

ESPACES ET PAYSAGES INDUSTRIELS : ZOLA ET LES RÉALITÉS SOCIALES DE SON ÉPOQUE

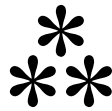
**(Landscapes of Industry : Zola and the Industrial
Realities of his Time)**



PAPERS FROM THE LILLE COLLOQUIUM 2018
edited by
Valerie Minogue and Patrick Pollard

ESPACES ET PAYSAGES INDUSTRIELS : ZOLA ET LES RÉALITÉS SOCIALES DE SON ÉPOQUE

(Landscapes of Industry : Zola and the Industrial
Realities of his Time)



papers from the Lille Colloquium
13-16 June 2018
edited by Valerie Minogue and Patrick Pollard

LONDON
THE ÉMILE ZOLA SOCIETY
2019

ISBN 978-0-9525583-5-4

© 2019 The Émile Zola Society London

item

ALIT
HILA

SLAEZ
Société Littéraire des
Amis d'Émile Zola

Émile Zola Society



Université
de Lille

INTRODUCTION

In June 2018, the Emile Zola Society London organized an international interdisciplinary conference at the University of Lille on *Landscapes of Industry: Zola and the Social Realities of his Time (Espaces et Paysages Industriels: Zola et les réalités sociales de son époque)*. This was in collaboration with ALITHILA (Analyses littéraires et histoire de la langue, Université de Lille), L'Université de Lille – Sciences humaines et sociales, SLAEZ (Société littéraire des Amis d'Émile Zola), the CNRS (Centre national de la recherche scientifique), and ITEM (Institut des textes et manuscrits modernes), to all of whom we offer our grateful thanks for their generous help and support. Professor Karl Zieger of the University of Lille, and Jean-Sébastien Macke (ITEM) were especially helpful to our Secretary, Dr Chantal Morel, in the preparation of a most agreeable, interesting and rewarding event. Our contributors came from France, the United Kingdom, Belgium, Germany, Portugal, Iran, Sweden, Algeria, the Lebanon, the United States of America, and Canada, and we warmly thank them for the friendliness and enthusiasm they brought to the conference. It is encouraging to see that Zola is being as eagerly read and studied as ever.

Our Guests of Honour were Professor Henri Mitterand, Madame Monique Sicard and Professor Susan Harrow. Our central theme enabled contributors to range over the very diverse industrial sites and landscapes which are so vividly presented in Zola's work. Lille is, of course, situated in mining country and is not very far from the Anzin mine that inspired *Germinal*. This great novel inevitably

loomed large in the papers offered to the Colloquium. The conference ended, indeed, with a much appreciated visit to Anzin, and the Lewarde mining museum.

While centred on the work of Zola, the conference covered a great variety of linguistic, comparative, sociological, political, and psychological topics and viewpoints. The industrial landscapes studied in the papers collected here include industries operating in very diverse contexts: mines and railways, a department-store, seascapes, rural agriculture and urban redevelopment. The papers are not exclusively literary. They deal with the work of Zola and other nineteenth-century authors, but also take account of related subjects like painting, translation, cinema, and photography. One of the highlights of the conference was an exhibition *Dans l'atelier photo d'Émile Zola* devoted to Zola's own photography and organised by the Library of Lille University. It was presented by Monique Sicard and Jean-Sébastien Macke and allowed us to see many of Zola's own cameras along with some of his photos.

We trust that the present volume, which includes the papers from the conference, amply demonstrates the value of our cooperative venture.

The Editors.

Quelques notes sur la géographie de *Germinal*. Autour de la sucrerie Fauvelle.

Notre connaissance des lieux, les uns réels, les autres fictifs, dans lesquels Zola a inscrit les personnages et les événements de son roman est due essentiellement à la lecture de ses notes personnelles sur la zone minière d'Anzin, dans le voisinage immédiat de Valenciennes, et à celle des études ultérieures, notamment celles de Frédéric Loquet, de Henri Marel et de Pierre-Marie Miroux. Soit : *Mes Notes sur Anzin*, conservées avec quelques notations éparses, dans le dossier manuscrit de *Germinal*¹ ; de Frédéric Loquet, «La documentation géographique dans *Germinal*»² ; d'Henri Marel, « *Germinal* : une documentation intégrale»³ ; de Pierre-Marie Miroux, « Sur les pas de Zola, à Anzin et ses environs », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 91, 2017, p.303-313.

Sur ces lancées, les commentateurs ont le plus souvent admis que l'espace du roman doit l'essentiel de sa topographie au modèle offert par la cité réelle d'Anzin, et qu'en particulier le décor de la cité minière proche, Denain, ne joue dans l'œuvre qu'un rôle marginal, issu de la descente de Zola au fond de la fosse Renard, située à la périphérie de Denain, côté ouest. C'est cette centralité d'Anzin qu'il convient de nuancer, après une découverte toponymique récente, ainsi qu'après relecture des *Notes sur Anzin* et examen d'une carte détaillée du Valenciennois. Les sources géographiques et topographiques de *Germinal* se répartissent également entre Anzin, pour l'emplacement et la description des corons, Bruay, pour la description des bâtiments et installations extérieurs du Voreux, et Denain, pour l'univers souterrain.

La compagnie d'Anzin

Constatons d'abord l'ambigüité de l'appellation *Anzin*, au moins dans trois occurrences : *Mes Notes sur Anzin*, *La Compagnie d'Anzin*, *La grève d'Anzin*. Zola a donné la première pour titre à un ensemble de notes d'enquête qui couvrent à la fois le territoire d'Anzin, tout proche de Valenciennes, celui de Denain, à douze kilomètres à l'ouest, et celui de Bruay, à six kilomètres au nord-est, site de la fosse Thiers. Il est bien vrai qu'entre le 23 février et le 3 mars il a surtout parcouru Anzin, dont les rues se trouvaient à peu de distance de son hôtel valenciennois. Mais l'ensemble des installations minières de ces

¹ Bibliothèque Nationale, Manuscrits, Nouvelles acquisitions françaises, Ms. 10308, f^{os} 208 à 303, 309 à 316, 320, et f^{os} 114-115, 429-430.

² *Revue des Sciences humaines*, juillet-septembre 1955, p.377-385.

³ University of Glasgow, French and German Publications, 1989, 314 p.

Henri Mitterand

trois localités était possédée et gérée de longue date, principalement par une seule et même compagnie dénommée la Compagnie d'Anzin, d'après le nom du site central. D'où le titre choisi par les journalistes parisiens pour leurs reportages des événements : « la grève d'Anzin », bien que la grève ait éclaté le 19 février 1884 non sur une fosse d'Anzin, mais sur une fosse de Denain, que les bureaux techniques de la Compagnie d'Anzin aient leur siège à Denain (tandis que le siège social de la Compagnie est fixé à Anzin), de même que la Chambre syndicale des mineurs du bassin et le quartier général du Parti Ouvrier, et que le principal animateur du mouvement revendicatif qui vient de surgir soit un cabaretier de Denain, Basly, lui-même ancien mineur. C'est à Denain qu'au début d'avril 1884 la grève donna lieu à quelques troubles – non sanglants – qui entraînèrent l'intervention des autorités préfectorales et judiciaires, de la gendarmerie, et d'un détachement militaire.

De fait, la fosse imaginaire du « Voreux » tient sa forme extérieure, « un tas écrasé de constructions », de la fosse Thiers, ouverte à Saint-Saulve, sur le côté est de Bruay, le long de la route de Condé, avec sa « construction massive, de corps rapprochés, accroupis, tapie comme une bête »⁴. Mais elle tient son puits de descente, ses galeries, ses tailles, de la fosse Renard, à Denain, au fond de laquelle Zola est descendu sous la conduite d'un ingénieur⁵. Zola n'a pas tenu de journal précis sur son séjour dans le Valenciennois. Mais plutôt que de le cantonner à Anzin et à Valenciennes, on devrait sans doute admettre qu'il a parcouru la totalité de l'espace couvert par la Compagnie dite d'Anzin⁶ et que le scénario de *Germinal* doit beaucoup de ses détails aux informations reçues

⁴ *Notes sur Anzin*, f° 224.

⁵ *Ibid* f°s 227 à 242. Peut-être l'ingénieur Dubus, dont le nom est cité dans les *Notes sur Anzin*, et dont le bureau se trouvait à Denain. A Denain, Zola fut reçu par le directeur des Mines, Denis, et par le directeur général de la Compagnie, de Forcade. La direction de la Compagnie a choisi cette fosse, pour la visite de Zola, parce que c'est elle qui bénéficie des installations les plus modernes et présente le moins de risques. Ouverte en 1836, elle a été fermée en 1948. C'était la plus profonde de toutes (833 m.)

⁶ Il s'est rendu au moins une première fois à Denain, de jour, pour visiter la fosse Renard. Et une seconde, pour en revenir à la nuit tombée, si l'on en juge par ce passage de *Mes Notes sur Anzin* : « La route de Valenciennes à Denain, la nuit, avec les usines qui la bordent, fours à coke, fonderies, hauts fourneaux, aciéries, etc. » f° 305). C'est à Denain que la Compagnie d'Anzin avait le plus largement développé ses activités. Denain compte alors 17.000 habitants, contre 4.700 à Bruay et 10.000 à Anzin. La grève des mineurs de la Compagnie d'Anzin est restée pacifique. Les épisodes meurtriers mis en scène dans la VI^e partie du roman sont inspirés des événements qui avaient marqué en 1882 la grève de Montceau-les-Mines, et dont Zola avait trouvé le récit dans la *Gazette des Tribunaux*.

Notes sur la géographie de *Germinal* : la sucrerie de Fauvelle

par Zola à Denain, y compris sur le plan des revendications (et des divertissements) populaires.

La ville déplacée

Issu de la même malice du romancier à l'égard des chercheurs de sources, il est au moins un itinéraire, en tête de l'œuvre, qui pourrait être interprété comme un trait de véracité locale authentifiée, mais qui est purement et simplement fictif. C'est celui qui conduit Etienne Lantier de Marchiennes à Montsou : « la grande route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavé coupant tout droit à travers les champs de betteraves ». Deux détails porteurs de l'effet de réel : un toponyme, Marchiennes, et cette grande route « rectiligne » traversant les champs, comme il en existe quelques-unes dans le Valenciennois, sur des distances modestes. Mais que l'on prenne garde au caractère imaginaire du second toponyme : Montsou !

Mes Notes sur Anzin restent peu explicites sur les routes qui avoisinent Montsou. Et pour cause, puisqu'il entend fondre dans une unique cité minière les trois modèles distincts qui couvrent l'essentiel du territoire de la Compagnie d'Anzin : Denain, Anzin et Bruay, tous reliés les uns aux autres par une route principale qui fait se succéder l'itinéraire Anzin-Denain et l'itinéraire Anzin-Bruay, suivant tous les deux l'Escaut, canalisé en ces portions de son cours pour les besoins du transport de charbon par voie d'eau. En revanche, la route qui dès les premières pages du roman conduit le principal héros, Etienne Lantier, à Montsou, en provenance de Marchiennes, non seulement débouche sur une ville imaginaire, mais elle est elle-même inventée. Car il n'existe qu'une route à portions rectilignes qui débouche directement à Anzin et Valenciennes, c'est celle qui, venant de Lille, au nord, passe par Saint-Amand-les-Eaux, s'insinue entre la forêt de Raismes et celle de Vicoigne, puis file tout droit effectivement jusqu'à Anzin, en traversant une zone de cultures, blé et betteraves. Pour venir de Marchiennes jusqu'à Anzin, au sud-est, il fallait donc faire un détour par Saint-Amand-les-Eaux, à l'est, ou par Denain au sud : car il existe une route qui relie directement Marchiennes à Denain.

Voyez les cartes d'époque, telles qu'elles figurent dans un recueil resté inconnu des commentateurs de *Germinal* : l'*Atlas du Valenciennois*, établi en quinze séries entre 1880 et 1889 par le chef de bataillon Edouard Mariage, resté inédit et conservé en manuscrit (sauf les photographies et les cartes) à la Bibliothèque

de Valenciennes⁷. A confronter attentivement la carte du Valenciennois au premier chapitre de *Germinal*, on se rend clairement compte que Zola, tout en utilisant le nom authentique de Marchiennes, a déplacé sensiblement la ville qu'il désigne, en la situant dans le roman droit au nord de Montsou, à 10 kilomètres, de manière à rendre visible, du Voreux, les feux des « trois hauts fourneaux » de ses forges⁸. De même, il a fait bon marché de l'Escaut, qui traverse de l'amont vers l'aval les sites couverts par la compagnie d'Anzin, de Denain à Escaupont. Il lui a substitué la Scarpe, qui dans la réalité coule à une quinzaine de kilomètres au nord, elle aussi d'ouest en est, en direction de son confluent avec l'Escaut⁹.

Sur « la plaine rase »

Enfin, pour vraisemblabiliser le panorama industriel du roman il n'a pas hésité à multiplier les dénominations de lieux, imaginaires pour la plupart, mais toutes morphologiquement et sémantiquement apparentées aux toponymes réels du Hainaut. *Corons* : les Deux-Cent-quarante, les Cent-Quatre-Vingt, Paie-tes-Dettes, les Bas-de-Soie. *Fosses* : Le Voreux, Réquillart, la Victoire, Crève-Cœur, Jean-Bart, Gaston-Marie, Miron, Saint-Thomas, Joiselle, Cougny, Madeleine, Feutry-Cantel, La Filonnière. *Veines* : Cinq-Paumes, Guillaume, Maugrétout, Montoire. *Manufactures* : Gagebois, Bleuze, Hoton, Dutilleul, Sonnevile, Fauvelle. *Demeures* : la Piolaine. *Cabarets* : le Volcan, le Bon-Joyeux, A l'Avantage, le Progrès, Saint-Eloi, La Tête Coupée, Pirouette. *Lieux-dits* : Vandame, Le Plan-des-Dames, Ruaut, Les Trois Sages, Les Quatre-Chemins, la ferme Paillot. Le Pré-aux-vaches, Les Herbes rousses, Ponchy, La Croix-de-Pierre, Chamblay, La Charbonnerie, Le Saut-du-Loup, Le Tartaret, La Côte-Verte, La Fourche-aux-Bœufs, Beaugnies, Les Plâtrières, le Pont-Magache. Il a pris soin de pasticher la toponymie et l'anthroponymie, mais il a proscrit les dénominations authentiquement locales qui auraient compromis la valeur généralisante du tableau.

Or, l'un de ces noms, imaginaires et qui pourtant sonnent vrai, mérite une attention particulière : celui de la sucrerie Fauvelle, évoquée deux fois dans le seul premier chapitre de *Germinal*, et qui réapparaît au chapitre I de la VIe

⁷ Ms.1228. Les cartes du Valenciennois et de l'ensemble du département du Nord figurent dans la série VII, datée de 1885.

⁸ Il fait par là-même disparaître Saint-Amand-les-Eaux, qui n'est jamais cité dans le roman.

⁹ Il a de même interverti les emplacements du cours d'eau et du chemin de fer qui unissent entre elles les cités minières, comme le montre le plan du site de Montsou qu'il a dessiné (B.N., Ms.10308, f° 109).

Notes sur la géographie de *Germinal* : la sucrerie de Fauvelle

partie : « Ses sucreries surtout avaient souffert, la sucrerie Hoton, la sucrerie Fauvelle, après avoir réduit le nombre de leurs ouvriers, venaient de crouler à leur tour ».

La sucrerie Fauvelle, qui forme ainsi avec quelques autres établissements industriels le décor d'arrière-plan de Montsou, est restée jusqu'ici à peine aperçue des commentateurs. Il n'en est plus de même. Et je veux remercier très vivement madame Sylvie Plattard, qui m'a fait part d'une découverte où se rejoignent un détail de la genèse de *Germinal* et un moment de son histoire familiale : la sucrerie Fauvelle a pour source documentaire la bien réelle sucrerie Fauville. Ce n'est pas seulement affaire de proximité vocalique. Je cite avec son autorisation les lettres que m'a adressées Mme Plattard, le 28 novembre et le 31 décembre 2017 : « C'est parce que la famille de la mère de mon père vient de Neuville-sur-Escaut que je voulais vous signaler que cette sucrerie Fauvelle était celle du père de mon arrière-grand-père, Célestin Fauville¹⁰ [...]. La fabrique était le long de l'Escaut pour des raisons évidentes d'acheminement des matières premières et d'expédition de marchandises ». Mme Plattard apporte une précision supplémentaire dans un courrier récent : « L'usine se trouvait sur le canal, à gauche du pont en quittant Neuville ». Inutile de chercher à la retrouver dans le Neuville-sur-Escaut d'aujourd'hui. Incendiée par les Allemands pendant la Première Guerre Mondiale, elle a été transformée en cimenterie avec les indemnités de dommages de guerre, puis détruite lorsque la partie canalisée de l'Escaut a été élargie, en 1964. Sa haute cheminée est bien visible sur les photographies antérieures à cette dernière date.

L'hypothèse selon laquelle la sucrerie Fauvelle du roman est inspirée de la sucrerie Fauville de Neuville-sur-Escaut, n'est pas aventureuse. Elle conforte plutôt l'idée que Denain et son voisinage immédiat sont à considérer à part égale de celles d'Anzin et de Bruay dans la composition d'un espace industriel imaginaire, surgissant en surimpression sur l'espace réel occupé à la fin du XIXe siècle par la Compagnie d'Anzin. On sait par *Mes Notes sur Anzin* que Zola, arrivé à Valenciennes le 23 février 1885, a passé une bonne partie de la journée du 25 ou du 26 à explorer le puits de la Fosse Renard, guidé par l'ingénieur Mercier. Les cartes de la région de Denain montrent que la Fosse Renard était située à quelques centaines de mètres à l'ouest de la ville de Denain, non loin de la rive gauche de l'Escaut, à deux ou trois kilomètres de Neuville-sur-l'Escaut, qui borde la rive droite. Il est loisible de penser que,

¹⁰ Célestin Fauville, mort en 1889, avait eu neuf enfants, parmi lesquels Célestin, père de la grand-mère de Mme Plattard, mort en 1959. Ce dernier, qui avait pris la succession de son père, fut maire de Neuville-Sur-Escaut en 1891 et en 1912.

cherchant à inscrire les entours de son Montsou romanesque au cœur d'un décor de « fabriques »¹¹, et observant, du haut du beffroi du puits Renard, les quatre coins de l'horizon plat, il a repéré immédiatement au sud la haute tour de la sucrerie, dominant tous les ateliers d'alentour. A une lettre près, il tenait un des points de relief de son décor. Peut-être même s'est-il fait conduire sur place, pour mieux s'imprégner des images qui deviendront dans le roman celles de la Scarpe canalisée, au bas des pentes du coron des Deux-Cent-Quarante.

Encore un détail. Les éditeurs modernes de *Germinal* ont repéré dans le dossier préparatoire du roman la mention d'un certain Paul Lebret et de son adresse parisienne. Or la carte ancienne de Denain et de ses environs fait une place à la fosse appelée Fosse Lebret : celle-ci était ainsi dénommée en hommage à la famille dont un membre avait fait, sur son propre domaine, le premier sondage qui avait conduit en 1849 à la découverte d'un gisement de charbon. On a pu émettre non sans vraisemblance l'hypothèse que la Piolaine, demeure des Grégoire dans *Germinal*, a pour modèle le Château Lebret, voisin de la fosse ainsi baptisée.

Place au roman

Notons que toute cette prodigalité dénomminative ne vaut pas seulement pour ses effets de couleur locale. Elle donne à Zola un profit plus essentiel, car il touche à la logique et à la dynamique de la composition romanesque : la liberté de resserrer et de surcharger à sa guise le territoire fictif sur lequel, parvenu au cœur de sa fresque, à ce moment où la souffrance et la fureur de son peuple de révoltés atteignent leur intensité extrême, il va leur ouvrir les vannes d'un flot de violence et de meurtre, s'écoulant de fosse en fosse et saturant toute cette carte imaginaire de l'affrontement social.

On est là au croisement de l'histoire et de la géographie sociale réelle et d'une étude de genèse romanesque. J'hésiterais à employer le terme de *critique génétique* à ce propos. Car cette étiquette est maintenant monopolisée par des recherches qui privilégient, de manière restreinte, les études d'*élocution*, en renvoyant à d'autres cantons de l'analyse littéraire les études d'*invention* et de *composition*, pour reprendre les distinctions de la rhétorique classique. En tout cas, l'observation comparée de la carte géographique réelle des lieux et de la

¹¹ « Le vieux cracha noir, puis répondit dans le vent : – Oh ! ce ne sont pas les fabriques qui manquent [...]. Tenez ! reprit très haut le charretier en se tournant vers le midi, Montsou est là... Là-bas, à Montsou, la sucrerie Fauvelle marchait encore [...] » (*Germinal*, 1^{ère} partie, chap.1).

Notes sur la géographie de *Germinal* : la sucrerie de Fauvelle

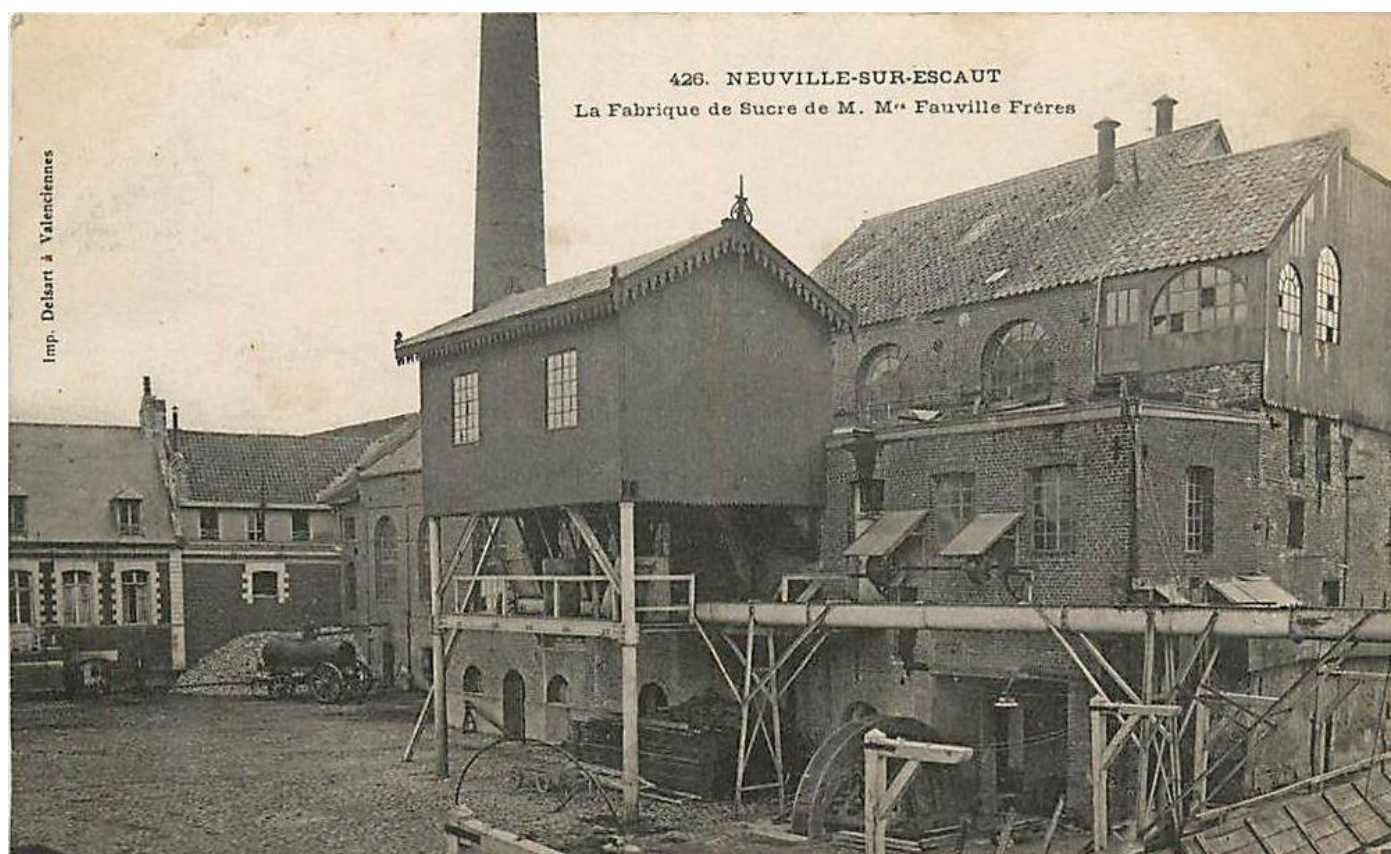
carte romanesque dont Montsou est le centre montre que Zola a mis en œuvre dans *Germinal* la même technique que celle qui lui a servi pour *La Curée*, *Le Ventre de Paris*, *L'Assommoir*, *Une page d'amour*, *Nana*, etc. : intérioriser par le regard, la mémoire et l'écriture, la vérité géographique et humaine des lieux qu'il a retenus pour fournir au roman sa réserve de « documents humains », autrement dit, en l'occurrence, d'effets de milieu ; puis, tout aussitôt, ou dans le même temps, se livrer à un travail de sélection, de simplification et de recomposition du territoire, conformément à la logique et à la dynamique de l'invention et de la composition narratives.

Le travail du critique n'est donc pas seulement d'identifier sur le territoire réel tels lieux homologues, par hypothèse, à des lieux marqués de la topographie romanesque, mais d'apprécier les étapes et les modalités de la transformation d'ensemble qui a conduit à la carte fictive. La démarche de Zola n'a pas consisté dans la reproduction textuelle d'un réel matériel, mais dans la création d'un système original de relations représentationnelles, valant à la fois par sa référence admise à un état donné du réel matériel et social, et par un réseau propre de formes et de significations engendrant un espace et un temps singuliers, à la fois parents et dissemblables du paysage et de l'histoire de la Compagnie d'Anzin. Le romancier a eu pour objectif principal, non pas de restituer en historien l'espace et la temporalité d'un conflit social, mais de dessiner, en *artiste*, un espace de jeu dramatique qui en rendra compte sur le mode symbolique ; de substituer au terrain une *scène*, un *plateau* scénographique, et à l'enchaînement des causes matérielles une nécessité tragique ; de mettre en exigence première non l'authenticité des faits rapportés, mais une efficacité proprement rhétorique, née d'un jeu de décors, de personnages, de mouvements et de péripéties réglés par un scénario, en reconnaissance, mais aussi en lieu et place du déterminisme naturel et social. Seul un grand maître du récit et de ses lois peut se permettre une telle audace, quelque peu sacrilège au regard de l'Histoire, mais inévitable au regard de l'Art. Qu'on appelle cela naturalisme, comme l'a fait Zola lui-même, si l'on veut, mais c'est au risque de toutes sortes de confusions.

Henri Mitterand

Paris

Henri Mitterand



Paysage industriel, paysage multi-sensoriel de *Germinal*

Anticipating our contemporary fascination with the life of the senses, Zola adopts in Germinal a multi-sensory approach. The powerful, pictorial visuality initially unfolded opens up an experience that is at once haptic and acoustic, olfactory and kinaesthetic as the narrator and the implied reader explore the interrelation of characters and material things. This essay investigates the wide range and sensory complexity of a narrative that encourages us to examine in depth the sensory interconnections - both material and metaphorical - of Zola's industrial landscape.

La représentation picturale des paysages industriels du long dix-neuvième siècle fait ressortir à la fois le drame et la routine de l'activité mécanique ; elle souligne, par ailleurs, des relations iconographiques entre pays et régions alors en voie de modernisation scientifique et technique : la Grande Bretagne, le nord et l'est de la France, et la Belgique¹. Des tableaux réalisés par des peintres anglais et français (Joseph Wright of Derby, J.M.W. Turner, Maximilien Luce) nous permettent de tracer les grandes lignes transmanche d'une convergence – ou coïncidence – de valeurs et de modes reliant l'art visuel (romantique, réaliste, ou impressionniste) et l'art verbal².

Des analogies picturales–littéraires, fondées sur la figuration, l'abstraction, le chromatisme, la dissolution, le perspectivisme, nous aideront, dans un premier temps, à approfondir la visualité de l'écriture zolienne dans *Germinal* (1885), roman qui nous sensibilise à la résonance des sens et sensations du corps au travail. Songeons au paysage noir et rouge de la

¹ Parmi les études d'histoire sociale de l'Angleterre et de la France à l'ère industrielle qui font référence : Asa Briggs, *A Social History of England* (Weidenfeld and Nicolson, 1983) ; E.P.Thompson, *The Making of the English Working Class* (Victor Gollancz, 1963) ; Christophe Charle, *Histoire sociale de la France au dix-neuvième siècle* (Seuil, 1991).

² Jean-Pierre Leduc-Adine, 'Les arts et l'industrie au XIX^e siècle', *Romantisme*, vol. 55, 1987, p.67–78, examine les tensions esthétiques et éthiques entre art abstrait et art imprégné du temps de la modernisation matérielle.

scène d'ouverture du roman où l'intense chromatisme évoque, de manière proleptique, le drame industriel que vivra Etienne Lantier :

Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, *d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre*, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou [...]. Depuis une heure, il avançait ainsi, lorsque sur la gauche, à deux kilomètres de Montsou, il aperçut des feux rouges, trois brasiers brûlant au plein air, et comme suspendus. (*Germinal*, RM III, p.1133)

Signalons ici l'épaisseur d'encre, métaphore qui relie motivation et matérialité scripturales, d'une part, et processus visuels et iconographiques, d'autre part, car l'écrivain est aussi, par analogie, un peintre paysagiste alerte aux questions de perspective, de cadrage, de couleur, de lumière, et d'ombre.

Grand praticien du clair-obscur, l'Anglais Joseph Wright (1734–1797), originaire de Derby, fut un des premiers peintres de paysages industriels et de processus techniques. Articulant le drame de la découverte scientifique dans *An Experiment on a Bird in the Air Pump* (1768) ou saisissant l'intensité du travail du ferronnier aux prises avec des techniques neuves (*A la forge*, 1772), Wright se consacrait à la mise en scène de l'expérience technique ou matérielle, et l'émerveillement humain devant le prodige éclairé à la lampe ou au feu. Le tableau de Wright intitulé *Le Mont Vésuve en éruption* (1776-80) allie géographie et géologie pour ouvrir les enfers de la terre, nous faisant songer au Tartaret de *Germinal* comme au mythique Tartare. Du volcan à Vulcain, la série de représentations de forges et de feux réalisée par Wright relie le quotidien et le sublime, l'ordinaire et l'héroïque, ce qui n'est pas sans rappeler la description de la forge et le portrait de Goujet, Vulcain de *L'Assommoir* (1877), au début du chapitre six :

La forge flambait, avec des fusées d'étincelles [...]. Goujet, debout, surveillant une barre de fer qui chauffait, attendait, les pinces à la main. La grande clarté l'éclairait violemment, sans une ombre. Sa chemise roulée aux manches, ouverte au col, découvrait ses bras nus, sa poitrine nue, une peau rose de fille où frisaient des poils blonds ; et, la tête un peu basse entre ses grosses épaules bossuées de muscles, la face attentive, avec ses yeux pâles fixés sur la flamme,

Paysage industriel, paysage multi-sensoriel de *Germinal*

sans un clignement, il semblait un colosse au repos, tranquille dans sa force. Quand la barre fut blanche, il la saisit avec les pinces et la coupa au marteau sur une enclume, par bouts réguliers, comme s'il avait abattu des bouts de verre, à légers coups. Puis, il remit les morceaux au feu, où il les reprit un à un, pour les façonner. Il forgeait des rivets à six pans. Il posait les bouts dans une cloutière, écrasait le fer qui formait la tête, aplatissait les six pans, jetait les rivets terminés, rouges encore, dont la tache vive s'éteignait sur le sol noir ; et cela d'un martèlement continu, balançant dans sa main droite un marteau de cinq livres, achevant un détail à chaque coup, tournant et travaillant son fer avec une telle adresse, qu'il pouvait causer et regarder le monde. L'enclume avait une sonnerie argentine. (*L'Assommoir*, RM II, p.529)

Rivalisant avec le versant réaliste de la peinture de l'époque industrielle naissante est l'abstraction : nous songeons aux tableaux de J.M.W. Turner où le paysage industriel puise dans la matérialité (des formes architecturales, des bateaux, des trains, des êtres) pour ensuite se dissoudre dans un imaginaire abstraitif où tout devient couleur et vapeur (*Rain, Steam, Speed, The Great Western Railway*, 1844). Les fumées industrielles, relayées par le *sfumato* de Turner, se déploient là où la sensibilité esthétique prime sur la matière à peindre ; le jeu des effets atmosphériques fait abstraction (ou peu s'en faut) du contenu thématique du tableau. La composition se résume par la décomposition d'objets fixes, par la dissolution des formes : par l'abstraction et, en même temps, par la saisie d'une forte sensation visuelle dans l'art de Turner. L'idée de processus est elle-même déclinée par une palette de tons : jaune, or, rouge, bleue ; la vision polychromatique est fluide, et semble une manifestation de la formule politique et poétique de Marx et d'Engels soulignant la dissolution des valeurs traditionnelles sous la pression de la modernisation (« tout ce qui était solide et stable se volatilise dans l'air »)³.

Sensible à la condition humaine assujettie aux pressions et cadences de l'industrie lourde, Maximilien Luce (1858-1941) évoque des chantiers

³ K. Marx et F. Engels, *Le manifeste du parti communiste* (1848). Marshall Berman, *All that is Solid Melts into Air* (Simon and Schuster, 1982), reprend la formule de Marx et d'Engels dans une étude magistrale de la modernité sous ses formes économique, culturelle, et esthétique.

sidérurgiques de la région de Charleroi ; il fait ressortir l'aspect vorace, monstrueux du creuset industriel. Comme des témoins virtuels ou bien comme des ouvriers délégués, nous, lecteurs de *Germinal*, regardons le spectacle, séduits par la puissance et la beauté atroce du processus minier : c'est le drame industriel au sens théâtral. La mise en scène du foyer du travail révèle un contraste fort marqué entre la petitesse absolue du travailleur et sa persistance physique et morale. L'image du paysage industriel révèle ainsi son équivoque : frayeur et beauté participent au drame sublime de la couleur, de l'incarnation, de la corporéité. La sensation matérielle et existentielle est forte ; l'agrandissement des appareils, et le rehaussement des effets vont de pair avec la diminution de l'individu (son abstraction, son éclipse). Si le peintre réaliste saisit la grandeur épique et, par ailleurs, l'aspect fantasmagorique de la forge industrielle, par contraste, le paysage minier – le monde souterrain – est caractérisé, lui, par son monochromatisme restreint et d'autant plus impénétrable : cet espace inondé de noir, ce monde dénué de lumière, représente un double défi – pour le romancier cherchant à l'évoquer, et pour le lecteur cherchant à l'imaginer, à le pénétrer, puisque cet univers sombre dans l'obscurité physique et existentielle.

La visualisation distincte fait souvent défaut, ou est compromise, pour le mineur (sa vue est obscurcie) et pour nous (notre imagination manque de repères familiers) qui suivons le néophyte dans le cheminement de son histoire en *terra incognita*. La question se pose d'ores et déjà : à quel point la capacité sensible et le désir épistémologique, ordinairement synonymes du désir de voir, seraient-ils relayés par *d'autres sens et sensations* ? Or, *Germinal* nous fait découvrir un paysage multi-sensoriel où le visuel est souvent rivalisé, compensé, ou suppléé par d'autres sensations. A titre d'exemple, le monde minier (coron et puits) est aussi un paysage sonore : nous prêterons une oreille sensible au concert de toux, de crachements, de bâillements, de hoquets, de raclements de gorge – sources multiples de communication parasitée et percutante, sons qui rivalisent avec des bruits mécaniques déshumanisants dans une affirmation soutenue de la souffrance et de la survie humaines.

Ailleurs, c'est la capacité haptique du personnage qui est mise en exergue. Catherine Maheu partage un lit avec sa jeune sœur affaiblie, Alzire, neuf ans, dont la présence au lit est moins visible que *sentie* par l'aînée, en raison de la difformité de l'enfant. La saillie du dos de l'enfant est perçue au

Paysage industriel, paysage multi-sensoriel de *Germinal*

niveau du corps de Catherine, jusque dans ses côtes. Le récit zolien expose ainsi la choséité du corps de l'autre (et de soi) :

Catherine partageait le troisième lit avec sa sœur Alzire, si chétive pour ses neuf ans, qu'elle ne l'aurait même pas sentie près d'elle, sans la bosse de la petite infirme qui lui enfonçait les côtes. (*Germinal*, RM III, p. 1143)

Chaque sens recevra au cours de cet essai une attention particulière, alerte à sa spécificité. Je tâcherai aussi par intermittence de mettre en valeur la relation entre des expériences sensorielles diverses, car la mine est un espace du corps-à-corps, un lieu de frottement constant des peaux et des choses (matières, objets, et surfaces). La culture industrielle est formatrice de l'expérience sensorielle, et réciproquement, les sens influencent la culture personnelle et collective.

La peinture moderne de la fin du dix-neuvième siècle puise dans l'expérience corporelle : son versant réaliste quasi-photographique et documentaire saisit – souvent en gros plan – l'activité des ouvriers-artisans : technicité, efforts musclés, gestes appliqués, moments de repos. La corporéité est saisie dans sa musculature : c'est le cas des artisans raboteurs de Gustave Caillebotte (*Les Raboteurs*, 1875)⁴. Si le corps robuste traduit l'assiduité et les valeurs nobles dans ce tableau, il fait appel aussi à la tactilité ; le luisant du parquet dans la demeure bourgeoise répond à la brillance de la peau qui sollicite un regard haptique en plongée. Or, dans les deux instances, picturale (Caillebotte) et narrative (Zola), il s'agit souvent de la mise en valeur du corps masculin vigoureux : c'est une réponse au récit obsédant de la dégénération de l'époque, récit aggravé par la défaite de la France à Sedan en 1870⁵. Masculinité et nationalité coïncident dans la représentation de l'intégrité, de la solidité, et du muscle physique et moral.

Comme ce bref survol de la peinture de la modernité le confirme, la médiation de l'expérience industrielle (réaliste ou rêvée, documentaire ou

⁴ Michael Marrinan, *Gustave Caillebotte: Painting the Paris of Naturalism 1872–1887* (Getty Publications, 2017).

⁵ Des théories de la dégénération prolifèrent à la fin du dix-neuvième siècle dont celle de Max Nordau, *Dégénérescence* (1892), nourrissant l'imaginaire des écrivains et peintres. Voir Daniel Pick, *Faces of Degeneration : A European Disorder. 1848–1918* (Cambridge University Press, 1993).

fantasmagorique) passe par le foisonnement de styles, par la multiplication des perspectives du sujet sensible et sensibilisé. C'est la conscience moderne qui se cherche, qui oscille, et qui déstabilise à son tour les perceptions et les réponses, nourrissant la multiplicité des valeurs et approches nées de l'expérience industrielle.

Naturalisme et impressionnisme, réalisme et fantaisie : la représentation moderne est rythmée par l'observation et par l'abstraction (ou quasi-abstraction), l'alternance captant l'indétermination de la conscience moderne. Ces regards croisés semblent répondre à l'oscillation entre deux modes contrastés, voire contraires, qui sous-tendent le récit zolien : la scopophilie (entendu ici dans un sens plus général, moins purement érotique ; c'est-à-dire, la recherche de la chose vue, la quête de l'objet séduisant) et l'ocularphobie (la résistance, voire le recul, devant la chose vue, l'objet brut, le trop visible, et ouverture de l'empire du flou).⁶ Cette tension est résumée par le narrateur ainsi : « les yeux errants, [Etienne] s'efforçait de percer les ombres, *tourmenté du désir et de la peur de voir* » (*Germinal*, RM III, p.1137, nous soulignons). Le processus visuel est déclenché dès l'incipit du roman, modulé par des impulsions contrastées dont chacune est définie par la perçue hégémonie du phénomène visuel ainsi que par la volonté épistémologique de l'être humain séculaire, rationnel, ouvert au progrès.

Pourquoi, et dans quels contextes, l'envie ou l'impossibilité de voir se manifeste-t-elle ? Le fait de ne pas voir est un des versants de l'ouverture du roman où le protagoniste est d'abord désemparé, ensuite ahuri par le spectacle de la mine (alors que le narrateur, lui, sait voir et comprendre, et le lecteur s'apprête à voir, s'appuyant sur sa mémoire, son imagination, et son instinct de visualisation). Dès l'amorce du récit, nous assistons *et* à la diminution de la faculté de voir *et*, de façon compensatoire, à la hausse de la perception haptique :

Devant lui, [Étienne] ne voyait même pas le sol noir, et il n'avait la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, glacées d'avoir balayé

⁶ Martin Jay, *Downcast Eyes : The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (University of California Press, 1993), conteste la tendance ocularphobique de la pensée poststructuraliste et plaide en faveur de la reconnaissance d'une diversité de régimes scopiques. Zola, pour sa part, semble constamment activer des régimes visuels divers qui se rivalisent et qui se complètent.

Paysage industriel, paysage multi-sensoriel de *Germinal*

des lieues de marais et de terres nues. Aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel, le pavé se déroulait avec la rectitude d'une jetée, au milieu de l'embrun aveuglant des ténèbres. (Germinal, RM III, p.1133)

La description évoque l'éclipse de la vue du protagoniste, l'absence (d'étoiles, d'ombres d'arbre, d'êtres humains), la nudité (des terres), le monochromatisme (« l'encre » de la nuit, « le sol noir », « le pavé »). Le paysage est ensuite perçu par la peau, baromètre des « souffles du vent de mars, des rafales larges [...], glacées d'avoir balayé [...] marais et [...] terres nues ». Ainsi s'ouvre plus amplement le sensorium puisque la baisse de la vue est mitigée par l'acuité haptique, et le noir ininterrompu semble provoquer une action compensatoire au niveau du corps sensibilisé par le toucher de l'air glacial. Seule la sensation haptique (et peut-être acoustique) – du vent violent – oriente le marcheur, lui permettant de deviner la platitude de l'étendue devant lui (« *il n'avait la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles...* »). Etienne, l'intrus, est partiellement anesthésié par le paysage : l'absence de sensation corporelle caractérise l'expérience de celui qui est étranger au lieu, au métier. Etienne est incapable de porter un paquet tant ses paumes ont été lacérées par le vent de l'est, mais, s'il est privé de l'usage de ses mains, d'autres formes de tactilité – le mouvement du vent frôlant la peau ou la masse terrienne ressentie à travers les semelles des bottes de l'ouvrier – aident l'individu à négocier son environnement, à s'y adapter.

Suite à l'épisode où Etienne se met à fantasmer le paysage industriel, le marqueur narratif, « Le Voreux, à présent, sortait du rêve », signale l'interruption de la fantasmagorie et le retour au régime scopique manifesté par le travail visuel appliqué du néophyte. Le regard 'vrai', réaliste s'impose alors :

Le Voreux, à présent, sortait du rêve. Étienne, qui s'oubliait devant le brasier à chauffer ses pauvres mains saignantes, regardait, retrouvait chaque partie de la fosse, le hangar goudronné du criblage, le beffroi du puits, la vaste chambre de la machine d'extraction, la tourelle carrée de la pompe d'épuisement. Cette fosse, tassée au fond d'un creux, avec ses constructions trapues de briques, dressant sa cheminée comme une corne menaçante, lui semblait avoir un air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger le monde. (*Germinal*, RM III, p. 1135)

Dans cet extrait, le récit mime la construction mentale et visuelle de l'architecture de la mine accomplie par Etienne : il contemple Le Voreux, il a l'impression de le *retrouver*, comme si le spectacle devant lui correspondait peu à peu à l'image qu'il s'en est faite. Son action fait songer au concept de « re-garder » proposé par Georges Didi-Hubermann, qui nous conseille de garder deux fois l'image, de la soigner⁷. Effectuant ce travail de construction (ou de reconstruction) visuelle, le personnage assume l'autonomie scopique à l'instar d'un peintre. C'est une expérience rehaussée par d'autres sensations (haptiques, auditives) et par l'impact affectif :

Maintenant, Étienne *dominait* le pays entier. Les ténèbres demeuraient profondes, mais la main du vieillard les avait comme emplies de grandes misères, que le jeune homme, inconsciemment, sentait à cette heure autour de lui, partout, dans l'étendue sans bornes. N'était-ce pas *un cri de famine* que roulait le vent de mars, au travers de cette campagne nue ? Les rafales s'étaient enragées, elles semblaient apporter la mort du travail, une disette qui tuerait beaucoup d'hommes. *Et, les yeux errants, il s'efforçait de percer les ombres, tourmenté du désir et de la peur de voir. Tout s'anéantissait au fond de l'inconnu des nuits obscures, il n'apercevait, très loin, que les hauts fourneaux et les fours à coke. Ceux-ci, des batteries de cent cheminées, plantées obliquement, alignaient des rampes de flammes rouges ; tandis que les deux tours, plus à gauche, brûlaient toutes bleues en plein ciel, comme des torches géantes. C'était d'une tristesse d'incendie, il n'y avait d'autres levers d'astres, à l'horizon menaçant, que ces feux nocturnes des pays de la houille et du fer.* (*Germinal*, RM III, p. 1137, nous soulignons)

La mobilité du regard du personnage-paysagiste (Etienne a les « yeux errants ») est à la fois motivée et minée par l'oscillation du fait de voir (rappelons qu'il est « tourmenté du désir et de la peur de voir », p.1137) : le désir scopique et l'ocularphobie rivalisent ainsi au niveau de la subjectivité du personnage, modulés par sa capacité visuelle physiologique. Si l'effroyable scène industrielle inspire l'horreur et la trépidation, il y a, aussi, le leurre du spectacle de la terre – feux, flammes, clair-obscur (saisis par Joseph Wright au début de l'ère industrielle, et par

⁷ Georges Didi-Hubermann, *Blancs soucis* (Minard, 2013).

Paysage industriel, paysage multi-sensoriel de *Germinal*

Zola pour l'imaginaire minier de *Germinal*). Dans le récit zolien, lui aussi enclenché par la fantasmagorie du feu, les tonalités alternent entre le rouge et le bleu ; l'image capte le chromatisme saturé et le spectacle des torches géantes, rampes de flammes rouges : dans ce paysage sublime, beauté et terreur se conjuguent, le gigantisme du fait industriel s'allie à la subjection de l'humanité réduite. Le désir scopique est doublé – ou scindé – par l'angoisse montante. Face à la confusion des instincts ou à l'expérience fracturée, le moi est sans cesse stimulé et troublé, émerveillé et effrayé, par ce qu'il y a – ou pourrait y avoir – à voir.

Le paysage-corps

Il importe d'interroger la relation entre la terre et le corps humain qui traverse cette terre, la pénètre, la modifie. L'image du ciel nocturne décrit comme noir, et épais comme l'encre, fait songer aux médias scriptural et pictural, au texte comme à l'image visuelle, l'encre étant matière à manipuler afin de s'exprimer ou de colorer son monde. Ce liquide se prête à l'expression (dans les deux acceptions du mot ; il s'associe à d'autres liquides (dont le crachat) par lesquels les mineurs, eux, s'expriment. Témoin le vieux charretier Bonnemort qui tousse et ensuite « crach[e] noir » (*Germinal*, RM III, p.1135) : son corps s'exprime par la projection de la matière-couleur sur le sol cramoisi, projection qui représente une introjection dans la terre qui porte ainsi les traces éphémères de ce geste. L'expression « la terre noircit » (RM III, p.1138) signe l'impersonnalité de la description qui semble de prime abord articuler une profonde dissociation entre la terre et l'homme. Mais si la syntaxe opère une fracture entre cause humaine et effet matériel, elle inscrit en même temps une nouvelle relation par laquelle l'action (l'agence humaine), sortie de la incorporité, expulse la matière, qui se transfère à l'objet-surface (la terre) qu'elle inscrit. Le noir, substance corporelle (c'est le crachat, noirci par la suie) retourne à son origine, à la terre.

Parfois, c'est comme si le corps se retournait, nous permettant d'explorer l'intérieur du corps, ses orifices. Dans la 1^{ère} partie du roman, au chapitre 5, le Père Mouque chicote au point où ses gencives saignent dans le trou noir de sa bouche (*Germinal*, RM III, p.1183–84), organe humain analogue au vide noir du puits de la mine (le rouge sur le noir de la bouche ensanglantée crée une éruption chromatique, un *punctum* au sens

barthésien)⁸. Ce gros plan dans la bouche du personnage nous fait découvrir l'intérieur du corps, qui ressemble, par ses organes, ses vaisseaux, et ses artères, à la complexité spatiale souterraine de la mine aux galeries obscures, aux circulations complexes et précaires. L'auteur naturaliste propose une image proleptique de la bouche béante moderniste qui expose le chasme intérieur, physique, psychique, existentiel : nous songeons au *Cri* (1893) d'Edvard Munch ; aux tableaux de Francis Bacon tel *Head VI (tête de pape)* (1949) ; aux romans de Beckett (« sa bouche s'est ouverte, ses lèvres s'agitaient, mais je n'ai rien entendu », *Malone Meurt* (1951))⁹.

De même, le bâillement qui sort de la bouche de Catherine semble autonome, déconnecté de la personne dont l'agence est ainsi diminuée ; c'est la bouche qui s'impose, qui semble occuper tout l'espace visible, au point d'obscurcir le paysage : « Un dernier bâillement ouvrit sa bouche un peu grande, aux dents superbes dans la pâleur chlorotique des gencives » (*Germinal*, RM III, p.1143–4). Le narrateur nous conduit ainsi dans une sorte de 'travelling' proto-cinématographique de la bouche de la jeune femme, nous associant à un acte d'observation naturaliste, voire anatomique, le long des gencives¹⁰.

Le récit zolien, comme la peinture, articule l'impact visuel (et visible) de l'activité industrielle, mais fait découvrir aussi le paysage sensoriel dans son ampleur et sa complexité : le contact haptique et épidermique, l'expérience kinesthésique, l'ambiance thermique, l'olfaction, et les instances auditives, sensations qui se croisent et se recoupent : *Germinal* met à nu, d'une part, l'emprise (variable, relative) des mineurs sur la réalité matérielle, leur capacité d'action et de transformation, et leur réceptivité au monde, et, d'autre part, la contrainte qui limite leur agence et leurs actions. Au-delà des instances sensorielles traditionnelles, le récit zolien élargit la représentation du sensorium puisque les cinq sens de la définition aristotélicienne (sens externes) sont désormais rejoints par d'autres capacités tels le sens vestibulaire (l'équilibre) et la proprioception.

⁸ Roland Barthes, 'La Chambre claire' (1980), *Œuvres complètes*, ed. par Eric Marty (Seuil, 2002), vol. 5, pp. 785–892.

⁹ Samuel Beckett, *Malone meurt* (Seuil, 1951), p. 159.

¹⁰ Le travelling fut pratiqué pour la première fois en 1896 par Alexandre Promio, technicien des frères Lumière, développement cinématographique assez contemporain de la publication de *Germinal*.

Paysage industriel, paysage multi-sensoriel de *Germinal*

Le sujet néophyte est sans cesse secoué par la machine qu'est la mine. Il éprouve une sensation d'effondrement, de maladresse, de déstabilisation vestibulaire et kinesthésique liée à son manque d'expérience professionnelle. Dans les premières pages du roman, Etienne entre dans la cage ; il attend, et tout à coup :

tout sombre, les objets autour de lui s'envolèrent ; tandis qu'il éprouvait un vertige anxieux de chute, qui lui tirait les entrailles. [...] Puis, tombé dans le noir de la fosse, il resta étourdi, n'ayant plus la perception nette de ses sensations. (*Germinal*, RM III, p. 1159)

Témoin l'incertitude d'Étienne quant à sa motricité : voyage-t-il vers le haut ou vers le bas ? Il cherche à faire sens de sa propulsion catabatique, car ce mélange déstabilisant d'immobilité et de mouvement cahoté lui fait craindre une imminente catastrophe¹¹. L'expérience de l'espace et du temps est modulée par la peur qui se dilate d'un coup : « cette chute devait durer depuis des heures » (*Germinal*, RM III, p. 1160) ; il apprend avec étonnement que leur descente dans la fosse n'a duré qu'une minute. Sa vue est floue, sa coordination est précaire, il a une sensation de chute viscérale. Dans le noir, il lui manque les repères visuels habituels de la vie de surface.

Il s'ensuit que le sens vestibulaire (l'équibrioception) s'avère souvent compromis. Chez Etienne, tout chavire : il a l'impression de balancer sens dessus dessous ; il se cogne la tête contre des surfaces, chose que les mineurs expérimentés peuvent éviter instinctivement, mais de tels coups servent à le rendre plus conscient de la disjonction entre son corps et l'environnement minier. Dès qu'il ne maîtrise plus son corps, son angoisse s'intensifie, le paysage sensoriel sape le moi et limite la capacité du corps sensible à négocier le monde.

Mouvement, mobilité, athlétisme, acrobatie des mineurs (gestes et positions corporels extrêmes imposés par les rigueurs du travail) font ressortir les différences physiques, sensoriels, existentiels entre l'habitué(e) et le néophyte. Le récit zolien décline les mouvements et gestes miniers : se plier, se courber, s'étirer, sauter, pousser, tirer, porter, abattre [abattage du bois], marteler, percer, extraire, empiler. Observant Catherine

¹¹ Rachel Falconer, *Hell in Contemporary Literature: Western Descent Narratives since 1945* (Edinburgh University Press, 2004), offre une étude interdisciplinaire de la catabase dans la représentation du 11 septembre 2001, de l'Holocauste, et de divers traumatismes vécus sur le plan géopolitique et personnel.

de près, Etienne est saisi par « la force nerveuse » de la jeune femme, par son énergie et sa ténacité : il suit de près ses mouvements fluides et sa force physique. Lui, en revanche, « se massacrait, déraillait, restait en détresse » (RM III, p.1167). A la maladresse du néophyte Etienne répond la souplesse et la force physiques de Catherine, qui réussit à remettre le wagon déraillé d'Etienne sur les rails. Son action de hisser les 700 kilos laisse Etienne désarmé, aphasique (« il bégayait des excuses », RM III, p. 1167). La fluidité corporelle de Catherine provoque des maladresses verbales chez Etienne, mais elle se met à lui apprendre les gestes et positions qu'il faut adopter : un long paragraphe semble mimer le lent apprentissage de la pratique minière, l'apprenti se pliant petit à petit aux conditions matérielles et aux attentes professionnelles (RM III, p.1167-8).

La proprioception est déterminée par la sensation que le sujet peut avoir de son propre mouvement ou de la solidité de son corps et de ses membres individuels (ou du manque de cette solidité rassurante). Arrivée à la trente-deuxième échelle (avec encore 70 échelles à gravir), Catherine sent le raidissement de ses jambes et ses bras, changement annoncé par le picotement de sa peau (c'est l'épiderme récepteur). Hantée par des histoires d'accidents où des enfants ont fait une chute mortelle, Catherine incorpore (littéralement) la mémoire orale racontée maintes fois par Bonnemort au point où ses membres à elle sont paralysés, et elle est saisie du coup par la sensation de faire une chute. Valeurs haptiques, proprioceptives, et vestibulaires coïncident ainsi dans l'appréhension hypersensible du drame corporel de la mine (RM III, p.1406).

Le récit de *Germinal* suit le parcours du moi sensible qui fait son apprentissage dans des conditions matérielles inhospitalières. Partie 3, chapitre 1 : Etienne s'accoutume petit à petit à l'expérience physique extrême : son corps se modifie, s'ajuste, ses capacités sensorielles s'affinent : la phrase adverbiale « à la longue » résume son habitude progressive au travail – il souffre moins de l'humidité et de la sensation de suffocation (RM III, p.1249); il transpire moins abondamment: nous assistons à la réduction progressive des conséquences négatives éprouvées par le corps) : la pratique et la routine forment le mineur (le moi, préalablement informe, est peu à peu formé par l'habitat et le travail; par les pressions sociales et matérielles : « fait à la sensation d'avoir du matin au soir ses vêtements trempés sur le corps » (RM III, p.1249). Au gré de son apprentissage, le corps d'Etienne supporte mieux les effets néfastes de l'environnement ; il voit plus clairement dans l'obscurité ; se met à l'écoute

Paysage industriel, paysage multi-sensoriel de *Germinal*

de l'autre ; développe le flair d'un mineur expérimenté ; peaufine l'art de toucher le monde. Le récit zolien fait ainsi ressortir la plasticité du corps qui se modifie, qui s'habitue à son environnement.

L'acoustique et la 'bande sonore' de la mine

Le lecteur entre dans le monde acoustique de la mine en compagnie du néophyte, Etienne, attentif aux sons mécaniques (les bruits du *techné*) comme aux bruits humains (verbaux et non-verbaux), qui sont autant de réponses à diverses pressions (cadences, techniques, processus). Un concert de cris constitue le paysage auditif minier : ce sont des bruits du corps souffrant de tous les temps. La résonance acoustique du travail et des conditions de vie est portée par un chorus de sons humains non-verbaux à valeur variable. Des signes auditifs d'impuissance physique, séquelles de maladie, de détresse, de malaise passager ou plus tenace, sont aussi des indices de présence, des signes de participation, de vibration humaine, dans le monde.

Le corps exténué s'exprime au moyen de ses toux, de ses raclements de gorge, de ses hoquets, de sa respiration coupée. Nous écoutons les lamentations de Berloque, surnommé Chicot, mourant : « le râle continuait, monotone » (RM III, p.1297) : une fois de plus, c'est comme si la voix s'échappait du corps, et se mettait à résonner à travers le rocher (« le râle seul répondait », RM III, p.1297). La voix s'extrait ainsi du corps et, parallèlement, l'écriture fait abstraction du corps *en tant que corps*. La description imagée du rire de Bonnemort fournit un puissant exemple de l'abstraction du corps *qua* corps. Son rire fut « un grincement de poulie mal graissé, qui finit par dégénérer en un accès terrible de toux » (RM III, p.1138). Le rire s'imprègne ainsi des qualités de la culture matérielle. La parenté entre la voix humaine et le bruit de la machine ou du support semble ici excéder la seule analogie : le rire de Bonnemort ne ressemble pas à la poulie, *c'est* la poulie, avec apposition fondée sur la juxtaposition 'brute' sans conjonction médiatrice. C'est la production corporelle – sa performance, son rendement – qui est mise en exergue. L'expérience auditive des personnages fictifs, relayée par le narrateur, est 'réécoutée' par le lecteur qui, muni de ses propres expériences auditives, peut ainsi reconstruire l'ambiance sonore.

Comme nous l'avons constaté, le récit fait souvent abstraction du corps en tant que tel. Le geste corporel produit une sonorité qui passe par la matière

externe, par l'objet physique réel ou imaginé : à titre d'exemple, l'escalier en bois chez la Maheude qui « craquait » sous la pression de pieds lourds et fatigués (RM III, p.1148). L'accent narratif est mis ici sur la chose qui parle, qui communique, qui articule le contact humain–chose–matière à travers le son qui s'émet ; l'humain est ainsi décentré, dé-fétichisé ; le son est matériel et matérialisé. Ce tournant impersonnel du récit zolien semble correspondre à certaines tendances de la littérature de l'ère moderne, allant de Flaubert au nouveau roman.

Michel Serres, dans *Le Parasite* (1980), décrit le bruit 'parasité' ; c'est le signe auditif qui fait violence au sein d'un système de communication (que ce soit le récit littéraire, une construction verbale, ou tout autre système)¹². Le bruit parasité signale la rupture du 'silence' de la lecture. Prenons l'exemple du joueur de cornet de *Germinal* qui émet des sifflements aigus qui font penser au bruit d'une locomotive en détresse (RM III, p.1269). Le bruit est le parasite qui dérange, qui détourne le fonctionnement du système au sein duquel il surgit. En mettant son oreille contre le mur (et, par extension, l'oreille implicite du narrateur et du lecteur), Etienne entend « ces insectes humains en marche » (RM III, p.1163) (ce sont les 700 ouvriers descendus dans la mine, travailleurs de la fourmilière), et l'analogie marque ainsi la coïncidence du monde humain et de l'univers animalier. De tels bruits parasités interrompent le récit et exposent la situation extrême du corps saisi à la fois dans sa fragilité et dans sa persistance¹³.

Le rapprochement du monde humain et du monde insecte capte l'expérience souterraine du mineur. L'enregistrement narratif des sons participe à des tentatives de faire sens d'un monde sensoriel prodigieux. Chez le protagoniste, Etienne, l'écoute devient hyper-sensible ; c'est un moyen qui rivalise avec ou qui compense les pratiques ocularcentriques et logocentriques traditionnelles défaillantes. L'écoute de bruits non-humains qui interrompent le logos ouvre le domaine sensoriel plus amplement et optimise la connaissance et la compréhension des espaces miniers souterrains. Le gain épistémique est rehaussé par le travail figuratif du narrateur, actif dans la production d'images et d'analogies (grattement de fourmis ; cris perçants ; couinements de taupes), travail qui capte les efforts

¹² Michel Serres, *Le Parasite* (Grasset, 1980).

¹³ Cette vision et cette impression acoustique ne sont pas sans rappeler 'les points noirs' du peuple descendant le matin sur la ville de Paris dans *L'Assommoir* où le phénomène visuel est transposé sur le plan acoustique.

Paysage industriel, paysage multi-sensoriel de *Germinal*

de creuseurs de galeries, humains et animaux, dans une perspective post-humaniste qui tente la dissolution des limites normatives entre espèces.

Le tumulte des sens se produit partout où les sens convergent, se répondent, se croisent. Une métaphore à teneur visuelle est chargée de valeur acoustique ou kinesthésique au moment où le bourdonnement cérébral subi par Catherine devient assourdissant : « une meule tournait dans sa tête, son cœur défaillait, s'arrêtait de battre, engourdi à son tour par la fatigue immense qui endormait ses membres » (RM III, p.1400). Le son humain, animalier, ou mécanique est imagé sur les plans visuel et acoustique.

Valeurs olfactives

Traditionnellement, l'olfaction fut une sensation rarement analysée, mais les travaux de l'historien Alain Corbin, depuis trente ans, ont ouvert ce champ d'étude dans l'histoire culturelle¹⁴. Aujourd'hui, l'attention des critiques littéraires se tourne davantage vers l'olfaction. Des études réalisées par Emily Friedman et par Catherine Maxwell se joignent à celles de Janice Carlisle et de Richard Stamelman¹⁵. Les odeurs et les parfums – quotidiens ou exceptionnels – sont toujours codés en termes de politique, d'économie, de quotidienneté, d'érotisme, de socialité, et *Germinal* en fournit un exemple des plus percutants de l'expérience multi-sensorielle.

L'odeur des bars et de la salle de danse est emportée par les mineurs (fumée, parfums âcres, sueurs) dans leurs cheveux, sur leurs habits. De telles traces olfactives sont porteuses de souvenirs, de désirs, d'instincts. Les odeurs fantômes sont complexes. Par exemple, les odeurs du bar Volcan sont 'rapportées' par Zacharie, Mouquet et Levaque : « une haleine de genièvre, une aigreur musquée de filles mal tenues », (RM III, p. 1270). L'olfactif et l'érotique s'y conjuguent. Ce qui frappe, c'est la particularité de l'odeur mise en valeur dans le récit zolien. L'allure érotique de Mme Hennebeau, qui attire par « sa carrure de Cérès dorée par le soleil » (RM III, p. 1304), est à la fois visuelle et olfactive, car dans ses traces un parfum

¹⁴ Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIII-XIX siècles* (Aubier Montaigne, 1982).

¹⁵ Emily Friedman, *Reading Smell in Eighteenth-Century Fiction* (Bucknell University Press, 2016); Catherine Maxwell, *Scents and Sensibility: Perfume in Victorian Literary Culture* (Oxford University Press, 2017); Janice Carlisle, *Common Scents: Comparative Encounters in High Victorian Fiction* (Oxford University Press, 2004); Richard Stamelman, *Perfumes : Joy, Scandal, Sin* (Rizzoli, 2006).

de musc ‘irritant’ ‘traînait’ (*RM III*, p. 1304). C’est donc une forme de parasite olfactive, pour emprunter et transformer la figure acoustique proposée par Michel Serres.

L’odorat sensibilisé aide à décoder les différences sociales : témoin le sarcasme du narrateur : le jour d’une visite officielle du coron où Mme Hennebeau assume le rôle de ‘montreur de bêtes’ (*RM III*, p.1223), elle fait visiter les habitats des mineurs par des invités parisiens socialement distingués, mais elle est d’emblée écœurée par l’odeur de la misère, malgré la propreté relative des maisons sélectionnées pour la visite. Cette odeur plus profonde, tenace, odeur somme toute politique, résiste à l’hypocrisie du personnage ; l’odeur se proclame, elle envahit, elle pénètre l’espace et l’esprit ; elle est aussi ‘parlante’ que le langage verbal du mineur gréviste.

Liée au goût physiologique et aux valeurs gustatives, l’olfaction est une sensation qui devrait davantage retenir notre attention dans l’œuvre de Zola tant elle est riche en instances olfactives explicites et équivoques. Signalées par des odeurs et des parfums, les pratiques culinaires soutiennent la vie et nourrissent l’expérience culturelle. L’odeur des oignons cuits, fréquemment évoquée dans le récit, est le produit olfactif des gestes humains qui assurent la préparation culinaire et le partage alimentaire, voire la convivialité. Cette odeur de cuisine ponctue la vie sensible des habitants du coron : partout présente dans l’air, c’est une sensation ambiguë, réconfortante et écœurante à la fois. Si l’acte de lire peut sembler une expérience olfactivement neutre (lecture de tablette ou de livre neuf), notre mémoire olfactive est doublement sollicitée, ou scindée, par des valeurs contrastées de réconfort, d’une part, et de dégoût, d’autre part¹⁶.

La gamme des odeurs qui circulent dans l’air est nuancée selon le moment, selon le calendrier culturel. Lors de la grande fête estivale des mineurs (Partie 3, chapitre 2), l’odeur rare du lapin qu’on fait cuire déplace l’odeur quotidienne d’oignons à la poêle : c’est l’équivalent de l’oie rôtie préparée par Gervaise Macquart pour le jour de sa fête (*L’Assommoir*, chapitre 7), le lapin est un aliment d’exception qui remplace temporairement la nourriture quotidienne des familles du coron. Les odeurs culinaires expriment/relayent le plaisir, l’amour-propre, la communauté, une relative convivialité, elles représentent la séduction olfactive : repos et détente,

¹⁶ Voir la brillante étude de l’inscription et de la signification de la saleté dans la représentation littéraire et visuelle, David Trotter, *Cooking with Mud : The Idea of Mess in Nineteenth-Century Art and Fiction* (Oxford University Press, 2000).

Paysage industriel, paysage multi-sensoriel de *Germinal*

procurés par la transformation provisoire des conditions de vie ; signes d'une liberté et d'une jouissance provisoires. L'odeur de l'enrichissement relatif (gustatif, convivial) est le rappel sensible de la différence sociale permanente (paysage politique et social).

Odeurs et parfums sont codés socialement, de manière incontournable. L'odeur des oignons, plat populaire, est à contraster avec le parfum d'ananas qui diffuse dans l'air de la salle à manger des Hennebeau. Là, le parfum de l'ananas coupé monte d'une jatte de cristal (RM III, p. 1310): c'est la senteur de l'exotisme, du luxe; cet arôme, cette image fait penser aux oranges exposées dans le tableau de Manet, *Un bar aux Folies Bergère* (1882), fruits palpables, parfumés, séduisants de par leur rondeur et leur couleur appétissantes. L'ananas est aussi intimement lié au colonialisme, au marché international, au commerce des marchandises de luxe ; autre terroir, autre territoire qui dépayse momentanément les personnages romanesques aussi bien que les lecteurs. Alors que le goût est l'immédiat de l'expérience du manger, le parfum exotique stimule le désir sous forme d'anticipation du repas de luxe et d'appréciation du prestige économique.

Parfum et puanteur témoignent de conflits de classe et de différences sociales. L'odeur empestée de la mine pénètre jusque dans les maisons du coron. L'olfaction est une source d'indistinction de l'emploi et de l'habitat pour les misérables : l'air empoisonne corps et esprit. À tout moment, en tout lieu, l'individu est traqué par les effets néfastes de son métier : le mineur travaille à la mine, la mine travaille son corps. Les bourgeois de Montsou, eux, sont hantés par l'odeur de la poudre à canon qui assaille leurs narines. C'est ainsi qu'ils somatisent leur anxiété politique.

Au cours de la grève, des semaines de misère et de privation s'en suivent. Même l'odeur des oignons (sensation ambiguë qui hésite entre dégoût et réconfort) se dissipe. Les odeurs familières du village minier cèdent aux odeurs humides des caves, endroits où vivent les rongeurs. Odeurs et valeurs culinaires et politiques se conjuguent, la neutralité olfactive signifiant ici la misère absolue (absence totale de pots qui mijotent au feu ...).

A la suite de l'effondrement de la mine, c'est l'olfaction, peut-être plus que les autres sensations, qui marque l'expérience catastrophique des survivants. Ceux-ci sont hantés par des cris affreux, par des visions traumatisantes, mais surtout ils sont écoeurés par une odeur de chair humaine brûlée (RM III, p.1555). La vie humaine détruite, il n'y a que

Susan Harrow

l'odeur qui reste, odeur qui refuse d'être neutralisée, odeur de l'innommable, odeur 'incorporée' dans notre imagination de lecteur.

