

Mythème et mi-thèse : la figure de Vulcain dans *Travail* d'Émile Zola

Valérie Narayana
Université de Mount Allison

La réception de *Travail* de Zola correspond-elle à l'idée que l'auteur se fait de son propre roman? L'écrivain en fait un « Évangile ». Le public, de son côté, est partagé devant une œuvre dont la tendance socialiste est bien apparente. Du côté des partisans, on lui trouve des qualités « mythiques »; mais parmi ceux à qui l'œuvre déplait — et même parmi ceux qui se limitent à en faire une étude structurelle — on y voit un « roman à thèse ».

Cette divergence a de quoi étonner, car les deux types d'écriture — mythe et roman à thèse — ne sembleraient pas

partager la même envergure. Aussi peut-on être surpris d'apprendre que Zola, de son côté, a réclamé pour son œuvre une portée scientifique et utopique, comme il y aura lieu de le démontrer. *Travail* a donc été caractérisé de quatre façons bien différentes, que l'on pourrait croire incompatibles : mythe, roman à thèse, utopie et réflexion scientifique. Cet article vise à souligner la continuité entre ces quatre formes d'écriture en faisant appel au contexte épistémologique de l'époque. Il entend montrer l'importance du mythe — et celui de Vulcain, en particulier — dans cette œuvre zolienne. C'est dans cette figure mythologique que l'auteur va investir son souci d'accorder à la littérature une part d'irréductible, tout en cherchant à calquer son texte sur les réalités sociales qu'il observe. En un premier temps, cette étude passera brièvement en revue la réception du roman et rappellera comment Zola lui-même perçoit son texte. En un deuxième temps, elle se penchera sur la continuité entre les quatre types d'écritures mentionnés plus haut, soit le mythe, le roman à thèse, l'utopie et la réflexion scientifique. Plus particulièrement, elle tentera de les situer dans un continuum dont le mythe et la science constitueraient les extrémités. Ce schéma sera lié au contexte social de l'époque, en abordant la question du positivisme zolien. Enfin, en un troisième temps, la figure de Vulcain sera examinée à la lumière du cadre proposé.

Travail : utopie, mythe, roman à thèse, ouvrage « scientifique »...

C'est dans une lettre de 1899 à Paul Brulat que Zola, le premier, souligne les aspects utopiques du roman qu'il écrit. L'auteur y demande, en référence à ses Évangiles : « n'ai-je pas le droit,

après quarante ans d'analyse, de finir dans un peu de synthèse? L'hypothèse, l'utopie, est un des droits du poète. » (1982, p. 75) Les aspects utopiques de *Travail* seront relevés par la critique (tant contemporaine qu'ultérieure), qui remarquera également les éléments mythiques du texte (Baguley, 1973, p. 106-21; Case, 1974, p. 97-99; Cosset, 1990, p. 7; Mitterand, 1972, p. 179-87)¹. Comme le constate R.M. Albérès dans la « Notice » du roman figurant dans l'édition du Cercle du livre précieux, *Travail* comprend « un schéma de rédemption du monde ouvrier », « esquissé à grands traits, sous forme presque mythique » (p. 535). Plus loin, le critique renchérit, abandonnant le « presque » de la phrase antérieure : *Travail* est peuplé « de personnages qui semblent parfois sortir d'un roman à thèse, l'énorme masse de *Travail* s'anime intérieurement d'une vie qui, plus qu'idéologique, est mythique » (p. 535).

Ainsi ce critique, tout en insistant sur les aspects mythiques et utopiques du roman, amène une troisième caractérisation, celle du « roman à thèse », sans trop s'y attarder. Or, dans *Authoritarian Fictions*, importante étude consacrée à ce genre de texte, Susan Rubin Suleiman voit dans ce type d'écrit une illustration radicale des schémas idéologiques pouvant figurer au sein d'un récit (p. 22 et 27) et ce radicalisme semble s'éloigner de la notion de mythe. En effet, qu'on lui trouve une origine repérable et proprement littéraire ou qu'il soit appréhendé comme structure profonde et immanente de l'esprit, le mythe se maintient précisément par un pouvoir de transformation toujours renouvelé. À l'inverse, le

¹ Voir le dossier de presse du roman, édition Fasquelle (p. 618-19, 623, 625), ainsi que la « Notice », édition Cercle du livre précieux (p. 535).

roman à thèse se présente souvent comme solution déterminée, à appliquer. Alors que le mythe semble pouvoir se ramifier à travers la littérature, qui peut le vitaliser grâce à ses propriétés esthétiques et inédites, l'aspect prescriptif du roman à thèse se pose comme une contrainte, susceptible d'atrophier cette même propagation. Si l'on conçoit, au contraire, le mythe littéraire (ou littérisé) comme une forme desséchée de l'oralité, le roman à thèse ne s'en tire pas mieux. Son caractère autoritaire laissant peu de place pour la polyphonie, il refuse la seule dimension apte à lui conférer une épaisseur sociologique éventuellement capable de représenter le fait collectif. Aussi le roman à thèse, si l'on adopte la définition proposée par Suleiman, semblerait-il s'opposer, tant par sa forme que par son contenu, au mythe. À moins qu'on ne fasse appel à une caractérisation du mythe trouvée dans le dictionnaire Robert, qui l'associe à des « faits déformés ». Le seul point de contact entre roman à thèse et mythe serait-il une capacité de déformation?

