



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE

UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

DOTTORATO DI RICERCA IN “FILOLOGIA E CRITICA”

DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA

CICLO XXXIII

Curriculum ITALIANISTICA E COMPARATISTICA

UNIVERSITÉ PARIS 3 - SORBONNE NOUVELLE

ÉCOLE DOCTORALE 120 LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE

EA3423 - CRP19 - Centre de Recherche sur les Poétiques du XIXe siècle

Disciplina (Università di Siena): Critica letteraria e letterature comparate (L-FIL-LET/14)

Discipline (Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle): Littérature et civilisation françaises

Narration et linéarité: représenter le travail Résumé substantiel

TESI PRESENTATA DA / THÈSE PRÉSENTÉE PAR: Nicole SIRI

TESI DIRETTA IN COTUTELA DA / THÈSE DIRIGÉE EN COTUTELLE PAR:

GUIDO MAZZONI, Professore all'Università degli Studi di Siena

PAOLO TORTONESE, Professeur, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

Tesi discussa all'Università di Siena il 6 luglio 2021

Thèse soutenue à l'Université de Siègne le 6 juillet 2021

Commissione / Jury de thèse :

DANIELE GIGLIOLI, Professore all'Università di Trento

GUIDO MAZZONI, Professore all'Università degli Studi di Siena

FRANCO MORETTI, Professor (em.), Stanford University

PAOLO TORTONESE, Professeur, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

ANNE-GAËLLE WEBER, Professeure, Université d'Artois

Narration et linéarité: représenter le travail

La thèse, organisée en trois parties, est consacré au problème de la représentation du travail dans le roman. La première partie, en trois chapitres, aborde l'enjeu d'un point de vue théorique. Le premier chapitre définit la problématique et discute le choix des romans ouvriers de Zola en tant que *corpus*. J'énonce l'observation qui oriente la thèse entière: dans *L'Assommoir*, la discipline du temps est un thème obsédant. Le deuxième chapitre mène une lecture méta-psychologique de *l'Ethique protestante* de Weber, visant à théoriser l'éthique capitaliste par rapport à l'économie libidinale. Le troisième chapitre discute la catégorie de «retour du refoulé» de Francesco Orlando, et se demande s'il est possible d'identifier, dans le langage littéraire, des mécanismes qui véhiculent les instances du Surmoi. Le premier étude de cas en quatre chapitres, est consacré à *L'Assommoir*. D'abord, une étude philologique d'un projet inachevé de Zola vise à démontrer que ce projet joua un rôle non négligeable dans la genèse de *L'Assommoir*, et que son analyse aide à l'interprétation des indications temporelles dans *L'Assommoir*. Le deuxième chapitre explore les indications temporelles dans un nombre de romans du XIX siècle, afin de mettre en avant la particularité de Zola parmi ses modèles. Le troisième chapitre consiste dans l'analyse et commentaire systématiques des indications temporelles dans *L'Assommoir*. Le quatrième chapitre interprète globalement la scansion rythmique du temps dans *L'Assommoir*. La troisième partie de la thèse analyse les indications temporelles dans *Germinal* et propose une interprétation de la quatrième partie du roman, qui représente le temps immobile de la grève.

Mot clés: Zola, Assommoir, travail, discipline du temps, éthique capitaliste, psychanalyse

Narrative and linearity: the representation of labour

The problem addressed in this thesis is the representation of labour in the novel. The thesis is organized into three parts. The first, divided in three chapters, explores the issue from a theoretical perspective. The first chapter defines the object of investigation; it discusses the corpus and states the observation on which the entire work is based: in the *Assommoir*, clocks and time-discipline are an obsessive theme. The second chapter conducts a meta-psychological reading of Weber's *Protestant Ethic*, analyzing capitalist ethics from a psychoanalytic perspective. The third chapter discusses Francesco Orlando's notion of «return of the repressed», and asks whether it is possible to recognize, in the literary language, mechanisms that express the instances of the Super-ego. The second part, about the *Assommoir*, is organized in four chapters. The first is a study of an unaccomplished project of Zola; its goal is to show that this project was a component in the genesis of the *Assommoir*, and that it can help clarify the meaning of the organization of time within the novel. In order to better explore the peculiarities of the treatment of time in the *Assommoir*, in the second chapter I put forward some brief observations regarding a sample of novels from the 19th-century canon. The third chapter proposes a systematic review of the treatment of time in the *Assommoir*, with comment. The fourth and last chapter draws some general conclusions, interpreting the meaning of the rhythmic articulation of time in Zola's masterpiece. The third part analyses the treatment of time in *Germinal* and the fourth part of the novel, devoted to the motionless time of non-labour.

Keywords: Zola, *Assommoir*, labour, time-discipline, capitalist ethics, psychoanalysis

Résumé substantiel

PARTIE I

1. L'enjeu

Dans un passage de *Louons maintenant les grands hommes*, James Agee qualifie le travail d'un sujet extrêmement difficile à raconter:

Il est extrêmement difficile d'écrire sur ce¹ travail, en particulier à cause de ce qu'il a d'ordinaire et de recommencé sans fin. Une fois montrés les détails simples d'une tâche donnée, ce qui en soi constitue déjà un effort passablement sévère, comment donc rendre compte avec une clarté suffisante de ce fait, que telle femme presque chaque jour depuis onze ans, ou vingt-cinq, qu'elle est mariée use d'une même système de leviers, et qu'elle persistera dans la même besogne presque chaque jour pendant le reste de sa vie; et que c'est seulement là l'un des processus, entre beaucoup, de l'effort lassant qui donne sa forme à chacun de ses jours vécus; comment allons nous le calculer, le nombre de fois qu'elle a fait ce choses, le nombre de fois qu'elle a encore à les faire; comment concevoir que les mots puissent exprimer ce qui se passe dans le fait, le vécu, et concevoir en mots le poids accumulé de ces actes sur elle-même; et ce que cette accumulation a fait de son corps; et de son esprit et de son cœur, de son être.²

Agee identifie deux causes qui font du travail un sujet anti-narratif: la valeur attribuée au contenu (le travail est une activité élémentaire), et le rapport que le contenu entretient avec le temps et, par conséquent, avec l'organisation structurelle de la narration (le travail est une activité itérative). Il peut donc être utile de partir d'une discussion, certes sommaire et préliminaire, de ces deux

¹ La traduction française ici n'est pas fidèle. Dans l'original anglais, Agee exprime une considération d'ordre tout à fait général, valide pour n'importe quel travail, et non pas une considération qui porte exclusivement sur le travail des métayers: «The plainness and iterativeness of work must be one of the things which make it so extraordinarily difficult to write of» (J. Agee, *Let Us Now Praise Famous Men, A Death in The Family, and Shorter Fiction*, Library of America, New York, 2005, p. 276).

² J. Agee, W. Evans, *Louons maintenant les grands hommes. Alabama: Trois familles de métayers en 1936*, Plon, Paris, 1972, pp. 314-315.

problèmes, pour commencer à déplier les nœuds théoriques que j'explore dans les pages de ma thèse.

1.1 Simplicité

Commençons par l'aspect de la simplicité du travail. Nous sommes habitués à l'idée que le roman sélectionne le matériel qui est digne de faire partie d'une histoire. Dans *Aspects du roman*³, E.M. Forster réfléchit sur la relation entre *homo sapiens* et *homo fictus* (c'est-à-dire, personnage littéraire) et remarque que ce dernier, contrairement au premier, n'est pas soumis aux besoins biologiques du sommeil et de la nutrition. L'observation de Forster peut sembler banale, dans son solide sens commun, lorsqu'elle se réfère à des actions telles que le sommeil ou la nutrition, que nous sommes habitués à penser comme liées à la sphère du pur maintien de la vie biologique. Cependant, la question devient plus délicate si nous essayons d'étendre cette idée au travail. Pendant des siècles, l'Occident a tout à fait pensé le travail comme une activité servile, visant à maintenir la vie biologique autant que le sommeil ou la nourriture: Jean-Pierre Vernant l'a démontré avec une clarté péremptoire dans *Mythe et pensée chez les Grecs*⁴. C'est avec l'avènement de l'ère moderne qu'intervient un changement anthropologique radical, que Max Weber a décrit dans son célèbre essai *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*⁵: à partir de l'ère moderne, le travail acquiert une forte connotation éthique, et cesse par conséquent d'être confiné à la sphère des activités liées à la simple nécessité. Je propose dans le deuxième chapitre de la première partie de la thèse une lecture méta-psychologique de l'essai de Weber; pour l'instant, je me limite à souligner le paradoxe que la naissance de l'éthique protestante pose en ce qui concerne l'histoire littéraire.

³ E. M. Forster, *Aspects du roman*, C. Bourgois, Paris, 1993.

⁴ J. P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, La Découverte, Paris, 1996.

⁵ M. Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme suivi d'autres essais*, Gallimard, Paris, 2003.

La naissance de l'éthique protestante coïncide (dans la mesure, bien sûr, où l'on peut identifier des coïncidences temporelles dans des processus de très longue durée) avec le moment où commence le long processus qui aurait conduit le roman à devenir, d'un genre de pur divertissement, «le plus important des arts d'imitation européens, celui qui représente la vie dans sa totalité»⁶. La naissance du roman se situe, conventionnellement, dans les années 1550; Max Weber date de 1543, avec la troisième édition de l'*Institutio*, le moment où la théorie de la prédestination trouve son plein développement dans la pensée de Calvin. Pourtant, au fil des siècles, le travail a trouvé une place très limitée dans les grands romans du canon littéraire occidental: c'est le paradoxe que Franco Moretti a remarqué dans *Le roman de formation*. Dans une page du chapitre consacrée à *Wilhelm Meister*, Moretti part du constat que dans le *Bildungsroman* la formation se déroule toujours en dehors du monde du travail («Ce n'est pas par le travail que l'on se forme: affirmation surprenante et quelque peu incommode à l'heure où l'on a pris l'habitude d'associer l' 'éthique moderne' au 'capitalisme'»⁷), et étend ses considérations à l'ensemble du canon romanesque des deux derniers siècles:

Observons pour commencer que la représentation de la sphère économique et de son monde symbolique n'occupe presque aucune place dans la grande tradition romanesque des deux derniers siècles. Pour qui n'a pas d'affinités particulières avec la théorie de la littérature comme reflet, cela n'a rien de dramatique. Mais cela pose tout de même un certain nombre de problèmes. Il faudrait notamment se demander pourquoi le roman *ne parle pas* du travail, et pour quelle raison la *Bildung* doit se réaliser hors de son orbite.⁸

C'est le premier problème que je pose dans ma thèse: est-il vraiment possible qu'un changement anthropologique aussi profond que celui décrit par Weber dans l'*Éthique protestante* ait laissé peu ou pas de traces dans le genre littéraire qui, en

⁶ G. Mazzoni, *Littérature narrative et jeux de vérité*, dans B. Clément, *Aux confins du récit*, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, p. 65.

⁷ F. Moretti, *Le Roman de formation*, Cnrs Éditions, Paris, p. 48.

⁸ Ibidem.

parallèle, s'élève au sommet du système des genres littéraires et, suite à un changement profond dans les modèles de connaissance, parvient à être conçu comme le véritable «livre de la vie»⁹?