La mine est un endroit que négocient les mineurs quotidiennement par des actes de voir, mais aussi et conjointement, comme nous l'avons constaté, par des actions d'écouter, de discerner, de tâter, de sentir (eau, froid, substance, objet, matériel, corps humain), et de s'exercer physiquement. Approfondir notre lecture du paysage industriel du récit, c'est développer une vive appréciation de la corporalité du personnage fictif dans sa complexité textuelle et représentationnelle. Si la tendance critique a privilégié, de longue date, la visualité zolienne, *Germinal* nous fait découvrir un paysage multi-sensoriel complexe, un paysage mouvant et émouvant, propice à une exploration intégrante des sens et des sensations.

Susan Harrow

University of Bristol

***Germinal* : les facettes multiples du paysage**

Far from being a simple background of scenery, the landscape of Germinal is perhaps the main character of the novel. From the surface to the depth, from reality to history, from innocence to awareness of power relations, Zola devotes himself to a reasoned and didactic exposition of the industrial landscape, worthy of the best critical analyses.

Le paysage des peintres

« Dans tous mes livres, a confié Émile Zola à Henri Hertz ¹, j'ai été en continuel échange avec les peintres ».

André Wurmser, rédacteur de la préface de *Germinal* aux éditions Gallimard 1978, estimait que si *Germinal* « semblait éloigné de la peinture, c'est seulement qu'il ne joue qu'avec les noirs de la ténèbre des fosses au gris perle du poussier »². Certes, les sombres dominent mais les couleurs, simples, ponctuelles, ne sont pas absentes. Des feux rouges marquent le paysage ; le cheval est jaune ; le tricot, violet ; l'aurore s'annonce rose ; le chat est jaune, lui aussi...

Pour autant, le paysage de *Germinal* semble bien éloigné d'un pittoresque tel que le décrivait William Gilpin, l'un des inventeurs de la notion, dans ses *Trois essais sur le beau pittoresque* ³ : *Germinal* ne relève pas de « ce genre de beauté qui est agréable dans une peinture ».

Il se rapproche, par contre, du sublime théorisé par l'irlandais Edmund Burke au cœur du XVIII^e siècle ⁴. Étymologiquement, le mot conjugue le *sub* et le *limis* latins. Il marquerait le mouvement du regard, depuis le bas jusque vers les sommets. Le sublime émane de ce qui est grand, vide, obscur et « susceptible, dit Burke, d'exciter d'une façon quelconque des idées de douleur ou de danger ». Le sublime du paysage de *Germinal*

¹ Henri Hertz (1875 – 1966) est écrivain, journaliste, homme de théâtre. Il fut l'ami de nombreux écrivains (Max Jacob, Henri Barbusse, Romain Rolland, Apollinaire...)

² *Germinal*, éd. Henri Mitterand, Préface André Wurmser (Gallimard, « Collection Folio », 1978).

³ William Gilpin (1724 – 1804), *Three essays on Picturesque Beauty on Picturesque Travel and on Sketching Landscape to which is added a poem, on Landscape Painting*, London: for R. Blamire, 1792.

⁴E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757.

s'éloigne manifestement du « simplement beau ». Il exerce en contrepartie un fort pouvoir de fascination tant sur les lecteurs que sur les personnages du roman. De là naissent, pour les uns comme pour les autres, la peur et l'effroi.

Le mot *Paysage* serait apparu à la Renaissance ; le concept n'a pas d'équivalent dans les mondes antiques grec ou latin. La première occurrence connue serait celle du Dictionnaire (1549) de Robert Estienne (1503 – 1559), imprimeur du Roi ⁵. « Mot commun entre les painctres » : telle est la définition qui en est donnée alors qu'il s'orthographie *Paisage*. Un siècle plus tard, en 1690, dans le Dictionnaire de Furetière ⁶, la définition subit une torsion. La réalité a pris le pas sur l'image. Le paysage comme tableau des peintres n'est présent qu'en seconde place ; le mot désigne en premier lieu l'« aspect d'un pays, le territoire qui s'étend jusqu'où la vue peut porter. Les bois, les collines et les rivières font de beaux paisages. » À l'époque où Zola écrit *Germinal*, le mot est porteur de cette double définition. Il désigne à la fois le territoire réel et le tableau du peintre nanti d'un cadre. L'un et l'autre sont marqués d'un horizon. Structurés par une perspective albertienne (linéaire), ils apparaissent comme fruits d'un point de vue porté sur le monde.

Le tableau de Bruegel l'ancien, *La Chute d'Icare* (1558), dont l'original a disparu mais dont deux copies sont conservées à Bruxelles fait pleinement écho à cette définition ⁷. La vue, étendue, émane d'un regard plongeant vers la mer depuis le sommet d'une côte rocheuse. Le tableau cadre une portion de territoire. Au premier plan, grandi, un homme vêtu de bleu, travaille la terre avec sa charrue. Son regard fixe le sol. Au second plan, en contrebas, plus petit, un berger vêtu de rouge garde son troupeau de moutons, levant les yeux vers le ciel. Au troisième plan, plus

⁵ Robert Estienne fut nommé en 1539 imprimeur du roi pour le latin et l'hébreu. C'est à sa demande que François 1^{er} fit graver par Claude Garamont une police complète de caractères dits *Greco du Roi*.

⁶ Messire Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes*, 1690.

⁷ Nous disposons aujourd'hui, à Bruxelles, de deux copies, l'une exposée dans la collection du musée van Buuren ; la seconde dans celle des Musées royaux des beaux-arts de Belgique.

Germinal : les facettes multiples du paysage

bas encore et très petit, Icare, présomptueux concurrent des dieux, il tombe dans la mer et se noie. Des caravelles, porteuses de modernité, font voile vers un nouveau monde incarné au loin par la présence d'une ville émergeant des brumes. Plus les objets sont éloignés, plus ils sont petits. Au loin, les contours et les couleurs s'estompent. Il en va ainsi du paysage peint occidental, véritable fable indicatrice des conduites à tenir. Installant l'homme au cœur du monde, il lui enjoint de délaisser les transcendances pour creuser son propre sillon sans regarder en arrière.

Ce paysage occidental se retrouve dans *Germinal* : éloge du travail, éloignement des dieux, attention portée aux immanences, présence des perspectives, d'un horizon, d'un point de vue élevé (on grimpe sur le terri), d'une limite au regard (le paysage est décrit jusqu'où la vue peut porter). Il est, de plus, profondément ancré au cœur du récit, même si l'auteur ne le désigne jamais en tant que tel. Le mot « Paysage » est en effet absent du roman.

À l'époque de la Renaissance, à l'heure où émergent tant le concept de paysage que les techniques de perspective ou le châssis des peintres, le philosophe Pico della Mirandola (1463 – 1494) s'adressait à l'homme moderne en émergence: « Je t'ai placé au milieu du monde afin que tu puisses plus facilement promener tes regards autour de toi et mieux voir ce qu'il renferme. En faisant de toi un être qui n'est ni céleste, ni terrestre, ni mortel ni immortel, j'ai voulu te donner le pouvoir de te former et de te vaincre toi-même [...] »⁸.

Étienne Lantier incarne cette part importante accordée à l'individu isolé, observateur de l'espace et de ses fonctionnements, cherchant à se forger une identité et ne comptant pour cela que sur lui seul.

Le paysage des cinéastes

Les gris, les noirs inondant le roman renvoient à la photographie qu'Émile Zola pratiquera abondamment à partir de l'année 1894 mais qu'il côtoyait depuis longtemps. Il faut reconnaître cependant que dix ans avant la naissance du cinéma, l'écriture de *Germinal* présente les caractères d'une

⁸ Pico della Mirandola (1463-1494), *De Hominis dignitate (De la dignité humaine)*.

Monique Sicard

image-mouvement. Citons le rendu expressionniste de la descente de l'enfant Jeanlin, observé depuis la surface par Étienne Lantier, lorsqu'il descend dans la fosse après avoir allumé une chandelle :

La corbeille de feu, maintenant, éclairait en plein sa grosse tête, aux cheveux blancs et rares, à la face plate, d'une pâleur livide, maculée de taches bleuâtres. (RM III, p.1367)

Ici ou là, l'écriture progresse en caméra subjective : dès le début du livre, nous sommes Etienne Lantier. Nous entendons avec lui le souffle du vent qui balaye la plaine. Avec lui nous frissonnons de froid. Et sur notre gauche, alors que nous nous éloignons de la grande route droite, c'est encore avec lui que nous apercevons trois brasiers. Mais alors que nous empruntons le chemin creux, tout disparaît pour réapparaître au détour du chemin :

Un chemin creux s'enfonçait. Tout disparut. L'homme avait à droite une palissade, quelque mur de grosses planches fermant une voie ferrée ; tandis qu'un talus d'herbe s'élevait à gauche, surmonté de pignons confus, d'une vision de village aux toitures basses et uniformes. Il fit environ deux cents pas. Brusquement, à un coude du chemin, les feux reparurent près de lui, sans qu'il comprît davantage comment ils brûlaient si haut dans le ciel mort, pareils à des lunes fumeuses (RM III, p.1235).

Une telle écriture de type cinématographique se retrouverait dans le montage par plans successifs, tel ce champ contre-champ qui oppose radicalement le monde des ouvriers dans la première partie et la famille bourgeoise dans la seconde. La « caméra » suit alors le regard d'une personne arrivant de l'extérieur dans la belle propriété, descendant à la cuisine, remontant jusque dans la chambre de la jeune fille de la maison, presque dans son lit. Nous l'observons dormir. En rupture brutale, le plan suivant est « filmé » depuis l'intérieur de la cuisine. La porte s'ouvre, la jeune Cécile apparaît.

Brusquement, la porte s'ouvrit, et une voix forte cria :
- Eh bien ! quoi donc, on déjeune sans moi ! (RM III, p.1199)

Germinal : les facettes multiples du paysage

L'écriture-cinéma se marque encore dans la description panoramique effectuée par le vieux charretier :

Et, de sa main tendue de nouveau, il désigna dans les ténèbres des points invisibles, à mesure qu'il les nommait. Là-bas, à Montsou, la sucrerie Fauvelle marchait encore, mais la sucrerie Hoton venait de réduire son personnel [...]. Puis, d'un geste large, il indiqua au nord, toute une moitié de l'horizon : les ateliers de construction Sonnevile n'avaient pas reçu les deux tiers de leurs commandes habituelles. (RM III, p.1136)

En intégrant le regard et ses mouvements, Émile Zola devance la mise en œuvre du cinéma qui fera son apparition dix années plus tard. Mais il est vrai que l'époque est à la perception et à la prise en compte du mouvement. Le tremblement de terre de Lisbonne en 1755 et la révolution de 1789 ont rendu le monde frêle et vacillant. Tout bouge en effet. En premier lieu, les paysages vus du train, les espèces animales. Les montagnes elles-mêmes semblent instables. Mais surtout, l'époque est marquée par la profonde instabilité des régimes politiques. Zola n'échappe pas à ces mouvances du regard.

Le commentaire du vieux Bonnemort sur le paysage est riche d'une certaine efficacité pédagogique : il suffit à modifier le regard porté par Étienne sur l'espace alentour. Le lecteur, à l'instar certainement d'Étienne Lantier, prend conscience de la dimension politique du paysage.

Maintenant Etienne dominait le pays entier. Les ténèbres demeuraient profondes mais la main du vieillard les avait comme emplies de grandes misères, que le jeune homme, inconsciemment, sentait à cette heure autour de lui, partout, dans l'étendue sans bornes (RM III, p.1137).

Le choc des noirs paysages

Créée en 1756-1757, la Compagnie des mines d'Anzin fut l'une des premières grandes sociétés capitalistes européennes. Employant des

Monique Sicard

milliers de personnes, riche de dizaines de puits, elle connut une progression fulgurante et fut pionnière tant dans les domaines techniques qu'administratifs ou commerciaux. Le 19 février 1884, cependant, 12,000 mineurs se mettaient en grève. Quelques jours plus tard, Émile Zola gagnait les lieux, descendait dans la mine, assistait à des réunions syndicales, faisait connaissance avec l'un des meneurs. *Mes notes sur Anzin* constitue une source remarquable de l'écriture de ce *Germinal* que Zola commence à rédiger deux mois après son retour du valenciennais. Les drames de l'inondation, de l'effondrement de la mine seront, quant à eux, empruntés aux catastrophes minières du sud de la France.

Nous savons ainsi que l'écriture du roman emprunte directement à la réalité des paysages miniers. Englués dans une poussière noire, marqués par les flammes et les fumées, ces paysages, lorsqu'ils sont décrits par les écrivains, sont en opposition radicale avec l'idée de nature telle qu'elle prévalait à la fin du XVIII^e siècle. L'émotion qu'ils suscitent est considérable. Ainsi témoigne un observateur-écrivain américain cité par François Crouzet dans l'article « Naissance du paysage industriel » :

Pendant que tous ces Etnas et Vésuves s'étendent devant nous, les cieux sont sombres et noirs, sans une seule étoile. Nous descendons les collines, passant au milieu même de toutes ces flammes ; la vue est horrible et magnifique⁹.

L'écrivain William Cobbett (1763 – 1835)¹⁰, s'approchant de Sheffield en 1830 témoigne, quant à lui :

La nuit était tombée, si bien que nous vîmes les fours à fer dans toute l'horrible splendeur de leurs flammes perpétuelles. On ne peut rien concevoir de plus grandiose ou de plus terrifiant que les vagues jaunes de feu qui jaillissent incessamment du sommet de ces fours.

⁹ François Crouzet, Naissance du paysage industriel in : *Histoire Economie et Société*, 1997, 16^{ème} année, n°3. *Environnement et développement économique*, p.419-438 www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_1997_num_16_3_1955

¹⁰ Journaliste et responsable politique britannique.

Germinal : les facettes multiples du paysage

Ces paysages miniers qui font songer à l'enfer, perdurèrent. En 1942, le géographe Brunhes décrivait encore ainsi le *Black Country* du centre de l'Angleterre :

[...] des maisons grises, des chemins jonchés de scories noires, une atmosphère grise et chargée, et partout, des fumées. Avec leurs grands « terris », ils paraissent au premier aspect de véritables pays de ruines.

En Angleterre, les mines de charbon du sud du Staffordshire, l'exploitation du coke et les fonderies et aciéries collatérales à l'extraction de la houille entraînèrent un tel niveau de pollution que le point de vue sur l'industrie évolua. La notion de progrès fut ébranlée. Très tôt, en 1863, fut ainsi votée la loi dite *Alkali Act* visant à limiter les émissions polluantes de chlorure d'hydrogène dans les zones minières. D'autres horreurs, comme le travail des femmes et des enfants dans les galeries de mine évoqué par Zola dans *Germinal* alors que ces pratiques n'étaient plus de mise en France en 1884-1885, contribuèrent à faire changer les opinions. On passa de l'admiration pour la modernité au rejet d'une activité industrielle doublement destructrice de l'harmonie naturelle et de l'ordre social. L'industrie devint synonyme de fumées, de laideurs, de saletés, de misères, d'oppression.

Il semble qu'une rupture radicale sépare l'idée de Nature telle qu'elle existait au XVIII^e siècle, telle que l'entendaient Jean-Jacques Rousseau et les écrivains du XVIII^e siècle et le concept de paysage tel qu'il prend forme au siècle suivant. Pour Luc Lefort¹¹, le paysage qui formait jusqu'alors le fond du tableau prend un tout autre sens au lendemain de la Révolution. Il n'est plus cet écrin au sein duquel s'épanouit l'être humain raisonnable mais l'environnement sublime d'un regard nouveau porté sur soi. Il est une prise de conscience. Si la nature reste classiquement perçue comme le décor idéal d'un bonheur possible, le paysage implique de se voir soi-même regardant. S'élevant au rang de concept, il témoigne alors d'un rapport de domination sur le monde.

¹¹ Luc Lefort, *Le Génie du paysage : l'idéologie paysagère dans la littérature française des années 1800*. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2014.

Les scènes chaotiques, perdues dans la brume, les ciels orageux, les plaines sombres, se font le miroir des tourments de l'âme. Zola en fera le reflet des injustices, des révoltes et des tourments sociaux. La plaine minière est sinistre, comme la société des hommes. Entre elles, la fusion est profonde. Le concept de Paysage, cependant, n'est pas simple mais marqué d'aporées. Le célèbre tableau de Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (*Le voyageur au-dessus de la mer de nuages*), peint vers 1817-1818¹², incarne bien cette figure du paysage occidental romantique. Un homme seul, dominant, en position élevée, semble avoir la maîtrise d'un paysage sans limite ; cet homme qui surplombe le monde, côtoyant les transcendances, nous le voyons, nous l'observons, nous le tenons à distance. Notons qu'au moment même où Caspar David Friedrich peint son voyageur au-dessus d'une mer de nuages, Géricault et son *Radeau de la Méduse*¹³ dressent le portrait d'une société prête à plonger dans le chaos.

Une didactique du paysage

Le paysage de *Germinal* est né du lieu même. En ce sens, il possède un caractère vernaculaire, le mot latin *vernaculus*, désignant l'esclave né dans la maison. Avant d'être contemplé, décrit, ce paysage est produit, façonné par ceux qui y vivent. Mais industriel, minier, il s'oppose manifestement au bien-être de la majorité de ses habitants. En ce sens, il est surtout politique, né du pouvoir et de l'argent. Le film *Germinal* réalisé par Albert Capellani en 1913 montre un Lantier se baissant, ramassant un caillou, une pierre de charbon. Les mineurs, leurs familles, leurs organisations sociales, leurs bâtis, font ainsi corps avec un paysage industriel issu de sa géologie. Mais plus encore, leur corps, leur cœur en sont salis. Ainsi le vieux Bonnemort rencontré par Etienne Lantier raconte « la terre dans le gésier », le « ventre gonflé d'eau comme une grenouille » (RM III, p.1138). Le charbon pénètre jusque dans sa carcasse, l'imprégnant profondément : « Quand il eut toussé, la gorge arrachée par un raclement profond, il cracha au pied de la corbeille et la terre noircit » (RM III, p.1138). Bonnemort en mourra.

¹² Huile sur toile, 98,4 x 74,8 cm., Hambourg, Kunsthalle.

¹³ Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, Huile sur toile, 491 Xx716 cm., 1818-1819, Musée du Louvre.

Germinal : les facettes multiples du paysage

Campé dès l'introduction du roman, le paysage est cet espace façonné socialement, héritier d'une histoire de la vie ordinaire, et néanmoins marqué par les signes de la modernité technique et industrielle. Par ce fait même, il est paysage. Loin simplement d'être dominé par l'être humain et son avidité, il réagit en retour, en bête anthropomorphe, mangeuse d'hommes. Les roches boivent le sang, avalent les corps. Ainsi le puits dévoreur se nomme « Le Voreux ». Zola use, pour en parler, des termes techniques à sa disposition :

Le Voreux, à présent, sortait du rêve. Étienne, qui s'oubliait devant le brasier à chauffer ses pauvres mains saignantes, regardait, retrouvait chaque partie de la fosse, le hangar goudronné du criblage, le beffroi du puits, la vaste chambre de la machine d'extraction, la tourelle carrée de la pompe d'épuisement. Cette fosse, tassée au fond d'un creux, avec ses constructions trapues de briques, dressant sa cheminée comme une corne menaçante, lui semblait avoir un air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger le monde. (RM III, p.1135)

Et plus loin :

Et le Voreux, au fond de son trou, avec son tassement de bête méchante, s'écrasait davantage, respirait d'une haleine plus grosse et plus longue, l'air gêné par sa digestion pénible de chair humaine.

Ce paysage d'un pays noir n'est pas un simple assemblage d'éléments autonomes. D'étroites relations systémiques lient ceux qui s'offrent à la vue. Il est vrai que le concept de réseau, ensemble de relations tissées avec l'environnement et entre les êtres vivants eux-mêmes, émerge au cœur du XIX^e siècle, au sein des théories de la nature. Ainsi, les premières cartes phytogéographiques de répartition des formations végétales en fonction de l'altitude ont été dressées au tout début du siècle par Wilhelm von Humboldt (1767 – 1835) qui atteignait la plus haute altitude à laquelle on n'avait alors jamais accédé, en gravissant les flancs du volcan

Chimborazo¹⁴, alors considéré, avec ses neiges éternelles, comme le plus haut sommet de la Terre. En 1859, Charles Darwin publiait *L'Origine des espèces* développant ainsi ses théories sur la sélection par les conditions du milieu. Quelques années plus tard, en 1866, le biologiste Haeckel créait le mot « Écologie » (de *eikos*, la maison et de *logos*, le propos).

Le paysage de *Germinal* est un espace cohérent, formé d'éléments profondément liés les uns aux autres et ces relations pourraient bien jouer un rôle plus important que les éléments du paysage eux-mêmes. Etienne Lantier découvre ces composants peu à peu, élément par élément. Il apprend à les comprendre. Avec lui, le lecteur. Il questionne ainsi le vieux charretier qu'il vient de rencontrer (RM III, p.1135) : « C'est une fosse, n'est-ce pas ? » Le vieux ne peut répondre, mais il crache. « Enfin, il cracha, et son crachat, sur le sol empourpré, laissa une tache sombre. » À la page suivante, il crache de nouveau : « Le vieux cracha noir ». La solution de l'énigme n'est donnée que quatre pages plus loin :

Une crise de toux l'interrompit encore. – Et ça vous fait tousser aussi, ? dit Étienne Mais il répondit non de la tête, violemment. Puis, quand il put parler : – Non, non, je me suis enrhumé, l'autre mois. Jamais je ne toussais, à présent, je ne peux plus me débarrasser... et le drôle, c'est que je crache, c'est que je crache... Un raclement monta de sa gorge, il cracha noir. – Est-ce que c'est du sang ? demanda Étienne, osant enfin le questionner. Lentement, Bonnemort s'essuyait la bouche d'un revers de main. – C'est du charbon... J'en ai dans la carcasse de quoi me chauffer jusqu'à la fin de mes jours. Et voilà cinq ans que je ne remets pas les pieds au fond. J'avais ça en magasin, paraît-il, sans même m'en douter. Bah ! ça conserve !

Ce dialogue est suivi d'un silence qui montre qu'Étienne a enfin compris.

Ainsi fonctionne le roman. De questions en questions, d'élément de réponse en élément de réponse. Zola se livre ici à une véritable didactique du paysage. Sa foi en l'instruction pour l'émancipation éclate ici ou là :

¹⁴ Le volcan Chimborazo est aujourd'hui situé en Équateur, pays ayant acquis son indépendance en 1822.

Germinal : les facettes multiples du paysage

Tout péterait un jour grâce à l'instruction. On n'avait qu'à voir le coron même : les grands-pères n'auraient pu signer leur nom, les pères le signaient déjà et quand aux fils, ils lisaient et écrivaient comme des professeurs. Ah ! Ca poussait, ça poussait petit à petit, une rude moisson d'hommes, qui mûrissait au soleil ! (RM III, p.1163)

Un paysage invisible

Le paysage que découvre Étienne est vertigineux, marqué par des batteries de cent cheminées plantées obliquement. Alignant des rampes de flammes rouges, il génère une profonde tristesse. L'horizon apparaît menaçant ; les étoiles sont masquées par la poussière, remplacées par « ces feux nocturnes des pays de la houille et du fer »¹⁵. Cette surface visible se double d'un paysage invisible, souterrain, plus inquiétant encore, dont on pressent l'existence.

Il y eut un silence, le marteau lointain battait à coups réguliers dans la fosse. Le vent passait avec sa plainte, comme un cri de faim et de lassitude venu des profondeurs de la nuit. (RM III, p.1139)

La nuit profonde, le ciel bouché, accentuent dès la première phrase du roman, l'invisibilité d'un paysage qui reste à découvrir et à comprendre.

Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavé coupant tout droit, à travers les champs de betteraves. (RM III, p.1133)

La première de ces invisibilités tient à la mine elle-même et ses galeries qui plongent jusqu'à 550 mètres de profondeur. L'horizontalité de surface se double d'une verticalité des profondeurs, à l'instar des gravures de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, lorsqu'elle illustre le fonctionnement des mines.

¹⁵ Ce paysage que découvre Étienne serait celui que Zola a vu en février 1884 à la fosse Thiers, de la Compagnie des mines d'Anzin, à Bruai.-les-Anzin.

Monique Sicard

La seconde invisibilité est historique, économique, politique.

Ces deux invisibilités sont causales, déterminant l'aspect, le caractère du paysage de surface. Non content de décrire l'espace minier, Émile Zola nous en fait sentir les causes géologiques, techniques, mais aussi économiques et historiques. L'invisibilité économique fait planer une sourde menace tant elle empêche de comprendre le fonctionnement du paysage de surface :

Étienne, songeur, regardait la nuit. Il demanda :

– Alors, c'est à Monsieur Hennebeau, la mine ?

– Non, expliqua le vieux. Monsieur Hennebeau n'est que le directeur général. Il est payé comme nous. (RM III, p.1141)

L'explication historique retrace de manière précise l'arrivée du capitalisme dans la région. Zola procède en suivant les règles d'une micro-histoire ancrée dans les biographies individuelles pour évoquer ensuite des enjeux plus généraux.

L'écrivain souligne d'abord l'importance des filiations de mineurs :

La famille travaillait pour la Compagnie des mines de Montsou, depuis la création, et cela datait de loin, il y avait déjà cent six ans. Son aïeul, Guillaume Maheu, un gamin de quinze ans alors, avait trouvé le charbon gras à Réquillart, la première fosse de la Compagnie, une vieille fosse aujourd'hui abandonnée, là-bas, près de la sucrerie Fauvelle. [...] Cent six ans d'abattage, les mioches après les vieux, pour le même patron : hein ? (RM III p.1139)

Puis, l'explication se fait ensuite plus précise et plus politique.

La fortune des Grégoire, quarante mille francs de rente environ, était tout entière dans une action des mines de Montsou. Ils en racontaient avec complaisance l'origine, qui partait de la création même de la compagnie. Vers le commencement du dernier siècle, un coup de folie s'était déclaré, de Lille à Valenciennes, pour la recherche de la houille. Les succès des concessionnaires, qui devaient plus tard fonder la Compagnie d'Anzin, avaient exalté

Germinal : les facettes multiples du paysage

toutes les têtes. Dans chaque commune, on sondait le sol ; et les sociétés se créaient, et les concessions poussaient en une nuit. Mais parmi les entêtés de l'époque, le baron Desrumaux avait certainement laissé la mémoire de l'intelligence la plus héroïque (RM III, p.1197)

Zola décrit avec une certaine précision le fonctionnement d'une entreprise capitaliste. S'il prend nettement la défense des pauvres gens, il veille à ne pas être caricatural et rappelle que pendant quarante années, le baron Desrumaux, le fondateur, avait dû se battre contre toutes sortes de vicissitudes : recherches infructueuses, éboulements, inondations, tracas administratifs, paniques des actionnaires, conflits avec les propriétaires terriens...

Il venait enfin de fonder la société Desrumaux, Fauquenois et Cie pour exploiter la concession de Montsou, et les fosses commençaient à donner de faibles bénéfices, lorsque deux concessions voisines, celle de Cougny appartenant au comte de Cougny et celle de Joiselle, appartenant à la société Cornille et Jenard, avaient failli l'écraser sous le terrible assaut de leur concurrence. Heureusement, le 25 août 1760, un traité intervint entre les trois concessions et les réunit en une seule ; la Compagnie des mines de Montsou était créée, telle qu'elle existe encore aujourd'hui. (RM III, p.1197)

Pour conclure

Le territoire de *Germinal* se présente comme un paysage complet. Non réductible à un décor, ni même à une simple « vue », il est l'objet même du roman, quasiment son personnage principal tant il donne naissance à toutes sortes d'actions et de comportements, en responsable de la vie et de la mort de ses habitants. Énorme, englobant dès les premières lignes du roman, il est originellement présent dans ce caillou ramassé à terre par Etienne Lantier, comme un symptôme, un signe des bénéfices acquis et des drames à venir. La géologie, l'histoire sociale, la politique et la littérature fusionnent intimement et magnifiquement. Visible, le paysage est incorporé ; ressenti et décrit jusque dans l'intérieur des corps. Invisible et souterrain, il est pensé autant que vu. La précision des termes

techniques, les nombreuses quantifications, trahissent la volonté d'Émile Zola de rendre compte d'une réalité, quand bien même il utiliserait la fiction à cette fin. L'écriture de *Germinal* commence moins de deux mois après le retour d'Anzin de l'écrivain. A l'époque la Chambre des députés débat encore de la grève d'Anzin. La thématique est d'une actualité brûlante. Ce paysage, vu notamment depuis le sommet des terris, ne se limite pas à une description de surface mais invite au parcours ; on sent le froid, le souffle du vent de mars, l'engourdissement des mains, les sons et bruits divers. Ainsi, « [...] une seule voix montait, la respiration grosse et longue d'une échappement de vapeur, qu'on ne voyait point » . (RM III p.1134) Mais on ressent aussi la faim, les odeurs, la profonde tristesse des lieux. Et plus tard, les grondements d'un volcan en éruption, la clameur de détresse, les hurlements plaintifs d'un chien qui n'aboie plus. Le paysage est un engagement complet des corps.

Les Raisins de la colère de Steinbeck, livre lui aussi géographiquement et géologiquement ancré, socialement typé, se fera plus tard l'écho de ces catastrophes du paysage. Là encore, les effets de la modernité – ici, une agriculture motorisée – conduisent à sa recomposition. Entre les mines qui détruisent la terre, empoisonnent le ciel et l'exploitation intensive des champs qui rend invivables les plaines américaines, les dégâts causés par l'homme sur son environnement à l'aide de machines monstrueuses résonnent avec une acuité particulière. Les paysages sont aux prises avec les intérêts financiers des puissants.

Cependant, malgré le panorama sombre qu'elles décrivent, ces œuvres restent porteuses d'un message d'espoir. John Steinbeck le souligne :

Quand les théories changent et s'écroulent, quand les écoles, les philosophies, quand les impasses sombres de la pensée nationale, religieuse, économique, croissent et se décomposent, l'homme va de l'avant, à tâtons, en trébuchant, douloureusement, parfois en se trompant. S'étant avancé, il peut arriver qu'il recule, mais d'un demi-pas seulement, jamais d'un pas complet ¹⁶.

Il en va ainsi d'Etienne Lantier, qui repart en direction de la lumière laissant derrière lui un monde effondré. Mais alors, il est instruit. Désormais, il sait, il a compris. Le paysage, pour lui, n'a plus de secret.

¹⁶ John Steinbeck, *Les Raisins de la colère*, Chapitre XIV.

Germinal : les facettes multiples du paysage

Les camarades étaient tous là, il les entendait le suivre à chaque enjambée. N'était-ce pas la maheude, sous cette pièce de betterave, l'échine cassée, dont le souffle montait si rauque, accompagné par le ronflement du ventilateur ? A gauche, à droite, plus loin, il croyait en reconnaître d'autres, sous les blés, les haies vives, les jeunes arbres.

Monique Sicard

ITEM/CNRS-ENS, Paris





carte postale ancienne

La fabrique cinématographique et photographique des paysages miniers

In the 'Notes sur Anzin' which he wrote in preparation for his writing of Germinal, Zola describes in great detail the mining landscapes he discovers in the course of his explorations. In this contribution to the Colloquium I wish to show how these landscapes are re-created in Albert Capellani's cinematographic adaptation of Germinal in 1913, in the photographs of Benoît Barbier (stillman for the Germinal of Claude Berri), and, finally, in the viewfinder of Gérald Bloncourt, the recently deceased Haitian photographer.

Dans sa biographie de Zola¹, Henri Mitterand revient en détail sur le séjour de Zola à Anzin, sur sa découverte du pays minier, de ses habitants et de ses paysages. Et il rappelle cette phrase de Zola, dans une lettre à Henry Céard, qui résume finalement assez bien l'ambition de cette contribution : associer la notion de paysage industriel et minier aux médiums que sont le cinéma et la photographie : « À Valenciennes depuis samedi au milieu des grévistes, qui sont fort calmes d'ailleurs. Pays superbe pour le cadre de mon bouquin »². Deux mots essentiels sont alors associés : pays que l'on découvre par ses paysages et le cadre du roman, qui deviendra le cadre de la caméra, le cadre de l'objectif photographique.

Henri Mitterand note également que le rendu authentique des paysages, chez Zola, n'est jamais éloigné du rendu des décors d'intérieur et des portraits. Encore une fois, le paysage est un cadre dans lequel viennent s'insérer une réalité politique et sociale, des personnages, des individualités qui vivent et meurent. Zola décrit à grands traits Anzin et ses approches, « les grandes routes droites, allant par le pays largement ondulé »³, les « maisons basses à un seul étage, mêlées à des constructions bourgeoises », les faubourgs avec « des cabarets en masses, quelques bals, des petites boutiques », les routes pavées du Nord, les corons, rectilignes avec leurs « deux rangs de maisons collées dos à dos », leurs jardins maigres, leurs puits communs, les tonneaux où l'on recueille les eaux de pluie, les ustensiles qui traînent. Le décor pauvre et triste des quartiers ouvriers, sous la pluie qui colle la boue noire. Et les noms et surnoms des corons et des estaminets: les Trente, les Quarante-six, les Soixante et Onze, les Cent Vingt, les

¹ Henri Mitterand, *Zola. L'homme de Germinal* (Paris : Fayard, 2001), p.723.

² Lettre d'Émile Zola à Henry Céard du 26 février 1884, *Correspondance générale*, sous la direction de B.H. Bakker (Montréal-Paris : Les Presses de l'Université de Montréal-Éditions du CNRS, 1985), t.V, p.77.

³ Les citations dans ce paragraphe se trouvent dans Émile Zola, *Mes notes sur Anzin*, édition de Henri Marel (Glasgow : Université de Glasgow, 1989), p.46.

Bas de soie, Paie tes dettes... Chez Zola, le paysage est rarement désincarné et, d'ailleurs, ce qui est frappant quand on se rend à Anzin, de nos jours, c'est le rapport de violence qui existe toujours entre les paysages miniers et les personnes qui vivent dans ce qui, pour eux, n'est pas un paysage mais un environnement quotidien, familial.

Henri Mitterand nous rappelle enfin un dernier élément, essentiel à notre réflexion. Zola vient à Anzin afin de ramener des images vraies des paysages du Nord. Il nous faudra donc nous poser la question de cette véracité, de cette authenticité des images dans la fabrique cinématographique et photographique des paysages miniers tout au long du 20^{ème} siècle. Est-ce que le cinéaste souhaite « faire vrai », est-ce que le photographe se pose en reporter qui rapporte un reportage photographique pour donner à voir une réalité ou est-ce que tous deux sont d'abord des artistes qui posent un regard particulier sur un paysage qui ne l'est pas moins, en transfigurant ce paysage pour en montrer toute l'esthétique et en gommer toute la trivialité ?

Ce sont ces quelques questions que je me propose de poser en explorant quelques œuvres cinématographiques et photographiques du 20^{ème} siècle, en rapport ou non avec *Germinal* mais dans le souci de comprendre comment se place le créateur d'images par rapport aux paysages qu'il filme ou photographie.

Le *Germinal* d'Albert Capellani

Il aurait été tentant de comparer la manière dont les paysages miniers sont filmés ou reconstitués par les trois réalisateurs principaux d'une adaptation de *Germinal* : Albert Capellani en 1913, Yves Allégret en 1963 et Claude Berri en 1993. Mais cette analyse systématique s'avère finalement fastidieuse et peu productive. Il me semble plus judicieux de nous arrêter un instant sur le *Germinal* d'Albert Capellani. En effet, ce long métrage de 2h.30 (une prouesse technique pour le cinéma des années 1910) est particulièrement intéressant dans sa complexité à rendre une atmosphère de mine, avec des paysages et des personnages, dans un cadre technique très contraint, celui d'un cinéma qui a tout juste 20 années d'existence. De plus, Albert Capellani vient du théâtre et du music-hall, il est un proche d'André Antoine, metteur en scène et cinéaste lui aussi. Nous sommes ainsi à la confluence des genres dramatiques et cinématographiques, dans une espèce d'indécision entre les deux médiums dont Capellani se sort parfaitement, dans ce film, évitant le piège du théâtre filmé.

La fabrique cinématographique et photographique des paysages miniers

On n'a que peu de témoignages sur le tournage de ce film. Seul, l'opérateur Pierre Trimbach en parle dans ses mémoires⁴. Il se souvient avoir visité une mine à Auchel (Pas-de-Calais) avec le metteur en scène et un décorateur. Ils descendent dans le puits de mine. Le décorateur en second, Pasquier, prend de nombreux croquis car il est impossible de faire des photos dans les tunnels, l'utilisation du magnésium étant interdite. Ils reconstituent le carreau de la mine en studio avec des toiles peintes et du carton. La mine elle-même est recrée en utilisant la piscine du studio pour la séquence finale de l'inondation. Sur le tournage, pas moins de 130 figurants ont été utilisés, un nombre impressionnant pour cette époque.

Une bonne partie du film a été réalisée sur place à Auchel. Les paysages que nous voyons dans le film sont des paysages « réels », pas modifiés pour les besoins du tournage mais sont traités comme des reportages filmés que l'on vient ensuite insérer dans les scènes d'intérieur ou de fond de mine. Ce tournage en extérieurs apporte au film vérité et naturalisme ; on voit ce qu'a pu voir Zola, en d'autres lieux pas si éloignés, mais probablement selon des points de vue identiques. Le paysage se découvre du point de vue de celui qui le découvre pour la première fois : selon un plan large puis dans un cadre de plus en plus serré au fur et à mesure qu'il avance, qu'il entre dans ce paysage pour finir par en faire partie.

Le plus remarquable y est donc l'emploi du décor naturel. C'est ce que relève et étudie, avec précision, Jean-Pierre Berthomé :

Les paysages, d'abord. Faisant le choix de filmer dans le bassin minier du Nord-Pas-de-Calais, dans la région même où Zola situe l'action de son roman, Capellani nimbe de grisaille des plaines stériles dominées par les montagnes imposantes des terrils ou par les tours qui coiffent les fosses. Pour souligner encore cette tension qui creuse l'image, des routes s'éloignent jusqu'au fond vers la mine, et les lignes tirées dans le ciel par les câbles de transport du charbon vont les y rejoindre. Rien de plus éloquent à cet égard, dans sa simplicité nue, que la première rencontre de Lantier et du vieux Bonnemort, au sommet d'un monticule (une tête de puits en fait) devant lequel le chemin serpente jusqu'à la mine de Montsou, pendant qu'au-dessus de leurs têtes passent les bennes chargées de blocs de houille. [...] Les cônes sombres des terrils dominant ainsi une grande partie des

⁴ Pierre Trimbach, *Quand on tournait la manivelle... Ou les mémoires d'un opérateur de la Belle Époque*, (Éditions Cefag, 1979), p.85.

extérieurs, pesant le plus souvent sur les maisons basses des mineurs mais pas sur celles des patrons⁵.

Il ne doit pas y avoir dans *Germinal* un seul plan d'extérieur qui ne soit emprunté au réel, et Capellani, chaque fois qu'il le peut, filme également *in situ* les décors de surface de l'usine ou de la mine quand l'éclairage le permet. Ainsi de l'entrée de la fosse du Voreux, là où se réfugie Lantier recherché par la police : on pourrait croire son entrée recréée en studio tant elle se prête efficacement au filmage et pourtant elle est entièrement photographiée dans l'arrière d'un bâtiment de mine dont une fumée discrète au sommet d'une cheminée nous révèle qu'il est au même moment en activité.

Enfin, Jean-Pierre Berthomé remarque que :

la mise en scène semble se figer dans ces décors où la caméra retrouve toujours les mêmes positions et se voit interdire le moindre mouvement (une restriction compensée par l'invention avec laquelle Capellani multiplie en revanche les déplacements de ses personnages). Ce qui frappe surtout, c'est l'intelligence avec laquelle le cinéaste oppose deux types de représentation. Dans le bureau et la salle à manger du patron règne l'esthétique affectionnée par la production Pathé pour ses drames bourgeois, avec ses trompe-l'œil de théâtre et sa profusion décorative. Chez Maheu, le décor se réduit à un essentiel qui rend inutile le trompe-l'œil : une table, trois chaises, une étagère au mur, un fourneau. Et trop de monde, toujours, dans ce décor restreint, trop de monde alors que ce sont les meubles et les accessoires qui encombrent l'espace bourgeois⁶.

Benoît Barbier : Photographe *Germinal* filmé

80 ans après Capellani, c'est le tour de Claude Berri de s'attaquer à *Germinal*. Nombre de reproches lui ont été faits, quant à son rapport de fidélité avec le roman, l'authenticité des personnages au regard des stars qui les ont incarnés. Il n'en reste pas moins que le tournage de *Germinal*, dans le Nord/Pas-de-Calais, fut un événement retentissant, qui mobilisa des centaines de figurants, pour beaucoup mineurs ou anciens mineurs. Le tournage laisse toujours des traces d'une économie nouvelle, de marques déposées « *Germinal* » pour des bières ou du chocolat ! À la sortie du film, les cinémas de la région furent pris d'assaut, le

⁵ Jean-Pierre Berthomé, 'Décors et espace dans les films français de Capellani', 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 68 (2012), p.137-150.

⁶ *Ibid.*

La fabrique cinématographique et photographique des paysages miniers

journal régional, *La Voix du Nord*, reçut des milliers de courriers de témoignages, d'avis, archives qui resteraient aujourd'hui à explorer. L'avant-première à Lille déplaça même un Président de la République (François Mitterand), en TGV avec les représentants les plus éminents de la famille Zola... Mais plutôt que de m'intéresser au film de Berri, qui a été finalement beaucoup étudié, j'ai préféré faire un pas de côté en étudiant l'œuvre d'un photographe, Benoît Barbier, qui fut le photographe de plateau, celui qui devait en constituer l'album de famille, paru en 1993 sous le titre *Germinal Blues*⁷.

Voici quel est son projet, placé en ouverture de son ouvrage :

Anticipant la nostalgie qui nous envahirait sans doute au terme de notre vie commune, j'ai souhaité constituer l'album de cette famille disparate née de la nécessité. Pour le photographe de permanence, il s'agissait de retrouver le charme de ces images jetées en vrac dans de vieux cartons à chaussures, aussi imparfaites qu'émouvantes. Ils feraient donc leur cinéma et je tenterais tant bien que mal d'en conserver quelques traces. Histoire de nous faire des souvenirs pour quand on sera vieux.

Dans son ouvrage, *L'Écrit-Ecran des Rougon-Macquart : conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola*, Anna Gural-Migdal note que de tels propos mettent l'accent sur le caractère à la fois documentaire et nostalgique de la photographie :

Le reportage photographique a ici des visées ethnographiques, puisqu'il s'agit d'observer pendant plusieurs mois la vie commune d'une 'tribu d'artistes' sur les lieux d'un tournage de film. Comme chez Zola, cette tribu compose un monde à part, dans le cas présent celui de la grande famille du cinéma, dont il s'agit de saisir les moments de travail, de repos ou de divertissement. Et n'est-ce pas le principe même de l'enquête ethnographique que de se limiter à une observation de groupes restreints sur le terrain, afin de pouvoir élaborer une documentation de nature descriptive sur l'homme⁸ ?

Anna Gural-Migdal nous rappelle cette réflexion de Roland Barthes dans *La Chambre claire. Notes sur la photographie* : « Contrairement au texte qui, par l'action soudaine d'un seul mot, peut faire passer une phrase de la description à

⁷ Benoît Barbier, *Germinal Blues*, (Paris : Hoëbeke, 1993).

⁸ Anna Gural-Migdal, *L'Écrit-Écran des Rougon-Macquart. Conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola*, (Lille : Presses universitaires du Septentrion), p.168.

la réflexion, la photographie livre tout de suite ces « détails » qui font le matériau même du savoir ethnologique »⁹. La photographie, suggère Barthes, a également partie liée avec la réalité et le passé, car elle fait de l'instant un « avoir-été-là » et montre derrière chaque cliché la mort en train de se faire : « La Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts »¹⁰. Selon Anna Gural-Migdal, Benoît Barbier, avec ses photographies, « révèle le cinéma à l'œuvre en saisissant des instantanés qui correspondent aux notes prises sur le vif par l'auteur des *Rougon-Macquart*. Ces photos, prises à l'aide d'un petit Minolta, cherchent aussi à capter une image significative de ce que deviendra le film, faisant ainsi écho à la manière dont Zola anticipait sur la scène à faire, lorsqu'il prenait ses notes dans un carnet. » Le format panoramique, très souvent utilisé par Barbier (et comme l'utilise également Zola dans certains de ses portraits et paysages photographiés) montre un photographe qui « cherche plutôt à faire une image dans une image et à tirer parti du caractère statique et figé de la photographie. Il réalise son album en choisissant uniquement des vues hors plateau, à travers lesquelles il tente de transmettre à la fois la vérité et la poésie de la photo »¹¹.

Vérité et poésie. En effet, les cartes se brouillent chez Barbier plongé dans le tournage du *Germinal* de Berri. Le cinéaste « fabrique » des paysages miniers par l'entremise des décors, mais au sein d'un paysage bien réel, celui du carreau de mine de Wallers. Vérité et poésie : comme chez Capellani, figurants issus du monde minier, du monde réel, se mêlent aux acteurs, qui sont d'autant plus montrés comme extérieurs à ces paysages qu'ils sont des stars dont on a du mal à se détacher de leur « vie réelle », ce qui a probablement créé ce sentiment de voir une œuvre factice là où le réalisateur voulait mettre le plus de réel possible. Vérité et poésie encore lorsque Benoît Barbier note ceci dans son ouvrage :

Pour certaines scènes, le plan de travail avait convoqué la neige. Elle n'est jamais venue. Vieil habitué de ces déconvenues météo, le cinéma s'arrange de tout. La pluie et le beau temps, il sait faire. Et la neige aussi, fabriquée avec du sel... Un matin de février, elle est arrivée sans prévenir. Trop tard, le film n'en avait plus besoin. Et quand bien même, elle avait choisi son jour : un dimanche... Le week-end, on ne tourne pas en général. Enfin une neige authentique, joli cadeau ! Le faux Voreux, désert, sous la vraie neige, je voulais voir ça, la fiction devenait réalité.

⁹ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, (Paris : Gallimard, 1980), p.52.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Anna Gural-Migdal, *op. cit.*, p.169.

La fabrique cinématographique et photographique des paysages miniers

Les photographies de Benoît Barbier nous montrent, surtout, que le paysage minier, fabriqué par l'image, qu'elle soit cinématographique ou photographique, ne peut jamais être dissociée de ses comédiens, de ses personnages s'il est fabriqué, ou de ses habitants, si ce paysage est réel. Ici, le paysage ne vaut que par le dialogue qu'il instaure avec les humains qui en constituent un élément. Il n'y a pas ici, comme chez Atget qui photographiait les rues de Paris sans en montrer ses habitants, une volonté de gommer l'humain afin de restituer le paysage dans son intégralité, son intégrité, non « pollué » par les marques d'humanité. Ce qui, d'ailleurs serait un non-sens, car le paysage minier, avec ses terrils, ses carreaux de mine, ses corons, est un paysage non-naturel, entièrement façonné par l'homme. La fabrique du paysage minier est donc indissociable d'une fabrique des êtres vivants, mis en scène ou saisi dans l'instant de l'action.

Gérald Bloncourt ou la dissolution du paysage minier

Ce rapport entre fabrique du paysage et présence de l'humain, si intimement liés, me semble-t-il, dans tout le cinéma français et mondial du 20^{ème} siècle (je pense au *Sel de la terre* de Herbert J. Biberman, 1954 ; à *Kes* de Ken Loach, 1970, et, plus récemment aux *Virtuoses* de Mark Herman, 1997 et à *Billy Elliott* de Stephen Daldry, 2000) m'amène à penser que filmer ou photographier la mine revient avant tout à filmer et photographier des hommes et des femmes, dans un paysage dont la réalité souvent violente vient souvent souligner la violence des conditions de vie. Et c'est de cette manière que j'aimerais conclure en évoquant l'œuvre du peintre et photographe haïtien, Gérald Bloncourt (décédé en juin 2018), que m'a fait découvrir Monique Sicard. Bloncourt photographie abondamment les milieux populaires et les grands mouvements sociaux qui les agite tout au long de la seconde moitié du 20^{ème} siècle, alors qu'il est installé en France.

Quand on se rend sur son site Internet¹², où l'on peut trouver des centaines de photographies classées par thème, on ne trouve pas l'occurrence « mines » mais l'occurrence « mineurs ». C'est donc les mineurs qu'il va photographier, en 1963, dans le Nord de la France, au moment des grandes grèves. Ici, ce sont toujours les mineurs et leurs familles, au travail ou dans l'action revendicative, qui sont mis en avant, le paysage étant toujours relégué au second plan. Mais « reléguer » me semble un terme péjoratif qui laisserait penser que Bloncourt ne s'intéresse pas au paysage mais uniquement à ceux qui en font son humanité. C'est d'ailleurs ce que laisse entendre Alain Guérin lorsqu'il évoque l'œuvre de Bloncourt :

¹² <http://bloncourt2.over-blog.com/>

Jean-Sébastien Macke

Sa topographie ? Celle où les pauvres yeux sont toujours plus grands que la riche ville qu'ils regardent. Sa géographie ? Celle des rues où l'océan palpite à la faveur des caniveaux d'enfants. Sa géométrie ? Celle de la vérité comme plus court chemin d'un homme à un autre.

Gérald Bloncourt aime les mains et hait les paysages. S'il converse volontiers avec les lueurs de l'acier, le clair de lune ne lui dit rien. S'il emprisonne en un cliché le regard d'une femme amoureuse, c'est pour mieux l'arracher aux pièges de tout fard. S'il a parfois la tentation de considérer son téléobjectif comme une mitrailleuse et d'emplir ses poches de balles dum-dum, il sait très bien que le tamtam des images arrachées ou guettées mais toujours saisies dans le vif d'un déclic, atteint plus sûrement l'exploiteur et résonne durablement dans l'entendement de l'exploité.

Gérald Bloncourt le dit volontiers, des « luttes de classes et des événements qui en découlent, des conflits qui surviennent », il entend tirer des « images qui, franchissant les limites de la reconstitution pure et simple, aboutissent à une sorte de recreation de la réalité »¹³.

Pour ma part, je pense, au contraire, que ce paysage, souvent saisi par Bloncourt dans un cadre très serré, en dit autant sur l'humain que les humains eux-mêmes. La spatialité, les lignes droites, les arêtes saillantes des immeubles révèlent les rapports humains qui sont à l'œuvre dans ces paysages industrialisés, urbanisés. À la froideur et à l'individualité des appartements entassés dans des immeubles répond la solidarité des êtres. On se parle de la fenêtre à la rue, on déserte les appartements pour habiter la rue et lutter contre l'isolement, l'individualisme qui tue toute idée de revendication sociale. Finalement, les habitants luttent contre ce paysage qui leur a été imposé après la guerre, le refaçonnent à leur manière. Et c'est ce que le photographe semble vouloir capter : un paysage minier, industriel, façonné par l'homme depuis deux siècles et que celui qui l'habite souhaite se réapproprié. Littéralement, les mineurs souhaitent « habiter » leur paysage plutôt qu'il leur soit imposé, comme horizon unique dont on ne s'échappe pas. Sans cesse luttent le nouveau et l'ancien monde : celui des immeubles et celui des corons. Deux paysages standardisés, certes, mais l'ancien monde lutte encore pour garder l'humanité des maisons individuelles ouvertes sur la rue, sur le monde, sur la vie tandis que ce nouveau monde enferme cette humanité, semble vouloir la gommer, la cacher, la nier.

¹³ <https://www.bloncourt.net/index-31.html>

La fabrique cinématographique et photographique des paysages miniers

Je n'ai pas assez étudié l'œuvre de Bloncourt pour aller plus loin dans mes hypothèses mais je m'arrêterai simplement sur un cliché, pris en 1957, dans le Nord (on ne sait pas où exactement, il n'y a pas, dans cette photographie et au contraire de beaucoup d'autres, de volonté documentaire de la part du photographe) : un père et son fils, tous deux mineurs, se regardent fièrement dans les yeux, dans un lieu indéterminé mais déterminé par son paysage : le terril en arrière-plan. Certes, Bloncourt montre comment la passion du métier se transmet de père en fils. Mais c'est tout de même le paysage minier qui s'impose au premier regard, avec ce terril bien placé au centre, son sommet idéalement situé au premier tiers supérieur de la photographie, ses arêtes bien droites comme les arêtes des pyramides égyptiennes qui répondent aux arêtes bien droites du coron à peine visible à droite, mais dont on devine tout de même la longue perspective qu'elle offre, longue rue bordée de maisons toutes identiques. La fabrique du paysage se révèle ainsi dans tout ce que la photographie ne montre pas mais qu'elle laisse deviner, notre imaginaire, nos lectures, notre connaissance parfois intime de ces paysages faisant le reste, venant combler les silences de l'image.

Dominique de Font-Réaulx, dans *La Fabrique photographique des paysages* (ouvrage qui a inspiré le titre de cette contribution), rappelle cette remarque d'un photographe anonyme, parue dans le journal *La Lumière*, le 19 mai 1860 :

Peut-on dire que le photographe reproduit la nature sans la choisir, tandis que la principale faculté qu'il doit posséder est précisément celle de savoir choisir le point de vue le plus pittoresque du paysage. C'est là surtout que le choix est difficile et nécessaire ; car quelle que soit la beauté d'une vue, il arrive souvent qu'il n'y a qu'un point unique où le site s'arrange d'une manière satisfaisante pour former un agréable tableau. Le photographe doit chercher et choisir ce point bien plus que le peintre, car il n'a pas, comme celui-ci la faculté d'ajouter ou de retrancher à son tableau, faculté dont il use et abuse si largement¹⁴.

Pour ma part, et en guise de conclusion, il me semble qu'une bonne part de l'histoire du cinéma et de la photographie, dans son rapport aux paysages industriels et miniers, dans son rapport au naturalisme et à la description du réel par le biais de la fiction ou de la photographie documentaire, réside dans cette histoire d'ajouter ou de retrancher. Si le cinéaste a la possibilité d'ajouter à sa guise, un peu ou beaucoup voire tout, au paysage réel, il me semble tout de même

¹⁴ Dominique de Font-Réaulx, 'Les dispositifs du paysage photographique au XIX^e siècle', dans *La Fabrique photographique des paysages*, sous la direction de Monique Sicard, Aurèle Crasson et Gabrielle Andries (Paris : Hermann, 2017), p.26.

Jean-Sébastien Macke

qu'il prend, avec le temps, davantage la liberté de retrancher. Quant au photographe dit « de terrain », au reporter d'images, s'il n'a effectivement pas la possibilité d'ajouter, sa capacité de retrancher est immense, voire essentielle, car c'est souvent dans ce qu'il ne montre pas, dans ce qu'il suggère du paysage, qu'apparaît la vérité du monde et de son humanité.

Jean-Sébastien Macke

ITEM/CNRS-ENS, Paris

Une note sur la ducasse de Montsou et la fête de Sainte Barbe



Deux cartes de vœux des années 1930.

La fête de Sainte Barbe, patronne des mineurs et des sapeurs-pompiers, a lieu le 4 décembre¹. La ducasse (kermesse) de Montsou, en plein été, est tout aussi débraillée.

RM III p.1259-61. C'était le dernier dimanche de juillet, le jour de la ducasse de Montsou. [...] Outre le lapin aux pommes de terre qu'ils engraisaient dans le carin depuis un mois, les Maheu avaient une soupe grasse et le bœuf. [...] Ils ne se souvenaient pas d'un pareil régal. Même à la dernière Sainte-Barbe, cette fête

¹ Sainte Barbe [en anglais : Saint Barbara] fut enfermée par son père païen dans une tour d'où elle fut libérée par un coup de tonnerre céleste. Elle ne figure plus dans le calendrier de l'Église, mais retient sa place parmi les saints.

Patrick Pollard

des mineurs où ils ne font rien de trois jours, le lapin n'avait pas été si gras ni si tendre

RM III p.1264. Ensuite, ils songeaient à l'estaminet *Saint-Éloi*, y acceptèrent une tournée du porion Richomme, vaguèrent dès lors de débit en débit, [...]

– Faut aller au *Volcan* ! dit tout d'un coup Levaque, qui s'allumait.

Les autres se mirent à rire, hésitants, puis accompagnèrent le camarade, au milieu de la cohue croissante de la ducasse. Dans la salle étroite et longue du *Volcan*, sur une estrade de planches dressées au fond, cinq chanteuses, le rebut des filles publiques de Lille, défilaient, avec des gestes et un décolletage de monstres ; [...]

Patrick Pollard

Les traductions en suédois de *Germinal*¹

This study examines how the Swedish translations of Germinal transpose the miner's world and deliver Zola's poetics. Despite some losses in form and content, the first translation (1885) is surprisingly accurate. A non-censored re-edition was published in 1971. However, no complete and fully correct translation of Germinal seems to exist in Swedish.

La traduction des œuvres de Zola s'impose décidément comme une piste de recherche riche de perspectives fructueuses, qu'il s'agisse de repérages utiles des œuvres éditées dans tel pays ou de l'étude des adaptations d'œuvres spécifiques². Quant à la traduction de Zola en suédois, on a cherché à élucider la transmission de certains motifs et stylèmes du texte original vers le texte cible³. Pour ce qui est de l'espace et du paysage industriels, tels qu'ils sont dépeints dans *Germinal*, il y a, à la lumière de cette recherche précédente, lieu de se demander dans quelle mesure ceux-ci ont été transférés en suédois, notamment en ce qui concerne les premières traductions. En effet, les chercheurs ont pu montrer qu'au dix-neuvième siècle, les traducteurs adaptaient souvent une attitude assez libre relativement aux textes des auteurs réalistes et naturalistes⁴, sans mentionner qu'ils travaillaient pour un piètre salaire, forcés de produire rapidement leurs textes. Les éditeurs lançaient ainsi fréquemment au grand public des éditions modifiées et abrégées.

En premier lieu, risquent alors d'être omises les descriptions minutieuses du travail et du milieu de l'ouvrier, que ce soit par l'idée d'un certain ennui (la description est « trop longue »), d'une certaine rationalisation (la

¹ La participation au colloque de Lille a été rendue possible grâce à l'aide financière de la fondation *Kungliga Vitterhetsakademien* en Suède, que l'auteur de cet article tient à remercier vivement.

² Voir surtout Bruna Donatelli et Sophie Guermès (dir.), *Traduire Zola du XIX^e siècle à nos jours* (Rome, Roma TrE-Press, 2018).

³ Voir la thèse d'Eva Olsson Lönn, *Thérèse Raquin d'Émile Zola : répétitions lexicales, réseaux sémantiques et leurs traductions suédoises* (Université de Stockholm, 2013) ainsi que notre étude « Assumer *L'Assommoir* – remarques sur la première traduction de Zola en suédois » (*Actes du séminaire « Correspondances, philosophie, religion et arts, 2013-2016 »*, dir. Sophie Guermès, Brest, Cahiers du CECJI, 2019 [à paraître]). Dans la présente étude, les commentaires qui portent sur la traduction et la réception de *L'Assommoir* en Suède renvoient tous à ce dernier article.

⁴ Brynja Svane, 'De första svenska översättningarna av Maupassant', *Årsbok från Kungl. Humanistiska Vetenskapsamfundet i Uppsala*, 2000, p.97-113 ; Ulrika Ernsts-son, 'Madame Bovary en suédois', *Studia Neophilologica*, 79 (2007), p.54-68 ; Michèle Cazaux, 'Zola en Suède', *Revue de littérature comparée*, 4 (1953), p.428-437.

description semble « inutile ») ou pour des raisons plus pratiques (à cause de sa terminologie spécifique, la description demande trop de travail). La traduction du discours réaliste, dans sa variante zolienne, constitue ainsi une première piste à suivre. Or, comme le rappelle Henri Mitterand, « si l'on peut parler, à propos de *Germinal* (1885), de réalisme social et historique [...], on ne négligera pas pour autant les dimensions archétypiques de cette œuvre ni son recours aux structures canoniques du récit »⁵. Dans ce contexte, la mythification du monde ouvrier, élément fondamental de la configuration du roman, a-t-elle été rendue fidèlement dans les versions suédoises ? La question semble méritée du fait que la première traduction de *L'Assommoir* en suédois montre une tendance visible de normaliser les figures de style. À l'autre bout de l'échelle des registres, on peut également se demander dans quelle mesure le langage populaire, voire vulgaire, a été traduit. On peut enfin rappeler que dans le climat éditorial de cette époque, se trouve menacée d'exclusion toute scène jugée trop osée pour le lectorat selon l'idéologie officielle. On pourrait ajouter à cela la dimension révolutionnaire de *Germinal*, thématique provocatrice dans une Suède qui a vécu la première grève de taille en 1879, donc seulement quelques années avant la parution de ce dernier roman.

C'est en suivant ces trois axes (discours réaliste, registres de langage et censure) que nous étudierons les traductions de *Germinal*, à partir de la première traduction (1885) jusqu'à la plus récente (2013). Bien entendu, il ne saurait être question, dans le cadre de cette étude limitée, de passer en revue le roman entier. Aussi nous concentrerons-nous sur des passages qui mettent en avant le paysage industriel, le monde quotidien des ouvriers et les thématiques tabous. Avant d'entamer l'étude, signalons que le but n'est ni de juger de la qualité de la traduction ni d'argumenter de la façon dont on aurait dû traduire Zola. Il s'agira plutôt de faire un bilan des traductions en suédois d'une des œuvres principales de Zola et de voir en particulier dans quelle mesure on a pu transmettre l'espace et le paysage industriels tels que l'auteur les présente.

Traductions et éditions

En consultant la base de données LIBRIS,⁶ qui rassemble toutes les bibliothèques de recherche en Suède, on trouve les éditions suivantes de

⁵ *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon* (Paris, PUF, 1994), p.6.

⁶ Voir <http://libris.kb.se>.

Les traductions en suédois de *Germinal*

Germinal sous forme de *texte* (nous excluons les éditions sous d'autres formats des dernières décennies) :

- 1885 : *Vårbrodd* [fr. L'herbe vernale⁷], traduction par Tom Wilson.
- 1903 : *Den stora grufstrejken* [fr. La grande grève minière], anonyme.
- 1905 : *Blodsoffren* [fr. Les sacrifices humains], anonyme.
- 1911 : *Dagbräckning* [fr. Le point du jour⁸], traduction par Göte Bjurman.
- 1913 : *Den stora strejken*, [fr. La grande grève], anonyme.
- 1927 : *Dagbräckning*, traduction par Göte Bjurman.
- 1940 : *Den stora gruvstrejken* [fr. La grande grève minière], anonyme.
- 1945 : *Den stora gruvstrejken*, anonyme.
- 1971 : *Den stora gruvstrejken*, anonyme.
- 1976 : *Den stora gruvstrejken*, traduction par Jakob Gunnarson.
- 1994 : *Germinal : den stora gruvstrejken*, anonyme
- 2005 : *Den stora gruvstrejken*, traduction par Jakob Gunnarson.
- 2013 : *Den stora gruvstrejken*, anonyme.
- 2014 : *Den stora gruvstrejken*, anonyme.

Nous comptons donc quatorze éditions séparées. Cependant, seulement deux d'entre elles traduisent le texte dans sa totalité, ou presque (nous y reviendrons).⁹ D'abord la traduction de Wilson (1885) chez Svea. C'est cette traduction qui a été remaniée, modernisée et légèrement abrégée, par la maison d'édition Bonniers, en 1903, 1940, 1945, 1971, 1994, 2013 et 2014. Ensuite, la version de Bjurman (1911) chez Frölén, rééditée en 1927. La version de 1905, chez Silén, tout en étant une nouvelle traduction, est abrégée. Les versions de 1913, de 1976 et de 2005, sont également des versions abrégées, sans doute à partir de la traduction de Wilson.

La dernière prise en charge globale de *Germinal*, à partir de l'original, semble donc dater de 1911. Et encore, on pourrait se demander dans quelle mesure cette dernière traduction serait une traduction originale. Dans sa thèse sur les traductions de *Thérèse Raquin* en suédois, Olsson-Lönn note que Bjurman, dans sa version de ce dernier roman, reprend parfois la traduction de Wilson mot par mot, et qu'il existe par ailleurs beaucoup de

⁷ Soulignons que le mot en suédois désigne une plante, dont le nom se traduit littéralement par « pousse de printemps ». Le lien avec le titre original est donc conservé (mais disparaît dans la plupart des rééditions).

⁸ Autre tentative de transmettre au moins une part du titre original. Le mot *bräckning* vient du verbe *bräcka*, qui signifie « se faire jour », mais aussi « casser, rompre ».

⁹ Le propos d'Olsson-Lönn, p.29, qui déclare que *Germinal* aurait été « retraduit » quatre fois durant le vingtième siècle, semble être à nuancer.

ressemblances entre les deux versions¹⁰. Elle a aussi pu montrer que la version de *Thérèse Raquin* par Bjurman contient certaines lacunes par rapport au texte original. Quant à *Germinal*, il nous semble, à première vue, que les différences entre la version de Wilson et celle de Bjurman sont trop considérables pour qu'on puisse accuser ce dernier de plagiat. Toutefois, il faudrait entreprendre une étude bien plus précise que la nôtre pour vérifier l'originalité de la version de 1911.

Quoi qu'il en soit, la traduction de Wilson reste capitale : c'est cette traduction qui est ensuite rééditée et révisée jusqu'à nos jours et c'est celle que nous devons donc étudier en particulier¹¹. À partir de 1903, elle sera légèrement modifiée chaque fois pour ce qui est de la syntaxe et le vocabulaire. Au moins par certains endroits, on a également abrégé le texte qui subit aussi, pour des raisons qui nous sont inconnues, une division en deux parties : l'éditeur a tout simplement coupé le roman avant la quatrième partie, chapitre IV, en intitulant ce qui précède « première partie » et ce qui succède « deuxième partie ».

La description réaliste

Contrairement à notre attente, il s'avère que Wilson a pris grand soin de transmettre les descriptions du travail et du milieu de l'ouvrier. On apprend par ailleurs par une note que le traducteur a utilisé la terminologie courante qui s'utilise dans les mines en Suède (*Vårbrodd*, p.4). Dans l'incipit, presque aucun détail n'est omis. D'autres passages dans les premiers chapitres de la première partie, où Zola décrit en détail les lieux de l'ouvrier et l'activité du travail, montrent la même tendance : l'information véhiculée est transmise dans la version suédoise. Cela vaut par exemple pour la description du puits ou de l'intérieur chez les Maheu, ainsi que pour d'autres passages relatifs à la vie des mineurs¹². En somme, pour chaque

¹⁰ Selon Olsson-Lönn, p.200, « on ne peut pas exclure que la version de 1911 [de *Thérèse Raquin*] soit la traduction de Tom Wilson, remaniée et abrégée par Göte Bjurman ».

¹¹ Zola, *Vårbrodd* (Svea, 1885). Pour le texte original, nous citons RM III.

¹² Voici les passages en question : « C'était une salle assez vaste [...] toujours chargé d'une âcreté de houille » (*Germinal*, p.1149 ; *Vårbrodd*, p.23), « Quatre lanternes étaient plantées [...] elles n'étaient plus qu'une poussière grise (*Germinal*, p.1151-2 ; *Vårbrodd*, p.27-28) ; « Le mineur acheva d'un geste [...] la cage montait du vide dans le même silence vorace » (*Germinal*, p.1154 ; *Vårbrodd*, p.30) ; « Certes, il se croyait brave [...] la gueule du trou semblait boire » (*Germinal*, p.1158 ; *Vårbrodd*, p.35) ;

extrait que nous avons scruté, la version suédoise reste en principe complète pour ce qui est du contenu. Par ailleurs, nous trouvons parmi les articles de presse de l'époque même quelques appréciations positives de la traduction, chose assez rare à l'époque¹³.

Si Wilson a en effet présenté, dans l'ensemble, une traduction fidèle à l'original, il a aussi, bien entendu, opté pour certains choix et certaines solutions propres au traducteur, qu'il faudra commenter brièvement. Ces choix reflètent autant le style personnel du traducteur que la difficulté de rendre les particularités du texte original. On sait, par exemple, que Zola procède par une grande précision dans les détails. Ainsi, le lecteur apprend, dans les premières phrases du roman, qu'Étienne avance sur la grande route, composée de dix kilomètres de *pavé*. Ce vocable est transmis par *chemin* (suéd. *väg*). Nous avons remarqué dans notre étude de *L'Assommoir* ce type de *généralisation*¹⁴ dans la traduction de Zola en suédois, possible conséquence de la fameuse « myopie » réaliste que le traducteur ne choisit pas toujours de transmettre au texte cible. Les précisions spatio-temporelles, autre élément patent chez Zola, risquent aussi d'être omises ou modifiées. On apprend par exemple au début du roman que des hommes culbutent *près de* chaque feu, alors que la traduction indique qu'ils sont *aux* (suéd. *vid*) feux (*Germinal*, p.1134 ; *Vårbrodd*, p.4). Dans ce dernier cas, la différence est toutefois minime.