La question est importante dans le contexte d'une œuvre d'écrivain naturaliste liée à une dénonciation très publique d'un scandale politique (rappelons que Zola commence à rédiger *Travail* en Angleterre, à la suite de son exil pour son rôle d'intellectuel engagé au sein de l'Affaire Dreyfus). Le problème serait alors indissociable d'une réflexion sur l'adéquation d'un roman social à l'objet qu'il veut représenter. Une phrase trouvée au début de l'« Ébauche » de *Travail* vient d'ailleurs confirmer cette impression. L'auteur écrit en toutes lettres : « J'ai tout le siècle prochain, jusqu'à l'utopie. — Pour le travail, tout le développement de la cité future. Pour la vérité, toute la conquête d'un siècle, avec le recul de l'erreur, la science de plus en plus triomphante. » (Zola, 1968, VIII. p. 978)

Voilà donc introduite la quatrième caractérisation mentionnée plus haut : celle de la *science*. En rapprochant l'utopie de la science, Zola semble esquisser une parenté que Raymond Ruyer, près d'un demi-siècle plus tard, va développer dans *L'Utopie et les utopies*. Dans cet essai, le critique fait du mode utopique « un exercice mental sur un possible latéral » (p. 9-10). Si cette caractérisation fait encore autorité, c'est qu'elle reste souple tout en suggérant la nature axiomatique du mode utopique (p. 9-14 et 27). Une bonne définition de l'utopie devrait en effet rendre compte du fait que ce mode de pensée est avant tout intéressé à construire un possible à partir de prémisses latérales à celles généralement adoptées. Ainsi se trouvent unis (par une commune logique de « cause à effet » qui opère dans les mondes élaborés) textes littéraires, discours programmatiques, mouvances sociologiques et constructions mathématiques.

Cette définition ruyérienne de l'utopie a également le mérite de laisser entrevoir ce qui distingue l'utopie du roman à thèse, tout en les rapprochant. Les deux genres posent une prémisses; cependant, l'utopie en pose une qui se veut latérale, ce qui la distingue; plutôt que de *réduire* et *prescrire*, elle fait preuve d'une certaine audace qui veut déloger, pour mieux construire autrement. Voilà qui explique éventuellement le pouvoir subversif de l'utopie. En même temps, ce mode de pensée n'est jamais tout à fait affranchi du péril de la thèse convenue. L'« exercice mental sur un possible » doit être suffisamment « latéral » pour séduire. Le propos véhiculé par une utopie perd de son intérêt si un phénomène complexe est réduit à des postulats défraîchis.

Avec l’Affaire Dreyfus, qui agite la France à partir de 1894, il est difficile de faire allusion au fait social sans évoquer la situation ambiante. D’où, sans doute, le désir de Zola de reporter son œuvre dans l’au-delà de l’utopie; en même temps, sa référence à la science semble une tentative de se situer dans le présent tout en revendiquant une objectivité. Cela dit, à l’époque où Zola écrit *Travail*, la science n’a pas tout à fait le même prestige qu’à celle où l’auteur rédigeait ses Rougon-Macquart. Le romancier des *Évangiles* n’est plus au milieu du XIX^e siècle, période où le positivisme scientiste affirmait que les lois de la physique sociale se révéleraient pour enfin écarter la « métaphysique » proscrite par Auguste Comte. Un coup d’œil jeté vers les écrits sociologiques de la fin du siècle suggère que les penseurs comme Gabriel Tarde et Alfred Fouillée (que Zola lira pour écrire ses *Trois Villes*) tentent, à l’encontre de la génération précédente de sociologues, de réintégrer le comportement spirituel au grand devenir social. La banqueroute de la science dénoncée par Brunetière n’est pas loin. En effet, le comportement des Français lors de l’Affaire n’est pas un exemple reluisant du progrès social qu’anticipaient les décennies antérieures.

Le dernier Zola se trouve donc confronté, en quelque sorte, entre deux possibilités, ni l’une ni l’autre empreinte de la foi qui traversait ses écrits dans le *Roman expérimental*. La première : que les lois du comportement social soient *irréductibles*, voire aléatoires, ce qui teinterait les prises de position zoliennes de donquichottisme; la deuxième : que les lois du comportement social soient *réductibles* mais que la nature humaine, déterminée de façon immanente, soit bien loin de refléter le progrès tant vanté.

Cette problématique ayant été dressée, il importe maintenant de mettre côte à côte les quatre modes de représentation évoqués — soit le mythe, le roman à thèse, l'utopie et la science — afin d'examiner les points de contact entre eux. Vu que cet article se consacre en grande partie à la figure mythologique de Vulcain, il sera utile de prendre le mythe comme point de départ pour tenter de décrire le lien qu'il pourrait entretenir avec le fait social. Étant donné l'ampleur de la question, il s'agira d'avancer d'emblée une piste d'analyse et de la justifier par la suite. Aussi convient-il de suggérer que le mythe, dans sa représentation du fait social, *ne tente pas de réduire l'irréductible*. Qu'il s'agisse de rapports de pouvoir ou de parenté, de réalités matérielles ou spirituelles, bref, d'échanges ou de structures de tout ordre, le mythe pérennise et transforme. C'est bien ce que suggèrent les divers travaux qui y ont été consacrés, et en particulier ceux qui se sont penchés sur la relation entre mythe et mythe littéraire, question qui s'applique inévitablement à *Travail*. En effet, si le fait social est conçu comme un rapport entre l'être particulier et la collectivité qui l'entoure et l'influence, le mythe peut être vu de façon analogue, liant les manifestations individuelles de celui-ci à un ensemble qui les réunit toutes.

