales de Sandoz), civet de lièvre, volaille rôtie et salade, biscuits. Cette fois-ci, en novembre 1866, Pierre est marié à Henriette, et une bonne sert le repas. Ces changements sont présentés comme le résultat des efforts de Sandoz; ainsi le vin de Bourgogne est-il acheté « sur les droits d'auteur du premier roman »⁴⁷. Le pavillon est décrit comme une « petite maison de travail »⁴⁸, de même le salon a-t-il été transformé en cabinet de travail, où trône « une table de chêne pour écrire »⁴⁹. Ce qui importe surtout à Zola, c'est de rapporter sa réussite à son labeur. Si rêve de gloire littéraire il y a chez lui, force est de constater qu'il est d'abord un rêve matériel : il s'agit

pour Zola de gagner sa vie par sa plume. Sa relation intéressée à l'écriture, si elle s'exprime d'abord dans des articles et des prises de position théoriques, se concrétise également dans un rapport aux choses matérielles. Investissement immobilier⁵⁰, achat de meubles et de bibelots, comportement dépensier disent autrement le rapport à l'argent que les thèses littéraires ou les romans (*La Curée*, *L'Argent* entre autres) dessinent. Le souci accordé aux aspects pécuniers peut être interprété comme une manière de prendre une revanche sur le sort, et de prouver et de se prouver sa réussite sociale.

Le troisième repas a lieu dix ans plus tard, en novembre 1876. Il scelle l'achèvement de l'ascension de Sandoz : le couple dispose de tout un petit personnel à diriger (une cuisinière, un valet de chambre), Sandoz reçoit en jaquette, Henriette en robe de satin noire. Si, rue Nollet, cette dernière cuisine elle-même et accueille les premiers invités avec un tablier blanc sur sa robe de popeline noire, rue de Londres, Sandoz et elle ont du personnel de maison et ne servent plus des plats communs ou provinciaux : rouget de roche grillés, filet aux cèpes, raviolis, gélinottes, salade de truffes, caviar, killis, glace pralinée. Le « ménage [a] le goût des curiosités gastronomiques, venues des quatre coins du monde »⁵¹; trois vins différents accompagnent le repas, et, pour le dessert, les Sandoz cherchent à se distinguer en servant « un vin mousseux de la Moselle [...] en remplacement du vin de champagne, jugé banal »⁵². Gagné par l'aisance financière, le romancier remplit sa maison de vieux meubles, bibelots et tapisseries « de tous les peuples et de tous les siècles, un flot montant, débordant à cette heure, qui avait commencé aux Batignolles »⁵³. Aux familles aisées qui ouvrent le salon de leur hôtel particulier ou de la maison bourgeoise individuelle aux amis et aux relations pour montrer leur réussite sociale, Zola répond par le biais de la fiction par la description de ses appartements.⁵⁴ En un sens, Zola sacrifie à la morale de l'apparence qu'il dénonce chez les bourgeois dans *Pot-Bouille* (1882). Le salon de l'appartement de la rue de Londres doit attester de la réussite sociale de Sandoz, par la présence d'objets qui ont valeur de signes.⁵⁵ Ce quatorzième roman des *Rougon-Macquart* fonctionne comme un acte performatif : comme l'établit Jean Hébrard pour l'autobiographie de l'autodidacte Valentin Jamerey-Duval, nous pensons que la fictionnalisation de soi à travers ce roman a pour Zola une valeur pragmatique plutôt que représentative. C'est un acte performatif, un acte d'écriture par lequel il cherche à dessiner son image publique. L'écrivain fictif joue le rôle d'une carte de visite qu'il brandit.