1.2 Itérativité

L'autre aspect qui, selon Agee, fait du travail un sujet difficile à raconter est sa nature itérative. Constatons, d'abord, que la catégorie de «récit itératif» a en général été peu explorée par les théoriciens de la littérature: à ma connaissance, à ce jour la théorie la plus solide et la plus convaincante reste celle avancée par Gérard Genette dans *Figures III*¹⁰ (notamment, dans le chapitre *Fréquence*). Les premières pages de l'essai de Genette distinguent les quatre formes que peut prendre la relation entre histoire et diégèse: on peut raconter une fois un fait qui s'est produit une fois, raconter n fois un événement qui s'est produit n fois, raconter n fois un fait qui ne s'est produit qu'une seule fois et, enfin, raconter une seule fois un fait qui s'est produit n fois. Cette dernière est la définition donnée par Genette de «récit itératif». Pourtant l'essai, à côté de la catégorisation rigoureuse menée selon l'approche la plus classique de la méthode structuraliste, avance aussi des hypothèses interprétatives, que Genette semble parfois presque se laisser échapper, et qu'il introduit par un lexique beaucoup plus hésitant («il est tentant...», «me semble-t-il», «une sorte», etc.). Précisément dans ces observations nous trouvons les idées les plus fécondes pour notre discours, car elles aident à encadrer, même si encore de manière vague, les termes dans lesquels le temps itératif semble se configurer par rapport au temps classiquement linéaire du récit. Genette observe un prétendu *lapsus* de Proust: en discutant d'un passage dans lequel l'usage des verbes est incohérent d'un point de vue logique, il postule un *lapsus* de l'écrivain qui, profondément impliqué dans l'acte de l'écriture, serait personnellement pris par une sorte d'ivresse de itération. Selon Genette, le

⁹ G. Mazzoni, *Littérature narrative et jeux de vérité*, dans B. Clément, *Aux confins du récit*, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, p. 64 et suivantes.

¹⁰ G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

mauvais usage de l'itération dans plusieurs passages de la *Recherche* serait étroitement lié à la psychologie du héros-narrateur, et en particulier à son manque de sensibilité concernant l'individualité des moments: dans l'esprit du protagoniste du roman proustien, les moments ont une tendance systématique à se confondre. Cependant, cette tendance peut avoir deux connotations, apparemment opposées. D'une part, l'habitude, la répétition et la régularité ont pour Marcel une fonction sédatrice, et satisfont son besoin de contrôle; d'autre part, la tendance à assimiler les moments est aussi le signe d'une incapacité, qui peut être temporaire ou permanente, de penser la vie de manière linéaire et téléologique. Dans la suite de son essai, Genette développe d'autres catégories (détermination, spécification) qui permettent d'affiner davantage la classification des séquences itératives dans la *Recherche*, à la fois dans leur relation avec le développement diachronique du récit, et d'un point de vue intérieur aux séries itératives. Mais l'attention du critique revient encore une fois à l'interprétation de l'effet que les larges sections itératives produisent sur l'ensemble du texte proustien: l'essai se conclut par l'identification, dans les parties itératives de la *Recherche*, d'un second type de temporalité, souterrain, qui s'oppose au temps perdu et retrouvé qui donne le titre au roman. C'est un ensemble de concepts différents et complexes, qui, cependant, renvoient tous à l'idée que l'itération produit, en quelque sorte, une suspension du temps, son annulation; que l'itération répond, dans une certaine mesure, à une logique différente de celle du temps linéaire.

J'essaie dans ce paragraphe d'aborder progressivement le problème, en discutant une série d'exemples (*La Montagne magique*, les pages d'*Anne Karenine* consacrées au travail de Levine, l'essai de Walter Benjamin *Sur quelques motifs baudelairiens*), afin de parvenir à formuler ainsi l'enjeu: comment l'expérience du temps de travail itératif affecte-t-elle le sujet d'un point de vue psychologique? Est-il plausible de penser que la soumission continue à une activité répétée, imposée d'abord par une discipline sociale, intervienne en quelque sorte sur le moi, et qu'elle se transforme, dans une certaine mesure, en un fait intérieur? Et si c'est le cas, est-il possible de retrouver des traces de ce phénomène dans le

roman? Où faudra-t-il les identifier? Par quels moyens le roman représente-t-il le rapport entre sujet et travail répétitif? Est-il possible d'identifier, dans les romans qui ont l'ambition de raconter l'existence de personnages ouvriers, une «temporalité souterraine» qui reflète en quelque sorte le temps discipliné du travail, et qui soit comparable à la temporalité souterraine que Genette a identifiée dans *À la Recherche du temps perdu*? Et si c'est le cas, quels sont les moyens littéraires par lesquels ce temps, par définition anti-narratif, est représenté?

1.3 Discussion du corpus

Le premier auteur à décrire longuement le travail, non pas sur la toile de fond ni dans des situations particulières (Robinson sur l'île), mais dans le quotidien, est Zola: au moment de la parution de *L'Assommoir*, la nouveauté bouleversante des scènes représentant le travail manuel était absolument évidente aux lecteurs¹¹. Je me suis donc tournée d'abord, pour interroger la représentation du travail dans le roman, vers les romans ouvriers de Zola: *L'Assommoir* et *Germinal*. En relisant maintes fois *L'Assommoir* en cherchant, dans le texte, des traces d'une 'spécificité' dans la représentation de l'existence des protagonistes, déterminée par le fait qu'ils sont des ouvriers, un fait m'a semblé devenir de plus en plus évident: *L'Assommoir* est un roman débordant de montres et d'horloges, que les personnages regardent continuellement. Dans son article *La représentation du corps du travailleur (parisien) dans le roman du XIXe siècle*, Philippe Hamon énumère les horaires imposés par le travail parmi les éléments qui contribuent à faire du corps du travailleur «un véritable carrefour de normes et de contraintes incorporées»¹². Je me suis donc posée la question: est-il possible que le temps de travail et l'organisation impérative de la journée fassent non seulement du corps,

¹¹ Les paroles que Mallarmé adressa à Zola dans une lettre célèbre du 3 février 1877 suffisent à en témoigner: É. Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, études, notes et variantes par H. Mitterand, 5 voll., Paris, Gallimard, 1959-1967: vol. II, pp. 1567-1568.

¹² P. Hamon, *La représentation du corps du travailleur (parisien) dans le roman du XIXe siècle*, dans N. Preiss, J.-M. Privat, J.-C. Yon, *Le peuple parisien au XIXe siècle entre sciences et fictions*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2013, 119-137: 124.

mais aussi de l'esprit des travailleurs le point de conflit entre règles et contraintes introjectées? La réponse me paraît affirmative: la thèse que j'essaie de démontrer à travers ma lecture de *L'Assommoir* est que les personnages oscillent constamment (et sont intérieurement divisés) entre, d'une part, la tendance à obéir à la discipline du temps, à faire des horaires et du rythme imposés par le travail une instance introjectée, qui a pour eux un effet calmant et les aide à maintenir un sentiment de contrôle sur le réel et, d'autre part, les tendances chaotiques d'une modernité perçue comme une force dionysiaque qui tend constamment à les bouleverser.

Dans la première version de mon projet de recherche, alors que j'avais déjà défini le problème théorique (l'idée d'interroger 'ce que le roman nous apprend sur le travail répétitif en tant qu'expérience'), mais je ne savais pas encore, concrètement, à quoi m'attendre, j'avais prévu de partir de l'œuvre de Zola pour étudier ensuite une série de romans prolétaires du XXe siècle. La thèse a pris ensuite une direction différente: une fois constatée la récurrence obsessionnelle des horloges et des indications horaires dans *L'Assommoir*, il a fallu d'abord vérifier que ces données correspondaient bien à quelque chose de nouveau, ou du moins de marqué, par rapport à d'autres romanciers contemporains ou immédiatement antérieurs à Zola. Les premiers résultats semblaient en effet encourageants, et mon travail en cette direction s'est progressivement élargi. Le discours théorique s'est lentement défini par rapport à ce qui aurait dû être la première étude de cas, et l'objet d'investigation s'est progressivement déplacé, de l'idée initiale d'explorer la représentation fictive de l'existence du travailleur, vers l'éthique capitaliste. Zola a longtemps été la cible des critiques marxistes, notamment à cause de ses positions modérées et réformistes. L'une des idées implicites à la base de cette thèse est que, bien au contraire, c'est justement parce qu'il pense et écrit d'un point de vue interne à l'éthique bourgeoise, que Zola, dans ses romans, montre une sensibilité particulière pour les dilemmes et les conflits intérieurs que la rationalisation du travail pose à l'individu, qu'il parvient, en transcendant toute idéologie, à représenter de manière subtile et raffinée dans

ses œuvres. Ma thèse n'a aucune prétention d'avoir un caractère définitif, et ce que je proposerai dans les pages suivantes devra certainement être confirmé par d'autres études de cas: j'espère, cependant, d'arriver au moins à poser des questions intéressantes.

2. Une lecture meta-psychologique de *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*

Au cours du premier chapitre, nous en sommes venus à formuler l'enjeu en termes d'un conflit intérieur que le travail rationalisé peut générer chez l'individu — ou, pour maintenir pour l'instant une formulation plus prudente, en termes d'influence potentielle du travail rationalisé sur l'intériorité de l'individu. Comme on le sait, le processus à partir duquel la rationalisation capitaliste du travail est née, et qui a abouti à une nouvelle conception du travail comme activité fortement marquée au sens éthique a été décrit par Max Weber dans son célèbre essai *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Le processus décrit par Weber est, de son aveu explicite, un processus psychologique. Dans le deuxième chapitre je propose donc une lecture attentive des pages de Weber, pour essayer de les traduire dans les termes et les concepts que la psychiatrie contemporaine emploie pour décrire des mécanismes qui fonctionnent selon le même logique. Une fois la discussion déplacée au niveau de la théorie psychologique, je discute comment les hypothèses avancées par Weber se rapprochent de certaines découvertes contemporaines de Freud, et ce qui empêche aux deux théories de se rencontrer. Le discours extra-littéraire mené dans ce chapitre est fonctionnel au troisième, dans lequel je me demande comment ces idées peuvent dialoguer avec la théorie freudienne de la littérature de Francesco Orlando.