Dans cette optique, il n'est pas surprenant que les deux moments de la dialectique reliant la part et le tout aient servi, l'un comme l'autre, de base, dans la définition du mythe (littéraire ou non). Ainsi, Lévi-Strauss a prêté au mythe une immanence culturelle en l'attelant aux mécanismes d'un *inconscient*, envisagé non pas comme siège de pulsions individuelles, mais comme rouage même de l'intellect (2005, p. 14 et 516-551). Entendu en ce sens, il serait la conséquence d'un processus intemporel, échappant à la particularité et donc

aux aléas du mythe littéraire. Le mythe littérisé, quant à lui, s'actualiserait au gré d'une esthétisation tout aussi consciente mais collective. De son côté, la mythocritique de Pierre Brunel, tout en s'inspirant du structuralisme, s'intéresse aux variantes aléatoires de récits mythiques mais dans une perspective comparatiste, précisément pour revenir au postulat que le mythe est la somme de toutes ses formes (Brunel, 2000, p. 9). Wendy Doniger, pour sa part, signale une équivoque, qu'elle place au cœur même du mythe, pourtant censé représenter une unité insécable. Elle rappelle que Lévi-Strauss voit le mythe comme porteur de *paradoxes* et donc d'une éventuelle binarité, celle-ci née de l'impossibilité de séparer ses parts antinomiques (Doniger, 2009, p. 204-07). En cela, il constituerait, certes, un simple « germe » de sens, mais *déjà* investi, sur le plan logique, d'un potentiel *prédictif* et *descriptif*, pour reprendre les termes de Barthes dans « L'Effet de réel » (p. 83). Le paradoxe du mythe, selon Doniger, est qu'il recouvre à la fois une proposition et un principe. Le mythe et son mythe, ainsi dynamisés, recouvreraient les fonctions du récit et se prêteraient aisément à un traitement littéraire. Aussi peut-on, au terme de ce bref parcours, accepter que le mythe, s'il reste difficile à caractériser, a certainement le mérite *de ne pas réduire l'irréductible*.

À l'inverse, la science semblerait se vouer à réduire des phénomènes réductibles, du moins dans une perspective post-poppérienne, où le *falsifiable* peut servir de gage d'admissibilité pour l'énoncé à prétention scientifique. Ne sont acceptables, dans l'arène de la science, que des théories toujours provisoires mais considérées légitimes du fait qu'elles résistent à la falsification. Soucieuse de n'admettre que certains énoncés, la science s'acharnerait donc à cerner le réductible, pour ensuite

tenter de le *réduire* à des formalisations. La sociologie, en procédant ainsi, est évidemment moins totalisante que celle rêvée par Comte au début du siècle postrévolutionnaire. C'est toutefois à ce prix qu'elle peut se doter d'énoncés susceptibles d'être soumis à un arbitrage.

Dans son rapport au fait social, la science s'efforcerait donc de déterminer ce qui peut être formalisé et tenterait de le réduire alors que, de son côté, le mythe garderait vivace des savoirs n'ayant pas à être modélisés. Définir ainsi le mythe et la science permet de voir des rapports de complémentarité. Divers penseurs ont d'ailleurs noté cette relation, que le mythe soit vu comme dépositaire de connaissances excédant (Lévi-Strauss), accompagnant (Eco) ou précédant (Comte) la science (Foucrier, 2005, p. 319-328; Vincent, 2005, p. 119-134).

Ces différentes visées laissent toutefois deviner que des rapports intermédiaires pourraient aussi exister entre mythe et science. En effet, suivant la piste proposée, le roman à thèse semblerait une tentative de *réduire l'irréductible*, d'où sa forte composante idéologique. Quant à l'utopie qui, avec son exercice mental, stimule l'imagination, elle dédaigne ce qui s'offre à la modélisation convenue et préfère le « possible latéral ». Elle choisit d'aller outre ce qui semble réductible et donc *ne le réduit pas*.

Outre le défi de toujours aller au-delà du convenu, pour éviter de s'assimiler au roman à thèse, l'utopie peut aussi tenter d'aller au-devant de la science. Ceci peut se produire dans tout contexte épistémologique dans lequel la science se distingue mal des autres discours. Cette équivoque peut également s'envisager à rebours, avec des conséquences pour la science. Qu'arrive-t-il quand le discours utopique prend le risque de miser sur la réductibilité éventuelle d'un phénomène? La

science peut-elle l'en empêcher? Dans un contexte poppérien, le « garde-fou » à invoquer serait celui de la falsification; mais il importe de rappeler que Zola écrit bien avant que ce critère ait été mis de l'avant par le logicien des sciences. Au sein de la science positive, il s'agit de *vérifier* les énoncés, tâche qui pose un gros problème méthodologique, comme l'explique Popper (p. 43-61). Patrick Tort a démontré, par ailleurs, que c'est précisément à la faveur d'une telle confusion qu'émerge le positivisme comtien. Cette doctrine anticipe qu'un jour, toutes les sciences, même la « physique sociale », jouiront de lois aussi décisives que celles dont jouissent les savoirs placés à la base de sa pyramide des sciences (Tort, p. 272). Voilà qui laisse l'auteur de *Travail* dans une situation intéressante : en raison du flou épistémologique qui sévit, il peut encore croire à des lois sociales réductibles et donc revendiquer une portée scientifique ou utopique pour son œuvre. En même temps, il doit être convaincant dans l'élaboration de celles-ci, sans quoi il risque de se diriger vers la rigidité du roman à thèse...