Parfois, toujours pour ce qui est de l'ancrage spatio-temporel, il s'agit plutôt du procédé d'*implicitation*¹⁵ que de celui de généralisation. Nous lisons par exemple, dans le troisième paragraphe : « L'homme avait à droite une palissade, quelque mur de grosses planches fermant une voie ferrée ; *tandis qu'*un talus d'herbe s'élevait à gauche, surmonté de pignons confus, d'une vision de village aux toitures basses et uniformes » (*Germinal*, p. 1133-1134 ; *Vårbrodd*, p. 3). Wilson a omis l'indication « *tandis que* », qui peut ici être jugée superflue, notamment en raison des

«Des trains de berlines pleines ou vides [...] forçant les échine à se plier sans cesse » (*Germinal*, p.1161 ; *Vårbrodd*, p.39).

¹³ Dans *Göteborgs-Posten* le 21 avril 1885 et *Dagens Nyheter*, le 28 avril 1885. L'appréciation était au contraire négative pour ce qui est de la traduction de *L'Assommoir*.

¹⁴ D'après Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (Paris, Didier, 1958), p.9 : « Procédé qui consiste à traduire un terme particulier (ou concret) par un terme plus général (ou abstrait). »

¹⁵ « Procédé qui consiste à laisser au contexte ou à la situation le soin de préciser certains détails explicites dans LD [langue de départ] » (Vinay et Darbelnet, p.8).

informations « à droite » et « à gauche » qui créent automatiquement un partage de la phrase et une certaine opposition des deux côtés du paysage décrit. De même, dans la phrase « [...] c'était sous les rafales un lent défilé d'ombres, le départ des charbonniers pour le travail, roulant des épaules, embarrassés de leurs bras, qu'ils croisaient sur la poitrine ; *tandis que, derrière*, le briquet faisait à chacun une bosse » (*Germinal*, p.1151-4 ; *Vårbrodd*, p.27), la précision spatio-temporelle « *tandis que, derrière* » est omise, sans doute parce que le traducteur a jugé évident que la bosse doit être placée derrière les corps. Le traitement de l'espace-temps semble par ailleurs constituer un aspect digne d'intérêt dans la perspective de la traduction de Zola. On trouve par exemple, à la même page que l'exemple précédent, un cas de spatialisation à partir d'une indication temporelle : « un *lent* défilé d'ombres » devient « un *long* défilé d'ombres ».

Comme on peut le voir, il s'agit de menues modifications et aucunement de changements qui rendraient le texte original méconnaissable. Le contenu, même les détails du travail et du quotidien, est bien transmis, à quelques précisions près. En somme, le discours réaliste a trouvé son équivalent dans cette première traduction de Wilson. Par conséquent, les éditions ultérieures chez Bonniers gardent cette traduction. De ce fait, il est impossible de voir une évolution notable vers une traduction de plus en plus détaillée ou de plus en plus correcte. Mise à part la modernisation du discours qui accompagne chaque nouvelle édition, il s'agira plutôt de modifications (dont parfois des paragraphes abrégés) et de quelques rectifications tout au long du texte. Par ailleurs, dans les passages que nous avons examinés, la traduction de Bjurman (1911) montre la même précision concernant l'espace et le paysage industriels.

Le langage

Quant à cet emploi du langage de Zola, et plus généralement les figures de style, plusieurs remarques s'imposent. On peut, pour rappeler l'importance de cette imagerie, citer Henri Mitterand : « l'œuvre romanesque de Zola est un extraordinaire gisement d'images »¹⁶. Par un bon nombre d'études, on a souligné la dimension mythique et métaphorique de *Germinal*, notamment pour ce qui est de la description du Voreux et du paysage. Colette Becker résume ce fait de façon claire et concise : « Zola bâtit un univers symbolique, qu'il donne d'emblée comme métaphorique de la

¹⁶ Dans sa préface à l'excellente étude de Kelly Basilio, *Le mécanique et le vivant : la métonymie chez Zola* (Droz, Genève, 1993), p.1.

condition du mineur. / On ne trouve pas de description ‘objective’ du paysage [...] »¹⁷. Il est alors primordial d’essayer de véhiculer cette dimension poétique également dans la traduction. Et, Wilson a le plus souvent trouvé des tropes correspondants en suédois dans les passages que nous avons étudiés (ce sont, bien entendu, les passages où sont décrits la respiration du Voreux, les yeux du Voreux, l’appétit monstrueux du Voreux, etc.)¹⁸. Il a aussi gardé des expressions comme « cracher noir » au lieu de fournir une traduction explicative (*Germinal*, p.1136 ; *Vårbrodd*, p.7). Ceci est d’autant plus important que le *noir* participe, avec entre autres *nuit* et *rouge*, d’un champ lexical qui connote la mort et la désolation¹⁹.

Cependant, on peut aussi noter un certain affaiblissement du langage poétique. Lorsque Zola écrit qu’une « seule idée occupait sa [celle d’Étienne] tête vide », Wilson a opté pour « son *cerveau* », ce qui annule la métonymie et rend la traduction plus factuelle (*Germinal*, p.1133 ; *Vårbrodd*, p.3-4). De même, la traduction devient plus objective lorsque Wilson écrit que Le Voreux sort de l’*obscurité* (suéd. *dunklet*) au lieu du *rêve*, comme l’indique le texte original (*Germinal*, p.1135 ; *Vårbrodd*, p.5). La notation plus neutre de Wilson remplace alors la vision liée au monde onirique, plus forte et plus subjective. Ce vocable de l’*obscurité* (suéd. *mörkret*) remplace aussi la *nuit* dans « plongé dans une nuit si profonde, qu’il marchait les mains en avant, pour ne pas se heurter » (*Germinal*, p.1151 ; *Vårbrodd*, p 27).

D’autres métaphores sont neutralisées plutôt par un souci idiomatique. En effet, l’image d’un « ciel mort » que propose Zola passe mal en suédois. Aussi Wilson l’a-t-il suppléée par « ciel *sombre et morose* » (suéd. *mörka*,

¹⁷ *Émile Zola. Germinal* (Paris, PUF, coll. « Études littéraires », 1984), p.99.

¹⁸ « [...] cette respiration grosse et longue, soufflant sans relâche, qui était comme l’haleine engorgée du monstre » (*Germinal*, p.1136 ; *Vårbrodd*, p.4) ; « Et le Voreux, au fond de son trou, avec son tassement de bête méchante, s’écrasait davantage, respirait d’une haleine plus grosse et plus longue, l’air gêné par sa digestion pénible de chair humaine » (*Germinal*, p.1142 ; *Vårbrodd*, p.14) ; « [...] le puits avalait des hommes par bouchées de vingt et de trente, et d’un coup de gosier si facile, qu’il semblait ne pas les sentir passer » (*Germinal*, p.1153 ; *Vårbrodd*, p.29) ; « Pendant une demi-heure, le puits en dévora de la sorte, d’une gueule plus ou moins gloutonne, selon la profondeur de l’accrochage où ils descendaient, mais sans un arrêt, toujours affamé, de boyaux géants capables de digérer un peuple » (*Germinal*, p.1154 ; *Vårbrodd*, p.30), etc.

¹⁹ Voir Becker, p.100. Par ailleurs, comme on pouvait s’y attendre, les vocables « noir » et « obscur » sont surreprésentés dans *Germinal*. Cf. Etienne Brunet, *Le Vocabulaire de Zola* (Paris/Genève : Slatkine/Champion, 1985), t.1, p.304..

dystra) et, dans un autre endroit, par « ciel *morose* » (*Germinal*, p.1134 et 1142 ; *Vårbrodd*, p.4 et 14). La métonymie peut présenter des cas semblables. Par exemple, Zola indique que des feux de houille éclairent et réchauffent *la besogne*, mais Wilson traduit ceci par *les ouvriers* (*Germinal*, p.1134 ; *Vårbrodd*, p. 4). Ceci s'explique par le fait que la métonymie semblerait trop artificielle en suédois. De toute façon, ces remarques concernent des nuances sémantiques. On est loin de la « défiguration » presque systématique qu'on peut détecter dans l'incipit de la première traduction de *L'Assommoir*.

Il en est autrement du niveau du langage familier, populaire et vulgaire. Celui-ci pose d'emblée plus de problèmes pour le traducteur suédois. D'une part, il peut être difficile d'interpréter même le sens de tel vocable ; d'autre part, sur un plan général, les registres de style en suédois ne sont pas aussi clairement stratifiés qu'en français. Le suédois standard occupe une place plus dominante, ce qui réduit l'impact des autres niveaux de langue. C'est alors plus difficile de transmettre ces différences stylistiques par écrit. Ainsi, la « bassesse » attribuée à Zola, pour ce qui est de la langue, est moins visible dans les traductions en suédois, où l'on emploie plus souvent un suédois standard qu'un suédois familier ou populaire, et plus souvent un suédois familier qu'un suédois vulgaire. Par exemple, la phrase « je les maudis, s'ils *se collent* » est traduite par « [...] s'ils se marient » (suéd. gifter sig) (*Germinal*, p.1219 ; *Vårbrodd*, p.116) ; « fiche-moi la paix » devient « laisse-moi en paix » (suéd. låt mig vara i fred) (*Germinal*, p.1220 ; *Vårbrodd*, p.117) ; les expressions de « cul » sont rendues par des reformulations ou par « derrière », etc. On peut par ailleurs remarquer que les éditions de 1971, 1994 et 2013 gardent ces formules pour l'essentiel ; il n'est donc pas possible de voir une évolution vers un langage plus cru en suivant les éditions modernes. De même, le vocabulaire vulgaire est invariablement traduit par le registre standard ou familier.

Remarquons toutefois que les registres familier et populaire étaient pratiquement absents de la littérature sérieuse en Suède avant les traductions du réalisme français et la lancée de la percée moderne en Scandinavie. La première traduction d'une œuvre réaliste choquante date de 1879, lorsqu'on fait paraître *L'Assommoir*. La même année, Strindberg publie son roman satirique *La Chambre rouge*, roman qui révolutionne le suédois littéraire par l'introduction du langage parlé dans la fiction romanesque. Cela indique que même le langage familier de la traduction de Wilson a dû choquer les lecteurs qui défendaient le bon goût, en

comparaison avec le niveau de style attendu à l'époque. En revanche, que le niveau de la traduction originale persiste toujours dans les éditions les plus récentes, cela nous semble creuser davantage l'écart par rapport au texte original.

En tout état de cause, la version de Wilson a subi très peu de censure de langage. Cela veut dire que nous ne voyons ni d'euphémisations fréquentes ni d'omissions systématiques d'un langage jugé trop vulgaire. À titre de comparaison, dans la version remaniée de 1903, chez Bonniers, ces deux procédés sont particulièrement visibles. C'est cette question de la censure que nous allons aborder maintenant.

La censure

Le procédé de censurer plus ou moins violemment les romans immoraux était chose courante pendant la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Le fait même de faire paraître un ouvrage scandaleux pouvait attirer des ennuis à l'éditeur. On discutait encore si la traduction de telle œuvre étrangère devait vraiment exister en langue suédoise. Par exemple, on peut voir le regret prononcé d'un critique de *Söderhamns tidning*, le 18 juillet 1885, qui déplore la décision d'avoir traduit *Germinal* en suédois.

La littérature réaliste était considérée comme nuisible à la morale, et les romans de Zola ont été lourdement condamnés par les critiques²⁰. Quant à l'édition de 1885, nous avons déjà mentionné qu'elle souffre de très peu de censure²¹, ce qui est tout à fait notable, surtout en la comparant avec la traduction de *L'Assommoir*. Tout d'abord, le contenu politique reste inchangé, malgré le contenu provocateur pour l'époque²². Même l'édition remaniée et largement censurée de 1903 a conservé ces passages relatifs au mécontentement des ouvriers et contenant des attaques contre la

²⁰ La virulente critique contre l'immoralité du roman dans *Post- och Inrikes Tidningar*, le 8 avril 1885, reste symptomatique pour l'époque.

²¹ Fait confirmé par le critique dans *Göteborgs-Posten*, le 21 avril 1885, qui, tout en louant la qualité de la traduction, constate que Wilson « n'a vraiment rien fait pour adoucir les atrocités ».

²² Par exemple : « Avant six mois, on aurait conquis la terre, on dicterait des lois aux patrons, s'ils faisaient les méchants » (*Germinal*, p.1255 ; *Vårbrodd*, p.165) ou « c'étaient les bourgeois qui s'engraissaient depuis 89, si goulûment, qu'ils ne lui laissaient même pas le fond des plats à torcher. Qu'on dise un peu si les travailleurs avaient eu leur part raisonnable, dans l'extraordinaire accroissement de la richesse et du bien-être, depuis cent ans ? » (*Germinal*, p.1256 ; *Vårbrodd*, p.167).

bourgeoisie. Soulignons que la Suède était pourtant un pays fortement conservateur, qui favorisait le pouvoir des bien nantis et qui voyait la bourgeoisie (travailleuse, honnête, saine, patriote, etc.) comme le pilier de la bonne société.

C'est plutôt la dimension corporelle qui a posé des problèmes pour les éditeurs de l'époque. Exemplifions ceci par quelques passages jugés inappropriés dans l'édition de 1903. Il s'agit parfois de remarques sur les mœurs vulgaires des ouvriers : « C'était la commune histoire des promiscuités du coron, les garçons et les filles pourrissant ensemble, se jetant à cul, comme ils disaient, sur la toiture basse et en pente du carin, dès la nuit tombée » (*Germinal*, p.1219 ; *Vårbrodd*, p.116). Présente dans la traduction de Wilson, elle a été rayée dans l'édition de 1903. Même chose pour la prise en possession de Catherine par Chaval :

Il l'avait empoignée solidement, il la jetait sous le hangar. Et elle tomba à la renverse sur les vieux cordages, elle cessa de se défendre, subissant le mâle avant l'âge, avec cette soumission héréditaire, qui, dès l'enfance, culbutait en plein vent les filles de sa race. Ses bêgaiements effrayés s'éteignirent, on n'entendit plus que le souffle ardent de l'homme. (*Germinal*, p.1245 ; *Vårbrodd*, p.152)

Cette attitude pudique face au corps ne concerne pas seulement le sexe. Par exemple, la scène suivante, où la Maheude lave son mari, est omise dans la version de 1903 : « Du dos, elle était descendue aux fesses ; et, lancée, elle poussait ailleurs, dans les plis, ne laissant pas une place du corps sans y passer, le faisant reluire comme ses trois casseroles, les samedis de grand nettoyage » (*Germinal*, p.1231 ; *Vårbrodd*, p.133).

La traduction de Wilson reste donc bien plus explicite que celle de 1903, pourtant parue presque vingt ans plus tard. Il s'agit d'une traduction presque complète et qu'on reprendra donc pour l'essentiel dans les éditions ultérieures. Nous disons *presque* complète, car une scène manque dans la traduction de Wilson. Peu étonnant, il s'agit de la mutilation de Maigrat. Cette scène, capitale dans le roman, est résumée de façon différente dans les éditions de 1885, 1903, 1905 et 1911, mais toujours sans que l'action des femmes devienne explicite. Le passage où elles brandissent leur proie reste totalement absent dans les quatre versions. En fait, on tarde à traduire cette scène en version intégrale jusqu'en 1971 (elle fait donc défaut dans les éditions de 1927, de 1940 et de 1945).

Nous ignorons les raisons de l'absence de la scène dans les versions des années quarante. Il se peut qu'il n'ait pas été question de censure, mais qu'on ait simplement repris, chez Bonniers, la version originale de Wilson et qu'on n'ait pas remarqué qu'un passage y manquait. Quoi qu'il en soit, si la scène est incluse à partir de 1971, cette version, comme les deux suivantes (1994 et 2013), contient au moins quelques passages abrégés (par exemple dans le chapitre III, deuxième partie). Elles ont gardé aussi la fâcheuse division du roman en deux parties, ce qui fait qu'il n'existe toujours pas, si nos observations sont correctes, une version en suédois qui comporte le texte entier et qui respecte la tripartition de Zola en parties et en chapitres.

Cette lacune est remarquable. Certes, on peut se demander dans quelle mesure *Germinal* reste actuel pour le public suédois, qui a vécu des décennies d'entente sur le marché de travail depuis le fameux « traité de Saltsjöbaden » de 1938, qui règle le rôle des partenaires sociaux et qui diminue fortement les possibilités légales d'entreprendre des mesures agressives dans le cadre d'un conflit. On se doit aussi d'admettre que ce roman se vend peu aujourd'hui en Suède²³. Il existe peu d'éditions de *Germinal* en circulation, devancé notamment par *Thérèse Raquin*²⁴. Nonobstant ces faits, on ne peut que s'étonner de voir qu'il manque une traduction complète et correcte d'une des œuvres clés de Zola et du naturalisme.

Remarques finales

Les axes que nous avons esquissés dans l'introduction ont été suivis fidèlement par Wilson, dont la traduction a été retenue par l'éditeur, ce qui est notable, pour dire le moins, si l'on considère le climat éditorial de

²³ D'après Bonniers, il s'agirait, pour les dernières années, d'une centaine d'exemplaires vendus par an (chiffre donné dans un message électronique du 23 mai 2018).

²⁴ Chez les trois vendeurs de livres principaux, *Akademibokhandeln*, *Adlibris* et *Bokus*, *Thérèse Raquin* se vend en plusieurs éditions en suédois. Les sites de *Adlibris* et de *Bokus* permettent aussi de trier les titres d'après leur popularité. Voici leur palmarès : 1 *Thérèse Raquin*, 2 *Thérèse Raquin*, 3 *L'Assommoir*, 4 *Thérèse Raquin*, 5 *Germinal* (*Adlibris*) ; 1 *Thérèse Raquin*, 2 *Thérèse Raquin*, 3 *Au bonheur des dames*, 4 *Thérèse Raquin*, 5 *Au bonheur des dames* (*Bokus*). Dans cette dernière liste, *Germinal* apparaît à la septième place.

l'époque. Dans une traduction ambitieuse, le discours zolien est rendu en suédois, quitte à noter parfois des généralisations ou des modifications des indications spatio-temporelles et malgré un certain affaiblissement du langage poétique. Même si la traduction de Wilson comporte une partie censurée et quelques normalisations du langage vulgaire, il ne s'agit nullement d'un Zola défiguré ou d'un texte méconnaissable, et surtout pas d'un texte systématiquement abrégé ou simplifié. Ainsi, le lectorat suédois a bien pu faire connaissance avec l'espace et le paysage industriel dès 1885. En revanche, il n'a toujours pas vu paraître une version tout à fait correcte et complète de *Germinal*. Les versions non censurées, de 1971, 1994 et 2013, gardent la division erronée en deux parties et montrent quelques lacunes mineures.

Les résultats de cette étude s'inscrivent ainsi à l'encontre de la notion répandue selon laquelle le discours réaliste serait gommé dans les traductions du XIX^e siècle pour ensuite apparaître dans les traductions plus modernes. Pour *Germinal*, il n'est pas possible de tracer une évolution chronologique qui irait vers des traductions de plus en plus fidèles et exactes. Ceci démontre jusqu'à quel point les acteurs du marché littéraire (éditeurs, introducteurs, contacts intermédiaires, traducteurs, etc.) et les conditions de l'édition sont décisifs pour la diffusion et la transmission de la littérature réaliste et naturaliste. Cela attire aussi l'attention sur la nécessité de compléter les survols des traductions pour chaque pays par des études plus précises des traductions individuelles. En prêtant attention à ces deux facteurs, il sera possible de dresser un bilan plus exact de la destinée de Zola à l'étranger, et plus généralement de la diffusion du réalisme et du naturalisme.

La représentation des espaces et des paysages industriels dans *Mes Notes sur Anzin* : réalité ou mythe ?

The purpose of this article is to analyse the representation of industrial spaces and landscapes in Mes notes sur Anzin by examining the different techniques used by Zola to represent in a realistic way the mine and its surroundings (schematization, enumeration, technical vocabulary...). This article also attempts to answer the following question : Does the use of stylistic and narrative techniques such as metaphors, personification and dramatization transform the realistic industrial places into symbols (the beast, the night, the gulf, the fire) therefore transforming reality into myth?

Pour mieux connaître le milieu dans lequel évolueront les personnages de ses futurs romans (milieu politique, financier, industriel, artistique, bourgeois, ouvrier, religieux...), Zola s'astreint à visiter le lieu qu'il envisage de décrire (quartier, usine, théâtre, grands magasins...).

Pour Henri Mitterand : « Quel que soit le sujet du roman qu'il est en train de préparer, il [Zola] porte une attention prodigieuse au réel. Il n'est pas de ce point de vue "le descripteur mélancolique" qu'on a dit, mais plutôt le chercheur boulimique, le gourmand de choses vues et entendues, l'accumulateur de détails typiques, avec le souci en tous domaines, de comprendre comment ça se passe, comment ça marche. La mine, le théâtre, les halles, la terre, les petits-bourgeois, la guerre, le pèlerinage : chaque fois c'est un continent nouveau à explorer, [...], une société inconnue dont il faut reconnaître les mœurs, les clans, les modes de vie [...] »¹.

Les notes que Zola rédige lors de ses enquêtes (notes au crayon prises sur le vif ou réécrites à l'encre après la visite) constituent ainsi « un reportage rédigé à toute volée, dans le sillage même de l'exploration et de la découverte, [...], une prise de vues tout à fait exceptionnelle par son ampleur et sa cohérence, sur la société française de la seconde moitié du XIX^e siècle, [...] et de ce fait, une véritable contribution à l'ethnographie historique de la France »².

Cette communication a pour objectif d'analyser la représentation des espaces et des paysages industriels dans les notes d'enquête de Zola, et plus

¹ Henri Mitterand, *Le regard et le signe* (Paris : Presses Universitaires de France, 1987) p. 78-79.

² Henri Mitterand (éd.), *Emile Zola. Carnets d'enquête. Une ethnographie inédite de la France* (Paris : Plon, 1986) p. 10. Désormais désigné par l'abréviation HMCE dans le texte.

particulièrement dans *Mes Notes sur Anzin*, notes recueillies lors de la visite des mines d'Anzin près de Valenciennes du 23 février au 3 mars 1884 en vue de la rédaction de *Germinal*.

Nous proposons ainsi d'examiner dans un premier temps les différents procédés employés par Zola pour représenter certains espaces et paysages observés à Anzin : schématisation, découpage, énumération, oppositions, lexique spécialisé...

Aussi tentons-nous de répondre dans un deuxième temps aux questions suivantes : Ainsi décrits, ces espaces et ces paysages industriels ne reflètent-ils pas une certaine réalité sociale (la condition de vie des mineurs, l'affrontement des classes sociales, la révolte ouvrière...) ? Toutefois, le recours à certains procédés stylistiques et narratifs (comparaisons, métaphores, personnification, dramatisation, recherche du pittoresque...) ne transforme-t-il pas ces reflets du réel en symboles (la bête, le monstre, le corps, la nuit, le gouffre, le feu), transformant par conséquent la réalité en mythe ?

Représentation réaliste de la société industrielle

Après avoir rédigé la première partie de l'Ebauche de *Germinal*, Zola se rend à Anzin le 25 février 1884 accompagné par Alfred Giard, professeur à la faculté des sciences de Lille et député de Valenciennes. « On lui donne l'autorisation », expliquent Alain Pagès et Owen Morgan, « de “visiter au fond et à la surface” les établissements de la Compagnie des mines. Dans les jours qui suivent, [...], il parcourt les corons, entre dans les cabarets, interroge des mineurs et leurs femmes et se familiarise avec leurs manières de vivre ; il visite la fosse Thiers, à Bruay, descend au fond de la fosse Renard, à Denain. Il se fait expliquer par les ingénieurs et les porions le déroulement de la journée de travail, s'entretient longuement avec un mineur [...] qui lui donne toutes sortes de renseignements sur les distractions favorites des hommes du Nord et les rituels de leur vie »³.

Dans les notes qu'il rédige tout au long de ses différents déplacements à Anzin, Zola décrit minutieusement les paysages et les espaces qui s'offrent à sa vue. Ainsi, dans la description du paysage minier qu'il contemple à partir du terri, les différents « opérateurs topologiques » employés (au-delà,

³ Alain Pagès et Owen Morgan, *Guide Emile Zola* (Paris : Ellipses, 2002) p.156-7.

en haut, d'un côté...) découpent le paysage observé en lignes verticales (d'un plan à l'autre) et en lignes horizontales (d'un côté à l'autre) :

Du terri, ce qu'on voit. D'un côté, la masse des constructions du puits. Au-delà, sur la hauteur, au milieu des noirs et des verts, les tuiles du coron, et à l'horizon, la forêt. De l'autre côté, la campagne à l'infini, des marais en bas où poussent des herbes, des roseaux [...]. Aux deux bords du canal, les arbres sont des peupliers. [...]. En haut les chemins de halage noirs. (HMCE, p.472)

Zola cherche également à représenter l'opposition entre la position topographique du coron et celle des installations industrielles qui abritent la fosse (en haut/en bas, verticalité/horizontalité) :

Mais ce que je veux prendre surtout, c'est la position topographique. La fosse près du canal, dans un fond, tandis que le coron est bâti en haut d'une pente, sur un plateau, au niveau de la route. (HMCE, p.456)

Et pourtant dans le roman définitif, c'est surtout la position topographique de la fosse qui attire le regard d'Etienne Lantier et non l'opposition topographique (verticalité/horizontalité) entre la fosse et le coron⁴.

Le découpage de l'espace en lignes verticales et lignes horizontales, ou plutôt la taxinomie « schématise » en quelque sorte le paysage décrit. De plus, l'usage fréquent de certains termes « configuratifs » (lignes, courbes...) transforme l'espace observé en un espace « géométrique » :

Anzin, hors des fortifications de Valenciennes. [...]. Les grandes routes droites, allant par le pays largement ondulé, grandes courbes douces, des descentes et des montées lentes. A droite et à gauche, des maisons basses à un seul étage, mêlées à des constructions bourgeoises [...]. Entre les villes peu à peu, des routes se sont bâties,

⁴ « L'homme avait à droite une palissade, [...] ; tandis qu'un talus d'herbe s'élevait à gauche, surmonté de pignons confus, d'une vision de village aux toitures basses et uniformes. [...] Mais au ras du sol, un autre spectacle venait de l'arrêter. C'était une masse lourde, un tas écrasé de constructions, d'où se dressait la silhouette d'une cheminée d'usine [...]. Alors, l'homme reconnut une fosse » (Emile Zola, *Germinal*, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 1978, p. 50). (Cette édition sera désormais désignée sous l'abréviation GF dans le texte.)

Maria Sayegh

les faubourgs se sont rejoints, ce qui tend à ne faire qu'une seule ville industrielle. (HMCE, p.449)

Ces espaces géométriques se transforment alors en croquis :

Fosse Thiers, dans un creux, à côté du canal qui s'étend à perte de vue, en ligne droite d'un côté, de l'autre une courbe. [...] Un pont sur le canal [...]. La double ligne des arbres, avenue d'eau. De l'autre côté, la courbe. (HMCE, p.455)

Dans ces descriptions schématisées, les routes sont représentées sous forme d'axes de symétrie. Ces axes divisent le paysage décrit en deux espaces similaires :

Fosse Thiers. Le long de la route de Condé, interminable, en ligne droite, pas plantée d'arbres, par petites parties seulement. Aux deux côtés, maisons de briques basses, d'un rouge qui devient noir. (HMCE, p.455)

Au fond de la mine, les galeries se ramifient et leurs ramifications sont comparées à des carrefours. Ces carrefours qui se juxtaposent aux croisements des rails découpent l'espace décrit et le schématisent :

La galerie s'était élargie, deux voies pour les trains à chevaux. Des croisements de rails dans lesquels on bute. [...]. Des galeries s'ouvrent parfois à droite, ou à gauche, ce sont d'autres veines (chacune a son nom). Cela forme comme des carrefours. (HMCE, p.460)

Dans le roman définitif, ces carrefours seront également évoqués dans la description de la mine et permettront à Zola de distribuer ses personnages à travers les différentes galeries⁵.

L'usage de chiffres et de nombres est très fréquent dans la description de certains espaces. Cette « arithmomanie » entraîne aussitôt une

⁵ « On se remet en marche. Plus loin, un carrefour se présenta, deux nouvelles galeries s'ouvraient, et la bande s'y divisa encore, les ouvriers se répartissaient peu à peu dans tous les chantiers de la mine » (GF, p.82).

Espaces et paysages industriels dans *Mes Notes sur Anzin*

« géométromanie »⁶ et schématise par conséquent les espaces décrits. Dans la description de l'écurie, les chiffres et les nombres employés réduisent l'espace dépeint à une simple forme rectangulaire :

L'écurie était à gauche en tournant dans une galerie. Une longue salle taillée dans le roc, vingt et un mètres de long, quatre de hauteur, maçonnerie en briques, dallée, voûtée. (HMCE, p.456)

La schématisation des espaces et des paysages observés (découpage, distribution, division, taxinomie...) par l'emploi de termes configuratifs, d'opérateurs topologiques, de chiffres et de nombres rend ces espaces et ces paysages plus visibles et par conséquent plus vraisemblables.

Toutefois, dans ces descriptions, ce n'est pas uniquement la schématisation qui crée un « effet de réel ». Ainsi, les nombreuses énumérations de lieux et d'objets créent également un « effet de vraisemblance ».

Ces énumérations se présentent souvent sous forme de « listes »⁷. Pour décrire le coron qu'il parcourt, Zola énumère les différents espaces architecturaux qui s'offrent à sa vue :

Dans le coron, une église en briques, une école, etc. Petites maisons quatre par quatre isolées. Une rue ainsi composée. Rue triste. Des jardinets derrière, très mal tenus. (HMCE, p.456)

Dans cette énumération, certains adjectifs employés fournissent des informations sur l'aspect des espaces observés (*petites, triste, mal tenus*). Cependant, ces informations ou plutôt ces détails ne créent pas uniquement un certain « effet de réel » mais reflètent également la misère sociale des habitants de ces espaces (les mineurs et leurs familles). Toutefois, dans le roman définitif, la description du coron ne reflète pas la misère de ses habitants. Dans cette description, les maisons aperçues par Etienne la nuit de son arrivée ne sont que de simples figures géométriques⁸.

⁶ Les termes utilisés par Olivier Lumbroso, 'Forme du métatexte et métatexte de la forme', *Les lieux du réalisme*, ouv. coll. (Paris, Éditions L'improviste, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p.52).

⁷ « Zola », explique Colette Becker, « répertorie et nomme inlassablement. Mais il finit par être emporté par une sorte de délire de la liste » (Colette Becker, *Zola. Le saut dans les étoiles*, Paris : Presses de La Sorbonne Nouvelle, 2002, p.161).

⁸ « Au milieu des champs de blé et de betteraves, le coron des Deux-Cent-Quarante dormait sous la nuit noire. On distinguait vaguement les quatre immenses corps de

Après avoir décrit d'une manière détaillée « la composition du coron » (découpage du coron en différents espaces par le biais de l'énumération), Zola tente de décrire, à travers une liste, « la distribution » des différents bâtiments dans la fosse qu'il visite :

Toujours les bâtiments sont à peu près distribués dans cet ordre. La cheminée d'abord, énorme à la base, avec ses briques bien jointes [...] ; puis les chaudières, les générateurs de la machine, dans un bâtiment de briques assez bas ; puis la machine dans un bâtiment plus haut, puis un bâtiment plus haut encore où se trouve le puits, précédé du clichage. [...]. Enfin le criblage, un bâtiment généralement en bois et beaucoup plus large où se trouvent les trémies et sous lequel passent les wagons⁹. (HMCE, p.463)

Cette énumération ordonne et classe les bâtiments observés selon leur position topographique ou géographique (« la cheminée d'abord », « puis les chaudières », « puis la machine », « enfin le criblage », « un bâtiment assez bas », « un bâtiment plus haut puis un bâtiment plus haut encore ») et les rend par conséquent plus visibles, plus réels¹⁰. Ainsi représentés, ces espaces reflètent l'image réelle du paysage industriel de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Cependant, ce ne sont pas uniquement les énumérations détaillées qui confèrent aux espaces architecturaux décrits un aspect réaliste. Ainsi, dans la description de certains espaces observés à Anzin, le recours au « vocabulaire spécialisé » crée un « effet de technicité » et par conséquent un « effet de réel »¹¹. Lorsque Zola décrit une des galeries qu'il parcourt au

petites maisons adossées, des corps de caserne ou d'hôpital, géométriques, parallèles, que séparaient les trois larges avenues, divisées en jardins égaux » (GF, p. 60).

⁹ *Ibid.*, p.463.

¹⁰ Dans le roman définitif également, certaines énumérations « distribuent » ou « découpent » les différents bâtiments de la fosse et leur confèrent ainsi un caractère réaliste : « Étienne [...] regardait, retrouvait chaque partie de la fosse, le hangar goudronné du criblage, le beffroi du puits, la vaste chambre de la machine d'extraction, la tourelle carrée de la pompe d'épuisement » (GF, p.51-2)

¹¹ « Plus on connaît », explique Philippe Hamon, « plus on serait réaliste. [...] Le discours réaliste est simplement un discours ostentateur de savoir [...] », Philippe Hamon, « le discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris : Éditions du Seuil, 1982, p.145).

fond de la fosse Renard à 675 mètres de profondeur, le « vocabulaire architectural » est omniprésent :

La salle d'accrochage, ou l'accrochage, est une salle longue, voûtée à trois mètres, trois mètres cinquante. Maçonnée en briques. Quatre lampes à feu libre y pendent de la voûte. [...] Le sol est en plaques de fonte pour que les berlines puissent y rouler aisément en tous sens [...]. On s'enfonce dans une galerie. [...] D'abord des muraillements, une galerie assez étroite, (à une seule voie), haute d'un mètre quatre-vingts, cintrée assez aigu. [...] On aperçoit le grès à nu [...]. Le toit n'est pas régulier, tantôt il s'abaisse, et il faut baisser la tête, si l'on ne veut pas se cogner. Beaucoup d'irrégularités » (HMCE, p.458-9)

Dans le roman définitif, le « vocabulaire architectural » est également présent dans la description de la salle d'accrochage. Toutefois, la suppression d'éléments géométriques (la hauteur de la salle) et la mise en place des personnages (les ouvriers et les chargeurs) rend la description plus « lisible » et par conséquent plus « réaliste »¹².

Dans la description des échappements de vapeur se trouvant à l'extérieur de la fosse, c'est le « vocabulaire technique » qui domine. Ce vocabulaire confère à la description un aspect « documentaire » :

Sur les toits, on aperçoit les échappements de vapeur suivants : celui de la machine d'extraction, le plus gros ; celui du compresseur pour les perforatrices (air comprimé qu'on envoie par des tuyaux au fond des fosses, pour couper la roche) ; celui du ventilateur ; celui de la machine d'épuisement. Il n'y a jamais qu'une batterie de générateurs pour toutes les machines. La pression, la vapeur est distribuée par des tuyaux. (HMCE, p.472-3)

Dans cette description, certains termes sont « illisibles ». Ce manque de « lisibilité » du « vocabulaire technique » révélerait une volonté d'« exposer » par moments un certain savoir, un savoir encyclopédique, afin de provoquer un « effet de vérité »¹³.

¹² « La cage se vidait, les ouvriers traversèrent la salle d'accrochage, une salle taillée dans le roc, voûtée en maçonnerie, et que trois grosses lampes à feu libre éclairaient. Sur les dalles de fonte, les chargeurs roulaient violemment des berlines pleines » (GF, p.81).

¹³ Philippe Hamon, *Du descriptif* (Paris : Hachette, 1993) p.51.

Ainsi, pour rendre les espaces qu'il observe à Anzin plus réels ou plus vraisemblables et pour refléter par conséquent l'image réelle de la société industrielle de son époque, Zola a recours à divers procédés tels que la schématisation, l'opposition, l'énumération ou le vocabulaire spécialisé.

Toutefois, le recours à d'autres procédés stylistiques et narratifs (comparaisons, métaphores, personnification, dramatisation, recherche du pittoresque...) ne transforme-t-il pas ces reflets du réel en symboles ?

De la réalité au mythe

Lorsqu'il visite la fosse Thiers, Zola, séduit par la position topographique de cette fosse (dans un creux alors que le coron est plus haut sur une pente), compare la construction massive qu'il aperçoit à « une bête tapie et accroupie » :

Sur la fosse, les constructions lourdes en briques. Toits en zinc, plats. Construction massive de corps rapprochés, accroupie, tapie comme une bête. (HMCE, p.455)

Cette comparaison animale présente l'image d'une bête menaçante prête à bondir ou celle d'une bête qui attend patiemment ses victimes (les mineurs qui descendent dans le puits). Ainsi, la fosse avec ses bâtiments en briques et ses toits en zinc est désormais décrite comme une « machine-monstre »¹⁴, un « monstre » qui évoque l'image du Minotaure attendant sa ration de chair humaine. Cette image de la bête menaçante sera amplifiée et évoquée à maintes reprises dans le roman définitif¹⁵. Néanmoins, l'« aspect dévorateur » de la bête évoqué dans le roman n'est pas décrit dans les notes.

Toutefois, dans les notes, Zola ne met pas uniquement l'accent sur l'animalité de la fosse mais souligne également son aspect vivant. Pour lui, cette construction massive n'est plus un espace industriel mais un ensemble de « corps rapprochés » qui respire :

¹⁴ Jean Borie, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut* (Paris : Éditions du Seuil, 1971) p.85.

¹⁵ « Cette fosse, tassée au fond d'un creux, avec ses constructions trapues de briques, dressant sa cheminée comme une corne menaçante, lui semblait avoir un air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger le monde » (GF, p. 52).

Espaces et paysages industriels dans *Mes Notes sur Anzin*

Des tuyaux de vapeur dépassent faiblement les toits, un a une respiration faible et lente, régulière, qu'on entend continuellement. (HMCE, p.455)

En personnifiant la fosse, Zola transfigure la réalité du paysage industriel de son époque et lui attribue un aspect imaginaire, voire irréel. Dans le roman définitif, la fosse est également transfigurée. Toutefois, Zola ne souligne pas uniquement son aspect vivant, comme dans les notes, mais met surtout l'accent sur son caractère fantastique, caractère qui est évoqué dès les premières pages du roman¹⁶.

Cette transfiguration de la réalité transparait également dans la description des galeries obscures au fond de la mine :

On monte parmi le charbon abattu, en se tenant au bois ; très chaud, la sueur coule. Les lampes petites, les formes s'agitant dans la nuit fumeuse, au fond de cette tranchée béante et noire, les voix étouffées. Tout noir. (HMCE, p. 462)

Dans cette description, l'évocation de l'absence de clarté (« tout noir », « tranchée béante et noire »), de l'opacité de l'atmosphère (« la nuit fumeuse »), de la sensation d'étouffement (très chaud, la sueur coule) et de l'affaiblissement de la vision (les lampes petites, les formes s'agitant) confère à la galerie de roulage un aspect fantastique, voire expressionniste et révèle une volonté de dramatisation. A cette volonté de dramatisation s'oppose toutefois la recherche du pittoresque. Ainsi, l'arrivée d'un train de berlines dans cette galerie est dépeinte comme une vision, une apparition :

On entend brusquement un roulement lointain, c'est un train de berlines qui arrive. Si la galerie est droite, on aperçoit la petite lueur de la lampe au loin, une étoile rouge dans une nuit fumeuse. Le bruit se rapproche, on aperçoit vaguement le cheval blanc qui traîne. (HMCE, p.460)

¹⁶ « C'était une masse lourde, un tas de constructions, d'où se dressait la silhouette d'une cheminée d'usine ; de rares lueurs sortaient des fenêtres encrassées, cinq ou six lanternes étaient pendues dehors, à des charpentes dont les bois noircis alignaient vaguement des profils de tréteaux gigantesques, et de cette apparition fantastique, noyée de nuit et de fumée, une seule voix montait, la respiration grosse et longue d'un échappement de vapeur, qu'on ne voyait point » (GF, p. 50).

Dans la description de la machine, c'est le pittoresque technique qui domine. Le fonctionnement de la machine, notamment le mouvement ascendant et descendant des câbles, est dépeint comme un « spectacle » qu'on peut « suivre » et le bâtiment qui l'abrite est comparé une « cathédrale » :

La machine, quatre cents chevaux, superbe, trois étages dans l'escalier pour aller en haut ; la bielle énorme montant et descendant. [...]. Le massif énorme de maçonnerie en briques sur lequel repose la machine. [...]. Quand les bobines se dévident à toute vitesse, le spectacle avec la bielle. On peut suivre les câbles à vingt-cinq mètres jetés au travers de la nef, montant en haut sur les mollettes et redescendant dans le puits. La charpente de fer et de tôle de fer qui soutient les molettes, une charpente de cathédrale. Des fenêtres à plein cintre percées comme dans une nef, une rosace même au fond. (HMCE, p.464)

La descente de Zola tout au fond de la fosse Renard donne lieu à une description dominée par une sensation d'angoisse, de vertige, d'enfoncement, de fuite. Cette plongée dans le noir se transforme alors en une plongée dans un espace sans repères, sans topographie, sans limites, un espace irréel ou plutôt surréel :

La descente commence. Au jour, quand on voit, sensation d'enfoncement, de fuite sous vous, par la disparition rapide des objets. Puis une fois dans le noir, plus rien. Monte-t-on, descend-on ? Par moments, il semble qu'on monte. Il y a comme des immobilités, quand la cage file droit sans toucher aux guides. Puis de légères secousses, un dansement dans les guides, des heurts (inquiétude). [...]. On ne voit absolument rien, pas même le cuvelage. On ne voit pas les guides, lorsqu'on les éclaire avec une lampe, ils filent comme les rails de chemin de fer. (HMCE, p.458)

Cette descente dans le néant (néant spatial, temporel, physique, psychique, intellectuel...) qui s'apparente à une descente aux enfers sera aussitôt suivie par un déplacement à travers les différentes galeries de la mine.

Trois galeries s'enfonçaient, une à droite, une à gauche et une autre en retour. On s'enfonce dans une galerie. La nuit s'y fait, les lampes qu'on porte éclairent fort peu (on s'y habitue pourtant). [...] La

Espaces et paysages industriels dans *Mes Notes sur Anzin*

galerie va en ligne droite, ou s'arrondit, ou zigzague. [...]. Enfin, on arrive à la galerie de la veine. [...] La galerie devient plus étroite et surtout plus basse. [...] Là, il faut par moments, se plier en deux [...]. Enfin nous voilà au fond de la galerie de roulage. La taille de fond est à droite, en montant, douze mètres pour gagner la galerie d'en haut. (HMCE, p. 459-461)

Ces galeries ou plutôt ces dédales qui « s'enfoncent » ou qui vont « en ligne droite, s'arrondissent ou zigzaguent » forment en quelque sorte un réseau labyrinthique et confèrent par conséquent à la mine un aspect étrange et inquiétant.

Ainsi, en ayant recours, dans les notes qu'il rédige à Anzin, à certains procédés stylistiques et narratifs (comparaisons, métaphores, personnification, dramatisation, recherche du pittoresque...), Zola transfigure les espaces et les paysages qu'il observe ou parcourt. Ces espaces et ces paysages se transforment alors en un système de valeurs symboliques (la bête, la nuit, le corps...), système appartenant à un autre univers que celui de la société industrielle de la France de la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'univers du mythe.

Toutefois, en « mythologisant » les espaces qu'il observe ou découvre, Zola ne cherche pas à s'éloigner de la réalité sociale de son époque, à la renier ou à la transcender, mais cherche plutôt à rendre cette réalité plus visible et par conséquent plus lisible. En animalisant la fosse à travers l'image de la bête (« accroupie, tapie comme une bête »), Zola tente de représenter le pouvoir capitaliste, la mine devenant alors le lieu de la confrontation entre ce pouvoir et la classe ouvrière, conflit évoqué dès la première page de l'*Ebauche*¹⁷ (« le soulèvement des salariés, le coup d'épée donné à la société, qui craque un instant : en un mot la lutte du capital et du travail »). La sensation d'étouffement due à une chaleur extrême, l'absence de clarté (« une tranchée béante et noire ») et l'opacité de l'atmosphère (« la nuit fumeuse ») qui sévissent au fond de la mine ne font que refléter l'enfer social dans lequel vivent les mineurs (misère, exploitation, oppression...).

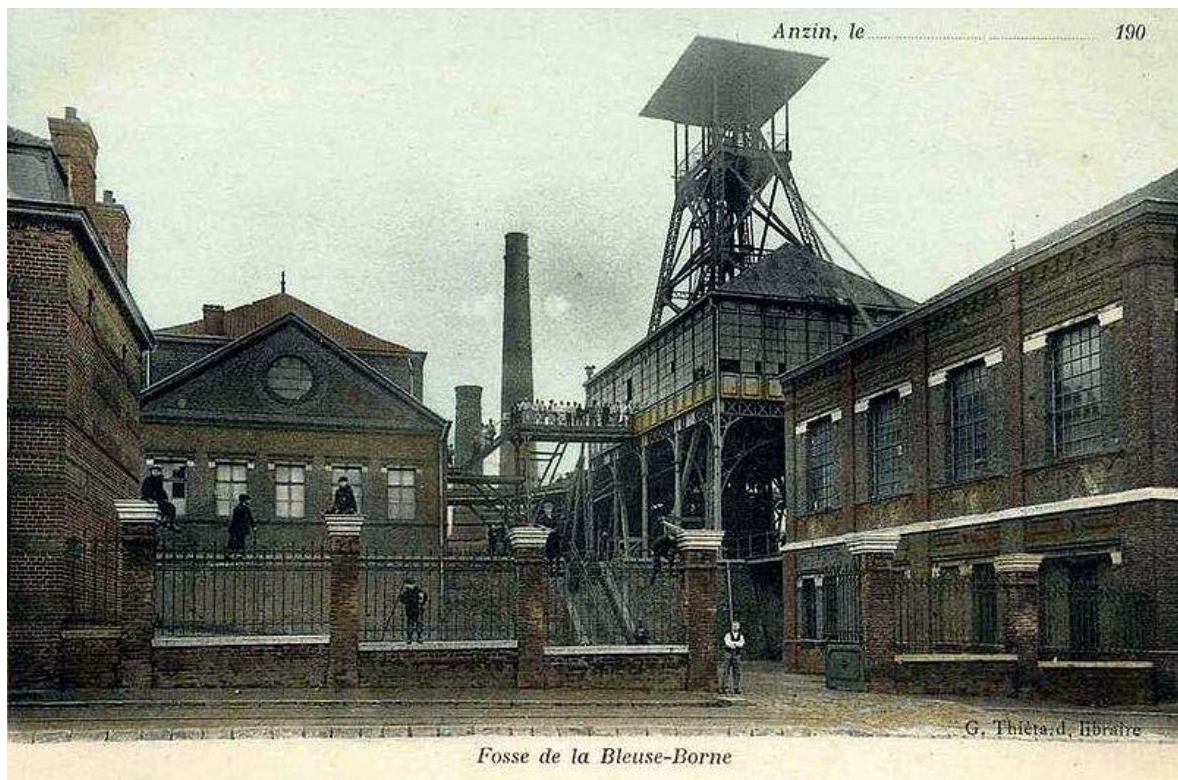
En conclusion, *Mes notes sur Anzin* constituent en quelque sorte une alliance, et non une opposition, d'une représentation documentaire des espaces et paysages industriels de la fin du XIX^e siècle (schématisation, chiffres, vocabulaire technique, énumération...) et d'une représentation

¹⁷ L'ébauche de *Germinal*, Ms 10 307 N.A F., f°401.

Maria Sayegh

mythifiée de ces espaces (symboles, dramatisation, recherche du pittoresque...) et par conséquent une alliance d'une mise en réel et d'une mise en images de la réalité sociale (la lutte entre le pouvoir capitaliste et la classe ouvrière, la misère et la souffrance des mineurs...) Toutefois, l'oscillation de ces notes d'enquête entre le vraisemblable et le fantastique, entre la vue et la vision, entre l'authentique et le pathétique, entre le senti et le ressenti ne préfigure-t-elle pas l'oscillation du roman naturaliste entre l'imitation et la création, entre la réalité et le mythe ? Mais y-a-t-il réellement une oscillation naturaliste ? « Je ne suis pas un archéologue qui dissèque les monuments » dit Zola, « je ne suis qu'un artiste. Je regarde et j'observe pour créer, non pour copier. Ce qui m'importe, ce n'est pas l'exactitude des détails, c'est l'impression synthétique »¹⁸.

Maria Sayegh Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Équipe Zola CRP1



¹⁸ Lettre de Zola à S. Sighele, s.d., cité par Colette Becker dans *Dictionnaire des naturalismes* (Paris : Honoré Champion, 2017) p.323.

Le paysage industriel dans l'œil du naturalisme technologique.

This paper focuses on the relations between Zola's naturalism and the industrial technologies of the second half of the 19th century, showing how Zola's project of painting modernity generated mutations in the very genesis and form of the naturalist novel. The paper also questions how, conversely, the discourse of the novel, which reprocesses technological developments, proposes an aesthetic as well as ethical vision of the effects that these changes have brought — to work, the environment, and family life in general. The Zolian industrial landscape not only shows modernity: it demonstrates and explains the whole mechanism, creating a thoughtful, interrogative landscape, which raises questions about the future of human society in the course of scientific and technical progress.

Parler de naturalisme technologique, après que la critique universitaire a démontré dans l'œuvre zolienne un naturalisme poétique et mythique, pourrait sonner comme une perspective provocatrice. Ne serait-ce pas alimenter la dépréciation injuste de cet écrivain que de le réduire, comme l'a longtemps fait la vulgate, à un naturalisme scientiste ? Qui dit technique dit reproduction mécanique, aux antipodes de l'œuvre d'art issue d'un regard singulier, d'un « tempérament », dirait Zola. Dans *Là-bas*, Huysmans reprochait au naturalisme « d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art ». Avec Rosny, poursuit-il, le roman est devenu « un jargon de chimie malade, un laborieux étalage d'érudition laïque, de la science de contremaitre¹ ».

Pourtant, cette piste de réflexion sur le « naturalisme technologique » s'inscrit bien dans la perspective de ce colloque sur le paysage industriel qui accole deux termes en tension, car « faire paysage » avec l'espace industriel ne va pas de soi. Il semble donc exister un champ à explorer, à l'intersection de l'art romanesque et des technologies industrielles. Zola a-t-il seulement mis en fiche les manuels qu'il a vulgarisés ou l'imagination créatrice a-t-elle sa place ? Son talent d'écrivain a-t-il fécondé les lexiques des arts et des techniques en les impliquant dans la création de ses fresques industrielles ou s'agit-il seulement de réécriture d'insertion dans le récit ? Et les formes narratives et descriptives ont-elles été fertilisées en retour par les langages issus des techniques, ou sont-elles de simples réceptacles ? En somme, la technologie romanesque dialogue-t-elle avec la technologie industrielle ? La trivialité dont fut accusé le roman naturaliste n'est sans doute qu'une façon de ne pas accepter

¹ J.K. Huysmans, *Là-Bas* (Paris : Stock éditeur, 1896), p.4-5.

le bouleversement qu'il a introduit dans les canons, les normes et les missions du roman, en accueillant le monde technologique de la seconde moitié du XIX^e siècle dans la poétique romanesque souple, dont la filiation, sur le plan didactique, remonte à l'enquête lexicographique d'un André Félibien, d'un Diderot et d'un d'Alembert dans les articles de *L'Encyclopédie*, d'un Louis-Sébastien Mercier décrivant les métiers et leurs « conditions » dans *Le Tableau de Paris*. Cependant, l'ambition de représenter le récit du travail humain dans le roman moderne réclamait l'invention d'une écriture novatrice qui reconnût la diversité des langages et des parlures non-académiques des milieux professionnels. Comme l'écrit Zola dans la préface de *L'Assommoir* :

Mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple. Ah ! la forme, là est le grand crime ! (...) N'importe, personne n'a entrevu que la volonté était de faire un travail purement philologique, que je crois d'un vif intérêt historique et social².

C'est ce déplacement des lignes esthétiques que j'aimerais aborder en commençant par montrer que le naturalisme technologique est la résolution artistique de contraintes nouvelles imposées au roman.

Le naturalisme technologique comme discours contraint

Parce que la force du naturalisme, selon Zola, est le mouvement même de l'intelligence moderne, elle engage à une refondation du roman, du point de vue de ses codes et de ses ambitions, qui conduisent à en briser le cadre et à s'éloigner de la seule imagination affabulatrice.

Un spectateur curieux qui ouvrirait un dossier préparatoire de Zola, dans le cycle des *Rougon-Macquart*, comprendrait comment les romans de l'écrivain parviennent à imbriquer ce savoir et la fiction. Il comprendrait que le monument textuel repose sur un art complexe de la combinatoire qui permet de coordonner la multitude des discours techniques. Un rapide tour d'horizon du dossier de *La Bête humaine* le prouve aisément. Une Ébauche qui plante le cadre ferroviaire accompagnant le scénario, à partir des préconstruits culturels d'un paysage prototypique mais déjà original : « Je voudrais garder pendant tout le roman la grande circulation d'une ligne comme accompagnement continu [...]. Tout cela au milieu du tintamarre du télégraphe, de la sonnerie

² *L'Assommoir* (RM II, p.373).

Le paysage industriel dans l'œil du naturalisme technique

des cloches, du sifflement des locomotives, du roulement des trains³ » ; des lectures pointues, en particulier le livre de l'ingénieur Pol Lefèvre résumé en vingt feuillets ; les conversations retranscrites avec le même Lefèvre, en 70 feuillets ; le savoir perceptif acquis par une expérience sensible, grâce à un voyage en locomotive, à côté du mécanicien dans le partage des trépidations, des odeurs, de la chaleur et de la vitesse ; les fantasmes collectifs d'une société à travers les faits divers, les accidents, les crimes, dans l'article « Chemin de fer » de Pierre Larousse, comme dans la petite presse qui véhicule l'imagerie du cauchemar ferroviaire. Ensuite, au sein des deux Plans détaillés successifs, qui assurent le développement du scénario et le montage des chapitres de l'œuvre, le savoir technique supporte un faisceau d'opérations poétiques qui lui donnent sa forme, sa place, sa valeur, ses effets au sein de la fiction ébauchée. Un Premier plan qui, chapitre par chapitre, ventile les références aux documents ; un Second plan qui les insère, les justifie et les énonce. Le circuit génétique montre la vision à la fois analytique et synthétique de la démarche de Zola sur les techniques ferroviaires.

Au-delà de la compétence du romancier-narratologue, enquêter sur la technique suppose de se rendre sur les lieux. Le regard fait la preuve. Se décentrer mentalement, dans le cabinet de travail ne suffit pas pour l'écrivain naturaliste. C'est une affaire de corps immergé dans un espace perceptif qui préserve l'étonnement des sens au-delà de l'image mentale qui le dessèche : il faut se plonger dans les données sensibles du monde professionnel. Il s'agit d'une exceptionnelle capacité à mettre entre parenthèses sa propre identité d'écrivain pour prendre la vision du mécanicien, du mineur, du spéculateur sans aller jusqu'à l'immersion totale d'un certain journalisme d'investigation à la Florence Aubenas, certes, mais pas si éloigné de ce dernier dans l'esprit d'une sociologie pratique qui le distingue de Maupassant ou Flaubert. Il s'agit pour Zola de prendre à chaque fois la posture d'un autodidacte faussement naïf qui apprendrait par imprégnation, mémoire et imagination « l'agir technique » de la blanchisseuse à l'œuvre, du charcutier fabriquant le boudin, du chef de gare, ce que la caricature a bien saisi, en montrant Zola dans les habits du chef de gare ou du cafetier. La finalité est de comprendre leurs gestes, percevoir les sensations auditives, visuelles, olfactives propres aux milieux. L'enquête de terrain ne consiste pas seulement à enregistrer les univers professionnels dans le détail : Zola descend personnellement au fond de la mine, mû par le désir de ressentir le boyau empesté de grisou qui offre un savoir d'expérience qu'aucun ouvrage ne pourrait remplacer : une connaissance humaine des situations

³ Ébauche de *La Bête humaine*, B.N., Ms. NAF 10.247, f° 360.

technologiques qui orientent vers une compréhension synthétique des relations de l'homme à la machine et à son environnement de travail. L'enquête relève du spectaculaire parfois brutal plus que du paysage, avec son degré d'empathie et d'éreintement, mais aussi de conscience réflexive sur la technologie et son pouvoir d'aliénation face à un travail qui perd son sens pour l'ouvrier qui réalise la tâche mécanisée.

L'écrivain passe cinq heures sous la terre : comment on marche, comment on tape. Les pieds trébuchent dans les rails, les rats, les nappes d'eau boueuse. Si Jules Verne, descendu en 1876 dans la mine d'Anzin pour écrire ses *Indes noires*, avoue au fils de Jules Hetzel : « Hein ! Quelle journée, celle de lundi dernier ! J'avais envie de ne plus me laver pour mieux en conserver le charbonneux souvenir⁴[4] », c'est un autre sentiment qui étreint Zola quand il ressort d'une immersion vécue sur le mode de l'épreuve, lui rappelant ses propres cauchemars d'enfouissement mis en scène dans *La Mort d'Olivier Bécaille*. Ainsi Antoine, directeur de théâtre et ami de l'écrivain, en témoigne le 15 avril 1889, dans ses *Souvenirs*, à propos de l'expérience en locomotive :

Zola arrive tard ce soir à la répétition de *Madeleine*. En se laissant un peu lourdement tomber sur le grand divan rouge de la salle, il conte avoir fait dans la journée, sur une locomotive, le trajet de Paris à Mantes pour un livre qu'il a en train ; et il se plaint que la trépidation lui ait cassé les jambes⁵.

Avec le matériau brut, il va falloir faire une œuvre fictionnelle, en répondant à un cahier des charges qui prend deux directions : d'un côté, la *poétique du technologique*, à savoir un ensemble de procédés textuels qui assurent la distribution des savoirs au fil du roman. C'est l'ambition du montage. Il faut fondre ensemble le langage des techniques dans une continuité et une dynamique narrative qui font oublier que le lecteur vient d'apprendre des savoirs extra-fictionnels. On apprend sans s'en rendre compte, sans aller chercher un dictionnaire. De l'autre côté, *l'herméneutique du technologique*, à savoir la production d'une plus-value du discours romanesque au plan symbolique des positionnements axiologiques. Non seulement comment transmettre sans lourdeur pédagogique le tableau industriel mais aussi pourquoi représenter l'industrie dans le roman moderne ?

⁴ Daniel, Compère, *Jules Verne écrivain* (Genève : Droz, 1991), lettre du 11 novembre 1876, p.45.

⁵ Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre* (Paris : Arthème-Fayard, 1921), p.141.

Le paysage industriel dans l'œil du naturalisme technique

Sur le premier point de la poétique, il faut entrer dans le laboratoire de l'écriture. Une fois la provision des savoirs techniques établie dans les « Notes » et l'assemblage scénarique effectués dans les « Plans détaillés », reste une longue étape qui recouvre le processus rédactionnel. La phase de textualisation est un laboratoire de l'expression stylisée du technique, qui passera par plusieurs options sémantiques. D'abord, dans les brouillons, la rature lexicale montre chez Zola le choix du terme technique juste, « travailler au ballast » plutôt qu'à « la voie », « un ordre mal compris » devient une « manœuvre mal exécutée », mais la précision lexicale n'est pas la seule visée. Entre deux parasyonymes, Zola valorisera parfois le terme le plus abstrait et le moins pittoresque (« Et maintenant à leur poste, ils attendaient le coup de sifflet le signal⁶ ». Si Zola était sensible aux mots de la chair, il était aussi attentif à la chair des mots. Or le « signal », mis à la place du « coup de sifflet » détail réaliste assez banal, rejoint, sémantiquement et symboliquement, un réseau lexical du roman : le signe (sur le corps meurtri), le signalement (dans le témoignage des voyageurs), la consigne (dans le travail du mécanicien), et la signature (dans les lettres). Toute une sémiotique générale de la trace et du tracé envahit l'univers de *La Bête humaine*, à travers ses trois thèmes principaux : le chemin de fer, la magistrature et la folie. Par ailleurs, l'introduction de mots techniques rend nécessaire le soutien définitoire. Chez Zola, il s'effectuera selon la logique d'une définition intégrée fondée sur le sens implicite que construisent les relations logiques. Le geste humain est moins défini en lui-même que par sa cause, sa conséquence, sa finalité, formulées de façon abordable par tout lecteur non-spécialiste ; ainsi de l'insertion stylistique du « petit volant de l'injecteur » :

Même un instant, voyant le niveau d'eau baisser, le mécanicien dut faire mouvoir le petit volant de l'injecteur, ce qui diminua la pression. Elle remonta se releva bientôt, la machine ronflait, crachait, comme une bête qu'on surmène⁷.

Dans l'édition définitive du roman, Zola reformule « ce qui diminua la pression » en « *bien que* cela diminuât la pression », afin de faire comprendre au lecteur le processus qui associe le circuit d'eau d'un côté et la pression de l'air de l'autre, au sein d'une proposition concessive⁸. La transposition technologique tient compte de ce souci de « faire passer » le lexique technique.

⁶ Plans détaillés de *La Bête humaine*, B.N., Ms. NAF 10272, f° 357.

⁷ *Ibid.*, f°364.

⁸ *La Bête humaine* (RM IV, p.1164).

« Tringle » ou « vaporisation », termes pointus des machines à vapeur, bénéficient de contextes facilitateurs, c'est-à-dire définitoires, qui évitent le blocage de l'imagination du lecteur par le lexique technique, compatible avec une lecture fluidifiée, à vitesse constante. A la logique, peut s'adjoindre l'analogie, utilisée comme détour par le connu pour comprendre le terme nouveau : « [...] il avait la main droite sur le volant de changement de marche, comme un pilote sur la roue d'un gouvernail⁹ ».

De la comparaison à fonction cognitive à la métaphore à fonction symbolique, il n'y a qu'un pas, qui mène du lisible au visible puis à la vision. Sur un chapitre entier, l'écrivain file le motif du « graissage » de la locomotive, commençant par ses aspects les plus pédagogiques pour aboutir à ses connotations érotiques, à l'aide du sens figuré qui stabilise la comparaison de la femme et de la machine dans le roman. Le vocabulaire des techniques est fréquemment inscrit dans des processus de poétisation, qui gagnent d'autant plus en efficacité qu'ils s'associent au dramatique, au pathétique, à l'épique, autour d'Eros et Thanatos. Ainsi des « pendus », articles bon marché à l'entrée du *Bonheur des Dames*, inscrits simultanément dans la vision morbide du monstre glouton qui dévore le quartier et ses habitantes. Zola écrit la technique en artiste, cherchant à la fois la précision documentaire et le floutage, la justesse et le tremblé sémantique au cœur du tableau. Ce sont ces manœuvres de composition et d'écriture qui assurent, des Plans détaillés aux placards corrigés, la recreation des savoirs techniques, au-delà de la simple transposition didactique. Ce qui importe n'est pas l'exactitude des détails, c'est l'impression synthétique et poétique au sein de l'ensemble, où s'épaulent le lisible et le visible. Zola observe pour créer, non pour copier.

L'écriture naturaliste comme carrefour de technologies

Que crée Zola en représentant la technologie ? De la vie, pourrait-on dire, dans des romans qui défendent la vie. Le naturalisme zolien construit des paysages industriels pensifs, qui interrogent plus qu'ils ne décrivent la technologie, sous la forme d'une pensée réflexive, philosophique et poétique sur les techniques contemporaines, la transition entre l'artisanat et l'industrie, entre la manufacture et l'usine, le petit commerce et le grand magasin, le compagnonnage et le chômeur nomade enrôlé dans une mine, au fond l'entre-deux-mondes et ses interstices. Dès lors, Zola propose des intuitions fortes qui s'expriment dans le roman, non seulement dans son discours mais encore dans ses structures profondes, dont la signification dépasse la vision darwinienne de

⁹ Plans détaillés de *La Bête humaine*, *op.cit.*, f° 292.

Le paysage industriel dans l'œil du naturalisme technique

l'histoire, pour mettre en avant les tensions idéologiques et sociales du devenir collectif de la société. D'abord, au moyen d'une peinture des métamorphoses de l'espace, inféodées à la rationalisation fonctionnelle qui convoque la taxinomie urbaine : ce sont les travaux d'Haussmann modifiant la grande croisée de Paris qui se trouve retraitée dans la topographie symbolique de *La Curée* ; c'est la puissance militaire des tactiques prussiennes d'encerclement qui organisent le parcours même du Zola enquêteur sur le champ de bataille de *La Débâcle* ; c'est encore le modèle panoptique des prisons modernes, des panoramas et dioramas à la mode qui modèlent les carrefours symétriques qui emprisonnent Florent à l'ouverture du *Ventre de Paris*, illustrant bien le titre de l'essai de Foucault : *Surveiller et punir*. Les schèmes de la ligne (dans tel chemin de fer de l'Ouest), du cercle (dans telle tactique allemande), du cadre (dans telle Exposition universelle), du triangle (dans tels croisillons du Pont de l'Europe ou de la Tour Eiffel) valent comme autant de structures actantielles, descriptives, narratives remaniées dans le roman de Zola pour dévoiler, sinon dénoncer, les apories de la modernité. Le naturalisme technologique est éthique autant qu'esthétique. Il est aussi axiologique, compte tenu des valeurs que portent les structures. Car le carreau de la mine et des Halles, le grand magasin, le chemin de fer imposent un espace uniforme et quadrillé, un temps accéléré qui modifient considérablement les expériences de la sensibilité, du corps, du désir et de la raison. Dans *La Bête humaine*, l'homme, la femme, le désir sexuel, tout est métamorphosé en « machinerie ». Le milieu technologique produit aussi de la coupure, sinon de la folie, de l'infra-humain : celle des femmes sans tête dans le grand magasin, celle des amputés dans *La Débâcle*, celle de Robineau, le petit commerçant qui perd sa jambe sous un omnibus en voulant se suicider. C'est la force de Zola de mettre en relief le détail technique au point d'en faire un concentré symbolique qui dénonce les grandes fêlures technologiques qui se cachent sous le paysage urbain et industriel moderne, où se confrontent l'humanisme et le progrès. Ainsi la bielle, muette et mécanique, dans *Germinal*, prend l'allure trompeuse de la douceur :

[La machine] marchait à toute vapeur, de toute sa force de quatre cents chevaux sans que le mouvement de sa bielle énorme, émergeant et plongeant avec une douceur huilée, donnât un frisson aux murs.

C'était un glissement d'oiseau, sans un bruit, sans un heurt, la fuite rapide, le continuel va-et-vient d'un fil de poids énorme, qui pouvait enlever jusqu'à douze mille kilogrammes, avec une vitesse de dix mètres à la seconde¹⁰.

¹⁰ *Germinal* (RM III, p.1152).

Les systèmes coercitifs s'épanouissent dans le silence et l'ombre, le « dieu argent » s'impose par son absence, les actionnaires invisibles agissent dans le lointain, tout est « force qui plane », agilité managériale sur cette chair à corons, future chair à canons dans *La Débâcle*, digne de *Metropolis* de Fritz Lang. Le silence des puissants s'oppose aux fracas des dominés, aux kermesses et aux coups de grisou, aux engueulades et aux revendications sans lendemain. En choisissant le puits comme lieu central, Zola fait taire ce silence, fait éclater son scandale, du moins jusqu'au point d'orgue du début du roman, lorsqu'à leur tour les ouvriers encore bavards dans le puits, sombrent dans le mutisme, tels une « mise en bielle » qui les déshumanise. Avant Deleuze et Guattari, Zola convoque le rhizome : le mineur fait corps, mais malgré lui, avec la machine, dans un processus inverse à celui de l'écosystème qui tisse des interactions solidaires. Rien ici ne relève de l'optimisme béat devant le siècle de l'industrie et le XX^e siècle qui se profile. Le processus technologique de mécanisation de l'homme est clairement rendu dans sa problématique anthropologique jusqu'à déboucher fatalement sur la recherche de l'évasion. Zola est alors cynique. L'homme ne peut échapper aux produits de son génie : Florent, s'évade à Nanterre dans le jardin de madame François, pour reprendre contact avec la terre productrice, avant de retrouver les halles fatalement cernées par les deux carrefours aux antipodes d'une nature protectrice. Le petit commerçant Gobichon a la chance, selon lui, de posséder une maison en banlieue, ce *no man's land* de la capitale en chantier, dépotoir des déchets industriels. En 1865, dans *Villégiature*, Zola écrit l'un de ses premiers textes sur le thème de la banlieue :

La villa du bonnetier Gobichon, située à Arcueil, est une maison à un étage, toute plate, bâtie en plâtre ; devant le corps de logis, s'allonge un étroit jardin enclos d'une muraille basse. [...] ¹¹ La Bièvre coule à cinquante pas, charriant des puanteurs ; des terres crayeuses s'étendent à l'horizon, des débris, des champs bouleversés, des carrières béantes et abandonnées, tout un paysage de misère et de désolation.