2.1 Weber et l'angoisse du calviniste

Le point de départ de l'essai de Weber est, comme on le sait, que le dogme le plus caractéristique des doctrines réformées est la doctrine de la prédestination. Le

calviniste, selon Weber, vit dans un constant sentiment d'angoisse et de tourment: son destin dans l'au-delà est, dans sa vision du monde, la chose la plus importante, et pourtant il n'a aucun moyen de savoir s'il est destiné à être sauvé ou damné, car il ne peut pas, par définition, interpréter ni comprendre la volonté de Dieu. C'est dans ce contexte que, selon Weber, naît l'éthique protestante du travail: non pas comme moyen qui permet d'obtenir le salut, mais comme *signe* de la grâce. Il s'agit d'une différence d'importance cruciale: le travail rationalisé et infatigable n'a pas de justification solidement doctrinaire; il est une réponse d'ordre pratique à une doctrine inhumaine, afin de la rendre supportable. L'essai de Weber insiste plusieurs fois sur l'idée que le travail rationalisé devient dans la pratique calviniste un moyen technique pour se libérer de l'angoisse, et que ce processus passe par une logique fallacieuse. Or, si l'on essaie de traduire les mécanismes intérieurs du calviniste, reconstruits par Weber, dans le lexique de la psychiatrie contemporaine, on pourrait parvenir à les reconduire à l'ensemble des pensées et actions d'ordre obsessionnel et compulsif. Il ne s'agit pas ici, bien entendu, de pathologiser le calviniste, mais plutôt de montrer l'affinité logique entre les mécanismes qui conduisent au fondement de l'éthique protestante du travail et certains mécanismes décrits par le DSM. L'état d'angoisse dans lequel le calviniste est constamment plongé par la doctrine de la prédestination est, dans le lexique de la psychiatrie contemporaine, un état anxieux, du à la crainte d'un événement futur que le sujet ne peut pas contrôler. La rumination constante du calviniste sur son destin (selon Weber, il s'agit d'une pensée dont le calviniste ne se libère *jamais*) peut être inscrite parmi les pensées d'ordre obsessionnel; enfin, le travail répétitif et rationalisé comme stratégie qui permet à l'individu de calmer son angoisse, mais qui, n'ayant pas une vraie connexion logique avec le problème qui obsède le sujet, doit être constamment répétée, peut être assimilé à une compulsion. Le but de ma lecture de Weber est de montrer l'irrationalité de la rationalité du calviniste: le comportement 'rationnel' du fidèle n'a pas un vrai fondement rationnel, mais, au contraire, répond à des besoins psychologiques d'ordre complètement différent.

2.2 Freud: la névrose obsessionnelle comme religiosité individuelle

L'Éthique protestante parut en 1905. Au cours des mêmes années, Freud commençait à théoriser la névrose obsessionnelle. Déjà en partie abordée dans quelques essais datant des dernières années du XIX siècle, la première théorisation accomplie de la névrose obsessionnelle date de 1909, avec la publication de *L'Homme aux rats*. Pourtant, l'article le plus intéressant pour notre discours est le très court essai *Actions compulsives et exercices religieux*, publié en 1907, et qui constitue la première contribution de Freud à l'étude de la psychologie des religions.

À partir de la descriptions des pratiques obsessionnelles, Freud propose une comparaison entre les rites religieux et les rites obsessionnels. Selon Freud, les deux partagent trois éléments: angoisse en cas d'omission, isolement du sujet pendant l'accomplissement du rite, méticulosité dans l'exécution. La différence la plus évidente entre les deux consiste par contre en ce que les rites religieux sont perçus comme dotés d'une signification symbolique, tandis que les rites obsessionnels sont apparemment absurdes: c'est pour cela que la névrose obsessionnelle peut apparaître, d'abord, comme la caricature d'une religion. La psychanalyse, en déchiffrant le sens symbolique du rite obsessionnel, annule la différence entre les deux, et permet à l'analyste d'établir une vraie équivalence entre les deux. En insistant sur l'aspect privé du cérémonial obsessionnel, l'essai de Freud met au centre de l'enquête l'état du sujet lors de l'accomplissement du rite et les raisons individuelles qui le conduisent à le concevoir, qui ont avant tout une action sédative en réponse à un état anxieux, et il arrive à penser le rite obsessionnel comme une forme individuelle de religiosité.

Le rite obsessionnel comme religiosité individuelle: il est peut-être clair, maintenant, où les arguments de Weber et de Freud auraient pu trouver un point de convergence. Pour Weber, le travail organisé et rationalisé est un comportement mis en œuvre pour répondre au sentiment d'angoisse qui assiège l'individu au moment où s'achève définitivement le processus de désenchantement du monde, quand le sujet éprouve le sentiment d'une solitude sans précédent. L'idée

calviniste du travail comme un signe de la grâce divine est, d'un point de vue logique, une forme de pensée magique: à la lumière de l'équivalence établie par Freud entre névrose obsessionnelle et religion, il devient possible de penser que, face au désenchantement du monde, le calviniste ait répondu par une forme d'enchantement névrotique, par la création d'un rite individuel.

La raison principale qui empêche à Freud d'arriver à inclure le travail rationalisé parmi les formes que peut prendre la compulsion névrotique est probablement à chercher dans les racines utilitaires de sa pensée: si Weber souligne à plusieurs reprises, comme on l'a vu, le caractère irrationnel de la rationalisation, Freud manifeste en général une confiance beaucoup plus solide dans la raison instrumentale comme moyen d'organiser l'existence. Si, par contre, on laisse tomber la confiance utilitaire de Freud dans le travail rationnel comme instrument de sublimation, et l'on accepte, avec Weber, l'idée que le travail rationalisé n'a pas un vrai fondement rationnellement rigoureux, il semble possible d'avancer l'idée suivante: que le sentiment énigmatique que Weber qualifie de 'plaisir irrationnel du travail' reflète, dans une perspective analytique, une forme de plaisir anal-sadique, attribuable à un conflit névrotique qui ne concerne pas le Ça, mais l'instance tout aussi inconsciente qu'est le Surmoi.

3. Littérature et Surmoi

3.1 Un corollaire de la théorie freudienne de la littérature de Francesco Orlando

Dans le chapitre précédent, j'ai tenté de démontrer, sur un plan extra-littéraire, que l'on peut essayer de traduire le travail rationalisé prescrit par l'éthique capitaliste dans les termes psychanalytiques des formes de conflit qui concernent, dans leurs racines inconscientes, le Surmoi. Je me tourne donc dans ce chapitre vers la littérature, pour me demander si et comment le mécanisme extra-littéraire que j'ai tenté de décrire émerge dans le langage littéraire.

Puisque nous avons posé la question en termes psychanalytiques, il semble maintenant fructueux de se tourner vers la plus intelligente des applications de la pensée de Freud à la littérature: la théorie freudienne de la littérature de Francesco Orlando. Comme on le sait, la théorie d'Orlando repose sur l'idée que les découvertes de Freud relatives à l'inconscient soient surtout des découvertes de nature linguistique. Dans trois types de phénomènes (lapsus, rêves et symptômes névrotiques), Freud a, selon Orlando, retracé un langage à travers lequel l'inconscient s'exprime et se rend connaissable. Le langage de l'inconscient, poursuit Orlando, suit une logique qui lui est propre, différente de celle de la pensée rationnelle mais tout aussi rigoureuse. L'enjeu devient alors de savoir s'il est possible d'identifier des traces des lois décrites par Freud pour le langage de l'inconscient dans les formes expressives du langage communicant (c'est-à-dire, dans les formes du langage que le sujet utilise volontairement pour s'exprimer) et, en particulier, dans la littérature.

Orlando donne une réponse affirmative, et il identifie dans l'essai *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* l'étude linguistique dans laquelle Freud a déjà partiellement analysé les mécanismes par lesquels l'inconscient émerge dans le langage communicant. *Le Mot d'esprit* devient ainsi, dans le système d'Orlando, l'œuvre freudienne la plus intéressante pour la critique littéraire, car elle indique la manière d'identifier dans le langage littéraire des mécanismes qui appartiennent à la langue de l'inconscient. La théorie freudienne de la littérature d'Orlando, élevée au rang de système dans l'essai qui porte le même titre, part d'abord de son livre *Lecture freudienne de Phèdre* où, après avoir énoncé les postulats que j'ai résumés ci-dessus, Orlando procède à identifier systématiquement dans *Phèdre* la récurrence d'un phénomène linguistique décrit par Freud: à savoir celui de la négation.

J'énonce dans ce paragraphe un corollaire qui semble se dégager de la lecture de *L'Assommoir*, et que je propose analytiquement dans la seconde partie de la thèse: c'est-à-dire, l'idée que les conflits psychiques du Surmoi, liés à l'introjection de la rationalisation et de la discipline du travail et attribuables au spectre névrotique-

obsessionnel, semblent émerger eux aussi, dans le langage littéraire, par les moyens d'un mécanisme du langage de l'inconscient: notamment, celui du déplacement.

Décrit pour la première fois dans *L'Interprétation des rêves*, le mécanisme linguistique du déplacement a ensuite été identifié par Freud également dans les autres phénomènes qu'il a étudiés: dans les mots d'esprit et dans les symptômes névrotique. Déjà dans *L'Interprétation du rêve*, après avoir étayé la description du mécanisme à travers plusieurs exemples, Freud se demandait quelle était la force psychique qui se manifeste à travers le déplacement, et en concluait que ce devait être la censure (*id fecit, cui profuit*), c'est-à-dire l'instance qui, dans la seconde topique, deviendrait le Surmoi. Quelques années plus tard, dans *Actions compulsives et exercices religieux*, Freud identifiait la cause inconsciente de la névrose obsessionnelle dans l'action de la censure, et le mécanisme expressif privilégié du symptôme névrotique obsessionnel précisément dans le déplacement.

Il semblerait donc plausible de penser que l'introjection de la discipline puisse émerger dans le langage littéraire par le même mécanisme: chercher ici une explication, sur le plan théorique, du fait que l'expérience du travail répétitif semble se déplacer, dans le texte de *L'Assommoir* et dans celui de *Germinal*, dans une attention obsessionnelle et minutieuse pour les heures et les minutes. Tant que le raisonnement reste à ce niveau, il ne me semble pas qu'il y ait de contradiction par rapport à la théorie d'Orlando: suivant le modèle qu'il a proposé, je me limite à retracer dans le langage littéraire un autre mécanisme décrit par Freud, et à interpréter le déplacement comme le moyen par lequel les instances sur-égoïques émergent dans le texte. Cependant, le discours se complique si l'on considère que la psychanalyse est fondamentalement confiante en ce qui concerne la raison instrumentale. J'essaierai d'expliquer le problème dans le paragraphe suivant, à partir d'une question latérale et avec la seule ambition de soulever un problème théorique auquel je ne prétends pas répondre.

3.2 Objets habituels

Considérons les observations d'Orlando sur les objets désuets et essayons de les mettre en relation avec notre étude. Comme on le sait, dans *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire*, Orlando démontre que les objets inutiles et oubliés, les ordures, véhiculent dans les images littéraires le retour du refoulé. En observant la fréquence des horloges dans l'œuvre de Zola et l'autorité régulatrice constante qui leur est explicitement attribuée par le texte (l'horloge, qui se présente souvent comme terme de comparaison, est toujours chez Zola quelque chose qui marque d'une façon rythmée le travail et le jour, qui ordonne et discipline, et qui, en ce faisant, 'remplit' le quotidien des personnages), on peut se demander si, à l'image de ce qu'Orlando observe à propos des instances du Ça véhiculées par les objets désuets, il ne serait pas possible d'interpréter certaines images littéraires des objets habituels comme véhicules des instances également inconscientes qui appartiennent, par contre, au Surmoi. Je discute plus minutieusement cette hypothèse au cours de mon commentaire analytique des passages de *L'Assommoir*; pour l'instant, essayons de garder notre discours au niveau théorique.

Dans le dernier chapitre des *Objets désuets dans l'imagination littéraire*, intitulé *Éloges et condamnations du fonctionnel*, Orlando se demande s'il serait «parvenu à rassembler, pour ce qui est des images de corporéité fonctionnelle présentes dans la littérature, autant d'exemples que ceux qu'[il a] réunis pour illustrer les images de corporéité non fonctionnelle»¹³, et répond aussitôt que «le seul fait de poser cette question suppose de souscrire dans une certaine mesure à la thèse développée dans ce livre: thèse selon laquelle la littérature éprouve une prédilection pour un type d'images par rapport à l'autre»¹⁴. Le chapitre consacré au fonctionnel est explicitement pensé comme un complément partiel et provisoire au discours systématique qui concerne les objets désuets, qui ne présente

¹³ F. Orlando, *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire*, Garnier, Paris, 2013, p. 683.