Le dilemme de Zola : réduire ou séduire?

Plusieurs réflexions faites par le dernier Zola suggèrent qu'il est conscient du vague épistémologique de son temps. Il est fasciné par l'idée de saisir les lois sociales qu'il pressent, comme en témoigne sa lettre à Paul Brulat, citée précédemment. En même temps, une certaine méfiance vis-à-vis de la modélisation sociale semble persister chez lui. En effet, dans le *Paris* des « Trois villes », cycle transitionnel entre les *Rougon-Macquart* et ses derniers romans, Zola prête le propos suivant à son

protagoniste Pierre Froment (père des protagonistes anticipés des *Évangiles*, Luc, Marc, Matthieu et Jean) : « Fourier a ruiné Saint-Simon, Proudhon et Comte ont démolé Fourier, tous entassent les contradictions et les incohérences, ne laissent qu'un chaos » (p. vii et 1323-1324). Zola est donc conscient du manque de persuasion de ces théories (pour reprendre les termes proposés dans le présent article, elles peuvent être considérées trop peu « latérales » pour avoir été stimulantes).

Si Zola hésite vraisemblablement devant le défi de la modélisation sociale, il sait en revanche le succès que lui ont rapporté ses descriptions du peuple ouvrier, réussite confirmée par le célèbre banquet de 1893, consacrant la fin de son cycle des *Rougon-Macquart*. Il importe donc de faire du travailleur un élément important au sein de sa réflexion et, pour bien exploiter l'espace incertain entre la science et l'« exercice mental » qu'est l'utopie — soit pour être convaincant dans sa représentation de lois du fait social —, il faut fournir à ce travailleur une situation à la fois novatrice mais plausible, bref, poser un ensemble de conditions aptes à faire apparaître une formule jusque-là occultée par un milieu moins qu'optimal. Or, l'expérience suggérée doit à tout prix rester intéressante afin de ne pas se retrouver « entass[ée] » parmi les « incohérences » que redoute l'auteur. C'est là tout un pari, surtout en raison de ses tendances socialistes.

Aussi Zola semble-t-il vouloir inclure, au sein de sa modélisation, une sorte de dispositif qui garantira son roman contre la désignation du roman à thèse (caractérisation qui ne se trouvera précisément pas sous sa plume, en dépit des nombreuses façons dont il le désigne). En mettant une figure mythologique et mythique dans son texte, Zola lui donne une sorte d'ampleur. Tout en gardant le pari de représenter un certain progrès (et

préservant, par-là, des éléments de son positivisme), Zola fait du travailleur une *constante*, dans tous les sens du terme. Non seulement l'ouvrier va se retrouver comme donnée capitale au sein d'un calcul social, mais il sera aussi un invariant en participant du mythe, matière irréductible. Parmi les figures mythologiques susceptibles d'être connues d'un grand public, Zola va choisir l'ouvrier immémorial. Il convoque le maître des forges, né de récits romains, grecs, étrusques. Dans une conjoncture épistémologique et politique où les lois sociales semblent être réduites à des comportements peu édifiants, l'irréductible est tentant. Il l'est d'autant plus que Zola, bien que positiviste hésitant, garde sa sagacité de romancier et redoute d'écrire une utopie convenue, bref un roman à thèse. Ses écrits préliminaires montrent bien que, pour lui, science et utopie se recourent en une vision d'espoir, car si, dans ces deux formes de représentation, il y a réduction, celle-ci passe par l'innovation. Ce que l'auteur semble vouloir éviter est une réduction dénuée de projection; si l'irréductible, dans la forme d'un mythe, exige la rançon d'une déformation vis-à-vis du réel, il peut, en revanche, se porter garant contre la modélisation banale. L'auteur qui signait jadis des romans expérimentaux n'est pas certain de vouloir abandonner son fidéisme scientifique, pas plus qu'il ne veut accepter un empirisme social, où le *déjà-là* s'avère le seul résultat de l'expérience en société. Il s'agira donc, dans *Travail*, de temporiser avec l'intemporel, avec un mythème et une mi-thèse...

Vulcain : mythème, « mi-thèse »

Travail est consacré à la transformation d'une forge en grève, appelée l'Abîme, et d'une fonderie en déclin, toutes deux

destinées à évoluer en une coopérative métallurgique socialiste fonctionnant à l'énergie solaire. Dès les toutes premières pages du roman, la figure de Vulcain apparaît. Luc Froment, protagoniste du roman, arrive au village de Beauclair, dont les habitants souffrent de faim. Ce jeune ingénieur vient d'être appelé par un ami, ingénieur lui aussi et propriétaire de la fonderie. Jordan Martial veut revitaliser ses fourneaux et demande à Luc de le conseiller. La forge en grève, qui transforme habituellement le métal coulé, est gérée selon les principes d'un capitalisme sauvage, ce qui explique son apparence :

Aucune lumière ne luisait aux fenêtres poussiéreuses. Seule, sortant d'une des grandes halles, par un portail béant, une flamme intense trouait l'ombre, d'un long jet d'astre en fusion. Ce devait être un maître puddleur qui venait d'ouvrir la porte de son four. Et rien d'autre, pas même une étincelle perdue, ne disait l'empire du feu, le feu grondant dans cette ville assombrie du travail, le feu intérieur dont elle était tout entière embrasée, le feu dompté, asservi, pliant et façonnant le fer comme une cire molle, donnant à l'homme la royauté de la terre, depuis les premiers Vulcains qui l'avaient conquis (p. 540-41).

