

L'anthropomorphisme urbain dans *Les Rougon-Macquart*

Shoshana-Rose Marzel



Éditeur

Centre de recherche français de Jérusalem

Édition électronique

URL : <http://bcfrj.revues.org/7432>

ISSN : 2075-5287

Référence électronique

Shoshana-Rose Marzel, « L'anthropomorphisme urbain dans *Les Rougon-Macquart* », *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem* [En ligne], 26 | 2015, mis en ligne le 28 mars 2016, Consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://bcfrj.revues.org/7432>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

© Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem

L'anthropomorphisme urbain dans Les Rougon-Macquart

Shoshana-Rose Marzel

- 1 Pendant longtemps la critique a considéré le Naturalisme essentiellement comme une copie de la réalité, un mouvement littéraire qui exigeait du romancier de s'effacer derrière le document¹. Cette vision très limitée n'a plus cours aujourd'hui et les aspects symboliques, métaphoriques, allégoriques, mythiques, bibliques, etc., de l'œuvre de Zola, chef de file du mouvement, ont suscité de nombreuses recherches². J'analyserai ici une figure de style dont use Zola dans le cycle des *Rougon-Macquart* pour raconter la ville : l'anthropomorphisme.
- 2 En son sens usuel, l'anthropomorphisme signifie l'utilisation d'attributs humains pour représenter ou expliquer ce qui est autre que l'homme³. L'écrivain applique ce procédé littéraire aussi bien à des objets qu'à des immeubles et des chemins de fers. Or, l'anthropomorphisme n'est pas qu'une figure de style, c'est aussi une manière de comprendre le monde, une manière de penser.⁴ Les Grecs, par exemple, ont anthropomorphisé leur environnement, leurs dieux, les animaux, la nature, les phénomènes et les idées. Selon François Jost, se basant sur Bergson :
« il importe de ne pas oublier qu'il [l'anthropomorphisme] est un produit de cette forme particulière d'imagination qu'est la fonction fabulatrice. Cette faculté de l'esprit est aussi bien à l'origine de l'invention des dieux et de la mythologie que du roman, puisque c'est elle qui invente des personnages apparemment doués d'autonomie et qui permet au lecteur d'y croire, bien qu'ils ne soient que des êtres de papier. »⁵
- 3 Comme l'explique encore Anne Szulmajster-Celnikier, l'anthropomorphisme est un phénomène dans lequel l'ego sert, par projection analogique, d'étalon à la catégorisation et à la nomination⁶. Dans la littérature du XIX^e siècle, l'anthropomorphisme concerne les produits de la modernité :
« [n]ul n'a besoin de prêter des sentiments à une machine simple, mais l'anthropomorphisme permet de penser les objets techniques complexes. Mobilisant les rêves dormant au plus profond de l'humanité, la littérature convertit la machine

en objet poétique, point d'ancrage de l'imaginaire, en une sorte de transfert idéal de fantasmes : la mine fut un colosse accroupi, la locomotive un Minotaure, les chaudières un Moloch, etc. »⁷

- 4 L'écriture zolienne reproduit ce schéma. Elle regorge de métaphores, y compris anthropomorphiques, liées à la technicité moderne. Selon Brian Nelson :

« Zola's fictional naturalism becomes a kind of surnaturalism, as he infuses the material world with anthropomorphic life, magnifying reality and giving it a hyperbolic, hallucinatory quality. [...] We think, for example, of [...] Nana's mansion, like a vast vagina, swallowing up men and their fortunes; the dreamlike proliferation of clothing and lingerie in *The Ladies' Paradise*; the devouring pithead in *Germinal*, lit by strange fires, rising spectrally out of the darkness. »⁸

- 5 Nous nous limiterons ici à l'anthropomorphisme urbain de Zola⁹. Il sera démontré que par ce biais Zola va bien au delà de la technique d'écriture : l'anthropomorphisme lui permet d'élaborer une scénographie urbaine imaginaire constamment liée à la modernité tout en soutenant que celle-ci est douée de vie, comme un être humain. Ce faisant, Zola touche à des strates profondes du psychisme humain : ses métaphores anthropomorphiques matérialisent les angoisses face à la modernité, et, dans une certaine mesure, proposent des moyens pour y remédier ; l'humanisation d'objets donne forme à divers fantasmes et urbanise également la nature. En outre, l'anthropomorphisme que Zola transforme presque en symbole, pointe, parfois, vers une critique du Second Empire.