Mais le souci de composition de son image ne vaut pas seulement pour la représentation de l'écrivain public, mais également pour la figuration de l'homme en privé. Zola se dépeint sous les traits d'un ami fidèle, et d'un fils et mari aimant. L'exemple du premier repas est à cet égard notable. Sandoz, qui habite avec sa mère, va par trois fois au cours de la soirée l'embrasser. « Lorsque Sandoz eut fait entrer les quatre autres chez lui, il disparut dans la chambre de sa mère; il y resta quelques minutes, puis revint sans dire un mot, avec le sourire discret et attendri qu'il avait toujours en en sortant »⁵⁶, « Sans doute, il était allé embrasser sa mère, dont il bordait le lit chaque soir, avant qu'elle s'endormit »⁵⁷, « Ne faites pas de bruit, ma mère dort »⁵⁸ : Zola apparaît ainsi comme un fils dévoué et attentionné. Le personnage de Sandoz travaille pour lui et sa famille : « Du lundi au samedi, Sandoz s'enrageait à la mairie du cinquième arrondissement, dans un coin sombre du bureau des naissances, cloué là par l'unique pensée de sa mère, que ses cent cinquante francs nourrissaient mal »⁵⁹. Dans le portrait qu'il fait de son double fictif, Zola respecte la voie socialement morale d'existence de la petite bourgeoisie provinciale du XIX^e siècle. Lors d'un repas donné par Sandoz, celui-ci exprime à Claude son désir de ne pas recevoir Christine, avec qui il n'est pas marié : « Tu n'es pas marié... Oh! moi, tu sais, je recevrais bien volontiers ta femme... Mais ce sont les imbéciles, un tas de bourgeois qui me guettent et qui raconteraient des abominations... »⁶⁰. Le roman a bel et bien pour vocation de présenter une image orientée de Zola, apte à satisfaire un lectorat élargi : image à la fois défensive et préventive.

Conclusion

« Comment cesser d'être un auteur illégitime? » : telle est la question que tentent de résoudre par l'écriture Jean Rouaud et Pierre Michon selon l'analyse de Sylvie Ducas⁶¹. Ces deux écrivains actualisent dans leurs oeuvres un « désir de légitimité auctoriale », qui passe par une certaine présentation de soi. De même, nous avons montré dans le cadre de cet article que dans son roman *L'Oeuvre*, Émile Zola propose une représentation fictive qui doit lui permettre de gagner en légitimité. « L'écrivain imaginaire » qu'il construit en la figure de Pierre Sandoz est un double fictif, dont la fonction n'est pas cantonnée au seul plan textuel. Ce n'est pas la correspondance exacte entre lui-même et son double que Zola cherche par la fictionnalisation de soi, mais une reconnaissance de son ascension sociale. Émile Zola se représente

avec sérieux et non sans quelque orgueil : Pierre Sandoz objective sa réussite sociale.

Frédérique Giraud est une ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon, agrégée de sciences économiques et sociales. Elle est allocataire monitrice à l'ENS de Lyon et membre de l'équipe « Dispositions, pouvoirs, cultures, socialisations » (Centre Max Weber, UMR 5283).

Notes

¹ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2007.

² José-Luis Diaz « Quelle histoire littéraire? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 103, 2003, p. 515-535.

³ José-Luis Diaz, « Aller droit à l'auteur sous le masque du livre. Sainte-Beuve et le biographique », *Romantisme*, n°109, 2000, p. 45-67.

⁴ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2007 : « Il s'agit de faire apparaître le rôle que l'écrivain s'est choisi » (p. 106), « Avant d'être en mesure de choisir une attitude propre, le débutant prend une vue panoramique des postures existantes ». (p. 106)

⁵ C'est cette même critique que l'on peut effectuer à l'égard du concept de posture chez Jérôme Meizoz, développé notamment dans l'ouvrage *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Slatkine érudition, 2007. L'auteur donne comme caractéristique de la posture de « se rattache[r] [...] à un répertoire présent dans la mémoire des pratiques littéraires. Le champ littéraire regorge de récits fondateurs, de biographies exemplaires et tout auteur le devient par référence à de grands ancêtres auxquels il emprunte des croyances, des motifs mais aussi des postures ». (p. 21)

⁶ Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs? », dans *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 210.

⁷ Bernard Lahire, « Auctor in opere suo : problématique existentielle, problématique littéraire », dans Bernard Lahire (dir.), *Ce qu'ils vivent, ce qu'ils écrivent. Mises en scène littéraires*

du social et expériences socialisatrices des écrivains, Paris, Éditions des archives contemporaines/Éditions scientifiques, à paraître en 2011, p. 5-31.

⁸ Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol. XX, n° 3, 1980, p. 87-97.

⁹ Dans le cadre de cet article, nous ne nous intéresserons qu'à la figure de l'écrivain Sandoz. Le lecteur intéressé pourra se reporter au chapitre « L'Oeuvre d'Émile Zola : l'écrivain fictif au service de la mise en scène de soi » que nous signons dans Bernard Lahire (dir.), *Ce qu'ils vivent, ce qu'ils écrivent. Mises en scène littéraires du social et expériences socialisatrices des écrivains*, Paris, Éditions des archives contemporaines/Éditions scientifiques, à paraître en 2011, p. 217-242. À travers le personnage du peintre Claude en lutte contre l'académisme des jurys du Salon de peinture annuel, Zola fait écho à son propre combat pour son indépendance dans le jeu littéraire.