La dénonciation de Zola passe aussi par les images. Il s'adonne à la réalisation de « vanités » photographiques, en exil, à Londres. Romancier de la transparence, son œil est attiré par un fourgon funéraire qui passe devant le Crystal Palace. Le néant (de la vie), le vide (des vitres du bâtiment de fer et de verre), l'évidence du « rien » mêlé au « tout » de la vie, rabote le mythe du Progrès incarné par le Palais de l'industrie rayonnant à l'arrière-plan, imposant

Le paysage industriel dans l'œil du naturalisme technique

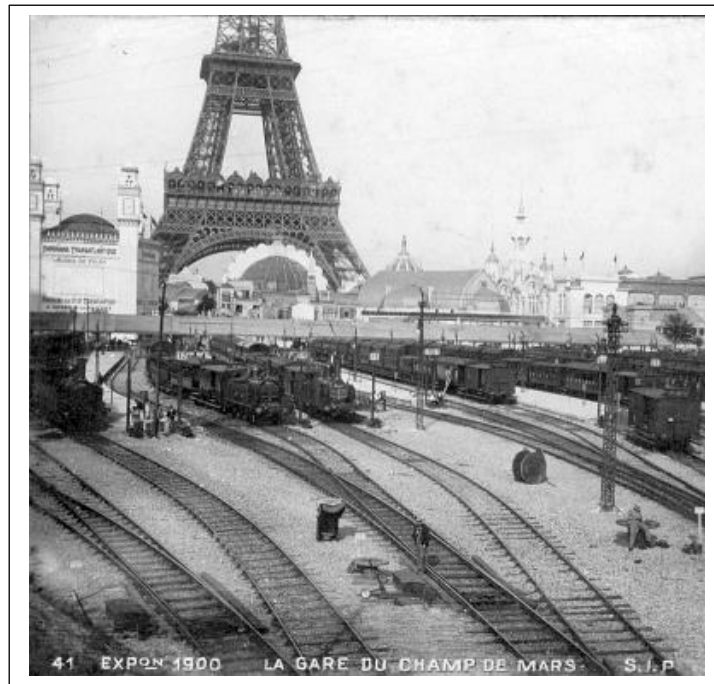
mais cependant frêle, avant l'incendie fatal, et au seuil de la Première guerre mondiale.

La vérité artistique produite par Zola ne se réduit pas seulement à une mise en roman habile des manuels Roret et autres sources, sous la forme d'une documentation pédagogique qui traduirait les langages techniques, sous une forme d'encyclopédie narrative. Zola reste souvent défiguré, encore aujourd'hui, dans la longue tradition antinaturaliste inaugurée par un Brunetière. L'écrivain naturaliste engage le roman dans une direction technologique où le savoir livresque compilateur est au service d'un regard intuitif, sensible, critique et artistique que ramasse souvent le paysage industriel zolien. *Intuitif* en raison de sa complexité cachée qui suppose moins un défrichage classificateur qu'un décryptage idéologique de la complexité conduisant à une « éco-poétique » ; *expérientiel* en raison des savoirs culturels d'époque intériorisés par l'écrivain qui dialoguent avec des pratiques d'enquêtes de terrain, qui l'aident à déconstruire le mythe technologique du siècle ; *critique* en raison de la distance réflexive développée par le discours du roman sur le pouvoir des machines qui s'emballent et privent l'homme du sens de l'activité, tout en reconnaissant le désir de novation comme une donnée anthropologique ; *artistique*, enfin, en raison des impacts structurels profonds des modèles technologiques sur les données sémiotiques et imaginaires du roman pensif des temps modernes.

Loin de seulement donner à voir le paysage pittoresque des machines et des métiers, ou la beauté simple du geste professionnel, en « réaliste » qui se respecte, ce sont les conséquences instrumentales, politiques et sociales des techniques sur le travail, dans le domaine de l'urbanisme haussmannien ou de l'industrie minière, que le roman naturaliste interroge. Ni technophobe ni technophile, Zola révolutionne les cadres du roman du réel, pour nous aider à penser la triade humanité / nature / technologie, grâce au prisme déformant de son art, en nous laissant le patrimoine de ces récits du travail vivant qu'il ne serait pas inutile de faire étudier dans les écoles supérieures du management et de l'administration, en notre siècle si proche et si éloigné du XIX^e siècle.

Olivier Lumbroso

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle DILTE



Carte postale. Exposition 1900. La gare du Champ de Mars.

La picturalité du paysage industriel chez les artistes et les critiques d'art du XIX^e siècle

In their articles on art, Joris Karl Huysmans and Emile Zola make an ardent defence of the modernity which, in their view, the industrial landscape offered to painters, a view much disparaged at that time. Beyond their enthusiastic welcoming of the representation of workers in the world of art, their comments pose the aesthetic question of what is meant by the concept of landscape. It can even be said that the operation of machines affects the way in which these two authors write, when they evoke industrial scenes. Their structured forms accompany even the ultra-modern pictorial treatment found in Zola's novelistic descriptions of the mining areas.

Les forgerons et les mineurs dans la peinture du XIX^e siècle

Dans les années 1870, le thème de l'industrie apparaît dans l'art pictural ; d'abord confidentiel, il devient plus présent la décennie suivante. Les tableaux qui s'en emparent portent généralement sur le travail, ce qui interpelle alors le regard des spectateurs. Au-delà d'un désir esthétique, ces œuvres souhaitent souvent représenter la « vraie vie », illustrer un regard social voire engagé, ou relèvent tout simplement d'une activité économique pour l'artiste.

Auparavant, à l'exception du peintre méconnu de la première moitié du XIX^e siècle, François Bonhommé¹, seuls les petits métiers non industriels, agricoles et maritimes, étaient représentés. En 1880, une dizaine d'œuvres du Salon dépeignent désormais des portraits d'usines ou des scènes de forge, de laminage, de verrerie, d'atelier. Celles qui figurent des forgerons remportent alors un certain succès, en raison de leur association avec les représentations traditionnelles du dieu Héphaïstos ou Vulcain. Il faut savoir que l'accès à l'espace des usines et des mines pose quelques difficultés pour les peintres car il nécessite un agrément de l'entreprise. Ces représentations seront cependant « récupérées » par les entrepreneurs qui commanderont de tels tableaux pour les transformer en objets de communication. Celui titré *Visite à l'usine après une soirée chez Monsieur*

¹ Marie-Laure Griffaton, 'François Bonhommé, un témoin exceptionnel de la vie industrielle au XIX^e siècle', *Historiens et géographes*, 401 (2008), p.228-236.

le Directeur, réalisé en 1901 par le peintre Ernest-Georges Bergès, se révèle toutefois être une magnifique mise en abyme de l'ambivalence de cet art face à l'industrialisation de l'époque². La forge qu'il met en scène devient ainsi un décor igné faisant face aux invités dont le blanc des tenues de parade des épouses se détache crument du feu de l'usine. Ces personnages semblent assister à un spectacle pittoresque où la forge est devenue le lieu des Enfers. Leur position à distance et en hauteur souligne bien leur domination dans ce qui n'est plus – pour eux – qu'une fête avec un feu d'artifice plaisant.

Émile Zola semble ironiser avant l'heure sur ce rapport social au travail industriel dans une scène de *Germinal* en 1885. L'écrivain démontre l'aspect pathétique de ce regard distayant des dirigeants d'entreprise sur les tâches laborieuses de leurs ouvriers. Ce tableau de Bergès ne saurait mieux nous faire penser aux invités des dîners de M. Hennebeau, le directeur de la Compagnie des Mines de Montsou. Ignorant en effet volontairement les bruits de la rébellion des mineurs, les convives se plaisent en revanche à faire des promenades encanaillées dans le monde ouvrier. Loin d'être épique ou mythologique, une de ces balades souligne la gageure qui consiste à porter ainsi des tenues apprêtées en face des pauvres habitants du coron. Une autre sortie tourne quant à elle à la débandade lorsque des bourgeois fuient se réfugier dans une grange au passage sur la route des mineurs en contestation. Avec cynisme, ce spectacle se conclut telle une pirouette par le décès de Cécile Grégoire, la fille de l'actionnaire de la Compagnie, étranglée par le paisible vieil homme Bonnemort.

Quelques représentations du travail, certes sporadiques, semblent davantage suivre les emportements énoncés par Joris Karl Huysmans sur l'ensemble de l'art de l'époque en 1881 : « En quoi peuvent nous toucher ces mythologies appliquées à la vie moderne³ ? ». Huysmans soutenait déjà trois ans plus tôt le nouveau traitement du monde du travail opéré par Alfred-Philippe Roll dans *La Grève des mineurs*. Ce tableau fait alors couler beaucoup d'encre lors du Salon de 1880. Dans le journal *La Vie*

² Nicolas Pierrot, 'À l'époque où l'ouvrier sévissait dans l'art... La représentation du travail industriel en France dans la peinture de chevalet, 1870-1914', in *Des plaines à l'usine. Images du travail dans la peinture française de 1870 à 1914*, Paris : Somogy, 2001, p.95-113.

³ Joris Karl Huysmans, *L'Art moderne* [1883], in *Écrits sur l'art*, éd. Jérôme Picon, Paris : Flammarion, 2008, p.169.

La picturalité du paysage industriel

moderne, le critique d'art Armand Silvestre fustigeait non seulement le choix de ce sujet, mais raillait aussi le style non idéal de cette représentation, que la mythologie, elle, aurait pu transfigurer :

Que ce paysage charbonneux est lamentable, et les belles qualités de facture perdues sur cet ingrat sujet ! Les anciens avaient si bien compris ce que ce monde d'ouvriers a de peu plaisant, qu'ils avaient fait descendre Vénus dans l'atelier du forgeron Vulcain pour l'éclairer d'un sourire⁴.

Huysmans qui s'opposait naturellement à cette « mythologiade » admirait nécessairement la bravade qu'opérait cette composition avec sa toile immense (3,45 x 4,34 mètres). Il réservait toutefois son enthousiasme non pas sur son réalisme, mais sur la présence trop prononcée d'un ton hugolien proche d'un Delacroix. Roll n'exploitait en effet pas assez esthétiquement la modernité du style que ce thème permettait :

Sur le panneau [...] s'étend la *Grève des mineurs*, de M. Roll. [...] Cette année, il nous donne une toile moderne pleine de qualités et de défauts, mais une toile qui est de lui et bien à lui : ce qui est, à coup sûr, le plus bel éloge que j'en puisse faire. [...] M. Roll avait évité l'emphase humanitaire où je craignais avec un tel sujet de le voir sombrer, ses gendarmes, accomplissant tranquillement l'inintelligente tâche qui leur est confiée, étaient excellents ; pourquoi diable faut-il qu'il ait sacrifié aux besoins de la scène, en posant cet inutile charbonnier, sur l'affiche, en vedette, au premier plan ? Sous cette réserve, et en dépit d'un dessin un peu mou parfois, la *Grève* de Roll est brave. Il a osé peindre, sans cold-cream et sans jus de cerise, de pauvres gens. Il va s'entendre dire qu'il fait de la peinture 'canaille' et qu'il manque de goût. Il sera fier, je l'espère, d'être jugé, bêtement, ainsi⁵.

La représentation du monde de la mine et des mineurs se répand, elle, surtout à la fin du XIX^e siècle. Maximilien Luce devient alors le représentant de ce mouvement qui intègre la modernité et le personnage du travailleur industriel dans les œuvres réalistes et sociales de la III^e République, avec aussi Constantin Meunier et Jules Adler. Ce dernier est ainsi surnommé « le peintre des humbles » en raison de la consécration sans glorification qu'il donne dans ses œuvres engagées aux mineurs ou

⁴ Armand Silvestre, 'Le Salon de 1880', *La Vie moderne* (15 mai 1880), p.307.

⁵ Huysmans, pp.135-6.

aux grévistes. L'accueil du public évolue au fil du temps puisque son tableau le plus célèbre, *La Grève au Creusot*, connaît un grand succès lors du Salon de 1900. Certains comptes rendus restent cependant toujours autant chargés de reproches que ceux qu'avait provoqués l'œuvre de Roll vingt ans plus tôt. Ces critiques sont d'ailleurs encore reprises en 1914 ; on s'interroge même alors sur la pertinence de vendre de telles toiles, comme l'évoque Lucien Barbedette dans la première biographie du peintre : « le public n'y comprend rien. "Pourquoi faites-vous des choses si noires ? Comment faites-vous acheter des tableaux si tristes⁶ ?" »

Dans l'ensemble de ces œuvres sur le travail industriel, les machines restent peu présentes, voire même absentes et les ouvriers demeurent le sujet central. Certaines comme *Les Terrils de Sacré Madame* de Maximilien Luce ou *Au pays noir* de Constantin Meunier commencent cependant à délaissier les personnages au profit du paysage industriel lui-même ; elles s'intéressent aux cheminées, aux hauts-fourneaux ou aux bassins miniers. La peinture rejoint dès lors, autour de 1900, la conscience de l'aspect formel saisissant des mines et des usines que Zola et Huysmans admirent avant tout au-delà de l'aspect palpable, sociale et réaliste leurs thèmes. Et, de fait, très tôt, ces deux écrivains n'ont eu de cesse de réfléchir sur cette esthétique pure du paysage industriel, aussi bien dans la critique d'art que dans l'écriture littéraire.

L'esthétique du paysage industriel dans la critique d'art

Dès les années 1870, Émile Zola revendique et affirme la beauté artistique propre à l'industrie. Ceci ne provient cependant pas uniquement chez l'écrivain de ses thématiques réalistes et modernes. En effet, la vision qu'il défend est le fruit d'une véritable réflexion esthétique sur les paysages formels, dont il magnifie l'art. Le fameux « Ceci tuera cela ; le fer tuera la pierre », déclaré par le peintre Claude Lantier dans *Le Ventre de Paris* de 1873, incarne bien cette pensée. Le personnage observe alors l'église Saint-Eustache accolée aux Halles, qu'il désigne comme « une œuvre crâne [...] qui n'est encore qu'une révélation timide du XX^e siècle (RM I, p. 799). Ces propos que Lantier désigne comme un « manifeste » de « l'art moderne » est cité par Joris Karl Huysmans lorsque faisant le compte rendu du Salon officiel de 1881, il appelait de ses vœux l'émergence d'une architecture

⁶ Pierrot, p107.

La picturalité du paysage industriel

moderne. La formulation de Huysmans sur ces « prévisions » qui sont « en partie déjà réalisées⁷ » souligne bien l'avant-garde esthétique exprimée par Zola dans cette fiction romanesque. Auparavant, Huysmans communiquait lui aussi, dès 1879, son enthousiasme devant les paysages industriels qui pourtant était encore un « gros mot » pour le public de l'époque :

Théophile Gautier a écrit quelque part que les ingénieurs gâtaient les paysages ; mais non ! ils les modifient simplement et leur donnent, la plupart du temps, un accent plus pénétrant et plus vif. Les tuyaux d'usines qui se dressent au loin marquent le Nord, Pantin par exemple, d'un cachet de grandeur mélancolique qu'il n'aurait jamais eu sans eux⁸.

À la même époque que Théophile Gautier, John Ruskin réagit de la même façon que ce dernier lorsqu'il constate amèrement la destruction du concept de paysage et même de tout art lorsque la nature est défigurée par des constructions industrielles :

Vous avez méprisé la nature, c'est-à-dire toutes les sensations profondes et sacrées des spectacles naturels. [...] Votre unique conception du plaisir est de rouler dans des wagons de chemins de fer autour de leurs nefs et de prendre vos repas sur leurs autels. Vous avez été placer un pont de chemin de fer sur les chutes de Shaffhouse. Vous avez fait passer un tunnel à travers les rochers de Lucerne près de la chapelle de Tell. Vous avez détruit le rivage de Clarens, au lac de Genève. Il n'y a pas une paisible vallée en Angleterre que vous n'ayez remplie de feu mugissant ; il n'y a pas un coin abandonné de campagne anglaise où vous n'ayez imprimé des traces de suie⁹.

Et pourtant, un paysage n'existe pas dans le monde. Nous ne pouvons toucher, situer précisément, désigner dans la nature l'endroit concret d'un paysage. Celui-ci n'est présent que dans notre regard, dans le cadre que nos yeux installent en face de nous ; il est donc uniquement une re-présentation – chose inenvisageable avant le XVIII^e siècle. Comme l'a démontré Mikael Jakob, l'apparition de la notion de « paysage industriel » a profondément fait évoluer la pensée esthétique de ce qu'est un paysage dans la critique

⁷ Huysmans, p.198.

⁸ *Ibid.*, p.96.

⁹ John Ruskin, *Sésame et les lys* [1865], éd. Marcel Proust, Paris : Mercure de France, 1906, p.132-3.

d'art. L'essor de l'industrialisation au XIX^e siècle a en effet modifié à très grande échelle le territoire européen. Incidemment, il entraîne un questionnement sur le rapport entre l'homme et la nature, donc sur la perception de ce qu'est la nature¹⁰. Ce siècle apporte une géométrisation du monde par de la régulation, de la canalisation, de la mise en réseaux, etc., à laquelle participe d'ailleurs le père d'Émile Zola, ingénieur. Le pays est donc travaillé, modifié par l'homme – comme l'a fait l'homme dans la « nature » des prés ou des forêts, depuis la nuit des temps. Cette action humaine qui prend la place de la nature vierge entraîne dans la critique d'art de cette époque un dualisme radical. D'un côté se situe le « bon » paysage, organique et ancien ; de l'autre surgissent des « non-lieux » produits par la civilisation mécanique et technologique, des endroits esthétiquement ignorés ou refoulés.

L'art impressionniste goûte en peinture sans modération les teintes pâles et évanescents de ces nouveaux espaces : les banlieues parisiennes chez Claude Monet, mais surtout chez Alfred Sisley et Camille Pissarro, que les précurseurs Zola et Huysmans louent comme les maîtres du paysage. Grâce à ces nouveaux regards, la cheminée imposante d'une usine devient dès lors une forme tout aussi émouvante qu'un arbre, voire même plus, dans l'émotion que transmettent ses fumées se perdant dans le ciel. Les écrits de Zola expriment parfaitement cette réflexion sur ce qu'est un paysage, non pas la présence d'une nature théoriquement existante mais la création d'un regard que tout artiste transmet, où seul compte le style. Dès 1877, l'écrivain saisit la capacité purement esthétique que peut promettre un paysage industriel dans l'art pictural, en particulier dans ce mouvement impressionniste. Il commente ainsi la dizaine de toiles que Monet a produit cette même année à la gare Saint-Lazare, en s'intéressant non pas au plan thématique mais bien uniquement à son expérience visuelle :

M. Claude Monet est la personnalité la plus accentuée du groupe. Il a exposé cette année des intérieurs de gare superbes. On y entend le grondement des trains qui s'engouffrent, on y voit des débordements de fumée qui roulent sous les vastes hangars. Là est aujourd'hui la peinture, dans ces cadres modernes d'une si belle largeur. Nos artistes

¹⁰ Mikael Jakob, *Le paysage*, Gollion : Infolio éditions, 2008 [2013], p.120-137.

La picturalité du paysage industriel

doivent trouver la poésie des gares, comme leurs pères ont trouvé celle des forêts et des fleuves¹¹.

Ces instants suspendus du paysage ferroviaire pris sur le vif par Monet expriment et transmettent en effet ses impressions. La fumée, les traits rectilignes, le contraste entre le mouvement des trains et la stabilité des hangars deviennent ainsi l'expression même des tentatives esthétiques du peintre, pour qui les taches et les formes comptent bien plus que le sujet représenté. Une anecdote illustre la dimension essentielle de cette esthétique dans son œuvre. Quelques années plus tard, à une époque où ses œuvres se vendent comme des petits pains, un marchand d'art évoquait la difficulté à négocier *Le Pont de bois d'Argenteuil*¹². Cette œuvre appartenait à une suite de paysages de ponts en construction de 1872. Les lignes abstraites de bois se trouvent ici parfaitement redoublées dans le reflet sans vaguelettes de la rivière. Ses teintes pâles sont douces voire presque en noir et blanc, et les formes se rapprochent de celles d'une estampe japonaise. L'espace ouvert vers l'horizon du paysage à travers l'arche du pont, mène notre regard vers la fumée d'une usine. Peu importe le succès public de cette œuvre pour Monet car c'était bien là, dans ces paysages industriels, sa volonté purement esthétique. Il était impensable de baisser la valeur de ce tableau, de déprécier en somme sa beauté, pour le vendre plus facilement – question qui ne lui aurait jamais été posée pour un vase de fleurs.

Huysmans souligne quant à lui lors de l'Exposition des Indépendants en 1880 le combat entre la représentation des paysages reniés et la peinture traditionnelle pour que triomphe la modernité, à l'aide des tableaux d'Adolph von Menzel puis de Claude Monet :

Toute la vie moderne est à étudier encore ; c'est à peine si quelques-unes de ses multiples faces ont été aperçues et notées. Tout est à faire [...]. [S]i quelques-uns des peintres qui nous occupent ont, çà et là, reproduit plusieurs des épisodes de l'existence contemporaine, quel artiste rendra maintenant l'imposante grandeur des villes usinières, suivra la voie ouverte par l'Allemand Menzel, en entrant dans les immenses forges, dans les halls de chemin de fer que M.

¹¹ Émile Zola, 'Notes parisiennes. Une exposition : les peintres impressionnistes' [1877], dans *Écrits sur l'art*, éd. Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris : Gallimard, 1991, p.358.

¹² Pierre Miquel, *Art et argent : 1800-1900*, Maurs-la-Jolie : Éditions de la Martinière, 1987, p.363.

Claude Monet a déjà tenté, il est vrai, de peindre, mais sans parvenir à dégager de ses incertaines abréviations *la colossale ampleur des locomotives et des gares* ; quel paysagiste rendra *la terrifiante et grandiose solennité des hauts fourneaux flambant dans la nuit*, des *gigantesques* cheminées, couronnées à leur *sommet de feux pâles* ? Tout le travail de l'homme tâchant dans les manufactures, dans les fabriques ; toute cette fièvre moderne que présente l'activité de l'industrie, toute *la magnificence des machines*, cela est encore à peindre et sera peint pourvu que les modernistes vraiment dignes de ce nom consentent à ne pas s'amoindrir et à ne pas se momifier dans l'éternelle reproduction d'un même sujet¹³.

Son exaltation de la modernité lui fait atteindre l'éblouissement devant des machines et des outils, état qu'exprime parfaitement ici sa propre écriture. Que d'accumulations, de pluriels et surtout d'« hyperboles hyperboliques » dans cet extrait ! Leur multiplication conduit l'auteur à des pléonasmes volontaires telle « l'imposante grandeur » ou « la colossale ampleur ». Notons que ces expressions suivent la même structure grammaticale et inversent la logique sémantique du nom (*en italique*) et de son complément (souligné) : l'abstraction de la puissance dirige les objets décrits. L'« ampleur des locomotives » ou « la magnificence des machines » se détachent ainsi des « locomotives amples » ou de « machines magnifiques ». Ces tournures accentuent la métaphorisation permanente des usines et des outils, qui se transforment dès lors en monstres fantastiques (double soulignage). Ces machines « défoncent » par conséquent les « mythologiades » contre lesquelles Huysmans s'insurge, même si ces objets techniques atteignent une épopée, celle de la modernité. Cette vision rappelle les propos passionnés que Zola avait auparavant tenus sur les machines du Palais de l'Industrie lors de l'Exposition universelle de 1878 :

De l'exposition française, je recommanderai seulement la galerie des **machines sans nombre**, et parce qu'il est *saisissant de voir* à la fois *tout un monde* de leviers, de roues *de toutes formes* et de *toutes grandeurs*. Depuis les métiers à imprimer, à tisser et à filer jusqu'aux **machines** utilisées dans les mines et dans la métallurgie, depuis les **machines** à coudre jusqu'aux **machines** agricoles, c'est toute une chaîne de bras d'acier et de bronze, c'est toute une forêt d'arbres

¹³ Huysmans, p.130-1 (sauf mention contraire, nous soulignons certaines expressions dans les diverses citations suivantes de cet article).

La picturalité du paysage industriel

vivants ; un grondement assourdissant, *ininterrompu*, *remplit la galerie*. Les roues tournent, la terre tremble, on se sent dans le tourbillon du travail humain. Je ne connais pas de promenade plus *émouvante* que de parcourir cette galerie. On y est peu à peu *saisi d'un enthousiasme qui vous tire les larmes des yeux*¹⁴.

Son vocabulaire hyperbolique exprime sa grande émotion face au spectacle industriel qui atteint même ici un sublime kantien, l'« enthousiasme qui [lui] tire les larmes aux yeux ». Les nombreux pluriels nous communiquent cet envahissement des outils troublant son regard (*en italique*). La répétition du mot « machine » mime l'ubiquité de cet engin et métamorphose celui-ci en une unique machine anonyme régnant sur ce monde (**en gras**). L'écrivain fait dès lors glisser ce site vers la légende, celle d'une nature divine et toute-puissante (souligné).

Son écriture dépeint elle-même un paysage qui est détaché de tout ancrage précis, et où la nature émouvante vient de la machine ou des touches colorées et géométriques de constructions industrielles. Dès ce compte rendu de l'Exposition universelle de 1878, l'auteur décrit de manière inattendue la salle des machines, une « galerie » où celles-ci deviennent des sculptures ou des tableaux. Ces « œuvres » rencontrent même la métaphore filée d'un paysage naturel : « une forêt d'arbres vivants ; un grondement assourdissant, ininterrompu » où « la terre tremble ». Ces images ne peuvent que faire penser à la chronique de l'écrivain sur les paysages de Monet dans les gares, où il trouve la « poésie », tout comme « les pères ont trouvé celle des forêts ». L'enthousiasme avec lequel Zola reçoit cette exposition universelle révèle clairement la puissance créatrice que lui communiquent les lieux industriels. Les photographies réalisées par Zola lors d'une autre de ces expositions à Paris, vingt ans plus tard, confirmeront le besoin qu'éprouve l'écrivain de saisir les formes esthétiques des bâtiments industriels présentés.

Émile Zola ne saisit donc pas seulement la représentation de la société moderne dans ces nouveaux paysages, mais surtout la beauté même des lignes architecturales et picturales dans l'industrie de cette époque.

¹⁴ Émile Zola, 'Lettres de Paris. L'ouverture de l'Exposition universelle' [1878], in *Œuvres complètes*, XIV, éd. Henri Mitterand, Paris : Tchou-Cercle du livre précieux, 1970, pp.352-3.

De la critique d'art à la littérature : les paysages miniers dans *Germinal* et *L'Argent* de Zola

Germinal semble à lui seul transformer tout un bassin minier en une véritable toile dont sa « plaine rase » serait le support. Son paysage devient ainsi une création esthétique qui ne relève déjà plus de l'impressionnisme mais de l'art abstrait. Ainsi Étienne Lantier pénètre-t-il dans ce roman et dans cet univers en face d'un paysage nocturne dans lequel le bassin minier n'est plus qu'une surface monochrome : le noir sur noir du Voreux :

Dans la plaine rase, *sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre*, un homme suivait seul la grande route de Marchiennes à Montsou, dix kilomètres de pavé coupant tout droit, à travers les champs de betteraves. Devant lui, *il ne voyait même pas le sol noir*, et il n'avait pas la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, glacées d'avoir balayé des lieues de marais et de terres nues. *Aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel*, le pavé se déroulait avec la rectitude d'une jetée, au milieu de l'embrun *aveuglant des ténèbres*. (RM III, p.1133)

Dans cet *incipit*, l'obscurité (en italique) se conjugue avec l'horizontalité et la linéarité de l'espace minier (souligné). La platitude du terrain devient la bidimensionnalité d'une toile de peinture ou d'une page de papier – une absence de profondeur qui n'est théoriquement pas celle d'un récit. Et pourtant, des expressions tautologiques semblent confirmer que ce paysage n'est qu'un support d'écriture et de dessin, comme dans « sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre ». Et en effet, lors de l'arrivée d'Étienne dans ce lieu, sa vision est monochrome et uniquement recouverte de formes minimalistes, trois points brillants, des taches rouges que le personnage ne peut identifier dans un premier temps :

Depuis une heure, il avançait ainsi, lorsque sur la gauche, à deux kilomètres de Montsou, il aperçut deux feux rouges, trois brasiers en plein air, et comme suspendus. [...] Un chemin creux s'enfonçait. Tout disparut. [...] Il fit environ deux cents pas. Brusquement, à un coude du chemin, les feux reparurent près de lui, sans qu'il comprît davantage comment ils brûlaient si haut dans le ciel mort, pareils à des lunes fumeuses. (RM III, pp. 1133-1134)

La picturalité du paysage industriel

Zola se plaît à utiliser une focalisation interne pour profiter de la vision limitée du personnage et restreindre ainsi cet espace sans relief. La narration joue donc sur l'ignorance et l'aveuglement d'Étienne pour justifier cette incohérence spatiale, où l'absence de perspective en arrive à créer une « suspension » de feux rouges. Pour reprendre le néologisme d'Alphonse Allais, la « saisissance » du personnage, entre singularité, envoûtement et crainte, nous intègre dans un art abstrait (soit une forme sans sens) – retranscription sans doute de la visite de l'écrivain dans la région. Ce paysage devient donc une forme colorée, géométrique et bidimensionnelle, quelques taches rouges sur le haut d'une toile recouverte d'un fond noir, telles le triptyque *Bleu I, Bleu II, Bleu III* de Joan Miró.

Dans le dernier chapitre de cette première partie du roman, le personnage observera à nouveau cette plaine, la mine en taches sous un ciel livide, peu de temps avant la nuit : ceci « n'était plus l'inconnu des ténèbres, les tonnerres inexplicables, les flamboiements d'astres ignorés ». Le tableau se fond petit à petit dans l'obscurité naissante qui le recouvre par une coulée monochrome : lac d'encre du carreau, fumée du terril, où « il semblait que tout le noir du Voreux [...] se fût abatt[u] sur la plaine ». Ce paysage ne se compose dès lors que d'une « ligne violâtre », les « taches blanches », ou encore des « traînées de rouille sanglante » (RM III, p.1192-3). Or, l'utilisation de ce type de description n'est pas ponctuelle dans le roman. On la retrouve même lorsque le personnage a découvert ce qu'étaient ce lieu et ces feux, ainsi à la fin du dernier chapitre de la deuxième partie :

Mais, avant de rentrer, Étienne s'arrêta, jeta un dernier regard aux ténèbres. Il retrouvait la même immensité noire que le matin, lorsqu'il était arrivé par le grand vent. Devant lui, le Voreux s'accroupissait de son air de bête mauvaise, vague, piqué de quelques lueurs de lanterne. Les trois brasiers du terri brûlaient en l'air, pareils à des lunes sanglantes, détachant par instants les silhouettes démesurées du père Bonnemort et de son cheval jaune. Et au-delà, dans la plaine rase, l'ombre avait tout submergé, Montsou, Marchiennes, la forêt de Vandame, la vaste mer de betteraves et de blé, où ne luisaient plus, comme des phares lointains, que les feux bleus des hauts fourneaux et les feux rouges des fours à coke. Peu à peu, la nuit se noyait, la pluie tombait maintenant, lente, continue, abîmant ce néant au fond de son ruissellement monotone ; tandis qu'une seule voix s'entendait encore, la respiration grosse et

lente de la machine d'épuisement, qui jour et nuit soufflait. (RM III, pp.1246-7)

Piqué de points lumineux rouges, jaunes et bleus, l'abîme que voit Étienne ne relève définitivement plus d'un simple paysage. Or, cet extrait forme une parfaite clôture, une épanadiplose des deux grandes parties, en reprenant notamment des expressions des premières lignes du roman. Bien que le héros y vive désormais, il semble toujours ne voir précisément *rien*, soit un monochrome parfaitement noir ici encore souligné (« immensité noire », « l'ombre avait tout submergé »). Ces expressions en arrivent même à faire que le noir ait curieusement le pouvoir de réduire à néant ce qui est déjà le néant, comme si l'obscurité se mangeait elle-même : « la nuit se noyait », « la pluie [...] abîmant ce néant au fond de son ruissellement ». La machine est là sans sembler être là : les sons qui indiquent sa présence la rendent encore plus terrifiante. La nature désordonnée par la nuit et modifiée par le bassin minier a donc laissé la place à une composition artificielle et géométrique élaborée par l'homme. Élaborée par l'homme Zola, cette image part d'un territoire minier lui aussi déjà élaboré : le paysage construit par l'industrie.

Or, la perturbation formelle des paysages industriels chez l'écrivain semble être avouée et métaphorisée dans la dite « salle des épures » du roman *L'Argent*. Le contenu de ces épures – les mines d'argent d'un monde lointain – répond étonnamment au bassin minier de Montsou. Dans celui-ci, le territoire devient le dessin d'une « épaisseur d'encre » ; dans celui-là, la représentation du terrain des mines d'argent est uniquement dessinée dans la salle des épures de l'appartement de l'ingénieur Hamelin et de sa sœur. Les « épures » font se confondre sur les murs les aquarelles des paysages d'Orient de Mme Caroline et les plans que construit son frère pour exploiter ces mines. Le mélange entre le projet minier et le paysage peint crée un enthousiasme débordant chez le spectateur et spéculateur Saccard, rêveur : l'industrie déploie à elle seule une force d'imaginaire et de vision. Son désir de créer une « banque universelle » sous forme d'actions boursières contamine immédiatement le projet minier. Les travaux de construction d'Hamelin se déconnectent ainsi de toute réalité devant Saccard, mais aussi devant le lecteur. Non détaillés, ils sont évoqués de loin à travers de simples conversations ou les lettres que l'ingénieur enverra plus tard de là-bas. Celles-ci sont lues par Caroline à Saccard qui l'écoute en face des dessins disposés dans la chambre. Les bassins miniers en construction deviennent dès lors, eux aussi, des œuvres d'art picturales

La picturalité du paysage industriel

et littéraires, que souligne une évidente mise en abyme des pages blanches remplies par l'imagination de l'écrivain (*en italique*) :

Cette pièce restait d'une *nudité absolue*, meublée seulement d'une longue table à *dessiner*, d'une autre table plus petite, *encombrée de papiers* [...]. Aux murs, une décoration improvisée égayait ce *vide* : *une série de plans, une suite d'aquarelles claires, chaque feuille fixée avec quatre clous*. [...] Deux larges fenêtres [...] éclairaient d'une lumière vive cette *débandade de dessins, qui évoquait une vie autre, le rêve* d'une antique société tombant en poudre, que les *épure*s, aux *lignes fermes et mathématiques*, semblaient vouloir remettre debout, comme sous l'étayement du solide échafaudage de la science moderne. [...] Saccard s'oublia surtout dans les plans et les aquarelles, séduit, demandant sans cesse de nouvelles explications. Dans sa tête, tout un vaste langage germat déjà. (RM V, p.60-1)

Ces projets scientifiques de bassins miniers dessinés sur papier « séduisent » Saccard qui imagine alors « lancer » tout un nouveau monde, qui « germera » (souligné). Le rapprochement de cette création picturale et littéraire issue des paysages miniers dans *Germinal* et *L'Argent* ne saurait être plus sensible. Coupés du réel par le biais d'écritures et de « feuilles aux lignes géométriques, aux teintes lavées », les chantiers des mines sont clairement évoqués comme une création. Celle-ci restera cependant une ébauche puisqu'une banqueroute arrêtera immédiatement les travaux d'Hamelin. Ce personnage se demande alors « qui reprendr[a] son œuvre » (RM V, pp. 224, 378). Ainsi, lors de sa fuite à Rome, il ne voudra récupérer qu'une seule chose en France, son unique œuvre créée : les toiles de ses paysages miniers qui n'existent que sur les papiers de la salle des épures. Voici bien un reflet de l'art de Zola qui semble dessiner ses descriptions avec les lignes, l'enjambement et les formes abstraites de simples lettres de l'alphabet. L'écrivain ne saurait mieux représenter avant l'heure l'art de Paul Klee qui fera toujours côtoyer ses paysages avec l'abstraction ou la figuration. Comme dans *Paysage industriel* de 1920, le peintre use ainsi des lignes du dessin qui se transformeront en lettres de l'alphabet ou en hiéroglyphes. Les touches de ce peintre nous font penser aussi bien aux lettres qui dépeignent voire dessinent des paysages industriels dans les romans de Zola, qu'aux plans de l'espace minier que l'écrivain dessine de manière géométrique dans l'ébauche de *Germinal*¹⁵.

¹⁵ B.N., Ms. NAF 10.308, f° 109-110.

Émilie Piton-Foucault

Lors de la conquête artistique du paysage industriel par les peintres et les critiques d'art de la deuxième moitié du XIX^e siècle, cet objet se révèle être d'une grande puissance imaginative et créative chez Huysmans et Zola : l'industrie comme inspiration picturale. Chez ce dernier écrivain, le paysage industriel, en particulier minier, n'apparaît pas comme un simple motif thématique dans l'art pictural, mais comme l'objet d'une identification esthétique plus profonde : il pose la question de ce qu'est l'idée-même de la beauté d'une (re-)présentation.

Émilie Piton-Foucault

Université de Rennes 2

Espaces romanesques et urbains : l'œuvre moderne d'Hausmann et de Zola

This paper draws an analogy between, on the one hand, Haussmann's urban planning in Paris while he was Prefect of the Seine, and on the other, Zola's naturalist novel. In fact, despite Zola's criticism of the Second Empire, the novelist adopts and adapts the city's geographic space, to build his own "literary space".

Zola est un témoin privilégié de la croissance simultanée de la ville et de l'industrie, favorisées toutes deux par l'urbanisation accélérée du Second Empire. Loin d'adhérer entièrement aux travaux d'Hausmann et de Napoléon III, les romans parisiens des *Rougon-Macquart* présentent un espace urbain contrasté, à la fois industriel, résidentiel et naturel, dans lequel évolue une société complexe ; ils dégagent les contradictions, les retards et les emballements de la ville « folle de son or et de sa chair »¹ qu'est pour Zola le Paris du Second Empire.

Pour autant, les travaux du préfet et de l'écrivain révèlent certaines similitudes théoriques. Conscients du caractère inédit d'un monde atomisé par la Révolution française, complexifié par la révolution industrielle qui crée de nouvelles conditions économiques et sociales, ils se rejoignent aussi par leur foi dans le progrès : il faut être moderne, et Zola, fils d'ingénieur, Hausmann, entouré d'ingénieurs des Ponts et chaussées, le savent bien. La question de Paris, définie par Hausmann comme l'« Œuvre considérable », la « grande œuvre pacifique du règne de l'Empereur »² est en cela exemplaire. S'il s'oppose à la dimension autoritaire de la préfecture d'Hausmann et aux moyens utilisés pour transformer Paris – en quoi il se rapproche de plusieurs intellectuels contemporains – Zola reconnaît le bien-fondé des fins³, à savoir « la

¹ *La Curée* (RM I, p.435).

² Georges Eugène Haussmann, *Mémoires* [1890-1893] (éd. Françoise Choay, Paris : Seuil, 2000) p. 433 et 490. Le terme d'« œuvre » revient souvent dans les *Mémoires*, souvent avec une majuscule, pour qualifier la transformation de Paris (« l'Œuvre qu'ils [les adversaires politiques] attaquaient sans cesse » p.434 ; « la Grande Œuvre » p.490 ; etc.).

³ Ainsi de Jules Simon, pourtant ancien détracteur d'Hausmann, dans un article qui reprend sur le mode élogieux celui de Jules Ferry : « Nous ne souhaitons qu'une chose à présent ; c'est qu'on achève, par la liberté, ce qui a été commencé par le despotisme » ('Les Comptes fantastiques d'Hausmann !', *Le Gaulois* [mai 1882]).

nécessité de transformer Paris, en vue d'un accroissement considérable de sa population »⁴. Ainsi l'écrivain peut-il dire, dans son *Journal de voyage à Rome* où il établit une comparaison entre les deux villes : « On a bien crié après Haussmann. Et aujourd'hui on s'habitue. Paris vit »⁵.

Plus encore, considérant avec Henri Garric que la représentation urbaine, l'image que les arts se font et donnent de la ville, est soumise au contexte socio-culturel en cela que chaque représentation est nourrie de « pré-représentations » héritées⁶, il est possible de voir un rapprochement structurel, voire esthétique, entre le roman zolien et le Paris dont Haussmann n'hésite pas à faire une œuvre. Dans son ouvrage *Expositions*, Philippe Hamon rapproche en effet l'architecture et la littérature du XIX^e siècle sur le mode de l'analogie : l'espace produit par un « ensemble matériel articulé », le bâtiment, et le sens produit par un « ensemble sémiotique articulé », la littérature, sont communément régis par une exigence de lisibilité⁷. Nous émettons donc l'hypothèse que la proximité de Zola envers Paris, tant physique que sentimentale et intellectuelle, nourrit sa représentation contrastée de la ville, au point que l'espace géographique façonné par Haussmann puisse constituer une influence – tantôt un modèle, tantôt un repoussoir – pour l'espace romanesque zolien.

Par opposition aux démarches appliquant un modèle conçu *a priori*, Françoise Choay qualifie l'action du préfet d'« urbanisme régularisateur »⁸. Face à l'accroissement sans précédent de la population, Haussmann et Napoléon III procèdent à un élargissement de la ville. Les communes périphériques au mur des Fermiers généraux sont annexées en 1860, et la nouvelle frontière est placée au niveau de l'enceinte de Thiers : le nombre d'arrondissements passe ainsi de douze à vingt. Il s'agit de désencombrer le centre, d'urbaniser la « zone », et d'éviter qu'elle ne profite des avantages de la ville sans en payer l'octroi. Cet élargissement accompagne une redistribution de la population : à mesure que le centre se déplace vers les nouveaux quartiers plébiscités par les classes dominantes

⁴ Georges Eugène Haussmann, *op. cit.*, p.457.

⁵ Émile Zola, *Rome – Journal de voyage* [1894] (*Œuvres complètes*, tome VII, éd. H. Mitterand [Paris : Tchou-Fasquelle, « Cercle du livre précieux », 1969]) p.1042.

⁶ Henri Garric, *Portraits de villes. Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains* (Paris : Honoré Champion, 2007).

⁷ Philippe Hamon, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle* (Paris : José Corti, 1989).

⁸ Françoise Choay, *The modern city : planning in the 19th century* (New York : Braziller, 1969) p.15-20.

(Chaussée d'Antin, Parc Monceau), on voit se renforcer le fossé est/ouest de la capitale.

De la même manière, l'élaboration du projet de Zola passe par une « mise en ordre » dont Olivier Lumbroso fait un « acte créatif à part entière »⁹. Le projet des *Rougon-Macquart* est élargi, depuis la liste initiale qui prévoyait dix romans, à la réalisation finale qui en compte vingt. Si l'évolution de la ville, malgré des chiffres similaires, est étrangère à cette augmentation, la démarche est la même : élargir pour intégrer l'ensemble d'une société. Cette amplification va de pair avec une réorganisation du personnel romanesque. Les *Notes générales sur la nature de l'œuvre* en attestent : « il y a trois (biffé) quatre mondes » ; et plus bas, en hyperbate, Zola ajoute : « et un monde à part ». Le geste de l'écrivain qui annexe ces personnages de la marge, « putain, meurtrier, prêtre, artiste », rappelle celui d'Haussmann annexant la « zone » en marge de Paris. Chez Zola, en revanche, le « monde à part » s'insinue au cœur de la capitale. Si le principe et la structure se rapprochent, c'est sur le plan social, nous le verrons, que réside la différence entre les deux œuvres.

Dans l'histoire de l'urbanisme, Haussmann est l'un des premiers à envisager la ville comme une totalité. Malgré les bouleversements qu'il lui impose, il lui confère unité et cohérence grâce à une attention portée à toutes les échelles, du réseau d'égout confié à Belgrand, au mobilier urbain de Davioud¹⁰. À partir d'un nombre restreint de principes et de composants, les associés d'Haussmann créent une typologie variée et hiérarchisée qui modèle aujourd'hui encore l'image de Paris.

Zola mobilise des matériaux romanesques qui confèrent son unité à l'œuvre. Entre autres, les personnages de « femmes à cabas »¹¹ sont exemplaires : par un certain nombre de critères communs, sexe féminin, qualité de vieille fille, capacité à se fondre dans le décor, prétention à un savoir exhaustif de la ville – cristallisée en l'objet-cabas qui contient une infinité d'affaires louches –, elles constituent une classe identifiable et

⁹ Olivier Lumbroso, 'Un défi pour les études génétiques : les grands corpus', *Poétique*, Le Seuil, n°163 (2010), p.275-298.

¹⁰ François Loyer souligne l'harmonie de couleurs qui renforce l'unité : fond gris, détails bruns, mobilier vert (*Paris XIX^e siècle. L'immeuble et la rue* (Paris : Hazan, 1987)).

¹¹ Pour reprendre l'expression de Jean Borie dans *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut* (Paris : Seuil, 1971) ; on pense à Sidonie dans *La Curée*, à la Saget dans *Le Ventre de Paris*, ou encore à la Méchain dans *L'Argent*.

récurrente. Plus encore, un effet de mise en abîme fait de ces éléments de cohésion du roman zolien, des éléments de cohésion de la grande ville dont elles sont indissociables. Leur rôle diégétique, en effet, est de (re)lier les mondes : ainsi du mariage de Saccard le petit employé avec Renée, issue de la vieille bourgeoisie, arrangé par Sidonie dans *La Curée*. Leur couple deviendra un pilier du Paris de l'Empire. Les « femmes à cabas », qui fonctionnent à la fois comme des marqueurs du roman et des marqueurs de la ville, attestent de la compréhension des mécanismes urbains que manifeste le roman zolien.

Il est intéressant de remarquer que, par un effet de transposition, la dimension stylistique, qui participe évidemment de la cohésion de l'œuvre, rejoint les enjeux urbanistiques. On peut étudier sous cet angle un extrait de *L'Œuvre* :

Alors, à droite, à gauche, aux deux bords de l'eau, *c'étaient* les profondes perspectives du boulevard Sébastopol et du boulevard du Palais ; *c'étaient* les bâtisses neuves du quai de la Mégisserie, la nouvelle Préfecture de police en face, le vieux Pont-Neuf, avec la tache d'encre de sa statue ; *c'étaient* le Louvre, les Tuileries, puis, au fond, par-dessus Grenelle, les lointains sans bornes, les coteaux de Sèvres, la campagne noyée d'un ruissellement de rayons. [...] *et*, quand ils se retournaient pour échanger encore une poignée de main, dans l'or du soleil devenu rouge, ils regardaient en arrière, ils retrouvaient à l'autre horizon, l'île Saint-Louis, d'où ils venaient, une fin confuse de capitale, que la nuit gagnait déjà, sous le ciel ardoisé de l'orient¹².

Claude et Christine sont au cœur de la ville. Si les vieux repères sont là – le Louvre, les Tuileries, quoi qu'eux aussi soient remaniés par le règne – ce texte insiste sur les éléments nés des grands travaux de l'Empire. Les compléments circonstanciels : « à droite, à gauche », désignent explicitement l'axe nord-sud de la grande croisée, le « cardo » de la « ville en croix »¹³, à savoir le boulevard de Sébastopol, le boulevard du Palais et le boulevard Saint-Michel. On observe ensuite une isotopie de la nouveauté, « les bâtisses neuves du quai de la Mégisserie, la nouvelle Préfecture de police en face », avec un joli jeu sur « le vieux Pont-Neuf », trait d'union lexical entre l'ancien et le nouveau. Enfin, la référence à

¹² *L'Œuvre* (RM IV, p.103-4) : Claude raccompagne Christine depuis l'Île Saint-Louis. Nous soulignons.

¹³ Françoise Paul-Lévy, *La Ville en croix* (Paris : Klincksieck, 1984).

Espaces romanesques et urbains : Haussmann et Zola

Grenelle, que l'on aperçoit au loin, met en perspective le centre de la ville avec un quartier d'usines dont la création est assez récente¹⁴.

Or, ce Paris récemment bouleversé, dont le pavé semble tout prêt à faire surgir les constructions nouvelles, reste très lisible. Cette clarté est permise par l'anaphore du présentatif « c'étaient », familière à Zola, qui permet de poser les points de repère auxquels l'œil du lecteur-passant est encore peu accoutumé, sans figer la description qui suit le cours de la promenade. Autour de ces repères fixes, les groupes prépositionnels « à droite, à gauche, aux deux bords de l'eau », « en face », « au fond », agissent dans le roman comme le feraient, dans le paysage, des panneaux de signalisation, d'ailleurs de plus en plus utilisés depuis la Monarchie de Juillet. La conjonction « et », enfin, clôt la description, en adéquation avec la diégèse puisque les personnages se retournent et fixent les bornes de l'horizon opposé.

La croisée de Paris est le premier « réseau » des grands travaux. Dans ce texte, ce motif géographique et diégétique coïncide avec une structure stylistique très marquée, reconnaissable par le lecteur comme constitutive de la prose zolienne. Il est intéressant qu'Olivier Lumbroso fasse à la fois de la croisée un « chronotope figuratif et psychosocial du Second Empire », et un motif structurant de l'œuvre zolienne¹⁵ : elle apparaît comme un point de rencontre entre les esthétiques urbaines et romanesques d'Haussmann et de Zola. La ville et le roman ont donc des enjeux communs : comment façonner, ordonner, rendre vivable un espace, réel ou fictif, pour lui permettre d'accueillir la vie moderne ? Pour autant, chez Zola, cette dimension est largement enrichie par une faculté créatrice et un sens critique, qui font de l'espace romanesque une remise en question poétique de l'espace parisien.

L'urbanisme haussmannien recourt beaucoup au nivellement¹⁶ : nivellement des sols, parfois par le biais du trucage – Alphand fait mettre

¹⁴ C'est là que Zola placera l'usine Beauchêne de *Fécondité*, en indiquant que sa fondation date du milieu du siècle.

¹⁵ Olivier Lumbroso, *Zola. La Plume et le compas* (Paris : Honoré Champion, 2004). Le concept bakhtinien du « chronotope » est d'ailleurs utilisé par Henri Mitterrand au sujet du motif de la route dans *Germinal* : l'auteur montre combien le chronotope constitue un élément clé de la structure narrative ('Chronotopies romanesques, *Germinal*', *Poétique*, n° 81 (1990) p 89-104).

¹⁶ L'article 3 du Décret-loi du 26 mars 1852 relatif aux rues de Paris, signé par Napoléon III, stipule : « À l'avenir, l'étude de tout plan d'alignement de rue devra nécessairement

les réverbères sur des plots de hauteur variable, afin que la perspective soit parfaite ; nivellement des façades aussi, par l'alignement des balcons et corniches. Cette tendance, qui d'ailleurs s'accroît sous la III^e République, donne l'impression aux citadins qui parcourent le « long ennui [des] haussmanneries »¹⁷ de vivre dans un « flatland généralisé »¹⁸.

Zola, parmi d'autres, reproche à ce nivellement physique de masquer les flagrantes injustices de l'Empire ; les romans s'attachent au contraire à révéler les inégalités sociales. Ainsi, dans la série des *Rougon-Macquart*, *L'Assommoir* figure entre *Son Excellence Eugène Rougon* et *Une Page d'amour*. La transition entre ces trois romans est assurée par le cadre parisien, ainsi que par des héros qui représentent la même génération des trois branches de la famille, Eugène fils de Pierre Rougon, Gervaise fille d'Antoine Maquart, Hélène fille d'Ursule Mouret. Cependant, au discours faussement populiste d'Eugène Rougon à la fin du roman éponyme, succède, au début de *L'Assommoir*, le départ des ouvriers au travail, depuis les quartiers miséreux du nord parisien. *L'Assommoir* se clôt à son tour sur le sommeil éternel, le « dodo » de Gervaise, dans sa niche de la Goutte-d'Or. *Une Page d'Amour*, le roman suivant, s'ouvre en revanche sur le paisible sommeil d'Hélène, dans sa chambre bourgeoise de Passy. L'Empire, dans ses discours et ses pratiques, cherche à donner l'idée d'un Paris unifié et nivelé, alors que Zola joue de la transition romanesque et des motifs structurants pour accentuer la frontière physique et sociale qui sépare les personnages parisiens, et dénoncer l'hypocrisie impériale.

Le faste du régime se cristallise longtemps dans le phénomène de l'illumination festive. La lumière, opposée au noir auquel on a longtemps associé tous les fléaux, est d'abord un enjeu de sûreté¹⁹. Maxime du Camp rappelle ainsi que le promoteur de l'éclairage public à Paris est aussi le

comprendre le nivellement ; celui-ci sera soumis à toutes les formalités qui régissent l'alignement ».

¹⁷ Paul Verlaine, *Sagesse*, « Pantin » [1880] (Paris : Le livre de poche, 2006). Les photographies de Charles Marville déroulent les perspectives désertes de ces nouveaux axes, boulevard Saint-Germain, boulevard Malesherbes, etc..

¹⁸ Philippe Hamon, *op. cit.*. L'auteur se réfère à l'ouvrage d'Edwin Abbott, *Flatland* (1884).

¹⁹ Simone Delattre parle de « l'invention d'une nuit parisienne humanisée au cours du XIX^e siècle », *Les Douze heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle* (Paris : Albin Michel, 2000).

fondateur de la police urbaine sous Louis XVI, Nicolas de La Reynie²⁰. Au fil du siècle, la lumière devient un enjeu esthétique : en 1859, Haussmann récupère l'éclairage dans le Service des Promenades et plantations, soutenu en cela par les progrès de l'industrie (gaz, fonte). Pour autant, un soupçon populaire reste attaché au réverbère qui, bien différent de la lanterne vacillante du chiffonnier, introduit l'« œil de la police » dans les rues autrefois obscures du vieux Paris et des banlieues annexées. Une caricature du *Charivari* met en scène un ivrogne qui, se heurtant à un lampadaire, s'exclame « Nom d'un chien ! Voilà t'i un sergent de ville qui est bel homme ! »²¹. C'est à cette surveillance métaphorique, toute foucaldienne, que Gervaise se confronte, lorsqu'elle se prostitue sur le boulevard de la Chapelle :

Et, brusquement, elle aperçut son ombre par terre. Quand elle approchait d'un bec de gaz, l'ombre vague se ramassait et se précisait, une ombre énorme, trapue, grotesque tant elle était ronde. Cela s'étalait, le ventre, la gorge, les hanches, coulant et flottant ensemble. Elle louchait si fort de la jambe, que, sur le sol, l'ombre faisait la culbute à chaque pas ; un vrai guignol ! Puis, lorsqu'elle s'éloignait, le guignol grandissait, devenait géant, emplissait le boulevard, avec des révérences qui lui cassaient le nez contre les arbres et contre les maisons. [...] Alors, elle ne put s'empêcher de regarder ça, attendant les becs de gaz, suivant des yeux le chahut de son ombre²².

Au fil du roman, le personnage de Gervaise va en s'amenuisant, dans la société comme dans la ville – de la boutique au grabat, de la position de blanchisseuse à la mendicante racoleuse. En revanche, dans ce passage où elle touche au degré suprême de la déchéance, son ombre prend de la place, dialogue avec la rue qui délaisse le personnage : « énorme, trapue, grotesque », elle est encore sujet de l'amplification dont l'imparfait implique le caractère infini : « s'étalait » « devenait géante, emplissait le boulevard ». L'allusion au « guignol » implique un spectacle grotesque peut-être, mais néanmoins quelque chose que l'on regarde. La mention du « chahut », surtout, est intéressante : non seulement elle rappelle la danse au bastringue de Nana, et la grande « danse » de Coupeau à l'hôpital ; mais elle introduit une dimension moralisatrice, comme le rappelle le *Littré* qui

²⁰ Maxime Du Camp, 'L'éclairage à Paris', *La Revue des Deux Mondes*, 2^e période, t.105 (1873), p. 766-792.

²¹ Yves Barrette, *Le Charivari* (1876).

²² *L'Assommoir* (RM II, p.771-2).

définit le chahut comme une « sorte de danse assez peu décente pour que la police l'interdise dans les lieux publics ». Ainsi le bec de gaz est-il, d'une part, l'occasion de poser un regard moralisateur sur Gervaise et de lui faire sentir sa déchéance, impliquant que l'aménagement est aussi une surveillance ; d'autre part, l'objet et le témoin d'un détournement des codes. De façon grotesque et pourtant poétique, le personnage reprend une place dans la ville. Ce détournement est explicite quelques lignes plus loin :

La noce de la quinzaine finissait toujours ainsi, le vin coulait si fort depuis six heures, qu'il allait se promener sur les trottoirs. [...] Vrai, le quartier était propre ! Un étranger, qui serait venu le visiter avant le balayage du matin, en aurait emporté une jolie idée. Mais, à cette heure, *les soûlards étaient chez eux, ils se fichaient de l'Europe*²³.

La proposition finale, outre sa dimension lexicalisée, peut surprendre. Pour le narrateur et le lecteur, elle a une cohérence implicite : la fin de *L'Assommoir* se déroule en 1869, soit un an avant la guerre. La tension croissante avec la Prusse est indifférente au peuple, du moins durant les soirs de débauche. Cette proposition, cependant, intervient dans un contexte bien étranger à la scène politique européenne, surtout si l'on considère qu'elle relève d'un discours indirect libre populaire. La mention de « l'Europe » est à mettre en relation avec les autres entités opposées ici aux « soûlards », à savoir la figure de l'« étranger », et les balayeurs désignés par une métonymie. Dans ce contexte, « l'Europe », dernière figure convoquée, montre que le peuple attache à l'immédiat de la rue toutes les représentations qu'il se fait de l'autorité. Comme plus haut les becs de gaz, le passant visiteur et le service du balayage fonctionnent comme des métonymies de l'Empire voire, ici, des souverains européens. Or, cette autorité n'est convoquée que pour accentuer le détournement de l'ordre qu'elle a voulu imposer : « ils se fichaient de l'Europe ». Zola montre ironiquement que c'est l'aménagement qui creuse la différence, qui introduit la surveillance et avec elle les détournements populaires. L'espace romanesque déplace et distord l'espace urbain, fait se heurter ce que l'Empire dissimule derrière le nivellement des façades.

L'ironie zolienne porte sur la politique sociale du préfet, mais aussi sur le rôle dévolu, dans le cadre des grands travaux, à la dimension esthétique. Pour Haussmann, qui s'entoure davantage d'ingénieurs que d'architectes,

²³ *Ibid.*, p. 772. Nous soulignons.

l'essentiel est de rendre Paris vivable et efficace ; la beauté est un facteur de cohésion, ainsi qu'un ornement nécessaire au faste européen de la capitale²⁴. Pour Zola au contraire, l'art est le produit d'un tempérament original, indissociable de la vérité qu'il exprime : « [les] œuvres [des artistes modernes] sont vivantes, parce qu'ils les ont prises dans la vie et qu'ils les ont peintes avec tout l'amour qu'ils éprouvent pour les sujets modernes »²⁵. Cette différence de point de vue est explicite dans *L'Œuvre* : La seconde année, il [Claude] chercha une opposition [par rapport à son tableau précédent]. Il choisit un bout du square des Batignolles, en mai : de gros marronniers jetant leur ombre, une fuite de pelouse, des maisons à six étages, au fond ; tandis que, au premier plan, sur un banc d'un vert cru, s'alignaient des bonnes et des petits-bourgeois du quartier, regardant trois gamines en train de faire des pâtés de sable²⁶.

Dans cette scène qui a lieu en 1868, Zola multiplie les marqueurs qui font du tableau de Claude un paysage parisien typique des dernières années du Second Empire. Le square des Batignolles, que Zola connaît bien puisqu'il habite le quartier à partir de 1867²⁷, est l'un des nouveaux squares aménagés par Alphand. Dans ses *Mémoires*, Haussmann en fait « la plus considérable des promenades de ce genre qui furent créées dans la Banlieue Suburbaine après son annexion à Paris, en 1860 »²⁸ : c'est un lieu représentatif de la politique d'unification qui succède à l'annexion. Les marronniers, eux aussi, sont « d'époque ». Alphand, favorisé par la technique qui permet de transplanter directement des arbres de grande taille, peuple les squares de différentes espèces, ce qu'Haussmann se plaît à expliquer :

J'y fis [sur les avenues et les contre-allées] remplacer les anciens ormes défaillants par le marronnier, dont le beau feuillage hâtif et les belles grappes de fleurs printanières font le plus magnifique de nos arbres de luxe,

²⁴ Le préfet aggrave le conflit entre ingénieurs et architectes ; dans son « Toast aux ingénieurs », au début de la III^e République, César Daly pousse pourtant les architectes à collaborer avec leurs « cousins » ('Toast aux ingénieurs', *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, t. 34 (1877), p.160-6).

²⁵ Émile Zola, 'Les Actualistes', dans *Mon Salon* [1868] (*Œuvres complètes*, t.XII, éd. cit.) p.871.

²⁶ *L'Œuvre* (RM IV, p.205).

²⁷ Alain Pagès, *Le Paris de Zola* (Paris : Éditions Alexandrines, 2016).

²⁸ Georges Eugène Haussmann, *op. cit.*, p.939.

– un arbre royal – se prêtant d’ailleurs à tous les usages, et de facile reprise [...]»²⁹.

On note en outre la mention des « maisons à six étages », soit la limite imposée par le préfet dans les rues de grand gabarit. Enfin, la référence au banc vert, élément typique du mobilier urbain implanté par Davioud, situe définitivement la scène dans l’espace parisien des années 1860. Ces éléments fonctionnent donc pour le lecteur comme des marqueurs très nets de l’espace parisien élargi, uniformisé, régularisé par Haussmann. L’année précédente, Claude a envoyé au Salon un tableau représentant deux enfants pauvres qui mangent des fruits volés à Montmartre, sur un fond d’usines³⁰ ; celui-ci, par un fort effet de contraste, met sous les yeux des jurys et visiteurs bourgeois une réalité d’autant plus politiquement correcte qu’elle est facilement reconnaissable.

Claude, cependant, est refusé au Salon. Sandoz et la bande s’insurgent : « il s’agissait de l’étranglement systématique d’un artiste original » ; le texte évoque en effet l’originalité de la méthode, l’« héroïsme » de l’artiste qui peint sur le vif. L’auteur laisse cependant entendre une autre raison du refus : le tableau est peu mis en valeur par la narration. L’ekphrasis se résume à une énumération sans autre indication de structure que « au fond » et « une fuite de », impliquant vaguement une perspective. La description des personnages, surtout, manque d’élan : l’imparfait « s’alignaient », les substantifs « petits-bourgeois, bonnes, gamines », ne rendent guère vivante l’action principale de la scène, « trois gamines en train de faire des pâtés de sable ». C’est le jugement de Claude lui-même, s’accusant d’être retourné « à la sale cuisine bourgeoise ».

Le Salon se tient alors au Palais de l’Industrie et des Beaux-arts, dont le nom est communément abrégé – il l’est dans le roman – en « Palais de l’Industrie ». De nombreuses voix témoignent du caractère hétéroclite de cet espace, et de la communion qui se fait peu à peu entre industrie et œuvres d’art, au détriment de ces dernières : ainsi Edmond About déplore-t-il le coudoisement des statues de marbre et des arrosoirs perfectionnés³¹.

²⁹ *Ibid.*, p.929 ; et il ajoute, pour l’anecdote : « On doit à mon goût très prononcé pour les marronniers des jardins de nos palais, l’emploi très généralisé de cette essence d’arbres dans nos plantations de tout ordre. » *ibid.*, p 942.

³⁰ « C’était comme une porte ouverte sur la rue, la neige aveuglait, les deux figures se détachaient, lamentables, d’un gris boueux. » *L’Œuvre* (RM IV, p.204-5).

³¹ Edmond About, ‘Le Salon de 1868’, *La Revue des deux mondes*, t.75 (1868).

Ce passage témoigne donc du rapport complexe entretenu par le peintre à la ville : trop original en répondant aux critères que Zola attribue à l'art vrai et moderne, et en faisant une œuvre unique de l'espace uniformisé et reconnaissable d'Haussmann, Claude semble aussi contaminé par l'industriel, l'uniforme, le bourgeois qui saturent le paysage urbain. De fait, le peintre échouera à représenter la ville avec laquelle il voudrait faire corps. Entre refus d'une esthétique urbaine jugée bourgeoise, et adoption des principes modernes qu'elle véhicule malgré tout, l'équilibre est difficile à trouver ; si le peintre échoue, le romancier sort vainqueur de la mise en abîme.

L'absence de critique directe de la personne du préfet dans les *Rougon-Macquart* souligne la position ambiguë de Zola vis-à-vis d'Haussmann³². L'écrivain ne cesse de heurter, retourner une réalité parisienne marquée au contraire par des percées rectilignes et une architecture uniformisée, et ce à des fins politiques, morales et esthétiques : le Paris zolien est une remise en question du Paris réel. Cependant, Zola témoigne par là-même d'une conscience très nette des mécanismes urbains. Si l'on admet avec Jean Bessière que « la fiction se comprend comme une reprise et une réforme de la manière dont une société se symbolise elle-même, symbolise son Histoire et ses pouvoirs à travers ses agents et ses actions »³³, alors on peut dire que l'influence plus ou moins consciente de la « matière parisienne » codifiée par Haussmann joue un rôle dans la construction de l'espace romanesque zolien.

La ville d'Haussmann et le roman de Zola ont vite été érigés en modèles, en France et à l'étranger : on entend, « c'est du Zola », « c'est de l'haussmannien » – faut-il voir, dans la différence de syntaxe de ces formules populaires, une distinction entre l'artiste et l'homme d'une part, l'administrateur de l'autre ? Cette systématisation, quoi qu'il en soit, fait *a posteriori* une théorie de ce qui était avant tout un ensemble de principes et de marqueurs identitaires ; pour autant, elle a donné naissance à une postérité originale, qui parfois fait se rencontrer à nouveau les œuvres respectives d'Haussmann et de Zola. Ainsi en Égypte, le Khedive Isma'il

³² Colette Becker, 'On s'enferme à Aix, mais [à Paris] l'on marche', dans Amélie Djourachkovitch et Yvan Leclerc, *Province-Paris, Topographie littéraire du XIX^e siècle* (Rouen : Publications de l'université de Rouen, 2000).

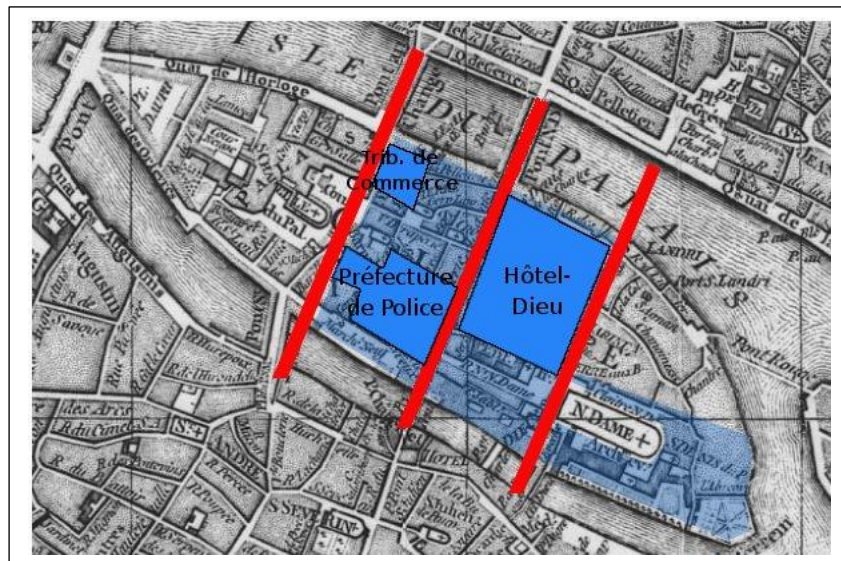
³³ Jean Bessière, 'Littérature et représentation', dans Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner, *Théorie littéraire* (Paris : « PUF fondamental », PUF, 1989), p.319.

Hortense Delair

qui a étudié à Saint-Cyr et visité à nouveau Paris lors de l'Exposition Universelle de 1867, mène au Caire une politique de grands travaux inspirée de l'haussmannisation³⁴. Or c'est au Caire que, quelques années plus tard, paraissent les œuvres de l'écrivain Naguib Mahfouz, lecteur assidu de Zola, et dont l'esthétique doit beaucoup aux impasses, palais et jardins – pour paraphraser les titres de sa trilogie – du Caire, sa ville natale. La dernière caractéristique commune de l'« haussmannien » et du « Zola » est sans doute la résilience, la capacité d'une œuvre à être, à la fois, objet de respect et de transposition.

Hortense Delair

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle



L'Île de la Cité transformée par Haussmann. Domaine public.
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=581972>

³⁴ Le jardin Azbakiyah, par exemple, est réalisé sur le modèle du parc Monceau ; la rue Mohamed Ali, large de 20 mètres et bordée par des immeubles à arcades, s'inspire de la rue de Rivoli.

Comment peindre son temps ?
L'esthétique de Claude Lantier et l'écriture zolienne dans *Le Ventre de Paris*

This article analyses the aesthetic of Claude Lantier in Le Ventre de Paris. Already in the third novel of the Rougon-Macquart, the fictitious painter – main character of L'Œuvre, Zola's novel dealing with the art world of the Second Empire – transmits his artistic vision of the Halles in Paris. Interestingly, his aesthetic conception includes both a non-moralizing view of contemporary social reality and a pure focusing on visual effects. By bringing to light the different modes in which the painter aims to depict his times, modes that partly refer to real painters like Manet and Monet, we reveal both modern and traditional modes of representation, including romanticism, and show that Zola's own writing functions in a similar way to the aesthetic of Claude Lantier.