¹⁴ Ibidem.

«d'intérêt que par réverbération, comparé[...] à la première série»¹⁵. La conjecture d'Orlando est que la représentation des objets fonctionnels serait presque toujours liée à une attitude axiologique.

À partir de la perspective qui a guidé jusqu'ici notre discours, et qui nous a amenés à réfléchir sur les images des objets fonctionnels dans la littérature à partir des horloges dans les romans de Zola, il paraît cependant possible, à ce point, de lever une objection quant aux exemples choisis par Orlando. En fait, le chapitre propose tout d'abord une revue de palais royaux: le palais de Ménélas, celui d'Alcinoos, celui de Didon, le trône de Charlemagne dans la *Chanson de Roland*, et même le château d'Armide dans *La Jérusalem délivrée*, dont le statut d'objet fonctionnel me paraît particulièrement controversé, si l'on considère que dans ce château, ensorcelé par Armide, Rinaldo perd ses capacités guerrières, c'est-à-dire sa fonctionnalité de croisé au service de l'idéal chrétien, et s'abandonne avec la sorcière aux plaisirs de l'amour. Après cette revue des palais royaux, l'attention d'Orlando se tourne vers une série d'objets qu'il rassemble sous la catégorie de «fonctionnel d'acquisition»¹⁶: des objets qui représentent les dernières inventions techniques, telles que la montgolfière ou le chemin de fer.

Cependant, il me semble possible de remarquer à ce propos que les objets qui s'opposent le mieux aux objets désuets ne sont pas les grandes nouveautés scientifiques, mais plutôt les objets habituels: c'est-à-dire les objets quotidiens, utilisés en permanence, constamment sous nos yeux, qui interviennent continuellement sur notre rapport à la réalité, et qui restent souvent inaperçus parce que nous y sommes trop habitués.

Si nous étendons la définition d' 'objet fonctionnel' aux objets d'usage quotidien, l'hypothèse orlandienne selon laquelle les images de corporéité non fonctionnelle seraient nettement plus nombreuses en littérature des images de corporéité fonctionnelle devient beaucoup plus fragile: il suffit de mentionner le nombre d'objets quotidiens qui se trouvent dans les pages des romans réalistes. Il est

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ivi, p. 700.

évident, d'autre part, qu'une excessive extension de la catégorie d'«objet fonctionnel» n'apporterait aucun avantage herméneutique. Affirmer que tout objet habituel en littérature véhiculerait des instances sur-égoïques serait une évidente absurdité: si l'hypothèse que certaines images littéraires d'objets habituels puissent véhiculer des instances sur-égoïques se révélera convaincante, il faudra établir des critères capables de définir le champ et de montrer le fonctionnement de ce type d'images. Le problème reste ouvert.

La faible attention accordée par Orlando aux objets que j'ai appelés «habituels» découle d'un problème théorique en amont, qui ne concerne pas la pensée d'Orlando, mais celle de Freud: c'est-à-dire, le statut de la raison instrumentale au sein de la théorie psychanalytique. Les lecteurs les plus critiques de Freud ont souvent souligné, souvent de manière peu généreuse, la connivence entre sa pensée et le capitalisme: pour la psychanalyse, la fonctionnalité du sujet est le but à atteindre, et la pensée de Freud ne semble pas considérer la possibilité qu'il y ait, dans la rationalité capitaliste, un côté irrationnel. C'est pourquoi il est si difficile (mais, comme j'espère de démontrer, ni infructueux, ni infondé) d'essayer de décrire les conflits intérieurs engendrés par le travail avec les concepts freudiens, en essayant de faire un usage peu orthodoxe de la pensée de Freud, et en croyant, avec Weber, qu'il soit possible de retracer, à la base du rationalisme capitaliste, des besoins psychologiques d'ordre différent. En adhérant, par contre, à la conception freudienne de la raison instrumentale, Orlando peut postuler avec cohérence, dans les premiers chapitres des *Objets désuets dans les images de la littérature*, à côté de l'impératif moral et de l'impératif rationnel postulés par sa théorie, un troisième impératif: justement, l'impératif fonctionnel, ce qui justifie, dans son système, le caractère inintéressant des objets ordinaires.

Si l'idée que le travail parle, dans la littérature, le langage de l'inconscient s'avèrera bien fondée (évidemment, pour atteindre cet objectif il faudra un corpus bien plus large que celui de ma thèse, qui a un caractère préliminaire), on pourrait même peut-être arriver à renverser l'argument: c'est-à-dire, à penser que si des contenus qui en apparence appartiennent à la raison instrumentale parlent le

langage de l'inconscient, alors cela pourrait signifier que ces contenus sont enracinés dans l'inconscient. Ce sont des enjeux qui, évidemment, vont au-delà des ambitions de cette thèse: je me limite, pour l'instant, à poser la question.

PARTIE II - Le roman de la vie ouvrière

1. *La Simple Vie d'Augustine Landois*

En 1913, désormais septuagénaire, Maurice Dreyfous, qui avait été le partenaire de l'éditeur de Zola, Charpentier, jusqu'en 1877, au début du deuxième tome de ses mémoires décrit un projet de roman auquel Zola aurait songé au cours de sa jeunesse, et qu'il aurait ensuite abandonné:

Au temps de notre belle jeunesse, Zola, en ses moments de bonne humeur – et ils n'étaient pas rares – nous contait, moitié riant, moitié sérieux, le plan d'un roman qu'il rêvait d'écrire dès que les grands travaux auxquels il s'était voué lui en laisseraient la possibilité. Cela aurait été intitulé *Simple vie d'Augustine Landois*.

Cette Augustine Landois était une jeune blanchisseuse qui, chaque matin, à sept heures cinquante-huit minutes, arrivait à l'atelier. À huit heures précises elle se mettait à l'ouvrage; quand sonnait le premier coup de midi, elle prenait le chemin de son logis et là elle absorbait, chaud ou froid, selon la saison, le déjeuner qu'elle avait eu la précaution de préparer le matin avant de se rendre à son travail.

À une heure quatorze minutes elle était de retour à la blanchisserie et, sauf un arrêt de quinze minutes, au coup de quatre heures, elle ne démarrait pas de sa besogne avant que le coup de sept heures commençât à sonner. Au sortir de l'atelier, elle allait chez ses divers fournisseurs chercher le nécessaire pour son dîner du jour et aussi pour son déjeuner du lendemain. Elle achetait du même coup un numéro d'un journal qui publiait simultanément deux feuillets, taillés toujours tous deux sur le modèle prévu et convenu et bien qu'il lui arrivât – comme à bien d'autres du reste – d'interchanger les personnages des deux ouvrages sans trop s'en apercevoir. Tout en lisant elle surveillait sa cuisine. Elle se couchait après son repas et finissait sa lecture avant de s'endormir.

Le lendemain matin, passé six heures, elle allait chercher deux sous de lait qu'elle chauffait sur son fourneau à pétrole, et, tout en savourant son lait et son sou de pain et en dégustant la suite de son roman, elle préparait son déjeuner du midi. Elle sortait de sa chambre à l'heure nécessaire pour être à l'atelier à sept heures cinquante-huit minutes, à midi neuf minutes elle était derechef dans sa chambre. Là elle consommait chaud ou froid selon la saison le déjeuner qu'elle avait préparé le matin et à une heure un quart elle reprenait sa besogne, à

sept heures elle vaquait aux mêmes occupations que la veille. Six fois par semaine elle faisait aux mêmes instants les mêmes gestes.

Chaque dimanche, ayant employé la matinée à mettre en ordre toutes ses petites affaires, elle allait passer son après-midi chez une tante à Montrouge. Et le lundi matin il en était de même que le lundi précédent, et les autres jours de la semaine étaient tous calqués sur le lundi; et le dimanche qui les suivait était identique au dimanche qui les avait précédés.¹⁷

Il serait bien sûr possible d'interpréter les mots de Dreyfous comme une parodie tardive si plusieurs indices, à la fois externes et internes aux œuvres de Zola, ne démontraient sans équivoque l'authenticité de ce témoignage, et la paternité zolienne du projet. Ce projet, longtemps négligé par la critique, a probablement été médité par Zola bien plus longtemps de ce que l'on pense; et, bien qu'il serait peu prudent, à partir des documents disponibles à ce jour, d'essayer de reconstruire le processus créatif dans sa totalité, il est probable que la genèse de certains aspects cruciaux de *L'Assommoir* puisse être reconduite à ce projet; et que tels aspects puissent se retrouver, dans le chef-d'œuvre de Zola, sous une forme profondément retravaillée mais toujours reconnaissable.

Dans ce chapitre, qui a un caractère essentiellement philologique, je discute d'abord l'authenticité de ce projet; puis la relation assez étroite que beaucoup d'indices suggèrent entre le témoignage de Dreyfous et le texte du chef-d'œuvre zolien, ce qui pourrait indiquer une influence de ce projet dans la genèse de *L'Assommoir*. Pour la discussion détaillée, je renvoie à la thèse: je précise ici seulement que l'élément qui, à mon avis, démontre sans équivoque la parenté entre *L'Assommoir* et la *Simple vie d'Augustine Landois* est la présence obsessionnelle de montre et horloges dans le roman zolien. Sans arriver à la caricature qui caractérise la narration de l'organisation mécanique (et, par conséquent, comique) de la vie d'Augustine Landois, les personnages de *L'Assommoir* regardent les horloges avec une fréquence extraordinaire: c'est dans leur rapport au temps qu'ils se révèlent comme des sujets tout à fait industriels.

¹⁷ M. Dreyfous, *Ce qu'il me reste à dire*, Ollendorf, Paris, 1913, pp. 1-3.

2. Mesure du temps et roman au cours du XIXe siècle

Ce chapitre est fonctionnel au suivant: son but est de préparer le troisième chapitre. J'en donne ici un résumé très court: je propose d'abord un *excursus* historique concernant la mesure du temps au cours du XIXe siècle; ensuite, afin de mieux éclairer l'originalité des marques temporelles dans *L'Assommoir*, je discute rapidement les marques temporelles dans Dickens (*Hard Times*), Flaubert (*Madame Bovary* et *L'éducation sentimentale*), Tolstoï (*La Guerre et la paix* et *Anne Karenine*) et Verne (*Le Tour du monde en 80 jours*), ainsi que le lexique de l'horlogerie dans la *Comédie humaine*.

3. Les marques temporelles dans *L'Assommoir*

3.1 Sociographie des objets de mesure du temps

Dans ce paragraphe, je discute d'abord l'article *Zola et l'Expression du Temps: Horlogerie Obsessionnelle dans "L'Assommoir"*¹⁸, qui se concentre surtout sur la pendule de Gervaise. Bien qu'il s'agisse sans nul doute de l'objet de mesure du temps le plus chargé, dans le roman, de signification symbolique, j'essaye de démontrer que l'élément le plus original est par contre à identifier dans la présence d'un œil-de-bœuf dans tous les endroits publics représentés dans le roman, et d'un coucou dans toutes les maisons ouvrières: la vraie nouveauté attestée par *L'Assommoir* est la diffusion désormais capillaire des objets de mesure du temps.