Anthropomorphisme des édifices urbains

- 6 Comme le formule Jacques Dubois dans son analyse de *L'Assommoir* :

« [a]utant que par leurs héros, *Les Rougon-Macquart* vivent en nous par des demeures, des édifices, des lieux clos, au gré d'une imagination de bâtisseur et d'architecte [...] Multiples et divers, doués d'une forte présence, ces bâtiments et ces sites sont assimilés à des corps et animés d'une vie profondément organique. »¹⁰

- 7 Deux exemples illustreront ici ces anthropomorphismes immobiliers : les Halles du *Ventre de Paris*, et le grand magasin d'*Au Bonheur des dames*.

Les Halles du *Ventre de Paris*

- 8 Dans *Le Ventre de Paris* (1873), troisième volume de la série des *Rougon-Macquart*, la métaphore anthropomorphique est évidente et apparaît déjà dans son titre : le ventre de Paris. L'action du roman se déroule aux Halles centrales de la capitale et dans les rues alentour. De par leurs définitions, les Halles sont un emplacement couvert où se tient le principal marché des denrées alimentaires d'une ville¹¹. Zola transforme ce marché alimentaire en un ventre, un appareil digestif, celui de la ville de Paris. Il introduit cette image dès le premier chapitre du roman :

« [Les Halles] apparurent comme une machine moderne, hors de toute mesure, quelque machine à vapeur, quelque chaudière destinée à la digestion d'un peuple, gigantesque ventre de métal, boulonné, rivé, fait de bois, de verre et de fonte, d'une élégance et d'une puissance de moteur mécanique, fonctionnant là, avec la chaleur du chauffage, l'étourdissement, le branle furieux des roues. »¹²

- 9 C'est donc un imaginaire à la fois biologique et technologique qui sous-tend cette image : à un niveau biologique, c'est aux Halles que confluent toutes les denrées venues de l'extérieur, où elles sont comme digérées puis reconduites dans les artères de la ville,

pour en nourrir ses habitants. L'écrivain utilise ici la métaphore urbaniste de la ville-corps humain pour modeler sa vision des Halles.

- 10 Cette biologie renvoie également à une vision critique de la société du Second Empire, celle d'une bourgeoisie très reconnaissante envers le régime impérial qui l'alimente généreusement :
- « [c]e temple énorme symbolise la bourgeoisie digérant en paix, tout en étayant l'Empire qui la nourrit. [...] Le ventre domine l'action, car c'est par là que la bourgeoisie, soucieuse de son bien-être, se laisse dominer par le maître qui lui assure sa pitance. »¹³
- 11 La charcuterie des Quenu, dans laquelle se déroule une grande partie du roman, figure le temple de la goinfrerie, où Lisa, l'une des représentantes de la famille des Rougon-Macquart incarne sa déité, grasse et bien en chair, comme la viande qu'elle vend. Seul Florent, l'antihéros du roman, le maigre parmi les gras, opposant au régime impérial est aspiré par les Halles, suit tout le circuit de la nourriture pour finir, en fin de roman, par en être expulsé, comme un déchet¹⁴. Selon Brian Nelson, ce ventre fait également allusion à celui de la baleine de Jonas, qui avale Florent, pour le vomir ensuite : « the fantastic visions of food in *The Belly of Paris*, in which the monstrous markets swallow Florent, like the whale swallowing Jonah, and spew him out eventually like a piece of waste matter. »¹⁵
- 12 Toutefois, comme le rappelle Dorothy Kelly, « it is organic only metaphorically because it is actually an artificial human construction, a technological product. »¹⁶ Effectivement, ces Halles sont en réalité inertes et ont été produites par l'ingénierie humaine. Elles sont aussi transformées par Zola en une machine autonome, faite de métal, de bois, de verre et de fonte. Ce dispositif mécanique sert lui aussi à digérer, et dans ce cas, les Halles fonctionnent comme le ferait un ventre. Dans cette seconde métaphore, c'est donc la machine qui est anthropomorphisée, qui est conçue sous les traits d'un être humain. Par ailleurs, cette vision mécanique n'est pas moins critique que ne l'était sa vision biologique, puisqu'elle transforme la société impériale en une machine inhumaine, dénuée d'émotions, qui broie et détruit avec indifférence des vies humaines¹⁷. La fusion ventre/machine incite Laurence Briois Vilmont à soutenir que « [c]ette prédominance du ventre est une des caractéristiques fondamentales de la machine chez Zola. C'est dans le ventre que se concentre sa vitalité primitive, là que s'opère la contagion monstrueuse du mécanique et du vivant. »¹⁸
- 13 Les amalgames continuent puisque, comme Zola l'énonce plus loin, les Halles étaient « comme un grand organe central battant furieusement, jetant le sang de la vie dans toutes les veines. »¹⁹ Cette fois, les Halles sont implicitement assimilées au cœur battant de la cité. Pour conclure jusqu'ici, il s'avère que si l'écrivain apparente les Halles tout à la fois à un ventre, une machine et un cœur, c'est pour mieux expliciter leur fonctionnement et leur centralité vitale dans la vie des parisiens.

