

LES METAPHORES ANIMALES DANS "GERMINAL"

by

Michèle Trop

A Thesis

submitted to

the Faculty of Graduate Studies and Research

McGill University

in partial fulfilment of the requirements

for the degree of

Master of Arts

Department of French Language
and Literature

March 1979

C

C

Master of Arts
McGill University
Department of French
Language and Literature

Michèle Trop

LES METAPHORES ANIMALES DANS "GERMINAL"

ABSTRACT

The animal metaphors of Germinal represent a well enough distinct framework to be considered as a global and significant entity.

A concise survey of the history of rhetoric does establish the present importance of the metaphor which far from being a simple ornament of the speech has extended its meaning into new perspectives. Applied to other areas of knowledge, as semiotic, sociology, mythology and speech subconscious processes, the metaphor represents newer ways of thinking and assists in grasping the soul of the written word. The present work aims at being an analysis of the text and not of the style.

In his work, Zola uses the animal metaphors to portray the workers in the mines. Bestiaries, along the

centuries, have been used as instruments pertaining to the observation and the analysis of human behaviours. While singular metaphors tend to represent men dominated by an inevitable determinism and crushed by some biological fatality, the collective ones, which are more important from a structural aspect, represent a social organisation, where the proletariat class is surging up against the bourgeoisie.

The myths related to the inhuman conditions of the mine workers give their struggle epic and even titanic dimensions in the midst of which the subconscious verbal processes project the difficulties of the miners' liberation in full evidence. They bring to light the faults and the flaws of human nature, its vile instincts, its cowardice and pusillanimity, its ignoble death within life.

If the desperate fight does not lead to the defeat of the enemy, at least there remains beyond the poverty, the dirt and the miseries of life, some hope for the future as a leaven for coming generations.

Michèle Trop

LES METAPHORES ANIMALES DANS "GERMINAL"

RESUME

Les métaphores animales dans Germinal constituent une entité dont l'inventaire est suffisamment structuré pour former un tout signifiant.

Une brève incursion dans l'histoire de la rhétorique permet d'établir l'importance de la métaphore de nos jours. Cette figure ne joue pas simplement le rôle d'un ornement stylistique, mais trouve son intérêt dans une orientation nouvelle. Elargie à d'autres domaines des connaissances humaines, tels la sémiotique, la sociologie, la mythologie, l'inconscient du discours, elle nous fait voir une nouvelle manière de penser et contribue à élucider le sens de l'oeuvre. Notre étude est donc textuelle et non stylistique.

Les métaphores animales dans le récit représentent une caractérisation des ouvriers de la mine. Les bestiaires,

au cours des âges, ont été des instruments de connaissance, par l'observation des comportements. Les métaphores individuelles nous restituent une conception de l'homme, l'homme "naturel", soumis au déterminisme, à la fatalité biologique. Les métaphores collectives, plus importantes du point de vue structurel, décrivent à travers une société, un ordre social: la lutte du prolétariat contre la bourgeoisie.

Les mythes rattachés au travail inhumain de la mine contribuent à donner une dimension épique, voire titanesque, à la lutte des mineurs. L'inconscient du discours social nous montre encore plus la difficulté d'une libération de l'ouvrier. Il met à jour la faille, la fêlure, que sont les instincts les plus vils, la lâcheté existentielle, le vide intérieur, cette mort dans la vie, qui nous accompagne.

Cette lutte désespérée se termine sinon par une victoire, du moins par un chant d'espérance. Au-delà des laideurs, des misères, il y a promesse de "germination" nouvelle. L'homme doit comprendre et participer à l'élan universel: là est sa raison d'être.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
Chapitre premier: LA RHETORIQUE.	5
A - Bref historique.	5
B - Etat présent des cadres spécifiques de la métaphore.	10
Chapitre II : TAXINOMIE DES METAPHORES INDIVIDUELLES .	22
A - Les bestiaires	32
B - Rapport de la métaphore avec l'idéologie scientifique naturaliste	36
C - Fonction narrative de la métaphore	40
Chapitre III : TAXINOMIE DES METAPHORES COLLECTIVES . .	46
A - Théorie de l'interprétation du récit mythique	48
B - Métaphorisation de la mine	59
Chapitre IV : CONFIGURATION MYTHOLOGIQUE / MIMESIS . .	63
Chapitre V : DISCOURS SOCIOLOGIQUE.	77
Chapitre VI : L'INCONSCIENT DU DISCOURS SOCIAL: IMAGES D'UNE INTIMITE, PHANTASMES. . . .	89
CONCLUSION	99
BIBLIOGRAPHIE.	103

INTRODUCTION

Notre propos est délibérément textuel, et non stylistique au sens étroit du terme, puisque notre but est d'élucider le sens de cette oeuvre, Germinal.

Nous sommes sans illusion: plus nombreuses et plus profondes sont les galeries que l'on creuse dans le texte, plus on découvre de réseaux de signification, à tel point que l'explication du texte semble ne devoir jamais finir.

C'est pourquoi nous cherchons d'autres méthodes que celles traditionnelles de la stylistique ou de l'histoire littéraire pour trouver une aide plutôt du côté des auteurs qui étudient les mécanismes de la signification dans d'autres domaines que celui de la littérature.

Une analyse textuelle ne peut se passer de l'enseignement des autres sciences du discours humain. C'est ainsi que nous comprenons la polyvalence des lectures.

Nous nous autorisons donc une incursion dans les propos de Genette, Greimas, Derrida, Dubois, Borie pour approfondir notre analyse textuelle.

Nous faisons une incursion dans les domaines respectifs de la rhétorique, des bestiaires, de l'idéologie scientifique, de la mimesis et de la mythologie, de la sociologie et de l'inconscient du discours social. Ces différents domaines entretiennent, à des degrés divers, des rapports avec les métaphores animales. On ne peut plus se satisfaire de l'explication "réaliste" au sens que Auerbach lui donne dans sa Mimesis¹ car les autres clés conceptuelles utilisées font apparaître une cassure permanente du réel, une déviation organique des données matérielles et sociales, un élan vers le symbole.

Un résumé de l'histoire de la rhétorique permet de replacer la métaphore dans son cadre actuel. L'étude des cadres spécifiques paraît un enchaînement logique pour déterminer la place et le rôle que nous accordons à cette figure dans notre étude.

¹E. Auerbach, Mimesis (Paris: Gallimard, 1969).

Pour avoir un sens, la métaphore doit être rattachée à d'autres configurations du texte dont elle participe étroitement. Les bestiaires ou l'ordre naturel prévalant à une époque donnée et plus spécifiquement à l'époque où Zola écrit, le réalisme et l'idéologie scientifique peuvent aider à comprendre une société.

Les métaphores collectives demandent et cherchent des réponses du côté de la sociologie, de l'inconscient du discours social parce qu'elles représentent un groupe sociologique précis, les ouvriers de la mine, dont la vie sociale et naturelle est bien réglée.

L'investissement mythique est présent par un jeu de correspondances entre l'homme et la mine (insectes enfouis dans un espace de ténèbres), entre l'inerte et l'animé. Les éléments naturels sont des instruments de persécution des hommes. Des mythes nombreux peuplent la mine et finalement le travail des mineurs raconte un mythe d'emmurement. Le récit de la grève peut être là comme une métaphorisation de leur révolte.

Nous avons travaillé le texte de Germinal dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade. Nous avons choisi cette édition car dans les milieux littéraires, l'on reconnaît aux oeuvres publiées dans cette collection une valeur de référence.

CHAPITRE PREMIER

LA RHETORIQUE

A. Bref historique

Après les Grecs, la rhétorique a été réduite à la théorie de l'élocution par amputation de ses deux parties maîtresses: la théorie de l'argumentation et celle de la composition. A son tour, la théorie de l'élocution, ou du style, s'est réduite à une classification des figures, et celle-ci à une théorie des tropes. La tropologie elle-même n'a prêté attention qu'au couple métaphore-métonymie, au prix de la réduction de la seconde à la contiguïté, et de la première à la ressemblance. "Rhétorique-figure-métaphore: voilà tracé dans ses principales étapes le parcours (approximativement) historique d'une discipline qui n'a cessé, au cours des siècles, de voir rétrécir comme peau de chagrin le champ de sa compétence, ou à tout le moins de son action".¹

¹Gérard Genette, "La Rhétorique restreinte", in Communications, no 16, 1970. p. 158.

La rhétorique d'Aristote ne se voulait pas générale: elle l'était bien dans l'amplitude de sa visée au point qu'une théorie des figures n'y méritait encore aucune mention particulière; quelques pages seulement sur la comparaison et la métaphore, dans un livre (sur trois) consacré au style et à la composition, territoire exigu, perdu dans l'immensité d'un empire.

Aujourd'hui, nous en sommes à intituler Rhétorique générale, ce qui est en fait un traité des figures. "Et si nous avons tant à "généraliser", c'est certainement pour avoir trop restreint."²

C'est apparemment dès le début du moyen-âge que l'équilibre propre à la rhétorique ancienne commence de se défaire. Dans le cadre de notre présentation, nous n'allons insister que sur les ultimes étapes de ce mouvement de réduction-- celles qui marquent le passage de la rhétorique classique à la néo-rhétorique moderne, et nous nous interrogerons sur leur signification.

²Ibid.

La première de ces étapes est la publication, en 1730, du traité Des Tropes de Dumarsais. Cet ouvrage ne couvre pas tout le champ de la rhétorique. En fait, le point de vue adopté par son auteur, est surtout celui d'un sémanticien: le sous-titre nous dirige déjà dans cette voie: "ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue". Cependant, par son prestige, il porte la responsabilité d'avoir fait placer au centre des études rhétoriques, de façon spécifique, la théorie des figures de sens, "par lesquelles on fait prendre à un mot une signification qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot". Ainsi, l'opposition propre-figuré, est mise au centre de la pensée rhétorique (Ière partie, ch VI et VII). La rhétorique devient donc une pensée de la figuration, où le "figuré" est défini comme l'autre du "propre", et le "propre", comme l'autre du "figuré". Cette discipline restera confinée pour longtemps dans cette "réduction tropologique".

Cent ans plus tard, Fontanier, dans son Traité général des figures du Discours, tente d'assumer et de liquider l'héritage de Dumarsais. En un premier temps, il élargit le champ d'étude à l'ensemble des figures tropes

et non-tropes; mais en un second temps, en restreignant le critère de substitution qui est le principe de l'activité tropologique et en l'étendant à toutes les figures (en excluant telle "figure de pensée" comme n'exprimant rien d'autre que ce qu'elle dit) il fait du trope le modèle des figures et accentue ainsi encore davantage la restriction commencée par son prédécesseur. Dumarsais proposait un traité des tropes; Fontanier impose, du fait de l'adoption de son manuel dans l'enseignement public, un traité des figures, qui est en fait un traité des tropes (critère d'admission et d'exclusion).

Genette propose d'appeler cette partie de la rhétorique "figuratique", ce qui évite la confusion. Suit une liste tentant de classer les quelque dix-huit tropes établis par Dumarsais. Cette partie est plutôt confuse et nous retenons trois tropes fondamentaux qui subsistent: le reste est difficile à classer, tropes non figures et figures non-tropes et même non-figures non-tropes. Les seuls tropes dignes de ce nom sont: la métonymie, la synecdoque et la métaphore. La rhétorique moderne ne retient que le couple Métaphore-Métonymie.

Un dernier mouvement réducteur tente de faire de la métaphore, par l'absorption de son ultime adversaire, le "trope des tropes" (Sojcher), la "figue des figures" (Deguy),

l'essence finalement de la rhétorique. Le mouvement séculaire de réduction de la rhétorique semble donc aboutir à une valorisation absolue de la métaphore, liée à l'idée d'une métaphoricité du langage.

Roland Barthes, en conclusion de son article sur l'ancienne rhétorique,³ nous sensibilise au fait qu'une "histoire de la Rhétorique (comme recherche, comme livre, comme enseignement) est aujourd'hui nécessaire, élargie par une nouvelle manière de pensée (linguistique, sémiologie, science historique, psychanalyse, marxisme).⁴ C'est cette réflexion qui nous sert de guide. Une autre réflexion de J. Derrida: "elles sont toutes [métaphores] destinées à exprimer des idées mieux que ne le ferait un long développement",⁵ nous amène à grouper les métaphores selon les idées qu'elles expriment, car cette méthode "a le grand avantage de faire saisir la manière de penser de l'écrivain."⁶ Elle permet aussi, en précisant exactement le sens de chaque image, d'apercevoir dans certains dialogues une métaphore

³ Roland Barthes, "L'Ancienne Rhétorique", in Communications, no 16, 1970.

⁴ Ibid., p. 223.

⁵ J. Derrida, "La mythologie blanche", Poétique, no 5 (Paris: Seuil, 1971) p. 12.

⁶ Ibid.

dominante que l'auteur "file" d'un bout à l'autre de l'oeuvre. En un mot, elle ne satisfait pas seulement le besoin de classer, mais aide aussi à mieux pénétrer le rôle et la valeur des images.

Notre orientation va dans ce sens: nous ne traitons pas la métaphore comme ornement imaginaire ou rhétorique mais comme véhicule ou expression de l'idée, comme expression du contenu d'une pensée.

B. Etat présent des cadres spécifiques de la métaphore

Tout le monde est d'accord pour dire qu'il n'y a de langage figuré que si on peut l'opposer à un autre langage qui ne l'est pas. Quel est donc ce langage non marqué du point de vue rhétorique?

Dumarsais l'identifiait au sens étymologique mais cette définition diachronique du non figuratif tend à identifier les figures avec la polysémie elle-même. Fontanier, au contraire, oppose sens figuré à sens propre et non plus à sens primitif, en donnant à propre une valeur d'usage et non d'origine. La rhétorique ne dit rien "de la manière ordinaire de parler", de ce qui dans un mot n'est signifié par aucun autre mot, et donne à l'usage un cours forcé;

la rhétorique ne s'occupe que du non propre, c'est-à-dire des sens empruntés circonstanciels et libres. Le langage neutre n'existe pas. Comment alors la nouvelle rhétorique répond-elle à cette question primordiale?

Trois réponses retiennent notre attention, qui d'ailleurs ne s'excluent pas mutuellement. Gérard Genette⁷ dit que l'opposition figuré-non figuré est celle du langage réel à un langage virtuel et que le lieu de l'un à l'autre est dans la conscience de l'auditeur ou du locuteur. Cette interprétation lie la virtualité du langage de degré rhétorique nul à son statut mental:

L'esprit de la rhétorique est tout entier dans cette conscience d'un hiatus entre le langage réel (celui du poète) et un langage virtuel (celui qu'aurait employé l'expression simple et commune) qu'il suffit de rétablir par la pensée pour délimiter un espace de figures.⁸

Le mot réel est mis pour un mot absent, mais restituable par traduction. Paul Ricoeur⁹ complète l'idée que le langage figuré demande à être opposé à un langage non figuré,

⁷Gérard Genette, "Figures", in Figures, I, (Paris: Edition du Seuil, 1966), pp. 205-221.

⁸Ibid., p. 207.

⁹Paul Ricoeur, La Métaphore vive (Paris: Seuil, 1975).

purement virtuel, en ajoutant que "ce langage n'est pas restituable par une traduction au niveau des mots, mais par une interprétation au niveau de la phrase."¹⁰ Il ouvre à la sémantique le champ des réponses.

Une seconde façon de résoudre le paradoxe de l'introuvable degré rhétorique zéro est celle de Jean Cohen. Il détermine comme point de repère non le degré zéro absolu de Genette mais un degré zéro relatif. Il entend par "relatif" un degré du langage qui est le moins marqué du point de vue rhétorique donc le moins figuré.¹¹ Ce langage serait le langage scientifique. Pour Genette, la "mesure" des écarts se substitue à la "conscience" d'écart des locuteurs, elle en donne un équivalent. La prose scientifique, elle, est celle choisie comme norme car,

De toute évidence, il faut se tourner vers l'écrivain le moins soucieux de fins esthétiques, c'est-à-dire le savant. L'écart de son langage n'est pas nul, mais il est certainement minimum.¹²

¹⁰ Ibid., p. 180.

¹¹ Jean Cohen, La Structure du langage poétique (Paris: Flammarion, 1966).

¹² Ibid., p. 22.