¹⁰ André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Cap-Saint-Ignace (Québec), Éditions Nota Bene, Coll. « Visées Critiques », 1999, p. 39.

¹¹ André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Cap-Saint-Ignace (Québec), Éditions Nota Bene, Coll. « Visées Critiques », 1999, p. 42.

¹² Cette démarche a d'ailleurs déjà été entreprise par Patrick Brady dans sa thèse : Patrick Brady, *L'Oeuvre de Émile Zola. Roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef*, Genève, Librairie Droz, 1967.

¹³ Patrick Brady, *L'Oeuvre de Émile Zola. Roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef*, Genève, Librairie Droz, 1967, p. 42.

¹⁴ José-Luis Díaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2007.

¹⁵ Sylvie Ducas, « Fiction auctoriale, postures et impostures médiatiques : le cas de Chloé Delaume, "personnage de fiction" », *Le Temps des médias*, vol. 1, n° 14, 2010, p. 182.

¹⁶ Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes*, Tome 5, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1967, p. 452.

¹⁷ Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes*, Tome 5, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1967, p. 466.

¹⁸ Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes*, Tome 5, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1967, p. 566.

¹⁹ Souligné par nous.

²⁰ Selon l'expression employée par Bernard Lahire, dans *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Laboratoire des sciences sociales », 2010, p. 45.

²¹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 166.

²² La place accordée dans cet article ne nous permet pas de développer l'analyse de ces différentes figures.

²³ Émile Zola, *Le Salut public de Lyon*, 6 février 1865, dans *Oeuvres complètes. Tome 10*, Paris, T chou, coll. « Cercle du livre précieux », 1968, p. 336.

²⁴ Émile Zola, « Lettres parisiennes », La Cloche, 28 juin 1872, dans *Oeuvres complètes. Tome 10*, Paris, T chou, coll. « Cercle du livre précieux », 1968, p. 954.

²⁵ Il faut rappeler ici que Zola, qui a préparé le baccalauréat ès sciences, était enthousiasmé par le progrès des sciences et leurs applications technologiques. Il a prévu écrire une trilogie fondée sur les dernières découvertes en physiologie et en physique, *La Chaîne des êtres*, vaste poème en trois chants, dont il parle à Baille dans ses lettres. Le souvenir de son père, dont il gardait une image idéalisée et exemplaire, et dont il dut plusieurs fois défendre la mémoire entre 1858 et 1868, n'entre pas pour rien dans cette foi en la science. Enfin, au moins deux des amis très proches de Zola, Baille et Marion, étaient des scientifiques de haut niveau. C'est donc très tôt que Zola s'est tourné vers la science.

²⁶ Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels » : 1880-1900*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

²⁷ Bernard Lahire, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Laboratoire des sciences sociales », 2010, p. 34.

²⁸ Bernard Lahire, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Laboratoire des sciences sociales », 2010, p. 33.

²⁹ Émile Zola, Lettre à Alphonse Duchesne, 11 avril 1865, *Correspondance. Tome I. 1858-1867*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal/Paris, Éditions du CNRS, p. 408.

³⁰ Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes, Tome 5*, Paris, T chou, coll. « Cercle du livre précieux », 1967, p. 566. Nous soulignons.

³¹ Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes, Tome 5*, Paris, T chou, coll. « Cercle du livre précieux », 1967, p. 466-467.

³² Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes, Tome 5*, Paris, T chou, coll. « Cercle du livre précieux », 1967, p. 466-467.

³³ Lettre de Zola à Valabrègue, 6 février 1865, dans Émile Zola, *Correspondance. Tome I. 1858-1867*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978, p. 405.

³⁴ Lettre de Zola à Gabriel Ségué, 10 août 1893, dans Émile Zola, *Correspondance. Tome VII. 1890-1893*, Presses de l'Université de Montréal/Paris, Éditions du CNRS, 1989, p. 419.

³⁵ Bernard Lahire, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Laboratoire des sciences sociales », 2010, p. 77 et suivantes.

³⁶ Henri Mitterand, *Zola. Tome 1. Sous le regard de l'Olympia. 1840 – 1871*, Paris, Fayard, 1999.

³⁷ Émile Zola, « L'école et la vie scolaire en France », *Le Messager de l'Europe*, dans *Oeuvres complètes*, Tome 14, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1969.