Le grand magasin *Au Bonheur des dames*

- 14 Zola anthropomorphise un autre édifice urbain de la série de Rougon-Macquart, celui d'*Au Bonheur des Dames*, un grand magasin du Paris du XIX^e siècle.
- 15 Publié en 1883, onzième de la série, le roman éponyme raconte l'évolution extraordinaire d'un magasin. Son histoire débute dans le roman qui le précède, *Pot-Bouille*, daté de 1882. La réunion des deux romans montre que la biographie du grand magasin est calquée sur celle d'un être humain : le magasin *Au Bonheur des Dames* naît en 1822 des œuvres des

frères Deleuze. Il n'est, à ce moment, qu'une petite boutique. À la mort des Deleuze, il passe de mains en mains comme un orphelin : tout d'abord à la fille du frère aîné, Caroline Hédouin qui en hérite, puis, à la mort de celle-ci, aux bons soins de son second mari, Octave Mouret. Formant une famille monoparentale, Octave Mouret et son « enfant » évoluent en une vie symbiotique, puisque du bonheur de l'un dépend celui de l'autre. Graduellement, sous la houlette énergique de Mouret, *Au Bonheur des Dames* grandit et se transforme d'enfant ordinaire en adolescent surdoué, passant de boutique à grand magasin, couvrant tout un pâté de maisons et s'élevant sur plusieurs étages. À ce stade, il est devenu un implacable concurrent, un assassin des boutiques alentour, puisque selon Zola, sa réussite exceptionnelle s'est effectuée sur leur destruction. Enfin, père comblé, Mouret ne se marie qu'en fin de roman, quand l'enfant est déjà grand et « arrivé »²⁰.

- 16 Cette biographie est soutenue par une rhétorique qui use abondamment de nombreuses métaphores, notamment de celles d'enfant, de colosse et d'ogre.²¹ En fin de roman, la description zolienne intègre plusieurs de ces personnifications :

« On eût dit que le colosse, après ses agrandissements successifs, pris de honte et de répugnance pour le quartier noir où il était né modestement, et qu'il avait plus tard égorgé, venait de lui tourner le dos, laissant la boue des rues étroites sur ses derrières, présentant sa face de parvenu à la voie tapageuse et ensoleillée du nouveau Paris. Maintenant, tel que le montrait la gravure des réclames, il s'était engraisé, pareil à l'ogre des contes, dont les épaules menacent de faire craquer les nuages. »²²

- 17 La métaphore de la machine apparaît également, avec par exemple :

« Denise eut la sensation d'une machine, fonctionnant à haute pression, et dont le branle aurait gagné jusqu'aux étalages. Ce n'étaient plus les vitrines froides de la matinée ; maintenant, elles paraissaient comme chauffées et vibrantes de la trépidation intérieure. »²³

- 18 Cette association magasin/machine métamorphose également Mouret :

« Toutes les histoires contées par son oncle [...] grandissant Mouret, l'entourant d'une légende, faisant de lui le maître de la terrible machine, qui depuis le matin la tenait dans les dents de fer de ses engrenages. »²⁴

- 19 À nouveau, Zola rend un édifice urbain sous des traits humains ou proche de l'humain tout en l'associant à une nouvelle machine moderne. De la sorte, l'objet-magasin suit une évolution « normale », rendue compréhensible parce que décrite sous des traits familiers, à échelle humaine.