3.2 Le temps du travail

Dans ce chapitre, je retrace au long du roman toutes les indications temporelles relatives au temps du travail. Je propose notamment un commentaire des marques temporelles dans les deux premiers chapitres, qui décrivent une journée de travail: le premier chapitre se déroule au cours d'une demi-journée, du matin à midi; le

¹⁸ J. Newton - B. Jackson, «Zola et l'Expression du Temps: Horlogerie Obsessionnelle dans "L'Assommoir"», *Nottingham French Studies* 17 (1), 1978, 52-57.

deuxième reprend la narration à midi, où le premier s'était interrompu, en décrivant la pause déjeuner des ouvriers, la reprise du travail, et la fin de la journée.

3.3 Les personnages face à la discipline du temps

Pour les historiens de l'économie, la discipline du temps est le terrain d'un débat acharné, qui oppose académiciens marxistes et académiciens libéraux: les deux proposent des interprétations diamétralement opposées et fortement idéologiques du rapport des ouvriers avec le temps du travail.

La tradition marxiste interprète la discipline du temps comme une imposition que les ouvriers subissent, et à laquelle ils s'adaptèrent à contrecœur. Le principal représentant de cette tradition, devenu ensuite l'idole polémique des académiciens libéraux, est Thompson, avec son article, désormais classique, *Time, work-discipline and industrial capitalism*. Pendant le processus de recherche et sélection bibliographiques pour la rédaction de cette thèse, je suis tombée sur des essais de critique littéraire qui considèrent les thèses de Thompson comme définitivement dépassées: je me réfère, notamment, à l'étude de Benjamin Kohlman, *Versions of Working-Class Idleness: Non-Productivity and the Critique of Victorian Workaholicism*¹⁹, et à la bibliographie qu'il cite. Dans ce paragraphe, je discute d'abord les deux positions, en remarquant des apories dans les études libéraux qui ont l'ambition de contester les thèses de Thompson, et qui finissent par proposer une analyse psychologique assez rudimentale de l'existence ouvrière. D'ici, je me tourne vers l'analyse du rapport des personnages de *L'Assommoir* avec la discipline du temps, en essayant de montrer que le roman représente l'enjeu dans toute sa complexité psychologique, et sans aucune attitude axiologique ou morale.

Tout d'abord, il est possible de retracer dans le roman deux typologies d'ouvriers qui entretiennent un rapport constant avec la discipline du temps tout au long du

¹⁹ B. Kohlmann, *Versions of Working-Class Idleness: Non-Productivity and the Critique of Victorian Workaholicism*, dans M. Fludernik - M. Nandi (eds.), *Idleness, Indolence and Leisure in English Literature*, Palgrave Macmillan, London, 2014, 195-214.

développement du récit. Les bons ouvriers sont toujours respectueux des horaires de travail: exemples paradigmatiques de cette catégories sont Goujet, toujours sage et voué à son devoir, et, ce qui est encore plus intéressant, sa mère, Madame Goujet. La dentellière travaille chez soi, donc a priori elle n'a aucune contrainte horaire imposée par un patron: pourtant, l'une de ses exigences est «que la blanchisseuse vînt exactement le jour fixé et chaque fois à la même heure; comme ça, personne ne perdait son temps» (Ass 538); et lorsqu'elle se brouille avec Gervaise parce que la blanchisseuse n'est plus en mesure de respecter ses délais, elle lui reproche surtout l'anxiété que l'attente lui cause: «Moi, pendant ce temps-là, je perds ma journée, je ne vois rien arriver et je me tourmente l'esprit» (Ass 639).

Symétriquement, plusieurs personnages sont au contraire dépeints comme récalcitrants face à la discipline du temps. L'exemple le plus intéressant de cette typologie est sans doute celui du Bec-Salé. Forgeron employé dans la même forge que Goujet, il incarne le type opposé: indiscipliné et alcoolique, mais en même temps artisan très habile à la force prodigieuse. Même si le roman, dans le très célèbre «duel» entre les deux, penche finalement vers Goujet et l'idéal esthétique modéré du *medèn àgan* dont il est porteur, le texte ne manque pas de célébrer aussi le charme de Bec-Salé, lié à une esthétique de l'excès et de la démesure.

Les personnages les plus intéressants sont cependant ceux qui présentent une relation avec la discipline du temps qui évolue au fil du récit: notamment, Gervaise et Coupeau. Au début du roman, la discipline des deux personnages est rigide; Gervaise, en particulier, est inflexible. Dans les chapitres centraux du roman, qui constituent le sommet de la parabole des «splendeurs et misères» de Gervaise, le conflit dans lequel les deux personnages sont pris est particulièrement évident: d'une part, ils sont conscients que le seul moyen d'éviter la ruine serait l'épargne et la discipline, d'autre part, ils ne sont pas capables de se priver de petites satisfactions momentanées au nom d'une récompense future.

La différence cruciale entre Zola et les économiste libéraux cités par Kohlmann réside en ce que *L'Assommoir* ne confond pas le plan descriptif et le plan

normatif. L'un des (nombreux) traits qui font de *L'Assommoir* un chef-d'œuvre est sa capacité de monter ce problème dans le contexte d'une réalité complexe, méticuleusement explorée d'un point de vue psychologique, loin de tout jugement d'ordre moral. Pour reprendre les mots de Pierluigi Pellini: «Eh bien: est-ce que la ruine de Gervaise est imputable à son oisiveté, ou bien est-elle une conséquence presque inévitable de l'injustice sociale qui, pour garantir la survie matérielle, impose un mode de vie inhumain et ignoble? Le texte diffuse des indices idéologiques contradictoires: le lecteur a la liberté de formuler un jugement qui, dans tous les cas, doit rester ouvert et problématique»²⁰.

3.4 Temps libre

Si les deux premiers chapitres représentent l'organisation des journées de travail des ouvriers de la Goutte-d'Or, le Chapitre III pose à l'interprète un apparent paradoxe: il raconte le jour du mariage entre Gervaise et Coupeau, et pourtant les marques temporelles, proprement obsessionnelles, répondent à la même logique des deux premiers chapitres.

Les personnages regardent continuellement l'horloge, ils sont pressés, agacés par tout événement imprévu. En d'autres termes, l'emploi du temps et constamment objet de réflexion et de négociation, la nécessité d'employer efficacement leur temps est une véritable source d'inquiétude pour les personnages. Je propose dans ce paragraphe un commentaire du troisième chapitre de *L'Assommoir* à partir de l'une des thèses centrales exposées par Alain Corbin dans *L'avènement des loisirs*: notamment, qu'un second effet de la rationalisation du temps de travail au cours du XIXe siècle fut la configuration progressive du temps libre selon la même logique.

3.5 Le temps de la fête

En conclusion de mon analyse des marques temporelles dans *L'Assommoir*, avant d'en avancer une interprétation, j'explore dans ce paragraphe un dernier aspect: à

²⁰ É. Zola, *Romanzi*, I, Mondadori, Milano, 2011, 1421.

savoir, ce qu'Alain Corbin appelle le «désordre du temps et le temps du désordre», le temps «qui renvoie à la fête, à l'inversion, à l'orgie, au débordement, à la libre expression des pulsions dionysiaques; [...] ce temps qui renoue avec le non-temps»²¹, et qui émerge dans le roman à côté du temps rationalisé.

On constate que lorsqu'ils cèdent aux pulsions liées aux sphères du carnaval, du dionysiaque, de l'alcoolisme et de la folie, les personnages de *L'Assommoir* perdent la notion du temps. Et cela ne se manifeste pas, dans le texte, par la simple absence d'indications temporelles dans les passages pertinents: au contraire, le texte souligne explicitement une relation altérée des personnages avec le temps qui passe, leur désorientation et, parfois, leur tentative de comprendre, par des indices, quelle heure il est.

Le chapitre le plus éloquent à ce propos est certainement le douzième, où l'on raconte le délire de Gervaise. Zola trace ici un contrepoint ponctuel au Chapitre I: la protagoniste, désormais complètement ruinée, se balade parmi les lieux représentés au début du roman. Les références temporelles rigoureuses qui ponctuent le Chapitre I sont contrebalancées ici par la perte totale de la notion du temps de la part de Gervaise (à partir de l'*incipit* du chapitre: «Ce devait être le samedi après le terme, quelque chose comme le 12 ou le 13 janvier, Gervaise ne savait plus au juste» *Ass* 749) et par la déformation expressionniste du temps.

4. «Une gaieté féroce»: une interprétation

Dans ce chapitre je propose une interprétation des marques temporelles dans *L'Assommoir*. Dans le premier paragraphe j'avance quelques observations générales sur les onomatopées qui décrivent les sons des objets de mesure du temps; dans le deuxième, j'essaie d'encadrer ces observations dans le contexte plus large de la représentation de la modernité industrielle. Enfin, j'essaie de faire converger les deux instances à travers une lecture de la scène du lavoir: bien consciente du caractère très particulier de cette scène, je vise à démontrer que

²¹ A. Corbin, *L'avènement des loisirs*, Flammarion, Paris, 2020, 10-11.

dans cette scène le travail émerge clairement comme une expérience introjectée, qui informe profondément la psyché de la protagoniste de *L'Assommoir*.

4.1 Tic-tac

Dans les premières pages de *Telling Time*²², Stuart Sherman trace l'histoire des mots qui ont été utilisés en anglais pour décrire le sons des horloges: histoire intéressante, pour nous, car elle montre une série de changements dans l'interprétation culturelle du passage du temps.

Jusqu'à la première moitié du XVIIe siècle, la sonnerie de l'horloge était désignée en anglais par le substantif «jar», indiquant un son brusque et disharmonieux. Au milieu du XVIIe siècle, un premier changement de signifiant a été provoqué par un changement bouleversant concernant le référent: l'invention de la pendule.

Cette innovation technologique, qui augmenta énormément la précision des objets de mesure du temps, eut d'après Sherman également un effet profond dans la manière de percevoir au niveau sensoriel le passage du temps. En correspondance de la diffusion de la pendule, le passage du temps commence à être désigné en anglais par l'onomatopée *tick, tick, tick*: comme le remarque Sherman, *tick, tick, tick* représente le passage du temps comme une série régulière d'intervalles identiques, dont l'élément le plus intéressant est l'itération.

Tick, tick, tick traduit dans le langage le principe physique de l'isochronisme: le passage du temps cesse d'être signalé par intermittence (comme le signalaient, par exemple, les sonneries des cloches d'église) et devient une donnée disponible en permanence.

Un changement ultérieur, et plus pertinent pour notre discours, se produit vers le milieu du XIXe siècle: l'onomatopée *tick, tick, tick* est à son tour remplacée par l'onomatopée encore en usage aujourd'hui, *tick-tock* (ou, en français, «tic-tac»).

L'enjeu peut paraître pédant, mais la différence entre les deux onomatopées est substantielle: *tick, tick, tick* interprète le passage du temps comme une succession

²² S. Sherman, *Telling Time. Clocks, Diaries, and English Diurnal Form, 1660-1785*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996.

d'instantanés identiques, potentiellement infinis, qui progressent de manière linéaire; *tic-tac* ordonne plutôt la succession des battements de la pendule dans une mesure.