Le pluriel du mot Vulcain, allusion à une tribu de forgerons, indique bien que Zola fait le transfert d'une figure mythique au particulier. Cela se voit avec Fauchard, un des premiers ouvrier décrits par le romancier, présenté avec ses « tares physiques » — « les épaules remontées, les membres hypertrophiés, les yeux brûlés, pâlis à la flamme » ayant « la conscience de sa déchéance intellectuelle » :

Blême, desséché, la face maigre et cuite, Fauchard avait gardé des jambes et des bras d'hercule. Déformé physiquement par la terrible besogne, toujours pareille, qu'il faisait depuis quatorze ans déjà, il avait plus souffert encore dans son intelligence de ce

rôle de machine, aux gestes éternellement semblables, sans pensée, sans action individuelle, devenu lui-même un élément de lutte avec le feu (p. 575).

La mention d'Hercule (nom propre réduit à une fonction adjectivale), rend héroïque l'ouvrier individuel. Se condense, à la façon d'un croquis socialiste de Steinlen, la beauté paradoxale du corps ennobli et broyé :

Ses sabots fumaient, son tablier et ses gants fumaient, toute sa chair semblait fondre. Mais lui, sans hâte, de ses yeux habitués à la flamme, cherchait le creuset au fond de la fosse embrasée, se penchait un peu [...]; et, d'un brusque redressement des reins, en trois mouvements rythmiques et souples, l'une des mains s'écartant, glissant le long de la tige [...], il arracha [l]e creuset, sorti, d'un geste aisé, à bout de bras, ce poids de cinquante kilogrammes, [...] le déposa par terre, tel qu'un morceau de soleil [...] qui tout de suite devint rose (p. 575-576).

Au-delà de son érotisme évident (rendu cosmique par ses métaphores), la description du travailleur, vidant un creuset dans une lingotière, s'avère presque digne d'une plume symboliste tant se distinguent l'élégance du geste, la finesse de l'issue : « et le métal coulait d'un jet de lave blanche, à peine rosée, dans un pétitement de fines étincelles bleues, d'une délicatesse de fleurs. On aurait dit qu'il transvasait de claires liqueurs pailletées d'or » (p. 576).

Le servage de l'ouvrier est de nouveau esthétisé, un peu plus loin, à travers l'image d'une fabrication en série. Ici, la cruauté du sort se teinte d'une espèce d'orientalisme forain :

On eût dit un ballet de fête, des lanternes vénitienes, d'un rouge orangé, que des danseuses vagues, aux légers pieds d'ombre, promenaient deux à deux; et la merveille était la rapidité extraordinaire, la sûreté parfaite des mouvements si bien réglés [...] accourant, se frôlant [...] comme s'ils eussent jonglé avec des étoiles en fusion. En moins de trois minutes, les

soixante-dix creusets furent versés dans le moule, d'où montait une gerbe d'or [...] (p. 578).

Le corps éprouvé du travailleur se réclame ici de l'artisan mythique estropié, dont le manque d'attrait est irrévocablement lié au Beau; car c'est la difformité même de Vulcain qui lui vaut son mariage avec Aphrodite. Comme la beauté de celle-ci crée de la discorde, on la cède à celui dont le mérite consiste à n'être le rival de personne. Ainsi, au milieu du noir, il y a du Beau, et même des Beaux, car l'orfèvre chtonien et les bayadères souterraines côtoient un pastel qui trace maintenant le corps de Bonnaire, maître puddleur :

vêtu d'une chemise et d'une simple cotte, il était superbe, le cou blanc, la face rose, dans l'effort vainqueur et dans l'ensoleillement de la besogne. Âgé de trente-cinq ans à peine, c'était un colosse blond, aux cheveux coupés ras, à la face large, massive et placide. Et, de sa grande bouche ferme, de ses gros yeux tranquilles, émanaient de la droiture et de la bonté (p. 573)

Mis à part la fermeté virile de sa bouche, Bonnaire reprend un motif cher à l'auteur qui, de Gervaise en Nana, passant même chez Mme Lagneau des *Trois villes*, associe le blond et le rose à une sorte d'insouciance enfantine. Manifeste dans plusieurs personnages, elle se double volontiers d'un pouvoir de résistance (comme chez la Clotilde du Docteur Pascal), voire d'une salubrité essentielle (comme chez Goujet, le forgeron de *l'Assommoir*). Chez Bonnaire, cette néoténie est le signe de l'ouvrier élu. Contrairement à ses compagnons, « cuits » par la besogne, l'assaut de la forge n'inscrit sur son corps qu'une trace réversible : « il apparaissait grandi, tel qu'un fabricant d'astres, créant des mondes, dans l'ardente réverbération qui dorait son grand corps rose, sur le fond noir des ténèbres » (p. 579).