La Seine anthropomorphisée

- 20 Dans *La Curée*, Zola transforme la Seine en élégante parisienne :

« Mais l'âme de tout cela [...] c'était la Seine ; [...] Les petites aimaient la géante, [...] Par les beaux jours, par les matinées de ciel bleu, elles se trouvaient ravies des belles robes de la Seine ; c'étaient des robes changeantes qui passaient du bleu au vert, avec mille teintes d'une délicatesse infinie ; on aurait dit de la soie mouchetée de flammes blanches, avec des ruches de satin ; et les bateaux qui s'abritaient aux deux rives la bordaient d'un ruban de velours noir. Au loin, surtout, l'étoffe devenait admirable et précieuse, comme la gaze enchantée d'une tunique de fée ; après la bande de satin gros vert, dont l'ombre des ponts serrait la Seine, il y avait des plastrons d'or, des pans d'une étoffe plissée couleur de soleil. »²⁵

- 21 La Seine fait partie intégrale de la topographie parisienne ; cependant Zola l'éloigne de sa nature originelle en l'humanisant à l'extrême. Il la transforme en femme coquette, élégante et pleine de charme, parée de matières coûteuses : soie mouchetée, ruches de satin, velours, gaze, plastrons d'or et une étoffe plissée couleur de soleil. Observée par des regards admiratifs et crédules d'enfants (Christine et Renée Béraud du Châtel), la Seine perd tout contact avec sa réalité quotidienne pour se métamorphoser en un personnage urbain.

Anthropomorphisme des objets urbains

La locomotive de *La Bête humaine*

- 22 L'anthropomorphisme urbain de Zola s'étend également à d'autres éléments de la modernité citadine. Il en va ainsi dans le roman *La Bête humaine* (1890), dix-septième volume de la série. Ce roman traite du monde ferroviaire, des nouveaux moyens de transports dix-neuviémistes qui relient entre elles les agglomérations. Dans ce roman, Zola rend une locomotive, la Lison, qui fait la ligne entre Paris et le Havre, sous les traits d'une femme et met en scène la relation quasi amoureuse qu'entretient avec elle le mécanicien Jacques Lantier :

« ...il l'aimait d'amour, sa machine, depuis quatre ans qu'il la conduisait. Il en avait mené d'autres, des dociles et des rétives, des courageuses et des fainéantes ; il n'ignorait point que chacune avait son caractère, que beaucoup ne valaient pas grand-chose, comme on dit des femmes de chair et d'os ; de sorte que, s'il l'aimait celle-là, c'était en vérité qu'elle avait des qualités rares de brave femme. Elle était douce, obéissante, facile au démarrage, d'une marche régulière et continue, [...] Il l'aimait donc en mâle reconnaissant...»²⁶

- 23 La personnification, et plus précisément la féminisation de la locomotive est développée : la locomotive a un prénom ainsi qu'un caractère unique ; elle possède des qualités rares de brave femme, elle est douce, obéissante, etc. Et elle tient lieu d'être cher pour Lantier. En parallèle, cette féminisation de l'engin transforme Jacques Lantier en un mâle puissant et viril, qui d'ailleurs domine la machine puisqu'il la conduit.²⁷ Selon l'historienne Michelle Perrot, la féminisation de la machine faisait partie intégrale de la pensée dix-neuviémiste :

« Cette symbiose entre femme et machine mécanise la femme et sexualise la machine. La machine devient femme. L'homme construit les machines, il les crée comme Dieu fit d'Ève. Il en est le maître et seigneur. Ajusteur, constructeur, il connaît par elle promotion et prestige. De la construction mécanique, les femmes sont exclues. [...] Dominer les machines, c'est, pour les hommes, une autre façon de dominer les femmes, comme ils le faisaient avec l'outil.

Dans les ateliers, on donne aux machines des noms de femmes. On les personnalise, on leur parle et on en parle, au féminin, comme d'une amoureuse ou d'une harpie, selon les jours. On les palpe, on les frappe, on les transperce. L'usine est pleine de symboles phalliques. L'atelier des machines, ces « êtres de métal », est un lieu de la prouesse virile d'où la femme est physiquement exclue, mais constamment présente dans l'imaginaire, la parole, le désir ou le défi. Entre l'homme et la machine-femelle s'esquissent des rapports d'amour et de domination, de tendresse ou de haine, dont le couple Roubaud-La Lison, dans *La Bête Humaine*, est la sublimation littéraire la plus forte. »²⁸

- 24 Cet heureux ménage prend fin suite à l'accident ferroviaire qui tue la Lison, ce qui provoque un véritable désespoir chez Lantier :