L'écart n'est pas nul, mais il tend vers zéro, ce que Roland Barthes appelle "degré zéro" de l'écriture. Jean Cohen suit sur ce point Charles Bally qui préconise la référence au langage scientifique, comme meilleur exemple du langage naturel, à l'exclusion des parties techniques (Traité de stylistique).

Une troisième façon de rendre ce degré rhétorique zéro est de le tenir pour une construction de métalangage. Ni virtuel au sens de Genette, ni réel au sens de Cohen, mais "construit". La décomposition du signifié fait apparaître des entités; les sèmes. "Le degré absolu serait alors un discours ramené à ses sèmes essentiels, par une démarche métalinguistique, puisque ces sèmes ne sont pas des espèces lexicales distinctes."¹³ Ces sèmes essentiels sont ceux que l'on ne peut supprimer sans enlever la signification du discours.

Après avoir parlé de degré rhétorique zéro, voyons par rapport à quoi du degré rhétorique zéro il y a écart.

¹³J. Dubois, F. Edeline, J.M. Klinkenberg, P. Minguet, E. Pire, H. Trinon, Rhétorique générale (Paris: Larousse, 1970), p. 36.

Pour parler d'écart, il faut introduire la notion de réduction d'écart afin de délimiter l'espace ouvert par celui-ci. Jean Cohen reprend la tâche de l'ancienne rhétorique au point où celle-ci s'est arrêtée: après avoir classé les figures, il en dégage la structure commune, "la comparaison des différentes figures entre elles étant seule capable en les éclairant l'une par l'autre, d'en révéler la structure intime."¹⁴

La poétique s'élève d'une simple taxinomie à une théorie des opérations. Le deuxième point de Cohen, qui est pertinent, est le fait que la notion d'écart définie jusqu'ici comme une violation systématique du code du langage n'est que l'envers d'un autre processus qui "ne détruit le langage ordinaire que pour le reconstruire sur un plan supérieur."¹⁵ La figure opère une déstructuration, à laquelle succède une restructuration d'un autre ordre.

Ceci nous amène à parler de la métaphore, qui constitue, d'après l'opinion la plus répandue, la caractéristique

¹⁴ Cohen, Structure du langage poétique, p. 50.

¹⁵ H. Adank, Essai sur les fondements linguistiques et psychologiques de la métaphore affective (Genève: Union SA, 1939).

fondamentale du langage poétique. Dans un livre écrit sur ce sujet, la poésie est définie comme "une métaphore constante et généralisée."¹⁶ Par métaphore, nous entendons, à la suite de P. Ricoeur, la réduction de l'écart, c'est-à-dire que le locuteur réduit l'écart en changeant le sens de l'un des mots. Par écart, on entend également l'impertinence (Cohen). Prenons un exemple: "Jeanlin est un singe": le prédicat n'est pertinent qu'en tant qu'il signifie l'animal. Mais ce premier sens renvoie à un second sens qui signifie en fait: Jeanlin possède sur le plan humain les attributs réservés à cet animal, ce qui rend la phrase à sa norme. On a affaire à une figure dite de changement de sens ou "trope" que l'on peut schématiser ainsi:

Sa-----Sé₁-----Sé₂
 (signifiant) (signifié propre) (signifié figuré)

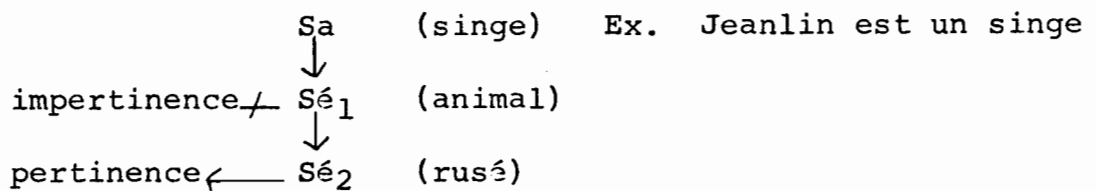
Il existe donc un rapport variable entre Sé₁ et Sé₂. Ceci engendre différents types de tropes: métaphore si le rapport est de ressemblance, métonymie, s'il est de contiguïté, synecdoque, s'il est de partie à tout.

¹⁶ Cohen, Structure du langage poétique, p. 113.

Cohen décrit le changement de sens qui s'opère au niveau de la métaphore en deux temps:

1. position de l'écart: impertinence
2. réduction de l'écart: métaphore

Ce que l'on peut schématiser ainsi: la flèche figure la pertinence et le trait barré, l'impertinence:



Deux étages sont considérés: le premier, l'axe de succession des mots, ou niveau du code de la parole; l'autre, paradigmatique, ou niveau de la violation du code. Seul le second étage mérite le nom de métaphore. Ainsi la métaphore est un écart paradigmatique.

Le groupe Rhétorique générale précise que le signifié peut être décomposé en "atomes sémantiques", les sèmes, eux-mêmes provenant des sémèmes, (les mots). Ces atomes sont situés à un niveau infralinguistique. Le domaine qui contient la métaphore est celui des métasémèmes définis ainsi par leurs auteurs:

Un métasémème est une figure qui remplace un

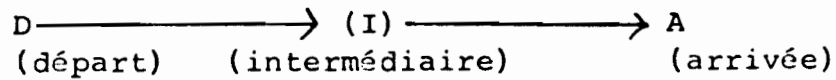
sémème par un autre, c'est-à-dire qui modifie
les groupements de sèmes du degré zéro.¹⁷

L'originalité de cette théorie réside dans le changement du niveau de l'analyse, dans le passage au plan infralinguistique des sèmes, qui sont au signifié ce que les traits distinctifs sont au signifiant. Il s'agit donc comme chez Cohen de réduction d'écart, dont on admet qu'elle se déroule sur le seul plan paradigmatique, qui porte le poids de l'explication.

A partir de là, ces auteurs définissent deux types d'opérations possibles: adjonction et suppression de sèmes. Ces deux modèles servent à décrire l'univers des représentations. Une analyse matérielle de l'objet aboutit à un emboîtement de classes, l'analyse reposant sur des similitudes; la deuxième, aboutit à un arbre disjonctif, l'analyse reposant sur des différences. C'est à ces deux modes de décomposition que s'appliquent les deux opérations de suppression et d'adjonction. Le résultat principal de ceci est que la métaphore devient le produit de deux synecdoques par le biais d'une addition et d'une suppression.

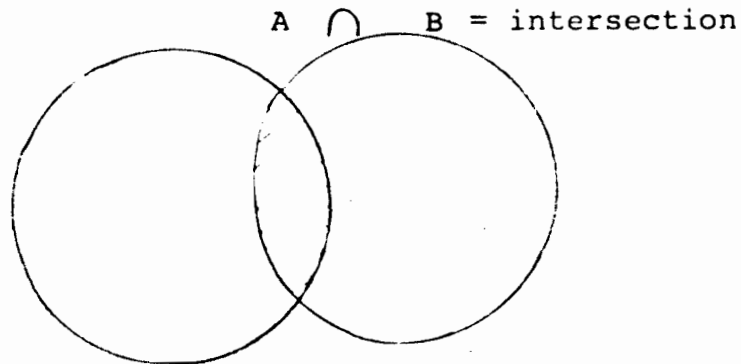
¹⁷Dubois et al., p. 34.

La réduction d'écart s'opère par la découverte d'une zone d'intersection qui peut être décomposée en deux synecdoques: d'une part, du terme de départ au terme intermédiaire et d'autre part, de celui-ci au terme d'arrivée.



L'étroite passerelle est l'invariant cherché, le reste des deux aires sémantiques qui ne sont pas en intersection maintenant la conscience de l'écart:

TABLEAU 1

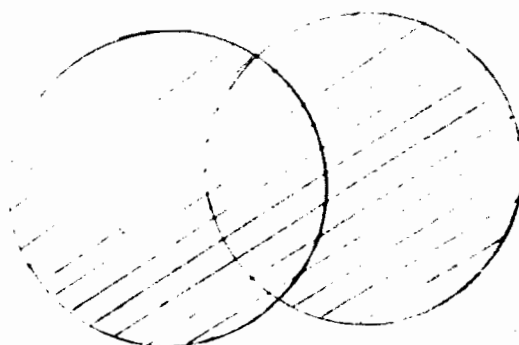


La partie non commune est indispensable pour créer l'originalité de l'image et déclencher le mécanisme de réduction. La métaphore extrapole, elle se base sur une identité réelle manifestée par l'intersection de deux termes pour affirmer l'identité des termes entiers: elle étend à la

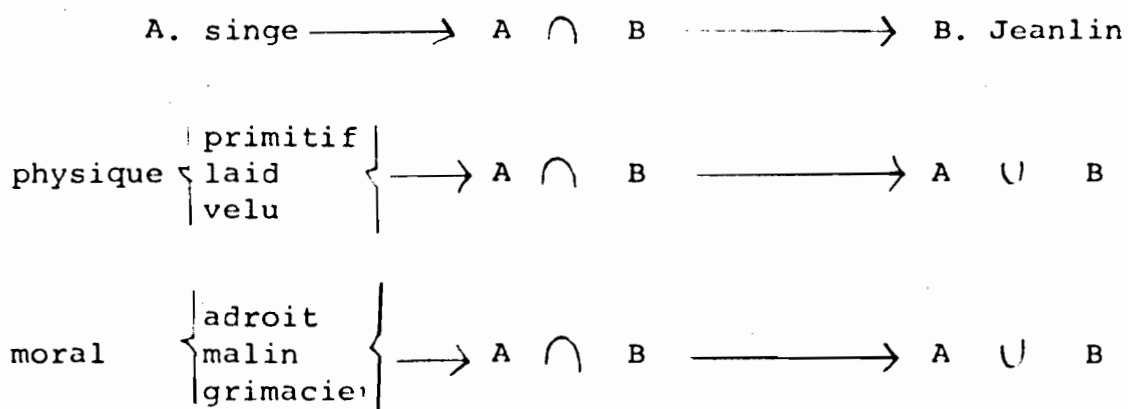
réunion des deux termes une propriété qui n'appartient qu'à leur intersection:

TABLEAU 2

A $\cup$ B = réunion



Cette théorie nous semble la plus valable pour traiter des métaphores animales dans Germinal. La description des personnages, au plan individuel, s'opère sur le mode intersection-réunion. Par exemple, "Jeanlin, avec son masque de singe blafard et crépu" (I, 1145), possède les caractères du singe à la fois au plan physique et au plan moral.



Cette intersection de sèmes propres au singe fait que l'on peut étendre à toute la personnalité de Jeanlin l'identité des termes entiers. Jeanlin devient vraiment un animal. Cette attribution à la réunion des deux collections de sèmes des propriétés qui strictement ne valent que pour l'intersection nous empêche de ressentir un appauvrissement qu'implique le passage par l'étroite intersection sémique. Au contraire, on ressent un effet d'élargissement, d'ouverture, (polysémie). "C'est le choc en retour de la structure prédicative sur le champ sémantique."¹⁸

L'analyse sémique est pertinente pour notre étude des métaphores animales. Cependant, décomposer par exemple "jument" en deux traits de signification, à savoir "cheval" et "femelle", comporte un défaut selon Cohen: le signifiant jument, en effet, ne porte pas trace de son articulation sémantique. Il ne se laisse pas diviser formellement. Donc le signifié de jument ne serait plus une opération linguistique; elle serait d'ordre "épistémologique ou psychologique."¹⁹

¹⁸Ricoeur, La Métaphore vive, p. 215.

¹⁹Cohen, Structure du langage poétique, p. 126.

Cohen donne une telle division nécessaire pour rendre compte de la métaphore car il est sûr que si le mot recouvre un signifié indécomposable, son usage métaphorique n'est pas possible. "Renard" n'a pu signifier "rusé" que parce que la ruse était, dans l'esprit des usagers, une des composantes sémantiques du terme. Il en est de même pour "singe". On a donc le droit d'analyser "singe" en "animal" + "malin", le second trait étant le seul retenu dans l'usage métaphorique. On admet donc avec Cohen la possibilité d'une analyse du sens en unités sémantiques plus petites. En un second temps, on intègre ces unités (intersection) à la réunion, tout comme le groupe de Liège ou Rhétorique générale. Notre sujet ne se veut pas une étude exhaustive de la métaphore; c'est pourquoi nous adoptons sans la disséquer davantage cette position qui nous semble opératoire.

Nous laissons le champ de la rhétorique pour établir une taxinomie des métaphores animales et en dégager les significations:

- 1) à la lumière des bestiaires;
- 2) en tant que symptômes d'une idéologie dans la littérature scientifique de l'époque.

CHAPITRE II

TAXINOMIE DES METAPHORES INDIVIDUELLES

Dès le début du récit, Zola emploie une référence animale pour caractériser un personnage. Ces métaphores et comparaisons s'attachent à une description à la fois physique et morale du personnage et se présentent en grand nombre dans les trois premières parties du récit chaque fois qu'un personnage fait son entrée:

- 1) Jeanlin, avec "son masque de singe blafard et crépu" (I, 1145)
- 2) Catherine aux yeux "pareils à des yeux de chatte" (I, 1171)
- 3) Chaval au grand nez "en bec d'aigle" (I, 1173)
- 4) Négrel, avec "un air de furet aimable" (I, 1176)
- 5) Philomène Levaque, d'une "figure moutonnière" (I, 1187)
- 6) La Brûlé, terrible avec ses yeux de "chat-huant" (I, 1187)
- 7) L'abbé Joire avec des délicatesse de "gros chat bien nourri" (II, 1209)
- 8) La Pierronne d'une "propreté de chatte" (II, 1217)

- 9) La Maheude, "la bonne bête nourricière" (II, 1204)
- 10) La Levaque, avec "un mufle aplati aux poils grisâtres" (II, 1220)
- 11) Etienne qui traîne sa "carcasse de chien perdu" (I, 1142).

Cette description se fait selon le mode de co-
 possession partielle de sèmes de l'animalité que Zola
 transfère au plan humain. D'une part, le personnage
 ressemble physiquement à l'animal; d'autre part, il peut en
 adopter le comportement. Même les personnages épisodiques
 n'échappent pas à ce procédé de caractérisation. Les
 enfants eux-mêmes y sont soumis: Estelle, endormie ron-
 ronne "comme un petit chat"; Lydie au travail est comme
 "une maigre fourmi", avec des "bras et des jambes d'insecte"
 (I, 1179); le petit Achille a un "air de bête gourmande".