Bien avant de dédier, avec *L'Œuvre* en 1886, un roman entier au milieu artistique, Zola en fait figurer le personnage peintre Claude Lantier dans *Le Ventre de Paris*, troisième tome des *Rougon-Macquart*. Nous nous proposons d'étudier la conception de l'art chez ce personnage telle qu'il l'exprime dans ce roman de 1873 – un an seulement avant la première exposition indépendante des impressionnistes –, en la comparant à la critique d'art sous la plume de Zola. Le romancier lui-même avait souligné le « côté artistique » de son roman dans le dossier préparatoire¹. Même si Auguste Dezalay a parlé « d'un plaidoyer en faveur de l'art moderne »², la critique a négligé jusqu'à présent l'esthétique du personnage peintre. Avons-nous affaire à un peintre des réalités sociales ou bien seul l'effet visuel compte-t-il pour Claude Lantier ? Se-peut-il qu'il soit *et* réaliste *et* impressionniste ? Jusqu'à quel point fait-il référence à des artistes réels, tels que Manet ou Monet ? Nous analyserons en détail les aspects spécifiques de la vie contemporaine auxquels Claude Lantier s'intéresse et la manière dont il peint son temps pour découvrir que son approche picturale n'est ni toujours la même ni exclusivement moderne. Elle correspond en ceci à l'écriture zolienne à laquelle nous nous consacrerons

¹ Zola y fait notamment référence à l'architecture : « les Halles modernes » (voir sur ce sujet Mihaela Marin, 'La Bucolique des Halles : symbole et paysage dans *Le Ventre de Paris*', *Excavatio*, 12 (1999), p.92-99, p. 92).

² Auguste Dezalay, 'Ceci dira cela : remarques sur les antécédents du *Ventre de Paris*', *Les Cahiers Naturalistes*, 58 (1984), p. 33-42, p.34.

pour examiner comment l'auteur lui-même 'peint' son temps dans *Le Ventre de Paris*.

I) L'esthétique de Claude Lantier

À en juger par le sujet, Claude est sans doute un artiste moderne. Il s'intéresse au présent, à ce qui se passe directement sous ses yeux, en particulier aux Halles de Paris. La vie quotidienne des gens de ce vaste marché l'inspire pour élaborer des tableaux dans sa tête :

Au coin du trottoir, un large rond de consommateurs s'était formé autour d'une marchande de soupe aux choux. Le seau de fer-blanc étamé, plein de bouillon, fumait sur le petit réchaud bas, dont les trous jetaient une lueur pâle de braise. La femme, armée d'une cuiller à pot, prenant de *minces* tranches de pain au fond d'une corbeille garnie d'un linge, trempait la soupe dans des tasses *jaunes*. Il y avait là des marchandes très propres, des maraîchers en blouse, des porteurs sales, le paletot gras des charges de nourriture qui avaient traîné sur les épaules, de pauvres diables déguenillés, *toutes les faims matinales des Halles*, mangeant, se brûlant, écartant un peu le menton pour ne pas se tacher de la bavure des cuillers. Et le peintre ravi clignait les yeux, cherchait le point de vue, afin de composer le tableau *dans un bon ensemble*³.

Avec son regard de peintre, Claude décrit simplement ce qu'il voit – des formes et des couleurs, l'extérieur des choses. Il relève que les tranches de pain sont minces et que les tasses sont jaunes, mais il ne commente pas ces détails, il n'émet pas de jugement, il ne dit rien sur la simplicité de la marchande. Il en va de même pour la clientèle. Claude note tout simplement la présence de gens dont le statut social diffère, sans y accorder de l'importance. Ils sont tous mis par métonymie sur un pied d'égalité : la faim, qui les unit. Ainsi, en cherchant à disposer toutes ces personnes « dans un bon ensemble », Claude s'avère être un peintre réaliste qui n'idéalise pas, comme les classiques, et qui n'exagère pas, comme les

³ *Le Ventre de Paris* (RM I, p.624, nous soulignons).

L'esthétique de Claude Lantier dans *Le Ventre de Paris*

romantiques⁴. Il essaie juste de peindre ce qu'il voit⁵, sans exclure le quotidien ni le trivial, et, soulignons-le, sans moraliser le sujet⁶ : « Tenez, dit-il en s'arrêtant, regardez, au coin du trottoir. N'est-ce pas un tableau tout fait, et qui serait plus humain que leurs sacrées peintures poitrinaires ? » (RM I, p.624)

Cette attaque contre la peinture traditionnelle se retrouve chez Zola critique d'art, notamment dans son apologie de Manet :

Sans doute, devant la nature incroyable de certains de ses confrères, il se sera décidé à interroger la réalité, seul à seule ; il aura refusé toute la science acquise, toute l'expérience ancienne, il aura voulu prendre l'art au commencement, c'est-à-dire à l'observation exacte des objets⁷.

Zola admire chez Manet « une peinture solide et forte »⁸, et Claude Lantier cherche pareillement à créer des « œuvres solides et vivantes ». (RM I, p.680) Selon Zola, Manet est « un peintre analyste »⁹, « un artiste moderne, un réaliste, un positiviste »¹⁰. Claude parle des Halles dans les mêmes termes, lorsqu'il les compare à l'église Saint-Eustache : « Voyez-vous, il y a là tout un manifeste : c'est l'art moderne, le réalisme, le naturalisme, comme vous voudrez l'appeler, qui a grandi en face de l'art ancien... »

⁴ Voir sur ce sujet la théorie de l'écran de Zola (Émile Zola, « Lettre à Antony Valabrègue du 18 août 1864 », in *Correspondance*, éd. Bard H. Bakker, (Montréal : Presses de l'Université de Montréal et Paris : Éditions du CNRS, 1978), t.1, p.373-382, p.378s.

⁵ Dans sa critique d'art, Zola ne revendique jamais un décalque du réel, bien au contraire il tient compte de la subjectivité incontournable et nécessaire de toute perception. Rappelons sa formule : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament » (voir sur ce sujet Şirin Dadaş, 'Naturalisme pictural et littéraire. Rapports entre la théorie de l'art et la poétique romanesque d'Émile Zola', *Excavatio*, XXVII (2016), s.p.). Dans le passage cité, le narrateur du *Ventre de Paris* insiste sur cette même présence perceptive et créatrice de l'artiste : « Et le peintre ravi clignait *les yeux*, *cherchait le point de vue*, afin de *composer* le tableau dans un bon ensemble » (nous soulignons).

⁶ À la différence du moralisme romantique en littérature (voir par exemple Victor Hugo, « Le mendiant », *Les Contemplations*, 1856) et en peinture (rappelons les tableaux d'Alexandre Antigna comme *La Halte forcée*, 1855, Toulouse, Musée des Augustins).

⁷ Émile Zola, *Écrits sur l'art*, éd. Jean-Pierre Leduc-Adine (Paris : Gallimard, 1991), p.116.

⁸ *Ibid.*, p.117.

⁹ *Ibid.*, p.153.

¹⁰ *Ibid.*, p.295.

(RM I, p.799) Globalement, l'esthétique du peintre fictif correspond donc à celle que le romancier défend en tant que critique d'art, même si l'on peut aussi noter quelques différences. En effet, dans ses écrits sur l'art, Zola ne parle jamais de peinture expérimentale¹¹ :

tandis que Claude rêva longtemps un tableau colossal, Cadine et Marjolin s'aimant au milieu des Halles centrales, dans les légumes, dans la marée, dans la viande. Il les aurait assis sur leur lit de nourriture, les bras à la taille, échangeant le baiser idyllique. Et il voyait là un manifeste artistique, le positivisme de l'art, l'art moderne tout expérimental et tout matérialiste ; il y voyait encore une satire de la peinture à idées, un soufflet donné aux vieilles écoles. (RM I, p. 776)

Cet aspect *expérimental* de la peinture ne peut se manifester que dans la disposition arrangée des objets représentés. Déjà au tout début du roman, Claude veut finir un tableau ainsi : « je le [le grand prunier] *mettrai* dans un coin du tableau. Il fera bien, à gauche du poulailler. J'ai réfléchi à ça toute la semaine... » (*ibid.*, p. 617, nous soulignons) Il ne s'agit pas pour lui de copier la réalité, mais de choisir l'arrangement dans son tableau. C'est précisément ce que Zola admire chez Manet¹². Toutefois, ce procédé appelé 'composition' en histoire de l'art est en soi tout à fait courant, ce qui explique que Zola ne qualifie jamais cette méthode d'expérimentale dans sa critique d'art.

S'il en va tout autrement dans *Le Ventre de Paris*, force est de constater qu'un tel expérimentalisme n'est toutefois pas décisif pour le peintre fictif. La modernité du tableau que Claude veut peindre de Cadine et Marjolin, par exemple, réside plutôt dans le contraste entre sujet et motif. Ainsi, dans l'expression « le baiser idyllique », l'article défini et l'adjectif traduisent la dimension traditionnelle, voire stéréotypée, du motif du baiser, laquelle est transformée sur un mode critique et novateur par le choix de personnages issus du bas de l'échelle sociale et par celui d'un lieu ordinaire comme cadre de la scène. En réalité, aucun tableau historique ne correspond

¹¹ Voir Dadaş, *op. cit.*, 2016.

¹² « Il traite des tableaux de figures comme il est permis, dans les écoles, de traiter les tableaux de nature morte ; je veux dire qu'il groupe les figures devant lui, un peu au hasard, et qu'il n'a ensuite souci que de les fixer sur la toile telles qu'il les voit, avec les vives oppositions qu'elles font en se détachant les unes sur les autres » (Zola 1991, p.153). Voir aussi Kelly Basilio, 'Naturalisme zolien et impressionnisme, le rôle de la métonymie', *Les Cahiers Naturalistes*, 66 (1992), p.83-90, p 84.

concrètement à cette « satire de la peinture à idées » qui, néanmoins, renvoie quelque peu à la façon dont Manet s'approprie la peinture traditionnelle : en 'citant' certains classiques – notamment Raphaël dans *Le Déjeuner sur l'herbe* et Titien dans *Olympia* – pour traiter des sujets actuels, mais vulgaires aux yeux de ses contemporains, il rend hommage à ce qui est canonique tout en créant un réalisme nouveau. Si Zola ne défend jamais ce peintre, en mettant en valeur cet aspect, c'est parce que d'une part les contemporains n'y voyaient qu'une moquerie provocatrice et que d'autre part il adopte une autre stratégie pour prendre la défense de Manet : celui-ci est un peintre hors de toute tradition, dont les œuvres ne seraient qu'un « coin de la création vu à travers un tempérament »¹³. Dans *Le Ventre de Paris* à l'inverse, cet emploi innovant d'un motif traditionnel constitue bien une manière de peindre son temps.

Une tout autre manière, nettement moins moderne, est celle dont Claude Lantier prévoit de faire le portrait de Marjolin, qu'il compare dès le début du roman à un Rubens : « Il [Claude] nourrissait le projet de le faire poser à quatre pattes, avec son rire d'innocent. Quand il avait crevé de rage une ébauche, il passait des heures en compagnie de l'idiot, sans parler, tâchant d'avoir son rire ». (RM I, p. 870) On est tenté de penser aux représentations d'enfants des rues peintes par Murillo et Ribera¹⁴, à ceci près que ces deux peintres dans leurs portraits d'enfants, ainsi que Velasquez dans ses portraits de nains de cour, ont toujours cherché à préserver la dignité du représenté. À l'opposé du 'réalisme' espagnol du XVII^e siècle, Claude envisage quant à lui d'abaisser Marjolin, en lui faisant prendre une pose animale aux fins de souligner son idiotie. Il vise vraisemblablement la fibre sensible du spectateur par le biais d'une mise en scène dégradante de l'enfant arriéré. Ce genre de sentimentalisme misérabiliste relève d'une autre manière de représenter la population défavorisée et rappelle plutôt l'art romantique et notamment la littérature romantique d'un Victor Hugo¹⁵, par exemple. Certes, Claude Lantier se démarque explicitement du

¹³ Voir sur ce sujet Şirin Dadaş, *Von Bildern reden. Kunstkritik und Malerroman im Frankreich des 19. Jahrhunderts* (Stuttgart : Steiner, 2018), p.97-105, notamment p. 99s.

¹⁴ Dans le roman, Claude compare Claire Méhudin, la petite poissonnière, à une « vierge de Murillo » (RM I, p.619). *Le Pied-bot* (1642) de Jusepe de Ribera se trouve depuis 1869 au Louvre.

¹⁵ Par rapport au grand sous-texte du *Ventre de Paris* qu'est *Notre-Dame de Paris*, Ilinca Zarifopol-Johnston a déjà fait remarquer : « Zola himself mentions *Notre-Dame de Paris* as one of his sources of inspiration, but only with regard to his creation of Marjolin as a Quasimodo of the Halles » (Ilinca Zarifopol-Johnston, « Ceci tuera

romantisme, mais pour d'autres raisons ; c'est le sujet désuet qu'il rejette : « [...] Claude déblatéra contre le romantisme ; il préférait ses tas de choux aux guenilles du moyen âge. [...] On devait flanquer les vieilles cambuses par terre et faire du moderne ». (RM I, p.624) Or en quoi un chou est-il moderne ? C'est le « débordement de nourriture » qui fascine le peintre, il rêve de « natures mortes colossales » (*ibid.*, p.623) Mais quelle place réserve-t-il à l'homme ? Ce genre de la nature morte est-il capable de capter le présent ? À la différence des natures mortes traditionnelles – celles de la peinture néerlandaise du XVII^e siècle, par exemple –, Claude ne cherche pas à combiner nature morte et message religieux, tel Joachim Beuckelaer dans *Les quatre éléments : L'air* (1570). Il ne dispose pas non plus sur une nappe des objets exquis et fragiles qui symbolisent la vanité de la nature humaine, comme Willem Kalf dans *Nature morte au verre et au bol de porcelaine* (1662). Claude reste attaché au cadre contextuel du marché, et même s'il s'extasie devant « des tas gigantesques de choux-fleurs, rangés en piles comme des boulets, avec une régularité surprenante », (*ibid.*, p.618) même s'il chasse « un lever de soleil superbe sur ces gredins de choux », (*ibid.*, p.617) l'être contemporain est toujours implicitement présent.

Ainsi, il y a d'un côté les idées de tableau où Claude met délibérément l'accent sur l'être humain, comme nous venons de le voir pour la marchande de soupe, pour Cadine et Marjolin, et pour Marjolin tout seul. Citons encore l'ébauche de Robine : « Claude passa la soirée à faire un croquis de Robine, avec le chapeau et le paletot marron, la barbe appuyée sur la pomme de la canne »¹⁶ (*ibid.*, p.848) Le peintre rêve de représenter également d'autres hommes qui fréquentent la boutique du marchand de

cela' : The Cathedral in the Marketplace », *Nineteenth-Century French Studies*, 17 (1989), p.355-368, p.357). En ce qui concerne la peinture, par contre, il est intéressant de noter que Zola néglige toute dimension éthique dans sa critique d'art. Par rapport à *L'aumône d'un mendiant* de Courbet, Zola écrit dans son *Salon* de 1868 : « [J]e ne suis pas assez proudhonien pour accorder une larme au sujet et m'extasier sur la philosophie doucement humanitaire de Courbet. Je n'ai jamais vu en lui qu'un faiseur de chair ; je le loue comme artiste individuel, laissant à d'autres le soin de le louer comme moraliste » (Zola 1991, p.219). Voir sur ce sujet Antoinette Ehrard, 'Zola et Courbet', *Europe*, 46,468 (1968), p. 241-251, p.247s. Un critique humanitaire de Courbet était Castagnary, voir son *Salon* de 1868 dans Jules-Antoine Castagnary, *Salons (1857-1870)*, préface d'Eugène Spuller (Paris : Bibliothèque Charpentier, 1892).

¹⁶ Par le sujet et d'une façon générale, cette ébauche de Claude Lantier fait penser au *Bon bock* de Manet.

L'esthétique de Claude Lantier dans *Le Ventre de Paris*

vin¹⁷. En cela, Claude s'avère être un véritable peintre des réalités sociales. D'une façon simple mais efficace, il analyse les mécanismes sociaux en évoquant une rivalité darwinienne entre les Gras et les Maigres (voir *ibid.*, p.804s.) et, en bon analyste positiviste, il classe ses connaissances en fonction de cette théorie : « Il y a longtemps que j'ai leurs têtes dans un carton, à mon atelier, avec l'indication de l'ordre auquel elles appartiennent. C'est tout un chapitre d'histoire naturelle... »¹⁸ (*ibid.*, p.805s.)

D'un autre côté, la marchandise n'a pour Claude qu'une valeur esthétique. Dans le premier chapitre, on apprend qu'il a désespéré de peindre les tas de victuailles parce que « c'était dur, c'était trop beau, ces diables de légumes, et les fruits, et les poissons, et la viande ! » (*ibid.*, p.623). Le contraste est souligné par la présence de Florent, affamé : « Florent écoutait, le ventre serré, cet enthousiasme d'artiste. Et il était évident que Claude, en ce moment-là, ne songeait même pas que ces belles choses se mangeaient. Il les aimait pour leur couleur » (*ibid.*). Non seulement l'homme, mais les choses de tous les jours aussi perdent ici leur valeur primaire, triviale, pour devenir des œuvres d'art dans lesquelles seul l'effet visuel compte¹⁹. Ce n'est pas l'ouvrier, sa fatigue, son dur labeur qui intéressent le peintre enchanté par les Halles : « Claude était ravi de ce tumulte ; il s'oubliait à un effet de lumière, à un groupe de blouses, au déchargement d'une voiture » (*ibid.*, p.622) Ce sont les jeux de lumière qui attirent l'attention du personnage peintre, ce qui renvoie évidemment à la

¹⁷ « J'irai prendre un croquis de Logre et un croquis de Gavard, afin de les mettre avec Robine dans un tableau splendide, auquel je songeais [...]. [V]ous imaginez-vous Gavard, Logre et Robine causant politique, embusqués derrière leurs chopes ? Ce serait le succès du Salon, mon cher, un succès à tout casser, un vrai tableau moderne celui-là » (RM I, p.848s.).

¹⁸ Ce procédé analytique n'est pas, à proprement parler, une manière de peindre son temps, mais plutôt une sorte de travail préliminaire de classement.

¹⁹ Christopher Prendergast soutient que ce contraste entre ce que voit Claude et ce que voit Florent sert à « marquer dès le départ le statut problématique de l'art dans ses rapports avec la modernité » (Christopher Prendergast, 'Le Panorama, la peinture et la faim : le début du *Ventre de Paris*', *Les Cahiers Naturalistes*, 67 (1993), p. 65-71, p.69). Cependant, l'analyse perspicace d'Émilie Piton-Foucault relativise cet argument en relevant que l'opposition est trompeuse. Florent lui-même, malgré son état, voit le côté esthétique de la marchandise (voir Émilie Piton-Foucault, *Zola ou la fenêtre condamnée : la crise de la représentation dans Les Rougon-Macquart* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2015), p.921 et 924).

peinture des impressionnistes²⁰. À juste titre, Zola ne décèle jamais de critique sociale dans la peinture de Manet ni dans celle de Monet. Dans son article « Les actualistes » de 1868, il approuve que Monet « se [plaise] à retrouver partout la trace de l'homme » et « l'empreinte de nos mœurs »²¹, mais c'est son « œil juste et franc » qui importe avant tout au critique d'art²². Quant à Manet, Zola est encore plus radical. Citons son argument central pour défendre le *Déjeuner sur l'herbe* dans son étude sur Manet de 1867 :

La foule s'est bien gardée d'ailleurs de juger *le Déjeuner sur l'herbe* comme doit être jugée une véritable œuvre d'art ; elle y a vu seulement des gens qui mangeaient sur l'herbe, au sortir du bain, et elle a cru que l'artiste avait mis une intention obscène et tapageuse dans la disposition du sujet, lorsque l'artiste avait simplement cherché à obtenir des oppositions vives et des masses franches. Les peintres, surtout Édouard Manet qui est un peintre analyste, n'ont pas cette préoccupation du sujet qui tourmente la foule avant tout ; le sujet pour eux est un prétexte à peindre, tandis que pour la foule le sujet seul existe²³.

En lisant la description que fait Claude de ce qu'il estime être sa « plus belle œuvre », son arrangement de l'étal de charcuteries de sa tante Lisa²⁴, on est tenté d'y voir la même préoccupation picturale :

[J]'avais tous les tons vigoureux, le rouge des langues fourrées, le jaune des jambonneaux, le bleu des rognures de papier, le rose des pièces entamées, le vert des feuilles de bruyère, surtout le noir des boudins, un noir superbe que je n'ai jamais pu retrouver sur ma palette.

²⁰ Dans son article sur leur deuxième exposition indépendante de 1876, Zola loue Monet parce que : « Dans le paysage, il voit clair, en plein soleil. Ce ne sont plus les paysages rissolés de l'école romantique, mais une gaieté blonde, une décomposition de la lumière s'irisant de toutes les couleurs du prisme. Là est la véritable originalité de la nouvelle école, dans l'étude de la vraie lumière et du plein air » (Zola 1991, p.315).

²¹ *Ibid.*, p.207s.

²² *Ibid.*, p.210.

²³ *Ibid.*, p.158s.

²⁴ Marie-Thérèse Barrett demande à juste titre : « Was this the ultimate achievement for a realist painter or the ultimate confession of defeat ? » (Marie-Thérèse Barrett, 'Le Ventre de Paris, Claude Lantier and Realist Themes of Food and Markets in Seventeenth and Nineteenth Century Paintings', dans *Émile Zola and the Arts. Centennial of the Publication of L'Œuvre*, éd. Jean-Max Guieu et Alison Hilton (Washington, DC : Georgetown University Press, 1988), p.46-53, p.50).

L'esthétique de Claude Lantier dans *Le Ventre de Paris*

Naturellement, la crépine, les saucisses, les andouilles, les pieds de cochon panés, me donnaient des gris d'une grande finesse. Alors je fis une véritable œuvre d'art. Je pris les plats, les assiettes, les terrines, les bocaux ; je posai les tons, je dressai une nature morte étonnante, où éclataient des pétards de couleur, soutenus par des gammes savantes. (RM I, p. 800s.)

Ici encore, Claude ne note que la qualité visuelle de toutes ces viandes, négligeant leur fonction alimentaire pour souligner leur valeur esthétique. Mais là où Zola, critique d'art, essaie de désamorcer le scandale du *Déjeuner sur l'herbe* en se désintéressant du sujet et en insistant sur le côté bourgeois de l'artiste, l'arrangement de Claude témoigne explicitement d'un désir de querelle, qu'il exprime ainsi : « Ça m'amuserait de révolter un peu ces braves gens... » (*ibid.*, p.800). De fait, l'étalage de la charcuterie expose les Gras et leur plus grand tort, à savoir le péché de la gourmandise, clairement désignée :

Les langues rouges s'allongeaient avec des gourmandises de flamme, et les boudins noirs, dans le chant clair des saucisses, mettaient les ténèbres d'une indigestion formidable. J'avais peint, n'est-ce pas ? la glotonnerie du réveillon, l'heure de minuit donnée à la mangeaille, la goinfreterie des estomacs vidés par les cantiques. (*Ibid.*, p 801)

Cette dimension railleuse du 'tableau' est complétée par une facture insolite et choquante :

En haut, une grande dinde montrait sa poitrine blanche, marbrée, sous la peau, des taches noires des truffes. C'était *barbare* et superbe, quelque chose comme un ventre aperçu dans une gloire, mais avec une *cruauté de touche*, un *emportement de raillerie* tels, que la foule s'attroupa devant la vitrine, inquiétée par cet étalage qui flambait si *rudement*... Quand ma tante Lisa revint de la cuisine, elle eut peur, s'imaginant que j'avais mis le feu aux graisses de la boutique. La dinde, surtout, lui parut si indécente, qu'elle me flanqua à la porte, pendant qu'Auguste rétablissait les choses, étalant sa bêtise. Jamais ces brutes ne comprendront le langage d'une tache rouge mise à côté d'une tache grise... (*Ibid.*, nous soulignons)

Les spectateurs sont indignés surtout par l'indécence de la disposition²⁵. La vraie nouveauté cependant réside dans la « cruauté de touche » et dans l'aspect barbare et rude de la coloration. Rappelons que pour les critiques de l'époque, la peinture de Manet et des impressionnistes était 'brutale' et 'rude'²⁶. Dans *Le Ventre de Paris*, cette nouvelle manière de peindre s'accompagne d'une dimension sociocritique que Zola, soulignons-le, n'a jamais attendue des peintres réels, tels que Manet, Monet ou Courbet²⁷.

Pour résumer, trois modes différents de peindre l'époque sont donc à l'œuvre dans *Le Ventre de Paris* :

- 1) une conception relativement traditionnelle : le portrait dégradant et misérabiliste de Marjolin ;
- 2) une interprétation moderne d'un motif traditionnel qui, dans sa conception, fait penser à Manet : le tableau de Marjolin et Cadine s'aimant au milieu des Halles ;
- 3) une nouvelle facture en matière de touche et de couleur, qui évoque des peintres comme Manet et Monet tout en intégrant une critique en filigrane : l'étalage de la charcuterie.

L'esthétique de Claude Lantier n'est donc pas simplement « celle de Courbet », comme l'a postulé Antoinette Ehrard²⁸. On ne saurait pas non plus distinguer chez lui une première phase réaliste-naturaliste suivie d'une

²⁵ À juste titre, Émilie Piton-Foucault compare le « rejet violent » des passants aux réactions à l'*Olympia* de Manet (Piton-Foucault 2015, p.928).

²⁶ Zola loue « la franchise, la rudesse même de la touche » de Monet (Zola 1991, p.208). Et Marie-Émilie Chartroule de Montifaud écrit : « *Le Buveur de bière*, de M. Manet, si l'on consent à se mettre à distance pour le regarder, – cela est de toute nécessité, – atteint une sorte de brutalité vivante dans le rendu » (Marc de Montifaud (pseud. pour Marie-Émilie Chartroule de Montifaud), « Salon de 1873 (deuxième article) », *L'Artiste* (01.06.1873), p.265-287, p.282).

²⁷ Voir aussi l'excellente analyse qu'Émilie Piton-Foucault a faite de l'étalage de la charcuterie insistant plus sur la « capacité d'abstraction du réel » de ce 'tableau' (Piton-Foucault 2015, p.927). En effet, il est séduisant de penser à Francis Bacon (*ibid.*, p.929), à une installation artistique (Marie-Sophie Armstrong) ou même à la *Fettecke* de Joseph Beuys pour admirer la modernité avant la lettre de Zola. Mais en considérant le contexte historique, il nous semble également intéressant et important de rapprocher l'esthétique de Claude Lantier des arguments évoqués contre Manet et les impressionnistes, comme proposé ci-dessus.

²⁸ Antoinette Ehrard, 'Introduction', dans Émile Zola, *L'Œuvre*, éd. Antoinette Ehrard (Paris : Flammarion, 1974), p.26-52, p. 42.

L'esthétique de Claude Lantier dans *Le Ventre de Paris*

phase impressionniste, comme l'a proposé Henry Krawitz²⁹. Car dans *Le Ventre de Paris*, le peintre associe déjà des éléments réalistes et impressionnistes pour défendre l'art matérialiste en général³⁰. En effet, pour ce peintre du présent, les formes et les couleurs possèdent leur autonomie propre. Il ne se consacre jamais exclusivement aux réalités sociales de son époque. Dans la plupart des cas, la dimension sociocritique, comme nous venons de le voir, reste implicite³¹. Il en va de même dans plusieurs descriptions du *Ventre de Paris* qui ne sont pas des ébauches voire des idées de tableau de Claude Lantier.

II) L'écriture zolienne

Ainsi, la célèbre comparaison faite par Florent entre le potager de Mme François et les Halles évoque en filigrane les conditions de vie du peuple à l'époque d'une industrialisation en marche :

²⁹ Henry Krawitz, *Writers on Painting. A Study of the Theory and Criticism of the Visual Arts in Zola, Wilde, James, and Proust and its Relevance to their Fiction* (Ann Arbor, Mich. : University Microfilms, 1976), p.53. Aucun peintre contemporain ne partage cet enthousiasme pour la marchandise, qui fait plutôt penser à la peinture néerlandaise du XVII^e siècle, très en vogue à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Thoré publie en 1858 son livre *Musées de la Hollande – Amsterdam et La Haye*, puis des articles pour la *Gazette des beaux-arts* sur Rembrandt et Frans Hals. Le Louvre obtient en 1869 le Legs Louis La Caze avec entre autres 73 œuvres flamandes. Barrett rappelle quelques natures mortes importantes du Louvre : Rembrandt, *Le Bœuf écorché* (1655), Snyders, *Marchands de poissons à leur étal* (après 1627) et Beuckelaer, *Intérieur de cuisine* (1566) (voir Barrett 1988, p.48ss.). Voir aussi Patricia Carles et Béatrice Desgranges, 'Émile Zola et ses peintres, essai de critique génétique', dans *Lire/Dé-lire Zola*, éd. Jean-Pierre Leduc-Adine et Henri Mitterand (Paris : Nouveau Monde Éditions, 2004), p.35-59, p.44. *Tête de veau et langue de bœuf* (1882) et *Veau dans une boucherie* (1882) de Gustave Caillebotte ainsi que plusieurs tableaux des Halles de Victor Gilbert sont postérieurs à la publication du roman zolien.

³⁰ Zola poursuit également dans *L'Œuvre* ce procédé consistant à effacer les différences pour faire ressortir le matérialisme à l'opposé de l'idéalisme des romantiques et des classiques (voir Dadaş 2018, p.241-262). Rappelons toutefois que dans sa critique d'art, Zola distingue Manet des impressionnistes, qu'il distingue aussi réalisme, naturalisme et impressionnisme, ce courant n'étant à ses yeux qu'une forme spéciale du naturalisme (voir *ibid.*, p.115).

³¹ Citons un dernier exemple : « [À] travers la rue, il trouvait un superbe sujet de tableau : les marchandes au petit tas sous leurs grands parasols déteints, les rouges, les bleus, les violets, attachés à des bâtons, bossuant le marché, mettant leurs rondeurs vigoureuses dans l'incendie du couchant qui se mourait sur les carottes et les navets. Une marchande, une vieille guenipe de cent ans, abritait trois salades maigres sous une ombrelle de soie rose, crevée et lamentable » (*Le Ventre de Paris* (RM I, p.782)).

Şirin Dadaş

Depuis près d'un an, il ne connaissait les légumes que meurtris par les cahots des tombereaux, arrachés de la veille, saignants encore. Il se réjouissait, à les trouver là chez eux, tranquilles dans le terreau, bien portants de tous leurs membres. Les choux avaient une large figure de prospérité, les carottes étaient gaies, les salades s'en allaient à la file avec des nonchalances de fainéantes. Alors, les Halles qu'il avait laissées le matin, lui parurent un vaste ossuaire, un lieu de mort [...]. (RM I p. 803)

Cette présentation anthropomorphique des légumes fait penser en parallèle aux hommes qui font le trajet avec eux : les paysans déracinés travaillant dans les grandes villes. Certes, « pour l'instinct de Zola, tout ce qui existe est animé³² », mais il y a là aussi un procédé littéraire permettant, à un second degré, de problématiser le phénomène de l'urbanisation.

De la même façon implicite, et toutefois moins critique, l'extase de Claude devant les « grands mous pendus aux crocs de la criée » offre, au passage, une allusion aux femmes des Variétés, sans pour autant qu'il soit porté de jugement sur leur mode de vie :

Les mous étaient d'un rose tendre, s'accroissant peu à peu, bordé, en bas, de carmin vif ; et il [Claude] les disait en satin moiré, ne trouvant pas de mot pour peindre cette douceur soyeuse, ces longues allées fraîches, ces chairs légères qui retombaient à larges plis, comme des jupes accrochées de danseuses. Il parlait de gaze, de dentelle laissant voir la hanche d'une jolie femme. Quand un coup de soleil, tombant sur les grands mous, leur mettait une ceinture d'or, Claude, l'œil pâmé, était plus heureux que s'il eût vu défiler les nudités des déesses grecques et les robes de brocart des châtelaines romantiques. (RM I, p.776)

La fin de ce passage indique, toujours indirectement, qu'une femme est à cette époque, quel que soit son statut social, au-dessus de l'obsolète idéal féminin prôné par le classicisme et le romantisme. Même s'il ne s'agit là que d'une comparaison, il est clair que, d'un point de vue esthétique, le sujet doit nécessairement être moderne – contrairement à son mode de représentation, comme nous l'avons déjà constaté pour le portrait de Marjolin. Il en va de même de l'écriture zolienne. Les 'images' littéraires

³² Marc Girard, 'Naturalisme et symbolisme', *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 6 (1954), p.97-106, p.104.

L'esthétique de Claude Lantier dans *Le Ventre de Paris*

employées dans les descriptions restent souvent assez traditionnelles et cependant, *Le Ventre de Paris* fait incontestablement partie, selon Joy Newton, des « véritables toiles impressionnistes de Zola »³³. Les descriptions itératives des Halles aux différents moments de la journée rappellent à elles seules la peinture impressionniste. Mais Zola emprunte également d'autres procédés techniques aux impressionnistes. Il recourt notamment à des couleurs d'éclairage qui dépendent de la lumière et des teintes environnantes. L'exemple le plus frappant est la première description de Lisa : « Dans tout ce blanc, le soleil brûlait. Mais, trempée de clarté, les cheveux bleus, la chair rose, les manches et la jupe éclatantes, elle ne clignait pas les paupières, elle prenait en toute tranquillité béate son bain de lumière matinale [...] ». (RM I, p. 637s.) La couleur des cheveux s'éloigne visiblement de leur couleur locale. Plusieurs fois dans *Le Ventre de Paris*, il est question de bleuissement, technique que les critiques de l'époque ont souvent reprochée aux impressionnistes. Huysmans a même parlé d'une « indigomanie » des impressionnistes, notamment chez Monet³⁴.

Dans la description des Halles ci-dessous, on a de nouveau affaire à un « grand bleuissement traînant à terre » qui traduit le passage de la nuit au jour. Par une référence intermédiaire³⁵ au système pictural, cet extrait évoque directement le monde de la peinture :

Le jour se levait lentement, d'un gris très-doux, lavant toutes choses d'une teinte claire d'aquarelle. Ces tas moutonnants comme des flots pressés, ce fleuve de verdure qui semblait couler dans l'encaissement de la chaussée, pareil à la débâcle des pluies d'automne, prenaient des ombres délicates et perlées, des violets attendris, des roses teintées de

³³ Joy Newton, 'Émile Zola impressionniste (I et II)', *Les Cahiers Naturalistes*, 33 (1967), p.39-52, p.48 ; 34 (1967), p.124-138. Elle mentionne également *La Curée*, *La Faute de l'abbé Mouret*, *Une Page d'amour* et *Nana*. Voir aussi Zarifopol-Johnston 1989, p.364. Néanmoins, une analyse approfondie de cet impressionnisme du *Ventre de Paris* fait toujours défaut. John Matthews s'appuie sur le terme linguistique de Bally qui néglige toute relation du *Ventre de Paris* avec l'impressionnisme pictural (voir John H. Matthews, 'L'impressionnisme chez Zola : *Le Ventre de Paris*', *Le Français Moderne*, 29 (1961), p.199-205).

³⁴ Joris-Karl Huysmans, 'L'Exposition des indépendants en 1880', dans *New Painting – Impressionism 1874-1886*, éd. Ruth Berson (San Francisco : Fine Arts Museums of San Francisco, 1996), t.1, p.285-293, p.287.

³⁵ Voir Irina O. Rajewsky, 'Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality', *Intermedialités*, 6 (2005), p.43-64.

Şirin Dadaş

lait, des verts noyés dans des jaunes, toutes les pâleurs qui font du ciel une soie changeante au lever du soleil. (RM I, p.626s.)

Ici encore, la couleur des objets dépend de la distribution particulière de la lumière³⁶. Or, ce procédé impressionniste de coloration s'accompagne de comparaisons et de métaphores aquatiques, c'est-à-dire des 'images' que Pierre Citron a qualifiées à juste titre de typiquement romantiques³⁷. Citons cet exemple dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo :

La place du Palais, encombrée de peuple, offrait aux curieux des fenêtres l'aspect d'une mer, dans laquelle cinq ou six rues, comme autant d'embouchures de fleuves, dégorgeaient à chaque instant de nouveaux flots de têtes. Les ondes de cette foule, sans cesse grossies, se heurtaient aux angles des maisons qui s'avançaient çà et là, comme autant de promontoires, dans le bassin irrégulier de la place. Au centre de la haute façade gothique du Palais, le grand escalier, sans relâche remonté et descendu par un double courant qui, après s'être brisé sous le perron intermédiaire, s'épandait à larges vagues sur ses deux pentes latérales, le grand escalier, dis-je, ruisselait incessamment dans la place comme une cascade dans un lac³⁸.

Dans la description des Halles vues par Florent, la métaphore est reprise et complétée par une autre métaphore assez traditionnelle, celle du feu :

³⁶ De surcroît, comme Kate Tunstall l'a souligné, Zola emploie des adjectifs substantivés subordonnés aux substantifs qu'ils qualifient. Elle conclut à juste titre : « This suggests the primacy of sensation over cognition » (Kate E. Tunstall, « 'Crânement beau tout de même' – Still Life and *Le Ventre de Paris* », *French Studies*, 58,2 (2004), p.177-187, p.180, n. 11). Ce procédé est introduit par les frères Goncourt, voir notamment *Manette Salomon* et sur ce sujet Jean-Pierre Leduc-Adine, 'Effets de picturalité dans *Manette Salomon*', dans *Les frères Goncourt – art et écriture*, éd. Jean-Louis Cabanès (Talence : Presses universitaires de Bordeaux, 1997), p.401-416.

³⁷ Voir Pierre Citron, *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire* (Paris : Éditions de minuit, 1961), t.2, p.75-85, et Pierre Citron, 'Quelques aspects romantiques du Paris de Zola', *Les Cahiers Naturalistes*, 24-25 (1963) p.47-55, p.51. Par conséquent, lier cette métaphore marine à l'impressionnisme (Prendergast 1993, p.65, et Tunstall 2004, p.180) signifie négliger sa traditionalité.

³⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, éd. Benedikte Andersson (Paris : Gallimard, 2009), p.69. Voir aussi *ibid.*, p.518 et ce début de la description citée dans *Le Ventre de Paris* : « C'était une mer. Elle s'étendait de la pointe Saint-Eustache à la rue des Halles, entre les deux groupes de pavillons. Et, aux deux bouts, dans les deux carrefours, le flot grandissait encore, les légumes submergeaient les pavés » (*Le Ventre de Paris* (RM I, p. 626)).

L'esthétique de Claude Lantier dans *Le Ventre de Paris*

[Les Halles] flambaient dans le soleil. Un grand rayon entrant par le bout de la rue couverte, au fond, trouant la masse des pavillons d'un portique de lumière ; et, battant la nappe des toitures, une pluie ardente tombait. L'énorme charpente de fonte se noyait, bleuissait, n'était plus qu'un profil sombre sur les flammes d'incendie du levant. (RM I p. 633)

Dans *Notre-Dame de Paris*, le lever du soleil est décrit de façon comparable : « [E]n cet instant le soleil parut, et un tel flot de lumière déborda par-dessus l'horizon qu'on eût dit que toutes les pointes de Paris, flèches, cheminées, pignons, prenaient feu à la fois »³⁹.

Plusieurs critiques ont souligné une parenté entre *Le Ventre de Paris* et *Notre-Dame de Paris*⁴⁰, assimilant le roman zolien à une tentative de surmonter le romantisme hugolien – nous renvoyons ici à Ilinca Zarifopol-Johnston⁴¹ –, ou y voyant aussi l'échec d'un romancier qui en proie à une « anxiety of influence » est conscient d'être arrivé trop tard, selon l'analyse de Marie-Sophie Armstrong⁴². Ces deux optiques, qui se fondent essentiellement sur des analogies au niveau de l'histoire, sont toutes les deux très convaincantes. Nous aimerions ajouter que dans sa référence à Hugo, Zola va jusqu'à reprendre des images littéraires, avec des effets esthétiques. Car, tout en intégrant un mode impressionniste de représentation et en choisissant l'implicite, moins moralisant, pour parler de la société de son temps, Zola se sert d'un langage figuré qui a l'avantage d'être familier au lecteur⁴³. Beaucoup moins audacieux que les Goncourt,

³⁹ Hugo 2009, p.690. Voir aussi *ibid.*, p.512.

⁴⁰ Cependant, Auguste Dezalay va sûrement trop loin dans sa conclusion en définissant *Le Ventre de Paris*, « roman de la modernité », « moins comme la réponse à la vie immédiate que comme la reprise, la réécriture d'une œuvre antécédente » qu'est *Notre-Dame de Paris* (Dezalay 1984, p.39).

⁴¹ « The novel is, in a sense, a stylistic quest, during which the writer, tightly clasping his theory like a flag, stumbles and errs, until he discovers that for a modern writer there is no such thing as total abolition of past literary traditions, and that his originality lies in a distinctive blend of the new and the old » (Zarifopol-Johnston 1989, p.367).

⁴² Voir Marie-Sophie Armstrong, 'Hugo's 'égouts' and *Le Ventre de Paris*', *French Review*, 69 (1996), p.394-408.

⁴³ La description métaphorique et mythique des Halles permet en même temps de créer de nouvelles images, des mythes de la vie moderne, selon Hans-Jörg Neuschäfer, *Populärromane im 19. Jahrhundert – von Dumas bis Zola* (Munich : Fink, 1976), p.195-197. De surcroît, recourir à des métaphores naturelles – de la forêt par exemple – pour décrire la nouvelle architecture est la seule façon adéquate de lier paysage

Şirin Dadaş

Huysmans ou Mallarmé, Zola parvient grâce à cette ruse discursive à faire accepter une nouvelle manière de peindre son temps, sans trop s'éloigner des coutumes littéraires.

Şirin Dadaş

Freie Universität Berlin



carte postale ancienne

artificiel et paysage naturel, comme Chiara Lombardi l'a souligné (voir Chiara Lombardi, 'Il sublime e l'idillio in *Le Ventre de Paris*', *Status Quaestionis*, 7 (2014), p.74-100, p.81).

La Débâcle, un roman industriel occulté ?

References to industry are discreetly present in Zola's novel La Débâcle to show a total vision of the national disaster of 1870. Places, characters and symbols are used to express the collapse of the country and to suggest its rebirth. This paper proposes a quite new reading of the novel.

À qui voudrait étudier l'espace industriel dans l'œuvre de Zola, la lecture de *La Débâcle* s'imposerait avec moins d'évidence que celle de romans plus attendus comme *Germinal* ou *Travail*. De même, qui parlerait de confection de draps ferait nécessairement songer à quelques pages célèbres d'*Au Bonheur des dames*, non de l'avant-dernier volume des *Rougon-Macquart*. Cependant, si l'on entame une relecture de ce dernier, on constatera que des références à l'industrie y sont bel et bien présentes à travers la fabrique de Jules Delaherche, héritier d'une famille de commerçants qui a fait fortune dans le textile depuis plusieurs générations. À en établir le relevé, ces références, si elles sont chaque fois brèves et discrètes, n'en demeurent pas moins régulières et au final assez nombreuses – ce qui ne manque pas d'éveiller l'intérêt du chercheur et de le pousser à élargir son inventaire. Sans chercher à forcer le texte, il apparaît alors que le monde industriel en général – les lieux bien sûr mais aussi les hommes et les femmes qui le peuplent – revêt une importance significative qu'il s'agit d'éclairer pour tenter de définir *La Débâcle* comme un roman industriel caché. Plus précisément, on se demandera si la fabrique et tous les lieux similaires qui apparaissent dans le roman, à défaut de former un paysage à proprement parler ou un espace clairement exploité, ne constituent pas plutôt un repère d'analyse intra- et extra-diégétique qui invite à reconsidérer l'ensemble du roman pour mieux comprendre ce tableau de 1870 comme les stratégies d'écriture auxquelles s'attache Zola.

Avant même l'enfermement de l'armée dans Sedan, le récit de l'errance des soldats immerge le lecteur dans les Ardennes et leur paysage industriel d'étendues mornes aux confins desquelles l'industrie se devine plus qu'elle ne se voit. La région porte en elle une histoire, des traditions manufacturières éminentes que Zola connaît si l'on se souvient que déjà dans *Germinal* M. Hennebeau y est né avant de s'installer à Paris puis dans le Nord (RM III, p.1305). Nul n'est besoin de citer beaucoup d'endroits. Quelques mentions de villes traversées par les forces en déroute suffisent à susciter l'arrière-plan voulu. Ainsi Vouziers dont les cheminées hautes

des tanneries fument (RM V, p.483) ; ainsi Raucourt, la petite ville riche « avec ses nombreuses fabriques, sa grande rue bien bâtie aux deux bords de la route, son église et sa mairie coquettes » (*ibid.*, p.520). Quoique le terme « fabrique » demeure vague dans ce dernier cas, on peut, comme les tanneries de Vouziers, en relier la mention à la draperie dont toute la région de Sedan vit à l'époque. Le hasard de la plus grande défaite militaire française du siècle coïncide avec un lieu à l'histoire précise : le Sedanais est une région pionnière de l'industrie en France, le lieu de création de manufactures prestigieuses soutenues par l'État, donc le symbole de la puissance d'un royaume puis d'une nation. Zola ne manqua sans doute pas d'y être sensible.

Bazeilles, qui occupe une place si importante dans le récit comme dans l'histoire militaire, reprend plus précisément cet arrière-plan puisque l'auteur y situe une teinturerie de Delaherche, comme il était normal à l'époque pour les entrepreneurs de posséder fouleries, teintureries, dégraisseries à l'extérieur de la ville, et Bazeilles fut effectivement un des lieux où la main-d'œuvre rurale fut la plus employée pour assurer le succès des manufactures de la ville¹. Moyen pratique pour y faire venir le personnage spectateur des événements, moyen aussi de rappeler le caractère industriel de la région. L'évocation se précise mais la teinturerie reste à peine décrite : elle est un grand bâtiment de briques dont les volets du premier étage donnent sur la rue tandis que le mur bas de la cour domine les prairies par derrière (*ibid.*, p.568-9). Elle est le lieu du drame poignant de Françoise et son petit Auguste condamné à voir sa mère mourir sous ses yeux alors que lui-même agonise dans son lit. D'intenses combats y ont lieu² dans la fumée desquels la teinturerie disparaît du récit pour laisser place à la bicoque du mari d'Henriette qui devient l'équivalent zolien de la « maison des dernières cartouches »³. La complétant, une briqueterie, dont les lieux restent tout aussi indéterminés, est citée quand Napoléon III

¹ Gérard Gayot, *Les Draps de Sedan (1646-1870)* (Paris : Éditions de l'EHESS, 1998), p.158.

² On apprendra plus loin la totale destruction de cette teinturerie (RM V, p.717).

³ Ce lieu historique est évoqué dès qu'il s'agit de Bazeilles dans le dossier préparatoire, preuve que Zola l'a en tête au moment de l'écriture. Émile Zola, *Dossier préparatoire de La Débâcle*, Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), MS fonds français 10287, f^o. 49.

La Débâcle, un roman industriel occulté ?

cherche en vain la mort en direction du village (*ibid.*, p.579)⁴. Sans parler de la fameuse maison du tisserand où attend l'Empereur lors de la capitulation (*ibid.*, p.726)⁵.

Mais c'est surtout dans Sedan que le paysage industriel se confirme avec le retour d'un édifice dont on a la description et l'historique – la maison de la rue Maqua qui est à la fois la fabrique principale, le bâtiment décisionnel et le lieu d'habitation du directeur :

C'était là [rue Maqua] qu'un grand-oncle du Delaherche actuel avait construit, au siècle dernier, la fabrique monumentale, qui, depuis cent soixante ans, n'était point sortie de la famille. Il y a ainsi, à Sedan, datant des premières années de Louis XV, des fabriques de drap grandes comme des Louvres, avec des façades d'une majesté royale. Celle de la rue Maqua avait trois étages de hautes fenêtres, encadrées de sévères sculptures ; et, à l'intérieur, une cour de palais était encore plantée de vieux arbres de la fondation, des ormes gigantesques. Trois générations de Delaherche avaient fait là des fortunes considérables. (*Ibid.*, p. 547)⁶

Située au cœur de la cité où se trouvaient les grandes maisons historiques, celle de la rue Maqua est, comme toujours chez Zola, calquée sur des modèles réels. La plupart des maisons drapières sont des immeubles à étages du fait de la configuration de la ville, avec larges fenêtres, nombreux passages, portes en pleins cintres pour jouir d'un maximum de luminosité et d'espace. Il s'y côtoie constructions industrielles, logements ouvriers, mais aussi somptueux hôtels particuliers. Telle est exactement la configuration des lieux chez Delaherche sans qu'on puisse la rattacher

⁴ Il y en avait deux en fait. Zola s'est demandé laquelle de ces deux briqueteries Napoléon III avait dépassée pour juger de sa volonté de chercher la mort sur le champ de bataille.

⁵ Cette maison fait l'objet d'une description plus complète dans le travail préparatoire, *ibid.*, f^{os} 73-74.

⁶ On notera que, dans *Au Bonheur des Dames*, la première mention du magasin de l'oncle Baudu associe l'enseigne *Au Vieil Elbeuf draps et flanelles* aux hôtels Louis XIV qui l'avoisinent – ancrant là aussi la draperie dans un passé à la fois prestigieux et désuet (RM III, p. 393).

formellement à une fabrique existante⁷. La description se précise néanmoins quand la cour et le séchoir sont transformés en ambulance⁸ :

C'était un très bon choix que la fabrique pour une ambulance. Il y avait là surtout le séchoir, une immense salle fermée par de grands vitrages, où l'on pouvait installer aisément une centaine de lits ; et, à côté, se trouvait un hangar, sous lequel on allait être à merveille pour faire les opérations. (*Ibid.*, p.616)

Le maître y déplore la catastrophe qui manque de le ruiner. Une vue de nuit fait naître l'angoisse dans son cœur :

Ce furent les bâtiments de la fabrique, au-dessous de lui, qui se dégagèrent les premiers, en masses confuses qu'il reconnaissait: la chambre de la machine, les salles des métiers, les séchoirs, les magasins; et cette vue, ce pâti énorme de constructions, qui était son orgueil et sa richesse, le bouleversa de pitié sur lui-même quand il eut songé que, dans quelques heures, il n'en resterait que des cendres. (*Ibid.*, p.714).

D'autres mentions suivent. Mais elles demeurent très approximatives et ne permettent pas de se faire une idée plus précise de l'endroit, telles qu'une cour pavée, un dédale de couloirs et d'escaliers (*ibid.*, p.553), une remise où est enfermé le trésor du 7^e corps (*ibid.*, p.610), une étroite terrasse qui domine la ville (*ibid.*, p.714), des cytises plantées dans la cour derrière lesquelles on jette membres mutilés et cadavres (*ibid.*, p.672 et 675), une cheminée haute et des arbres centenaires touchés par le canon (*ibid.*, p.678 et 681).

Au bout de ce rapide tour d'horizon, une remarque s'impose. À la teinturerie comme à la fabrique, on ne voit rien des machines, encore moins des ouvriers : les unes sont à l'arrêt, les autres occupés à se battre ou à

⁷ Le lieu où se situe celle de Delaherche concentre en vérité une série de fabriques du même type. Mais aucune ne semble avoir vraiment existé rue Maqua (devenue rue Carnot), presque au coin de la rue au Beurre et donnant sur la rue des Voyards.

⁸ Gayot, p.102. Le séchoir joue un rôle essentiel dans la confection des draps. Son ombre permet d'éviter la lumière directe du soleil qui durcit et abîme la laine. Alors qu'il est plutôt situé au grenier, Zola le fixe, lui, au rez-de-chaussée pour mieux le convertir en ambulance.

La Débâcle, un roman industriel occulté ?

survivre. Le décor est statique. Une impression se crée d'espaces vidés de leur fonction première, comme d'autres lieux de Sedan⁹, *La Débâcle* étant le roman d'une errance, d'un dérèglement des repères, d'une débandade éperdue des foules. Aucune page d'ailleurs n'y est entièrement consacrée et il se crée un paradoxe entre des descriptions aussi insaisissables et leur retour insistant qui confirme une volonté d'ancrer dans ces lieux une partie de l'action principale. Il s'agit d'un arrière-plan distillé au cours du récit, une évocation plus qu'une réelle description et, comme dans un tableau, l'arrière-plan, s'il paraît moins travaillé, n'en est pas moins nécessaire pour faire sens. Étayant des lignes de fuite, accrochant le regard en même temps qu'il laisse une impression de déception, il complète et renforce le premier plan.

À ces lieux s'ajoutent une série de personnages secondaires qui contribuent également à l'élaboration de cet horizon romanesque. C'est bien sûr Delaherche et sa famille. Le comportement du premier en bon industriel est indissociable de l'étude de sa maison. Il est un personnage dont on peut retracer l'invention à partir de ses modèles réels¹⁰, dont on connaît l'histoire au sein de la fiction, la parentèle, les intérêts autant que les atermoiements et les revirements d'opinion politique. Affublé d'un caractère vaniteux, pusillanime, mais aussi bonhomme de bourgeois de province, il est dès le dossier préparatoire conçu comme « un des premiers fabricants de Sedan », « un homme très adroit, très expérimenté dans son industrie »¹¹, aimé de ses employés, qui soutient tous les régimes et n'a de convictions politiques qu'au regard de la capacité d'un gouvernement à assurer l'essor commercial du pays. À l'image de son établissement, il se montre à la fois déterminant et évanescent dans ses apparitions. Souvent témoin des événements, parfois acteur du drame qui se joue localement, il est une figure utile avant tout mais aussi paradoxale qui permet l'ouverture d'un univers qu'il clôt aussitôt en s'intéressant à tout sauf à sa fabrique, sinon pour se plaindre des dégâts causés par la guerre. Delaherche ne sait plus où donner de la tête face à l'ampleur et la précipitation des événements. C'est lui plus qu'aucun autre qui quitte sans arrêt la fabrique ou la teinturerie pour mieux y revenir ; c'est lui qui palabre sur les enjeux

⁹ Il en va de même par exemple de la sous-préfecture.

¹⁰ Il apparaît dans le dossier préparatoire sous le nom de Charles Philippoteaux, négociant en laine, maire de Givonne, guide sur place de Zola. Émile Zola, *La Débâcle*, éd. par A. Lanoux et H. Mitterand (Paris : Gallimard, 1967), p.1383 et 1387-8.

¹¹ Émile Zola, *Dossier préparatoire de La Débâcle*, Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), MS fonds français 10286, f^o 84.

financiers de la défaite avant de se lancer sur d'autres sujets. Avec lui, le développement du contexte entrepreneurial se ferme autant qu'il se montre – justifiant par-là l'idée d'un roman industriel non plus caché mais même impossible. Sa femme et sa mère, l'une par sa légèreté insouciante, l'autre par sa gravité et l'enfermement auquel elle s'astreint, ne font que renforcer cet effet par d'autres moyens.

Citons ensuite Weiss, homme de peine puis comptable à la raffinerie générale du Chesne-Populeux, finalement contremaître chez Delaherche (*ibid.*, p.405 et 553), pour reconnaître, pareillement, que son attachement au monde industriel ne vaut que par son historique, non son rôle dans le roman. Car jamais on ne le voit à l'œuvre dans sa fabrique ; jamais on ne le voit inquiet de son emploi ou du sort des ouvriers avec qui il travaille ; seul l'intéresse le devenir de sa maison et de son pays. Ses liens même avec les autres personnages semblent distendus : le sort tragique de Françoise et de son fils l'indigne par exemple parce qu'il démontre la brutalité des Prussiens envers une femme et un enfant français, non parce qu'il les connaît (*ibid.*, p.576)¹² ; le fait même qu'il oublie la promesse faite à sa femme de ne pas prendre de risques inconsidérés montre qu'au milieu de tant de drames, il rompt inconsciemment avec la rue Maqua où symboliquement Henriette demeure. Le conflit, ses erreurs, ses atrocités, ses injustices, lui font oublier son identité sociale : son patriotisme, fait d'une colère aussi lucide que suicidaire, l'emporte en lui sur les devoirs de sa charge pour le conduire à la mort.

Enfin vient une kyrielle d'autres personnages dont on ne sait pratiquement rien, qui n'apparaissent parfois qu'au détour d'une page ou dans les paroles d'un autre mais qui tous permettent d'enraciner un peu plus le roman dans son paysage industriel : la mère de Silvine qui s'est autrefois débauchée dans une usine de Raucourt (*ibid.*, p.477), le franc-tireur Ducat comptable dans une fabrique de la même ville (*ibid.*, p.513), la concierge Françoise à la teinturerie de Bazeilles, la mère de Rose elle aussi concierge rue Maqua (*ibid.*, p.677), le cousin Dubreuil autrefois sous-directeur de la raffinerie générale du Chesne (*ibid.*, p.697), une famille de tisserands qui a tout perdu dans les combats (*ibid.*, p.626), un ouvrier inconnu emprisonné à la suite d'une rixe avec un soldat prussien (*ibid.*, p.849). Hommes ou femmes, jeunes ou vieux, vivants ou morts, les uns absents, les autres croisés une

¹² Lors du court dialogue entre Delaherche et Françoise, Weiss s'absente précisément pour aller fermer la cave de sa maison. Cette absence inopinée semble significative.

La Débâcle, un roman industriel occulté ?

seule fois, d'autres encore revenant plus ou moins fréquemment, ils incarnent le petit peuple ouvrier ou bien le patronat, travaillent véritablement pour faire fonctionner l'usine ou occupent des emplois annexes. Sans que l'on sache rien d'eux, tout un secteur évolue là avec la discrétion d'un arrière-fond.

Si les lieux et les personnages cités sont à ce point secondaires et évoqués davantage que nettement décrits, pourquoi s'ingénier à lire *La Débâcle* comme un roman où l'industrie aurait son importance ? C'est que celle-ci tient moins à la trame du récit qu'à la méthode d'écriture. Plus précisément, elle sert à en confirmer deux aspects majeurs que la critique a depuis longtemps relevés : d'abord la volonté d'exhaustivité qui entraîne l'auteur à recréer dans chacun de ses livres un pan du réel, une peinture complète du morceau de l'histoire dont il entend reprendre le sujet ; ensuite la propension au symbole derrière le réalisme et l'attachement à la vérité historique.

Zola veut tout dire. Pour lui, écrire un livre – surtout dans la construction élaborée de son cycle où un titre égale un univers – c'est recréer un monde, c'est revivre une époque. Partant, l'auteur pourrait allonger indéfiniment son œuvre avec force descriptions et mentions détaillées tant le spectacle du réel est inépuisable. *La Débâcle* n'échappe pas à ce constat comme il en témoigne dans une lettre à Jacques Van Santen Kolff :

Et maintenant, vous voulez savoir si je suis content. Ne vous ai-je pas dit que je n'étais jamais content d'un livre pendant que je l'écrivais ? Je veux tout mettre, je suis toujours désespéré du champ limité de la réalisation. L'enfantement d'un livre est pour moi une abominable torture, parce qu'il ne saurait contenter mon besoin impérieux d'universalité et de totalité. – Celui-ci me fait souffrir plus que les autres, car il est plus complexe et plus touffu¹³.

Il renchérit ailleurs :

¹³ Émile Zola, « Lettre à Jacques Van Santen Kolff du 26 janvier 1892 », in *La Débâcle*, éd. par A. Lanoux et H. Mitterand, RM V, p.1417. L'idée figure surtout à propos de la Commune, sujet plus grave et plus vaste, qu'il regrette de n'avoir traité qu'en une trentaine de pages. Émile Zola, 'La critique de la critique. *La Débâcle* racontée par M. Zola', *Œuvres complètes*, éd. par H. Mitterand et autres (Paris : Nouveau Monde Éditions, 2002-2010), t.XV, p.674.

En écrivant *La Débâcle*, j'ai voulu, non pas seulement donner la monographie d'une de nos armées et faire la description de la bataille de Sedan ; j'ai visé plus haut et d'une manière plus large. J'ai prétendu raconter toute la guerre, donner la vision héroïque de nos armées, de nos soldats, luttant pour la France et pour le territoire menacé, envahi. J'ai voulu, enfin, montrer aux prises deux grandes nations¹⁴.

Ce qui touche à la population civile entre dans cette dernière phrase. Dès lors l'auteur est contraint de concentrer les éléments ou d'opérer un tri dans la masse des informations recueillies et de passer sous silence ou renvoyer en arrière-plan celles qui ne paraissent pas principales. Ainsi, dans un roman où chaque personnage, chaque lieu est conçu pour résumer à lui seul un aspect, une problématique de la France de 1870, à part les trafics louches auxquels se livre le père Fouchard, la fabrique de draps est la seule représentation de l'industrie pour dire l'effondrement économique du pays. Comme en un palimpseste, c'est tout un monde qui aurait pu être décrit mais ne l'est pas et qu'on devine caché derrière l'action première.

Relégué aux marges du texte, ce monde a néanmoins son importance. Il est littérairement utile moins pour son sujet que pour ce qu'il permet de mettre en évidence dans le récit. Rappelons que le bavard, mobile, oisif Delaherche est un personnage témoin au sens où le définit Philippe Hamon¹⁵, un personnel plus qu'une personne, relevant d'une fonction plus que de la fiction. Sa fabrique a le même statut, elle qui est un point de chute perpétuel de l'action. Son cadre sert de prisme à la compréhension des événements. Elle est un lieu d'observation dont les échelles varient, laissant embrasser d'un coup d'œil les menaces depuis sa terrasse et découvrir au plus près les ravages de la bataille dans le hangar transformé en infirmerie. Même après les combats, Zola ayant pris soin d'imaginer son bâtiment sur un des axes centraux de la ville, c'est devant ses portes que passe la cohorte de prisonniers en route pour l'Allemagne (RM V, p.777).

De ce prisme matérialisé par la lunette d'observation du bourgeois à cet autre prisme littéraire qu'est le symbole, il n'y a qu'un pas. Dans un roman

¹⁴ *Ibid.*, p.672.

¹⁵ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Émile Zola* (Genève : Droz, 1983), p.80 notamment où le personnage est cité.

La Débâcle, un roman industriel occulté ?

qui en est saturé¹⁶, le paysage industriel n'y échappe guère. Il n'y a qu'à relever l'onomastique, réelle ou fictive, des personnages et des lieux : Weiss porte le nom germanique d'une couleur immaculée, Delaherche un autre dans la consonance duquel les lecteurs de *Germinal* reconnaissent le wagonnet que les mineurs chargent de minerai ou de houille ; la rue Maqua évoque la maque (ou macque), l'instrument pour broyer le chanvre dans l'industrie du textile. La rue au Beurre, quant à elle, se passe de commentaires sur la fortune de Delaherche, l'abondance dans laquelle il vit et qui lui permet de proposer au capitaine Beaudoin du pain grillé et du beurre à un moment où la troupe commence à mourir de faim (RM V, p.551).

À jouer sur les mots pour y voir des symboles, la draperie française ne peut-elle être reliée au drapeau national et à son devenir ? Surtout si l'on se souvient que l'étendard blanc hissé sur la citadelle de Sedan est confectionné à partir d'une nappe et que l'aide de camp demandait au départ une moitié de drap (RM V, p.669)¹⁷. Dès lors la ruine de la fabrique ne peut-elle concentrer en elle, par un rapport métonymique, celle d'une région, d'un pays, de tout un monde ? Plus exactement, ainsi que le magasin *Au Bonheur des Dames* était le lieu témoin d'une prospérité réinventée, que le Voreux était celui des iniquités sociales et la Crêcherie sera celui de l'utopie ouvrière, la fabrique de Delaherche permet ici de dire l'arrêt temporaire d'une économie avant son rebond lors du retour à la paix. Par son intermédiaire, c'est même l'arrêt de la France entière qui est représenté. Un parallèle inattendu s'impose : comme l'armée française accrochée au souvenir des gloires napoléoniennes, bien que très belle et prestigieuse elle aussi, la draperie est réduite à l'inaction et la vieille maison s'écroule sans que son maître puisse la sauver¹⁸. C'est l'anéantissement d'une dynastie industrielle et civile en même temps

¹⁶ La fin du roman semble plus concernée encore, du 18 mars, jour d'insurrection de la Commune, où symboliquement Maurice reçoit une lettre d'Henriette inquiète et cherche Jean dans Paris, jusqu'à la Semaine sanglante où son frère d'armes le tue alors que le calme revient définitivement en France.

¹⁷ Dans son dossier préparatoire, Zola note le détail des hampes de ce drapeau faites avec des augets de mine. Il est intéressant de noter que les augets ont disparu et que le bric-et-broc qui sert à confectionner le drapeau vient d'un drap dans la version finale du roman. Zola, *Dossier préparatoire de La Débâcle*, BnF, MS fonds fr. 10287, f^o. 86.

¹⁸ Ainsi peuvent s'interpréter les ormes géants de la cour, les arbres centenaires représentant l'empire qui s'effondre, dont l'un est brisé par un obus. La comparaison est d'autant plus envisageable que, dans leur fuite, les soldats traversent un bois où la végétation mitraillée comme eux se confond avec les victimes (RM V, p.689-692).

qu'une autre politique et militaire comme l'illustrent les va-et-vient tout aussi symboliques entre la fabrique et la sous-préfecture¹⁹.

Les temps ont changé, Zola le répète à propos de la manière de faire la guerre. Sedan actualise Reims dont l'histoire prestigieuse liée aux rois de France appartient bien au passé et les mêmes déclin se reproduisent en substituant cette fois-ci les Bonaparte aux Bourbons (*ibid.*, p.447). Face au vitalisme de la jeune Allemagne dont la force industrielle est sous-entendue²⁰, la fabrique de la rue Maqua, dans ce Sedan qui arbore encore des remparts, un château fort, un pont-levis, apparaît à son tour d'un autre âge et illustre indirectement les insuffisances d'un modèle archaïque auréolé de fortunes passées mais incapable de rivaliser avec la modernité. Zola y songeait certainement. Rappelons en effet qu'historiquement les manufactures de Sedan équivalent à celles d'Elbeuf qui confectionnaient des draps de manière tout aussi ancestrale et prestigieuse. Or, dans *Au Bonheur des Dames*, c'est bien la boutique *Au vieil Elbeuf (marchand de drap)* qui sombre petit à petit face au magasin moderne, signifiant là encore la fin d'un monde voué à disparaître.

Il ne faudrait pourtant pas se méprendre. Le drap en tant que matériau se vend toujours : ce sont les méthodes qui évoluent. Le principe du labeur, lui, ne change pas et si le *Vieil Elbeuf* est marqué par l'oisiveté, il en va autrement de la fabrique de Delaherche. De fait, dans *La Débâcle*, ce dernier remet en marche son usine après la défaite (*ibid.*, p.846 et 856). Même, de manière significative, il dresse un inventaire de ses biens en vue de perfectionner son activité (*ibid.*, p.839) et se relève assez vite de la catastrophe au moment où, dans Paris fourvoyé par la Commune, les ateliers à l'inverse s'arrêtent (*ibid.*, p.876). Comment ne pas dresser encore de parallèle avec l'économie nationale et le pays tout entier ? Effet d'éthos ou non, Zola défend le patriotisme de son roman pour montrer que même abattue comme elle l'est, la France peut et doit se relever : « longtemps, il a semblé que c'était la fin de la France, que jamais nous ne pourrions-nous

¹⁹ Sur le titre, « lui seul dit très bien ce que veut être mon œuvre. Ce n'est pas la guerre seulement, c'est l'écroulement d'une dynastie, c'est l'effondrement d'une époque. » Zola, « Lettre à Jacques Van Santen Kolff du 26 janvier 1892 », RM V, p.1417.

²⁰ « M. de Vogüé se demande où est l'Allemagne dans mon livre ? Mais elle rôde autour de nous comme une fatalité. J'ai cru plus grand de la montrer à l'horizon, sans la faire entrer en scène. On la devine ou, plutôt, on la voit. » Zola, ' La critique de la critique. *La Débâcle* racontée par M. Zola', *op. cit.*, p.672.

La Débâcle, un roman industriel occulté ?

relever, épuisés de sang et de milliards. Mais la France est debout, elle n'a plus au cœur de honte ni de crainte »²¹. Le patriotisme du maître de Médan se veut lucide et consiste à examiner les plaies attentivement pour mieux les comprendre – autrement dit à dresser l'inventaire comme Delaherche dans son établissement. Ainsi le relèvement de la France est en germe dans *La Débâcle*, incarné principalement par le personnage de Jean. Mais pourquoi pas d'autres plus discrets ? Pourquoi pas Delaherche qui n'en a sans doute pas même conscience mais dont la fabrique appartient toujours au fleuron industriel du pays²² ? « Et voilà comment la France, qui avait promené ses drapeaux victorieux par toutes les capitales de l'Europe, quand elle était la force et l'intelligence, a failli mourir de la routine et de la sottise, dans la basse-fosse de Sedan »²³. Elle a failli seulement, et son industrie avec elle. Si la guerre ne se remporte plus par des charges de cavalerie héroïques, elle se gagne sans doute sur le terrain d'un réalisme économique et d'un labeur renouvelé.