« Jacques, ayant compris que la Lison n'était plus, referma les yeux avec le désir de mourir lui aussi, si faible d'ailleurs, qu'il croyait être emporté dans le dernier petit souffle de la machine ; et, de ses paupières closes, des larmes lentes coulaient maintenant, inondant ses joues. »²⁹

- 25 Terrassé par la mort de la Lison, Jacques envisage la sienne, pour rejoindre la locomotive dans l'au-delà³⁰. Cette image renvoie au thème de l'amour tragique, celui des amants qui se rejoignent dans la mort, tels Tristan et Iseult, Roméo et Juliette, Paul et Virginie et d'autres encore. Si cette scène vient en premier lieu illustrer la puissance de l'attachement de Jacques à sa locomotive, c'est également un clin d'œil moqueur qu'adresse Zola aux poncifs du Romantisme.

L'alambic de *L'Assommoir*

- 26 Un objet supplémentaire régulièrement anthropomorphisé apparaît dans *L'Assommoir* (1876). Septième volume du cycle, ce roman relate la descente aux enfers de Gervaise, autre représentante de la famille des Rougon-Macquart. L'objet maléfique, monstrueux, à l'origine de tous ses maux est l'alambic du père Colombe. Dès sa première apparition, l'alambic prend forme humaine :

« L'alambic, avec ses récipients de forme étrange, ses enroulements sans fin de tuyaux, gardait une mine sombre ; pas une fumée ne s'échappait ; à peine entendait-on un souffle intérieur, un ronflement souterrain ; c'était comme une besogne de nuit faite en plein jour, par un travailleur morne, puissant et muet. »³¹

- 27 Plusieurs allusions renvoient au corps humain de ce « travailleur » taciturne : sa mine sombre, le ventre (à nouveau !), avec ces interminables enroulements de tuyaux/boyaux, le rythme d'une respiration et d'un ronflement souterrain.

- 28 À cette description presque neutre se superposent d'autres. Voici un second portrait de l'alambic, transmis cette fois par la parlure d'un personnage surnommé Mes-Bottes :

« Cependant, Mes-Bottes, [...avait] les yeux attendris, fixés sur la machine à souler. Tonnerre de Dieu ! elle était bien gentille ! Il y avait, dans ce gros bedon de cuivre, de quoi se tenir le gosier au frais pendant huit jours. Lui, aurait voulu qu'on lui soudât le bout du serpent entre les dents, pour sentir le vitriol encore chaud l'emplier, lui descendre jusqu'aux talons, toujours, toujours, comme un petit ruisseau. »³²

- 29 L'alambic, transmis ici par le biais du style indirect libre, cher à Zola, est personnifié cette fois sous un aspect affectueux, rassurant, presque maternel, car en rêvant de souder ses dents au serpent de l'appareil, Mes-Bottes assimile la machine à distiller à un sein nourricier, qu'il rêve de téter. Dans son fantasme, le vitriol est transformé en un lait chaud, nourrissant, qui l'emplierait totalement et ne tarirait jamais.

- 30 Gervaise, habitée d'une prémonition instinctive, voit la machine d'un tout autre œil :

« Et elle jetait des regards obliques sur la machine à souler, derrière elle. Cette sacrée marmite, ronde comme un ventre de chaudronnière grasse, avec son nez qui s'allongeait et se tortillait, lui soufflait un frisson dans les épaules, une peur mêlée d'un désir. Oui, on aurait dit la fressure de métal d'une grande gueuse, de quelque sorcière qui lâchait goutte à goutte le feu de ses entrailles. »³³

- 31 Plus tard, vaguement consciente de la part de l'alambic dans son autodestruction :

« Et Gervaise [...] soiffait à tire-larigot, et appelait Mes-Bottes "mon fiston". Derrière elle, la machine à souler fonctionnait toujours, avec son murmure de ruisseau souterrain ; et elle désespérait de l'arrêter, de l'épuiser, prise contre elle d'une colère sombre, ayant des envies de sauter sur le grand alambic comme sur

une bête, pour le taper à coups de talon et lui crever le ventre. Tout se brouillait, elle voyait la machine remuer, elle se sentait prise par ses pattes de cuivre, pendant que le ruisseau coulait maintenant au travers de son corps. »³⁴

32 Si pour Mes-Bottes l'alambic s'associe à la tendresse et à la maternité nourricière, pour Gervaise ce même objet est une sorcière malfaisante et menaçante. Ces anthropomorphismes permettent de pénétrer le psychisme des protagonistes : en effet, l'alambic ne décide pas, de son plein gré, de nourrir ou de détruire. Ce sont les personnages qui, en l'humanisant, lui attribuent des sentiments et surtout des intentions à leur égard³⁵.