³⁸ Frédérique Giraud, « Moi je travaille beaucoup » : l'engagement ascétique dans la carrière d'écrivain », *Sociologie*, à paraître en 2011. L'ascension sociale de Zola est présentée comme la juste récompense de son travail : « Moi je travaille beaucoup. *Comme distraction, je vais faire bâtir*. Je veux avoir un vaste cabinet de travail avec des lits partout et une terrasse sur la campagne » écrit Zola à Flaubert.

³⁹ Colette Becker, « Du garni à l'hôtel particulier : quelques aperçus sur la vie et l'oeuvre de Zola à partir des calepins cadastraux », *Les Cahiers naturalistes*, N°43, 1972, p 1-24.

⁴⁰ « Le grand travail de sa vie [qui] avançait, cette série de romans, ces volumes qu'il lançait coup sur coup, d'une main obstinée et régulière, marchant au but qu'il s'était donné, sans se laisser vaincre par rien, obstacles, injures, fatigues » écrit Zola dans le roman, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », p. 703-704.

⁴¹ L'ascension sociale de Zola peut être dite « immobilière » au sens où les signes tangibles de la réussite par les lettres prennent la forme d'investissements immobiliers : appartement, propriété de Médan... S'ajoutent à cela des investissements mobiliers : dans un entretien donné au Figaro (Émile Zola, Dorothy Elizabeth Speirs et Dolores A. Signori, *Entretiens avec Zola*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 60) le 2 avril 1890, Zola dit « Je satisfais furieusement ma passion de bibeloteur. Je collectionne principalement tapisseries, vieilles étoffes, tentures anciennes, draperies éclatantes. »

⁴² Vincent de Gaulejac, *La névrose de classe. Trajectoire sociale et conflits d'identité*, Paris, Hommes et groupes éditeurs, 1987, p. 112.

⁴³ Émile Zola, Lettre à Francis Plunkett, 21 février 1877, *Correspondance, tome II*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 545.

⁴⁴ Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, livre second, Paris, Le Livre de poche, 1991, p. 533.

⁴⁵ Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes*, Tome 5, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1967, p. 482.

⁴⁶ Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes*, Tome 5, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1967, p. 589.

⁴⁷ Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes*, Tome 5, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1967, p. 593.

⁴⁸ Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes*, Tome 5, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1967, p. 593.

⁴⁹ Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes*, Tome 5, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1967, p. 590.

⁵⁰ L'achat de la propriété de Médan en mai 1878 consacre les premières réussites littéraires de Zola, la célèbre lettre de Zola à Flaubert du 9 août 1878 en est l'illustration : « J'ai acheté une maison, une cabane à lapins, entre Poissy et Triel, dans un trou charmant, au bord de la Seine; neuf mille francs, je vous dis le prix pour que vous n'ayez pas trop de respect. La littérature a payé ce modeste asile champêtre ». On remarquera en particulier la dernière expression qui associe succès en littérature et acquisition de la propriété. De même, les agrandissements de la maison portent le nom de personnages ou de lieux issus de l'oeuvre : ainsi la tour que Zola fait bâtir et dans laquelle il aménage son cabinet de travail est nommée Nana, tout comme la barque sur l'île, l'autre tour s'appelle *Germinal*...

⁵¹ Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes*, Tome 5, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1967, p. 702.

⁵² Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes*, Tome 5, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1967, p. 702.

⁵³ Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes*, Tome 5, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1967, p. 702.

⁵⁴ Henri Mitterand, *Zola. Tome II. L'homme de Germinal. 1871-1893*, Paris, Fayard, 2001.

⁵⁵ La réussite matérielle s'oppose à la conception aristocratique du jeu littéraire : Zola met en oeuvre des schèmes de perception où la condition économique de l'écrivain ressemble à celle d'un artisan. Dans son article « L'argent dans la littérature » du *Messager de l'Europe* de mars 1880, Zola défend le fait que l'écrivain doive « produire et produire encore. C'est le labeur d'un ouvrier qui doit gagner sa vie, qui ne peut se retirer qu'après fortune faite » (Émile Zola, *Le roman expérimental*, Présentation par François-Marie Mourad, Garnier Flammarion, Paris, 2006, p. 195). Cette volonté de vivre de son travail d'écriture, Zola l'exprime de façon matérielle : la constitution de son oeuvre littéraire est concomitante de l'acquisition d'un patrimoine immobilier, cela est particulièrement notable avec l'achat de sa propriété de Médan.

⁵⁶ Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes*, Tome 5, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1969, p. 496.

⁵⁷ Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes*, Tome 5, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1969, p. 498.