Mais c'est surtout quand ces métaphores ont pour
 objet les personnages de premier plan qu'elles sont signi-
 ficatives: elles jouent un rôle plus important que celui de
 simple procédé de caractérisation, elles dénoncent un trait
 du caractère ou un état psychologique. Etienne Lantier, le
 héros, possède les qualités du héros classique:

. . . il devait avoir vingt et un ans, très brun,
 joli homme, l'air fort malgré les membres menus.
 (I, 1135)

Au point de vue psychologique, malheureux, sans travail, sans gîte et d'une certaine noblesse de sentiments. Cependant, ce héros élu n'échappe pas au procédé de caractérisation animale. Sous forme de discours indirect libre, Etienne illustre le thème de la solitude et de l'abandon où il se trouve:

Où aller et que devenir, à travers ce pays affamé par le chômage? Laisser derrière un mur sa carcasse de chien perdu? (I, 1142)

Après avoir trouvé une situation dans la mine, Etienne se révolte contre les conditions de travail inhumaines que subissent les mineurs. Il les endoctrine, leur fait prendre conscience de la possibilité de meilleures conditions de vie. Il s'impose jusqu'à être reconnu comme leur chef. Dès lors, il décide le soulèvement des mineurs contre les patrons, bien que ses théories soient fragiles: "il s'écouta parler; tandis que son ambition naissante enfiévrerait ses théories" (II, 1281). C'est alors que la métaphore "chien" qui le représentait se transforme en métaphore "loup". Et c'est bien le "loup" conduisant sa "meute" à travers la plaine:

Peu à peu, une ivresse mauvaise, l'ivresse des affamés, ensanglantait ses yeux, faisant saillir des dents de loup, entre ses lèvres pâlies. (V, 1424)

Pendant tout le temps que dure la grève, cette métaphore du loup sera toujours associée à Etienne: non pas le loup cruel qui s'attaque à l'agneau, mais le loup qui conduit sa bande vers les grandes proies, le capital et la propriété, pour assurer la subsistance de toute la collectivité. Ayant conscience de son rôle de chef, il est de même pénétré de sa condition de loup parmi les loups:

Il fallait agir révolutionnairement, en sauvages, puisqu'on les traquait comme des loups. (IV, 1370)

Dans ce passage, la métaphore investit toute sa personne, et les mineurs qui l'écoutent voient "sa mâchoire brusquement avancée, comme pour mordre." (IV, 1379)

Après les conséquences désastreuses de la grève et son échec, la "meute" ne reconnaît plus son chef. Méprisé et haï par ses anciens subordonnés, il reste cependant, dans l'abandon et la solitude, le loup que l'expérience avait façonné malgré tout:

La nuit, lorsqu'il errait par la campagne noire, ainsi qu'un loup hors de son bois. (V, 1461)

Catherine, l'héroïne de l'histoire d'amour, que certaines images visuelles, "blancheur de lait", "limpidité

verdâtre d'eau de source", servent à ennoblir, ne se distinguent guère des autres herscheuses qui font un travail de "bête de somme":

Pendant un voyage, il la suivit, la regarda filer, la croupe tendue, les poings si bas, qu'elle semblait trotter à quatre pattes, ainsi qu'une de ces bêtes naines qui travaillent dans les cirques. (I, 1168)

Mais le pouvoir de Catherine sur Etienne se révèle par les yeux de l'animal symbole de la sensualité:

. . . les yeux s'élargissaient, luisant avec un reflet verdâtre, pareils à des yeux de chatte. (II, 1171)

Et puis le désir de la prendre revient toujours. C'est alors que Catherine prend la forme de l'animal tentateur par excellence:

Elle, sans le regarder, se hâtait pourtant, était en dix secondes dévêtue et allongée près d'Alzire, d'un mouvement si souple de couleuvre. . . (III, 1273)

Lorsque Catherine devient la maîtresse de Chaval, elle est présentée à nouveau par une métaphore brutale qui traduit sa vie de misère à côté de son amant brutal

Et nue maintenant, pitoyable, ravalée au trop de la femelle quêtant sa vie par la boue des chemins, elle avait besoin . . . la croupe barbouillée de suie, avec de la crotte jusqu'au ventre, ainsi qu'une jument de fiacre. (V, 1400)

Lorsque Chaval la chasse et qu'elle attend en vain que son amant la rappelle, c'est encore une fois la métaphore du "chien perdu" qui traduit la solitude et l'abandon d'un personnage:

Puis au bout de deux heures, elle se décida, mourant de froid, dans cette immobilité de chien jeté à la rue. (V, 1497)

Consciente de l'abandon dans lequel la laisse son amant, Catherine reprend, dans un discours indirect libre, la métaphore qui exprime le désarroi qui s'empare d'elle:

Elle en avait assez d'être giflée et chassée par son homme, de patauger ainsi qu'un chien perdu dans la boue des chemins. (V, 1507)

Cette réflexion peut être mise en parallèle (inter-texte) avec ce monologue de Gervaise, dans L'Assommoir, qui exprime un désarroi semblable:

Et pelotonnée, les yeux grands ouverts, elle remuait des idées pas drôles, ce jour-là. Ah! non, sacré matin! on ne pouvait continuer ainsi à vivre sans manger! Elle ne sentait plus sa faim; seulement, elle avait un plomb dans l'estomac, tandis que son crâne lui semblait vide.¹

¹ E. Zola, L'Assommoir (Paris: Fasquelle, 1953), p. 442.

Chaval, le rival d'Etienne à la conquête de Catherine, possède les traits du rapace qui est à l'affût de sa proie depuis longtemps. En effet, quand il vient embrasser la jeune fille devant Etienne:

Ses moustaches et sa barbiche rouges flambaient dans son visage noir, au grand nez en bec d'aigle. (I, 1173)

Il est surtout caractérisé par la métaphore qui ressemble à son nom: cheval. C'est un cheval rétif qui fait subir ses brutalités à Catherine:

C'était Chaval, entré d'un bond par la porte ouverte, qui lui allongeait une ruade de bête mauvaise. (IV, 1332)

Tout au long de sa lutte contre Etienne, Chaval utilise toujours le même moyen pour attaquer: il rue comme une bête. Il est primitif et violent. Alors qu'il a trahi la grève, ce sauvage est attaqué par les femmes qui le traitent comme un animal. La Brûlé l'oblige même à boire dans une mare:

Comme les bêtes, la gueule dans l'auge. Il dut boire à quatre pattes. (V, 1426)

Chaval résiste, il ne peut subir ses dompteurs et "il donnait des coups d'échine pour fuir" (V, 1426). Tout au long du récit, la brutalité sera sa principale caractéristique.

Le personnage qui illustre le mieux la caractérisation animale est Jeanlin, le "petit génie du mal". Physiquement, il ressemble au singe et très souvent sa méchanceté est assimilée à l'animal dont elle est un des traits caractéristiques. Quand Catherine veut l'arracher du lit,

. . . il gigotait, son masque de singe blafard et crépu, troué de ses yeux verts, élargi par ses grandes oreilles, pâlisait de la rage d'être faible. Il ne dit rien, il la mordit au sein droit. (I, 1145)

Cette métaphore du singe revient constamment: au fond de la mine, pour effrayer son camarade Bébert, Jeanlin "inventait des farces de mauvais singe" (III, 1294); lorsqu'il descend au fond de la fosse abandonnée, c'est "avec une adresse de singe" (IV, 1367); à la fin du roman, Etienne le voit au travail, mais "jamais le jeune homme ne l'aurait reconnu, si l'enfant n'avait levé son museau de singe" (VII, 1588). Zola ne manifeste jamais de pitié à son égard. Même après l'éboulement qui lui casse les jambes, Zola parle de "son pauvre petit corps", mais il ajoute "d'une maigreur d'insecte" (III, 1299). Pour Alzire, la sage petite des Maheu, Zola a une certaine tendresse et reprend ce même attribut de maigreur mais avec un comparant plus noble,

"maigreur d'oiseau". Après son accident, Jeanlin est encore plus "animalisé". Guéri, mais boîteux, il file maintenant "d'un train de canard" (IV, 1362), "courant aussi fort qu'autrefois avec son adresse de bête malfaisante et voleuse" (IV, 1362).

Lorsque la grève est décidée, Lydie, Bébert et lui s'attaquent aux provisions "avec des yeux de jeunes loups" (IV, 1365). Un jour qu'il s'apprête à cacher des provisions volées au fond de la fosse abandonnée, Etienne, qui le surprend, "crut à la fuite effrayée d'une couleuvre" (IV, 1367) et quand Etienne le suit à travers les échelles, il ajoute que outre "l'adresse du singe", Jeanlin a une "souplesse de serpent" (IV, 1368).

C'est cependant dans la grande scène de la sixième partie que la méchanceté prend tout son sens: Jeanlin, avec un couteau, traverse la gorge de la sentinelle de la mine. Etienne, qui en est témoin, ne distingue dans le noir qu'une "bête rampante et aux aguets", mais il identifie ensuite le gamin "à son échine de fouine, longue et désossée". A cette occasion, apparaît pour la première fois la métaphore du félin, avec toute sa portée animale primitive: le bond sur la proie, les griffes qui lacèrent la chair et les dents

pointues qui percent la gorge, figurées par le couteau. On voit Jeanlin "se ramasser sur lui-même, prêt à bondir" et ensuite sauter sur les épaules du soldat "d'un bond énorme de chat sauvage", s'y agripper de ses "griffes" et lui enfoncer "dans la gorge son couteau grand ouvert" (VI, 1492). Quand enfin Etienne le rattrape, il trouve l'enfant "à quatre pattes" et quand il l'abat d'un coup de poing furieux, Jeanlin "se traîna sur les mains, avec le renflement félin de sa maigre échine". Etienne, horrifié, le chasse d'un coup de pied "ainsi qu'une bête inconsciente" (VI, 1493).

Ce chemin parcouru par Jeanlin, on peut le retracer chez la Maheude, mais à un degré bien atténué. Au début, elle s'est montrée une bonne mère, ne pensant qu'aux petits de sa "portée", donnant généreusement son sein, sa "mamelle de vache puissante"; mais quand elle se révolte, elle devient une "bête aboyante" qui invective Maheu pour qu'il s'en prenne aux soldats qui barrent la route aux mineurs:

Elle le cinglait, l'étourdissait, aboyait
derrière lui des paroles de mort. . . (VI, 1508)

Afin de bien dégager le sens de ces métaphores individuelles, nous allons introduire la notion de bestiaire,

puis dégager une certaine représentation du monde que nous fait voir la caractérisation animale. Nous utilisons les données de l'idéologie scientifique naturaliste comme guide.

A. Les bestiaires

Nous sommes conscients du fait que nous avons relevé des comparaisons, des métonymies et des synecdoques dans le chapitre précédent, mais notre but n'est pas une étude stylistique de la métaphore, mais l'étude de l'archétype où le symbole représente un complexe d'associations. "Le singe" de Zola est bien différent du singe étudié en zoologie. La perspective dans laquelle nous faisons notre recherche peut être exprimée par ces paroles:

Sur le plan de l'archétype, la métaphore implique donc l'usage de ce qu'on nomme concret universel, l'objet individuel représentant toute une catégorie, 'l'arbre de tant d'arbres'.²

Une vision élargie au cosmos.

Tout d'abord, nous allons introduire la notion de bestiaire pour ensuite voir comment la métaphore animale de

²Northrop Frye, Anatomie de la critique (Paris: Gallimard, 1969), p. 154.

Zola témoigne de sa sensibilité à l'animal, comment elle met en lumière la signification de l'ordre naturel et quel est son rôle dans la mimesis et dans l'idéologie scientifique naturaliste.

Dans l'article "Le Bestiaire retrouvé", nous trouvons cette définition du bestiaire:

On appelle bestiaire l'ensemble de l'imagerie animale d'un auteur en particulier. En ce sens, l'étude d'un bestiaire comprend non seulement l'analyse de formes mais également l'exploration du vocabulaire, des métaphores, des symboles où se trouvent les animaux en général.³

Le domaine est largement ouvert et chaque auteur porte en lui son imagerie animale, plus ou moins complexe.

Au moyen-âge, les bestiaires, eux-mêmes hérités du Physiologus original grec, sont d'abord un répertoire de sources: citations d'opinions, de légendes, de faits acquis par la science. Dans son bestiaire, Borges⁴ nous propose la démarche suivante: apprendre l'art de vivre en apprenant l'art de lire. Pour ce faire, il nous invite à

³Nicole Deschamps, "Le Bestiaire retrouvé" in Etudes françaises, 1974.

⁴Borges, Manuel de zoologie fantastique, cité dans "Le Bestiaire retrouvé". Etudes françaises, 1974.

repérer, puis à décoder les mécanismes de la culture, qui façonnent les idées de notre auteur. Cette démarche est très actuelle.

En effet, des poètes du XXe siècle, Claudel et Eluard, ont écrit des bestiaires qui pourraient être déchiffrés comme des livres de sagesse: ils sont à explorer dans la perspective générale de la poétique de chacun de ces auteurs et dans celle de leur univers culturel, la composition d'un bestiaire supposant l'intégration d'un certain nombre de lectures. Le bestiaire d'Eluard est une invitation à la connaissance de soi, grâce à la méditation sur les animaux.⁵ Celui de Claudel se veut une réflexion sur la création, celle de Dieu façonnant un monde. Quant à l'étrange faune imaginée par Patrice de la Tour du Pin, elle prend sans doute son sens dans l'univers de symboles très particuliers qui composent cette oeuvre hermétique.

On est loin du mystère de ce Physiologus original, bible des auteurs de bestiaires, qui sur la pierre ou sur

⁵Paul Eluard, "Les Animaux et leurs hommes, leurs hommes et leurs animaux," in Oeuvres complètes, T. I, (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, p. 37.

les parchemins figurèrent des bêtes singulières: des dragons, des griffons, des licornes, Les fables des bestiaires, et même de l'art héraldique sont nées de cette lointaine Byzance que conquirent les chevaliers avant d'être conquis par elle. Les colombes qui symbolisent le Christ, la tourterelle qui symbolise l'Eglise, l'ibis qui symbolise l'homme, la perdrix qui symbolise le diable ont été introduits en Gaule, à ce moment-là encore pleine en ses forêts d'animaux païens, qui attendaient leur venue. Les monstres du moyen-âge sont cousins germains des monstres de la mythologie classique. En ce sens, plus nous nous enfonçons dans le temps, plus ces derniers se rapprochent, car nous avons encore les mêmes représentations.

Toute observation n'est pas absente de la zoologie des bestiaires. Ça et là, un trait rapide révèle le regard amusé qui s'est posé sur l'animal, considéré en lui-même comme un être vivant, remuant et agissant.

Si certaines naïvetés puériles des bestiaires du moyen-âge nous font aujourd'hui sourire par le didactisme pompeux, nos petits neveux riront sans doute de certaines certitudes didactiques de nos jours, qui ont parfois de singuliers contacts avec la réalité.⁶

⁶J. Calvet et F. Lanore, Le Bestiaire de la littérature française (Paris: M. Cruppi, 1954), p. 13.

A une époque moins reculée, Jean Rostand écrit un Bestiaire d'amour qui contient aussi une anthropologie, une archéologie, une morale, une métaphysique plus ou moins teintée d'idéologie.

Si les bestiaires représentent, en quelque sorte, une "textualité de la nature", un niveau de langage, voyons quel est l'ordre naturel qui prévalait à l'époque où Zola écrivait.

B. Rapport de la métaphore avec l'idéologie scientifique naturaliste

Nous pouvons retracer dès le XVII^e siècle les influences qui ont déterminé l'ordre naturel. Un des peintres de l'Espagne du siècle d'or, Pacheco (1571-1654), n'avait pas oublié dans ses traités didactiques de mentionner, à côté des fantaisistes et des idéalistes, une troisième école qui se consacrait à la traduction de la nature, et qu'il qualifiait "los naturalistas".

Au XVIII^e siècle, Diderot parle des naturalistes comme de ceux "qui ont pour métier de bien observer la nature

et pour religion unique celle de la nature",⁷ de ceux "qui n'admettent point de Dieu, mais qui croient qu'il n'y a qu'une substance matérielle revêtue de diverses qualités".⁸

Au XIXe siècle, l'idée et le terme vont se précisant, étant de plus en plus cités par des écrivains différents: Sainte-Beuve, Baudelaire, Taine.

Le naturalisme peut donc être défini ainsi: une volonté d'observation purement scientifique des actions humaines, à la manière impartiale du naturaliste devant l'animal ou la plante. Ceci entraîne des conséquences dans les domaines de l'art et de l'esprit. Les principales sont: un déterminisme dans tous les domaines:

Le personnage est devenu un produit de l'air et du sol, comme la plante; c'est la conception scientifique.

[Zola, Le Roman expérimental, p. 187]

On est soulevé par un immense orgueil, celui de tout comprendre. Tout peut être expliqué, rien n'est indéterminé.

⁷Réalisme et Naturalisme (Paris: Classiques Hachette, 1958), p. 43.

⁸Ibid.

Une autre conséquence de cet état de fait est l'hégémonie de la science, qui--comme courant de pensée très fort--veut tout emporter.

Le naturalisme se réclame aussi d'un physiologisme, mis de l'avant par Taine qui découvre sous le vernis de la civilisation, l'homme éternel, "le gorille féroce et lubrique."⁹ Ce physiologisme ravale l'être à ses instincts les plus primitifs, l'enferme dans sa prison biologique d'où il ne peut s'évader:

Dès lors, le terrible est que nous arrivons tout de suite à la bête humaine, sous l'habit noir comme sous la blouse. . . . En haut, en bas, nous nous heurtons à la brute.

[Zola, Le Roman expérimental, pp. 218-219]

Darwin a eu une influence prépondérante sur Zola. S'inspirant des théories de Lamarck (Philosophie zoologique, 1809), sur l'action du milieu et la transmission héréditaire des caractères acquis, les renouvelant par l'observation, il a dégagé les faits suivants dans De l'origine des espèces, 1859:

⁹ Jean Fréville, "Limites du naturalisme", in Zola et les critiques de notre temps (Paris: Garnier, 1972), p. 39.