33 L'on est droit de s'interroger, en outre, sur le lien entre alcoolisme et grande ville, car, en principe, l'alcoolisme n'est pas circonscrit au monde citadin. Or, pour Zola, il l'est. Comme il l'écrit dans l'ébauche de son roman, *L'Assommoir* sera la « peinture d'un ménage d'ouvriers à notre époque. Drame intime et profond de la déchéance du travailleur parisien sous la déplorable influence du milieu des barrières et des cabarets. »³⁶ Il met en pratique cette conception non seulement par la place dramatique qu'occupe l'alcoolisme à Paris, mais également par son inverse, à savoir l'impact bénéfique de l'air de la province :

« Puis, dès les beaux jours, il arriva une chance, Coupeau se trouva embauché pour aller travailler en province, à Étampes ; et là, il fit près de trois mois, sans se souler, guéri un moment par l'air de la campagne. On ne se doute pas combien ça désaltère les pochards, de quitter l'air de Paris, où il y a dans les rues une vraie fumée d'eau-de-vie et de vin. À son retour, il était frais comme une rose... »³⁷

34 En réalité, Zola reprend dans *L'Assommoir* une association axiomatique très répandue au XIX^e siècle, d'après laquelle l'alcoolisme fait partie du monde ouvrier. « Tandis que la France connaît un taux de mortalité important » soutient Carole Thiry-Bour, « la politique mise en œuvre par l'hygiénisme agit en faveur de la préservation de la santé et considère l'abus de l'alcool comme « un vice particulier des classes laborieuses » tout en qualifiant ce comportement d'infamie. »³⁸ Le monde ouvrier étant citadin, nous obtenons l'équation : alcoolisme = ouvriers = ville.

Pertinence de l'anthropomorphisme urbain

35 Outre ces exemples très développés d'anthropomorphismes urbains, d'autres de ces cas, plus limités, sont disséminés dans *Les Rougon-Macquart*. Ainsi, dans *La Bête humaine*, le réseau ferroviaire entre Paris et le Havre acquiert une anatomie particulière :

« C'était comme un grand corps, un être géant couché en travers de la terre, la tête à Paris, les vertèbres tout le long de la ligne, les membres s'élargissant avec les embranchements, les pieds et les mains au Havre et dans les autres villes d'arrivées. »³⁹

36 Comme encore l'architecture parisienne que Zola transforme par le biais de l'humanisation :

« Les maisons, tassées, renflées, avançaient leurs auvents comme « des ventres de femme grosse » selon l'expression du peintre, penchaient leurs pignons en arrière, s'appuyaient aux épaules les unes des autres. Trois ou quatre, au contraire, au fond de trous d'ombre, semblaient près de tomber sur le nez. Le bec de gaz en éclairait une, très-blanche, badigeonnée à neuf, avec sa taille de vieille femme cassée et avachie, toute poudrée à blanc, peinturlurée comme une jeunesse. »⁴⁰

37 Dans *L'Argent*, c'est la Bourse qui s'humanise :

« D'un coup d'œil, il le vit ravagé [Jantrou], sans ressources, avec une redingote dont les manches s'étaient usées sur les tables des cafés, à attendre une situation. La Bourse continuait d'être une marâtre, et il portait beau pourtant, la barbe en éventail, cynique et lettré...»⁴¹

- 38 Dans la serre citadine de *La Curée*, une botanique presque artificielle s'associe au corps féminin : l'orchidée « sabot de Vénus » ressemble « à une pantoufle merveilleuse, garnie au talon d'ailes de libellules », et « un grand Hibiscus de la Chine [... aux] larges fleurs pourpres [... dont] on eût dit des bouches sensuelles de femmes qui s'ouvraient, les lèvres rouges, molles et humides, de quelque Messaline géante, que des baisers meurtrissaient, et qui toujours renaissaient avec leur sourire avide et saignant. »⁴²