En particulier, l'onomatopée *tic-tac* ordonne le passage du temps dans une mesure à temps binaire, formée d'un temps fort (*tic*, dont la force est engendrée par la voyelle haute) et d'un temps faible (*tac*, dont la voyelle est basse). Dans la tradition musicale occidentale, la mesure à temps binaire est tout d'abord la mesure de la marche: si, d'une part, elle maintient donc l'élément de progression déjà présent dans *tic, tic, tic*, d'autre part, l'onomatopée *tic-tac* contient aussi la nouvelle idée d'une progression qui se déroule de manière rythmée, cadencée, disciplinée.

Et c'est précisément à cette idée de discipline que Zola fait appel dans les fréquentes comparaisons dont le *tic-tac* de l'horloge est le second terme: ainsi, par exemple, le ronflement de Coupeau dans la boutique de Gervaise «roulait, avec la régularité d'un tic-tac énorme d'horloge, réglant la grosse besogne de l'atelier» (*Ass* 515); de la même manière, l'existence de Nana est réglée par les gifles lors de sa coexistence avec Satin: «D'un bout de la semaine à l'autre, il y avait un bruit de gifles, un vrai tic-tac d'horloge, qui semblait régler leur existence»²³.

Dans *L'Assommoir*, montres et horloges sont d'habitude associées à des sentiments positifs. Les coucous de l'horloger sont «joyeux» (*Ass* 581), et ils font sourire Gervaise quand elle passe saluer son voisin. Il semblerait possible de lire dans ces montres une incarnation de la confiance de Zola vers le rationalisme et le progrès: elles seraient joyeuses parce qu'elles mettent de l'ordre. Pourtant, j'essaie de démontrer qu'une autre interprétation est envisageable.

Les descriptions de l'horloger et de sa boutique dérivent des *Carnets d'enquêtes*: où (et c'est un détail inhabituel pour les notes de Zola, et qui doit par conséquent

²³ É. Zola, *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, études, notes et variantes par H. Mitterand, vol. II, Paris, Gallimard, 1961, 1307.

nous alerter) après la description des lieux, Zola suggère aussi une interprétation de la fonction de l'horloger, précisant l'image dont ce personnage serait porteur:

Un marchand de ferraille, *À la bonne Friture*, un horloger (réparations d'horlogerie). Des coucous, au fond du trou, qui marchent; à la vitrine, des montres montrant leur boîtier d'argent; devant le petit établi tout plein d'outils mignons, et de choses délicates sous des verres, un monsieur en redingote, proprement mis, qui travaille continuellement (*l'image de la fragilité au milieu du vacarme et des secousses de la rue populacière*).²⁴

4.2 «A prodigious noise»: le paysage sonore de la révolution industrielle

«Image de la fragilité au milieu du vacarme et des secousses de la rue populacière»: il serait difficile de trouver une phrase qui puisse résumer aussi bien notre thème.

La réalité industrielle comme quelque chose qui fait du bruit et qui secoue l'individu: le vacarme est un thème récurrent à la fois dans les représentations littéraires de révolution industrielle, et dans les représentations l'expérience de la ville contemporaine («La rue assourdissante autour de moi hurlait» est le célèbre premier vers de *À une passante*).

Dans son essai *Sur quelques motifs baudelairiens*, Walter Benjamin théorise à partir de Freud l'idée de «choc» comme règle de l'expérience moderne; idée qu'il emploie, dans son essai, à la fois pour décrire l'expérience du travailleur aliéné et l'expérience du sujet dans la foule. Or, Zola représente exactement en ces termes Gervaise dans la foule, à la fin du roman, quand, dans son errance hallucinée, elle a compris que sa mort est désormais proche, et a définitivement abandonné toute tentative de résistance:

Ah! La triste musique, qui semblait accompagner le piétinement du troupeau, les bêtes de somme se traînant, éreintées! Encore une journée de finie! Vrai, les journées étaient trop longues et recommençaient trop souvent. À peine le temps de s'emplier et de cuver son manger, il faisait déjà grand jour, il fallait reprendre son collier de misère. Les gaillards pourtant sifflaient, tapant des pieds,

²⁴ Cfr. E. Zola, *Carnets d'enquêtes*, Paris, Plon, 1986, 421. C'est moi qui souligne.

filant raide, le bec tourné vers la soupe. *Et Gervaise laissait couler la cohue, indifférente aux chocs, couloyée à gauche, roulée au milieu du flot.* (Ass 765-766)

La répétition, le passage rythmé du temps, le maintien d'un certain ordre, semblent se configurer, dans ce contexte, comme les instances qui, par leur action sédative, permettent au sujet de ne pas succomber. Ainsi par exemple, lorsque Gervaise pressent le retour de Lantier, et pense qu'elle ne sera pas capable de lui résister, ce sont les coups cadencés du marteau de Goujet qui la calment:

C'était ce baiser qui l'épouvantait; à l'avance, il la rendait sourde, il l'emplissait d'un bourdonnement, dans lequel elle ne distinguait plus que le bruit de son cœur battant à grands coups. Alors, dès que ces peurs la prenaient, la forge était son seul asile; elle y redevenait tranquille et souriante, *sous la protection de Goujet, dont le marteau sonore mettait en fuite ses mauvais rêves.* (Ass 553)

Cette fonction apaisante de la répétition semblerait pouvoir être interprétée comme une instance purement rationnelle, qui met de l'ordre dans le chaos: à travers une lecture de la scène du lavoir, je essayerai de compliquer cette hypothèse.

4.3 La bataille au lavoir

La scène de la bataille au lavoir entre Gervaise et Virginie a longtemps désorienté les commentateurs, qui ont souvent remarqué son caractère incongru: il s'agit de l'une des concessions les plus frappantes, dans le roman de Zola, au penchant mélodramatique. Mallarmé, dans la lettre précitée, exprimait justement à propos de cette scène quelques perplexités:

Si je vous avais parlé au risque de vous ennuyer pendant une heure ou deux de tout ce que j'admire dans ce gros tome, je me laisserais aller à dire ensuite que la merveilleuse bataille du lavoir me paraît un peu un hors-d'œuvre, ou sortir du caractère de Gervaise [...]²⁵

²⁵ É. Zola, *Les Rougon-Macquart*, cit., p. 1567-1568.

Dans ce paragraphe, j'essaierai d'abord de démontrer que cette scène apparaît encore si «bizarre» dans *L'Assommoir* car Zola y achève une opération extrêmement complexe d'un point de vue technique, mais tout à fait cohérente avec sa poétique. Je propose ensuite une interprétation du moment culminant de la bataille.

Dans les pages de *Mimesis* consacrées à Zola, Auerbach écrit que la principale nouveauté de ses romans réside en ce qu'il est le premier à représenter d'une manière absolument sérieuse les aspects de la réalité basse et de la vie des classes inférieures, sans aucune concession au réalisme comique ou grotesque de la tradition.

Dans son analyse, comme on le sait, Auerbach choisit la scène de la ducasse dans *Germinal*: j'essaie de démontrer d'abord que dans la scène du lavoir l'on peut voir avec la même clarté l'intention zolienne de représenter sérieusement de thèmes qui, jusqu'à ce moment, avaient été l'apanage de la tradition comique. L'opération menée dans la plus longue partie de la scène peut se résumer ainsi: Zola prend une série de thèmes traditionnellement comiques et essaie de montrer systématiquement au lecteur qu'il s'agit, bien au contraire, de thèmes tout à fait sérieux.

Tout d'abord, la dispute entre deux femmes d'extraction populaire qui se battent pour l'amour d'un homme est une situation typique: on peut citer, par exemple, les premières scènes de *Barouf à Chioggia*, de Carlo Goldoni. Dans la première scène de la comédie, Lucietta et Checca se disputent l'amour de Titta Nane: mais, dans le réalisme souriant et quelque peu paternaliste de Goldoni, tout se résout avec bonhomie, par un bisou sur la joue. Évidemment, ce n'est pas du tout le cas dans *L'Assommoir*, où la querelle prend la connotation d'un véritable duel. Si quelques années après la parution de *L'Assommoir*, Giovanni Verga dans *Cavalleria rusticana* (1880) aurait donné une représentation tragique d'un duel entre deux hommes du peuple, l'enjeu est ici ultérieurement compliqué par le fait qu'ici ce sont deux femmes à se battre. Un dispositif récurrent dans la tradition comique, visant à «abaïsser» une situation, consiste représenter une action

traditionnellement héroïque-tragique en la faisant accomplir par des personnages féminins. Enfin, les fessées que Gervaise donne à Virginie à l'apogée de la scène sont un geste par excellence comique, qui rappelle immédiatement la tradition des *lazzi* de la *commedia dell'arte* (voir, par exemple, la situation typique d'Arlequin battu par son patron).

La poétique naturaliste interdit au narrateur d'intervenir. Le dispositif employé par Zola, lorsqu'il vise à orienter le lecteur, à lui suggérer des hypothèses, ou bien à attirer son attention sur un détail, est généralement celui de déléguer le commentaire aux personnages qui assistent à la scène: dans la scène du lavoir, les réactions des autres femmes présentes qui assistent à la bataille suggèrent au lecteur la bonne interprétation.

Tout d'abord, en observant la scène, elles s'amuse et rient: «Un rire courut» (*Ass* 395); «Les rires recommencèrent» (*Ass* 396); «Le lavoir s'amusait énormément. On s'était reculé, pour ne pas recevoir les éclaboussures. Des applaudissements, des plaisanteries montaient» (*Ass* 397).

La querelle, cependant, devient progressivement plus violente: les deux femmes commencent à se battre, à se saisir par les cheveux, à déchirer leurs vêtements; Gervaise finit par saigner. À ce stade, le public est divisé en deux factions: certaines s'amuse encore, même si leur plaisir s'est déjà transformé en une excitation quelque peu sadique; les autres femmes, par contre, ne s'amuse plus, commencent à détourner le regard:

Les laveuses s'étaient rapprochées. Il se formait deux camps: les unes excitaient les deux femmes comme des chiennes qui se battent; les autres, plus nerveuses, toutes tremblantes, tournaient la tête, en avaient assez, répétaient qu'elles en seraient malades. (*Ass* 398-399)

Lorsque Gervaise découvre les fesses de Virginie — élément corporel par excellence comique — le garçon du lavoir, Charles, éclate à nouveau de rire: «Il riait, il jouissait des morceaux de peau que les deux femmes montraient» (*Ass* 399). Mais la violence de la querelle ne cesse pas d'augmenter, et bientôt ce nouvel élément de comédie est tout aussi oublié; le commentaire restitue le

sérieux de la scène, sur lequel, à ce stade, le lavoir entier est d'accord: «Autour d'elles, les blanchisseuses ne riaient plus; plusieurs s'en étaient allées, en disant que ça leur cassait l'estomac» (*Ass* 400).

À l'apogée de la bataille, le public semble avoir complètement oublié le comique initial de la scène; les femmes craignent un meurtre, et tentent d'intervenir pour mettre fin à la bataille: «On crut qu'elle voulait assommer l'autre. - Assez! Assez! cria-t-on» (*Ass* 400).