- l'unité originelle assimile l'homme aux autres animaux,
- la transmission héréditaire supprime dans une large mesure la liberté,
- la sélection naturelle et la sélection sexuelle justifient les appétits au détriment des idéaux,
- l'homme, créature animale seulement plus évoluée, demeure soumis au déterminisme.

Ceci a pour conséquence, dans le récit, la diminution de la notion de responsabilité. Les naturalistes, et certes Zola, estiment avoir le droit de faire valoir un pragmatisme cynique dans la peinture d'une vie sociale où la psychologie est dominée par la physiologie, la conduite, par les instincts et les impulsions, par l'hérédité.

La déchéance physique, la maladie, la laideur suscitent une littérature brutale, enlisée dans les tristesses de l'existence, sans espoir et sans idéal. La métaphore animale est perçue comme une obsession à laquelle Zola rattache les malaises de "l'existant". Elle est revêtue de la répulsion que le singe, l'insecte, la bête ont charge d'assumer. Dans ce cas, les images se tournent en repoussoirs: violence, malfaisance:

C'était Chaval, entré d'un bond par la porte ouverte, qui lui allongeait une ruade de bête mauvaise. (IV, 1332)

La métaphore se veut également l'instrument d'une satire quand elle met en évidence une humanité au sang pauvre, sclérosée sous le fardeau d'un travail la ravalant au niveau de la bête, de la lâcheté ou de l'inintelligence: c'est ainsi que Bonnemort, un vieux mineur est décrit,

. . . gonflé d'eau, d'une laideur lamentable
de bête fourbue détruit de père en fils par
cent années de travail et de faim. (VII, 1560)

Son fils, Maheu, subit le même sort:

Maheu seul marchait pesamment . . ., de l'air
stupide d'une bête qui ne voit plus sa cage. (VI, 1467)

Il nous semble que le portrait des personnages est esquissé non pas depuis l'observation d'êtres réels, mais depuis un système de signifiants où sont associées la connotation physique et la connotation psycho-sociologique (déterminisme).

C. Fonction narrative de la métaphore

Germinal est un roman réaliste en ce sens qu'il donne des êtres de fiction et de langage pour la représentation, le reflet d'êtres réels, concrets. Mais, "il y a quelque chose de plus important que le modèle réel du

personnage, c'est son modèle logique et son modèle symbolique."¹⁰ Lantier dérive de ces lignes plus que de tel individu que Zola aurait rencontré au cours de son enquête. Le personnage est une force orientée, agissante.

Une théorie désormais classique distingue la notion de personnage et la notion "d'actant" du récit. M. Greimas dans sa Sémantique structurale, a distingué six actants principaux: le sujet, l'objet, le destinataire, le destinataire, l'adjuvant et l'opposant. Exploitions ce schéma dans une vue d'ensemble que parcourent les événements du récit. Le sujet de l'énoncé romanesque est Etienne. Le début du récit coïncide avec son entrée en scène, et la fin, avec son départ. Il est présent dans toutes les scènes dramatiques. Il suscite la prise de conscience, la grève, la révolte des mineurs. Lorsqu'il s'en va, l'action semble épuisée. Il vient d'ailleurs, et il repart à la fin. Il a apporté le récit avec lui et le remporte. Héros conducteur ou au moins catalyseur du drame, Lantier désire pour les mineurs la justice et le bien-être. Mais il

¹⁰ Henri Mitterand, "Le Système des personnages dans Germinal", Cahiers de l'Association des études de langue française, no 24 (1972).

désire aussi Catherine, qui devient une allégorie au plan personnel de la conquête du bonheur au plan collectif. Catherine est donc "l'objet" dans la terminologie de Greimas. Le destinataire de ce bonheur serait, selon Henri Mitterand,¹¹ "L'Histoire", "un actant auquel ne correspond aucun personnage, une force dont on sent à tout moment la présence dans le roman." Le destinataire est bien sûr le peuple des travailleurs, le troupeau. L'opposant est incarné par la bourgeoisie en tant que classe, et par ses complices au niveau personnage, soit Chaval. Chaval apparaît doublement antagoniste de Lantier, à la fois au plan social et au plan personnel (il convoite aussi Catherine). L'adjuvant se confond avec la foule des mineurs regroupés autour de Lantier. Il s'incarne aussi dans les personnages de Rasseneur et de Souvarine, l'anarchiste nihiliste.

Les personnages sont plus fortement déterminés par leurs corrélations et leurs fonctions intra-textuelles que par leurs sources extra-textuelles. Chaque personnage pris à part n'est qu'une silhouette, ou une caricature.

¹¹ Ibid., p. 155.

Son aspect documentaire ne va pas plus loin. En revanche, l'ensemble des personnages, comme rouage d'un récit construit "devient un discours au second degré sur la société, donc le véhicule d'un savoir et d'une mythologie, une construction hautement didactique et poétique tout à la fois."¹²

La structure des personnages correspond à un modèle systématique. Le déterminisme physiologique joue un rôle prépondérant. Ce fait est de plus inséparable d'un échec, d'une faillite ou d'une mystification; "et ce que le roman raconte, c'est l'impuissance d'un personnage à constituer une vie intérieure."¹³ La métaphore individuelle range l'homme dans les catégories suivantes: l'homme des sensations rudimentaires et des idées fixes ou la bête (chaque mineur); l'homme de la faillite intérieure (Etienne); le pervers (Jeanlin). A ces types, s'opposent des personnages modérés: à la brute de Chaval, s'oppose la douce Catherine; à la Maheude, "la bonne bête

¹²Ibid., p. 157.

¹³Gilles Deleuze, "La grande hérédité, la fêlure", Les Critiques de notre temps et Zola (Paris: Garnier, 1972), p. 47.

nourricière", s'oppose cet énergumène, cette hystérique, qu'est La Brûlé.

Les personnages secondaires sont peu significatifs au point de vue structurel. Les signes dont ils sont affectés les font oublier dans l'anonymat du groupe. Les métaphores dont Zola les a affublés (Philomène avec sa "figure moutonnaire", l'abbé Joire avec ses "délicatesses de chat bien nourri", Négrel avec son "air de furet aimable"), ne se retrouvent pas au cours du récit. C'est que les images individuelles cèdent le pas aux images collectives qui sont les plus significatives au point de vue structurel.

Cette transformation au niveau collectif se fait d'abord à titre individuel en nommant les parties du corps humain de noms réservés aux animaux. Cet effet d'extension nous projette dans un monde nouveau, éloigné de l'humanité: Catherine, "la croupe barbouillée de suie", La Maheude, "au sein énorme pendant comme une mamelle de vache puissante", Jeanlin, avec "son museau".

Ces effets se retrouvent de plus en plus à mesure que l'on découvre ce monde de la mine où le groupe des

mineurs est assimilé à l'oxymoron "bétail humain",

Dissoudre des individualités, dénoncer
l'illusion de croire qu'on existe et qu'on
est quelque chose. Faire apparaître ce qui
est: du physiologique et la grande machine
du corps qui a son histoire immémoriale.¹⁴

Les forces qui déterminent le personnage peuvent
aussi être appliquées au groupe des mineurs. Des méta-
phores individuelles, nous passons aux métaphores
collectives et au niveau du discours sociologique du roman.

¹⁴A. de Lattre, Le Réalisme selon Zola (Paris:
P.U.F., 1975), p. 141.

CHAPITRE III

TAXINOMIE DES METAPHORES COLLECTIVES

L'image la plus fréquemment associée à la foule est celle du "bétail humain", du "troupeau". Cependant, il faut distinguer deux troupes dans Germinal: un troupeau docile qui cèdera la place, par l'intermédiaire d'Etienne, à un troupeau féroce, "une horde de loups". Par l'emploi de cet oxymoron, "bétail humain", Zola nous introduit dans le monde des mineurs.

Tout d'abord, l'aspect collectif de la vie au coron est abondamment décrit. Les conditions de travail détruisent la tendresse et la chaleur humaines; il ne reste que les attitudes qu'impose la nature: à Catherine qui peine dans sa galerie, à une température de 45⁰, Chaval dit: "Bête, fais comme nous, ôte ta chemise!" (V, 1397).

Cependant, à côté du feu, le lavage commençait, dans une moitié de tonneau . . . Catherine, qui passait la première, . . . se déshabillait tranquillement, ôtait sa culotte, jusqu'à sa chemise, habituée à cela depuis l'âge de 8 ans, ayant grandi sans y voir du mal. (II, 1227).

Est-ce qu'on était des bêtes pour être ainsi
parqués les uns sur les autres, . . . , si
entassés qu'on ne pouvait changer de chemise
sans montrer son derrière aux voisins. (III, 1275)

Chaque membre de la collectivité est décrit par
des noms et des attitudes réservés aux animaux:

La Maheude, au sein énorme pendant comme une
mamelle de vache puissante. (IV, 1333)

Elle avait tranquillement sorti au grand jour
sa mamelle de bonne bête nourricière. (II, 1226)

La mission héréditaire faisant de chaque petit
de la portée un gagne-pain pour plus tard. (III, 1293)

Le "bétail humain" apparaît soumis et docile avant
la révolte contre l'autorité des chefs. A partir de l'oxy-
moron "bétail humain", un changement radical va s'opérer.
Pour traiter cette transformation, nous allons emprunter à
Greimas des éléments de sa théorie de l'interprétation du
récit mythique, car elle nous semble bien encadrer et con-
tenir dans une structure le récit de cette transformation.
Selon cette théorie, le mythe (en ce qui nous concerne,
passage de "bétail" à "horde de loups") doit tenir compte
de trois éléments fondamentaux qui sont l'armature, le code
et le message.

A. Théorie de l'interprétation du récit mythique

En ce qui touche l'armature, Greimas nous dit¹ que le récit pour avoir un sens doit être un tout de signification et se présenter comme une structure sémantique simple. Cependant, une autre classe de récits, les mythes par exemple, ou les métaphores collectives en ce qui nous concerne, possède une caractéristique commune qui peut être considérée comme la propriété structurelle de cette sous-classe de récits: "la dimension temporelle sur laquelle ils se trouvent situés, est dichotomisée en 'un avant' vs 'un après'."² A cet avant et à cet après discursif correspond un renversement de la situation que l'on peut schématiser ainsi:

<u>avant</u>	vs	<u>contenu inversé</u>
<u>après</u>		<u>contenu posé</u>

Le message, c'est-à-dire la signification particulière de notre oxymoron "bétail humain", se situe, lui aussi

¹A.J. Greimas, "Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique" in Communications, no 8, 1966.

²Ibid., p. 29.

sur deux isotopies (ensemble de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit après résolution des ambiguïtés), l'une sur le plan discursif et l'autre sur le plan structurel. L'isotopie narrative est conçue dans une perspective anthropocentrique--le récit est une suite d'événements dont les acteurs sont des êtres animés. A ce niveau, une première catégorisation: individuel vs collectif, permet d'isoler un héros asocial qui, se disjoignant de la communauté, apparaît comme un agent grâce auquel se produit le renversement de la situation, qui se pose "comme le médiateur personnalisé entre la situation-avant et la situation-après."³

La seconde isotopie se situe au niveau de la structure du contenu, postulée à ce plan discursif. Elle demande une analyse en "sèmes" ou traits pertinents de signification. Le héros voit ses performances correspondre aux opérations linguistiques de transformation, rendant compte des inversions des contenus. Le code, lui, est une structure formelle "constituée d'un petit nombre de catégories sémiques dont la combinatoire est susceptible de rendre

³Ibid., p. 30.

compte, sous forme de sémènes, de l'ensemble des contenus investis",⁴ dans notre cas, les métaphores collectives.

L'armature et le code, le modèle narratif et le modèle taxinomique sont les deux composantes indispensables de cette théorie de Greimas de l'interprétation du récit mythique. La lisibilité du texte est fonction de la rencontre des deux composantes qui a pour effet de produire le message.

Le "bétail humain", le "troupeau docile", apparaît avant la révolte. Les mineurs sont soumis à leurs chefs. Quand ils se rendent à la fosse, on les voit "débandés le long de la route, avec un piétinement de troupeau" (I, 1151); d'autre part, la descente au fond de la mine est "un enfournement confus de bétail" (I, 1159). Dans leur travail, ils sont réduits à l'animalité: "les mineurs entièrement nus comme des bêtes, avec des échines de singe qui se tendaient." (I, 1169). Et encore, "les herscheuses . . . fumantes comme des juments trop chargées" (I, 1169). Si l'on prend le personnage de Maheu comme un membre de la

⁴Ibid., p. 35.

collectivité, on le voit au travail, sous la menace de l'écrasement de la terre, comme "un puceron pris entre deux feuillets d'un livre" (I, 1165).

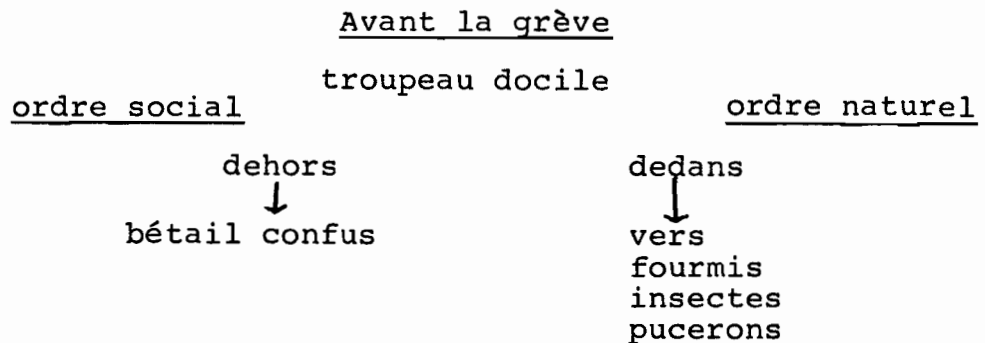
La situation dans la mine amène une réduction de la taille des mineurs: ils deviennent des petits animaux souterrains, "des insectes", "des vers", "des fourmis":

Il y avait nuit et jour des insectes humains fouissant la roche. (I, 1188)

On aurait pu, l'oreille collée à la roche entendre le branle de ces insectes humains en marche. (I, 1163)

La mine est une "fourmilière" (I, 1163; I, 1188) ou bien un "trou de taupe" (I, 1174; III, 1296). Catherine est "une de ces bêtes naines" qui travaillent dans les cirques (I, 1168).

Nous avons, d'une part, un "bétail confus" au dehors de la mine, et d'autre part, une réduction du bétail à des petits animaux dans la mine:



Docilité de troupeau mené à l'abattoir, soumission de bête de somme: "les vieux mineurs ouvraient déjà les narines, comme des bons chiens lancés à la chasse de la houille" (III, 1276); petitesse d'insecte devant les forces physiques et morales qui l'entourent, cécité de taupes pour connaître leurs droits, voilà les caractéristiques des mineurs dans les deux premières parties du roman.

A partir de la troisième partie, c'est-à-dire dans le récit, après les lectures socialistes d'Etienne, les premiers signes de révolte se manifestent et le troupeau docile est amené à subir une transformation. Etienne se pose sur le plan de l'isotopie discursive ou perspective anthropocentrique comme le héros qui, en se disjoignant de la communauté, devient l'agent qui amène la transformation du troupeau.

La seconde isotopie, celle du contenu, amène une transformation des mineurs: les traits pertinents qui les affectaient en tant que "bétail" vont changer et les traits d'obéissance passive vont également être transformés en traits de révolte illustrant le changement de "troupeau" en "horde de loups".

Lorsque la grève est décidée, la résistance du troupeau est encore passive, comme celle des "bêtes traquées, résolues à mourir au fond de leur trou, plutôt que d'en sortir" (IV, 1356). Mais lors de la scène au Plan-des-Dames, dans un cadre sauvage, celui de la forêt et sous une clarté fantastique, celle de la pleine lune, la transformation disjoint spatialement les événements relatifs aux mineurs, en situant les uns dans la mine, les autres dans la forêt, au dehors.

L'exaspération des mineurs, timide au début, devient un grondement d'orage. Le piétinement qu'ils font entendre ne rappelle en rien l'instinct moutonnier: il est celui d'une "horde de loups" parcourant la campagne pour y semer la révolte et la destruction. Et pour que la grève ait du succès, dit Etienne, il faut que le travail s'arrête partout; ainsi, tous en un mouvement collectif, pourront obtenir gain de cause.