Delaherche n'est pas le « vaincu boudeur » fier ou mélancolique que sont sa mère et le colonel de Vineuil (RM V, p.843-4)²⁴. Ces derniers sont sublimes de patriotisme, mais lui, est-il si coupable ? Il ne cesse de parler, de vivre, de s'étourdir dans son besoin de jouir de la vie et jamais la narration ne semble l'en condamner réellement. Pour cause. De caractère « actif et jovial »²⁵, il rappelle le troupiier français parti conquérir le monde ; marié pour s'amuser, il rappelle l'Empire qui s'est oublié dans les frivolités²⁶ ; bonapartiste ardent devenu républicain résigné, il rappelle la France qui a changé de régimes en ce siècle à une fréquence effrénée. Loin d'être un défaut, son attitude lui permet d'aller toujours de l'avant. La fabrique est ainsi le lieu du patriotisme réinventé : celui qui n'est pas forcément revanchard, prostré dans la douleur, guindé dans les postures mais qui se prépare inconsciemment sur le long terme à force de travail. Comme le petit Charlot que Silvine va élever patiemment en futur soldat français qui vengera les morts. Comme Jean qui repartira au travail après

²¹ Émile Zola, « Sedan », in *La Débâcle*, RM V, p.1414.

²² Si Delaherche se lamente et évoque la faillite, la réalité est différente, sa fabrique ayant été peu endommagée. Par ailleurs, même si son déclin s'amorce en cette fin du XIX^e siècle, la renommée des draps de Sedan se poursuit après 1870 (Gayot, p 472).

²³ Zola, « Sedan », RM V, p.1412.

²⁴ La maison de la rue Maqua apparaît ainsi comme un lieu dédoublé entre la fabrique qui redémarre et une partie des appartements figée à jamais.

²⁵ Zola, *Dossier préparatoire de La Débâcle*, BnF, MS fonds français 10287, f^o 84.

²⁶ À plusieurs reprises la joyeuse Charleville d'où vient Gilberte est opposée à Sedan la puritaine.

avoir vu tant de sang couler. Ne pas vivre sur ses lauriers, ne pas avoir de fierté déplacée, travailler sans relâche pour se relever après les coups et toucher de nouveau au succès : on rejoint là un idéal cher à l'écrivain, sa conception même de la vie, prodigué sous la forme de conseils à lui-même comme aux autres, amis ou inconnus.

En conclusion, on se plaît à imaginer ce qu'aurait été un roman zolien consacré au drap. Mais à trop rêver cette œuvre, on serait tenté de forcer le texte et de grandir ce qui ne reste que de l'ordre du détail. Rappelons donc d'abord qu'il ne s'agit que de bribes fugaces de références à l'industrie. *La Débâcle* n'est assurément pas le roman consacré à ce monde. Pour autant le seul lien économique dans le roman est bien celui-ci et c'est à ce titre qu'il faut l'analyser pour avoir en tête le projet de Zola sur « l'année terrible ». *La Débâcle*, roman industriel caché ? Manqué ? Avorté ? Plutôt volontairement gommé. L'univers de l'usine intéressait moins ici Zola pour lui-même que pour ce qu'il pouvait traduire de l'effondrement d'un pays à une date donnée, de sa grandeur tragique en même temps que de ses malheurs réalistes. Moins une fin en soi qu'un instrument pour étayer sa démonstration. Quant à nous, il nous intéresse surtout pour approfondir notre connaissance de l'auteur et de ses stratégies d'écriture. S'il ne nous apprend véritablement rien de nouveau, il nous conforte dans sa connaissance et dans notre admiration pour sa méthode de travail.

The Transnational Economy of Émile Zola's *Au Bonheur des Dames*

Cet article propose une lecture « transnationale » du système économique mis en œuvre dans le roman Au Bonheur des Dames. Il s'agit d'étudier la façon dont le magasin dépend de produits, de clients et clientes, ainsi que d'employés originaires de nations hors de l'Hexagone. Du point de vue méthodologique, on entremêle des explications de texte, des analyses historiques, et de la critique génétique.

“C’était l’exposition des ombrelles”, Zola’s narrator announces in one of the most oft-cited scenes from the novel *Au Bonheur des Dames*, “et partout rangées symétriquement, bariolant les murs de rouge, de vert et de jaune, elles semblaient de grandes lanternes vénitiennes.” (RM III, p.619)

Those in the corners have complex motifs in clear, pastel tones; the ones hanging above are “immenses parasols japonais”, their golden cranes embossed on striking purple.

The on-looking Mme Marty and Mme de Boves find themselves at a loss for words. The first says simply, “C’est féérique”. “C’est un monde”, the second declares, “On ne sait plus où l’on est”. (p.619-20) Seduction, stupefaction – these are precisely the reactions sought by Octave Mouret as he designs his mercantile emporium, that iron-and-glass cathedral of modernity. But the precise language the two women employ to describe that stupefaction bears noting. Mme de Boves connects the economic system to a fantasy domain; Mme Marty diagnoses her disorientation, then comments on its global, non-specific character. Both therefore ignore a crucial quality in the tableaux before them: the umbrellas have specific origins. The purple parasols are of Japan, the pastels, it is implied, from Europe. Combined, they achieve the metaphorical effect of Venice, an age-old meeting point for East and West.

This paper takes these two characters’ reactions as its point of departure and argues that they have often been imitated by Zola’s readers, readers who themselves fall prey to Mouret’s magic. Lost in Zolian description, they lose the ability to perceive the origins of the products, the customers, and the employees in Zola’s literary department store. One result is the tendency for “national” readings of *Au Bonheur des Dames*. These

interpretations focus on the novel's French references and descriptions, taking the study of the Parisian emporium as characteristic of Second Empire bourgeois consumerism. This paper will propose, instead, a "transnational" reading: one that draws out the references made to other nations.

First, however, a more rigorous definition is required of a "national" reading. For these often arise even in scholarship engaged with the global dimensions of Zola's work. For instance, in his introduction to the collective work *Zola sans frontières*, Auguste Dezalay focuses on Zola's remarkable success on foreign literature markets. But he contrasts the novels' global reception with their national content, which never strays far from the "territoire étroitement circonscrit de la France métropolitaine"¹. Henri Mitterrand's article in the same volume *does* locate internationalism within the literary works, but only in those published after *Les Rougon-Macquart*, once Zola embarked on the voyages to London (1893) and Italy (1894) that would inspire *Les Trois Villes*².

The primary goal of this paper is to challenge that periodization by walking through one transnational dimension of *Au Bonheur des Dames*. We'll call that dimension its "transnational economies": the way the department store depends on products, customers, and employees located outside the Hexagon.

There are two-sub goals in that reading. The first is to intervene in the debate on the latent political positions in the novels Zola published before the Dreyfus Affair. Some critics like F.W. J. Hemmings and Sandy Petry have argued that Zola turns decisively from the non-political novelist of the *Rougon-Macquart* to the Dreyfusard *intellectuel engagé*³. Others see his entire career as deeply political. Alain Pagès believes "adhésion" if not "engagement" can be traced back to the 1873 *Le Ventre de Paris*, in a

¹ Auguste Dezalay, Introduction to *Zola sans frontières*, (Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1996), p 7.

² Henri Mitterrand, 'Zola et l'internationalisme: un dernier rêve?', *Zola sans frontières*, p.11-22.

³ Sandy Petry, 'La République de *La Débâcle*', *Les Cahiers Naturalistes*, CIV (1980), p.87-95 ; F.W.J. Hemmings, *The Life and Times of Émile Zola* (London: Paul Elek, 1977).

The Transnational Economy of *Au Bonheur des Dames*

trajectory that J.H. Reid affirms and typifies as highly reactionary⁴. David F. Bell and William Gallois mediate between the positions of rupture and continuity, arguing that *Les Rougon-Macquart* descriptively engages with, without flatly rejecting, modern capitalism⁵. The approach pursued here lies closest to theirs. But it homes in on a different sort of Zolian economic politics: not on a general critique of capitalism, not on a Marxist or socialist position, but rather on transnational interconnectivity. In the capacity shown in *Au Bonheur des Dames* to think beyond the category of the nation, lurks a precursor to Zola's cosmopolitanism that would come to the fore in the Dreyfus Affair.

That ability to “think beyond” the nation leads to this paper's second sub-goal: a revision of the model of Zolian naturalist description when it comes to economic systems. On this point, Patrizia Lombardo contrasts Zola's practice with that of Hippolyte Taine, arguing that whereas Taine culls extraneous details and excises fluff, Zola overfills the text with a *richesse du document*⁶. Gallois echoes this point, grouping Zola with Walter Benjamin against Karl Marx due to the way he eschews pure theory. “Ideas such as capitalism”, he explains, “cannot be understood unless one looks in detail at how such cultures became naturalized in particular places”⁷. The Zolian descriptive mania thus makes his work neither apolitical nor reactionary; it allows him to offer latent critique and suggest alternatives in a language that resists co-optation into political systematisation⁸. This paper adheres in the main to Lombardo and Gallois' arguments, but it proposes a slight revision. For while Zola *does* situate transnational economies in the immediate, descriptive detail, he also conceives of them deductively. That is to say, he first arrives at a comprehensive model, then selects the *richesse* of details with which that model will be portrayed.

⁴ Alain Pagès, ‘Émile Zola: « Je trouvais lâche de me taire »’, *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, XI (1993), p.136-140 ; J.H. Reid, ‘Writing History as Temporality: The *Rougon-Macquart*’, *Naturalism in the European Novel: Modern Essays in Criticism* (Oxford : Berg, 1992), p.80-95.

⁵ David F. Bell, *Models of Power: Politics and Economics in Zola's Rougon-Macquart* (Lincoln : University of Nebraska Press, 1988), p.171 ; William Gallois, *Zola: The History of Capitalism* (Bern: Peter Lang, 2000).

⁶ Patrizia Lombardo, ‘Zola et Taine: la passion du document’, *Les Cahiers naturalistes* CXVII (1993), p.195-6.

⁷ Gallois, p.70.

⁸ *Ibid.*, p.251-2.

The key source for three interventions, one primary, and two secondary, is, of course, the novel *Au Bonheur des Dames*. But equally important are two additional bodies of work: 1) contextual studies on the department-store and Second Empire economics, and 2) *avant-textes* for the novel, in particular Zola's research notes on *Le Bon Marché* and two newspaper articles whose seeds germinate in the *Ébauche*, and flower in the published novel.

Before plunging into those sources, a final note on terminology. When speaking of an economic system, why use the term “transnational” as opposed to, say, “international” or “global”? Largely due to a Marxist critical heritage, these words imply a more singular, teleological capitalist narrative playing out simultaneously throughout the world. This paper seeks to underscore, instead, the significant and diverse roles that individual nations play in constituting these networks. In this way, it takes some distance from Emily Apter's article on the nineteenth-century “business novel”⁹. Apter gives excellent readings of Zola's *L'Argent* and *La Débâcle*, particularly on the interlocking role of anti-Semitism and imperialism, but her conclusions move toward the idea of “a single world system”. There's a sense in which this reading fails to give Zola his due credit, making him seem a bit like Mme de Boves: one who sees the department store and says simply: “C'est un monde”. A “transnational” approach teases out how the novel portrays an economy that is locally-grounded, but linked to other highly-specified local nodes¹⁰. Zola may have held pseudo-Marxist views on the abstract idea of circulating umbrellas. But he was uniquely attuned to the concrete dynamics of those circulations: Where did they come from? Who is selling them? Where are they going?

Before analyzing Zola's uncanny eye for these three dimensions of transnational economies, a brief history of the department store is in order. In France, these were the outgrowth of the 1830s and 1840s *magasins de*

⁹ Emily Apter, ‘Speculation and Economic Xenophobia as Literary World Systems: The Nineteenth-Century Business Novel’, *French Global: A New Approach to Literary History*, ed. by Christie McDonald and Susan Rubin Suleiman (New York : Columbia University Press, 2010), p.388.

¹⁰ Margaret Cohen and Carolyn Dever's 2002 edited volume *The Literary Channel* is a cornerstone of a transnational approach. They argue the very form of the modern novel emerged in the interstitial “zone” of cultural and societal exchanges between France and Britain. This paper, then, takes up the economic object of study of Gallois and Apter, but through the lens of Cohen and Dever.

The Transnational Economy of *Au Bonheur des Dames*

nouveautés, which slowly shifted from a guild system toward a paternalist economic one. *Le Bon Marché* existed in such a form from 1838; its expansion began with Aristide Boucicaut becoming a partner in 1852 and culminated in the 1869 opening of the store on 24 rue de Sèvres¹¹. Its main rivals would be, in 1877, *Les Grands Magasins du Louvre* and, in 1883, *Le Printemps*. Yet the department store was far from a purely French phenomenon. New York saw the appearance of A.T. Stewart's Marble and Cast Iron Palaces (1846, 1862), equivalents of the *magasins de nouveautés*, followed by the luxury emporia of Lord and Taylor; Arnold, Constable and Co.; and Macy's¹². In Britain, the precursors appeared far earlier. Bennett's had opened in Derby already in 1734, followed by Harding, Howell & Co in 1796, and Harrods in 1834. In Germany, the shift from *Spezialgeschäfte* to *All-Bedarfsartikelgeschäft* followed a similar trajectory, as provincial dry goods stores in the 1870s made their way to capitals in the 80's and 90's¹³.

Department stores, then, are not just a monolithic result of global capitalism; they come from very specific cultural transfers between a select group of nations. Their concomitant rise was based on a set of factors: the ease of communication and good circulation; the nineteenth-century imperialist project establishing outposts far beyond Europe; and the circulation of people, as both travelling customers and immigrant employees. Each of these qualities will be broached in turn in *Au Bonheur de Dames*, as constituent elements of its transnational economy.

Scholarly opinion is mixed on the relative accuracy with which the novel presents that economy. Angela Gossman has built on work by Suzanne Roux, Christophe Reffait, and William Gallois to argue that Zola be seen as a veritable historian of economics¹⁴. On the other hand, Laurey K. Martin underscores the aesthetic and symbolic transpositions that occur in

¹¹ Michael B. Miller, *The Bon Marché Bourgeois Culture and the Department Store 1869-1920* (Princeton : Princeton University Press, 1981), p.20.

¹² *Ibid.*, p.29.

¹³ Paul Lerner, *The Consuming Temple. Jews, Department Stores, and the Consumer Revolution in Germany, 1880-1940* (Ithica and London : Cornell U.P., 2015), p.35.

¹⁴ Angela Gosmann, *Zola historien de l'entreprise* (Université de la Sorbonne, Paris III, 2010) ; Suzanne Roux, 'La Citadine et le monde du travail chez Zola: le cas particulier des vendeuses dans *Au Bonheur des dames*', Homenaje al professor Luis Rubio, vol. II, *Estudios Romanicos V* (1987-1989), p.229-236 ; Christophe Reffait, *La Bourse dans la roman du second XIXe siècle. Discours romanesque et imaginaire social de la spéculation* (Paris : Honoré Champion, 2007), p.106.

the novel, what Jeanne Gaillard calls a process of “enrichment” that leads to rampant anachronism¹⁵. For instance, while *Au Bonheur des Dames* presumably takes place in the 1860s, Zola did his close studies of *Le Bon Marché* and *Les Grands Magasins du Louvre* in the 1880s, interpolating also the event of the 1881 conflagration of *Le Printemps* in the novel’s analogue *Les Quatre Saisons*.¹⁶ Zola’s reliance on Balzac’s novels as sources leads him to present the small boutique as the antithesis of the *grand magasin*, when in fact the second was an outgrowth of the first.¹⁷ The following analysis will thus seek to distinguish between anachronistic and accurate portrayals in the novel, though the transnational reading will generally support the position of Gossman and Gallois: that Zola approaches economic history with admirable fidelity.

The clearest example of that fidelity is through the novel’s descriptions of the products that circulate through the titular emporium. The answer to the question: “Where did they come from?” As Mouret inspects his wares, he reflects giddily on “des arrivages du monde entier, des files de camions venus de toutes les gares, un déchargement sans arrêt” with the aim to have “dans ses mains le sort de la fabrication française” (*RM* III p. 708). Foreign products are thus essential to the command of the French market, “le sort” made possible only by “arrivages du monde entier”. David Bell notes how the fragmentation of commodity-type is an essential marketing strategy for Mouret because it gives the store a competitive advantage in price wars and overwhelms the sensory perception of customers.¹⁸ Equally important, however, is the fragmentation of the places from which those commodities originate.

That fragmentation culminates in the scene when the new *Bonheur des Dames* building is unveiled. “Chaque étage se trouvait pavoisé de bannières et d’étendards aux armes des principales villes de France”, the narrator recounts, “tandis que tout en haut, les pavillons des peuples étrangers, hisses à des mâts, battaient au vent du ciel” (*RM* III p.764). As

¹⁵ Laurey K. Martin, ‘The Dynamics of Displacement in Zola’s *Au Bonheur des Dames*’, *The French Novel – from Lafayette to Desvignes. Collected Essays to Mark the 60th Birthday of Patrick Brady*, ed. by Sharon Diane Nell, Bernadette C. Lintz, and George Poe (Knoxville : New Paradigm Press, 1995), p.244 ; Jeanne Gaillard, ‘Préface’ to *Au Bonheur des Dames* (Paris : Gallimard, 1980), p.23.

¹⁶ Gaillard, p.23.

¹⁷ *Ibid.*, p.24.

¹⁸ Bell, p.110.

The Transnational Economy of *Au Bonheur des Dames*

with the umbrella image, two distinct display zones of the department store are delineated. Initial floors contain products from France, the upper regions reserved for those of “peuples étrangers”. The synecdoches of “bannières et d’étendards” and “pavillons” merits closer scrutiny. Upon arriving in the department store, each product finds its origins not erased, but instead clearly marked. *Au Bonheur des Dames* does not portray an unnameable flux of global-circulating capital; it paints a locus of highly-precise transnational exchange.

An even more precise enumeration of the “arrivages” appears in a passage on imports from the Levant: “D’abord, au plafond, étaient tendus des tapis de Smyrne, dont les dessins compliqués se détachaient sur des fonds rouges. Puis, des quatre côtés, pendaient des portières : les portières de Karamanie et de Syrie, zébrées de vert, de jaune et de vermillon ; les portières de Diarbékir” (RM III, p.471). Rather than offer a generic Orientalist image, the descriptive eye attends not only to the fragmentation of the products but also to that of their geographical origins. “La Turquie, l’Arabie, la Perse, les Indes étaient là,” he concludes (RM III, p.471).

That Zola’s novel features products from throughout the world is no new claim. Franco Moretti observes: “The claustrophobic department store [...] owes its triumph to commodities imported from a dozen European and Asian countries”¹⁹. Michel Serres affirms: “Visitez donc le magasin. Vous y trouverez le Tyrol, la Suède, Turin, les Indes, le Japon, la Chine, l’Orient, à son tour le Bonheur des Dames est modèle réduit”²⁰. This exclamation is quite faithful to the novel, which does indeed cite gloves from Tyrol, Sweden, and Turin; parasols from Japan; curiosities from China, the rugs from the Orient. But there’s a somewhat axiomatic quality to the ensuing analysis: “Il indique l’impérialisme universel. Main basse sur le monde. Du local au global, la circulation suit.” The recourse to imperialism, to universalism, to globalism is merited, but it also subtly apes the behaviour of Mme Bovars when she says, “C’est un monde.” We lose some of the brilliance of Zola’s descriptive endeavour, how he pinpoints the constitutive products essential for “le sort de la fabrication française”.

Remaining with specific products reveals how even those that *seem* imbricated only in national economic systems also participate in

¹⁹ Franco Moretti, *Atlas of the European Novel, 1800-1900* (London : Verso, 1998), p.90.

²⁰ Michel Serres, *Feux et signaux de brume: Zola* (Paris : Bernard Grasset, 1975), p.295.

transnational ones. Take the plot-driving Paris-Bonheur silk. During the price-war between Mouret and Gaujean, the silk seems only to circulate in Lyons and Paris, travelling on railroads that symbolize the unified French nation²¹. Except that the Lyons silk-trade was itself not at all national. As Roger Magraw has noted, the nineteenth-century expansion of France to southeast Asia combined with the scourge of the silk disease, pebrine, meant that when Zola was writing “the bulk of Lyonnais raw silk came from Indo-China”²². Cotton, at the time, was the national product. The 3.5 million cotton spindles in Alsace and 3 million in Normandy had, at this point, made France the largest producer in the world²³.

Product description is, however, only the most blatant way in which *Au Bonheur de Dames* engages with transnational economies. The second takes up the question “Where are they going?”, as Zola describes the foreign clientele who purchase those products. As Mouret expands the store, he envisions the project “pour donner passage à la clientèle du monde entier” to such an extent that the Parisian space will be supplanted: “Au-delà, Paris s’étendait, mais un Paris rapetissé, mange par le monstre” (RM III, p.763). Yet most of foreign customers make their orders not in-person but from a distance, taking advantage of the boutique’s mail-order system.

Mouret’s greatest power, the narrator explains, is not in product selection but in advertising: “Mouret en arrivait à dépenser par an trois cent mille francs de catalogues, d’annonces et d’affiches. Pour sa mise en vente des nouveautés d’été, il avait lancé deux cent mille catalogues, dont cinquante mille à l’étranger, traduits dans toutes les langues” (RM III, p.613). He luxuriates in the idea that that the store itself, through these images “sautait aux yeux du monde entier, envahissait les murailles, les journaux, jusqu’aux rideaux des théâtres” (RM III, p.613). For those who cannot come to *Au Bonheur*, it will come to them. The results of those endeavours are manifested in the novel’s climactic passage, as Mouret contrasts the success of his mercantile monster with his failure to seduce Denise. He comments on the flood of letters pouring in from the provinces and from abroad: “Les commandes de l’Europe entier affluaient, il fallait une voiture des Postes spéciale pour apporter la correspondance” (RM III, p.710).

²¹ Gallois, p.102.

²² Roger Magraw, *France 1815-1914, The Bourgeois Century* (London : Fontana, 1983), p.241.

²³ Miller, p.33.

The Transnational Economy of *Au Bonheur des Dames*

One possible reading of this scene is as a symptom of Mouret's speculative enterprise, what David Bell describes as the way "the expansive movement sooner or later must break out of national boundaries"²⁴. The genesis of Zola's novel, however, indicates that these passages are inspired less by an ideological stance on capitalism and more by a commitment to descriptive precision. As Miller has shown, *Le Bon Marché* did indeed ship hundreds of thousands of catalogues abroad, many in translations, offered free shipping for purchases over 25 francs to Germany, Italy, Switzerland, and Holland. In the 1880s, mail-order and in-person-mailed purchases totalled ¼ of sales. By the turn of the century a million francs of product were being sent to England, half a million to Germany and Switzerland, not to mention the million to Algeria and South America²⁵. In Zola's notes on *Le Bon Marché*, he makes direct reference to the high scale of mail-order systems. At the end of a long study on how purchasing is done, he states: "On fait des affaires énormes à l'étranger"²⁶. "En haut on trouve le service des expéditions (pour les province et l'étranger)", he adds later, "Service considérable. Deux cents employés. Les lettres arrivent, parfois 5 mille, 40 Kilo"²⁷. These *avant-textes* underscore the novel's descriptive accuracy but also its anachronism: *Le Bon Marché*'s mail system was not established until 1871²⁸.

Zola's was thus clearly engaged with how foreign customers were purchasing the products assembled in a transnational economic system. But that system includes another type of human circulation: employees. From the very opening of *Au Bonheur des Dames*, as Denise disembarks at the Gare Saint-Lazare, it is clear that "le sort" of Mouret requires a steady stream of workers from outside of Paris (RM III, p.761). One might take this passage as proposing the train as a symbol of national federation, were not those trains also bringing a second type of worker to Paris: immigrants. Zola's novel makes no overt reference to this point, but it gives a few subtle suggestions. While discussing the mail order passage, Mouret notes that he needs "employés de toutes espèces" to keep up with the service demands. In doing so, he copies the same rhetorical move as when describing the

²⁴ Bell, p.123.

²⁵ Miller, p 63.

²⁶ Émile Zola, *Oeuvres. Manuscrits et dossiers préparatoires. Les Rougon-Macquart. Au Bonheur des Dames*. Dossier préparatoire, vol. 2, f° 25.

²⁷ *Ibid.*, f° 29.

²⁸ *Ibid.*

transnational products, “de la province et de l'étranger”. First, a reference is made to other provinces, then an aside appended to other nations. Though the reference applies to the letters opened, the dangling nature of its modifier hints at a second interpretation whereby it would refer to employees opening the letters (RM III, p.709-710).

This reference stands out because, as Gérard Noiriel has shown in *Le Creuset français*, there are very few written testimonies of the phenomenon of nineteenth-century French immigration. The word itself only entered the 1878 edition of Larousse, the population only being *named* publically during the Dreyfus Affair²⁹. Yet an expanding economy and an aging population had long before generated a significant demand for foreign workers, such that the immigrant population doubled in the Second Empire³⁰. This shift coincided with the exodus from the provinces to the urban center. So the same trains bringing Denise to Paris would also have held workers from beyond French borders, mostly Belgians, Spanish, and Italians. To spread transnational products to transnational consumers, the department store needed a transnational workforce.

At the risk of committing an intentional fallacy, we can strengthen the case by considering Zola's own immigrant roots. His father, after all, was the direct recipient of the trend Noiriel describes, having come from Italy to profit from his engineering talents. Naturalized only in October of 1862, Zola was himself technically an employee *both* “de la province et de l'étranger” when he worked as a shipping firm clerk at the Docks Napoléon and in the Hachette sales department³¹. The railway that circulated his family between Aix and Paris was thus only one-half a symbol of French unity; it also represented the nations' porous borders. Here, the latent politics of *Au Bonheur des Dames* start to come into view: the way that Zola appends those words “et de l'étranger” testifies to a subtle cosmopolitan position. It appears not in the presentation of strict ideology, but, rather in his ability to notice what lay beyond and undergirded the

²⁹ Gérard Noiriel, *Le Creuset français: Histoire de l'immigration XIX^e-XX^e siècle* (Paris : Éditions du Seuil, 1988), p.74, 78 et 257.

³⁰ *Ibid.*, p.302.

³¹ In 1860, Zola began to work at the Docks Napoléon, and on March 1, 1862 he entered Hachette, first in the *bureau du matériel* then in *publicité*. On October 31, he finally obtained his French nationality. Alain Pagès and Owen Morgan, *Guide Émile Zola* (Paris : Ellipses, 2002), p.494-5.

The Transnational Economy of *Au Bonheur des Dames*

nation: umbrellas from Japan mailed to foreigners by immigrants³². That attention then crystallizes in the Zolian description, rendering *Au Bonheur des Dames* both a Parisian store and a node for a transnational economy. To trace that progress from attention to description, we can turn to two newspaper sources for the novel.

The first is an article in *La Presse* on April 8, 1862, which features a full-page *Bon Marché* advertisement. In the grandiose title, the largest text is not the name of the store, nor the product sold, but rather “Exposition Publique”: a term that subtly likened the sale to the 1855 World Exposition³³. Next, the advertisement enumerates a variety of products, each tagged with a price point and, more importantly, a geographical origin. And just as in Zola’s 1883 novel, these products hail from the four corners of the world. There are “Grenadines de Lyon” to be sure, but beneath “500 Robes Foulards de l’Inde” and “Beaux Taffetas cachemire, noir anglais”; “2,000 Châles barège anglais” are next to “800 Châles grenadine de laine”; there are “Gants fil perse” and two options for “Gants de Suède”³⁴. Below, in the unprocessed products section, we find Poil de Chèvre from Peking, China. The advertisement even features that exact product with which this paper opened: 1500 “Ombrelles droites en Taffetas”. And though there’s no reference to Venetian lanterns, they do have “manches dorés”.

At first, the claim that this article is an *avant-texte* may seem unfounded. It predates the novel by two decades, and there is no recorded evidence of Zola having read the advertisement. Yet many of the exact products appear in the novel, and the advertisement was technically published during the works’ long genesis. For Zola had already committed in the year 1855 to composing a mercantile novel. The case builds when we look at the other articles and advertisements in the newspaper. The same edition of *La Presse* features a notice for *Fabrique de Glaces* selling the same Venetian products the novel references in the umbrella display. Another merchant, advertising the closing of an emporium at 32 Boulevard des Italiens tempts

³² As Noirielle notes, Zola’s immigrant background was certainly in part responsible for his position during the Dreyfus Affair (p.329). Here we see earlier evidence for that position, in a sort of incubation period, based on which details Zola selected during his researches for the department store novel.

³³ Miller, p.217.

³⁴ ‘Au Bon Marché. Magasin de Nouveauté. Exposition Publique’, *La Presse*, April 8, 1862.

customers with prices on “toiles d’Allemagne et linge de Saxe”. That address was occupied by La Maison de Blanc, but the advertisement solely cites to its mark “Au Tisserand de Silésie”, the same group that launched the 1844 workers’ revolt in Germany, memorialized in Heinrich Heine’s poem. Each of these details gestures to the emergence of a transnational economic system, but they would be noticed only by someone with the correct perceptive capacities. When Mme de Boves saw these products, she said “C’est un monde”, but Zola pinpointed its specific loci. He did not proceed from an abstract Marxist theory; he looked carefully at sources like *La Presse*.

Another step in that movement from attention to description appears in an article considered to be a canonical avant-text: one published in *Le Figaro* on March 23, 1881 responding to the conflagration of *Le Printemps*. The writer uses the event as a point of departure to discuss shifts in consumer habits, first differentiating between the “nouvelles passions qui ne se trouvent pas dans le *Comédie humaine* de Balzac”. “Des entités formidables, industrielles ou commerciales, ou financières, apparaissent dans le monde moderne”, he continues, framing the shifts not in terms of what appears in Paris, or in France, but rather in the modern world³⁵. That modern world might seem to be a single *a priori* capitalist system, were it not for the striking conclusion. The writer prophesies potential redemption in a Christian society that “traversera encore le monde inondé par l’esprit matérialiste comme le *gulf-stream*, cet immense courant chaud traverse l’Océan froid !...”. Here the world may be collectively inundated, but it is composed of trans-oceanic states, through which material revolutions and counter-revolutions travel.

It has long been noted that Zola’s *Ébauche* for the novel lifts almost the exact language of *Le Figaro*³⁶. “Je veux dans *Au Bonheur des Dames* faire

³⁵ ‘Les grands bazars’, *Le Figaro*, March 23, 1881.

³⁶ Of course, the *Ébauche* is far from a direct access point to the writer’s mentality, and many scholars have justly underscored the divergences between its vision of economics and that proposed in the final novel. Gallois believes, for instance, that the *Ébauche* takes a far more laudatory stance on capitalism (p.91). Marie-Ange Voisin-Fougère builds on Henri Mitterand’s work to argue that from *avant-texte* to *texte*, a process of de-personalization and neutralization takes place based on the intent to conform more to reader expectations. Marie-Ange Voisin-Fougère, ‘De l’avant-texte au texte: la neutralization du trait’, *Zola, genèse de l’oeuvre*, ed. by Jean-Pierre Leduc-Adine (Paris : CNRS, 2002), p.156.

The Transnational Economy of *Au Bonheur des Dames*

le poème de l'activité moderne. Donc, changement complet de philosophie", he writes, "En un mot, aller avec le siècle, exprimer le siècle, qui est un siècle d'action et de conquête, d'efforts dans tous les sens" (RM III, p1680). What Zola borrows from *Le Figaro*'s article is the scope of the project. For "le siècle" is envisioned without reference to geographical demarcation. His cosmopolitan attention, turned on this source, seizes not just on the detail of *Le Printemps*' fire, but also on that detail's connection to a broader historical era. Even more critical is the next phase in the composition process. Having observed the state of a modern economic system, Zola selects his characters *a posteriori* to bring it into being: "Mais il me faudra cinq ou six autres femmes nommées, et connues de vue par les vendeurs pour personnifier la clientèle. En un mot, tout un groupe de clients, évoluant dans le magasin; sans négliger pour cela, les passantes, ni les femmes de province dont il me faut deux ou trois types parmi mes clientes" (RM III, p.1686).

This passage foregrounds the question of causality in Zola's compositional process, a matter taken up by David Baguley in his article "Genèse d'un Roman, Genèse d'une série: À propos de *Au Bonheur des Dames*." Challenging the image of Zola as a "romancier théoricien", Baguley cites a note – "Je voudrais par exemple une demoiselle de magasin [...]. Mais il me faut trouver l'intrigue" – as exemplary of the practice. The narrative drive, he explains, is ultimately prior to that of the descriptive enterprise³⁷. A genetic reading of these two *avant-textes* similarly shows how the descriptive enterprise tends to be overstated in Zola criticism. Only in this case, it is not the narrative drive but rather the economic model that is primary. Types are selected for *Au Bonheur des Dames* based on the systemic requirements of the department store.

Looking at the genesis of the novel has the further benefit of adding a chronological dimension to Gallois' thesis that for Zola: "Capitalism, then is as much about the locality's connections to the wider world as it is about the particularities of life in a local setting"³⁸. Those connections, like a reference to a Japanese parasol, result from a multi-step process for the writer. Zolian attention encourages him to ask questions of a transnational economy: Where are they from? Who is selling them? To whom are they

³⁷ David Baguley, 'Genèse d'un Roman, Genèse d'une série: À propos de *Au Bonheur des Dames*', *Zola. Genèse de l'oeuvre*, ed. by Jean-Pierre Leduc-Adine (Paris : CNRS, 2002), p.193.

³⁸ Gallois, p.113.

being sold? First comes the observation that this is a century in which *Le Bon Marché*'s Lyonnaise grenadine would be advertised alongside foulard-dresses from India. Then, the inductive studies culminate in a deductive project: systemic understanding of "activité moderne" followed by the selection of details to give that century literary form.

Au Bonheur des Dames is just one case where Zola's *oeuvre* benefits from a transnational take on the economic system. Other analyses might take up, for instance, how *Germinal* appears at the exact moment when the French mining industry was being populated by immigrant workers from Romania and Poland, or how the bourgeois accrual of wealth described in *La Curée* relates to the concomitant rise of the bourgeoisie throughout Europe³⁹. As *L'Argent* and *Les Trois Villes* would make clear, Zola's *oeuvre* was clearly concerned with global economic systems. But the borders we ascribe to those systems are a methodological choice. Swapping a national for a transnational method makes some useful revisions. It reveals more continuity with the geographies portrayed in *Les Rougon-Macquart* and in his later novels; it uncovers the seeds of his cosmopolitan politics based on the ability to think beyond the nation; it gives a chronological dimension to Zolian description: attention, then systemic model, then detail selection. Above all, it avoids the trap of Mme Marty and Mme de Boves, saying not "C'est féérique", "C'est un monde", but asking who and what are constructing an otherworldly world.

Colton Valentine

University of Oxford

³⁹ Noiriel, p. 303.

Seascape of Industry in Émile Zola's *La Joie de vivre*

Cette communication est centrée sur la présentation des classes sociales dans le roman de Zola, La Joie de vivre, pour y déceler un thème politique sous-jacent. La bourgeoisie et la classe ouvrière rurale montrent des tensions internes, aussi bien que celles qui divisent les deux dans leurs efforts pour affronter à la fois l'idée post-révolutionnaire de la liberté, et leurs rapports avec la nature. Elles ne réussissent finalement qu'à trouver une certaine mesure de stase que grâce aux actions altruistes d'une figure de femme qui reste en dehors de leurs querelles.

Considering *La Joie de vivre* from the angle of industry, I have loosely taken inspiration from Fredric Jameson's recommended goal for the interpretation of texts, that is, to uncover the political as the "absolute horizon"¹. Jameson bases his fully developed method on Marxist-style social analysis, which, he argues, can provide an "account of the essential mystery of the cultural past"². In *La Joie de vivre* the bourgeois Chanteau family lives in a tiny colony -- consisting of their household, the nearby church and the local priest l'abbé Horteur --, which stands in opposition to the members of the contiguous seaside fishing-village of Bonneville. A steep cliff separates the two groups and, significantly, the main link between them is the ever-present sea, forming a continuous backdrop for the novel, in which nothing out of the ordinary happens.

This examination will be specifically limited to the concept of social class in *La Joie de vivre* as a way of identifying a possible subtext of political/ideological underpinnings for the late 1800s, with a consideration of the roles the seascape plays in this dynamic. An examination of issues relating to social class will lead to a consideration of the political, for the beginnings of *La Troisième République*, since this novel was written in the early 1880s, a time when a slogan such as 'Liberté, égalité, fraternité' was under review for achieving the long-anticipated

¹ Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981), p.17.

² *Ibid.*, p.19-20.

successful form of parliamentary government. For this study it is worth noting that these French nouns, and ‘la mer’, are all feminine.

The novel centres on a ‘ruined’ bourgeois family occupying a country house on the Normandy coast. They live decently, but frugally. The family fortune was made by M. Chanteau’s father, a carpenter by trade, who came from the Midi to Caen and set up a northern lumber business. The business ran into difficulty when M. Chanteau, in his forties, began to suffer from gout. Now in his fifties, he has limited mobility, and the financial outlook for the family is bleak. The couple’s only offspring, Lazare, suffers from Schopenhaurian *Angst* and imagines himself becoming a composer, as he works on his “Symphonie de la Douleur”³, to the dismay of his pragmatic and ambitious mother:

Dire que c’était elle qui lui avait appris le piano! Rien que la vue d’une partition l’exaspérait aujourd’hui. Son dernier espoir croulait: ce fils qu’elle avait rêvé préfet ou président de cour, parlait d’écrire des opéras; et elle le voyait plus tard courir le cachet comme elle, dans la boue des rues. (RM III, p.823)

However, during the last two of Lazare’s three years of studying medicine in Paris, Mme Chanteau becomes aware that he has been leading a life of dissipation, incurring debts, and failing to pass his exams. She has been transferring sums of money directly to him, from Davoine, and little is left for household expenses. Indeed, the lumber business is doing poorly and Davoine is forced to sell at a loss.

Early on, Pauline decides “son cousin devait être malade, il voyait la vie comme les vieux” (RM III, p.851). And taking a keen interest in Lazare’s medical books, such as *Le Manuel de pathologie et de clinique médicales*⁴, Pauline visualizes her cousin as she reads about *névroses* (RM III, p.855-6). Fredric Jameson points out that it is not by chance that Freud’s insights into family conflicts and issues came out of this period, one important for the “rise of the bourgeoisie” with its concomitant emphasis on the nuclear family. Following the lead of other thinkers, Jameson connects “psychic fragmentation” and “the beginnings of capitalism, with its systemic quantification and rationalization of experience”. The negative familial dynamics in the Chanteau household are testimony to the tensions

³ See Sébastien Roldan, *La Pyramide des souffrances dans La Joie de vivre d’Émile Zola. Une structure schopenhauerienne* (Québec : Presses de l’Université du Québec, 2012).

⁴ A work by Dr. L Moynac, 1877.

Seascape of Industry in Émile Zola's *La Joie de vivre*

inherent in their social class⁵. When she married, Mme Chanteau had been Eugénie de la Vignière, the orphaned daughter of an impoverished country squire from Cotentin (RM III, p.821). Her husband's lumber business was sold to a M. Davoine who still owed the Chanteaus half of the amount – to be paid over time with the profit from the company – and is therefore now their associate. Five years before the events of the novel, the Chanteau family had moved from Caen to the fictitious village of Bonneville, where the three (and their 'bonne', Véronique) now occupy a house sold to them at a bargain price as part of a settlement with a client. Mme Chanteau repeatedly expresses her impatience for Lazare to make something of himself and correct their deplorable financial situation.

As an outgrowth of this representation of the bourgeoisie, an explanation can be given for Lazare's instability. He is depicted as a very contemporary young man, showing his enthusiasm for the new sciences while at the same time obsessed with death and the futility of life; yet on some level, he feels the pressure of his social class. The mood changes with the arrival of M. Chanteau's relative, Pauline, the orphaned daughter of his cousin Quenu and his wife Lisa, the pork butchers of *Le Ventre de Paris*. Ten-year-old Pauline promises a distraction from the tensions in the family: "la présence de Pauline apporta une joie dans la maison" (RM III, p.833). She brings with her an inheritance, and the Chanteaus are responsible for overseeing her finances; Mme Chanteau draws out Pauline's private income (*ses rentes*) every trimester, deducting an amount designated by the *Conseil de famille* for her upkeep, and buying new securities (*titres*) with the rest (RM III, p.847-8). Pauline shows compassion for M. Chanteau during his painful crises, a situation the others merely tolerate grudgingly. Moreover, she develops a joyous friendship with Lazare, nine years her senior.

Through her enthusiasm and good sense, Pauline becomes instrumental in inspiring Lazare to take up the study of medicine, which is what she would do herself if she could, and this would placate Mme Chanteau, who would be pleased if her son were to choose a respectable career: "les médecins étaient au moins des gens honorables, et qui gagnaient beaucoup d'argent" (RM III, p.843). For this woman, who represents the typical bourgeois mentality in the novel, an over-

⁵ Jameson, p.62. Zola's plan for the novel reveals an insistence on the negative aspects of the bourgeois family: "Voilà l'originalité, tous bons et tous se dévorant, excepté Pauline au-dessus, souffrant mais en équilibre". Cited in Éléonore Reverzy, *La Chaire de l'idée poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart* (Geneva : Librairie Droz, 2007), p.129, n.74. Reverzy notes the emphasis on 'devouring' – a motif which dominates in the novel, to convey a sense of 'crumbling' in line with the action of the sea. See p.137.

abundance of money is essential to ensure a lifestyle reminiscent of the ancien régime.

Yet Lazare has nothing but contempt for bourgeois mentalities. He claims, at one point, “C’est moi qui me moque de l’argent!” -- even declaring he will become a peasant (RM III, p.823, 883). He has an affection for the “peasant-like” abbé Horteur, who, in harmony with his surname, tends his garden lovingly. Significantly, Lazare also boasts of having “la lésion première, la fêlure de l’artiste” (RM III, p.886)⁶. He calls Pauline a “sale bourgeoise”, when she agrees with his mother that he should choose “une carrière d’honnête homme” (RM III, p.840). Indeed, Pauline’s parents, as successful shopkeepers, belonged to the *petite bourgeoisie*. Pauline struggles herself to overcome the ultimate value placed by her parents on money. Nevertheless, she is their child; every cent earned was amassed and hoarded greedily. Later, for Pauline, “le combat que l’amour de l’argent livrait encore à sa bonté, devint insupportable” (RM III, p. 904).

Il y avait en elle une hérédité d’avarice, l’amour de Quenu and de Lisa pour la grosse monnaie de leur comptoir, toute une première éducation reçue autrefois dans la boutique de charcuterie, le respect de l’argent, la peur d’en manquer, un inconnu honteux, une vilénie secrète qui s’éveillait au fond de son bon cœur. (RM III, p.859)

Her generosity and acts of charity, directed toward Lazare and the village children, run counter to this upbringing. Yet, she has no pretensions and, on some level, considers herself a “paysanne” -- in comparison to Louise, a banker’s daughter from Caen, referred to, not without irony, by Véronique, as “la duchesse” (RM III, p.937).

Both Lazare and Pauline struggle therefore with the designation of “bourgeois”. When Lazare’s creativity finds an outlet in scientific experimentation and enterprise and, because of his background, comes in conflict with the villagers, they refer to him as “ce gringalet de bourgeois” (RM III, p.909). Yet Lazare, like his deceased grandfather, the reader learns, further exhibits a “brouillon” dimension to his personality. Mme Chanteau exclaims, as she glances disparagingly at an intricate model created by his grandfather, which sits on the

⁶ The artistic component of Lazare’s personality, his obsession with death, and other traits are reminiscent of Zola himself. The conception of this novel immediately followed the death of his friends Duranty and Flaubert and his mother, all in 1880. See Henri Mitterand (RM III, p.1742-1746, etc.); and Nils-Olof Franzen, *Zola et La Joie de vivre* (Stockholm: Almqvist & Wiskell, 1958), second half.

Seascape of Industry in Émile Zola's *La Joie de vivre*

mantel: “[Lazare] est tout le portrait craché de son grand-père, brouillon et entreprenant” (RM III, p.858). Both could be described as inventive geniuses, but unsystematic and muddle-headed when it comes to turning their grandiose plans to profit. Lazare begins his projects with great enthusiasm and a wealth of ideas, but scoffs at the practical expediency of his colleague Boutigny, who succeeds in the end (RM III, p. 872). Lazare’s deficiency in pragmatism, and his “fêlure de l’artiste”, constitute the explanatory cause of the failure of his efforts to enter credibly into industrial competition in the contemporary world.

Lazare’s entrepreneurial interest first turns to chemistry and the bounties of the sea. He elaborates a scheme for building a facility to process seaweed for pharmaceutical purposes, using different procedures to develop a variety of compounds, without wasting any. Rather than “tuer [les malades] lui-même” (RM III, p.857), as a doctor, Lazare will produce the medications those people need, among them, *bromure de potassium* -- curiously used to treat *la névrose* and other nervous conditions of frequent occurrence during the rise of industrial capitalism. Mme Chanteau exclaims: “En aurez-vous assez [de bromure] pour guérir tout le monde, puisque tout le monde est détraqué maintenant?” (RM III, p.864). This is an example of new needs for merchandise being created in the capitalist system. Lazare even calls the seaweed – “de la marchandise”; and his mastery of nature he terms “la conquête de la végétation marine” (RM III, p.862-3).

Still a minor, Pauline offers to lend Lazare 30,000 francs, from her inheritance of 180,000, for the start-up of his factory for processing algae, when confronted with the threat that the Chanteaus will request the amount required from their banker friend in Caen, Thibaudier. Pauline’s jealousy of his daughter, Lazare’s childhood friend, Louise, results in her imagining the girl “apportant un grand sac d’argent au jeune homme” (RM III, p.859) and leads her to offer freely the amount Lazare needs. Then Mme Chanteau initiates the idea of an eventual marriage between her son and Pauline to justify using more of Pauline’s inheritance; and with a minimum of prodding, she convinces the couple to marry in two years. Drawing out another 10,000 from Pauline’s inheritance, from the drawer of a neutral desk, Mme Chanteau exclaims, in false good faith, as it turns out:

Non, non, il n’en sortira pas un sou inutile... Tu sais qu’on peut avoir confiance, on me couperait plutôt la main... Vous avez besoin de dix mille francs là-bas : je vous donne dix mille francs, et je referme à double tour. C’est sacré. (RM III, p. 875)

Ironically, the factory will be built on the previously magical space Pauline and Lazare called “La Baie du Trésor,” because of its golden sand and “le flot solitaire

qui semblait rouler des pièces de vingt francs” (RM III, p. 842), The capitalist enterprise now cancels out the mythical associations, promising the concrete treasure of high profits. At table with M. Chanteau, the mayor of Bonneville, Mme Chanteau and l’abbé Horteur prematurely discuss how the factory will affect the fishing-village, making it larger and more economically viable with the speculation that will take place (RM III, p.861). Lazare, however, lacks the business acumen required, putting too much capital from the outset into the construction of the building and the installation of highly specialized equipment, with little indication of the efficiency of the process on a grand scale, nor any assurance of a market. He eventually gives up and sells out to Boutigny, who sells off the copper used for the sophisticated equipment and makes a huge success of producing only an enormous volume of commercial soda, using the most basic of processes, which Lazare had previously referred to as “la méthode barbare” (RM III, p.862). Lazare only receives 5,000 francs from the transaction, which is handed over to Pauline. Rather than Pauline enabling Lazare to make a fortune, he has compromised hers. And from all his enthusiasm in the future of the sciences, he falls into a state of disillusionment and despair.

Nevertheless, Lazare later becomes obsessed with another venture, this time more to do with physics. He will construct a system of *épis* and *estacades*, which will form a breakwater to lessen the destructive force of the sea that periodically damages or washes away the villagers’ humble dwellings (RM III, p.896). Ostensibly, this project stems from a concern for the nearly two hundred residents of Bonneville – “une part de philanthropie” (RM III, p.903). However, very much in harmony with capitalist bourgeois notions, Lazare’s scheme amounts to devising a way to conquer and harness Nature for human purposes. It is furthermore vengeance against the sea, for the failure of his earlier endeavour:

L’espoir de vaincre la mer l’enfiévrerait. Il avait conservé une rancune, depuis qu’il l’accusait sourdement de sa ruine, dans l’affaire des algues. S’il n’osait l’injurier tout haut, il nourrissait l’idée de se venger un jour. Et quelle plus belle vengeance que de l’arrêter dans sa destruction aveugle, de lui crier en maître: “Tu n’iras pas plus loin!” (RM III, p.903)

The whole family is behind the project, and they are positive that he will succeed in making a name for himself. Lazare takes steps to gain financial backing from the local *Conseil général*. But, while waiting for the funds to come through, he again takes an advance on Pauline’s inheritance, now radically reduced. The subsidy of course never materializes, and this undertaking also proves a failure. Later, Lazare briefly takes up the project again, to repair and improve the debacle of the first attempt, and meets with another failure in his request for a subsidy.

Seascape of Industry in Émile Zola's *La Joie de vivre*

The Chanteau house is an enclosed space, figuring the autonomy of the cellular family. In an urban setting, the private family space would be located within the public sphere of bourgeois society⁷. But this household is split off from wider society, isolated, clearly separated from the village, standing in stark contrast to the latter. It appears that Zola purposefully represented this situation to highlight the disparities. On the one hand, the reader is made aware of the mutual support of the Chanteau household and the adherence of the members to the notion of 'family'. However, tensions, shifting loyalties, and manipulations are very apparent. At first, for example, Mme Chanteau had proclaimed her intention to keep Pauline's inheritance safe upstairs in the drawer of a desk, as we have seen. Later, giving credence, for form's sake, to what has become a fiction, that Pauline will one day marry Lazare, Mme Chanteau begins to help herself from the special desk drawer to whatever amount is needed for household expenses. Once Pauline is 'emancipated' legally, she takes responsibility for her own money, keeping the stash in her own room. Still, she is often called upon to pay grocery bills, in addition to paying her *pension* every trimester. Eventually, Mme Chanteau begins to despise Pauline, as an outgrowth of her humiliation at needing to draw on her niece's inheritance, and the fact that the girl is now worth much less as a mate for her son. The bourgeois household is a microcosm with dynamics replicating those of the contemporary macrocosm of the bourgeois class, where the pursuit of wealth has come to dominate, and wreaks havoc on relationships that might otherwise be based on loyalty or goodwill.

Capitalist exploitation and an advantageous marriage arrangement are meant to ensure and perpetuate the bourgeois standard of living. Having set aside his desire to become a composer or a doctor, Lazare clutters his room successively with the evidence of his industrialist undertakings – jars of algae, open books and papers, pressed plants, wooden models for the breakwater. Further, regarding the planned union with Pauline, he sardonically refers to the accepted notion of the bourgeois marriage as a business deal, when he exclaims to Pauline, about the match that has been arranged between them by his mother, with an awareness of his own net worth: “Un drôle de marché que tu fais là, ma pauvre enfant! Si tu savais comme je suis vieux, au fond! ... Enfin, puisque tu veux bien de moi!” (RM III, p.874); and when, as a result, he receives 10, 000 more francs from her inheritance for the algae-processing factory, his gratitude is expressed as a show of wealth: “Et toi, chérie, je veux t'habiller d'une robe d'or, comme une reine, le jour de notre mariage” (RM III, p.875).

⁷ See Jameson, p.64.

On the other side of the divide, the villagers live precariously close to the sea. Yet, they are dubious about any involvement in their affairs by their bourgeois counterparts. During the storm described in the first pages of the novel, the villagers send a spokesman to see M. Chanteau about the destruction of their houses by the huge breakers. But when Lazare offers to come to aid of the villagers, Prouane shakes his head: “pas la peine de vous déranger, monsieur Lazare, vous n’en feriez pas davantage que les camarades. [...] J’ai simplement voulu prévenir monsieur le maire” (RM III, p.829). And later, another fisherman comes merely to warn Lazare that the sea is beginning to spoil his breakwater, during the fierce winds and high tides of September (RM III, p.983-4). The villagers reveal they take sides with the sea (*la mer*), shouting out their allegiance and admiringly calling her “la gueuse”. The children count and hail a victory every time a giant wave strikes down another of the wooden spikes: “Cuche comptait les vagues: ‘Il en faut trois, vous allez voir... Une, ça le décolle! Deux, c’est balayé! Ah! la gueuse, deux lui ont suffi! ... Quelle gueuse, tout de même!’” (RM III, p.985).

The villagers’ relationship to the sea is therefore complicated. On the one hand, the sea provides sustenance for the fishing-village, although just barely; on the other, ‘she’ is magnificent and fearsome, since she has the power to annihilate and has destroyed their town in the past: “la grande mer qui les nourrissait et les tuait” (RM III, p.986). Yet, the villagers honour her and exhibit their loyalty, in a way akin to the relationship of serfs to their feudal lord, as Frantzen has noted⁸.

Early on, Lazare claims the sea is “bête, toujours la même” (RM III, p.851). He holds a grudge against the sea, since it dominates him and awakes in him a “terreur du néant” (RM III, p.989), as David Baguley has pointed out⁹. Animal imagery is used to show the differing attitudes of the two groups toward the sea. Lazare and the bourgeois household insist on humiliating the sea, chaining her up, like a beaten dog: “toute la maison ne rêvait plus que d’humilier la mer, de l’enchaîner au pied de la terrasse dans une obéissance de chien battu” (RM III, p.903). On the other side, the villagers see the sea as removing its ‘muzzle’, freeing herself:

La mer pouvait écraser leur mesures, ils l’aimaient d’une admiration peureuse, ils en auraient pris pour eux l’affront, si le premier monsieur venu l’avait domptée avec quatre poutres et deux douzaines de chevilles. Et cela les excitait, les gonflait

⁸ See Frantzen, p.163.

⁹ David Baguley, ‘De la mer ténébreuse à l’eau maternelle : le décor symbolique de *La Joie de vivre*’, *Travaux de linguistique et de littérature*, XII, no. 2 (1974), p.86-7.

Seascape of Industry in Émile Zola's *La Joie de vivre*

comme d'un triomphe personnel de la voir en fin se réveiller et se démuseler, en un coup de gueule. (RM III, p.985)

This notion of freedom, and its antithesis, is submitted to examination in this novel, especially from the perspective of the villagers, who, exhibit a stubborn loyalty to their origins: "Ils n'étaient pas deux cents habitants, ils vivaient de la mer fort mal, collés à leur rocher avec un entêtement stupide de mollusques" (RM III, p.810). This comment, ostensibly from M. Chanteau's musings, echoes Jules Michelet. When researching for *Le Peuple* (in 1846), he spent two weeks in Cherbourg, gathering detailed information on the life of sailors: "En un mot, tout est couché, inerte, mort; les populations sur leur glèbe sont comme les couches de coquillages au rocher"¹⁰. Michelet noted further, during a trip to England at mid-century, that machinery was transforming workers into the proletariat¹¹. With the advent of factories, even if built in their interest, these Bonneville fishermen who serve their 'mistress' the sea willingly as serfs, would become 'slaves' of the machine. They perhaps fear what Michelet witnessed: "Ce n'est plus l'homme qui fait marcher la machine, c'est la machine qui fait marcher l'homme"¹². For the bourgeoisie, of course, money gives freedom – the leisure to spend one's day feeling bored, obsessing about death or playing checkers, in Zola's novel.

A basic contradiction becomes apparent in the daily lives of both groups, between the human necessity for community and the desire for freedom, instilled and reinforced in the post-Revolutionary psyche. With no human feudal lord, and little community influence by the parish priest, the villagers have *a priori* sworn their allegiance to 'la mer'. They accept the futility of subduing her, since she was there before, and will be there after, various political configurations. Moreover, as part of this feudal mentality, the villagers believe in destiny and have no design to change their station in life. But they are in transition, espousing the freedom to live in a disorganized manner, choosing when to work and how to satisfy their basic needs.

In contrast to Michelet's ideal primitive community, where members develop a productive interdependence¹³, this fishing-village and its inhabitants exhibit a dysfunctionality, from a conventional perspective. In *La Joie de vivre* some

¹⁰ Cited in Paul Viallaneix, préface to Jules Michelet *Le Peuple* (Paris : Flammarion, 1974), p.13. *Le Peuple* went through four editions, the last in 1866.

¹¹ *Ibid.*, p.16.

¹² *Ibid.*

¹³ See Hayden White, in *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1973), p162.

inhabitants of Bonneville are living in modified hulls of fishing boats after losing their cottages to the sea; and their deplorable housing situation finds it parallel in their lack of stable familial structures. Little consideration is given to durable sexual relations or to the responsibility of raising offspring, and alcoholism is rampant. Children are left to fend for themselves, unattended, dirty and lacking a basic moral or social upbringing. A few are forced by their parents to steal or commit other crimes. Both groups need community, but the members of neither group are able, of themselves, to achieve Michelet's ideal state of harmonious interdependence.

The partial secularization and democratization that has taken place in post-Revolutionary France has left a vacuum. Michelet felt every effort was being made to promote the ideological underpinnings of a parliamentary government. Michelet's perspective on the French Revolution led him to identify the 'amitié' (the 'fraternité' of the Republican motto) that developed during that time amongst ordinary citizens, as an ideal political organization to be re-created under a new social order. As Paul Viallaneix explains, "À défaut de Dieu le Père, dont l'amour unirait l'humanité entière, c'est la France maternelle qui fait des Français de véritables frères, réunis dans le même sein"¹⁴. But Michelet admits that mechanization 'sins' just as much against 'l'amitié' as the medieval Catholic church (too hierarchical), in that it specializes the worker and separates him thus from his 'frères', consigning him to "une isolation sauvage"¹⁵.

The different social groupings in this novel have different attitudes, therefore, to the sea. For Lazare, the bourgeois, 'la mer' is to be exploited and will enable him to take vengeance; for the inhabitants of the fishing-village, she is a fickle harlot who demands submission. Pauline, who stands outside or between these two main groups, finds the sea fascinating and welcomes its constant presence in her new home: its voice, its rhythm, its movement. She considers the sea a companion:

Cette mer, qui la berçait, était restée sa grande amie. Elle en aimait l'haleine âpre, le flot glacé et chaste, elle s'abandonnait à elle, heureuse d'en sentir le ruissellement immense contre sa chair, goûtant la joie de cet exercice violent, qui réglait les battements de son coeur. (RM III, p.871).

Not only does the movement of the sea regulate her heartbeat, but the tide replicates the dynamic taking place in her body when she reaches puberty: "Et, maintenant, Pauline savait pourquoi *le flot* sanglant de sa puberté avait jailli

¹⁴ Viallaneix, p.29.

¹⁵ *Ibid.*

Seascape of Industry in Émile Zola's *La Joie de vivre*

comme d'une grappe mûre, écrasé aux vendanges. Ce mystère éclairci la rendait grave, dans *la marée* de vie qu'elle sentait monter en elle" (RM III, p.855, emphasis mine). The sea is harmonious with her physical being, with its highest tides, like her menses, coming once a month. In *La Mer*, Jules Michelet also associates 'la femme' and 'la mer', but with a focus on fertility: "Telle est la mer. Elle est, ce semble, la grande femelle du globe, dont l'infatigable désir, la conception permanente, l'enfantement ne finit jamais"¹⁶.

As a very young man, Zola read *L'Amour* and *La Femme*¹⁷, finding inspiration for writing his first novels. In fact, in Michelet's series of books, written and published one after the other, *L'Amour* (1858), *La Femme* (1859), and *La Mer* (1861), Michelet further links feminine characteristics and the success of democratic values. Jean Borie sums up Michelet's view of 'la femme', which has as its starting point the image of woman in the domestic sphere: "C'est grâce à la Femme, détentrice innocente des secrets de la vie, par l'exercice de la conjugalité passionnée, et dans l'intimité domestique qu'on pourra commencer à rétablir une sociabilité démocratique"¹⁸. Further, Michelet connects 'the sea' not only to the feminine, but to democracy as well, as Borie has pointed out: "La mer se prête aux foules, aux masses, aux rêveries collectives, la mer est un empire démocratique"¹⁹.

Perhaps Pauline's most important characteristics, for this study, are her expressions of 'amitié' (in relationship even to *la mer*), along with her maternal concern for others, not only in her dealings with the village children, but also in the bourgeois household: "Pauline restait la mère de son petit monde" (RM III, p.1028), although she is technically neither a mother nor a wife. The selfless virtues she cultivates form an interface with the other, less noble traits exhibited by members of the family -- and even by herself, at times: anger, egocentricity, moodiness, cupidity.

To conclude, I have approached Zola's novel from the angle of social class, in order, following Fredric Jameson, to discover the 'political' as the absolute

¹⁶ Jules Michelet, *La Mer* (Paris : Gallimard, 1983), p.113.

¹⁷ From 1862-1866, Zola worked at Hachette, Michelet's publisher. See Colette Becker, *Les Apprentissages de Zola, du poète romantique au romancier naturaliste(1840-1867)* (Paris : PUF, 1993), p.47-49 et 95. Zola would be more critical of Michelet after his discovery of Claude Bernard and Darwin (ca. 1870), Auguste Dezalay explains. See Notice et Notes, 'M. Jules Michelet', *Marbres et plâtres*, dans Émile Zola *Œuvres complètes*, ed. Henri Mitterand (Paris : Cercle du Livre Précieux, 1968), t.XX, p.257-259, noted 61 & 74.

¹⁸ Jean Borie, preface to Jules Michelet, *La Mer* (Paris : Gallimard, 1983), p.21.

¹⁹ *Ibid.*, p.23.

horizon of a text.. Pauline's ambiguous position in relation to the two major classes depicted in the novel, draws attention to her role. She insists on the importance of human relations, above the monetary concerns of her bourgeois household. She is also closely linked to the villagers – through their children, her acts of charity and her concern on their behalf²⁰. Moreover, she maintains an amicable and harmonious relationship with the sea ('nature'), rather than blindly submitting to its force or trying to master it. Pauline promotes the friendly, collaborative spirit Michelet considered to be essential in an ideal form of social grouping, with an emphasis on the 'fraternité' in the Republican motto. Zola's uses this feminine figure to update that view.

His portrayal of Pauline shows feminine characteristics, but not necessarily those of a mother or a wife, playing a role in tempering the deplorable goals and side effects of capitalist industrialisation, which were affecting the founding of parliamentary government in France. For the latter to function humanely, an education developing a propensity for collaboration, goodwill, and charity would be necessary even in a post-Christian world.

Carolyn Snipes-Hoyt

Burman University, Lacombe (Alberta)

²⁰ For a discussion of charity in this novel, see Jean-Louis Cabanès's chapter, 'La Joie de vivre ou les créances de la charité', in *La Fabrique des valeurs dans la littérature du XIX^e siècle* (Bordeaux : Les Presses Universitaires de Bordeaux, 2017), p.138-152.

Le dynamisme morpho-syntaxique du langage au service de la mise en perspective de l'espace dans un incipit de Zola

This article is concerned with the treatment of time-space in narrative texts where the linearity of literary sequences is such as to cause the spaces of fiction to appear in the reader's mind, as an effect of a process of spatialization. Taking into account the morphosyntactic situation, as well as the interrelationships of sentences in a passage of L'Assommoir, the article will examine the role of grammar in this spatialization.

Les questions qui vont être abordées ici envisagent le problème de la description de l'espace comme un fait de « spatialisation ». Ce terme, inventé par Greimas¹, met le sujet percevant au centre d'une expérience qui aboutit à la formation des espaces de la fiction. Nous allons donc voir selon quelles modalités le discours littéraire qui est, pour reprendre les mots de Pierre Ouellet dans sa *Poétique du regard*², une forme d'expression temporalisante, se transforme, dans la conscience du lecteur, en traits spatialisants de la perception, ce qui mène finalement à l'apparition d'un tableau mental imaginé. Dans cette perspective, le sujet, que ce soit le personnage qui regarde (ou plutôt *découvre*) cet espace, l'auteur qui l'a déjà conçu, ou le lecteur qui l'imagine au cours de sa lecture, assure, par sa *présence*, l'unité de l'espace. Parmi ces trois instances de l'expérience du lieu, c'est, comme le titre de notre travail le souligne, la troisième qui nous intéresse. Nous cherchons donc particulièrement à montrer le rôle que jouent les traits grammaticaux, les éléments morpho-syntaxiques ainsi que les organisateurs textuels (dont la fonction dépasse le niveau de la phrase) dans la structuration de l'espace. Un passage de *L'Assommoir* de Zola servira de corpus pour voir comment la langue, grâce aux outils dont elle dispose, nous met, en tant que lecteur, en pleine formation de l'espace. Autrement dit, la grammaire s'éloignant ici de sa simple fonction d'arranger les éléments de la langue au sein de ce que nous appelons la phrase, nous cherchons à mettre en relief la manière dont Zola l'exploite en vue d'en faire un instrument de perception.

Le rapport vision / mouvement

Le texte ci-dessous nous semble suffisamment long pour comporter une quantité satisfaisante de données qui serviront notre analyse. Pourtant, possédant un début et une fin bien précis, il a ses propres limites dans la mesure où il recouvre la

¹ Algirdas Julien Greimas, *De l'imperfection* (Périgueux : Fanlac, 1987).

² Pierre Ouellet, *Poétique du regard : Littérature, perception, identité* (Québec : Septentrion & Limoges, Pulim, 2000, p.27).

description d'un lieu donné, à savoir l'espace environnant l'hôtel où Gervaise, l'héroïne du roman, et sa famille sont installées :

L'hôtel se trouvait sur le boulevard de la Chapelle, à gauche de la barrière Poissonnière. C'était une mesure de deux étages, peinte en rouge lie de vin jusqu'au second, avec des persiennes pourries par la pluie. Au-dessus d'une lanterne aux vitres étoilées, on parvenait à lire entre les deux fenêtres: Hôtel Boncoeur, tenu par Marsoullier, en grandes lettres jaunes, dont la moisissure du plâtre avait emporté des morceaux. Gervaise, que la lanterne gênait, se haussait, son mouchoir sur les lèvres. Elle regardait à droite, du côté du boulevard de Rochechouart, où des groupes de bouchers, devant les abattoirs, stationnaient en tabliers sanglants; et le vent frais apportait une puanteur par moments, une odeur fauve de bêtes massacrées. Elle regardait à gauche, enfilant un long ruban d'avenue, s'arrêtant, presque en face d'elle, à la masse blanche de l'hôpital de Lariboisière, alors en construction. Lentement, d'un bout à l'autre de l'horizon, elle suivait le mur de l'octroi, derrière lequel, la nuit, elle entendait parfois des cris d'assassinés; et elle fouillait les angles écartés, les coins sombres, noirs d'humidité et d'ordure, avec la peur d'y découvrir le corps de Lantier, le ventre troué de coups de couteau. Quand elle levait les yeux, au-delà de cette muraille grise et interminable qui entourait la ville d'une bande de désert, elle apercevait une grande lueur, une poussière de soleil, pleine déjà du grondement matinal de Paris. Mais c'était toujours à la barrière Poissonnière qu'elle revenait, le cou tendu, s'étourdissant à voir couler, entre les deux pavillons trapus de l'octroi, le flot ininterrompu d'hommes, de bêtes, de charrettes, qui descendait des hauteurs de Montmartre et de la Chapelle. Il y avait là un piétinement de troupeau, une foule que de brusques arrêts étalaient en mares sur la chaussée, un défilé sans fin d'ouvriers allant au travail, leurs outils sur le dos, leur pain sous le bras; et la cohue s'engouffrait dans Paris où elle se noyait, continuellement. Lorsque Gervaise, parmi tout ce monde, croyait reconnaître Lantier, elle se penchait davantage, au risque de tomber; puis, elle appuyait plus fortement son mouchoir sur la bouche, comme pour renfoncer sa douleur³.

³ *L'Assommoir* (RM II, p.540).

Le dynamisme morpho-syntaxique du langage dans un incipit de Zola

Ce qui est évident, dès le début, c'est que l'espace n'existe qu'en fonction du regard que le personnage y porte, ce qui se voit dans des expressions comme « Elle regardait à gauche », « elle levait les yeux », ... Mais loin d'être une simple vision, le regard doit se traduire ici dans le sens de « perception ».

Pour que le lecteur, en tant que sujet percevant, s'imagine cet espace, il faut que cet espace fasse d'abord l'objet d'une perception d'un autre niveau, celle qui concerne un autre sujet, c'est-à-dire le personnage. En d'autres termes, dans son monde fictif, le personnage est un être *réel*, donc pourvu de la capacité de percevoir et c'est justement par la mémoire des modalités de cette perception que le lecteur a accès à l'espace en question. On peut donc dire que la chose à *percevoir* (représentation mentale que le lecteur fait du lieu) est déjà la chose *perçue* (par le sujet descripteur qu'est Gervaise).

Or, l'un des éléments de la perception, et peut-être le plus essentiel, est le regard. En effet, c'est à partir du regard du sujet que différentes parties du décor commencent à exister, pour autant que le sujet (Gervaise) ne saisit pas le paysage d'un seul coup. Le regard étant un regard en mouvement, la connaissance (du lieu) est une affaire de position. Le lieu (le paysage qui fait l'objet du regard de Gervaise) n'existe donc qu'en fonction de la direction de son regard qui l'*explore* ainsi : la *vision* est subordonnée au fait de se mouvoir. Cette direction s'appelle, en termes phénoménologiques, la *directionnalité* (*l'intentionnalité*)⁴.