Il faut préciser, ici, qu'il faut imaginer le lavoir dans les termes que nous employons pour la description de la modernité industrielle au paragraphe 4.2: les lavoirs publics étaient des lieux hautement industrialisés par rapport à la technologie de l'époque; équipés de machines à vapeur permettant de chauffer l'eau et de sécher artificiellement les vêtements, chaque lavoir comptait une centaine de places assises, rigidement organisées dans des emplacements préétablis. Il ne s'agit pas du tout, donc, d'un espace rustique: au contraire, c'est le premier endroit qui, dans *L'Assommoir*, incarne la modernité industrielle. Il s'agit d'un «immense hangar» assourdissant, au centre duquel se dresse la machine à vapeur, démesurée, chaotique, monstrueuse:

Elles tapaient furieusement, riaient, se renversaient pour crier un mot dans le vacarme [...]. Et, au milieu des cris, des coups cadencés, du bruit murmurant de pluie, de cette clameur d'orage s'étouffant sous le plafond mouillé, la machine à vapeur, à droite, toute blanche d'une rosée fine, haletait et ronflait sans relâche [...] (*Ass* 386-387)

Revenons donc à l'apogée de la scène, dans ce contexte industriel: la lutte est devenue violente au point que les femmes ont peur pour la vie de Virginie; Gervaise, complètement folle, se trouve dans un état altéré que l'on peut rapprocher de la transe: multiplication des forces, absence de la perception de la fatigue, perception réduite des stimuli extérieurs («Gervaise n'entendait pas, ne se laissait pas. Elle regardait sa besogne, penchée, préoccupée de ne pas laisser une place sèche. Elle voulait toute cette peau battue» *Ass* 400). Et à ce moment, à l'apogée de la tension, elle entonne une chanson: «Pan! Pan! Margot au lavoir ...

Pan! Pan! à coups de battoir... Pan! Pan! va laver son coeur... Pan! Pan! tout noir de douleur...» (Ass 400).

Les commentateurs se sont concentrés surtout sur les paroles de la chanson de Gervaise, soulignant l'équivalence symbolique entre le cœur noir de douleur de la protagoniste de la chanson et la douleur de Gervaise.

La chanson de Gervaise au lavoir a pourtant, musicalement, un statut particulier: c'est le seul chant de travail rapportée dans *L'Assommoir*, alors que souvent, en fin de repas ou au travail, les personnages chantent plutôt des romances (voir par exemple Coupeau, en train de chanter *Ah! Qu'il est bon de cueillir la fraise*). Chant de travail au sens technique: le Pan! Pan!, aide la laveuse à maintenir le tempo et la coordination des gestes; l'accompagnement musical du chant est le travail lui-même, le son produit par le battement des vêtements mouillés.

Le problème, cependant, est que Gervaise, ici, n'est pas du tout en train de travailler: elle est en train de battre sauvagement une femme qui l'a offensée. On peut qualifier le geste de Gervaise, ici, de passage à l'acte: c'est-à-dire, il s'agit ici de l'expression d'une expérience émotionnelle conflictuelle, qui n'est pas exprimé par le langage mais par le geste, en forme symbolique. Et il est symptomatique que l'imaginaire qui vient à l'esprit de Gervaise soit celui de son travail de blanchisseuse:

Et elle causait, prise d'une gaieté féroce, se rappelant une chanson de lavandière: «Pan! Pan! Margot au lavoir ... Pan! Pan! à coups de battoir... Pan! Pan! va laver son coeur... Pan! Pan! tout noir de douleur...

Et elle reprenait:

«Ça c'est pour toi, ça c'est pour ta soeur, ça c'est pour Lantier...

Quand tu les verras, tu leur donneras ça... Attention! Je recommence.

Ça c'est pour Lantier, ça c'est pour ta soeur, ça c'est pour toi... Pan!

Pan! Margot au lavoir! Pan! Pan! à coups de battoir...

On dut lui arracher Virginie des mains. (Ass 400-401)

Si dans les notes de Zola, homme politiquement modéré, le rythme cadencé du temps de travail est une «image de fragilité au milieu du vacarme» et il semble

véhiculer la rationalité qui permet de domestiquer les pulsions, dans l'œuvre littéraire de Zola, qui parle le langage de l'inconscient, quelque chose de différent surgit. Dans la scène du lavoir, dans le passage à l'acte de Gervaise, le travail rythmique, cadencé, introjecté, transfiguré et agi symboliquement se révèle comme une véritable forme de plaisir anal-sadique. Dans ces lignes, la vraie nature de la gaiété des petits coucous de la boutique de l'horloger semble se dégager dans le texte: alors qu'elle bat Virginie comme si elle battait un tas de vêtements, la gaiété du battement rythmé de Gervaise est une gaiété *féroce*.

PARTIE III - Le roman de la grève

1. *Germinal* I-III

Les chapitres qui, dans les deux premières parties de *Germinal*, racontent la vie quotidienne des mineurs confirment ce que nous avons observé à propos de *L'Assommoir*: à savoir, qu'un des aspects distinctifs de l'existence des travailleurs dans les romans de Zola est l'introjection de la discipline du temps. Par rapport au premier roman ouvrier, qui décrivait exclusivement l'univers de la Goutte-d'Or, la structure de *Germinal* est compliquée par deux éléments: d'abord par le personnage d'Étienne, le protagoniste qui, arrivant à Montsou et se soumettant à l'apprentissage de la mine à l'âge adulte, perçoit immédiatement la cruauté d'une vie qui n'est pas (initialement) remise en cause par ceux qui ne connaissent pas d'autres formes d'existence, comme les membres de la famille Maheu; deuxièmement, par la représentation de la bourgeoisie, totalement absente de *L'Assommoir* et qui, au contraire, est systématiquement représentée à côté des mineurs dans *Germinal*.

Après une courte sociographie des objets de mesure du temps dans *Germinal*, j'analyse dans le premier chapitre de la troisième partie la manière dont les trois premières parties de *Germinal* préparent le déclenchement de la lutte dans la quatrième partie. Pour ce faire, j'évoque d'abord l'opposition que le roman établit entre Étienne et Maheu, et puis le contraste entre la vie des mineurs et celle des bourgeois, qui organise la structure de la première moitié du roman. Le deuxième chapitre de cette partie, ensuite, est consacré à l'analyse et à l'interprétation du moment où, avec le déclenchement de la grève, la tension dramatique atteint son paroxysme; j'essaie de montrer que la représentation du moment où le travail s'arrête peut révéler, par contraste, des aspects non négligeables de ce que le travail représente dans l'univers fictionnel de Zola.

1.1 Sociographie des objets de mesure du temps

Tout d'abord, il faut remarquer que la sociographie des objets de mesure du temps est en général beaucoup plus pauvre dans *Germinal* que dans *L'Assommoir*. Cela n'est qu'un des nombreux reflets du fait que la pauvreté de la vie des mineurs de *Germinal* est en général bien plus marquée que celle des protagonistes de *L'Assommoir*: il serait possible de démontrer, par des minutieux parallèles, que beaucoup d'objets qui appartiennent au quotidien des ouvriers de la Goutte-d'Or sont hors de la portée économique des mineurs, ou bien constituent, pour eux, un véritable luxe. En règle générale, les descriptions des espaces et les énumérations d'objets retracent fidèlement les *Carnets d'enquêtes*: la simplicité et nudité des lieux correspondent à ce que Zola avait pu observer à Anzin.

Dans ce paragraphe je discute surtout, à partir de l'étude de Sophie Ménard *Germinal ou les révolutions culturelles du temps*²⁶, le statut du coucou de la famille Maheu. En m'opposant à Ménard, j'essaie de démontrer qu'il s'agit d'un instrument indispensable dans le foyer d'une famille soumise à la discipline du travail: avant de se décider à le vendre, les Maheu vendent plutôt la laine du matelas «poignée à poignée»: on a du mal à imaginer un tel attachement à un objet qui n'est pas d'usage primaire.

1.2 Précision improbable versus dilatation expressionniste: Étienne versus Maheu et sa montre

Dans ce paragraphe, je discute le statut de la montre de Maheu. Dans la première partie de *Germinal*, qui raconte le premier jour d'Étienne à la mine, il est répété deux fois que Maheu a une montre qu'il emporte à la mine, mais (on le répète dans les deux passages) il n'a pas besoin de la regarder.

Ce détail, à ma connaissance, a échappé aux commentateurs, mais la montre de Maheu est un objet bizarre à plusieurs égards. D'abord, il est incongru qu'un personnage comme Maheu, compte tenu du statut économique de sa famille,

²⁶ S. Ménard, «Germinal ou les révolutions culturelles du temps», *Cahiers Naturalistes* 92 (2018), 87-107.

possède une montre. Deuxièmement, même en admettant la possibilité que Maheu possède une montre, l'idée qu'il l'emporte à la mine est bizarre: la poussière de charbon, pénétrant entre les engrenages, aurait rapidement détruit le mécanisme d'une montre de poche produite dans les années 1860, quand les montres étaient encore, en Europe, fabriquées à la main. Enfin, contrairement à tous les autres objets de mesure du temps que j'ai pu trouver dans le roman, et qui trouvent une confirmation précise dans les notes de Zola, il n'y a aucune trace de montres personnelles appartenant aux mineurs dans les *Carnets d'enquêtes*.

Si la montre de Maheu n'apparaissait qu'une seule fois, on pourrait voir ici un simple oubli de la part de Zola; cependant, puisque l'objet apparaît deux fois, et dans deux chapitres différents (donc publiés à deux moments différents), le critique doit se demander si cette montre ne correspond-t-elle, ici, à une intention symbolique.

Dans ce paragraphe, j'essaie de démontrer que la montre de Maheu a une fonction, et notamment celle d'opposer la perception du temps de Maheu à celle d'Étienne. L'entière description de la première journée d'Étienne dans le *Voreux* vise à construire une perception du temps élargie de manière expressionniste, au-delà de toute vraisemblance. Lorsqu'il descend pour la première fois à la mine, Étienne pense que la descente, qui a duré une minute, ait duré des heures; à la fin de son premier jour de travail à la mine, il a l'impression d'y travailler depuis des années. Chez Zola, toujours très attentif aux oppositions, aux symétries et aux renversements, et qui construit *Germinal* sur des contrastes continus, c'est peut-être en raison d'une volonté d'établir une opposition, qu'il faudra expliquer à la fois l'expansion exaspérée du temps perçu par Étienne, et la fonction symbolique de la montre de Maheu, silencieusement présente dans sa poche.

Au personnage qui incarne la résignation de générations et générations de mineurs, qui a introjecté le temps de travail au point d'en faire, désormais, un automatisme, le texte oppose Étienne, qui est déjà, avec sa désorientation initiale, l'élément qui perturbera l'équilibre du groupe, l'homme qui, venant de l'extérieur, perçoit immédiatement l'injustice inhumaine que les mineurs ont appris à endurer

et qui est devenue pour eux une seconde nature. Dire que Maheu a une montre, mais qu'il n'a pas besoin de la regarder (ce qui le rapproche, d'ailleurs, au cheval Bataille, qui après des années dans la mine a appris à compter les tours qu'on lui demande tous les jours, et qui refuse de marcher davantage une fois son devoir quotidien accompli) permet à l'écrivain de créer le contraste entre les deux personnages.

1.3 «Jusqu'à dix heures, on resta»

Je discute dans ce paragraphe le passage de *Mimesis* où Erich Auerbach analyse l'épisode de la ducasse dans *Germinal*. L'analyse devra être approfondie; il semblerait pourtant que déjà dans les mots d'Auerbach il soit possible de voir au moins le soupçon que les indications temporelles chez Zola ne se limitent pas à la sphère de la représentation 'objective' de la réalité, et qu'Auerbach y identifie, en quelque sorte, quelque chose qui ne peut pas être ramené à la sphère de la rationalité, mais qui appartient plutôt à celle de la cruauté du Surmoi.