Nulle surprise, donc, que cet ouvrier perpétuellement affranchi des flammes soit l'un des premiers à quitter l'Abîme pour se joindre à la coopérative métallurgique de La Crêcherie. Le rôle joué par Bonnaire dans la modélisation sociale de Zola est clair, c'est le cas de le dire : au sempiternel défi de vivre pour survivre en mode capitaliste — condition incarnée par ses camarades ouvriers —, il oppose une jeunesse toujours triomphante. Un problème se pose toutefois dès qu'il est question que les ouvriers quittent l'usine. Une fois affranchis, ils perdent un peu de leur pouvoir d'évocation. Qui plus est, cette difficulté affecte Bonnaire tout particulièrement. En effet, alors que la valeur mythique de l'ouvrier *déjà déformé* peut éventuellement se maintenir, condensée dans un mytheme du « Beau-disgracieux », Bonnaire — avec sa résistance constitutive aux feux de la forge — ne pourra s'affranchir qu'une seule fois. Autrement dit, son pouvoir de temporisation mythique se dissipera au moment même où il touchera au but.

Tous ces travailleurs éprouvés — le maître-puddeleur comme les autres — évoquent donc le défi de la séduction au sein d'un texte qui hésite entre science et utopie. Bonnaire, en outre, pose le problème corrélatif de l'élection. « Séduire » implique à la fois un processus et un résultat. Aucune volonté de séduction ne peut déloger une répulsion (alimentée, d'ailleurs, par l'acharnement). Ne peut séduire que celui ou celle déjà *élue*; ne cède que l'être dont la résistance est déjà *réduite*. Cette difficulté rappelle la condition de Vulcain, dont la *techknê* (la maîtrise) connaît des limites; devant sa femme Aphrodite, il n'est l' élu que dans la mesure où il renonce à la séduire. Aussi les vulcains de l'Abîme, le cru et les cuits, rappellent-ils collectivement cette difficulté. De fait, ils évoquent au cœur du roman une impasse analogue : celle de la

modélisation sociale de facture positiviste. En somme, ne se révèle qu'*a posteriori* (et éventuellement trop tard, en cas d'échec) le pouvoir effectif d'une tentative de séduction « scientifique ».

C'est à la lumière de ce constat qu'il importe d'examiner les dispositifs de temporisation exploités par Zola au fur et à mesure que se déploient les conséquences des lois sociales invoquées par l'auteur. L'indice de l'élection déjà repéré chez Bonnaire va se retrouver chez d'autres « élus », dont la beauté infantile est prolongée par un schéma généalogique. De génération en génération, la famille de l'ouvrier Morfain est nimbée de teintes successivement plus claires.

Le travailleur en question est un Vulcain non de la forge, mais de la fonderie du frêle ingénieur Martial Jordan qui, trop faible pour faire du travail physique, s'acharne à atteler le pouvoir de l'énergie solaire. Le passage suivant décrit la première rencontre entre Luc Froment et le maître-fondeur de son ami :

Luc, surpris, regardait Morfain, ce colosse, un des Vulcains d'autrefois, vainqueurs du feu. La tête énorme, la face large, ravinée et roussie par la flamme. Un front bossué, un nez en bec d'aigle et des yeux de braise, entre des joues que des laves semblaient avoir dévastées. Une bouche enflée, tordue, d'un rouge fauve de brûlure. Et des mains qui avaient la couleur et la force de deux pinces de vieil acier (p. 640).

La psychologie du personnage est à la mesure de son durcissement physique. Morfain, lit-on, est attaché à son fourneau, finissant par « aimer le monstre dont les coulées de lave ardentes lui avaient brûlé la face, depuis plus de trente ans ». C'était « un géant, un maître, le dieu de feu qu'il adorait,

courbé par la rude tyrannie du culte [...] pour manger son pain de chaque jour » (p. 643).

Le fils de Morfain, Petit-Da, plus éduqué que son père, échappera à ce sort, comme le présage le passage suivant :

Puis Luc regardait Petit-Da, comme on le nommait d'un nom qui lui était resté, parce que, tout enfant, il prononçait mal certains mots, et qu'il avait failli, un jour, laisser ses doigts dans une gueuse de fonte à peine refroidie. Un autre colosse, presque aussi gigantesque que son père, dont il avait la face carrée, le nez souverain, entre des yeux flamboyants, mais moins durci, moins touché par le feu, sachant lire, ce qui adoucissait et éclairait ses traits d'une pensée nouvelle (p. 640).

Cette clarté sépare le fils du monde ténébreux de son père qui, « sachant à peine lire », « [est] sans révolte » et « accept[e] le dur servage », tirant « une vanité de ses bras robustes » et « de sa fidélité » au fourneau, ce « colosse accroupi » dont il soigne « les digestions sans jamais s'être mis en grève » (p. 643-44). Ici, l'éducation est mise de l'avant par Zola comme facteur de progrès; mais il est difficile de ne pas remarquer que le hasard également a favorisé Petit-Da, dont le nom même fige sa condition d'enfant élu, soustrait à la violence du travail. Une infantilisation onomastique s'applique également à sa sœur :

Puis Luc regardait la fille, Ma-Bleue, que le père, avec tendresse, avait toujours nommée ainsi, tellement ses yeux bleus déesse blonde étaient bleus, d'un bleu clair, infini, si vaste, qu'on ne voyait plus, dans son visage, que ce bleu de ciel sans bornes. Une déesse de haute taille, d'une beauté magnifique et simple, la plus belle, la plus muette, la plus sauvage du pays, dont la sauvagerie pourtant rêvait, lisant des livres, voyant venir au loin des choses que son père n'avait point vues, et dont l'attente inavouée la rendait frissonnante. (p. 640)

L'érotisme patent du passage est un pendant à l'érotisme de l'ouvrier, mais en plus clair, bien sûr; car le père Morfain, de son

côté, ne frissonne qu'au moment où les digestions difficiles de son haut fourneau excitent en lui une « sourde tendresse ». Une fois le malaise passé, il reste « tout frémissant du mal dangereux d'où il [vient de] tirer » son cher « dieu barbare et terrible » (p. 644). Ma-Bleue est destinée à échapper à cette servitude, mais dans la transition de l'inférieur au céleste, il faut bien qu'elle retienne un peu du côté farouche de son aïeul.