Dans la cinquième partie, quand la grève atteint son point culminant, c'est une débandade enragée que font entendre les mineurs que rien désormais ne peut contenir:

On entendait le claquement des sabots, pareil à un galop de bétail lâché, emporté dans la sonnerie sauvage de Jeanlin. (V, 1417)

C'est alors que la métamorphose de la foule en "loups" devient complète: la co-possession partielle de sèmes décrivant le loup devient possession totale (intersection devient réunion). On ne sait plus si un "mugissement" est un cri de bête, ou si les "sabots" qui claquent appartiennent à des animaux:

Les yeux brûlaient, on voyait seulement
les trous des bouches noires, chantant
la Marseillaise, dont les strophes se per-
daient dans un mugissement confus, accom-
pagné par le claquement des sabots sur la
terre dure. (V, 1436)

L'ingénieur Négrel ne reconnaît plus ses hommes:
"la colère, la faim, ces deux mois de souffrance et cette
débandade enragée au travers des fosses, avaient allongé
en mâchoires de 'bêtes fauves' les faces placides des
ouvriers de Montsou" (V, 1436). Et dans la révolte future
qui menace les bourgeois, "les femmes hurleraient, les hom-
mes auraient ces mâchoires de loups ouvertes pour mordre"
(V, 1437).

Les femmes aussi agissent en "louves": quand l'épi-
cier Maigrat, qui refusait toujours de vendre à crédit,
tombe du toit et meurt devant sa boutique, elles insultent
le cadavre, hurlent et tournent en le flairant, pareilles à

"des louves" (V, 1452). La Brûlé, dans un geste suprême d'horreur, va jusqu'à le mutiler dans sa virilité en hurlant: "Oui, c'est fini de te payer sur la bête, nous n'y passerons plus toutes à tendre le derrière pour avoir un pain" (V, 1453).

Le tableau des mineurs pendant la grève est complètement différent de celui les représentant avant la grève:

Pendant la grève



troupeau féroce



loups

Tempête cosmique

Les éléments naturels participent étroitement à cette transformation. Au début, le bruit qui monte de la foule est "pareil à un vent d'orage", les voix qui répondent à Etienne sont "un tonnerre", le cri de "mort aux lâches" "est un souffle de tempête" et celui de "mort aux traîtres", à la fin de la quatrième partie, dans une gradation croissante, est déjà "un ouragan" (V, 1388). Les forces de la nature participent de façon significative à la transformation en "loups", donnant ce caractère de poussée irrésistible, que rien ne peut arrêter.

Au début, le petit nombre des mineurs qui commence la course effrénée à travers la plaine est encore un filet d'eau inoffensif, "coulant naturellement là, ainsi qu'une eau débordée qui suit les pentes" (V, 1410); mais pour Deneulin, qui doit protéger sa fosse tout seul, c'est déjà un "flot menaçant" et après la destruction de la fosse Jean-Bart, le flot commence à grossir et devient torrent:

On était près de mille, sans ordre, coulant
de nouveau sur la route en un torrent
débordé. (V, 1416)

Et c'est une foule de plus de deux mille personnes qui s'attaque ensuite à Gaston-Marie "brisant tout, balayant tout, avec la force accrue du torrent qui roule" (V, 1425). Quand l'image de l'eau disparaît, elle est remplacée par celle des éléments déchaînés: le vent, le tonnerre, l'orage, l'ouragan. L'ingénieur pressent cet orage:

Le bruit grandissait, on ne voyait rien
encore, et sur la route vide un vent de
tempête semblait souffler, pareil à ces
rafales qui précèdent les grands orages.
(V, 1435)

Éléments déchaînés et "loups" semblent se confondre dans cette alliance de mots ambigus: "tonnerre de sabots". Quand le troupeau passe, c'est une force de la nature, et "ils en recevaient le vent terrible au visage" (V, 1437).

Quand la foule s'arrête devant la maison du directeur en criant "du pain, du pain!", ce cri est aussi "hurlement" et "tempête".

La métaphore du "rut" apparaît, qui montre cette force invincible:

On retournerait à la vie sauvage dans les bois, après le grand rut, la grande ripaille, où les pauvres en une nuit efflanqueraient les femmes et videraient les caves des riches. (V, 1437)

Le mot "rut" signifie une impulsion aveugle et puissante qui trouve sa source non pas dans le domaine de la conscience, mais de l'instinct à l'état pur, chasse gardée de la nature. Dans un chapitre ultérieur, nous mentionnerons les significations qu'en a tirées Jean Borie dans le domaine de l'inconscient du discours. Ce mot "rut" n'est pas dépréciatif, car lorsque Zola traite des conséquences de la promiscuité dans laquelle vivent et travaillent les mineurs, il a recours à un autre terme qui a une connotation péjorative:

C'était le coup de bestialité qui soufflait dans la fosse, le désir subit du mâle lorsqu'un mineur rencontrait une de ces filles à quatre pattes. (I, 1169)

Le mot "rut", au sens que Zola lui donne, communique aux mineurs une impulsion qui est au coeur même de l'oeuvre:

Et c'était sous l'air glacial, une furie de visages, des yeux luisants, des bouches ouvertes, tout un rut de peuple, les hommes, les femmes, les enfants, affamés et lâchés au juste pillage de l'antique bien dont on les dépossédait. (IV, 1380)

Après l'échec de la grève, il y avait chez les mineurs l'obéissance forcée "des fauves en cage, les yeux sur le dompteur, prêts à lui manger la nuque, s'il tournait le dos" (VI, 1457). Finalement repoussée par "l'ouragan des balles" (VI, 1510), la foule redevient troupeau docile devant l'autorité. Il semble apparemment que la situation "après" soit la même que celle "avant": les mineurs reprennent le travail "avec leur piétinement de troupeau".

Etienne a donc échoué. Il est donc héros problématique, en tout cas au niveau du récit. Rien n'est changé, cependant Etienne s'aperçoit que quelque chose n'est plus comme avant: un jeune mineur passe près de lui "avec un souffle contenu de tempête" (VII, 1582). La lutte reprendra, mais hors du récit. Seul l'espoir symbolisé par

une nouvelle transformation des mineurs, par la métaphore de la "graine", promesse d'une germination, transpose le récit au niveau symbolique.

Le contenu inversé du début (troupeau docile) et le contenu posé (troupeau docile + espoir de changement) se trouvent à des niveaux de réalité différents. La lecture du texte ouvre aux mineurs des perspectives qu'elle ne laissait pas supposer avant la grève.

"La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole" dit Zola, et c'est ce monde symbolique que nous allons aborder, après avoir mentionné un développement métaphorique important, celui de la mine, le Voreux.

B. Métaphorisation de la mine

La mine dans Germinal, Zola nous la montre comme un organisme vivant. Il applique un animisme visionnaire aux conceptions nées de la réalité moderne. Il arrive ainsi à faire vivre les choses avec une crédibilité hallucinante. La machine symbolique apparaît dans L'Assommoir, c'est l'alambic, et puis dans La Bête humaine, la Lison (locomotive). L'alambic du père Colombe s'étire, bête luisante dans

l'ombre, pour lâcher sur Paris son liquide empoisonné. Quant à Germinal, il nous offre le spectacle du Voreux, dont la pompe est comme une lourde respiration.

Dès les premiers contacts d'Etienne avec ce monstre, une perception se grave en lui avant même l'identification: Etienne entend "une voix", "une respiration grosse et longue", et puis "devant lui, brusquement, deux yeux jaunes, énormes, trouèrent les ténèbres. Il était sous le beffroi, à la bouche même du puits" (I, 1151). Etienne va prêter d'autres attributs animés à la mine jusqu'à en faire un Minotaure, avec lequel elle a en commun la corne et l'appétit: elle dresse sa cheminée "comme une corne menaçante" et "semble avoir un air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger le monde" (I, 1135). Comme le monstre se nourrit de chair humaine, cette nourriture lui manque à l'occasion de la grève des mineurs, et il semble alors mourir de faim. Et c'est par sa voix, cette voix qui est "l'haleine d'un ogre" (II, 1193; IV, 1326), qu'il dénonce sa faim: à cette occasion, "l'échappement de la pompe lui-même n'était qu'un râle lointain" (IV, 1335).

Tous ces attributs du Voreux sont également ceux des autres fosses: quand les grévistes détruisent Jean-Bart, elle aussi "avalait sa ration de galibots, de herscheuses et de haveurs" (V, 1394). Toute propriété est un monstre mangeur d'hommes et la révolte consiste justement à détruire la propriété pour détruire en même temps le mythe. C'est ainsi que les grévistes s'acharnent contre la mine, comme s'il s'agissait d'un être vivant. La lime avec laquelle Levaque va couper les câbles de Jean-Bart est "comme un poignard", tandis que pour Maheu elle ressemble aux dents d'un autre monstre plus fort:

. . . Maheu se sentait gagné d'une joie farouche, comme si les dents de la lime les eussent délivrés du malheur, en mangeant les câbles d'un de ces trous de misère où l'on ne redescendrait plus.
(V, 1413)

Quand ils détruisent Gaston-Marie, les mineurs font preuve de la même haine contre la propriété. Pour que ce monstre cesse de "respirer", on s'attaque à la pompe qui joue le rôle d'un énorme appareil respiratoire:

Il ne suffisait pas qu'elle s'arrêtât au dernier souffle expirant de la vapeur, on se jetait sur elle comme sur une personne vivante dont on voulait la vie. (V, 1425)

Alors, "les pièces d'acier et de cuivre se disloquaient, ainsi que des membres arrachés", et quand la fosse enfin périt, "il y eut un gargouillement suprême, pareil à un hoquet d'agonie" (V, 1425). Pour le Voreux, c'est aussi par sa voix qu'on apprend son agonie: "il l'entendit [Souvarine] s'essouffler, avec un hoquet d'agonie" (VII, 1537).

Si le monstre ne meurt pas, c'est qu'il est un dieu et c'est sous ces traits que la Compagnie apparaît aux mineurs: "le dieu repu et accroupi, auquel dix mille affamés donnaient leur chair" (I, 1193).

A ce dieu des ténèbres, peuvent être rattachés les mythes principaux qui habitent ce monde de l'enfer des mineurs et qui contribuent à donner une dimension épique au roman.

CHAPITRE IV

CONFIGURATION MYTHOLOGIQUE/MIMESIS

Les principes structurels de la littérature ne peuvent que procéder de la critique des archétypes et de la critique anagogique, seules formes critiques qui soient applicables à la littérature considérée dans son ensemble.¹

Frye ajoute que les modes de la fiction passant du mode mythique à la geste mineure et à l'ironie se rapprochent du "réalisme extrême" qui cherche avant tout la ressemblance avec la vie. Ainsi les principes fondamentaux de la littérature ont avec le mythe des rapports très étroits.

Introduisons maintenant le monde des mythes principaux qui sous-tendent le récit. Ils peuvent être regroupés sous deux archétypes (ensemble de mythes) principaux: le ciel et l'enfer ou le monde apocalyptique et le monde démonique. Nous utiliserons la Bible comme référence puisqu'elle est la plus importante des sources mythiques exemptes de "déphasage",

¹Frye, Anatomie de la critique, p. 165.

c'est-à-dire immédiatement assimilable pour notre tradition culturelle. Nous mentionnerons aussi d'autres imageries intermédiaires.

La forme humanisée du monde animal dans l'imagerie apocalyptique, est représentée par des animaux domestiques, dont l'agneau est le représentant traditionnel. L'imagerie traditionnelle fait largement usage de la métaphore du "pasteur" et de celle du "troupeau". La métaphore, selon laquelle le roi est le berger de son peuple, sera renversée par Zola lorsqu'il accuse le régime de l'Empire de maintenir le troupeau dans la misère. La société prend ainsi les apparences d'une ménagerie: à la tête du gouvernement, un chef qui mène le peuple comme un troupeau que l'on utilise avant de le mener à l'abattoir: "ce destin de bétail qui donne sa laine et qu'on égorge". En effet, si les moutons forment traditionnellement des groupements grégaires, aisément exploitables, les sociétés humaines peuvent leur être comparées. Le groupe de mineurs que Zola nous présente dans le récit, dès l'incipit, ressemble très fort à un groupement grégaire. Mais la transformation qu'ils vont subir: le passage de la foule docile et aveuglement obéissante à une foule déchaînée, revendicatrice, les montre sous un autre archétype, celui du monde démonique.

La forme démonique de la société est celle d'une foule aveugle, celle de la société des hommes à la recherche d'un "pharmakos", et la foule est souvent identifiée à l'image d'un animal horrible, comme l'hydre, comme la Fama de Virgile, ou à son dérivé, la Bête hurlante de Spenser.²

Zola fait usage, pour sa part, de la métaphore du "loup", ennemi traditionnel de l'agneau. La métaphore du "serpent", très évocatrice dans une imagerie démonique, est également fréquemment utilisée par l'auteur, nous en reparlerons.

La répétition tout au long de l'oeuvre des métaphores "troupeau" et "loup" ne peut passer pour une coïncidence, vocable qui sert à expliquer la présence d'un élément dont le rôle fonctionnel n'est pas défini. Nous essaierons de montrer que ces métaphores, images caractéristiques et récurrentes sont des agents symboliques du message de Zola qui cherche à tirer tout le parti possible des forces vitales de l'homme pour construire cet homme: le "rut" devient une mission, celle de perpétuer la vie. Les métaphores sont mises au service d'une démonstration.

Le réalisme, art de la ressemblance, peut être décrit comme un art de la similitude affirmée ou implicite. Réalisme: "le traitement sérieux

²Ibid., p. 182.

de la réalité contemporaine, l'ascension de vastes groupes humains socialement inférieurs au statut de sujets d'une représentation problématique et existentielle, d'une part, l'intégration des individus et des événements les plus communs dans le cours général de l'histoire contemporaine, l'instabilité de l'arrière-plan historique, d'autre part, voilà, croyons-nous, les fondements du réalisme moderne."³

Mais dans Germinal, apparaît sans cesse une cassure du réel, une lézarde traversant le texte, ce que Gilles Deleuze appelle la "fêlure". L'art mythique, en est un de l'identification métaphorique implicite. Dans le réalisme, nous voyons les mêmes principes utilisés dans un contexte du vraisemblable. Ainsi, en musique par exemple, un morceau de Bach est différent d'un morceau de Beethoven, mais si l'un et l'autre sont en si bémol, on y retrouve la même tonalité. Donc il faut que certains problèmes de vraisemblance soient résolus pour rendre le texte intelligible. Le mythe se trouve ainsi à une extrémité de l'intentionnalité littéraire, tandis qu'à l'autre extrémité se trouve le naturalisme.

"Le monde apocalyptique et le monde démonique constituent des structures d'identité métaphorique pure,

³ Auerbach, Mimesis.

représentant des éléments immuables qui se prêtent aisément à la projection existentielle du ciel et de l'enfer où la vie prend une forme fixe et où il n'y a pas de processus évolutif."⁴ Le passage à ces structures signifiantes se fait par des structures intermédiaires, telle l'analogie de l'expérience.

Dans le monde des animaux, par exemple, Thomas Huxley⁵ se réfère au comportement du singe et du tigre pour caractériser celui de l'humanité. Le singe surtout est le représentant symbolique de la mimique, et bien avant que soit formulée la théorie de l'évolution, il passait pour l'imitateur de toutes les actions humaines. Mais ce qui nous intéresse est le raisonnement analogique qui voit dans l'homme du présent le singe du surhomme de l'avenir, comme l'expose Nietzsche dans Zarathoustra. Ce qui importe dans la perspective de Zola est que la métaphore du singe s'inscrit dans la conception de l'histoire de la nature. L'analogie--au plan rhétorique, intersection sémique--représente l'adaptation du mythe à la nature. En ce sens, elle nous offre comme but final pour l'activité humaine le processus de la

⁴Frye, Anatomie de la critique, p. 193.