Anthropomorphismes, ville, antagonismes

- 39 Tout en anthropomorphisant la ville, Zola l'associe, de manière cohérente et régulière à la civilisation. Zola reste fidèle à ce schéma, y compris *a contrario*, quand il introduit l'inverse dans des espaces naturels symbolisant la vie sauvage, dans un état qui fait régresser l'homme à l'état de brute. Ainsi, dans *La Bête humaine*, la maison de la Croix de Maufras est située dans un endroit désert, malveillant et sombre. Selon Jean-Pierre Leduc-Adine :

« Mais, et c'est ce qui nous semble le plus important, sur le plan des valeurs, cet espace désolé et maudit se transforme en espace quasi mythique, primitif, quasi préhistorique : *c'est l'espace de la horde primitive, l'espace des origines mauvaises*. [...] Comme il [Zola] le précise dans le premier plan détaillé : « bien indiquer dans ce chapitre le transit du monde entier, l'opposition de ces trains allant au XX^e siècle et le drame qui se joue là, les fauves tapis sous la civilisation » (f 224). C'est le simulacre même d'un espace *quasi hors du temps, symbole même de ce retour à l'état primitif du héros*, « son départ de bête carnassière en quête de sang. »⁴³ »

- 40 Ainsi, Zola crée un antagonisme net entre la nature brute et sauvage, et la civilisation. La ville est l'expression de la civilisation par la voie de ses nouveaux dispositifs urbains — les Halles, les grands magasins, la Bourse, le réseau ferroviaire et ses locomotives, et jusqu'à l'alcool et la Seine. Ainsi, pour Zola, la ville et ses anthropomorphismes forment un tout : l'homme et les produits de sa civilisation.
- 41 Ce qui ressort encore, c'est l'amalgame récurrent qu'entretient Zola entre machine et corps : l'objet anthropomorphisé est d'abord corporéité pour devenir ensuite machine, qui elle-même absorbe à son tour des éléments corporels. Le grand magasin par exemple, qui arbore une croissance humaine, est aussi une puissante machine qui emprisonne Denise « dans les dents de fer de ses engrenages » ; telles également les Halles, tout à la fois ventre humain, mais aussi ventre de métal, machine digérante. Comme le constate Eléonore Reverzy :
- « Dans *Le Ventre de Paris* en 1873 et *Au Bonheur des Dames* dix ans plus tard le romancier conçoit des romans du magasinage et de la machine, à partir d'images du corps - ce que le titre même du premier des deux romans énonce nettement, opposant d'ailleurs à la transparence des batiments de Baltard le fonctionnement intestinal et nocturne de leurs souterrains. »⁴⁴

Conclusion

- 42 Au terme de cette analyse, une question s'impose : que révèlent ces anthropomorphismes sur la conception zolienne de la ville, dans *Les Rougon-Macquart* ?
- 43 En premier lieu, la projection anthropomorphique permet à Zola de mieux comprendre la ville moderne et de l'appriivoiser. Dès lors, par exemple, si les Halles ne sont pas réellement un ventre, cette humanisation permet cependant d'appréhender leur fonction dans la ville de Paris, ainsi que de réduire l'angoisse que leur immensité, leur technicité et leur modernité génèrent. De même pour le prodige extraordinaire qu'est le grand magasin, ainsi que pour le gigantisme du réseau ferré. De façon similaire, les anthropomorphismes des objets explicitent leur rôle dans la vie psychique des citadins : l'interaction presque amoureuse qu'entretient Lantier avec sa locomotive s'explique par la féminisation de l'objet ; la personnification de l'alambic rend compte (au moins en partie) de la dépendance à l'alcool.
- 44 L'anthropomorphisme urbain de Zola suggère aussi que la ville et sa modernité sont vivantes. Dans *La bête humaine* par exemple, Zola nous fait suivre toutes les étapes de la vie de la Lison, de sa naissance à l'accident fatal qui causera sa mort en passant par son évolution sentimentale, notamment sa relation amoureuse avec Lantier. Parfois, cette vitalité va à la fois expliquer et se manifester par la prolifération, l'expansion de l'objet humanisé : en déployant, par exemple, la biographie du grand magasin, Zola raconte la vie du prodige et anticipe son avenir glorieux ; le « ventre » de Paris expose le dynamisme organique ininterrompu du fonctionnement des Halles. « Ainsi, même dans les romans les plus noirs, ce qui ressort de tout, ce qui domine partout et toujours, sous une forme ou sous une autre, c'est l'incessant travail de la vie et son inéluctable triomphe. C'est à ce signe que se lit et [se] reconnaît le naturalisme zolien.»⁴⁵