Cette insoumission s'avérera toutefois insuffisante une fois que Ma-Bleue sera fécondée et civilisée. Comme toutes les filles de la première génération acquise à la Crêcherie, elle mêlera les « sangs » une fois « ennemis » mais maintenant « réconciliés » (p. 935) des ouvriers, fermiers et bourgeois. En effet, Ma-Bleue finira par épouser Achille Gourier, fils révolté, mais néanmoins bourgeois, du maire de la commune. L'union a lieu au grand désespoir de Morfain. C'est que Jordan Martial a mis sa fonderie dans un « grand hangar vitré, gai et luisant » où « trois enfants auraient suffi, pour tout mettre en marche » (p. 878) et qu'à l'usine, la force physique est de moins en moins nécessaire. Le vieux fondeur « s'irritait de cette usine dont les ouvriers allaient être des messieurs, avares de leurs bras »; cela « lui semblait petit, misérable, ce souci de peiner le moins possible, de ne plus se battre avec le feu et le fer » (p. 739-740).

Ce type de propos anticipe sans aucun doute les commentaires d'éventuels lecteurs, détracteurs d'une société où n'aurait plus de place une certaine virilité prolétaire. La voix narrative dit en effet de l'usine : « Des femmes même se trouvaient là, préposées à la distribution de la force électrique, car on avait remarqué chez elles plus de soin et de justesse dans le maniement des appareils de précision » (p. 895). Ce discours essentialiste a beau souligner de telles spécificités, il le fait sur

le fond d'un aplanissement de différences sexuelles, évident aussi dans l'extrait suivant :

Luc s'approcha d'une grande et belle fille de vingt ans [...] qui debout près d'un appareil, très attentive, donnait le courant à un four, selon les indications d'un jeune ouvrier [...].
« Eh bien! Laure, demanda-t-il, vous n'êtes pas fatiguée?
— Oh! non, monsieur Luc, ça m'amuse. Comment voulez-vous que je me fatigue, à tourner ce petit volant? » (p. 896)

La logique du roman semble exiger la suppression de tout propos critique à l'égard de la cité nouvelle dans laquelle l'homme s'adoucit. Aussi Morfain se suicidera-t-il le jour où Luc laissera s'éteindre l'ancien fourneau. Brisant un câble, il laisse la fée Électricité l'achever : « Et il tombait en héros farouche et têtu de l'ancienne et terrible corvée, en Vulcain enchaîné à sa forge, ennemi aveugle de tout ce qui le libérait, mettant sa gloire dans son asservissement » (p. 879). En même temps, et comme pour se prémunir de toute accusation d'affaiblissement de la race, Jordan Martial et sa cadette Sœurette ne laisseront aucune progéniture, eux que le texte décrit systématiquement comme « chétif » et « point jolie », respectivement (p. 630, 750 et 945).

Ayant aboli le discours des détracteurs et s'étant dédommagé auprès d'eux par le sacrifice de quelques faibles, le roman se doit de restaurer une certaine volonté de puissance chez l'homme de la Crêcherie. Son désir de conquête s'exercera sur « la machine enfin amie », infiniment passive mais perfectible : « [a]ctionnées par l'électricité » (solaire, infinie elle aussi), « elles étaient là, superbes, en rangs pressés, telles qu'une armée d'ouvrières dociles [...]. Si leurs bras de métal finissaient par s'user, on les remplaçait simplement, et elles ignoraient la douleur » (p. 896). Lors d'une fête du travail, elles « luis[ent] comme des bijoux », on s'empresse d'« enguirlander ces machines de

verdures et de roses. N'étaient-elles pas de la fête? [I] fallait bien les fêter elles aussi, ces puissantes ouvrières, si douces, si dociles, qui soulageaient les hommes et les bêtes » (p. 927).

En se dirigeant ainsi vers un horizon d'infinie douceur, il est clair que Zola risquait d'aliéner son public. Beaucoup, d'ailleurs, ont vu comme une compensation la description apocalyptique de la « dernière guerre », narrée au passé dans le roman par le personnage féminin de Suzanne, veuve de l'ancien propriétaire de l'Abîme. Après avoir dépeint cette hécatombe (dont la description s'étale sur toute une page), elle explique : « Et ce fut la dernière bataille, tellement l'épouvante glaça les cœurs [...] et tellement la certitude vint à chacun que la guerre n'était plus possible, avec la toute-puissance de la science, souveraine faiseuse de vie, et non de mort » (p. 969). Dernier tableau du roman, ce passage reste fort ambigu. Il semblerait que la peur de l'horreur et non l'attrait de la Crêcherie ait, en fin de compte, amené la paix.