⁵Ibid., p. 194

plantation (germination) et de la construction. "Ce processus prend la forme d'un mouvement cyclique où la réussite alterne avec le déclin, l'effort avec le repos, la vie avec la mort, dans le balancement d'un rythme,"⁶

L'imagination de Zola est rendue à son rôle vital qui est un commentaire imagé de notre vie organique. Alors "l'hygiène" trouve naturellement ses images substantielles, alors coule une logorrhée libératrice."⁷

Abordons à présent le monde démonique qui est symbolisé par le monde souterrain de la mine, la "descente dans l'enfer" des mineurs. La société est formée dans ce monde "par une soumission au groupe ou au chef qui rabaisse l'individualité."⁸ Nous trouvons, d'un côté, le tyran insatiable (le capital) et de l'autre, le "pharmakos" ou victime qui doit être sacrifiée -- Catherine -- pour que le reste du groupe puisse accroître sa vitalité.

L'enfer de la mine est présenté par Zola comme un monde que le désir refuse dans sa totalité: le monde des

⁶Frye, Anatomie de la critique, p. 104.

⁷Jean Borie, Zola et les mythes ou de la nausée au salut (Paris: Edition du Seuil, 1971).

⁸Frye, Anatomie de la critique, p. 181.

cauchemars, celui de l'enchaînement, des victimes expiatoires, de la douleur. Dans la mine, les ouvriers sont soumis aux dangers suivants:

- le puits de mine peut se détraquer
- le grisou peut provoquer un incendie
- l'eau qui circule dans les veines est une menace d'inondation
- l'air raréfié menace d'asphyxie
- l'air comprimé peut produire des explosions

Aux dangers réels, se greffent les mythes correspondant: le Moloch dévorateur de ses enfants (le Voreux), le Déluge, les destructions de Sodome et Gomorrhe, pour finalement aboutir à une destruction apocalyptique.

Dans le symbolisme apocalyptique, l'homme subit les épreuves de l'eau et du feu. Le feu est placé à un niveau supérieur à celui où se déroule l'existence humaine, alors que l'eau est située à un niveau inférieur. Dante doit traverser un cercle de feu pour aller de la montagne du Purgatoire jusqu'au Paradis qui représente le monde apocalyptique. L'eau par contre est associée à un niveau inférieur de l'existence humaine, l'univers du chaos et de la dissolution qui suit la mort. Dans la mine, les ouvriers sont soumis à l'épreuve de l'inondation après laquelle il ne restera qu'un lac inerte là où circulaient des veines

endiguées. Dans le monde démonique, cette situation revêt la forme de l'incompréhensible fatalité du destin, aidée par un groupe d'archaïques divinités.

Zola s'est inspiré du livre de Louis Laurent Simonin, la vie souterraine, pour décrire le monde souterrain. Il en a retenu surtout les virtualités romanesques. De la géographie, il retient l'existence d'eaux souterraines pour parler "d'immenses nappes d'eau", de "mer insondable", de "vagues profondes et obscures battant les parois de la veine". Il suggère une menace diluvienne, l'action d'une force cosmique. Le premier chapitre de Germinal donne une explication technique du puits de la mine, le troisième par contre, nous en restitue une vision mythique. Etienne, nouvel arrivant à Montsou sent l'angoisse l'étreindre quand,

devant lui, brusquement, deux yeux jaunes, énormes trouèrent les ténèbres. Il était sous le beffroi, (. . .), à la bouche même du puits. (I, 1151)

Notons que Zola renverse le procédé: c'est le puits qui est traité comme un organisme vivant, affecté de propriétés humaines: bouche, yeux qui regardent. Cet incipit situe déjà le roman sur le plan où Zola veut le faire comprendre, c'est-à-dire le plan symbolique. L'entrée du puits est comparée à une "nef d'église, peuplée de grandes ombres

flottantes". Etienne, dans le noir sent poindre l'angoisse devant l'inconnu, "dans le remuement de toutes ces choses noires et bruyantes qui s'agitaient." Dans l'étourdissement du bruit, il ne comprend qu'une chose: "le puits avalait des hommes par bouchées de vingt et de trente, et d'un coup de gosier si facile, qu'il semblait ne pas les sentir passer." (I, 1169) Cette description nous suggère la vie des damnés dans l'enfer.

L'enfer nous donne un nouveau développement métaphorique, celui du serpent. La valeur poétique, voire symbolique de cette métaphore est considérable. En retraçant son évolution, on voit que Zola tend à associer cette métaphore aux descriptions de la vie des mineurs dans les galeries:

ce long serpent d'hommes se coulant, se hissant, trois par échelle, si bien que la tête déboucherait au jour lorsque la queue traînerait encore sur le bognou. (V, 1405)

Lorsque les veines se rupturent et que l'inondation se propage dans la mine, en montant dans l'endroit où Catherine et Etienne se sont réfugiés, l'eau revêt la forme terrifiante d'une bête rampante, reptile:

Devant lui par le trou de la cheminée, il avait vu reparaître le flot noir et mouvant, la bête dont le dos s'enflait sans cesse pour les

atteindre. D'abord, il n'y eut qu'une ligne mince, un serpent souple qui s'allongea; puis cela s'élargit en une échine grouillante, rampante, et bientôt ils furent rejoints. (VII, 1566)

L'idée du serpent fait corps avec la conception imagée que Zola se fait de la vie dans la mine. "On sent qu'il en avait besoin pour obtenir l'effet de cauchemar et toute la puissance symbolique qu'il donne à ces descriptions du monde souterrain."⁹ Le serpent, c'est l'incarnation traditionnelle du mal, mais c'est aussi tout un réseau de répugnances. Zola intègre l'image du serpent à l'imagerie populaire chrétienne: gueule d'enfer, bêtes fantastiques, démons, couleurs rouge et noire. Si le serpent symbolise la classe, le système, "le milieu maudit" dans lequel vivent inéluctablement emprisonnés les mineurs, il rappelle également le "prince des ténèbres" de la légende. "Dans l'envol irrésistible de cette figure de Dante ou de Milton, de ce gigantesque serpent d'étoiles formé de lampes, des ténèbres de la terre jusqu'à la lumière du soleil, n'y a-t-il pas une image apocalyptique du soulèvement des salariés, de la révolution du prolétariat?"¹⁰

⁹Philip Walker, "Remarques sur l'image du serpent dans Germinal", Cahiers naturalistes, no 31, 1965.

¹⁰Ibid.

Par extension, on peut y voir aussi une image de la nature malfaisante, d'un univers qui "ne se contente pas de peser sur l'homme, mais aussi engendre des monstres qui l'attaquent."¹¹

Le thème de l'enfer souterrain revêt une signification particulière quand Zola nous parle de "la taille de Maheu" qui est à "la sixième voie dans l'enfer", et surtout quand il nous décrit le "Tartaret", une lande inculte, d'une stérilité volcanique, sous laquelle, depuis des siècles, brûlait une mine de houille incendiée, "Sodome des entrailles de la terre", selon la légende, "où les herscheuses se souillaient d'abominations; si bien qu'aujourd'hui encore, elles flambaient au fond de cet enfer."¹² "Zola n'épargne aucun supplice aux damnés de son enfer souterrain, ni le supplice du feu, le long du "corroi", où se faisait le roulage, dans une température de 60 degrés,"¹³ ni celui de la remontée par le "goyot des échelles", un souterrain vertical, "un boyau noir, humide et sans fin" (V, 1405), ni même celui

¹¹ Marcel Girard, "L'univers de Germinal", Revue des sciences humaines, fasc. 69, janv.-mars 1953, p. 67.

¹² Auguste Dezalay, "Le thème du souterrain", Les critiques de notre temps et Zola, p. 132.

¹³ Ibid.

de l'eau, quand "le Torrent, cette mer souterraine, roulant ses flots noirs, à plus de trois cents mètres du soleil," (VII, 1528) se déverse dans le puits saboté par Souvarine, ou quand le canal répand sur le cratère du Voreux, "un lac d'eau boueuse . . . pareil à ces lacs sous lesquels dorment les villes maudites", et qui va noyer cette "Sodome des entrailles de la terre" jadis incendiée par le feu du ciel (VII, 1547).

On voit quelle vision d'apocalypse Zola a en tête. La lutte des mineurs est celle de l'humanité contre l'univers hostile, conjuration du ciel et de la terre; le feu et l'eau s'acharnent sur les hommes. L'accident de travail, le sabotage de Souvarine est en réalité un cataclysme: "des nuées couleur de rouille" voilent le soleil en plein midi, une "nuée sombre grandie à l'horizon hâtait le crépuscule, une tombée du jour sinistre sur cette épave des "tempêtes de la terre". Le Voreux, lié à l'enfer, au grisou, au Déluge, constitue une symbolique de l'ombre. Mais cette matière d'ombre est vécue dans la plus foncière des ambivalences: celle de la vie et de la mort. C'est dans cette ombre de la cavité parfaite que Lawrence totalise "les ténèbres de

la germination" et les "ténèbres de la mort."¹⁴ La mystique du sommeil souterrain est la mystique de la germination, une mystique de la demi-vie, de la vie d'interrègne, saisie par le lyrisme de l'inconscient. "Les images, les symboles, les mythes, ne sont pas des créations irresponsables de la psyché; ils répondent à une nécessité et remplissent une fonction: mettre à nu les plus secrètes modalités de l'être."¹⁵ En effet, si l'homme est un animal, défini et régi par les mêmes instincts que les animaux, il possède une autre dimension et s'élève bien au-delà du règne animal. Si les conditions historiques l'ont rabaissé au niveau de l'animal, il ne faut pas oublier que par le mythe il peut retrouver "un stade paradisiaque de l'homme primordial (quoi qu'il en soit de l'existence concrète de celui-ci) car cet homme primordial s'avère un archétype impossible à pleinement réaliser dans une existence humaine quelconque."¹⁶

Les mineurs de Zola en tentant d'échapper à leur historicité ou à leur condition actuelle vont rechercher par leur révolte une projection hors de ce monde, un autre

¹⁴ M. Eliade, Images et symboles (Paris: Gallimard, 1952).

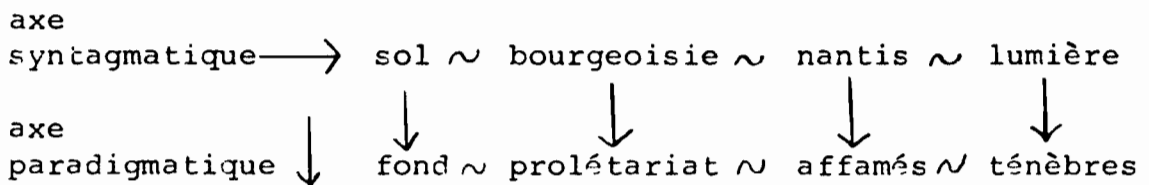
¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., p. 15.

monde beaucoup plus riche et qui lui permettra une réalisation plus complète de lui-même.

Les deux mondes parallèles

La mine est un des deux pôles d'une structure qui place en équivalence la société terrestre et la société souterraine, le sol et le fond, le jour et la nuit, les dirigeants et les ouvriers, les nantis et les affamés:



Chacun des termes de l'opposition est enchaîné aux termes du même niveau par une corrélation syntagmatique. La lecture verticale définit le noyau du code de signification et le noyau du mythe.

La structure sociale est ainsi organiquement corrélative, dans le texte, aux structures naturelles (lumières et ténèbres) et aux structures biologiques. La séparation des deux classes est dans l'ordre du naturel et de l'éternel.

Faisons maintenant la part d'une transformation sociale et transitoire.

CHAPITRE V

DISCOURS SOCIOLOGIQUE

"Avec les Rougon-Macquart, nous nous trouvons devant un de ces dispositifs rhétoriques, thématiques et idéologiques qui, pour donner tout leur effet, ont besoin d'entrer en relation, [. . .] et réclament de projeter leur symbolique dans le champ historique et social."¹ C'est la question de la lecture "de gauche" de Zola, d'une oeuvre rattachée aux images de l'Ouvrier et de la Grève. De L'Assommoir à Germinal, la conception de la foule ouvrière va se transformer. Dans Germinal, Zola propose une vision différente, qui ennoblit la classe ouvrière, ses souffrances et sa révolte.

D'une part, les ouvriers font leur apprentissage de la révolte, de la lutte organisée, pour conquérir de meilleures conditions d'existence; d'autre part, la bourgeoisie

¹J. Dubois, L'Assommoir de Zola (Paris: Larousse), p. 35.

prend conscience de son insécurité face à une population qui ne se résigne plus à son sort.

Zola veut se tenir en dehors, au-dessus des classes, les étudier avec l'objectivité du naturaliste. Il veut étudier ce qui est: "Mon étude est un simple coin d'analyse du monde tel qu'il est. Je constate purement. C'est une étude de l'homme placé dans un milieu, sans sermon."² D'une façon, il nous met en garde contre le piège de prendre ses romans pour des documents là où ils sont avant tout texte. C'est ce que remarque H. Mitterrand³ qui déclare que l'aspect documentaire ne va pas loin mais qu'en revanche "l'ensemble des personnages, comme un rouage d'un récit construit, devient un discours au second degré sur la société et donc le véhicule d'un savoir et d'une mythologie, une construction hautement didactique et poétique à la fois."

Cependant, cela n'empêche le récit d'être porteur d'éléments de savoir et d'information qui se lisent en lui: à la suite d'Auerbach, nous disons que Germinal véhicule et

²J. Fréville, Zola semeur d'images (Paris: Editions sociales, 1952)

³Mitterrand, "Le système des personnages dans Germinal", p. 157.

livre un savoir historique et détermine un domaine d'analyse (le mouvement ouvrier), un lieu d'observation (la mine) une époque, (la fin du Second Empire). Ce savoir produit l'univers dénoté du livre: descriptions techniques, analyse des stratifications sociales, observations sur le mûrissement de la conscience de classe, mise au jour de facteurs politiques. C'est dans le jeu de la fiction et du savoir, dans leur interaction que nous pouvons saisir certaines opérations qui ont donné forme au roman.

Faisons donc part d'abord d'un certain investissement sociologique pour en apprécier la portée, la pertinence. "Décrypter un discours ancien en fonction de savoirs nouveaux, l'actuelle science sociale principalement..."⁴

"Zola conçoit ses romans en philosophe et en sociologue. Chez lui le milieu à dépeindre, le problème social à poser précède le sujet, c'est-à-dire l'action du livre."⁵ Avant d'entreprendre une oeuvre, Zola se livre à un gigantesque travail d'enquête et de documentation. Pour Germinal, Zola séjourne au pays noir, observe la vie des mineurs, loge

⁴ Dubois, L'Assommoir de Zola, p. 73.

⁵ Fréville, Zola semeur d'orages, p. 61.

dans leurs corons, boit avec eux la bière et le genièvre, assiste à la mise aux enchères des tailles, descend dans un puits, rampe dans les veines, observe les travaux du fond. Madame I. M. Frandon a bien montré dans son livre⁶ l'influence des ouvrages documentaires sur la composition de Germinal; H. Malot, Sans Famille, LL. Simonin, La Vie souterraine, M. Talmeyr, le Grisou, Y. Guyot, l'Enfer social, E. Dormoy, le Bassin houiller des Valenciennes, H. Boens-Boissau, Maladies, accidents et difformités des houilleurs.

Dans L'Assommoir, l'ouvrier reflète les changements profonds de la structure sociale de la population au XIXe siècle. Le dérèglement qui s'exprimait chez Sue ou Hugo dans le brigandage et la révolte, se traduit par des exutoires tels que l'alcoolisme et le plaisir sexuel. Dubois qualifie d'anomie (nous soulignons) ce changement profond de la structure sociale. Ce terme "anomie" est emprunté à Durkheim. Dans L'Assommoir, tout comme dans Germinal ce qui définit l'anomie, ce sont:

- 1- le manque d'un système de valeurs solides et acceptables
- 2- une culture sommaire

⁶ I. M. Frandon, Autour de Germinal, la mine et les mineurs (Genève: Droz, 1955).

- 3- un cadre familial qui s'altère
- 4- des normes empruntées

Le seul horizon de Gervaise est ce maigre idéal du "trou un peu propre pour dormir". Pour la Maheude, il consiste à manger à sa faim: le briquet versus les petits pâtés, et à pouvoir élever sa famille.