Une lecture rapide du passage, au niveau lexical, mettrait en relief l'importance d'un ensemble de termes qui évoquent, d'une manière ou d'une autre, le mouvement, le déplacement ou ce qu'on peut appeler plus particulièrement le *voyage*⁵. Cette mobilité inhérente à la spatialisation se révèle surtout dans deux catégories grammaticales : les verbes et les adverbes. Quant à la première catégorie, la description est parsemée de verbes qui suggèrent des actes visant, en vertu de leur caractère animé, à détecter (dans le sens de « fouiller en cherchant un objet donné », ici Lantier) l'espace. On peut citer « regarder à droite, regarder à gauche, enfilant, s'arrêtant, suivait, levait les yeux, revenait ». Le fait que l'héroïne « se haussait » ou « se penchait » témoigne de l'emploi systématique, dans le texte, de la focalisation interne qui fait que l'espace et sa structuration tiennent du personnage en tant qu'une *présence*. D'ailleurs, des verbes comme « s'arrêtant » et « suivait », lesquels assignent une fin et une durée au parcours du

⁴ Edmund Husserl, *Recherches Logiques* (Paris : Presses Universitaires de France, coll. Épiméthée, 1991).

⁵ Pierre Ouellet, *Poétique du regard : Littérature, perception, identité* (Québec : Septentrion & Limoges : Pulim, 2000).

regard, rendent compte pour leur part du caractère *exploratoire* de l'acte du sujet. Pour ce qui est de la deuxième catégorie, soit les adverbes, on peut en indiquer surtout deux : « par moment », « lentement ». Ses deux termes, chacun à sa manière (le premier souligne le caractère répétitif du fait de « sentir » tandis que le deuxième met l'accent sur la continuité de la vision), montrent que la connaissance (ici, du lieu) est un fait du temps, c'est-à-dire dans le temps et qui prend du temps, ce qui est considéré comme un trait inhérent au concept de « mouvement ».

Après avoir souligné, à partir de ces indices, le rôle indéniable du mouvement dans l'organisation de l'image du faubourg, et marqué, de la sorte, la relation étroite de la vision avec le mouvement, nous nous proposons ici de relever, toujours en énumérant les marques correspondantes, la place primordiale de cette vision qui ne fonctionne qu'en renvoyant constamment à un sujet percevant. Dans cette optique, la vision, en tant qu'*expérience* que le sujet fait de l'espace, traverse la totalité du passage en mettant l'accent, selon l'acte qui l'effectue, sur un aspect particulier du fait de voir : « parvenait à lire », « regardait à droite », « regardait à gauche », « fouillait [du regard] », « apercevait », « voir », « reconnaître ». Par exemple, le verbe « apercevoir » qui veut dire « entrevoir, faire une vision brève » mettra l'accent sur l'ancrage de l'énonciation dans la perception.

Pourtant, on peut reconnaître qu'il y a, dans le texte, des phrases dont toute orientation visuelle est absente. Dans ces cas particuliers, le personnage explorateur fait place à un narrateur énonciateur. Cela se voit précisément dans les trois premières phrases (« L'hôtel [...] des morceaux ») ainsi que la troisième au-dessus de la fin (« la cohue [...] se noyait »). Ici, la description semble aller de soi, parce que l'espace existe avant que le personnage n'y prenne place. Quant au premier cas, tout simplement, la perception n'est pas en jeu dans la description. C'est, au contraire, la localisation du lieu et sa visualisation objective qui importent (« sur le boulevard », « deux étages », « en rouge », « une lanterne aux vitres étoilée », « Hôtel Boncœur »). Cette description que nous qualifions de « brute », se caractérise, sur le plan grammatical (qui constitue d'ailleurs l'axe principal de nos analyses dans ce travail) ou par un verbe pronominal (« se trouvait »), ou par le présentatif « c'était » qui, contrairement à sa deuxième occurrence (« c'était toujours »), ne sert ici qu'à présenter. De la même façon, le regard curieux du personnage qui, dans les autres parties du texte, peint en se déplaçant les différentes parties du paysage, est absent des phrases qui ouvrent la description. Contrairement aux phrases qui suivent et où l'emplacement des éléments (abattoir, hôpital, octroi, ...) dans l'ensemble du paysage est l'affaire des verbes du mouvement, les premières phrases se servent d'une série de

Le dynamisme morpho-syntaxique du langage dans un incipit de Zola

prépositions (« sur », « avec », « au-dessus », « aux »), lesquelles connotent la fixité, pour remplir cette fonction.

En ce qui concerne le deuxième cas, la perception est dénaturée. Elle est poussée à l'extrême en vertu de l'emploi de la métaphore : « s'engouffrait », « se noyait ». Cette métaphorisation de la scène fait de l'espace un gouffre où le spectateur perd la tête, ce qui rend incertaine la question du point de vue. Pourtant, l'emploi de verbes pronominaux au sens passif, comme dans les premières lignes, ainsi que celui d'un adverbe de lieu « là », en fortifiant la position du narrateur, réduit la possibilité que ce soit le personnage qui voit.

1. La grammaire, un outil intelligent de spatialisation

Une vue d'ensemble sur le texte au niveau syntaxique montre que la structure phrastique suit, en général, le même schéma. Chaque phrase est constituée de quelques petits groupes de mots. C'est cette succession de syntagmes qui caractérise l'écriture du passage. Il y a :

- des appositions : « une odeur fauve de bêtes massacrées », « une poussière de soleil »,...
- des amplifications : « le ventre troué de coups de couteau », ...
- des relatifs : « où des groupes de bouchers », « qui descendait des hauteurs de Montmartre et de la Chapelle », ...
- différents adverbes ou circonstanciels : « devant les abattoirs », « Quand elle levait les yeux », « avec la peur d'y découvrir le corps de Lantier », « le cou tendu », ...
- des participes : « s'arrêtant », « s'étourdissant », ...
- l'effet de la ponctuation, surtout des virgules.

Ce rythme saccadé des phrases rend compte, en quelque sorte, du mélange, ou pour mieux dire, de la fusion du sentiment et de la vision. Le regard curieux du personnage angoissé par le retard de son amant et agité par l'idée de le reconnaître dans la foule, vise, au hasard des pressentiments de l'héroïne, tel ou tel coin de l'espace. Autrement dit, la répartition des syntagmes (dont les limites sont marquées par des virgules) sur l'étendue de la phrase, insère des pauses dans le discours. En effet, ces pauses permettent à la description de faire part, en même temps qu'elle s'avance, des sentiments du personnage. La partie suivante en est un exemple :

Elle regardait à gauche, enfilant un long ruban d'avenue, s'arrêtant, presque en face d'elle, à la masse blanche de l'hôpital de

Lariboisière, alors en construction. Lentement, d'un bout à l'autre de l'horizon, elle suivait le mur de l'octroi, derrière lequel, la nuit, elle entendait parfois des cris d'assassinés; et elle fouillait les angles écartés, les coins sombres, noirs d'humidité et d'ordure, avec la peur d'y découvrir le corps de Lantier, le ventre troué de coups de couteau.

Dans cette perspective, le fait que la plupart du temps, le début de la phrase tend à englober tout le reste est significatif. Le regard commence sa marche en visant une surface importante de l'espace, ce qui se voit à plusieurs points du texte : « Gervaise [...] se haussait », « enfilant un long ruban d'avenue », « lentement, d'un bout à l'autre de l'horizon, elle suivait [...] », « elle levait les yeux, au-delà de cette muraille grise et interminable ».

Mais ce regard qui promet, par l'ampleur de la surface qu'il recouvre, une cohérence au niveau de l'image représentée, se désagrège par la suite et l'image que le texte donne à voir perd ainsi de cohérence. Il est lieu de noter que les morceaux visuels qui en résultent, sur le plan textuel, à ce que nous avons appelé « syntagmes ». La segmentation serait donc la première caractéristique de ce texte, laquelle loin de mettre en rapport les fragments lexicaux et leurs contenus conceptuels, les parseme à divers endroits du texte (ainsi que de l'espace). Aussi, l'espace qui est en train de se construire, ne se construit-il jamais, si nous entendons par la « construction » la manifestation d'un tout structuré. Nous voyons donc comment les éléments de langue à caractère grammatical et syntaxique rendent compte des modalités de la perception du sujet et régissent, en même temps, la façon dont le lecteur conceptualise l'espace en question. Ces considérations soulignent, pour cet extrait, l'imprégnation du descriptif par le narratif.

En plus des syntagmes, il y a d'autres signes d'ordre grammatical qui mettent l'accent sur cette rupture dans le processus de spatialisation. Les conjonctions employées dans le texte sont souvent d'usage très courant : « et », « quand », « mais », « lorsque », lesquelles ne prédéfinissent pas d'emblée la relation qu'elles établissent entre les deux segments (ou énoncés). Au lieu d'affermir la cohérence spatiale, ces organisateurs du discours diffèrent l'actualisation de l'espace en mêlant la description à l'état d'âme de l'agent cognitif, lequel est marqué par le sentiment d'inquiétude :

- « et le vent frais apportait une puanteur par moments » ;
- « Quand elle levait les yeux » (pour quitter un instant l'espace balayé par son regard) ;

Le dynamisme morpho-syntaxique du langage dans un incipit de Zola

- « Mais c'était toujours à la barrière Poissonnière qu'elle revenait » ;
- « Lorsque Gervaise, parmi tout ce monde, croyait reconnaître Lantier ».

Parmi ces conjonctions, le cas de « quand » et « lorsque » est révélateur. Reprenons les énoncés où ces connecteurs apparaissent : « Quand elle levait les yeux, au-delà de cette muraille grise et interminable qui entourait la ville d'une bande de désert, elle apercevait une grande lueur », « Lorsque Gervaise, parmi tout ce monde, croyait reconnaître Lantier, elle se penchait davantage ». Les deux termes sont suivis d'une indication de l'héroïne : « elle », « Gervaise ». La simultanéité qu'établissent ces conjonctions entre les deux faits (le fait de lever les yeux et celui d'apercevoir la lueur ou le fait de reconnaître Lantier et celui de se pencher (pour vérifier)) est différente de celle qu'on voit par exemple dans une phrase comme « quand il fait du vent, la porte s'ouvre ». Loin d'entrer dans quelque relation comme de cause à effet, la chose vue et sa manifestation est ici l'affaire d'un simple geste de la part de l'héroïne selon le hasard de ses émotions.

On voit donc que chaque étape de cette spatialisation (chaque constituant de l'espace) implique la présence du sujet : soit tout de suite avant la parution du constituant (nous avons d'abord « Gervaise, que la lanterne gênait, se haussait, son mouchoir sur les lèvres. Elle regardait à droite » et suit, après coup, l'image des abattoirs et des bouchers), soit immédiatement après (le lecteur lit d'abord « et la cohue s'engouffrait dans Paris où elle se noyait, continuellement » et se rend compte, ensuite, que Lantier peut s'y trouver). Ainsi, le personnage sert-il de jointure pour différentes parties de l'espace, de sorte que s'il ne veut pas, le processus de spatialisation s'arrête : « Mais c'était toujours à la barrière Poissonnière qu'elle revenait ». Ici, le sujet descripteur laisse inachevé la *trajectoire*⁶ qui part de lui et va vers l'objet. Il arrête la marche de son regard sous l'effet de la confusion qui commande ses gestes.

D'autres outils morpho-syntaxiques qui pourraient nous informer encore sur cette mise en langage de l'espace concerne les verbes. Les verbes du texte sont tous à l'imparfait. Dans le but d'introduire ces verbes dans la perspective qui est la nôtre, nous les divisons en trois catégories générales : les verbes non-chronologiques dont il n'est pas possible de déterminer la place sur l'axe du temps, c'est-à-dire qu'on ne peut préciser le moment où les actes exprimés par ces verbes sont réalisés. Les verbes chronologiques qui, comme le nom l'indique, sont identifiables chronologiquement. Par exemple, le verbe « fouillait » qui a pour sujet Gervaise, se réalise le matin de la nuit où Lantier a découché. Et enfin, une catégorie assez particulière que nous qualifions de « verbes non-chronologiques

⁶ Pierre Ouellet, *op.cit.*

temporalisés ». En effet, le caractère double de ces derniers verbes les relie d'un côté aux verbes de la première classe et de l'autre, à ceux de la deuxième. Il s'agit des verbes qui, bien qu'identifiables du point de vue du moment de réalisation, c'est-à-dire bien que temporalisés – tous les faits correspondants se déroulent au moment où Gervaise regarde les alentours – s'éloignent des verbes chronologiques pour autant qu'en même temps, ils dépassent ce moment pour devenir un trait constant de l'espace décrit. Ce qui, dans le texte, caractérise ce dernier groupe c'est leur sujet. Ce sujet est soit un nom pluriel, soit un nom collectif⁷, soit un impersonnel. Dans la suite, nous présentons la liste des verbes qui appartiennent à chaque catégorie :

- verbes non-chronologiques : « se trouvait, c'était, parvenait, entourait » ;
- verbes chronologiques : « gênait, se haussait, regardait, suivait, entendait, fouillait, apercevait, revenait, croyait, se penchait, appuyait » ;
- verbes non-chronologiques temporalisés : « stationnaient, apportait, descendait, il y avait, étalaient, s'engouffrait, se noyait ».

En vertu de leur caractère répétitif que viennent renforcer des adverbes comme « par moment », « sans fin », « continuellement », les actes appartenant à la troisième catégorie de verbes échappent à la chronologie (puisqu'ils sont de tous les jours) et dénotent ainsi les traits constitutifs permanents du paysage. Le stationnement des bouchers devant les abattoirs, la descente des ouvriers vers Paris, ... sont autant de scènes typiques chez l'auteur de *L'Assommoir*, sur lesquelles repose la spatialisation zolienne.

Au premier regard, l'emploi même de l'imparfait peut paraître choquant. Par rapport au passé simple, l'imparfait a, en effet, la fonction de rendre ambiguë l'instance de l'énonciation. Les faits que le texte offre aux yeux du lecteur, au lieu de suivre une marche progressive dans le temps en se succédant, entrent dans la composition d'un espace qui est évoqué plutôt que peinte, comme si le critère de la durée s'abolissait à leur égard. Un verbe comme « lever les yeux » qu'on considère habituellement comme instantané, se décrit indifféremment comme un fait continu comme « se noyer continuellement ». Ce point à côté des remarques précédentes comme ce que nous avons dit au sujet de la juxtaposition des syntagmes, peut renforcer l'idée d'une écriture impressionniste chez Zola.

Bien que notre liste des éléments grammaticaux et morfo-syntaxiques concernant la formation de l'espace, et le sens que cette mise en perspective, en tant que mécanisme, véhicule, ne soit pas exhaustive et puisse comporter d'autres

⁷ Un nom collectif est un nom qui tout en étant grammaticalement singulier, renvoie à un ensemble d'objets ou d'individus, comme « groupe », « foule », « suite ».

Le dynamisme morpho-syntaxique du langage dans un incipit de Zola

considérations, nous terminons par souligner le rôle d'une dernière catégorie grammaticale, celle des articles, dans la conception spatiale de Zola. La première fonction des articles définis étant de désigner un objet connu et déjà vu, ce type de déterminant dans une expression comme « les deux pavillons trapus de l'octroi » ou « le flot ininterrompu d'hommes » sert à mettre le lecteur face à un décor qui existait déjà, qui était là d'avance. Si c'est ainsi, c'est que ces éléments sont familiers au narrateur aussi bien qu'à l'héroïne. Celle-ci, en particulier, les voit et les vit tous les jours. L'article défini dans « la nuit, elle entendait parfois [...] », est un cas à part parmi les occurrences de cet article dans la mesure où il peut désigner à la fois une nuit donnée (celle où Lantier s'absente de la maison) et la nuit dans le sens de « chaque nuit ».

A ces éléments constants de l'espace, qui en constituent les traits principaux, viennent s'ajouter d'autres qui concernent le moment présent de l'histoire et qui sont désignés par un article indéfini : « le vent frais apportait une puanteur par moments, une odeur fauve de bêtes massacrées », « Quand elle levait les yeux, [...] elle apercevait une grande lueur, une poussière de soleil », ... Certes, ce deuxième groupe d'éléments est censé, lui aussi, appartenir à cet espace dans ce qu'il a de quotidien, donc de régulier. Mais du fait que ses membres font l'objet de la conscience actuelle du sujet (c'est à un moment donné que Gervaise s'aperçoit de la puanteur des bêtes abattues), ils se situent, par rapport aux traits essentiels du paysage, en arrière-plan, ce qui ne veut pas forcément dire qu'ils sont moins importants. En effet, c'est l'ensemble de ces qualités premières et secondaires, marquées d'un trait grammatical ici, qui fait les grandes lignes du paysage.

Le seul adjectif démonstratif qui tient lieu de l'article est attribué au nom « muraille » dans « Quand elle levait les yeux, au-delà de cette muraille grise et interminable ». Cet adjectif renforce l'idée que la muraille est vue par le personnage et que, plus que cela, cette vision prend un certain temps, c'est-à-dire que le personnage s'y arrête pour un moment. En effet, l'emploi d'un adjectif démonstratif établit ici un lien plus étroit entre le sujet et l'objet de sa perception en intériorisant celui-ci.

Conclusion

Le processus de spatialisation dans cet extrait était conditionné par deux facteurs : d'abord, les dispositions perceptivo-cognitives du sujet-personnage, ensuite, les ressources morpho-syntaxiques dont se sert l'énonciateur pour faire de cet espace l'espace typique d'une époque industrielle. Du fait qu'ici l'espace se soumet au regard de quelqu'un qui en connaît la signification, un personnage appartenant

Mohsen Assibpour

lui-même à cet espace, et que les faits qui y ont lieu dépassent de loin l'instant de l'énonciation, pour devenir l'image parlante de la situation déplorable de toute une classe sociale, le dit prime le décrit. Le lecteur se trouve donc devant une écriture affective où la tendance impressionniste de Zola est évidente. Le fait que la grande lueur du matin paraît à Gervaise comme une poussière de soleil rappelle la grande importance de la couleur chez les peintres et auteurs qui se réclament de l'impressionnisme.

Mohsen Assibpour

Université de Tabriz

Bibliographie supplémentaire

François Vanoosthuyse, 'Dispositif et temporalité', *Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalité*, (2008), pp. 45-54.

Le Romancier-mineur: Mining Novels in Nineteenth-Century France

Dans le roman naturaliste, la mine se présente comme un espace entre le visible et l'invisible. Le romancier se prépare à dévoiler l'espace minier en pénétrant dans les ténèbres souterraines. La société devient alors pour lui une grande mine constituée de strates, de schistes et de gisements miniers prêts à être exploités. Le romancier-mineur explore les minéraux de ces strates sociales pour former un récit qui révèle la réalité des structures sociales du dix-neuvième siècle.

Several years ago, I left the mining industry to pursue higher education. My early research revolved around Paris with one question directing my work, "What role did mining play in the transformation of Paris?" Due to my previous background, this question resonated with me. Certainly, the manifestation of the historical Parisian mining production is found in the architecture of the structures still adorned with the gypsum, limestone, and granite extracted from the bowels of the city itself. These minerals created life on the surface above. Furthermore, they not only created and transformed Paris, but this mining had an economic, political, and social impact on the constantly expanding capital city until the mines died out in the early part of the nineteenth century.

After significant collapses and deaths which provoked political and social debates, the distance between the surface and the underground began to shrink as the spaces of construction and production became a space of destruction. Eventually, the creation of the Catacombs symbolically marked the death of mining in Paris. In his lengthy historiography of the Catacombs, René Suttel created a captivating lexicon in describing the cessation of mining in the capital city. He describes the mines as "vides mystérieux," "des carrières disparues," "abandonnées," "détruites"¹. Furthermore, Suttel exposes the vulnerability of the mines as he writes, "En effet, abandonnées puis détruites, elles font partie d'un passé mort que nous ne ferons que rappeler"². Interestingly, in contemporary France, mining has followed the death of the Parisian mines and has become a part of the historical past. Most coal mining operations closed in the early 1990s with the last coal extracted more recently in 2004 at La Houve in the Lorraine

¹ René Suttel, *Catacombes et carrières de Paris : promenade sous la capitale* (Paris : Éditions S.E.H.D.A.C.S., 1986) p.11.

² *Ibid.*

region. Writing for the UK newspaper *The Independent*, John Lichfield depicts the end of an era in France as he describes the loss of the French miner. He writes,

French coal miners, once numbering 300,000, built a fearsome reputation as the spearhead of social revolt and the champion of workers' rights - illustrated by Emile Zola's novel *Germinal*, based on the strikes in the northern coal fields in the 1880s. The last pit closed yesterday with nostalgic ceremonies but not a single protest³.

This reference to Zola and *Germinal* evokes nostalgia because the mining novel is celebrated here as a space of remembrance. Indeed, Zola helped expand the mining narrative that emerged in nineteenth-century France. However, writing the mine transcends even the work of Zola. As artists extracted their material from the underground, the mining novel became a space for social investigation during the nineteenth century.

Naturalism as a school of thought was built on scientific experimentation and focused on many of the burgeoning social ills that were often attributed to the lower classes. The mining novel, in particular, was enriched by naturalist writers, as miners in nineteenth-century France became iconic symbols of the working class and workers' rights. Furthermore, as we will see in this discussion, the mining metaphor became a useful trope to explore the social stratification, as the lower classes are portrayed in the sedimentary divide of society as "*un monde sous un monde*." Therefore, the naturalist novel figuratively extracts the mine and thrusts it into the middle of the public fray through a variety of artistic mediums.

As I explore the role of Naturalism through the metaphor of the mine, we will see emerging figures of space in the nineteenth century. The novel becomes a historical space where we can explore literature as an analytical tool for social investigation. We will uncover the mysteries of the mine and the bodies who work in it to produce the exploited materials. Because the mine is a space between the visible and the invisible, the capturing of this environment is expressed through the fictional imagination of the authors. From this standpoint, the space of the mine becomes a site of fiction that is anchored in France's historical consciousness, and a part of its literary

³ John Lichfield, 'France ends coal mining with tears but not a single protest', *The Independent*, 23 Apr 2004. <http://www.independent.co.uk/news/world/europe/france-ends-coal-mining-with-tears-but-not-a-single-protest-5355529.html>.

Le Romancier-mineur: Mining Novels in Nineteenth-Century France

history. Naturalist literature and its spaces of production provide remarkable locations of analysis because the authors describe extensively the sights, smells, sounds, and sensations of the environment and the interactions of the human bodies who move within the diegetic space. With this in mind, I will look at the genealogy of the mining novel that is produced in the second half of the nineteenth century and question why the novel went underground; the authors who create this literary tradition create an economy that allows the mining novel to become part of France's collective memory. Finally, I will give examples of the mine as a space of production, and explore the interrelations of the working men, women, and children who penetrate the underground.

"*Le sens du réel*" of Zola asks us to see the miner (and the working class) as human beings with physical and psychological illnesses often brought on by the nature of their work and, as a result, the novel invites us to see the working class on a human scale. Viewing the naturalist novel through this lens allows us to analyze Naturalism and its literature, and so investigate the social structures of nineteenth-century France. In her discursive look at the "*monde sous un monde*" that she discusses in her book, *The Life Below the Ground* (1987), Wendy Lesser observes an important principle that can be applied to this discussion. She affirms:

When I bring archaeology into conjunction with poetry, or science fiction with social novels, I hope to suggest the kinds of connections that do exist. By calling the metaphor of the underground to people's attention, I am trying to [...] make my readers perceive the way in which the underground functions in their own imaginations, in their own lives⁴.

Following this line of thinking, we deduce that the novel symbolically goes into the underground to trace the historiography of the mine. In addition, it represents the misery, corruption, vice, disease, poverty, prostitution, and violence prevalent in society. Lastly, the metaphorical mining of the "*monde sous un monde*" allows readers, in Lesser's terms, to explore their own imagination, to orient beliefs, to contemplate fantasies, and to identify

⁴ Wendy Lesser, *The Life Below the Ground: A Study of the Subterranean in Literature and History* (Boston: Faber and Faber, 1987), p.11.

superstitions through the fictive depictions of naturalist literature. Excavating these layers of the novel reveals spaces of social stratification and produces spaces of understanding.

Through observation and experimentation, the novelist combines scientific principles with a creative imagination to exploit the relationship of the worker with his or her natural environment. According to Zola in *Le Roman expérimental*, the naturalist “romancier” has two well-defined roles in the process, serving as both “observateur” and “expérimentateur”. These responsibilities allow the author to create “le sens du réel” by fashioning the relationships and conflicts which exist between the human bodies and the natural and environmental phenomena that form the structures of the social strata. In this regard, the novelist’s exploration of the figurative “monde sous un monde” is an important part of my approach to Naturalism, and the mining metaphor provides a meaningful mechanism for this development. The creative process for the naturalist novelist involves a long, detailed investigation and a fabrication of the action which results in a fictional novel that exploits the various depths of society. This process requires that the novelist must document the physical world, as perceived through the visual, auditory, olfactory, tactile and gustatory senses.

Just as the contact points in a mine are places or surfaces where different rock types come together to expose strengths and weaknesses, so too does contact between the “romancier” and the materials being investigated by the “observateur” provide important insight into the strengths and weaknesses of the social structure. Through physiological observation of the contact points, the author then controls, disciplines, and constructs a network of events and forces that instruct the reader on the physio-social condition of humanity in its natural environment. Fundamentally, we see that through this system of documentation and analysis, the naturalist novel, as observation and experimentation, relies on a form of social data-mining. Society itself becomes a giant mine with its relative strata, its sedimentary rock, its schistosity with cracks, fissures, and faults, and finally its mineral deposits that are extracted to recreate the human narrative. In other words, the mining novel is no longer just about mining but is itself a form of mining – sociological mining.

Moreover, the mining novel offers important dimensions for our conception of the political, historical, and social economies of the nineteenth century. Here we take a look at some of the literature that helped shape the mining narrative. The first third of the nineteenth century brought

Le Romancier-mineur: Mining Novels in Nineteenth-Century France

increased federal control into underground operations, as the fear of major accidents led to legislative measures hoping to limit the rising death tolls. Alfred Riebault, an important nineteenth-century doctor who influenced the mining narrative, including *Germinal*, marks 3 January 1813 as an important date for legislation which allowed a special police commission to investigate all mining accidents. The law, instituted by Napoleon, highlights four causes for the increase in mining accidents:

1- de l'inexécution des clauses des cahiers des charges imposées aux concessionnaires pour la solidité de leurs travaux ; 2- du défaut de précaution contre les inondations souterraines et l'inflammation des vapeurs méphitiques et délétères ; 3- du défaut de subordination des ouvriers ; 4- de la négligence des propriétaires des mines à leur procurer les secours nécessaires⁵.

This type of government intervention produces a new dialogue around the underground as the formerly private space of the mine becomes publicized and connected to political control. Additionally, the dictates of the law address what Louis Simonin would later describe as the four classic Aristotelian elements that are the major threat to the miner: “fire, air, earth, and water”⁶. Nonetheless, this legislation also marks human error as a primary cause for these calamities. To abate this human negligence, the Administration of the Mines commissioned the creation of several mining schools charged with the task of creating a mining force with the technical “savoir-faire minier” intended to increase competence and limit carelessness with regard to accidents⁷. Riebault’s medical treatise proposes a binary reading of the mining literature as we simultaneously see both the medical and the political domains interested in the health of the miners.

A second analysis of the mining novel includes the role of women and children in the underground. The historian Colin Heywood documented the implementation of legislation which governed childhood labour in late nineteenth-century France. Heywood argues that during the 1830s and 1840s, people began to question the presence of women and children in

⁵ Alfred Riebault, *Hygiène des ouvriers mineurs dans les exploitations houillères*. (Paris : J. B. Baillièrre et fils, 1861), p.238.

⁶ Louis Simonin, *La Vie souterraine: Ou, les mines et les mineurs* (Paris : Librairie de L. Hachette, 1866), p.156.

⁷ Luc Rojas, *Histoire de révolution technologique: De l'exploitation artisanale à la grande industrie houillère de la Loire* (Paris : L'Harmattan, 2008), p 94.

industrialized and mechanized operations. Enacted legislation attempted to regulate child labour in industries such as mining by setting age limits, limiting the amount of physical labour that they could perform, or banning children from industries “with a whole range of explosives, corrosives and poisons”⁸. Heywood poses a theoretical question in his introduction when he asks, “Why did the employment of children, a custom that had been accepted without question for centuries, suddenly become a public issue during the second quarter of the nineteenth century, and decline in importance thereafter?”⁹ We can add to his question the employment of women and then address it as we use the relevant literature as a space of social investigation.

In his treatise *La Vie souterraine: Ou, les mines et les mineurs*, Louis Simonin claims boldly that the mine was not a work space for women or children. He is adamant that throughout the history of mining, women were unwelcome, unwanted, and unneeded in the depths of the earth. For example, Simonin writes that in the sweltering conditions of the mine, the men oftentimes work naked which is not a problem because “les dames ne vont guère sous terre”¹⁰. This statement is hardly justified given the need for many bodies to work in different positions to perform each aspect of the mining operation. Heywood conversely argues that women and children were employed in many capacities within the mines¹¹. In fact, women and children – especially girls – typically carried out the duties of what in modern mining is called the grunt work. They were primarily responsible for the movement of muck, opening and closing ventilation doors, cleaning the coal, and running tools to the men above and below ground. These jobs were considered insignificant to the mining process and could thus be delegated to inferior workers.

Simonin’s discourse produces a gendered space as we question his careless disregard for the role women played in the mines. By claiming that women “hardly ever go underground,” Simonin segregates the underground by isolating the mine as a masculine space. In addition, if the mine identifies only the work zones exploited by men, then Simonin also shrinks the space of the mine and limits it exclusively to the working headings where the ore

⁸ Colin Heywood, *Childhood in Nineteenth-Century France* (New York: Cambridge University Press, 1988), p.299.

⁹ Heywood, p.5.

¹⁰ Simonin, p.165.

¹¹ Heywood, p.141.

Le Romancier-mineur: Mining Novels in Nineteenth-Century France

is being extracted. Nevertheless, by creating this masculine space, Simonin rejects the role of women and girls who toiled over tasks which required an extreme exertion that would fatigue even the strongest of miners. Most telling are the images of the bulky mine cars used to haul coal from the face to the shaft where the rock exits the mine. Because the working headings often have low roofs, the tramcar could not be pulled by a mule but required human exertion to manoeuvre through the tunnels. The woman or child was often harnessed to the hefty car to pull it through the winding galleries. Speed had to be properly monitored: going too fast downhill could cause the car to overturn, or run over the putter, while going too slow uphill would anger the miners who were paid by the number of cars that they extracted. More distressing is that by rejecting the role of women and girls in the mine, Simonin unwittingly produces a space of violence and abuse that will form the next part of this discussion.

The putter – typically a young woman – was exposed to every risk that permeates the underground. As she moved painstakingly through the tunnels, she encountered firedamp, cave-ins, oxygen depleted zones, and flooding. Moreover, her body was disfigured from labouring awkwardly against the tramcars weighted down by the rock. In *Germinal*, Zola remarkably describes the consequences of these laborious exertions through the figure of 15-year-old Catherine Maheu. Catherine, one of the main characters in the novel, works as a putter in the giant Voreux mine. When she first meets Étienne Lantier, he believes she is actually a young boy. Zola asserts, “[Étienne] la sentit vierge de corps, et vierge enfant, retardée dans la maturité de son sexe par le milieu de mauvais air et de fatigue où elle vivait”¹². Her delayed arrival to womanhood is attributed to the manual labour she performed for much of her prepubescent years. The physical exertion and malnutrition kept her body weight too low and by expending too much energy in the mines, her body could not undergo the physical changes of puberty. Albeit in a different way from Simonin, Zola has also produced a masculine space wherein the young girls are stunted and resemble boys through most of their adolescence because puberty is delayed in their fatigued bodies.

As well as being subject to the same mine hazards as the men, women and children also encountered the mine as a space of physical and sexual abuse. As the girls walked the tunnels pushing tramcars, they were subject to physical and sexual assault by the men who felt that they controlled every

¹² Émile Zola, *Germinal* (Paris : Le Livre de Poche classique, 2000), p.79.

aspect of the mine. Zola exposes this masculine control as he describes the “*herscheuses*” (girl putters) when they arrive at the mine shaft with a full cart, “*fumantes comme des juments trop chargées*”¹³. Then he adds, “*C’était le coup de bestialité qui soufflait dans la fosse, le désir subit du mâle lorsqu’un mineur rencontrait une de ces filles à quatre pattes, les reins en l’air, crevant de ses hanches sa culotte de garçon*”¹⁴. Zola’s character Catherine found herself in a troublesome love triangle with Étienne and Chaval, an abusive lover who became jealous when Étienne moved in with her family. Chaval wanted to prove his superiority as a miner, and as a man, by forcing Catherine to have sex in the depths of the mine, where Étienne understood completely what was happening in the darkness. Furthermore, Chaval exhibited his jealousy during moments of drunken rage by beating Catherine. The disturbing drama of the love triangle persisted until the first encounter when the two men came to blows¹⁵. The intense battle ended with Étienne the victor. Zola writes that when Chaval withdrew, “*Machinalement, Catherine le suivit*”¹⁶. Catherine had the chance to stay with Étienne, the man she wanted, but she had experienced abuse for so long that her actions had become mechanical and she, as a possession, was incapable of making her own choice to leave Chaval.

This illustration exemplifies how physical and sexual abuse prevailed in the masculine space of the mine. The perceived physical deficiencies of the women and children confined them to the inferior duties. They were the possessions of the mine owner, and of the miners as well, and as such were required to perform in any capacity without complaint. This masculine industry produced a space of violence, including moments of jealous rage, which added to the already frightening experience of descending into the depths of the earth. Often voiceless, these inferior labourers behaved as mechanical objects subjected to the many atrocities hidden in the darkness of the mine. As the naturalist novel grappled with portraying “*le monde sous un monde*”, these authors brought the mining narrative into the public square, a space where once again men dominated, and women were neglected. As we consider the production of space in this context, we note that the naturalist novel also produced a space of neglect and rejection, where the contributions of women were largely forgotten even though their

¹³ *Ibid.*, p.74.

¹⁴ *Ibid.*, p.75.

¹⁵ See *ibid.*, pp.447-51.

¹⁶ *Ibid.*, p.451.

Le Romancier-mineur: Mining Novels in Nineteenth-Century France

work within the mine and the mining community was necessary to invigorate the economy of production.

We return now to the question previously posed: why did the novel go underground? The naturalist novel utilized the underground in a variety of ways which created a lexicon of sensation. Naturalism explored the figurative “*monde sous un monde*” as the author exploited the social stratification of the nineteenth century as a source for literary studies, social investigations, psychological research, and defining of contemporary morals. By portraying the human body in this way, the novelist challenges the reader’s sensitivities to consider the life of the lower classes in ways that were previously reserved for the upper classes. Furthermore, the naturalist author became a figurative miner as he or she mined through the social strata to produce a narrative built on “*le sens du réel*.” In this regard, the expansion of the novel into the “*monde sous un monde*” where the working classes lived creates a viable network that interconnects the differing strata of society. Moreover, the mine itself became a space of naturalist thought. By the 1860s, mining had developed an economic, political, and social prominence in France. The mining novel exploited the stories of the miner as a means of shrinking the space between the mine and the market. In medical literature and social literature for example, we note that the authors are sensitive to the miners’ maladies, which thereby sensitizes the audience to them as well. By so doing, the reader can identify, and therefore sympathize, with them.

As the private mine was opened to public and political scrutiny, the space was penetrated by artists who sought to portray stimulating images for their audience. The underground became a perfect space for the observation and experimentation of the naturalist novel. In this discussion, we have analyzed the naturalist novel as a historical space where we can explore literature as an analytical tool for social investigation in nineteenth-century France. In this regard, we note that the space of the mine becomes a site of fiction that is anchored in France’s collective memory and a part of its literary history. Furthermore, by analyzing the novel as a space of extraction, we see the emergence of important spaces for nineteenth-century investigation: spaces of labour and leisure, spaces of economy and energy, spaces of genealogy and the body, and spaces of masculinity with its violence and neglect.

Shiloh J. Stone

University of Minnesota



Jeune galibot (15 ans environ) vers 1900.

fossilraptor.be/carboniferepeupledelamine-3.htm. (note de l'éditeur)

Les mondes industriels dans les romans d'Hector Malot

Some of Malot's novels are set in industrial spaces. But it is in two novels for children that the hell of the industrial world is presented. This is the paradox of this author. He is first praised and then blamed by Zola, who denounces his depiction of the social reality of the workers in works for children, his not hesitating to combine realism and adventure

Sans être intimes¹, Hector Malot (1830-1907) et Émile Zola (1840-1902) entretiennent des relations confraternelles. En 1866, Zola encense *Les Victimes d'amour*, un des premiers romans de Malot, qualifiant l'auteur de « fils indépendant de Balzac ». Mais, en 1878, au moment du succès considérable de *Sans Famille*, Zola écrit : « Depuis quelques années, Malot s'est mis à publier des feuilletons pour le journal *Le Siècle*, produisant des romans interminables où tout se délaie, le style, l'observation, la charpente. C'est un écrivain qui se noie »². Sans doute en réponse à cette critique, Malot rédige, vers 1879 au moment de la parution de *Nana*, une note conservée par la famille:

Quand il [Zola] parle de ce qu'il sait ou de ce qu'il voit, il le fait avec vigueur et donne très bien la sensation de la réalité. Le malheur est qu'il sait peu et qu'il n'a pas vu grand-chose. Alors pour remplacer ce qui lui manque, il interroge autour de lui, à la hâte : quand il a à parler de la messe, au lieu d'y aller et de l'étudier, il demande des renseignements à Fabre³ ; cela en tout. De là des à-peu-près qui ne se soutiennent que par la rhétorique.

Ces échanges acerbes n'empêchent pas Malot d'inviter Zola au mariage de sa fille Lucie le 5 octobre 1892. De Monte-Carlo où il se trouve, Zola envoie un carton pour excuser son absence : « Avec mes félicitations et mes

¹ Pour preuve, Malot n'est pas cité par Denise Leblond-Zola dans *Zola raconté par sa fille* (Paris : Cercle du Bibliophile, 1931).

² Cité par F.W.J. Hemmings, 'La critique d'un créateur : Zola et Malot', *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janv-mars 1967, p. 55-67.

³ Ferdinand Fabre est le voisin de Malot à Vincennes.

cordialités, en regrettant mon absence »⁴. On peut penser que les deux écrivains se croisent lors des réunions de la Société des Gens de Lettres que Zola préside en 1891.

Dans un article de la *Revue d'Histoire littéraire de la France* intitulé 'La critique d'un créateur : Zola et Malot', F.W.J. Hemmings montre comment Zola fait « son butin » de certains aspects de l'œuvre de son confrère, sans jamais « rien emprunter de spécifique à l'œuvre de Malot »⁵. Et, en effet, lorsqu'on évoque les mondes industriels décrits par Malot, on pense immédiatement à la scène de l'inondation dans la mine de *Sans Famille* (1878), scène que l'on trouve aussi dans *Germinal* (1885). C'est que, dans la seconde partie du XIX^e siècle, la question minière et plus généralement la question industrielle est dans l'air du temps. Deux romans de la mine ont ouvert la voie : *La Vie souterraine ou Les Mines et les mineurs* de Louis Simonin (1867) ainsi que *Les Houillères* d'Amédée Burat (1868). Quelques années plus tard, Maurice Talmeyr publie *Le Grisou* (1880), Yves Guyot *La Famille Pichot* (1882). À cette liste, on peut ajouter deux romans pour adultes de Malot, *Les Besoigneux* (1883-1884) et *Baccara* (1885-1886), et deux romans pour la jeunesse : *Sans Famille* (1878) déjà cité et *En Famille* (1893)⁶.

Chez Malot, le terme « ouvrier » apparaît dès le contrat d'édition qu'il signe en 1869, bien avant *Le Tour de la France par deux enfants* de G. Bruno (1877). À cette date, après le succès de *Romain Kalbris* (1869), Hetzel lui passe commande d'un roman pour la jeunesse qui serait une géographie de la France:

Le récit aurait pour titre provisoire ou définitif [...] : *Les Enfants du tour de France*, ou la *Famille XXX*, le nom restant à trouver. Cet ouvrage montrerait une famille d'ouvriers de Paris, composée de cinq ou six enfants dispersés par la mort du père aux quatre coins de la France, de manière à ce que, au milieu même de ce petit drame,

⁴ Fonds privé Malot.

⁵ Hemmings, *op. cit.*, p.67.

⁶ Les paginations des citations des romans *Les Besoigneux* (LB) (1895) et *Baccara* (Bac) (1896) de Malot renvoient à l'édition Flammarion. Les citations de *Sans Famille* (SF) sont extraites de l'édition Folio junior en deux tomes n° 129 et 130 de 1982. Celles d'*En Famille* (EF) de l'édition cartonnée de Flammarion (s.d.).

Les mondes industriels dans les romans d'Hector Malot

ressortît une sorte de tableau de la France, de son caractère et de son industrie nationale⁷.

Nous sommes en 1869. La guerre survient, Malot égare son manuscrit. En 1877, un nouveau contrat est signé qui se conclut par une injonction éditoriale pressante : « Faites amusant ! ». Tout au long de la rédaction de l'ouvrage, Malot doit résister à la pression de son éditeur qui trouve non seulement le roman trop sombre, mais surtout à trop forte portée sociale.

En fait, pour décrire les mondes industriels, Malot s'attache à donner une peinture réaliste des nouveaux espaces générés par la révolution industrielle, en puisant dans des matériaux observés lors de ses explorations. Toutefois, pour ne pas perdre de vue le lectorat enfantin auquel deux des récits sont destinés, il n'hésite pas à combiner roman social et roman d'aventures. C'est cette originalité qui est au cœur de notre réflexion.

Paysages industriels : des descriptions réalistes

Parce que les patrons sont fiers de leur empire, le paysage industriel qu'ils donnent à voir s'apparente à un tableau harmonieux. Il se compose d'une usine avec des « toits en sheds »⁸, des cheminées, des logements pour les ouvriers, d'un moyen de transport (chevaux ou bœufs, puis chemin de fer) le tout dans un décor vallonné et boisé. Ce modèle de paysage, qui peut aussi être nocturne pour souligner la beauté des couleurs, constitue, selon François Crouzet⁹, le stéréotype du paysage industriel. Il s'élabore à la fin du XVIII^e siècle en Angleterre sous la plume des voyageurs aisés en référence au paysage aristocratique. Si les bruits, les fumées, les eaux polluées sont évoqués, cela n'entame en rien la beauté du tableau inscrit dans une nature paisible.

⁷ Hector Malot, *Le Roman de mes romans* (RdR) (Paris : Flammarion, 1896) (réédition Cahiers Robinson, université d'Artois, 2003) p.170-171.

⁸ Le toit en shed est « un type de couverture de bâtiments industriels présentant un profil en dent de scie et composé d'un versant vitré, de pente rapide, exposé au Nord pour un éclairage régulier et d'un autre, de pente plus faible, à couverture opaque ». (Larousse illustré, 1995, p.936).

⁹ Cf. François Crouzet, *Naissance du paysage industriel, Histoire, économie et société*, (1997, 16-3), p.419-438.

Dans *Les Besoigneux* (1883), les Dubuquois ont installé leur fabrique d'indienne sur « les pentes des coteaux » qui bordent la rivière de l'Andon. C'est le curé Commolet qui en donne une première description lorsqu'il s'approche à pied du village: « Sur le fond jaune du couchant montaient les nuages de fumée noire que vomissaient les usines d'Hannebault groupées dans la vallée ». La deuxième description de la fabrique est celle d'un peintre ami de l'industriel : au centre, les trois usines ; au levant, la maison d'habitation des maîtres ; « au couchant quatre longues files de maisons ouvrières pour loger le personnel, de manière à donner à chaque ménage un petit logement particulier avec un jardin devant » (LB, p.137) . Le peintre est surpris : « Dès l'entrée des établissements Dubuquois, on est frappé par la grandeur de l'ensemble » (LB, p.137). L'architecture en briques et en fer impressionne par son esthétique. « L'architecte qui a trouvé ces longues lignes droites, cette sévérité et cette simplicité, a fait œuvre d'art » commente le peintre (LB, p.137). Sur la colline, la disposition pyramidale des bâtiments est accentuée par la position surplombante du chalet des patrons. En dessous du jardin, un autre chalet sert au logement de l'encadrement. On compte aussi une écurie pour les bœufs qui transportent les marchandises à la gare: « Le château pour les bœufs » ont ironisé les paysans normands lors de sa construction! Passé la grille d'entrée, Glorient admire les pelouses, les allées sablées plantées de tilleuls, aucun débris, aucun détritrus, aucune vieille mécanique. Le paysage industriel est en harmonie avec le paysage naturel.

Dans *Baccara* (1886), l'action se situe à Elbeuf, la grande ville industrielle normande du XIX^e siècle¹⁰. Le patron Constant Adeline, un drapier, donne à voir la ville ouvrière décrite par une sorte de travelling que permet le déplacement de la charrette venue l'attendre à la gare:

Il regardait ce panorama qu'il n'avait jamais vu qu'avec un sentiment d'orgueil, fier de son pays natal, comme il était fier de lui-même : – la ville avec sa confusion de maisons, de fabriques et de cheminées qui vomissaient des tourbillons de fumée noire, et son vague bourdonnement de ruche humaine, le ronflement de ses machines qui montaient jusqu'à lui ; et au loin, se déroulant jusqu'à l'horizon bleu, la plaine enfermée dans la longue courbe de la Seine, avec son cadre vert formé par les masses sombres des forêts (Bac, p.337).

¹⁰ Cf. Pierre Largesse, 'Les sources locales de Baccara', dans Francis Marcoin, (dir.), *Hector Malot et le métier d'écrivain*, (Paris : Magellan & Cie, 2008), p.157-170.

Les mondes industriels dans les romans d'Hector Malot

Dans ces descriptions à la gloire de l'industrie, tout laisse à penser que ces mondes industriels sont peuplés de travailleurs heureux. Ces tableaux sont fréquents dans la littérature de jeunesse du moment, en particulier dans les *Tours de France*¹¹. On s'attendrait donc à les trouver dans les romans pour la jeunesse de Malot. Or, dans *Sans Famille* comme dans *En Famille*, Rémi et Perrine ont une vision critique des mondes qu'ils découvrent, un peu comme si, dans ces récits, on passait d'une géographie patrimoniale à la Vidal de la Blache à la géographie sociale et politique qui prévaudra au siècle suivant.

Dans *Sans Famille*, Rémi peint le monde industriel comme un enfer qui tranche avec les descriptions habituelles dans les récits de voyage pour la jeunesse. Dans chaque ville traversée, Rémi est habitué, sollicité par Vitalis, à repérer ce qui fait la beauté et la richesse du paysage, ce qui fait la beauté et la richesse de la nation. Aussi quand il arrive à Varses, Rémi ne peut s'empêcher de constater que : « Ce n'est point une belle ville, ni propre, ni régulière ». La ville minière qu'il décrit concentre les aspects les plus contraires à la vie :

Les wagons chargés de minerai de fer ou de houille qui circulent du matin au soir sur des rails au milieu des rues sèment continuellement une poussière rouge et noire qui, par jours de pluie, forme une boue liquide et profonde comme la fange d'un marais [...]. Du haut en bas les maisons sont noires [...]. Les gens qui circulent plus noirs encore, les chevaux noirs, les feuilles des arbres noirs. Les rues ne sont faites que pour les wagons des mines. Une quantité de machines au-dessus des têtes et les fenêtres des bâtiments laissent entrevoir une pluie d'étincelles. [...] Pas de monuments, pas de jardins, pas de statues sur les places ; tout se ressemble et a été bâti sur le même modèle, le cube, les églises, le tribunal, les écoles, des cubes percés de plus ou moins de fenêtres selon les besoins (SF, pp. 37-38).

Habitué à vivre dehors, il est frappé par l'air irrespirable et le bruit assourdissant :

Quand nous arrivâmes aux environs de Varses, il était deux ou trois heures de l'après-midi, et un soleil radieux brillait dans un ciel pur ; mais à mesure que nous avançons, le jour s'obscurcit ; entre le ciel et

¹¹ Cf. notre thèse, *Le romanesque du voyage et la littérature de jeunesse en France dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle*, université Paris XIII, 1995.

la terre s'était interposé un épais nuage de fumée qui se traînait lourdement en se déchirant aux hautes cheminées. Depuis plus d'une heure nous entendions de puissants ronflements, un mugissement semblable à celui de la mer avec des coups sourds ; - les ronflements étaient produits par les ventilateurs, les coups sourds par les martinets et les pilons (SF, t.2, p.38-39).

Lorsqu'il se dirige vers la Divonne, Rémi confirme la sensation d'un monde infernal :

L'aspect de ce vallon est tout à fait lugubre : un cirque de collines dénudées, sans arbres, sans herbes, avec de longues traînées de pierres grises que coupent seulement çà et là quelques rayons de terre rouge ; à l'entrée de ce vallon, les bâtiments servant à l'exploitation de la mine, [...] puis tout autour des amas de charbon et de pierres (SF, t.2, p.38-39).

Pour accentuer cette description sombre, il rencontre la « folle », une jeune veuve avec un petit enfant qui cherche son mari mort d'un coup de grisou. C'est la question de la vie des hommes dans le bruit, le fracas, la poussière et la pollution du monde industriel qui est d'emblée posée par le jeune voyageur.

Ce faisant, Rémi se mue en géographe social et décrit un monde centré sur un travail inhumain. Théorisée par Bernard Debarbieux, dans *Actualité politique du paysage*¹², cette vision politique du monde trouve son origine dans les premières représentations des Alpes telles qu'elles ont été analysées dès le XVIII^e siècle par le suisse Jean-André De Luc. Pour ce géologue, philosophe et explorateur des Hautes Alpes, la beauté d'un lieu est indissociable du bonheur de ses habitants : l'appréciation esthétique d'un paysage est inséparable du jugement moral et politique des sociétés qui l'habitent¹³. Ainsi on peut dire que les descriptions aristocratiques des mondes industriels ne sont possibles que lorsqu'elles occultent la vie des ouvriers.

¹² Bernard Debarbieux, 'Actualité politique du paysage', (2007). Article consulté en ligne le 19/09/2018 <http://journals.openedition.org/rga/382>

¹³ Jean-André De Luc, *Lettres physiques et morales, sur les montagnes et sur l'histoire de la terre et de l'homme : adressées à la Reine de la Grande Bretagne*, (La Haye : Detune, 1778).

Les mondes industriels dans les romans d'Hector Malot

Malot poursuit et approfondit sa réflexion dans *En Famille* qu'il considère comme le pendant de *Sans Famille*¹⁴. Dès son arrivée à Maraucourt, la jeune Perrine voit tout d'abord le château à « l'ordonnance grandiose » et la magnifique grille qui barre l'entrée du parc séparant ainsi le monde patronal du monde des ouvriers. Là où, en tant qu'héritière de Vulfran Painsavoine, elle aurait pu ressentir quelque fierté devant cet empire industriel familial, la fillette s'interroge sur la condition des ouvriers en la comparant à celle des paysans :

Contrairement à ce qui se voyait dans l'usine, c'étaient les vieilles maisons qui faisaient bonne figure, avec l'apparence de la solidité, et les neuves qui paraissaient misérables, comme si les paysans qui habitaient autrefois le village agricole de Maraucourt, étaient plus à leur aise que ne l'étaient maintenant ceux de l'industrie (EF, p.160).

Après quelques jours passés dans l'usine, Perrine complète la description par les bruits et les mouvements des machines qui « ajoutaient le vertige des oreilles à celui des yeux » (EF, p.197). Le dimanche, le bruit vient des cabarets. Pour la jeune fille, ce constat confirme la mauvaise qualité de la vie ouvrière.

Roman social : patrons et ouvriers

Les ouvriers sont présentés comme un ensemble indifférencié d'individus qui grouillent aux portes des usines. Ils sont comparés à des fourmis entassés dans des espaces de vie insalubres et exigus aménagés à la hâte. Toutefois Malot insiste sur l'influence bénéfique des ouvriers dans les conseils municipaux ce qu'il a pu constater dans ses fonctions de délégué cantonal de Vincennes dès son élection à ce poste en 1871. Il remarque en effet que leur présence croissante modifie les projets communaux sur la question scolaire en particulier et favorise la laïcité.

Le conseil municipal d'Yvranches vient de voter la laïcité pour ses écoles communales de filles, tenue jusqu'à ce jour par des congréganistes. [...]. Le nouveau conseil, que le parti démocratique a fait élire, grâce au développement de l'industrie qui a appelé un grand

¹⁴ Cf. Anne-Marie Cojez, 'Le dossier préparatoire à *En Famille*', dans Francis Marcoin (dir.), *Hector Malot et le métier d'écrivain*, (Paris : Magellan & Cie, 2008), p.85-99.

nombre d'ouvriers dans le pays, jusqu'en ces derniers temps agricole, le nouveau conseil a adopté la laïcité¹⁵.

Quelques figures ouvrières émergent. Rémi et Perrine sont tous deux rouleurs. Après quelques brefs conseils de précaution, sans réelle formation, les enfants sont déclarés aptes à accomplir leur tâche. Rémi et Perrine décrivent les cadences, les accidents, les contremaîtres qui maintiennent une discipline injuste, la souffrance résultant des gestes répétés et les salaires inadéquats qui ne permettent pas de vivre. Comme Perrine, Rémi se fait de nombreux amis en particulier le Magister, un ouvrier ainsi surnommé pour ses connaissances sur la mine. C'est grâce à lui que les prisonniers des eaux pourront attendre l'arrivée des secours lors de l'inondation. Aux conditions de travail infernales, s'ajoute la question de l'âge des ouvriers, Malot dénonce le travail des enfants qui abîme et contraint les corps en développement.

Dans *Les Besoigneux* (1884), Malot met en scène les courants qui s'opposent au sein de la communauté ouvrière. D'un côté, nous trouvons Grab, un ouvrier de la « vieille école » qui s'inquiète de l'avenir de l'usine. De l'autre Fiquet, qui n'est pas sans évoquer Étienne Lantier, présenté comme un « anarchiste dangereux », comme un ouvrier « des écoles nouvelles » pour qui un patron est toujours une canaille. Il dit tout haut ce que les ouvriers sont nombreux à penser : « Qu'il n'est pas juste que tout un pays travaille, souffre, sue et s'extermine pour un seul homme qui n'a jamais rien fait ». Il répète que « l'organisation sociale est absurde et criminelle » (LB, p.88-89) et que la propriété acquise par le travail d'autrui est illégitime. Pour lui le changement viendra ni des patrons ni des partis politiques qu'il juge impuissants à résoudre la question sociale mais de la prise de conscience ouvrière.

Dans les romans de Malot, la question de la compétence des industriels est centrale. Anciens ouvriers, les patrons sont au terme d'une ascension sociale. Dans *Baccara*, les Adeline ont été ouvriers de père en fils. Chaque membre de la famille apporte sa contribution à la gestion de l'usine : « Le mari travaillait dans la fabrique, la femme travaillait au bureau, et quand les fils revenaient du collège de Rouen, les filles du couvent des Dames de la Visitation, c'était pour travailler, – ceux-ci avec le père, celles-là avec la mère » (Bac, p.4). La fabrique Adeline se contente de maintenir la production à un bon niveau. Elle s'est agrandie grâce à la faillite de ses

¹⁵ In Hector Malot, *Séduction* (Paris : Flammarion : 1881), p.210.

Les mondes industriels dans les romans d'Hector Malot

concurrents, « montant étage sur étage » mais sans jamais se résoudre à voir les choses en grand. Pourtant les résultats ont été là. Malot retranscrit les récompenses que le Bottin retient de l'entreprise: « Adeline (Constant), O. Légion d'Honneur, médailles A. 1827 et 1834, O. 1839, 1844, 1849, 1^{re} classe Exposition universelle de 1855, hors concours 1867, médaille de progrès Vienne, nouveautés pour pantalons, jaquettes et paletots ». De nombreuses récompenses donc et une médaille de progrès qui a été attribuée lors de l'exposition universelle organisée à Vienne en 1873.

Mais, aveuglé par sa réussite sociale, l'industriel n'a pas anticipé la crise. Les prix des matières premières augmentent, la concurrence internationale est rude et les habitudes des consommateurs changent : la clientèle, sensible à la mode, veut de la nouveauté, quitte à ce que l'offre se fasse au détriment de la qualité. Quand Adeline est élu député et qu'il vit à Paris, il subit la concurrence de l'entreprise Eck et Ebs, des juifs alsaciens arrivés à Elbeuf quand l'Alsace-Lorraine est devenue prussienne. Cette entreprise innovante a une gestion dynamique de la crise : elle construit une usine neuve plus grande et plus mécanisée pour lutter contre la concurrence et réduire les coûts de production. Elle concentre le travail des ouvriers pour rentabiliser les machines. De plus, elle repense totalement son catalogue pour prendre en compte la question de la mode et concurrencer directement les productions roubaisiennes et anglaises. Les deux patrons marieront leurs enfants pour renforcer leurs usines.

Malot montre que ces industriels provinciaux se laissent gagner par la frivolité de la vie parisienne du Second Empire. Certes ils ont longtemps vécu dans un logement modeste au milieu des ouvriers et longtemps, ils se sont contentés de peu. Mais, même l'austère Paindavoine, au fond de la campagne picarde, un peu à la manière d'un Saccard dans *La Curée*, s'est fait construire un château dans le goût de la fête impériale avec un parc arboré et une serre, éléments de la distinction du moment. De même Adeline, devenu député, abandonne son vieil appartement peu confortable et achète le château des ducs d'Elbeuf qu'il rebaptise « maison », ce qui correspond « mieux à [ses] idées bourgeoises ».

Les fils de ces industriels sont aussi décrits comme des représentants du monde affairiste du Second Empire. Leur préoccupation est de dépenser la fortune acquise par leurs pères et comme ils sont toujours à court d'argent, certains jouent aux courses¹⁶, d'autres dans des cercles de jeux. Tout

¹⁶ Malot connaît bien ce milieu qu'il peint dans plusieurs romans.

semble indiquer que la génération montante ne s'inscrira pas dans la lignée des pères et comme elle n'a que peu de considération pour les ouvriers, elle a tendance à les mépriser et à les exploiter toujours davantage.

Enfin, les industriels peuvent aussi être victimes de maladies invalidantes qui compromettent l'avenir des usines : Paindavoine est devenu aveugle et s'inquiète pour sa succession. Dans *Les Besoigneux*, le fils Dubuquois ne réussit pas à guérir son alcoolisme. Dans *Mère*¹⁷ de graves divergences opposent le père et le fils dans la gestion de l'usine : le fils cherchera à faire interner son père pour pouvoir hériter et agir à sa guise. Rappelons que Malot vit dans une famille de notaires et il sait que ces situations existent.

Place de l'aventure : L'île dans le paysage infernal du monde industriel

En faisant de Perrine le personnage central d'*En Famille*, Malot montre son habileté à conjuguer roman social et roman pour la jeunesse. Alors que son héroïne accomplit dans l'usine une ascension professionnelle exemplaire, elle vit, dans le même temps, l'aventure quotidienne d'une robinsonne. En effet, pour échapper à la promiscuité des autres ouvrières, la jeune fille se réfugie dans la solitude d'une hutte de chasse au beau milieu d'un marais du village. Elle vit isolée dans son île qu'elle atteint à l'aide d'une perche, cueillant les herbes et les fruits nécessaires à son alimentation. Elle savoure son bonheur de dormir en sécurité sur un bon lit de fougères, gardée par les habitants de l'étang qui l'avertiront de leurs cris en cas de danger. Elle ajoute :

Et puis il n'y avait pas que la question de la sécurité [...] il y avait aussi celle du plaisir : est-ce que ce ne serait pas amusant de se dire quelle était sans aucune communication avec la terre, dans une vraie île dont elle prenait possession ? Quel malheur de ne pouvoir hisser un drapeau sur le toit comme cela se voit dans les récits de voyages, et de tirer un coup de canon (EF, p.220).

Après quelques aménagements de confort, elle est enfin chez elle, « maîtresse en son royaume, reine de son île » (EF, p.221). Elle s'empresse de la baptiser, comme font les grands voyageurs, du nom de *Good hope*, nom qui correspond bien à sa situation présente. Ainsi, en échappant à la

¹⁷ Hector Malot, *Séduction*, Paris : Flammarion : 1890.

Les mondes industriels dans les romans d'Hector Malot

vie quotidienne qui est imposée aux travailleurs –symboliquement la jeune fille manquait d'air dans le dortoir après son travail dans l'usine-, elle affiche des valeurs de dignité humaine rarement revendiquées par la classe ouvrière écrasée par l'épuisement et la misère.

Forte de l'expérience sensible que lui procure la vie dans la nature, elle va suggérer à son grand-père les premiers changements pour améliorer le quotidien des ouvriers hors de l'usine, confortée par les idées sociales de son institutrice Mlle Belhomme. On peut voir dans ce nom une référence à Maurice Bellom (1865-1919), un ingénieur social qui publie ses premiers articles à la fin du siècle¹⁸. À l'issue de la messe en mémoire d'Edmond Paindavoine, alors que les ouvriers ne se sont pas rendus à l'église, l'institutrice fait l'analyse des rapports sociaux instaurés par l'industriel :

Voyez-vous, mon enfant, nous ne pouvons demander aux autres de s'associer à nos douleurs, que lorsque nous nous associons nous-mêmes à celles qu'ils éprouvent, ou à leur souffrance ; et on peut le dire, parce que c'est l'expression de la stricte vérité...

Elle baissa la voix :

Cela n'a jamais été le cas de M. Vulfran : homme juste avec les ouvriers, leur accordant ce qu'il leur croit dû, mais c'est tout ; et la seule justice, comme règle de ce monde, ce n'est pas assez : n'être que juste, c'est être injuste. Comme il est regrettable que M. Vulfran n'ait jamais eu l'idée qu'il pouvait être un père pour ses ouvriers ; mais entraîné, absorbé par ses grandes affaires, il n'a appliqué son esprit supérieur qu'aux seules affaires. Quel bien il eût pu faire cependant, non seulement ici même, ce qui serait déjà considérable, mais partout par l'exemple donné. Qu'il en eût été ainsi, et vous pouvez être certaine que nous n'aurions pas vu aujourd'hui... ce que nous voyons (EF, p.259).

¹⁸ Ses travaux portent sur la question des interventions de l'État pour l'amélioration de la condition ouvrière : les retraites, les accidents du travail, l'enseignement professionnel. Il fut titulaire de la chaire d'économie industrielle de l'École des mines de Paris. Cf. Antoine Savoye et Frédéric Audren, *Frédéric Le Play et ses élèves, Naissance de l'ingénieur social*, (ParisTech : Les Presses de Mines, 2008).

Lors de son voyage exploratoire dans l'empire industriel des Frères Saint¹⁹ dans la Somme, Malot a été frappé par les écarts de richesse qui séparent les ouvriers des patrons. Il fait une analyse quasi marxiste de cette profonde injustice en dénonçant le contrat de travail trop souvent limité au salaire. Il en fait une question morale comme il l'écrit dans *Le Roman de mes Romans*:

S'il peut être vrai au point de vue économique pur, que le contrat de travail consiste uniquement dans le salaire payé par le patron et le travail fourni par l'ouvrier, il n'en est pas moins certain qu'au point de vue humain, cette formule ne satisfait pas du tout la conscience. Il faut n'avoir jamais passé quelques heures dans un village industriel pour accepter sans révolte la comparaison qui s'établit entre l'existence du patron et celle de l'ouvrier, quand la journée finie, chacun d'eux revient chez soi, tous deux las de la tâche accomplie, le patron quelquefois encore plus que l'ouvrier, car il s'est peut-être moins ménagé.

Je ne voudrais pas refaire le tableau du patron qui rentre dans son château en l'opposant à celui de l'ouvrier qui rentre dans son pauvre garni, il se trouve dans ce roman.

Car ce riche château dominant le village où grouille une misérable population ouvrière, n'a point été dessiné de chic, pour des phrases. Il existe, comme il en existe bien d'autres, de même qu'existent des taudis dont un propriétaire ne voudrait pas pour ses bestiaux. Et c'est parce que les choses sont souvent ainsi que je les ai peintes comme je les ai vues (RR, p.191).

Dans la notice d'*En Famille*, Malot est prudent sur les améliorations sociales qu'il suggère. Il ne décrit donc pas la construction verticale de « solutions sociales » comme Jean-Baptiste Godin a pu les théoriser²⁰ et les mettre en œuvre au Familistère de Guise²¹, mais plutôt une modification des rapports entre les ouvriers et leur patron par un meilleur respect mutuel.

¹⁹ Cf. Jean-Paul Grumetz, 'La maison Saint-Frères et la question sociale dans En Famille', in Francis Marcoin, (dir.), *Hector Malot et le métier d'écrivain*, (Magellan & Cie, 2008), pp. 114-127.

²⁰ André Godin, *Solutions sociales* (Paris : Le Chevalier, 1871). Malot ne figure pas sur les listes des visiteurs du Familistère ; mais il peut avoir rencontré Godin à Paris de 1871 à 1876 quand Godin était député de l'Aisne.

²¹ Zola a étudié l'expérience de Godin pour *Travail*.

Les mondes industriels dans les romans d'Hector Malot

Il reconnaît qu'il ne semble pas y avoir de solutions incontestables car ce qui semble bon pour les uns est dénoncé par les autres.

Yves Guyot²² critique sévèrement le récit de Malot en l'accusant de « fausser les rapports entre les employeurs et les travailleurs »²³. Guyot s'oppose en effet aux actions et aux lois de solidarité sociale qui, selon lui, encouragent les mauvais comportements des deux camps. Notons toutefois que cet économiste ne s'était pas trompé sur la portée politique d'un ouvrage pour jeunes lecteurs paru en feuilleton dans *Le petit Journal* du 13/8 au 11/10/1893 et qui comptait alors environ 2 millions de lecteurs. Le Républicain Malot est rentré bouleversé de son exploration à Flixecourt. Le monde industriel généré par le développement des entreprises Saint, inscrit dans un espace naturel remarquable de prairies et d'étangs, suscite chez lui l'indignation de voir coexister, dans un espace restreint, la plus extrême richesse et la plus extrême misère. La nécessaire amélioration des conditions de la vie ouvrière s'impose à lui ; elle va devenir centrale dans ses récits.

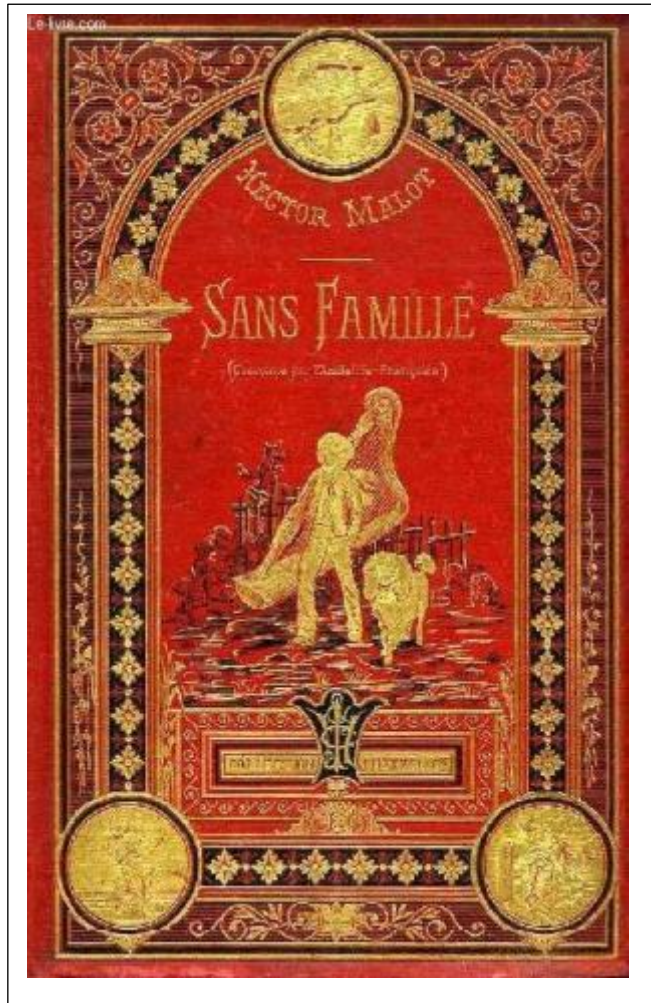
Le traitement du motif de l'île dont l'originalité est de n'être pas associé à l'espace infernal de l'usine, permet l'aventure dans un univers sombre tout en introduisant la distance nécessaire à la bonne compréhension de ce qui est en jeu dans ces mondes envahis par la technologie. Ainsi, ouvrière puis patronne, mais aussi robinsonne, Perrine remodèle doublement le paysage pour que l'homme puisse y trouver une voie vers plus de bonheur. Certes Malot fait dire à Paindavoine que ce n'est pas avec des ajustements paternalistes qu'on règle la question sociale. Mais, s'ils ne sont la solution, ils satisfont la conscience. C'est pourquoi la réussite de Perrine est d'avoir symboliquement réduit la distance qui sépare patron et ouvriers en aménageant un jardin public sur le parc du château : « Maintenant le cercle ouvrier protège le château et le fait pardonner » (EF, p.489).

Christa Delahaye

Université d'Artois

²² Romancier, journaliste et secrétaire particulier du chocolatier paternaliste Menier. Guyot a commencé à publier *L'Assommoir* en feuilleton en 1876 quand il était directeur du *Bien public* de 1876 à 1878.

²³ En 1882, Guyot a aussi mis en scène la confrontation patrons/ouvriers dans *La Famille Pichot*. Si les constats sur la classe ouvrière sont sensiblement les mêmes, Guyot décrit la marchandisation des corps des ouvriers en faisant de la jeune Fanny la maîtresse du patron de la mine qui emploie sa famille.