⁵⁸ Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes*, Tome 5, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1969, p. 498.

⁵⁹ Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes*, Tome 5, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1967, p. 463.

⁶⁰ Émile Zola, *L'Oeuvre, Oeuvres complètes*, Tome 5, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1967, p. 588.

⁶¹ Sylvie Ducas, « *Ethos* et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 15 octobre 2009, p. 3, <http://aad.revues.org/index669.html> (2 décembre 2010).

Bibliographie

Jean-Pierre Albert, « Être soi : écritures ordinaires de l'identité », dans Martine Chaudron et François de Singly (dir), *Identité, lecture, écriture*, Paris, Éditions BPI/Centre Georges Pompidou, Coll. « Études et recherche », 1993, p. 45-58.

Paul Alexis, Émile Zola et René-Pierre Colin, *Émile Zola : notes d'un ami. Avec des vers inédits de Émile Zola*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.

Colette Becker, « Du garni à l'hôtel particulier : quelques aperçus sur la vie et l'oeuvre de Zola à partir des calepins cadastraux », *Les Cahiers naturalistes*, n°43, 1972, p. 1-24.

Colette Becker, *Les apprentissages de Zola. Du poète romantique au romancier réaliste. 1840-1867*, Paris, P.U.F., 1993.

André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Cap-Saint-Ignace (Québec), Éditions Nota bene, coll. « Visées Critiques », 1999.

Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs? », dans *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 19-36.

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen », 1992.

Patrick Brady, *L'Oeuvre de Émile Zola. Roman sur les arts. Manifeste, autobiographie, roman à clef*, Genève, Librairie Droz, 1967.

Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1979.

Christophe Charle, *Naissance des « intellectuels » : 1880-1900*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.

José-Luis Diaz, « Aller droit à l'auteur sous le masque du livre. Sainte-Beuve et le biographique », *Romantisme*, n°109, 2000, p. 45-67.

José-Luis Diaz, « Quelle histoire littéraire? », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Vol. 103, 2003, p. 515-535.

José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Éditions Honoré Champion, 2007.

Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol. XX, n° 3, 1980, p. 87-97.

Sylvie Ducas, « Fiction auctoriale, postures et impostures médiatiques : le cas de Chloé Delaume, "personnage de fiction" », *Le Temps des médias*, vol. 1, n°14, 2010, p. 176-192.

Sylvie Ducas, « *Ethos* et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 15 octobre 2009, <http://aad.revues.org/index669.html> (2 décembre 2010).

Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, livre second, Paris, Le Livre de poche, 1991.

Vincent de Gaulejac, *La névrose de classe. Trajectoire sociale et conflits d'identité*, Paris, Hommes et groupes éditeurs, 1987.

Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire. 1866-1886*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004.

Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007.

Jean Marie Goulemot et Daniel Oster, *Gens de lettres, écrivains et bobèmes : l'imaginaire littéraire, 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992.

Georges Gusdorf, *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*, Paris, Odile Jacob, 1990.

Bernard Lahire, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, coll. « Textes à l'appui. Laboratoire des sciences sociales », 2010.

Bernard Lahire, « Auctor in opere suo : problématique existentielle, problématique littéraire », dans Bernard Lahire (dir.), *Ce qu'ils vivent, ce qu'ils écrivent. Mises en scène littéraires du social et expériences socialisatrices des écrivains*, Paris, Éditions des archives contemporaines/Éditions scientifiques, à paraître en 2011, p. 5-31.

Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

Henri Mitterand, *Zola. Tome 1. Sous le regard de l'Olympia. 1840 – 1871*, Paris, Fayard, 1999.

Henri Mitterand, *Zola. Tome II. L'homme de Germinal. 1871-1893*, Paris, Fayard, 2001.

Émile Zola, *Oeuvres complètes. Tome 5*, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1967.

Émile Zola, *Oeuvres complètes. Tome 10*, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1968.

Émile Zola, *Oeuvres complètes. Tome 12*, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1969.

Émile Zola, *Oeuvres complètes, Tome 14*, Paris, Tchou, coll. « Cercle du livre précieux », 1969.

Émile Zola, *Correspondance. Tome I, 1858-1867*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978.

Émile Zola, *Correspondance. Tome II, 1868-mai 1877*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980.

Émile Zola, *Correspondance. Tome VII. juin 1890-septembre 1893*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal / Paris, Éditions du CNRS, 1989.

Émile Zola, *Le roman expérimental*, Présentation par François-Marie Mourad, Paris, Garnier Flammarion, 1880, 2006.