1.4 Analepse et drame

Dans ce paragraphe, je discute le deuxième élément qui, dans *Germinal*, complique l'organisation du temps par rapport à *L'Assommoir*: c'est-à-dire, la présence de la bourgeoisie.

Les deux premières parties de *Germinal* racontent en plus de cent pages une seule journée, qui est narrée deux fois: d'abord du point de vue d'Étienne et des ouvriers qui descendent dans la mine (*Germinal* I), ensuite, par le moyen d'une analepse qui rapporte le temps de l'histoire à huit heures du matin, du point de vue des Grégoire, la famille qui incarne le type des maîtres paternalistes (*Germinal* II, 1-5).

À propos de la structure de cette partie de *Germinal*, les critiques ont souvent parlé d'un procédé cinématographique avant la lettre. J'essaie ici d'établir un autre rapprochement: je propose une comparaison entre la structure des premières

parties de *Germinal* et celle de la symphonie, genre musical dramatique par excellence et d'importance capitale au XIXe siècle.

La comparaison avec la symphonie permet, il me semble, d'observer sous un angle intéressant ce qui se passe dans la quatrième partie du roman, plus strictement pertinente à notre discours: c'est-à-dire, la représentation que Zola donne du moment où se déclenche la grève.

Le début de la quatrième partie du roman coïncide avec le moment où les deux mondes s'affrontent: à quatre heures du matin, les mineurs refusent de descendre dans le Voreux et annoncent la grève; le roman décrit ensuite la réaction frénétique des administrateurs et des patrons: à cinq heures Dansaert, l'ingénieur, s'est déjà précipité chez Hennebeau pour le prévenir. Tous les personnages bourgeois sont réunis chez Hennebeau lorsque les mineurs se présentent pour faire leurs demandes: la rencontre entre les deux mondes est symboliquement représentée par l'embarras des mineurs qui sont laissés attendre dans le luxueux salon de Madame Hennebeau, et n'osent pas s'asseoir.

À ce moment, les personnages bourgeois du roman (et, avec eux, les lecteurs bourgeois) s'attendent au déclenchement du conflit ouvert: la solution de la tension qui a été préparée au cours des trois premières parties du roman, et qui atteint ici son apogée. Au lieu d'un éclat, Zola adopte ici une solution extraordinairement intelligente, et qui peut s'expliquer par une comparaison tirée de la sphère musicale: de manière beethovenienne, Zola recourt au «silence dramatique» tout au long de la quatrième partie du roman.

2. Germinal IV

2.1 Silence

La quatrième partie de *Germinal* est la seule partie du roman proprement consacrée à l'interruption du travail, à l'inaction: la grève, annoncée dans les deux premiers chapitres (IV 1 et 2), commence dans le troisième; la cinquième partie du roman racontera la révolte.

Dans ce chapitre, je propose une interprétation du silence sombre, souvent explicitement lié à des images mortuaires, qui enveloppe les gens et les choses tout au long de la quatrième partie du roman, pendant l'inactivité, et qui s'oppose, d'une manière assourdissante, au sons infimes et continus qui accompagnent les journées de travail dans les premières parties. Ce silence, à son tour, prépare les dernières pages de la quatrième partie, qui sont construites par le moyen d'un crescendo qui prélude à la révolte dans laquelle, finalement, la tension sera canalisée.

2.2 La Mère, Maxim Gorki

Afin de mieux saisir la particularité de la représentation de l'inactivité observée dans *Germinal*, je mène une courte comparaison avec *La Mère* de Gorki.

Germinal est un modèle de *La Mère*: pourtant, le roman de Gorki finit par bouleverser bien d'aspects du modèle zolien. Non seulement dans *La Mère* il n'y a pas d'espace pour la représentation de l'existence aisée de la bourgeoisie; dans *La Mère*, l'élément qui définit la condition même des protagonistes, c'est-à-dire le travail, est complètement exclu de la narration. Le travail des personnages n'est jamais décrit par Gorki, aucun détail n'est connu par le lecteur à propos du lieu de travail (on sait seulement qu'il s'agit d'une usine); le seul épisode de l'histoire qui se déroule dans l'usine (le moment où la mère, après l'arrestation de Pavel, s'engage à introduire elle-même illégalement les pamphlets dans l'usine) ne rapporte aucun détail descriptif.

Le roman entier, en revanche, concerne les rencontres clandestines qui ont lieu le soir entre les militants, en dehors des heures de travail, et l'éveil progressif de la conscience de la protagoniste qui, grâce aux lectures et aux discussions avec les militants, acquiert enfin la capacité de raconter sa propre expérience.

À partir de cette comparaison (certes sommaire), en observant l'activité et l'enthousiasme des personnages de *La Mère* en dehors du temps du travail, on peut revenir à *Germinal* et se demander: pourquoi les personnages de *Germinal*,

au contraire, pendant la grève, pendant le temps de suspension du travail, ne font absolument rien?

2.3 *Animal laborans*

Je propose une réponse partielle à cette question dans la perspective du discours théorique général esquissé dans la thèse.

Lorsque Gorki écrit *La Mère* en 1906-1907, la Russie est encore un pays largement pré-capitaliste, où l'éthique du travail qui s'est établie en Europe à l'époque moderne n'est pas encore répandue. Il semble donc plausible d'expliquer ainsi l'absence totale du travail dans *La Mère* de Gorki: si dans le monde de *La Mère* l'éthique du travail est encore pré-moderne, et par conséquent le travail est pensé comme une nécessité liée au maintien de la vie, il est raisonnable qu'il soit systématiquement exclu de l'espace romanesque. Mais comment expliquer, par rapport à l'*Éthique protestante*, le vide qui assaille les protagonistes de *Germinal* lorsque le travail est suspendu, ce qui fait si clairement pendant au désir qui informe le temps en dehors du travail chez les personnages de *La Mère*?

Il est peut-être possible de trouver une réponse partielle dans la conclusion de *La Condition humaine*. Hannah Arendt y tire les conclusions de son long argument, visant à montrer que le long processus dont les origines remontent à l'ère moderne a abouti, dans l'ère contemporaine, à la perspective d'une société de travailleurs sans travail, privés de la seule activité qui leur restait. La thèse d'Arendt est que, puisque l'individu a été privé de son immortalité par le processus de sécularisation, il lui restent seulement ses besoins inconscients.

En observant *Robinson Crusoe* sur l'île, Franco Moretti se demande «pourquoi travaille-t-il autant», pourquoi il semble incapable d'oisiveté: en observant les mineurs immobiles de *Germinal*, qui passent leur temps en silence, sans parler et sans bouger pendant la suspension du travail, le soupçon surgit que leur inactivité muette ne soit que l'envers de la même condition.

Conclusions

Par rapport à ses ambitions potentielles, il est évident que cette thèse ne présente que quelques résultats préliminaires, et que les questions posées devront être ultérieurement approfondies. Diverses perspectives de recherche, au cours du travail, m'ont semblé émerger comme presque inexplorées, et elles m'ont enthousiasmée comme potentiellement fécondes: la question des marques temporelles dans l'ensemble des romans de Zola; la possibilité de tracer une cartographie, avec des méthodes quantitatives, des marques temporelles dans le roman du XIXe siècle; l'histoire des onomatopées utilisées pour interpréter le passage du temps. Enfin et surtout, j'espère d'avoir démontré de manière convaincante la possibilité d'étendre le modèle théorique développé par Francesco Orlando à d'autres contenus et mécanismes, afin d'identifier, dans le langage de la littérature, d'autres affinités avec le langage de l'inconscient. Si les idées que j'avance sur la représentation du travail par le langage de l'inconscient se révéleraient convaincantes, on pourrait peut-être même arriver à mettre en question certains aspects de la raison instrumentale.

Narration et linéarité: représenter le travail

La thèse, organisée en trois parties, est consacré au problème de la représentation du travail dans le roman. La première partie, en trois chapitres, aborde l'enjeu d'un point de vue théorique. Le premier chapitre définit la problématique et discute le choix des romans ouvriers de Zola en tant que *corpus*. J'énonce l'observation qui oriente la thèse entière: dans *L'Assommoir*, la discipline du temps est un thème obsédant. Le deuxième chapitre mène une lecture méta-psychologique de *l'Éthique protestante* de Weber, visant à théoriser l'éthique capitaliste par rapport à l'économie libidinale. Le troisième chapitre discute la catégorie de «retour du refoulé» de Francesco Orlando, et se demande s'il est possible d'identifier, dans le langage littéraire, des mécanismes qui véhiculent les instances du Surmoi. Le premier étude de cas en quatre chapitres, est consacré à *L'Assommoir*. D'abord, une étude philologique d'un projet inachevé de Zola vise à démontrer que ce projet joua un rôle non négligeable dans la genèse de *L'Assommoir*, et que son analyse aide à l'interprétation des indications temporelles dans *L'Assommoir*. Le deuxième chapitre explore les indications temporelles dans un nombre de romans du XIX siècle, afin de mettre en avant la particularité de Zola parmi ses modèles. Le troisième chapitre consiste dans l'analyse et commentaire systématiques des indications temporelles dans *L'Assommoir*. Le quatrième chapitre interprète globalement la scansion rythmique du temps dans *L'Assommoir*. La troisième partie de la thèse analyse les indications temporelles dans *Germinal* et propose une interprétation de la quatrième partie du roman, qui représente le temps immobile de la grève.

Mot clés: Zola, Assommoir, travail, discipline du temps, éthique capitaliste, psychanalyse

Narrative and linearity: the representation of labour

The problem addressed in this thesis is the representation of labour in the novel. The thesis is organized into three parts. The first, divided in three chapters, explores the issue from a theoretical perspective. The first chapter defines the object of investigation; it discusses the corpus and states the observation on which the entire work is based: in the *Assommoir*, clocks and time-discipline are an obsessive theme. The second chapter conducts a meta-psychological reading of Weber's *Protestant Ethic*, analyzing capitalist ethics from a psychoanalytic perspective. The third chapter discusses Francesco Orlando's notion of «return of the repressed», and asks whether it is possible to recognize, in the literary language, mechanisms that express the instances of the Super-ego. The second part, about the *Assommoir*, is organized in four chapters. The first is a study of an unaccomplished project of Zola; its goal is to show that this project was a component in the genesis of the *Assommoir*, and that it can help clarify the meaning of the organization of time within the novel. In order to better explore the peculiarities of the treatment of time in the *Assommoir*, in the second chapter I put forward some brief observations regarding a sample of novels from the 19th-century canon. The third chapter proposes a systematic review of the treatment of time in the *Assommoir*, with comment. The fourth and last chapter draws some general conclusions, interpreting the meaning of the rhythmic articulation of time in Zola's masterpiece. The third part analyses the treatment of time in *Germinal* and the fourth part of the novel, devoted to the motionless time of non-labour.

Keywords: Zola, Assommoir, labour, time-discipline, capitalist ethics, psychoanalysis

Università degli Studi di Siena

Dottorato di Ricerca in Filologia e Critica - Dottorato Pegaso Regione Toscana - Ciclo XXXIII

Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

École Doctorale 120 - Littérature française et comparée

Tesi in cotutela - Thèse en cotutelle