Carillons et Sirènes du Nord.
Le carnet d'enquête et de littérature de Rosny aîné dans le Nord

In 1928, ten years after the end of the 1st World War, Rosny aîné and two of his friends, Jean Ajalbert and Lucien Lainé, travelled all around the north of France. Carillons et Sirènes du Nord testify to its industrial strength and culture. Rosny aîné quotes several authors. His book is a testimony, a reportage and a kind of original anthology.

Il est bien loin le temps des polémiques, à l'époque du naturalisme, au moment où Zola triomphait alors que Rosny aîné cherchait encore sa voie littéraire. C'était le temps de la jeunesse et, disons-le, à la suite de Rosny aîné lui-même, le temps de l'inconscience. L'auteur de *La Guerre du feu* a désormais rangé ses armes, il est devenu Président de l'Académie Goncourt à la mort de Gustave Geffroy en 1926. Il devient peu à peu le gardien de l'institution littéraire. Il a 72 ans et il considère que son rôle dans le monde littéraire n'est pas encore complètement terminé.

Le contexte historique n'est pas sans influence sur cette prise de conscience. Si elles ont tendance à s'estomper, les conséquences de la première guerre mondiale se font encore ressentir assez douloureusement. La reconstruction de la vie économique et du monde industriel n'est pas encore achevée. Elle présente bien évidemment un risque : le regret du monde d'avant, d'un monde plus stable, plus serein. Mais la reconstruction apparaît cependant comme l'occasion de l'émergence d'un monde nouveau. Dix ans après la fin du premier conflit mondial, les regards se tournent désormais vers une nouvelle forme de puissance qui est la puissance industrielle et, plus largement, économique.

De plus, il s'agit aussi non seulement d'une reconstruction économique, mais aussi d'une reconstruction morale et politique. Refonder la nation autour de l'idée d'avenir constitue un des aspects importants de ce moment finalement plein d'espoir, même s'il prend appui sur la ruine et le chagrin¹.

¹ Voir à ce sujet l'article très éclairant de Christian Leroy, « Le Nord entre reconstruction et souvenir de la Grande Guerre dans *Carillons et Sirènes du Nord* de

La première guerre mondiale a durement affecté le monde littéraire en sacrifiant une génération entière de jeunes écrivains. Les aînés doivent prolonger leur action et assurer un relais nécessaire. Rosny aîné, le bien nommé, compte parmi les auteurs les plus présents sinon les plus influents. À sa manière, il va tenter de participer à cette tâche collective et nécessaire.

Nous allons suivre Rosny aîné dans cette démarche en nous demandant comment il parvient à établir un lien entre deux époques, l'avant et l'après de la guerre que cet homme, tout entier tourné vers la synthèse, perçoit bien comme essentiel pour son pays d'accueil. Un voyage dans le Nord de la France lui donne cette occasion.

Un voyage dans le Nord

En 1928, paraît sous la plume de Rosny aîné un bien curieux ouvrage intitulé *Carillons et sirènes du Nord*. Présenté par l'auteur lui-même comme une commande de son ami Jean Ajalbert, il est la relation minutieuse d'un voyage en automobile effectué par l'écrivain dans le Nord de la France. Passé relativement inaperçu aux yeux de la critique de l'époque, l'ouvrage est présenté dans le « Prière d'insérer » qui l'accompagne comme :

Un livre pittoresque, plein de verve, plein de couleur et de charme – tout le Nord des mines profondes, des usines géantes, des cités populeuses, des artistes, des écrivains, des poètes, des travailleurs acharnés².

D'emblée, on peut en comprendre l'organisation apparente : compte rendu de voyage, il est aussi présentation de l'univers culturel du Nord. Carnet de voyage, il devient peu à peu carnet d'écrivain. Proféré par une voix singulière, celle de Rosny aîné, il se nourrit d'autres voix : Rosny aîné fait en effet une place à de nombreux écrivains du Nord, choisis par l'écrivain, dont l'action au sein de l'Académie Goncourt, le porte à cette connaissance des milieux littéraires et de l'histoire littéraire. Quoi de plus déterminant pour cet autodidacte que de pouvoir, sinon les annexer, du moins les

J.H. Rosny aîné (1928) », in *Nord*, n°64, décembre 2014, p.155-169. L'auteur insiste beaucoup sur la présence de la guerre, ses manifestations et ses effets dans le Nord.

² 'Prière d'insérer' de l'ouvrage de Rosny aîné.

enrôler et les citer abondamment, que d'évoquer Froissard, Commynes, Marceline Desbordes-Valmore, Albert Samain, mais aussi Alexandre Desrousseaux, Gustave Nadaud, André de Guerne, Jules Mousseron, Léon Bocquet, Théodore Varlet, d'autres encore, au total une vingtaine d'auteurs dont on propose quelques extraits à la lecture. L'itinéraire est bien un itinéraire géographique, mais il se double et s'enrichit d'un itinéraire littéraire. Les paysages prennent du relief.

Tout commentaire serait superflu si nous n'acceptons de considérer la genèse même de l'ouvrage. Tout nouveau Président de l'Académie Goncourt, Rosny aîné entretient avec un autre académicien, Jean Ajalbert, une amitié tonique et chaleureuse dont témoigne abondamment la correspondance échangée. L'attachement entre les deux hommes est manifeste, malgré des divergences fortes. Leur fréquentation remonte aux premiers moments du Grenier de Goncourt. Dès 1926, Ajalbert est sollicité par Horace de Carbuccia, directeur des Éditions de France, pour diriger une collection de livres régionalistes. Fervent défenseur de l'Auvergne³, il s'empresse d'accepter et après quelque temps de débat avec Rosny aîné, il finit par le convaincre de s'engager dans l'écriture du premier ouvrage de la collection. Habile mémorialiste, il relate dans *Les Mystères de l'Académie Goncourt*, le moment qui a fait naître *Carillons et Sirènes du Nord* sous la main de Rosny aîné :

Nous avons voyagé ensemble, par l'hiver, à diverses reprises dans les Flandres où il (Rosny aîné) recueillait les éléments d'un livre-type du Pays : *Carillons et Sirènes du Nord* qui installe de la nouveauté encore dans son œuvre déjà si profondément variée⁴.

De fait, l'initiative a été lancée dès le mois de mai 1926 comme l'atteste une lettre d'Ajalbert à Rosny aîné. Elle évoque un titre d'ouvrage encore provisoire – *Carillons du Nord* – ainsi qu'un projet encore vague : « Nous irions sur place à l'automne – usines – reconstitution – mines (Lens) – tout

³ Il a publié *En Auvergne* (Dentu, 1893) et *Feux et cendres d'Auvergne* (La Renaissance du livre, 1934). Jean Ajalbert (1863-1947) participe très tôt aux réunions du Grenier d'Edmond de Goncourt. Il sera élu à l'Académie Goncourt en remplacement d'Octave Mirbeau, en 1917, année de la mort de son fils au combat. D'abord fervent défenseur de Dreyfus, il participera activement au Parti Populaire Français de Jacques Doriot (1942). Il devient « écrivain indésirable » (CNE) et il est condamné pour fait de collaboration.

⁴ Jean Ajalbert, *Les Mystères de l'Académie Goncourt*, Ferenczi et Fils, 1929, p. 294.

cela facilité par nos amis ». Ajalbert se sent porté par le projet : il obtient un tirage initial de 6000 exemplaires et escompte de « sérieux résultats ». Une seconde lettre, du 7 juillet 1926, évoque l'avancée du projet. Ajalbert, alors administrateur de la Manufacture nationale de Beauvais, parvient à réunir Rosny aîné et Lucien Lainé. Il annonce l'entreprise. Lucien Lainé est le directeur d'une grande entreprise de Beauvais, La Manufacture Française de Tapis et Couvertures. Ces deux lettres de 1926 nous expliquent bien la manière dont l'ouvrage s'est peu à peu construit. Plusieurs voyages ont eu lieu de juillet 1926 à septembre 1927 pour aboutir au livre qui paraît en 1928. Le terme de « reconstitution », employé par Ajalbert, traduit bien à la fois l'idée de présenter la manière dont la région du Nord reprend pied dans la vie économique et culturelle de la fin des années 20, mais aussi la manière dont s'est peu à peu construit l'ouvrage. Dans sa préface, Rosny aîné emploie également le même terme :

De ce Nord méthodiquement pillé, détruit, ruiné et qui s'est reconstitué magnifiquement (avec tant de décombres encore), je constate avec une joie recueillie la vitalité magnifique⁵.

Le *Trésor de la Langue française* nous précise que le verbe reconstituer « participe de l'idée de rétablir, de reproduire un passé à l'aide d'éléments nouveaux, de recherches diverses ». C'est dans cette intention que Rosny aîné aborde son projet littéraire. En cela, il complète l'intention première d'Ajalbert, récent et très éphémère directeur de collection. En effet, il s'agit avant tout de décrire les « Petites Patries », un livre, rappelle Rosny aîné, où « l'écrivain dirait son pays, ses souvenirs d'enfance, sa vision personnelle ». Ce serait lui autant que son village, que sa province (CSN, p.1.). Il faudrait, ajoute Ajalbert, « s'intéresser un peu au travail, au commerce, aux industries ». Rosny aîné va s'inscrire dans ce projet tout en y ajoutant sa part intime :

Ce n'est pas sans émotion que je revenais à ce ciel... d'où la vie m'a emporté... Bruxelles, Londres... C'est ici la terre de mes aïeux, au moins de la plupart d'entre eux : comment pourrais-je le revoir sans que remontent en moi les souvenirs de la race et de l'individu (CSN, p.3).

⁵ J.-H. Rosny aîné, *Carillons et Sirènes du Nord*, Les Éditions de France, 1928, p. III. Désormais, l'ouvrage sera abrégé CSN.

Le premier livre de souvenirs littéraires de Rosny aîné s'intitulait *Torches et Lumignons*⁶. La référence visuelle et lumineuse liée à la galerie de portraits littéraires qu'il découvre à son lecteur, est délaissée au profit d'une référence sonore contenu dans la mention des Carillons et des Sirènes. Rosny aîné en explique le sens :

Les Carillons du Nord – voilà ce qui sonnait à ma mémoire. Ils se sont tus presque partout et ce sont des cheminées qui sollicitent mes regards, les Sirènes impérieuses de l'Usine qui tympanisent nos oreilles (CSN, p.4).

Rosny aîné abandonne vite la tonalité élégiaque pour marquer dans le titre même la dimension temporelle du progrès. Refusant en effet les « regretteurs du passé », le « passé défunt », il fait de la sirène la marque sonore de l'avancée, de la modernité et de la renaissance, de l'énergie retrouvée. Comme nous allons le voir, Rosny aîné s'attache à l'évocation des « machines magiques, aux prodiges de l'électricité, aux forces géantes, aux usines subtiles (CSN, p.6).

Un voyage dans le temps

Rosny aîné répond à deux commandes : l'une, venant d'Ajalbert, qui lui permet au travers d'un voyage de donner une image vivante de la reconstitution de l'industrie dans le nord ; l'autre, venue de l'intime, qui va révéler certains traits profonds.

L'ouvrage de Rosny aîné se présente comme un guide fondé sur les règles du genre. Il est à la fois un parcours et un choix. Le parcours que fait Rosny aîné apparaît comme le sien propre. Partis de Paris, ses compagnons et lui s'aventurent dans le Nord à bord d'une automobile, « l'hospitalière auto de l'ami Lainé », sorte de formule magique qui inaugure une atmosphère de voyage tout à fait particulière. Si, comme nous l'avons vu, le récit est en fait le résultat de plusieurs voyages, le choix de la situation est intéressant. Il révèle l'envie de créer une atmosphère propre à la découverte et rendue possible par ce moyen souple de locomotion qu'est l'automobile, qui

⁶ J.-H. Rosny aîné, *Torches et Lumignons, Souvenirs de la vie littéraire*, Éditions de la Force française, 1921. Voir Jean-Michel Pottier, « Que nous apprennent les manuscrits de souvenirs littéraires – Le cas de *Torches et Lumignons* », in Vincent Laisney (dir.), *Les Souvenirs littéraires*, Presses universitaires de Liège, 2017, p. 73-88.

permet de suivre des itinéraires modulables, de revenir en arrière ou de s'arrêter autant que l'on veut. C'est donc à une découverte en mouvement qu'on assiste. Le « nous » collectif des voyageurs laisse souvent place à un « je » d'énonciation qui révèle une parole plus intime, parfois même autobiographique. En témoignage, parmi d'autres, le moment du départ lorsque le voyageur se met en route. Elle va jusqu'à chercher dans le passé lointain les traces d'une expérience déjà effectuée :

Le départ. Comme toujours, ce départ est une invitation à l'aventure. [...] Je songe à un autre départ, à seize ans, dans le même terroir, je revois deux enfants qui vont bientôt comme moi, cesser de l'être, et qui sont mes compagnons de route. Nous emportons un tout petit pécule – à peine de quoi manger et dormir dans des auberges... Mais nous sommes follement riches tout de même. (CSN, p.9)

Le voyageur, accompagné de ses deux compagnons, découvre, observe, s'étonne à l'instar d'un Persan de Montesquieu. L'évocation spatiale prend immédiatement appui sur la mémoire, mémoire personnelle, on le voit, mais aussi mémoire historique qui ne cessera d'être développée tout au long de l'ouvrage. Toutefois, l'évocation de l'espace a une spécificité chez Rosny aîné. La découverte de l'espace est immédiatement liée à l'impression du temps qui, chez Rosny aîné prend en compte le passé, mais aussi, nous le verrons, l'avenir. Nul paysage n'est évoqué sans qu'il soit relié à une dimension temporelle. Ici, c'est Lille, évoquée rapidement dans son organisation mais aussitôt dans son lien avec Louis XIV ou lors de la guerre de 1870 ; là, c'est Roubaix fille de la laine et du lin et immédiatement reliée à une querelle avec Lille au sujet de la production du textile.

Les lecteurs ne sont pas en retrait puisqu'ils sont souvent associés comme destinataires explicites et logiques des petites notices : « Le voyageur ira voir... » (CSN, p.15), « Si vous avez le temps, je vous engage à faire une halte... » (CSN, p.48), « Êtes-vous curieux de connaître sommairement les opérations nécessaires au tissages ? » (CSN, p.82), « À Bergues, vous trouverez ... » (CSN, p.132).

Comment s'effectue alors la représentation de l'espace industriel ? Il est tout d'abord progressivement dévoilé au fur et à mesure de l'avancée du voyage. L'itinéraire suivi permet de mettre en évidence plusieurs étapes : Arras, Lille, Roubaix-Tourcoing, Douai, Valenciennes, Cambrai,

Dunkerque, Hazebrouck, Hondshoote, Cassel, Bergues, Condé sur l'Escaut, Maubeuge, Lens puis Anzin.

Dans la logique de l'ouvrage dont l'objectif, rappelons-le est à la fois de présenter le Nord, mais aussi de dresser un tableau des effets de la reconstruction, le voyage débute par la contemplation des ruines. Celles d'Arras sont encore présentes en 1926 :

Nous passons d'abord par de petites rues malchanceuses. Quelques maisons éventrées, des fragments de chambres, l'invasion des orties, des lichens, des chardons, des herbes folles...(CSN, p.12)

Mais bien des ruines encore, des lieux funèbres où la ronce, l'ortie, les pariétaires, la broussaille, les herbes sauvages, les liserons poussent entre les poutres calcinées, parmi les débris cyclopéens, où foisonnent les insectes et les rongeurs. (CSN, p.163)

La contemplation du désastre laisse pourtant place à une autre vision. Elle passe tout d'abord par la subjectivité du voyageur à la fois fasciné et étonné par la vitalité technique et l'énergie. Lors du passage à Lens, Rosny aîné prend le lecteur à témoin et lui fait part de sa surprise :

Rappelez-vous, d'autre part, ces machines à tisser qui exécutent les plus délicats travaux jadis réservés à la main humaine, ces machines à calculer qui accomplissent, en un moment, des opérations qui prendraient vingt, cinquante fois plus de temps à un comptable expérimenté, et qui résolvent parfois de véritables problèmes, ces machines plus subtiles encore qui parlent et chantent comme des hommes... De plus en plus, l'humanité réalisera des rêves fabuleux et créera même au delà de tous les rêves. (CSN, p.150)

La fascination pour la machine est totale. Elle s'était déjà exprimée dans les pages précédentes lorsque Rosny aîné avait visité filatures et sucreries. Rosny aîné est d'abord fasciné par le gigantisme de ce qu'il aperçoit. Au travers de ce qu'il nomme son « récit » ou ses « notes »(CSN, p.141), il développe l'itinéraire et les cadrages. L'univers industriel se déploie au travers des ateliers dont il énumère les constituants : ponts roulants, chemin de roulement, charpentes de mines, ce qu'il nomme les « belles œuvres de l'industrie contemporaine » (CSN, p.50.). Signe apparent de ce déploiement, le nombre est constamment convoqué pour illustrer

l'ampleur : les paragraphes se succèdent en affichant la masse et le contenu :

Lille-la-Vaillante lutte allègrement pour l'existence. Elle est avec Gand, une métropole du lin : c'est Lille qui en fixe les prix mondiaux. 245 000 broches, avec 25 000 ouvriers sont consacrées à la filature du lin et des étoupes dans 21 manufactures. 4 000 ouvriers environ s'occupent de la filerie du lin. (CSN, p.27)

Plus loin, il est question des usines de l'industrie chimique des établissements Kuhlmann de la Madeleine-lès-Lille :

La superficie des usines atteint 320 hectares. Elles emploient six mille ouvriers, nombre d'autant plus considérable que le travail humain est réduit au minimum. Elles produisent un million cent cinquante mille tonnes de produits chimiques et les produits organiques en quantités croissantes. (CSN, p.107)

Au delà de la magie évocatoire du nombre, comment concrètement Rosny aîné traduit-il son envie de représenter le gigantisme et la puissance ? Tout d'abord, il démultiplie son itinéraire : chaque étape (Lille, Dunkerque, Lens) donne l'occasion d'une multiplicité de nouvelles étapes par lesquelles passe le trio de visiteurs : à Fives-Lille, on entrevoit d'abord la fonderie d'acier, puis l'atelier d'usinage et de cintrage, l'atelier du modelage et de la menuiserie, le magasin des modèles, l'atelier des Forges ; la visite s'accélère :

un atelier d'estampage, une section d'usinage des matrices, un parc à matrices avec pont roulant, un garage de locomotives, des entrepôts d'outillage – ah ! c'est incommensurable ! (CSN, p.49)

De plus, il rend compte de sa visite en utilisant un vocabulaire technique approprié au travers d'énumérations : laminoirs, locomotives, appareils de sucreries, appareils de levage, appareils de mines, générateurs de vapeur de tous types, chaudières multitubulaires, appareils de grosse et moyenne chaudronnerie, ponts et charpentes métalliques (CSN, p.47). Le désordre de l'énumération est volontaire dans la mesure où l'impression d'une masse composite, hétérogène étourdit le lecteur. À ce principe d'accumulation, Rosny aîné joint l'image constante du gigantisme. Il multiplie en effet le réseau lexical de l'énorme par des amplifications

constantes qu'annonçait déjà la prolifération d'indications chiffrées. Il joue également du contraste : en mettant en présence la machine et l'humain, comme le poème de la puissance et de la fragilité, il renforce encore le choc visuel venu de l'activité industrielle. Rosny aîné n'oublie pas d'engager le lecteur, futur visiteur, à « admirer », « s'étonner », à « essayer d'imaginer » (CSN, p.50-51). L'humain se retrouve d'ailleurs situé dans l'ordre du détail : un « Lilliputien aux muscles débiles » (CSN, p.48), pourtant partie prenante de la vie industrielle.

C'est précisément cette vie industrielle, le paysage décrit constitutif d'une nouvelle beauté que recherche à évoquer Rosny aîné. À de nombreuses reprises, il évoque l'idée d'une beauté essentielle : il s'agit de montrer le Nord en beauté (CSN, p.2), d'évoquer de la « Beauté neuve » (CSN, p.4). Plus précisément, Rosny aîné cherche à dévoiler un aspect inattendu du Nord : « Ah ! Que ce livre incite le voyageur à déchiffrer la beauté du Nord, derrière ces fumées, voilà ce que je désire » (CSN, p.6). Il reprend le mot de « beauté » à la ligne suivante comme pour généraliser ce qu'il considère comme l'essence même de cette beauté moderne à laquelle il a pu faire allusion dès le début de sa carrière d'écrivain⁷.

Si Rosny présente bien les diverses ressources industrielles du Nord, le mouton, l'acier, la chimie, il fait également place à l'autre trésor qu'il va présenter de manière tout à fait différente. Lors de son passage à Lens, la tonalité change. Rosny aîné n'est plus le témoin intercesseur, mais il va s'engager physiquement dans l'action. Aux choses vues, il va associer l'expérience vécue, tout en donnant au voyage une orientation différente. Dépassant rapidement le carillon de Bergues, voilà les trois voyageurs prêts à « descendre dans la terre profonde » (p. 135), inaugurant un chapitre intitulé « Dans la houillère, pays des cavernes ».

Arrêtons-nous un instant sur ce titre qui oriente désormais le lecteur dans une direction tout autre. À l'étonnement suscité par la profusion industrielle se joint un autre monde, celui des profondeurs, celui qui a déjà été qualifié de magique, quelques pages auparavant. Visitant les usines chimiques Kuhlmann, Rosny aîné confie :

⁷ On peut en effet voir dans sa réponse à l'enquête de Jules Huret les premiers signes encore instables de cette recherche.

Jean-Michel Pottier

Ce qui frappe le visiteur, c'est le côté mystérieux de l'œuvre accomplie dans la plupart de ces usines. On ne se trouve plus ici devant un monde de machines fonctionnant à outrance et souvent avec un effrayant tintamarre. C'est le silence, une manière de recueillement. [...] Un jour viendra où nos peuples de roues, de bielles, de chaudières, de cheminées auront disparu. Tout se fera dans de grandes salles silencieuses et propres [...] Plus de fumées, plus de poussières nocives, plus de températures suffocantes, plus de feux homicides. L'ancienne usine, puante, tapageuse, aura vécu. Elle ne sera plus qu'un souvenir mélancolique... (CSN, p.107-108)

Rosny aîné va aller plus loin dans la présentation de l'ensemble en théâtralisant son propos. En tout premier lieu, il fait dire, non sans humour » à l'un des participants que la descente dans la mine constitue « l'embarquement pour sous-terre ». Mais il s'agit tout d'abord de revêtir le costume nécessaire :

Une chemise de flanelle, un pantalon de toile, baptisé jupe, une veste de la même toile, une manière de casque en cuir durci, tout rond, un vrai pot, [...] une coiffe qui cache les oreilles, enfin un veston-vareuse plutôt épais, assez chaud, de couleur sombre. (CNS, p.135)

Les personnages sont parés et campés :

Là-dessous, Ajalbert prend des airs de chef arverne ; Lainé ressemble étonnamment, en plus jeune, à Dante Alighieri ; mon facies paraît plus mauresque. (*ibid.*)

Le trio hétéroclite s'engage alors dans le « descenseur ». La visite prend alors une autre tournure. Le vocabulaire si technique de Rosny aîné se transforme pour laisser place à un vocabulaire beaucoup plus imagé, ressortissant à la dimension culturelle avec les termes de « galerie plutonienne », de « cave des Enfers », de « trou infernal », d'« Érèbe ». Mais la touche propre à Rosny se manifeste dans l'allusion à la « caverne » : le vertige est total. À de nombreuses reprises, Rosny aîné convoque le lexique de la préhistoire : Fives-Lille est ainsi dépeinte : « Ce sont les cavernes des Cyclopes, le pays farouche et magique où l'homme soumet le fer et le feu à sa volonté » (CNS, p.45).

Le lieu devient vite sans commune mesure avec la réalité :

À l'intérieur de la centrale à vapeur, on a d'abord l'impression de forces terrifiantes. D'immenses machines grondent. Ici l'homme fait naître et maîtrise des énergies qui se traduisent par des courants de 15000 volts. Ils mettent aux mains du petit être vertical, naguère si misérable dans la sylve, le pouvoir des dieux. Mais que le Maître touche un des câbles où passent les cyclones invisibles, et le Maître aura vécu. (CNS, p.148)

La reconstruction industrielle est en fait fondée sur l'existence d'une préhistoire, moment indispensable pour la compréhension de son temps. Ce lieu correspond cependant à la juxtaposition de plusieurs moments de l'industrialisation : le cheval de la mine, encore présent au fond, côtoie le train à bord duquel prennent place les visiteurs. La visite s'achève comme une « petite aventure » sans vrai danger.

Toutefois, d'une manière assez surprenante, Rosny aîné insère les notes de son compagnon Lucien Lainé. Il va ainsi durant sept longues pages déléguer la parole. Le propos reprend l'ensemble du parcours d'un autre point de vue, comme si, en une seconde étape, il semblait nécessaire à Rosny aîné de déléguer sa parole. Les principaux épisodes sont intégralement repris et Lucien Lainé, en patron d'entreprise, n'oublie pas de rappeler le principe de réalité en montrant toute la distance qui, désormais, sépare les images anciennes de celles d'aujourd'hui. Pour cela, il fait appel aux travailleurs :

Il faut admirer nos travailleurs du sous-sol, mais ne pas nous croire forcés de les plaindre, sans savoir. En réalité, ils peuvent vivre heureux dans une organisation sociale qui se perfectionne chaque jour et ils voient le soleil, ils respirent dans leur jardin, plus souvent et plus longtemps que bien des travailleurs de la surface. La température de la mine est toujours égale, la ventilation parfaite. Ils travaillent isolément, dans une liberté relative et leurs rapports avec les « porions » ne sont pas exempts de confiance. *Germinal* s'estompe, heureusement dans un passé sans retour. (CNS, p.144-145)

Cette délégation de parole, pour le moins habile, permet à Rosny aîné de citer sans l'assumer le propos de son compagnon. Lorsque « *Germinal* s'estompe », l'avenir a une autre perspective. Et l'on a le dernier mot.

Un voyage dans les lettres

Le dernier chapitre du livre de Rosny aîné est tout entier consacré à un tour d'horizon de ce que Rosny aîné appelle les « Lettres de Flandres ». Considérant qu'elles sont injustement méconnues, il va tenter d'en proposer un tour d'horizon sinon complet, du moins significatif. La petite Patrie qu'il évoquait en début de préface se complète de ce qu'il appelle une province de l'art et de la littérature. Juste retour puisqu'il considère que nombre d'écrivains méritent une place respectable.

Le chapitre 27, intitulé 'La littérature flamande et wallonne du nord', est tout entier consacré à ce panorama : 21 notices, toutes construites à l'identique, se distribuent sur les 91 pages du chapitre. Chacune développe une personnalité et présente quelques citations ou quelques extraits de longueur très variables. Marceline Desbordes-Valmore, Albert Samain, François Cottignies, dit Brûle-Maison, Desrousseaux, auteur du P'tit Quinquin, L'canchon-dormoire, Pierre Mille, Léon Bocquet ou Théodore Varlet, André Couvreur prennent place dans ce Panthéon du Nord.

Christian Leroy analyse avec raison les liens qui unissent ces extraits avec les propos tenus lors de la partie plus descriptive. Dans la logique de sa démonstration, il montre, avec précision, combien les auteurs sont les témoins d'une région meurtrie par la guerre et dont les peines figurent clairement dans leurs propos. Théodore Varlet offre une « Veillée de guerre » datant de 1915, tandis que Florian-Parmentier évoque « L'hiver en Flandres » durant la guerre. Le chapitre s'achève avec une adresse à Notre-Dame de Lorette :

O Lorette ! O flambeau ! (...)
O Lorette ! O martyre ! (...)
O Lorette ! O drapeau ! (...)
O Lorette ! O calvaire ! (...)⁸

Mais il serait réducteur de limiter l'anthologie à la question de la guerre. Bien au contraire il est intéressant de noter la variété et la diversité des extraits choisis, appartenant à des époques différentes, à des thématiques très diverses. Prose et poésie sont présentes, tout comme le reportage ou le roman. On y trouve des tentatives d'explication de la puissance du Nord (le rôle de la famille, du « fait familial » selon Martin-Maury, directeur du

⁸ Poème du docteur Emile Pointeau, CSN, p.323-324.

Carillons et Sirènes du Nord. Le carnet d'enquête de Rosny aîné

Télégramme du Nord), on assiste au départ des corsaires extrait d'un roman de Henri Malo ou bien on plonge dans l'univers fantastique d'André Couvreur, écrivain du merveilleux scientifique. On peut y lire également l'évocation des Reuzes par Louwyck, des combats de coqs par Léon Bocquet, des poèmes du travail ou de sagesse populaire, jusqu'au lyrisme de Marceline Desbordes-Valmore que Rosny aîné reconnaît comme particulièrement digne d'intérêt et à laquelle il consacre une véritable biographie.

De fait, Rosny aîné brosse à sa façon un paysage littéraire certes ancré dans la réalité d'après-guerre, mais riche d'une grande diversité et de belles nuances.

Carillons et Sirènes du Nord constitue un ouvrage qui programme un mode de lecture tout à fait singulier. Il instaure deux niveaux de lecture du paysage du Nord. L'un, plus large, donne les grandes orientations descriptives et explicatives (étonnement face à la technique, foi en l'avenir de la région, en ses habitants), il reste manifestement dans le domaine de l'espace ; l'autre, plus détaillé, fait entendre une voix ample, sonore, dynamique, mais aussi plus intime et il nous offre une plongée temporelle, souvent de l'ordre de l'archaïque au moment des évocations fortes. Une forme de contrepoint.

Deux directions d'interprétation s'imposent :

D'une part, la confrontation fraternelle est bien là. Rosny jeune fait paraître son livre sur Hossegor un an auparavant. Créateur avec Paul Margueritte de la station d'Hossegor, il affirme la puissance de l'océan. Voisin à la table de Drouant, durant les séances de l'Académie Goncourt, Rosny aîné et Rosny jeune ne pouvaient que dialoguer par ouvrage interposé.

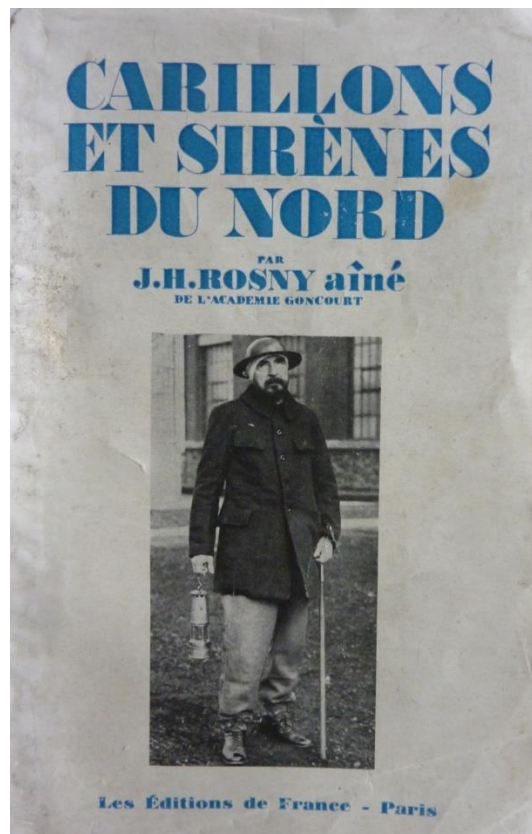
D'autre part, une question plus idéologique apparaît. S'il est clair que la reconstruction est au cœur de l'ouvrage de Rosny aîné, la notion de « Petite Patrie » appelle un commentaire. Contrairement à ce que pense Ajalbert, Rosny aîné ne s'en tient pas à cette peinture locale. Il cherche à s'inscrire dans un débat plus large entre Sud et Nord (et dont le repère sera toujours Paris !). D'une certaine manière, il relance le débat qui opposait Daudet et Zola dans les années 1890. À Daudet qui pensait que le Sud représentait la

Jean-Michel Pottier

« gaieté du monde » et la puissance intrinsèque de l'imagination⁹ » Zola rétorquait de former « un seul peuple, un grand peuple qui obéisse aux mêmes élans de vérité et de justice¹⁰ ». Rosny aîné, naturalisé français depuis 1891, rejoint Zola bien longtemps après sa disparition. Il ne peut en rester aux particularismes. Lui aussi pense à la Patrie, la grande.

Jean-Michel Pottier

ITEM/CNRS-ENS, Paris



⁹ J.-H. Rosny aîné, *Torches et Lumignons*, Editions de la Force française, 1921, p.163-164. Alphonse Daudet évoque clairement la question dans « Mon tambourinaire », in *Trente ans de Paris*, Marpon et Flammarion, 1888, p.120-121.

¹⁰ Émile Zola, « Causerie à Frédéric Mistral », *La Tribune*, 20 septembre 1868, *Œuvres complètes*, t.12, Cercle du Livre précieux, 1968, p.762.

Le topos littéraire du mouvement social d'Anzin à Californie

In this essay I try to show that the American journalist and novelist Frank Norris (1870 -1902) was much influenced in his writings by the epic character of Zola's work. American journalists frequently pointed out immoral material in the French author's novels, but many tried to justify it by stressing its role in Zola's social vision. Norris wished to show that naturalistic writings did not deserve all the reproaches of indecency and immorality, and in his articles, he highlights the epic element in the social struggles of Zola's novels. Fascinated by naturalism, which he considers a special type of romanticism, Norris tried to follow the naturalist method in the creation of his trilogy, The Epic of the Wheat.

Au XIX^e siècle, la littérature d'imagination a très souvent trait au mouvement social, que ce soit chez les romantiques avec Hugo ou chez les naturalistes comme Zola. Dans le but supposé de dénoncer une situation économique difficile, les romanciers racontent régulièrement des épisodes de lutte sociale, au point d'en faire un véritable topos. Celui-ci donnera lieu à divers romans de part et d'autre de l'Atlantique, apportant un aspect plus social au courant naturaliste.

Frank Norris est un auteur californien qui n'a pas caché son admiration pour l'œuvre de Zola, qu'il entend suivre dans le naturalisme. Portant haut la morale, il apporte un éclairage différent sur les scènes de luttes sociales, permettant une nouvelle perception de l'œuvre par la critique. .

La plupart des romans de Zola ont suscité aux États-Unis une réaction particulièrement violente de la critique. *The Literary World* explique « we do not advise anybody to read *L'Assommoir* »¹, tandis qu'un autre affirme que « *Nana* is indisputably M. Zola's worst book »². Pourtant, la curiosité que Zola suscite est grande. Les journalistes s'intéressent à sa méthode, mais aussi à sa vie, qu'elle soit professionnelle ou plus personnelle. Le fait qu'il ait vécu dans la pauvreté avant d'accéder à la notoriété et à la richesse

¹ Anonyme, 'Fiction', *The Literary World*, X, n°13, (21 juin 1879), p.202.

² Anonyme, 'Recent Novels', *The Nation* (New York), XXX (19 février, 1880), p.141.

est particulièrement relayé notamment par des revues comme le *New York Times*. Une quinzaine d'années avant l'affaire Dreyfus, l'aspect politique de la personnalité de Zola intéresse déjà beaucoup les Américains.

Quand *Germinal* est publié en 1885, cela fait déjà sept années que son auteur est connu outre-Atlantique. Si la critique n'accueille pas l'œuvre positivement, celle-ci rencontre cependant le succès. Une autre caractéristique partagée entre les deux romans est leur intérêt pour la situation sociale des franges les plus pauvres. *Germinal* décrit en effet un mouvement de grève dans le coron de Montsou après des années de noire misère chez les mineurs. À la même époque, Norris est en séjour d'études à Paris et commence à s'intéresser à Zola : il lit ses ouvrages et écrit des articles sur ses romans. De retour chez lui, l'Américain connaît alors dans son pays des problèmes sociaux similaires à ceux qui existent en France. Il décide donc de s'inspirer d'un événement marquant de l'histoire de son pays : celui du combat social des fermiers contre la compagnie de chemin de fer qui leur a fait tout perdre en quelques années. L'intrigue ressemble à celle de *Germinal*, dans laquelle les mineurs sont en difficulté suite à la multiplication des mines : « Et voilà qu'on se remet à se serrer le ventre »³, de la même façon que la culture intensive du blé fait peser une menace sur les ranchs de Californie : « Everything seemed to combine to lower the price of wheat. The extension of wheat areas always exceeded increase of population ; competition was growing fiercer every year »⁴. Chez Zola, c'est la réduction de salaire qui déclenchera le mouvement social, tandis que ce sont les exigences de la compagnie de chemin de fer, rachetant la terre durement gagnée à des prix dérisoires, qui acculeront les agriculteurs au combat.

Lorsque Norris reprend ce topos, il lui apporte sa vision et son interprétation du naturalisme. Il ajoute un caractère épique et un peu manichéen à la littérature zolienne, ce qui lui permet de contrer les reproches faits à l'auteur français tout en développant ce qui est apprécié chez lui. Il rend ainsi les luttes sociales actuelles plus acceptables pour le lectorat des États-Unis. Le but social du naturalisme en permet donc la grandeur.

³ *Germinal* (RM III, p.1137).

⁴ Frank Norris, *The Octopus : A Story of California*, (USA Jefferson Publication 2015), p.16.

Le topos littéraire du mouvement social d'Anzin à Californie

De quelle façon l'éclairage épique de Norris lui permet-il d'éviter les reproches habituels faits au naturalisme pour magnifier l'aspect social du courant littéraire et ainsi donner un nouvel éclairage sur le modèle zolien ?

I) La Réception de Zola aux États-Unis.

Sur *L'Assommoir*, il est dit que : « The mind of M. Zola cannot be called a poetical one. [...] 'L'Assommoir', pretends to be a photograph of the manners of the Parisian population of the Faubourgs »⁵. Ici se trouve un reproche qui est souvent fait à l'auteur : il n'est pas vrai que les classes populaires ressemblent à ce qu'il dépeint. Ce ne serait donc même pas un véritable porte-parole pour eux : l'écrivain serait un imposteur. Le critique va ensuite plus loin : « Now, if M. Zola is right, they have nothing but appetites, they feel a sort of fiendish hatred of the classes which possess capital ; they have lost all faith in political or even socialistic theories »⁶. Zola serait finalement l'ennemi même du socialisme. Ici, la question a été tranchée : l'auteur français se moque des ouvriers et de la classe populaire par ses romans.

Le reproche principal est généralement centré sur la morale : « Hence he admits many scenes that most writers and most readers of English consider improper ; and in place of veiled allusion and innuendo he uses plain and direct language, speaking, the average reader will think, with brutal openness »⁷. Les reproches « improper », « direct language » et « brutal openness » sont sans doute liés à une écriture mettant en valeur le langage des classes sociales populaires. C'est d'ailleurs sur ce rapport que Norris mettra l'accent lorsqu'il réécrira le passage de la lutte des agriculteurs.

Finalement, Zola fait scandale parce qu'il s'intéresse aux classes populaires et surtout qu'il leur ressemble en certains points, ainsi que le fait remarquer le *New York Times* : « He underwent a period of great poverty and wretchedness, when even a pennyworth of pork was regarded by him as a luxury »⁸. Les reproches faits peuvent être considérés comme des marques

⁵ Anonyme, 'The Latest Specimen of French Popular Literature', *The Nation* (New York), XXIV, n° 611 (15 mars 1877), p.161.

⁶ *Ibid.*

⁷ C.W.Bardeen, 'Zola's Rougon-Macquart Family', *The Overland Monthly* (San Francisco), XVI, n° 94 (octobre 1890), p.421.

⁸ Anonyme, 'Émile Zola's Career', *NYT*, (30 septembre 1902), p.9.

de la nouveauté chez Zola : son indifférence par rapport aux règles de la morale le rend différent de la plupart des autres auteurs. Lorsque son œuvre est appréciée, elle l'est pour sa force et sa grandeur, ainsi que le journaliste de *The Overland Monthly* l'exprime à propos de la série des *Rougon-Macquart* qu'il qualifie de 'chêne':

Certainly the oak is masterly. A comprehensive observer, a keen analyst, a luxuriant word painter, Zola is, above all, a conscientious artist. He believes in his work ; he has wrought into it his life and heart and soul ; and with all its blemishes I believe he has accomplished the greatest literary achievement of the younger men of this generation ⁹.

Ce qui ressort en général des soutiens que reçoit l'auteur aux États-Unis, c'est la grandeur des personnages et l'ampleur du travail : ce sont des éléments qui peuvent rapprocher sa production romanesque d'une forme d'épique. Norris va prendre appui sur ces notes positives que relèvent une partie de la critique pour contrer les reproches et défendre le naturalisme. Pour ce faire, il a d'abord tenté de démontrer dans ses articles que les critiques négatives de l'œuvre de Zola n'étaient pas justifiées.

Frank Norris, romancier et journaliste, a écrit de nombreux articles sur Zola. Il s'intéresse également aux problématiques littéraires qui lui sont contemporaines. L'un de ses essais les plus célèbres est « Zola as a Romantic writer », dans lequel il explique : « Naturalism is a form of romanticism, not an inner circle of realism »¹⁰. Dans cet article, il répond *in fine* à la plupart des reproches faits au naturalisme. Il explique que le choix des personnages ne porte pas en premier sur leur milieu social mais sur leur côté exceptionnel. En cela, le naturalisme rejoint l'épique, d'ores et déjà en théorie. Cette unicité est selon lui moins fréquente chez ce qu'il appelle les bourgeois : « We, the bourgeois, the commonplace, the ordinary, have no part nor lot in the *Rougon-Macquart*, in *Lourdes*, or in *Rome* ; it is not our world, not because our social position is different, but because we are *ordinary* »¹¹. Il explique également que le fait de donner des détails insignifiants est inhérent au réalisme et non au naturalisme :

⁹ C.W.Bardeen, *op. cit.*, p. 422.

¹⁰ Frank Norris, « Zola as a Romantic Writer », dans F.NORRIS, *Mc Teague*, Edited by Donald Pizer, (New York : W. W. Norton Company 1997), p. 274.

¹¹ *Ibid.*

Le topos littéraire du mouvement social d'Anzin à Californie

This is the real Realism. It is the smaller details of every-day life, things that are likely to happen between lunch and supper, small passions, restricted emotions, dramas of the reception-room, tragedies of an afternoon call, crises involving a cup of tea. Everyone will admit there is no romance here¹².

Si l'attaque faite au réalisme peut être discutée, cette phrase permet non seulement de répondre aux attaques concernant l'ordinaire supposé des intrigues zoliennes mais aussi de mettre en avant le fait que le naturalisme représente la nouveauté en littérature.

Si Norris n'a pas directement défendu l'auteur français quant aux attaques concernant la bienséance, il s'est pourtant fait un devoir, tout comme lui, de défendre son propre art. Il a notamment écrit une série d'articles appelée « The responsibilities of the novelist ». Il y explique les devoirs du romancier en général en ce qui concerne l'honnêteté due au lectorat. Pour lui, défendre la vérité est précisément la façon dont le naturaliste suit des préceptes moraux. Il explique que c'est son devoir du fait qu'il influence des milliers de personnes :

And it must be remembered that for every one person who buys a book there are three who will read it and half a dozen who will read what someone else has written about it, so that the sphere of influence widens indefinitely, and the audience that the writer addresses approaches the half-million mark¹³.

L'auteur américain se montre très intéressé par les théories progressistes de Zola, qu'il met aussi sur le plan d'une littérature liée avec la morale. Donald Pizer précise d'ailleurs dans son introduction aux « Responsibilities of the Novelist » que « Norris's views on the social responsibilities of the novelist have two major sources — the general literary scene at the turn of the century, and his own basic frame of mind, particularly his intense moralism »¹⁴. Cette réputation et le fait qu'il défend Zola ont peut-être été une aide pour amener le public américain à considérer que l'accusation d'immoralité puisse être écartée. Pour Norris, le naturalisme est un

¹² *Ibid.*

¹³ Frank Norris, 'The Need for a Literature Conscience', in *The Literary Criticism of Frank Norris*, Edited by Donald Pizer (Austin :University of Texas Press, 1964), p.88.

¹⁴ Donald Pize, 'The Responsibilities of the Novelist', Introduction, in *The Literary Criticism of Frank Norris*, Edited by Donald Pizer, *op. cit.*, p.81.

mouvement littéraire moral qu'il lie à des enjeux sociaux : « a major social role »¹⁵ selon les mots de Donald Pizer.

L'auteur californien a une vision générale de la littérature en adéquation avec celle de Zola. Bien que ce dernier n'insiste probablement pas autant que lui sur le côté moralisateur de la littérature, ils se rejoignent sur beaucoup de points. Norris a d'ailleurs défendu quelques romans du Français dans ses articles, notamment *Rome* dans « Zola's *Rome* : Modern Papacy as seen by the man of the Iron Pen »¹⁶. Il met en valeur la dimension sociale du roman :

[...], he picks up by chance a school book manual, a humble little work 'containing little beyond the first elements of the sciences ; still, all the sciences were represented in it, [...]' It dawns upon the young priest for the first time that here is the germ of the new power that is to revolutionize the world [...] ¹⁷.

Dans cet article, les mots avec lesquels Pierre Froment est décrit rappellent les caractéristiques de l'épopée : le personnage découvre au bon moment un nouveau pouvoir, tel un héros épique. Ainsi, Norris admire chez Zola le fait de lier le progrès technique au progrès social, et de changer ainsi le monde, dans une perspective qui relève de l'épopée. Il démontre ainsi que les critiques faites au romancier français sont finalement dues à l'incompréhension de son véritable but.

En outre, selon notamment Donald Pizer, c'est le contexte social, avant toute influence littéraire européenne, qui a encouragé l'acceptation du naturalisme aux États-Unis. Selon lui, la philosophie de l'entre deux guerres a précipité le pays dans une remise en question à laquelle le naturalisme venait apporter des réponses. En effet, c'est le Nord et son système économique qui a gagné la guerre de Sécession. Pizer explique : « Editors saw an urgent need as well as a profitable opportunity to document the new social contexts — the city more than the factory — and the way that Americans were adapting to assembly lines and horsecars,

¹⁵ *Ibid.*, p.82.

¹⁶ Frank Norris, 'Zola's *Rome* : Modern Papacy as seen by the man of the Iron Pen', in *The Literary Criticism of Frank Norris*, Edited by Donald Pizer, *op. cit.*, p.162.

¹⁷ *Ibid.*, p.163.

Le topos littéraire du mouvement social d'Anzin à Californie

electric lights and apartment houses »¹⁸. Dans le contexte de la révolution industrielle, le besoin d'une nouvelle philosophie de vie se faisait en effet très pressant.

C'est également ce qui ressort de la correspondance de Zola aux États-Unis. L'un des destinataires envoie même une lettre d'une vingtaine de pages au romancier français pour évoquer la possibilité de vivre selon les préceptes communistes sur une île, qui ressemble d'ailleurs un peu à ce que racontera le romancier français dans *Travail* : « Je vous envoie l'ébauche d'un projet sur le communisme ; quelque (sic) en soit la valeur, la nécessité d'une modification sociale excuse et autorise chacun à donner son avis. »¹⁹.

L'aspect social du travail de Zola est donc fondamental dans la vision de la critique américaine et dans celle de Norris. Ce dernier n'écrivait pas encore d'articles à l'époque où *Germinal* a été publié, mais il semble qu'il ait admiré ce roman, en particulier les scènes de conflit entre les mineurs et l'armée. Il a donc choisi de reprendre ce modèle dans le premier tome de sa trilogie *Epic of the Wheat*.

II) *The Octopus* de Norris : un roman inspiré en partie de *Germinal*.

Les ouvrages de Zola se vendent très bien aux États-Unis, au point que l'auteur reçoit de nombreuses propositions des maisons d'édition ainsi que de traducteurs potentiels pour publier ses romans. Cependant la critique est assez dure globalement, et reproche à l'auteur son attachement au détail, à l'immoral, et aussi une certaine platitude.

Le premier journaliste qui évoque son travail est le célèbre écrivain Henry James. Il donne le ton général de ce que sera la critique, en expliquant que l'auteur est un « remarkable young writer »²⁰, et précise que Clorinde offre « a most amazing portrait ». Il conclut cependant son article sur : « Unfortunately the real, for him, means exclusively the unclean, and he utters his audacities with an air of bravado which makes them doubly

¹⁸ Donald Pizer, *The Cambridge Companion to American Realism and Naturalism : Howells to London* (Cambridge :The Cambridge University Press, 1995), p.33.

¹⁹ Lettre de François Poncet à Émile Zola (collection Brigitte Émile-Zola).

²⁰ Henry James, 'Émile Zola, Letter from Paris : *Son excellence Eugène Rougon*' dans *French Writers - Other European Writers. The Prefaces to the New York Edition*, by Henry James, edited by Léon Edel, with the assistance of Mark Wilson, (New York :The Library of America 1984) p.861 .

intolérable »²¹. Ici se trouvent à la fois tous les compliments et toutes les attaques que recevra Zola dans les vingt années qui suivront, dont on peut aussi faire le résumé : l'auteur a une belle puissance de création et crée des personnages puissants, il suit une méthode difficile qui lui demande beaucoup de travail. Cependant, il confond le réalisme avec pessimisme et fatalisme, ce qui le conduit régulièrement à entraver la morale et à choisir des thèmes trop communs.

Pour écrire *The Octopus* et particulièrement le nœud dramatique où les agriculteurs combattent les forces armées du chemin de fer, Norris s'est servi d'un événement arrivé en Californie, ainsi que l'explique Biencourt : « Pour illustrer et dramatiser le problème de la production, Norris n'eût qu'à exploiter un événement presque contemporain : la tragédie qui eut lieu à Mussel Slough, dans la vallée de San Joaquin, [...] »²². Comme Zola dans ses Carnets d'Enquête²³, l'auteur californien a fait des recherches ; on retrouve d'ailleurs les coupures de journaux racontant cet événement dans ses papiers à la Bancroft Library (UC Berkeley). Anhebrink note d'ailleurs que « Turning from Zola's novels to those of Norris, we immediately note that Norris, too, was anxious to get the right atmosphere, the correct terms, the authentic details and setting for his novels »²⁴.

Cette recherche intervient dans le cadre de la construction des personnages. Philippe Hamon a proposé une sémiologie pour les classer et les étudier. Il a remarqué dans les *Rougon-Macquart* que ceux-ci étaient construits en rapport avec leur territoire : « La dimension encyclopédique du projet, d'abord, tend à fortement territorialiser, à fortement cantonner chaque personnage dans le rendu d'un champ du réel bien défini et délimité »²⁵. C'est une analyse qui peut s'appliquer à Norris, qui a utilisé des cartes et dessiné des plans pour préparer sa narration. Il a ainsi donné de l'importance au milieu et au territoire dans lequel il souhaitait faire interagir

²¹ *Ibid.*

²² Marius Biencourt, *Une influence du Naturalisme Français en Amérique : Frank Norris*, thèse pour le Doctorat d'Université présentée à la Faculté de Lettres de l'Université de Paris (Paris : Marcel Giard 1933), p.96.

²³ Émile Zola, *Carnets d'enquêtes : Une ethnographie inédite de la France*, textes établis et présentés par Henri Mitterand (d'après les collections de la Bibliothèque Nationale), (Paris : France Loisirs, 1986).

²⁴ Lars Anhebrink, 'The Influence of Émile Zola on Frank Norris', dans *Essays and Studies on American Language and literature*, edited by S.B. Liljegren (Uppsala : A. - B. Lundequistska Bokhandeln and Harvard University Press, 1947), p.18.

²⁵ Philippe Hamon, *Le Personnel du roman*, (Genève : Droz, 1998), p.316.

Le topos littéraire du mouvement social d'Anzin à Californie

ses personnages. Le sous-titre de *The Octopus* est *a Story of California*, montrant ainsi l'importance donnée à la région.

Par conséquent, Frank Norris applique ce qu'il sait de la méthode zolienne, ainsi que Lars Anhebrink, Giri, Biencourt ou Donald Pizer l'affirment également. Dans *The Octopus*, il cherche en outre à inscrire son œuvre dans un cycle, celui de l'épopée du blé. La réécriture particulière de l'affrontement avec la compagnie de chemin de fer fait écho en de nombreux points à *Germinal*.

Norris associe la grandeur des personnages au caractère épique des écrits de Zola : il en relève notamment des exemples dans *Rome* ou dans la destinée de certains personnages. Aurélie Foglia note d'ailleurs que si le genre de l'épopée est plutôt sur le déclin, « il contamine d'autres genres, par des pratiques constantes d'hybridation, et élargit son spectre »²⁶. Ce côté épique, c'est pour Norris l'une des caractéristiques du naturalisme.

Cet aspect est mis en relief par la personnalité de Presley, personnage embrayeur selon la définition de Philippe Hamon : « personnages de peintres, d'écrivains, de narrateurs, de bavards, d'artistes, etc. »²⁷. C'est le double de l'auteur, qui écrit tout au long du roman la « *Song of the West* », et par les yeux duquel l'affrontement avec les agriculteurs sera conté.

Dès le début de l'histoire, c'est par Presley que le lecteur fait connaissance avec les autres personnages, et apprend les menaces qui pèsent sur l'économie du lieu. Il est d'abord assez étranger aux problèmes des agriculteurs, bien qu'il connaisse la région. Le discours indirect libre nous révèle en effet son indifférence : « He had nothing to do with the management of the ranch, and if Hooven wanted any advice from him, it was so much breath wasted »²⁸. Hooven, un Allemand venu émigré en Californie, vient lui expliquer ses craintes dans un anglais approximatif : « ME, I get der sach alzoh, hey ? You hef hear about dose ting ? Say, me, I helf on der ranch been sieben yahr — seven yahr. »²⁹. L'agriculteur est d'une classe socio-économique très basse, il loue les terres d'Harran Derrick, qui lui-même se trouve dans une situation difficile. Le lecteur apprend par la suite que le contexte économique est dû aux exigences de la

²⁶ Aurélie Foglia, 'Préambule', *Romantisme* n° 172 (2016), p.6.

²⁷ Philippe Hamon, 'Pour une étude sémiologique du personnage', dans *La Poétique du Récit* (Paris : Le Seuil 1973), p.123.

²⁸ *The Octopus*, *op. cit.*, p. 4.

²⁹ *Ibid.*

compagnie de chemin de fer. Le début de *Germinal* est construit de la même façon. Étienne, le futur chef de la révolte, arrive à Montsou, et découvre la misère par la bouche de Vincent Maheu : « Et voilà qu'on se remet à se serrer le ventre. Une vraie pitié dans le pays, on renvoie le monde, les ateliers ferment les uns après les autres... »³⁰. Vincent Maheu, comme Hooven, est un personnage pauvre. Chacun est appelé d'un nom différent par le reste des personnages : Vincent Maheu est « Bonnemort », pour avoir survécu trois fois au Voreux, et Hooven est surnommé « Bismarck », à cause de ses origines allemandes.

Les deux romans se rejoignent donc dans ce duo : l'un qui découvre le territoire de l'autre, territoire dans lequel il va évoluer pour le reste de l'intrigue. Cela permet au lecteur de se mettre à la place du personnage principal et de poser un cadre. Norris a donc utilisé cette technique, cependant en s'écartant du modèle. Presley est un personnage beaucoup moins ambigu qu'Étienne. En effet, Zola a une vision distanciée par rapport à lui, le meneur de la grève étant parfois bien loin des préoccupations de ses camarades :

La délivrance viendrait des prêtres de campagne, tous se lèveraient pour rétablir le royaume du Christ, avec l'aide des misérables ; et il semblait être déjà à leur tête, [...] Cette ardente prédication l'emportait en paroles mystiques, depuis longtemps, les pauvres gens ne le comprenaient plus³¹.

Presley est assez différent, et parfois même un peu manichéen : d'abord peu intéressé par les problèmes économiques des mineurs et seulement concentré sur sa difficulté à écrire, il réunira finalement ces deux éléments dans sa « *Song of the West* », donnant un regard extérieur sur tout ce qui se passera. Il commente avec régularité les événements, expliquant tout le drame de leur situation. C'est souvent à ses pensées et interrogations que nous avons affaire. En plus d'être un personnage qui nous donne la vision de l'auteur, il joue aussi parfois le rôle de personnage anaphore, que Philippe Hamon définit ainsi : « éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive, ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur ; personnage de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices,

³⁰ *Germinal*, op. cit., p.1136.

³¹ *Ibid.*, p.1473.

Le topos littéraire du mouvement social d'Anzin à Californie

etc. »³². De cette façon, il parvient également à créer un certain suspense, notamment dans ce passage où il commence à se douter du piège tendu par la compagnie de chemin de fer : « But now, Presley could not fail to detect traces of a more deep-seated travail. Something was in the wind, the times were troublous. What next was about to happen ? What fresh calamity impended ? »³³.

Bonnemort et Hooven peuvent néanmoins être facilement comparables, si la situation de chaque pays est prise en compte. Le père des Maheu parle effectivement d'une façon plus intelligible que celle d'Hooven, bien que son langage soit assez populaire : « Oh ! Ce ne sont pas les fabriques qui manquent. Fallait voir ça, il y a trois ou quatre ans ! »³⁴. Si l'immigré parle d'une façon plus approximative que le Français, c'est probablement également parce que les États-Unis, du fait de leur histoire, ont eu beaucoup plus affaire aux étrangers. Ainsi, les immigrants sont fatalement plus touchés par la pauvreté que les autres : Hooven représente donc la même symbolique que Maheu. Les destins des personnages se ressemblent également, celui du fils de Bonnemort étant très proche de celui de l'agriculteur de *The Octopus*. Le fils de Maheu meurt dans l'affrontement avec les soldats tandis qu'Hooven lui-même meurt dans la lutte avec la compagnie de chemin de fer.

Dans les deux romans, la lutte est présentée comme inévitable : c'est la misère face au grand capitalisme. Le traitement est cependant assez différent : Zola développe une certaine distance avec Étienne tandis que chez Norris, Presley est réellement un personnage embrayeur, en train de faire son apprentissage. L'auteur californien donne à la scène un caractère épique en explicitant cet aspect, ce qui n'était pas aussi évident dans *Germinal*.

Presley commence à s'intéresser aux problèmes sociaux de la région dans laquelle il vit après une discussion avec Vanamee où ils évoquent ensemble le projet artistique d'écrire la « song of the West ». Presley lui explique alors ce qu'il veut écrire : « sing the vast, the terrible song ; the song of the People ; the forerunners of empire ! »³⁵. Son interlocuteur lui fait alors comprendre que toute son inspiration se trouve dans cette région : « Yes, it

³² Philippe Hamon, 'Pour une étude sémiologique du personnage', *op. cit.*, p.123.

³³ *The Octopus*, *op. cit.*, p.120.

³⁴ *Germinal*, *op. cit.*, p.1196.

³⁵ *The Octopus*, *op. cit.*, p.12.

is there. It is life, the primitive, simple, direct life, passionate, tumultuous. Yes, there is an epic there. »³⁶. C'est à ce moment que la création peut alors se développer, grâce à l'épique : « Epic, yes, that's it. It is the epic I'm searching for »³⁷. Ce passage marquera le début de la rédaction de Presley, qui se termine en grand succès littéraire à la fin du roman. C'est ce qui donne le ton à ses divers commentaires sur les luttes sociales. Norris fera remarquer de nombreuses fois que l'ensemble de la vision de son personnage sur les situations est profondément « epic ».

Lorsque la lutte approche, les esprits sont très agités, que ce soit en Californie ou à Anzin. Cependant les actions s'enchaînent de façon très différente : dans la vallée de San Joaquin, les agriculteurs ne font pas grève, ils s'organisent finalement en une journée pour aller affronter la compagnie de chemin de fer. Tout a lieu très vite, suite à la mort d'un de leurs camarades, tué parce qu'il avait braqué un train, poussé à bout. Dans *Germinal*, les mineurs sont grévistes, et le roman raconte leur lente agonie, et leur furieuse colère contre ceux qui ne veulent pas faire grève. Ici, Norris apporte un côté manichéen : Presley et les agriculteurs ne subissent pas les privations de la même façon que les mineurs, ils sont donc beaucoup moins ambigus que les personnages de *Germinal*.

La description de la situation à Anzin quelque temps avant les affrontements porte à croire à une immense révolution des peuples, sans qu'un jugement soit porté par l'auteur : « Et, dans cet élan d'espoir, dans ce galop de gros souliers sonnante sur le pavé des routes, il y avait autre chose encore, quelque chose d'assombri et de farouche, une violence dont le vent allait enfiévrer les corons aux quatre coins du pays »³⁸. Dans cette phrase, nous ne pouvons être sûr que ce soit bien le narrateur qui parle, il pourrait s'agir de la pensée d'Étienne et Maheu, qui viennent juste de boire : dans ce cas le contexte atténue le sens de la phrase. Mais Norris a pu y voir un rapport avec la grandeur épique : le conflit qui se cantonnait à Montsou s'étend finalement à l'aulne d'un pays entier.

L'Américain reprend cette idée, mais la délègue à Presley, il enlève donc l'ambiguïté dont Zola la couvre : « Presley was delighted with it all. It was Homeric, this feasting, this vast consuming of meat and bread and wine, followed now by games of strength. An epic simplicity and directness, an

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Germinal, op. cit.*, p.1350.

Le topos littéraire du mouvement social d'Anzin à Californie

honest Anglo-Saxon mirth and innocence, commended it. »³⁹. Norris accentue particulièrement l'épicité par les adjectifs « épique » et « Homéric », et grandit le peuple Anglo-Saxon. Il parle également du peuple américain en général. Cet épique rappelle le romantisme d'Hugo et le fait que le « moi » de l'auteur soit en vérité la voix du peuple : il s'agit pour Zola de représenter le peuple français, comme Norris avec les Anglo-Saxons.

L'étape suivante consiste en de nombreux discours des personnages afin de diriger le peuple. Zola met en scène Étienne devant une foule assez peu convaincue : « la mine vous appartient, à vous tous qui, depuis un siècle, l'avez payée de tant de sang et de misère ! »⁴⁰. Finalement les mineurs se rallient à son opinion. Le discours de Magnus Derrick est très différent, le but étant avant tout de calmer les esprits et d'éviter toute violence : « I believe, gentlemen », said Magnus, « that we can go through this day without bloodshed. I believe not one shot need be fired »⁴¹. Les personnages sont persuadés que la seule force du nombre convaincra la compagnie.

Ensuite, c'est l'étape dernière de l'affrontement. À ce moment, dans *Germinal* comme dans *The Octopus*, rien ne peut plus contenir les personnages. La foule des mineurs est si excitée qu'elle vient piéger les soldats sans s'en rendre compte : « Que faire ? L'idée de rentrer, de tourner le dos, empourpra un instant le visage pâle du capitaine ; mais ce n'était même plus possible, on les écharperait, au moindre mouvement »⁴². Ils finissent par tirer sans que la foule ne s'y attende : « Ce fut une stupeur »⁴³. Les événements s'enchaînent comme s'il n'y avait aucune autre issue : les mineurs ne sont pas en mesure de comprendre ce qui se passe, et le destin les frappe.

Norris ajoute un côté épique et tragique lorsqu'il raconte cet épisode, peut-être en diminuant un peu le côté déterministe. Les premiers tirs résultent des nombreuses incompréhensions entre les deux camps. Harran croit que le gouverneur les appelle, mais ce n'est pas le cas « The Governor is calling us »⁴⁴. Les gens le suivent, sans comprendre que personne ne les a convoqués. Ensuite, un animal renverse Garnett, et «[this] incident,

³⁹ *The Octopus*, op. cit., p.132.

⁴⁰ *Germinal*, op. cit., p.1379.

⁴¹ *The Octopus*, op. cit., p.134.

⁴² *Germinal*, op. cit., p.1508-9.

⁴³ *Ibid.*, p.1509.

⁴⁴ *The Octopus*, op. cit., p.137.

indistinctly seen by them, was misinterpreted »⁴⁵. C'est ainsi qu'Hooven, fou de rage, se met à tirer sur le groupe d'hommes de la compagnie, groupe qui réplique en le tuant, lui et plusieurs de ses camarades. Norris ajoute de l'ironie tragique à la situation : c'est une suite de circonstances qui mène au bain de sang, alors que chez Zola, les mineurs sont allés directement à leur mort sans en avoir conscience.

Dans *Germinal*, la scène d'affrontement entre les mineurs et les soldats jette une ambivalence sur les visées sociales de Zola. En effet, les grévistes sont presque fous, et incapables de réfléchir. Sans en avoir conscience, ils acculent les soldats, ne leur laissant aucune porte de sortie. D'un point de vue neutre, ces derniers sont obligés de répliquer : c'est comme si les mineurs s'étaient eux-mêmes donné la mort. Comment interpréter ce passage d'un point de vue social, alors que le groupe de la classe populaire se comporte comme une foule informe ? En outre, le fait d'avoir choisi Étienne comme actant principal peut paraître assez ambigu, ce dernier étant parfois très loin des préoccupations des mineurs. Ainsi, Zola ne prend pas forcément parti, car il souligne aussi bien les défauts du peuple que ses qualités.

Chez Norris, le point de vue est très différent. En général, le lecteur suit Presley, un personnage embrayeur qui donne l'opinion de l'auteur. Il est même possible de se demander dans quelle mesure il n'est pas précisément en train d'écrire, dans sa « Song of the West », *The Octopus*. Chez lui, les agriculteurs sont très loin d'être une foule informe : ils cherchent d'abord à éviter la violence, et le bain de sang qui arrive n'est dû qu'à des malentendus, ainsi qu'à la mauvaise réaction d'un personnage dont nous savons qu'il est assez simple = naïf ? : Hooven. Les responsabilités sont partagées, peut-être même que la compagnie de chemin de fer, qui réplique seulement en tirant sur la foule, est plus fautive que Hooven. En outre, le ton épique que Norris donne à ce passage permet de donner de la grandeur à la lutte sociale qui en découle.

Dans cet épisode, Norris reprend précisément ce que les Américains apprécient, à savoir la grandeur des personnages et des descriptions. Par son côté épique, il démontre que le naturalisme s'occupe des destins exceptionnels et non pas de ce qui est commun. En ôtant la responsabilité aux agriculteurs de la mort de certains d'entre eux, il se montre soucieux

⁴⁵ *Ibid.*

Le topos littéraire du mouvement social d'Anzin à Californie

de la morale et allège le déterminisme. Comme Zola, il prend son inspiration dans la société contemporaine, en se documentant très précisément sur les événements qu'il va décrire. Il s'efforce également à ancrer ses personnages dans une région donnée. Par conséquent, sa vision permet de concilier la perspective sociale avec la grandeur des personnages, tout en évitant ce qui est jugé offensif par le public américain.

Norris a donc ôté à la description de la lutte sociale les côtés qui pouvaient perturber le lectorat américain, pour la magnifier et l'idéaliser, et mettre en valeur sa qualité épique. Tout comme l'affaire Dreyfus, la publication de *The Octopus* en tant qu'œuvre naturaliste a pu permettre l'avènement d'une vue de Zola aux États-Unis qui réunit la moralité et la puissance de ses œuvres.

Elise Cantiran

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle



CONTRIBUTORS

HENRI MITTERAND page 7

Quelques notes sur la géographie de *Germinal*. Autour de la sucrerie Fauvelle.

SUSAN HARROW page 15

Paysage industriel, paysage multi-sensoriel : pour une approche du monde sensible de *Germinal*.

MONIQUE SICARD page 33

Germinal : les facettes multiples du paysage.

JEAN-SEBASTIEN MACKE page 49

La fabrique cinématographique et photographique des paysages miniers.

PATRICK POLLARD page 59

Une note sur la ducasse de Montsou et la fête de Ste Barbe.

HANS FÄRNLÖF page 61

Les traductions en suédois de *Germinal*.

MARIA SAYEGH page 73

La représentation des espaces et des paysages industriels dans *Mes notes sur Anzin* : réalité ou mythe?

OLIVIER LUMBROSO page 85

Le paysage industriel dans l'œil du naturalisme technologique.

ÉMILIE PITON-FOUCAULT page 95

La picturalité du paysage industriel chez les artistes et les critiques d'art du XIX^e siècle.

HORTENSE DELAIR page 109

Espaces romanesques et urbains : l'œuvre moderne d'Hausmann et de Zola.

ŞIRIN DADAS page 121

Comment peindre son temps ? L'esthétique de Claude Lantier et l'écriture zolienne dans *Le Ventre de Paris*.

ARNAUD VERRET page 137
La Débâcle, un roman industriel occulté ?

COLTON VALENTINE page 149
The Transnational Economy of Émile Zola's *Au Bonheur des Dames*.

CAROLYN SNIPES-HOYT page 163
Seascape of Industry in Émile Zola's *La Joie de vivre*.

MOHSEN ASSIBPOUR page 175
Le dynamisme morpho-syntaxique du langage au service de la mise en perspective de l'espace dans un incipit de Zola.

SHILOH STONE page 185
Le romancier mineur : Mining Novels in Nineteenth-Century France.

CHRISTA DELAHAYE page 195
Les mondes industriels dans les romans d'Hector Malot.

JEAN-MICHEL POTTIER page 209
Carillons et Sirènes du Nord. Le carnet d'enquête et de littérature de Rosny aîné dans le Nord.

ÉLISE CANTIRAN page 223
Le topos littéraire du mouvement social d'Anzin à Californie.



Germinal