Là où Zola traite de l'anomie, il le fait cependant de façon mythique. Même si comme écrivain-sociologue, il tente de dégager une causalité "il ne peut s'empêcher de naturaliser l'état anémique en le présentant comme un mal endémique et quasi fatal"⁷ : il faut montrer le houleux écrasé, mangeant mal, victime de l'ignorance, souffrant dans ses enfants au fond d'un véritable enfer..." et sans persécution pourtant, sans méchanceté voulue des patrons, uniquement écrasé par la situation sociale elle-même."⁸

Zola ne cessera de naturaliser l'homme social tout au long de sa carrière. Il utilise les possibilités qu'offre la métaphore animale pour caricaturer tout ce qui chez l'individu se signale comme une usure ou une pénurie des forces vitales.

⁷Dubois, L'Assommoir de Zola, p. 75.

⁸Frandon, Autour de Germinal, la mine et les mineurs, p. 67.

La situation sociale qui écrase Gervaise, le mal qui l'emportera, l'alcoolisme est traité idéologiquement, c'est-à-dire qu'il est mis de l'avant afin de faire écran à la problématique véritable du prolétariat: celle de l'exploitation et de la lutte des classes. Ce fléau social est une profonde réalité cependant, mais Zola ne le traite pas sous l'angle historique ou sociologique. "L'Assommoir ne représente qu'une fraction retardataire, apolitique du prolétariat, une arrière-garde coupée du gros de l'armée du monde en marche, sans aucun lien avec les ouvriers de la grande industrie naissante, des chantiers de construction, des immeubles industriels."⁹ Pour dépeindre le vrai peuple, il aurait fallu, selon Fréville, montrer le visage révolutionnaire, les caractéristiques de la classe ouvrière et ne pas s'en tenir au petit atelier. Mais bientôt retentira, plus haut que les querelles d'écoles et les tragédies individuelles, le piétinement des mineurs de Germinal.

Dans L'Assommoir, les ouvriers qui semblaient dans l'alcool ne devaient s'en prendre qu'à eux-mêmes, à leur fainéantise, à leurs passions, à leurs vices. Dans Germinal, les ouvriers les plus zélés, les plus sérieux sont comme les

⁹Fréville, Zola semeur d'orages, p. 101.

autres voués à la faim, au dénuement, au malheur. Car telle est la condition prolétarienne. Zola traite ainsi idéologiquement la condition sociale: il la prend sous une vaste représentation, celle du Mal qui est poison-maladie-ordure-animalité, et où les forces agissent par appropriation vorace ou destruction (alambic II Voreux).

Dans L'Assommoir, l'ouvrier pourrait prospérer, se libérer par le travail; dans Germinal, le travail ne fait que l'assujettir davantage. A la triste poésie de l'alambic, symbole de la déchéance, succède la sombre épopée de la mine et de la grève: l'exaltation des luttes ouvrières, le souffle brûlant de la tempête qui emportera le vieux monde.

Le thème de l'alcoolisme se dissout dans son au-delà: le Mal. L'écrivain, impuissant à se dégager de l'idéologie ambiante a pour seul recours de gonfler des représentations imaginaires et de les lancer dans le ciel tragique de l'homme éternel.¹⁰ C'est alors que l'imagerie naturalise la misère ouvrière, en fait une sombre fatalité, fait de l'homme du peuple la proie élue par la menace ancestrale d'abêtissement et de perversion qui pèse sur l'humanité.¹⁰

¹⁰Dubois, L'Assommoir de Zola, p. 80.

Le groupe ouvrier est désigné comme un ensemble sans force et sans cohésion dans L'Assommoir. La forme qui semble le mieux convenir pour le représenter est l'indéfini "on". Cette métaphore grammaticale traduit bien l'absence d'affinités réelles et de projet collectif parmi les membres de la communauté. Gervaise tente de s'affirmer, d'émerger du groupe, mais en même temps, elle veut se fondre à la sécurité douteuse de la compagnie. Finalement, elle échoue. Lorsqu'elle touche le fond, il ne subsiste d'elle qu'un être humain avili, ramené à la "bête", traité comme un rebut. Elle est réduite à un spécimen sociologique.

Le troupeau, la foule signifient la dispersion, l'anonymat face au groupe qui représente l'intimité, la sécurité. C'est face au défilé du "troupeau" que Gervaise éprouve le pressentiment de son malheur.

Dans Germinal, Zola a transfiguré la foule, en a dit la grandeur. Par contre, dans L'Assommoir, il nous place devant une antinomie:

groupe
intimité



foule
anonyme

Il est vrai qu'on devine le prolétariat en gestation, mais le prolétariat qu'on craint de nommer, qu'on représente

comme un magma, tout juste bon à s'unir pour boire. Il est vrai que l'on boit aussi beaucoup dans Germinal. Ceci est encouragé par les patrons "parce que c'est le meilleur moyen d'empêcher que les différences apparues chez certains individus, E. Lantier par exemple, se manifestent comme révolte, entraînant les autres à la reconquête de leur humanité perdue."¹¹ Car Zola a senti dans la classe ouvrière la force montante: "il écoute, tendu, sa "germination" à travers la carapace des injustices séculaires."¹² Dans Germinal, il élargit puissamment l'intuition profonde des basses classes en marche à travers le corps social. C'est dans ce roman que l'évolution sociale est traitée.

En montrant la foule organisée, en lui communiquant une volonté générale d'action, en lui donnant des revendications économiques et une espérance politique, Zola a montré que les conditions d'affrontement entre la classe ouvrière et la classe dirigeante ont changé. C'est dans ce sens qu'il parle de Germinal comme de son roman "socialiste". Cependant, l'analyse économique, sociale ou politique tourne

¹¹M. Butor, "L'imagination physiologique de Zola", le thème des liquides, p. 89.

¹²Fréville, Zola semeur d'orages, p. 72.

court pour céder la place à l'idéologie: "On doit s'y faire, écrit H. Guillemin, Zola n'a pas beaucoup réfléchi aux problèmes qu'imprudemment plusieurs de ses livres soulèvent. Après tout, il est romancier, et non théoricien..."¹³

La société de Germinal est présentée pour nous comme est présent le corps: par sa puissance énigmatique. Par ce qu'elle suggère surtout et non dans ce qu'elle est. Par sa largeur, ses dimensions, son poids et non dans le détail de son fonctionnement. Une sorte d'absence qui s'élargit dans ce qu'elle poursuit: l'espace de son obsession. Dans Germinal, les décisions absentes et dont on ne sait pas qui les prend. Une sorte d'obscurité derrière; et de l'obscurité en face: celle qui force et qui soulève, et qui dessous les reins (rut) et de dessous la terre, lance un déchaînement de fureur et d'espoir.

"La nécessité sociale est une nécessité reçue: elle elle n'a de sens et de capacité que dans l'appel à une impulsion plus large qui lui conférera la force qu'elle imprime."¹⁴

¹³H. Guillemin cité par Jean Bouvier, in Les Critiques de notre temps et Zola, art. "devant le capitalisme", p. 68.

¹⁴De Lattre, Le Réalisme selon Zola, p. 185.

Les formes de la société ne nous paraissent nécessaires que par une sorte d'intensité qui les traverse et qui n'est pas de leur ordre; qui se rattachent aux élans de la vie. L'homme est confronté à deux nécessités: celle de la vie, celle de la société. "Un jeu de réciprocité, c'est-à-dire un rapport de symbolisation mutuelle, l'intensité dramatique du roman se faisant précisément par cette fonction analogique des différents versants de notre condition."¹⁵ Le corps, métaphore de la société et la société, métaphore du corps.

Aucune rationalisation donc du mouvement de revendication et de lutte pour la transformation de la société. "Aucune visée politique précise, aucune stratégie. Seules la lassitude, l'attente mystique, puis l'impatience et la révolte."¹⁶

L'idéologie des mineurs devient révolutionnaire. Ils ne conçoivent pas encore leur situation réelle dans la société et dans l'histoire, mais ils en ressentent désormais le caractère intolérable et transitoire. Ils ne s'en for-

¹⁵ G. Picon, cité par de Lattre, in Le Réalisme selon Zola, p. 184.

¹⁶ H. Mitterand, "Germinal et les idéologies", Cahiers naturalistes, 1971, p. 141.

ment pas une conception objective mais une représentation mythique, qui rejoint les anciens mythes d'utopie, d'âge d'or et de rédemption. Ils symbolisent en tant que tels une étape infantile du mouvement ouvrier.

CHAPITRE VI

L'INCONSCIENT DU DISCOURS SOCIAL:

IMAGES D'UNE INTIMITE, PHANTASMES

"Dans la société comme dans le corps humain, il existe une solidarité qui lie les différents membres, les différents organes entre eux, de telle sorte que si un organe pourrit, beaucoup d'autres sont atteints et qu'une maladie très complexe se déclare."¹ Cette maladie s'étend par une sorte de fatalité dont l'empire n'est pas établi: c'est ce que Deleuze appelle "la fêlure".

Nous voyons donc que le corps biologique fonctionne comme la métaphore du corps social car le monde naturel et le monde social ne font qu'un d'après le postulat déterministe. "L'homme civilisé, le bourgeois, est l'homme de la nature vaincue, du corps dominé. L'homme du peuple, fruste, simple, vit au contraire, au niveau des instincts. Il est

¹ Le Roman expérimental, Oeuvres complètes, Edition H. Mitterand, Cercle du livre précieux, T. X, p. 1189.

l'homme naturel, c'est-à-dire à peu près la brute."² Le corps et le peuple, ces deux refoulés se trouvent étroitement associés et fonctionnent constamment comme la métaphore l'un de l'autre. Le bourgeois du XIXe siècle, dit Borie, ressemble par sa nature, c'est-à-dire par sa naissance et par son corps, aux travailleurs qu'il exploite: il se distingue d'eux en dissimulant son corps, en rayant ses besoins, en niant la nature en sa personne. Pour Zola, tout procède à l'origine du divorce douloureusement ressenti du corps et de l'esprit. Le bourgeois s'accommode, mais Zola ne cesse de vivre cette "mort dans la vie", ce mal, cette "fêlure" fatale toujours ramenée à la lumière.

"L'homme ainsi divisé est pris entre deux sollicitations contradictoires: devant l'animalité, il éprouve à la fois fascination et répulsion."³ Fascination quand Zola déclare dans le Ventre de Paris: "Son ami Marjolin n'avait plus rien à désirer; il était une bête"⁴; ou encore dans

²J. Borie, Zola et les mythes ou de la nausée au salut (Paris: Seuil, 1971), p. 17.

³Ph. Bonnefis, Les critiques de notre temps et Zola, "Le bestiaire d'Emile Zola", p. 120.

⁴Bibliothèque Pléiade, T. I, p. 870.

La Faute de l'abbé Mouret⁵: "Approche que je t'embrasse [Désirée], la grande bête! tu sens bon, tu sens la santé. Et tu vaux mieux que tout le monde. Si tout le monde était comme ma grande bête, la terre serait trop belle". En ce sens, on croirait que la métaphore animale est un progrès à rebours.

Mais le corps est surtout répulsion. Les images animales se tournent en repoussoirs: le bestiaire de Germinal est une formulation adéquate, dans ses séries métaphoriques, du sentiment de générale inquiétude et de l'angoisse de Zola devant les "froissements" ou "effleurements", les grouillements ou les vautrements. En effet, les métaphores empruntent leurs propriétés respectives au carnassier ou au rapace, au serpent, à la vermine ou aux fourmis, au chien. Les métaphores témoignent d'une instabilité ou d'un déséquilibre par rapport à l'harmonie naturelle: ou bien les personnages sont des pantins qui empruntent à l'animal un comportement grotesque:

Jeanlin
Chaval



singe
cheval

⁵Ibid., p. 1454.

ou bien ils sont définis par leurs besoins immédiats :
nourriture, sexualité.

Mais le refoulement du corps ne supprime pas plus ses désirs que le refoulement du peuple n'abolit son existence dans la conscience bourgeoise. Simplement, il les constitue en enfers : la classe ouvrière devient bas-fond et le corps, ordure. Si le peuple est réduit au corps, c'est qu'il est condamné par la société à rester séparé, à rester peuple. Tant que le peuple demeurera prisonnier dans son enfer, il ne pourra devenir un homme véritable, c'est-à-dire pas simplement défini par ses besoins primitifs. Ainsi, les fêtes du peuple ne se termineraient pas toujours comme le dit Maheu "par des hommes saouls et des filles pleines".

Alors que les bourgeois s'octroient le rôle de police intellectuelle, c'est-à-dire veiller à ce que les secrets soient bien gardés, Zola lui, ne se résigne pas : "il parle les secrets jumeaux du corps et de l'exploitation sociale, il parle les turpitudes occultes de la bourgeoisie, il parle la malédiction excrémentielle"⁶. Il ouvre les vannes et

⁶ Borie, Zola et les mythes ou de la nausée au salut,
p. 37.

laisse couler le flot du refoulé: les images fondamentales sont: inondations, écoulements.

Cependant Zola s'accorde des chances de salut: voyons comment Germinal, ce sombre roman d'un puits vorace, d'une terre maternelle dévorant ses enfants, devient promesse de vie nouvelle, de vie saine et épanouie.

L'image du ventre

Le Voreux, c'est un ventre digestif qui avale sa ration quotidienne d'hommes, mais c'est aussi un ventre sexuel qui prépare une nouvelle naissance. C'est donc un Minotaure, c'est-à-dire un ventre qui digère, qui brûle et qui engendre.

Nous arrivons à une équivalence de la vie et de la mort: le ventre est un sarcophage et vice versa. Sortir du ventre, c'est naître; sortir d'un sarcophage, c'est re-naître. Le Voreux est "tassé", accroupi au seuil d'un antre, d'une caverne. Le Voreux, c'est la terre-mère, les entrailles du monde. Image de la terre figurée comme le corps d'une mère géante, c'est un labyrinthe dont les galeries sont assimilées au "vagin" de la terre-mère. Les mineurs, semence

de la terre (graine) donnent le sentiment profond d'avoir émergé du sol, d'avoir été enfantés par la terre de la même façon que la terre a enfanté les arbres, les fleuves ou les rochers:

Mais à présent le mineur s'éveillait au fond, germait dans la terre ainsi qu'une vraie graine; et l'on verrait un matin ce qu'il pousserait au beau milieu des champs: oui, il pousserait des hommes, une armée d'hommes qui rétabliraient la justice. (VII, 1591)

Cette image végétative n'est ici étudiée que dans son rapport avec la métaphore animale. L'image de la graine exerce sur Zola une grande attraction. Plus encore que l'animal, la plante assure l'inconscience absolue et surtout, elle a l'avantage d'être libérée de l'appareil charnel. Dans les Contes à Ninon (pp. 89-103, Fasquelle), on voit la différence qui sépare le fleuve de sève du fleuve de sang. Au début était la sève. Le sang fut un châtiment imposé aux hommes, en rachat d'un péché inconnu de Zola. Le paradis perdu prend alors figure d'une végétation bannie de chair. On comprend alors l'angoisse existentielle qui perce dans ces paroles de Zola: "Je ne me sens plus le frère de l'arbre [. . .]. La verdure s'est noircie du sang épais de la sève."⁷

⁷Bonnefis, Le Bestiaire d'Emile Zola, p. 122.

Serait-ce que notre enveloppe charnelle nous empêche de jouir des délices de l'Eden végétal? L'homme, par ce qui le rapproche de la bête, introduit le chaos dans la vie harmonieuse des plantes.

La métaphore "rut", image centrale du changement opéré chez les mineurs est au coeur de ce changement:

Une conception de la sexualité, qui implique une valorisation extrême de l'acte, au point qu'il ne peut se résoudre que dans un épuisement mortel des deux partenaires: mâles expirants et femelles éventrées.⁸

Ainsi, l'accomplissement de la virilité consiste à assumer une pulsion héréditaire. Cet accomplissement doit être poussé jusqu'au crime. Transposé au niveau collectif, "le rut" devient un déferlement catastrophique.

Nous ouvrons ici une parenthèse pour souligner un autre épisode significatif: c'est au soir du massacre des ouvriers que Catherine devient pubère. Le sens de cette puberté est le suivant: Etienne est devenu viril en faisant l'amour à une femme et en pouvant la rendre mère: la

⁸ Borie, Zola et les mythes ou de la nausée au salut, p. 46.

fécondité de la femme signifie donc la virilité du héros. Cette virilité, dans Germinal, se révèle à l'issue d'une série de crimes, dont le plus important est l'assassinat du soldat par Jeanlin. Si nous extrapolons, la formule devient la suivante: ce n'est qu'à la suite du "rut" du peuple qu'une nouvelle vie est possible.