Conclusion

Ainsi se termine le roman, soit en imposant une thèse que le reste de l'œuvre ne s'était pas acharnée à démontrer. Il fallait probablement que l'effroi vienne déloger le pastel de scènes de bonheur convenues dans une œuvre écartelée entre élans génériques contradictoires. La présente analyse a examiné ces tendances en les rattachant à une conjoncture épistémologique floue, où le discours sociologique espère encore, au même titre que les autres sciences, fournir un modèle définitif des lois sociales, bref, être séduisant en réduisant. Aussi un roman

social comme *Travail* semble-t-il jouer sur les aspects réductibles (ou non) des représentations qu'il agence (utopie, mythe, science et roman à thèse) et miser sur des points de contact qu'une analyse théorique est à même de cerner. Au carrefour de ces discours se trouve la figure de Vulcain, qui garde vivaces l'irréductible et le « déjà-réduit » avec un corps supplicé préfigurant l'Apocalypse finale. Si *Travail* est une utopie, c'est à la faveur de cet ultime déplacement latéral, inattendu et équivoque. Grâce à celui-ci, le roman se défend un peu de s'être dirigé vers la thèse, prévisible. Cela dit, il est clair que ce paroxysme imprévu mobilise de façon très ambiguë deux éléments du projet positiviste : le désir de solutions définitives et l'exigence de résultats reproductibles. Reste le mythe : il semblerait que l'intention de l'œuvre, reprenant résolument des thèmes évocateurs de la Bible, de l'antiquité et de l'idylle, reste mythisante dans son effort de croire à l'humanité.

En effet, à une époque où se sont écrits une infinitude de programmes politiques, de mémoires scientifiques et de discours édifiants, la tentation de modéliser le fait social n'en était presque plus une. Comment donc appréhender la valeur de l'œuvre? Pour ce faire, il est utile de consulter une dernière définition de l'utopie, trouvée dans *La Grande Encyclopédie*, établie par des savants et hommes de lettres en 1885 et terminée en 1901, année même de la mort de Zola. Son entrée annonce une perspective on ne peut plus pertinente dans le cadre du présent article. On y explique qu'il est « peu conforme à la "prudence philosophique" de rejeter en bloc même les conceptions qui peuvent paraître les plus éloignées de la pratique et de la réalité en leur opposant l'accusation d'utopie comme une fin de non-recevoir ».

De tous les principaux ouvrages de référence du XIX^e siècle, seul celui-ci insiste sur ce principe, qui deviendra plus tard fondamental à la pratique scientifique : désormais, le fardeau de la preuve, pour qui tente de démontrer le possible et l'impossible, se situera du côté des détracteurs. Zola, se déchargeant du triple fardeau du virtuel, de la vertu et du vérifiable dans le courant du mythe, l'avait-il pressenti?

Bibliographie

- BAGULEY, David. (1973), *Fécondité d'Émile Zola : Roman à thèse, évangile, mythe*, Toronto, University of Toronto Press.
- BARTHES, Roland. (1982), « L'Effet de réel », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 81-90.
- BRUNEL, Pierre. (2000), « Préface », dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher.
- CASE, Frederic Ivor. (1974), *La Cité idéale dans Travail d'Émile Zola*, Toronto University of Toronto Press.
- COSSET, Évelyne. (1990), *Les Quatre Évangiles d'Émile Zola : Espace, temps personnages*, Genève, Droz.
- DONIGER, Wendy. (2009), « Claude Lévi-Strauss's Theoretical and Actual Approaches to Myth », dans Boris Wiseman (dir.),

- Cambridge Companion to Lévi-Strauss*, Cambridge, Cambridge University Press. p. 196-216.
- FOUCRIER, Chantal. (2005), « Mythe et Science », dans Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique : Dictionnaire*, Paris, Imago.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (2008), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- MITTERAND, Frédéric. (1972), « L'Évangile social de *Travail* : un anti-*Germinal* », *Mosaic*, vol. 3, p. 179-187.
- POPPER, Karl. (2007 [1963]), *Conjectures and refutations*, Oxon, Routledge.
- RUYER, Raymond. (1950), *L'Utopie et les utopies*, Paris, Presses universitaires de France.
- SULEIMAN, Susan Rubin. (1983), *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*, New York, Columbia University Press.
- TORT, Patrick. (1989), *La Raison classificatoire : quinze études*, Paris, Aubier, coll. « Résonances ».
- VINCENT, Benoît. (2005), « Épistémologie et Mythe », dans Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique : Dictionnaire*, Paris, Imago.
- ZOLA, Émile. (1978-1995), *Correspondance*, vol. X. (1982), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Paris, Éditions du CNRS.
- . (1968), *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux.
- . (1927), *Œuvres complètes*, Paris, Fasquelle.

Résumé

On a fait de *Travail* d'Émile Zola une utopie, un roman à thèse, un mythe et un texte de science. Cette analyse schématise les points de contact entre ces quatre discours et les rattache à la conjoncture épistémologique que connaît le dernier Zola. Ce chantre du progrès dresse sa Cité future mais reste fort conscient d'un « déjà-là » social, peu à peu évacué. Dans cette transition, l'ouvrier se fait Vulcain, être dont l'intemporalité semble devoir parer à un certain manque d'empirisme. Or, en exploitant cette figure ambiguë, Zola joue avec le feu.

Abstract

Émile Zola's *Travail* has been seen as utopia, *roman à thèse*, scientific text and myth. This paper analyses how these four types of writing intersect in the epistemological context dominating Zola's later years. It examines how Zola creates his ideal city while keenly reacting to contemporary realities, gradually eliminating these in his work. In this transition, Zola's workers become Vulcans, whose perennial incarnation of labor might stave off accusations of fancy. However, in staging such ambiguous figures, Zola plays with fire.