Le sens de cette orgie est une réintégration symbolique dans le chaos, dans l'indistinct primordial. L'orgie réactualise la confusion, la totalité d'avant la Création, la Nuit cosmique, l'Oeuf cosmogonique.⁹

C'est par une réintégration symbolique comme celle-là qu'on espère assurer une récolte abondante, manifestation triomphante d'une forme jeune, riche, parfaite.

Le mythe pessimiste de la mort (nausée) est remplacé par le mythe messianique d'un salut universel. La vie est éternel recommencement. Sortir des enfers, entreprendre le nettoyage du corps et du monde, voilà un des buts de Zola. Si on lui a reproché ses obscénités, on doit lui rendre cette justice: son langage dit bien haut, avec exigence et clarté, cette mort dans la vie. Ce n'est pas un secret murmuré,

⁹ M. Eliade, Mythes, rêves et mystères (Paris: Gallimard, 1957), p. 248.

chuchoté honteusement, c'est une affirmation au grand jour pour mieux exorciser et dépasser cet enfer.

Cette mort que G. Deleuze appelle la "fêlure", ce silence profond autour duquel tous les instincts fourmillent. Pour répondre à ceux qui l'accusent d'exagération, Zola utilise la fêlure comme "dieu épique" pour l'histoire des instincts.

L'écrivain n'a pas de logos, mais seulement un epos, qui dit qu'on n'ira jamais trop loin dans la description de la décomposition, puisqu'il faut aller jusqu'où va la fêlure.¹⁰

Alors peut-être l'instinct de mort se retournera-t-il contre lui-même? Peut-être, puisqu'il absorbe tous les instincts, peut-il opérer la transmutation: faire des instincts évolutifs au lieu d'instincts alcooliques ou érotiques. Zola, dans un mouvement qui est celui de l'épique, nous montre les plus bas instincts se réfléchissant dans l'instinct de mort. Il montre aussi que l'instinct de mort se réfléchit dans un espace ouvert. "L'optimisme" de Zola réside dans le fait que même si la "fêlure" traverse et aliène la pensée, elle est aussi la possibilité de la pensée, ce qui permet le développement de la pensée.¹¹ C'est dans le

¹⁰Deleuze, "La grande hérédité, la fêlure", p. 44

¹¹Ibid., p. 49.

dernier roman de la série, le Docteur Pascal, qui met en lumière ce point final épique de retournement de la mort contre soi, de la transmutation des instincts et de l'idéalisation de la "fêlure", dans l'élément pur de la pensée "scientifique" et "progressiste" où brûle l'arbre généalogique des Rougon-Macquart".

CONCLUSION

Germinal est un roman réaliste; il nous transmet un savoir réel sur l'histoire des luttes de la classe ouvrière en même temps qu'une représentation sérieuse de son mode d'existence. Cependant, l'idéologie perce constamment ce savoir réel.

La métaphorisation animale correspond aux différents changements qui s'opèrent chez les mineurs. Zola nous présente d'abord individuellement les personnages en les affublant chacun d'une caractéristique animale. Il contribue ainsi à nous faire pénétrer dans le monde de la mine.¹

¹Zola est "honteux" pour l'homme de le voir réduit à la pure animalité: il porte un jugement de valeur, ne serait-ce que par le choix des moyens de caractérisation, métaphores animales et commentaires marginaux.

Le groupe des mineurs est vu comme "un troupeau" que l'on conduit à l'abattoir, "ce destin de bétail qui donne sa laine et qu'on égorge". Cette métaphore montre l'organisation sociale du temps. Cette image suppose son contraire, celle du berger qui conduit son troupeau, Zola reproche justement au Second Empire d'exploiter à ses propres fins l'action de la fatalité biologique.

La fourmilière représente l'état naturel. Elle montre la cohésion du monde de ces petits animaux:

- discipline
- union
- renoncement à toute initiative individualiste qui ne corresponde pas à l'intérêt de tous.

Image d'un grouillement inquiétant au début, elle devient une image chargée symboliquement car elle traduit un labeur incessant. L'activité traduite n'est pas simplement agitation. La portée dont la métaphore est chargée va beaucoup plus loin: elle substantialise un combat. Nous percevons une sorte de bataille dans "le branle incessant de ces insectes humains".

De la métaphore de la fourmi, nous passons à celle de la graine. "Je veux faire le poème du Ventre, le poème

vivant de la Terre", ces mots reviennent dans plusieurs ébauches, révélateurs du tempérament de l'artiste. Dès lors, la documentation est là essentiellement pour intégrer dans la réalité la partie essentielle qui est la création poétique.

Le savoir est constamment lézardé, rongé par l'imagerie mythique. L'idéologie est tissée dans la trame du récit et sa substance devient forme au point que le texte transcende les structures sociales qui ont servi de motif au rêve de l'écrivain.

En ce sens, il s'agit du point de départ d'un nouveau roman: de l'histoire sanglante des mineurs de Germinal, nous passons à l'Histoire, mutation effectuée par le symbole essentiellement. Zola nous offre une vision du monde. Non pas uniquement une peinture de la société, mais de l'Homme inscrit dans le cours de l'Univers. Zola nous révèle les forces en présence de la Vie et de la Mort, l'action de la Fécondité, le "rut", poussée incontrôlable des forces de la nature, les grands mythes de la Catastrophe et de l'Espérance.

Zola nous a montré la dégradation de l'homme (bêtes), la dégradation des sociétés (troupeau). Plus importantes se

révèlent en l'homme les forces naturelles (graine) immenses qui vont le porter hors de lui-même "pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire éclater la Terre".

La rhétorique, comme point de départ, comme livre d'enseignement ouvert à une nouvelle manière de penser (sociologie, mythes, sémiologie, idéologie), nous a permis tous ces détours à travers les galeries du texte.

A tous les niveaux, nous avons saisi le processus de "naturalisation" (par la métaphore). Zola, dépeignant la société des hommes de la mine comme une société animale, comme un monde de la nature et non de la culture et de l'histoire, nous fait passer de l'historique à l'Eternel.

"Le seul honneur qui puisse échoir à l'homme, est de comprendre et de participer à l'élan universel; comprendre que rien dans la Nature ne peut être maudit, que toutes les laideurs ont leur sens".¹

La Nature perpétue la Vie par delà les ravages de la Mort.

¹Guy Robert, Le sens d'une oeuvre, Les Critiques de notre temps et Zola, p. 169.

BIBLIOGRAPHIE

Textes spécialisés

- ALBOUY, P. Mythes et mythologies dans la littérature française. Paris: A. Colin, 1969.
- ALLEAU, R. De la nature du symbole. Paris: Flammarion, 1958.
- BACHELARD, G. La Terre et les rêveries du repos. Paris: J. Corti, 1948.
- BACHELARD, G. La Poétique de l'espace. Paris: P.U.F., 1964.
- BARTHES, R. Le Degré zéro de l'écriture. Paris: Seuil, 1953 et 1972.
- BARTHES, R. Essais critiques. Paris: Seuil, 1964.
- BARTHES, R. Mythologies. Paris: Seuil, 1957.
- BREMOND, C. "Le Message narratif". Communications, no 4. Paris: Seuil, 1964.
- BORIE, J. Zola et les mythes ou de la nausée au salut. Paris: Seuil, 1971.
- BUTOR, M. Essais sur les modernes. Paris: Gallimard, 1969.
- COHEN, J. "Théorie de la figure". Communications, no 16. Paris: Seuil, 1970.
- DU MARSAIS, C. Chesneau, sieur... Des Tropes. Paris: Barrois, 1781.

- FONTANIER, P. Les Figures du discours. Paris: Flammarion, 1968. Introduction de G. Genette.
- FRYE, N. Anatomie de la critique. Paris: Gallimard, 1957 et 1969.
- GREIMAS, A.J. Sémantique structurale. Paris: Larousse, 1966.
- GROUPE U. Rhétorique générale. Paris: Larousse, 1970.
- LE GUERN, Michel. Sémantique de la métaphore et de la métonymie. Paris: Larousse, 1973.
- MAURON, Ch. Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Paris: J. Corti, 1963.
- NORMAND, Claudine. Métaphore et concept. Paris: P.U.F., 1976.
- TODOROV, T. Littérature et signification. Paris: Larousse, 1967.
- TODOROV, T. "Les Anomalies sémantiques". Tel Quel, 1967.
- TODOROV, T. "La Description de la signification en littérature". Communications, no 4.
- WURMSER, A. "Les Marxistes, Balzac et Zola". C.N., no 28, 1964.

Etudes sur Zola

- ABASTADO, Cl. Germinal. Coll. Profils d'une oeuvre. Paris: Hatier, 1970.
- ALBERES, R.-M. "Que révèle L'Assommoir en 1967?" La Revue de Paris, février 1967.
- ALCORN, Cl. R., jr. "The Child and his milieu in the Rougon-Macquart". Yale French Studies, no 42, 1969.

- ALLARD, J. Zola: le chiffre du texte: lecture de L'Assommoir. Montréal: P.U.Q., 1978.
- AUBERY, P. "Genèse et développement du personnage de Lantier (dans Germinal). French Studies, avril 1962.
- BAGULEY, D. "Image et symbole: la tache rouge dans l'oeuvre de Zola". C.N., no 39, 1970.
- BUTOR, M. "E. Zola, romancier expérimental et la flamme bleue". Critique, avril 1967.
- CEARD, H. Lettres inédites à E. Zola, publiées par C.A. Burns. Nizet, 1958.
- CHAMBRON, J. "Réalisme et épopée chez Zola, de L'Assommoir à Germinal". La Pensée, septembre-octobre 1952.
- DEZALAY, A. Lectures de Zola. Paris: A. Colin, 1973.
- FRANDON, I.-M. Autour de Germinal. La mine et les mineurs. Genève: Droz, 1955.
- FREVILLE, J. Zola semeur d'orages. Paris: Editions sociales, 1952.
- GRANT, E. M. Zola's Germinal, a critical and historical study. Leicester University Press, 1962.
- GUILLEMIN, H. Emile Zola, légende ou vérité. Paris: Julliard, 1960.
- HAMON, Ph. "Zola romancier de la transparence". Europe, avril-mai 1968.
- IKOR, R. "Zola et le lecteur d'aujourd'hui". Europe, avril-mai 1968.
- JAMETTI, A. "La Bête humaine" d'Emile Zola. Etude de stylistique critique. Genève: Droz, 1955.
- LANOUX, A. Bonjour, Monsieur Zola. Paris: Hachette, 1954.

- LUKACS, G. "Pour le centième anniversaire de la naissance de Zola" in Balzac et le réalisme français. Paris: Maspéro, 1967.
- MAURIN, M. "Zola's Labyrinths." Yale French Studies, no. 42, 1969.
- MITTERAND, H. "Le Regard d'Emile Zola". Europe, avril-mai 1968.
- MITTERAND, H. "Corrélations lexicales et organisation du récit". Numéro spécial Nouvelle Critique, linguistique et littérature, 1968.
- Présence de Zola. Ouvrage collectif. Paris: Fasquelle, 1953.
- PSICHARI, H. Anatomie d'un chef-d'oeuvre: Germinal. Paris: Mercure de France, 1964.
- REBERIOUX, M. "Zola et la critique". Europe, avril-mai 1968.
- RIPOLL, R. "Fascination et fatalité: le regard dans l'oeuvre de Zola". C.N., no 32, 1966.
- ROBERT, G. Emile Zola. Principes et caractères généraux de son oeuvre. Paris: Belles-Lettres, 1952.
- ROSTAND, J. "L'Oeuvre de Zola et la pensée scientifique". Europe, avril-mai 1968.
- SCHOR, N. "Le Cycle et le cercle: temps, espace et révolution dans quatre romans de Zola". Thèse de doctorat. Yale University, 1959.
- SUNGOLOWSKI, J. "Vue sur Germinal après une lecture de La Peste". C.N., no 39, 1970.
- WALKER, Ph. "Prophetic Myths in Zola". P.M.L.A., no 74, 1959.
- WALKER, Ph. "The Mirror, the window and the eye in Zola's fiction". Yale French Studies, no 42, 1969.
- ZOLA. Recueil d'études. Paris: Hachette, 1969.

Textes choisis

- ADANK, H. Essai sur les fondements linguistiques et psychologiques de la métaphore affective. Genève: Union S.A., 1939.
- AUERBACH, E. Mimesis. Paris: Gallimard, 1969.
- BARTHES, R. "L'Ancienne Rhétorique". Communications, no 16, 1970.
- BONNEFELS, Ph. "Le Bestiaire d'Emile Zola". Europe, avril-mai 1968.
- BORGES. Manuel de zoologie fantastique. Cité dans "Le Bestiaire retrouvé". Etudes françaises, 1974.
- BUTOR, M. "L'Imagination physiologique de Zola". Le thème des liquides, in Les Critiques de notre temps et Zola. Paris: Garnier, 1972.
- CALVET, J., et LANORE, F. Le Bestiaire de la littérature française. Paris: Cruppi, 1954.
- COGNY, P. "Ouverture et clôture dans Germinal". C.N., 1976-1977, pp. 67-74.
- COHEN, J. Structure du langage poétique. Paris: Flammarion, 1966.
- DAVOINE, J.-P. "Métaphores animales dans Germinal". Etudes françaises, novembre 1968.
- DE LATTRE, A. Le Réalisme selon Zola, archéologie d'une intelligence. Paris: P.U.F., 1975.
- DELEUZE. "La grande hérédité, la fêlure." Les critiques de notre temps et Zola. Paris: Garnier, 1972.
- DERRIDA, J. "La Mythologie blanche". Poétique, no 5, Seuil, 1971.
- DESCHAMPS, N. "Le Bestiaire retrouvé". Etudes françaises, 1974.

- DEZALAY, A. "Le Thème du souterrain". Europe, avril-mai 1968.
- DUBOIS, J. L'Assommoir de Zola. Paris: Larousse, 1973.
- ELIADE, M. Images et symboles. Paris: Gallimard, 1952.
- ELUARD. "Les Animaux et leurs hommes, leurs hommes et leurs animaux". Oeuvres complètes, T. I. Bibliothèque de la Pléiade.
- FREVILLE, J. "Limites du naturalisme". Les Critiques de notre temps et Zola. Paris: Garnier, 1972.
- GENETTE, G. "La Rhétorique restreinte". Communications no 16, 1970.
- GENETTE, G. "Figures". Figures. Paris: Seuil, 1966.
- GIRARD, M. "L'Univers de Germinal". Revue des sciences humaines, fasc. 69, janvier-mars 1953.
- GREIMAS, A.J. "Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique". Communications no 8, 1966.
- GUEDJ, A. "Les Révolutionnaires de Zola". C.N., 1967-1968, pp. 123-137.
- HAMON, Ph. "Pour un statut sémiologique du personnage". Revue Littérature, no 6, pp. 86-110.
- MITTERAND, H. "L'Idéologie du mythe dans Germinal" in Problèmes de l'analyse textuelle. Montréal: Didier, 1971.
- MITTERAND, H. "Le Système des personnages dans Germinal". Cahiers de l'Association internationale des études de langue française, no 24, mai 1972, pp. 155-185.
- MITTERAND, H. "Germinal et les idéologies". C.N., 1970-1971, pp. 141-152.
- Réalisme et Naturalisme. Paris: Classiques Hachette, 1958.

- RICOEUR, P. La Métaphore vive. Paris: Seuil, 1975.
- VIAL, A.M. Germinal et le socialisme de Zola. Paris: Classiques du Peuple, Critique Editions sociales, 1975.
- WALKER, Ph. "Remarques sur l'image du serpent dans Germinal". C.N., no 31, 1965.
- WOOLLEN, G. "Germinal: une vie d'insecte". C.N., 1976-1977, pp. 97-107.

Revue spécialement consacrées
à l'étude de Zola

Aesculape, novembre 1952.

Cahiers Naturalistes.

Etudes françaises.

Europe, octobre-décembre 1952; avril-juin 1969.

L'Education nationale, octobre 1952.

Yale French Studies, 1969, no 42.