NOTES

1. Pierre Citti, « Du miroir de Saint-Réal à celui de Narcisse : pour une histoire de l'imagination », *Littérature*, 33, 1979, p. 100-110.
2. Henri Mitterand, « Zola, ce rêveur définitif », in *Emile Zola*, Harold Blum éd., Infobase Publishing, 2009.
3. *Encyclopedia universalis*, rubrique Anthropomorphisme : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/anthropomorphisme/2-extension-de-la-forme-humaine-a-des-domaines-non-humains/>
4. Airenti Gabriella, « Aux origines de l'anthropomorphisme. Intersubjectivité et théorie de l'esprit », *Gradhiva* 15/1, 2012 (trad. S. Matteo), p. 34-53, <http://www.cairn.info/revue-gradhiva-2012-1-page-34.htm>.
5. Francois Jost, *Un monde à notre image : énonciation, cinéma, télévision*, Paris, Méridiens/Klincksieck, 1992, p. 29.

6. Anne Szulmajster-Celnikier, « Représentations et imaginaires parisiens : réanalyse, métaphore, figement analytique », *La linguistique*, 46/1, 2010, p. 121-152, www.cairn.info/revue-la-linguistique-2010-1-page-121.htm.
7. Brigitte Munier-Temime, « Comment l'esprit vient aux machines. L'imaginaire de l'objet et de la machine aux débuts de la modernité », *Communication et langages*, 150, 2006, p. 109.
8. Brian Nelson, *The Belly of Paris*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. xi.
9. La mine de *Germinal* est un exemple important d'anthropomorphisme, mais ne concernant pas la ville, elle ne sera pas incluse dans le présente analyse.
10. Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Belin, 1993, p. 55.
11. Dictionnaire en ligne du CNRTL, définition du mot Halles, <http://www.cnrtl.fr/definition/Halles>
12. Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, édition établie et présentée par Marc Baroli, Paris, Minard, 1969, p. 52.
13. Stephan Max, *Les Métamorphoses de la grande ville dans Les Rougon-Macquart*, Paris, Nizet, 1966, p. 82.
14. Sur la "déchetisation" des personnages dans *Le Ventre de Paris*, voir Marie Scarpa, « Le Ventre de Paris ou "le monde immonde" d'Émile Zola. Lecture ethnocritique », *Iris*, 19, 2000, p. 45-55.
15. Nelson, *op. cit.*, p. xi.
16. Dorothy Kelly, *Reconstructing Woman: From Fiction to Reality in the Nineteenth-century Novel*, Pennsylvania, Penn State Press, 2007, p. 90.
17. Voir encore Nathan Kranowsky, « Les Halles : symbole du régime (*Le Ventre de Paris*) », in *Paris dans les romans d'Émile Zola*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 33-41.
18. Laurence Briois Vilmont, *Pour une éthique de l'imagerie médicale*, thèse de doctorat, Université Paris-Est, présentée et soutenue publiquement le 12 décembre 2009, p. 19.
19. Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 60.
20. Shoshana-Rose Marzel, *L'Esprit du chiffon : le vêtement dans le roman français du XIX^e siècle*, Berne, Peter Lang, 2005, p. 215-216.
21. Colette Becker et Jeanne Gaillard, *Au Bonheur des dames - Zola*, Paris, Hatier, 1982, p. 54.
22. Émile Zola, *Au Bonheur des dames*, Paris, Gallimard, 1980, p. 450.
23. *Ibid.*, p. 43.
24. *Ibid.*, p. 89.
25. Émile Zola, *La Curée*, Paris, Fasquelle, 1966, p. 133-134.
26. Émile Zola, *La Bête humaine*, Paris, Gallimard, préface de Gilles Deleuze, 1985, p. 196.
27. Charles-Antoine Courcoux, « You Have a Train to Catch! - Notes sur le spectacle d'une masculinité aux prises avec la modernité », *Décadrages* [En ligne], 6, 2005 (mis en ligne le 20 janvier 2014), <http://decadrages.revues.org/486>
28. Michelle Perrot, « Femmes et machines au XIX^e siècle », *Romantisme*, 41, 1983, p. 16. Voir également Dorothy Kelly, « Gender, Metaphor, and Machine: *La Bête Humaine* », *French Literature Series* 16 (Feminism), Rodopi, 1989, p. 112.
29. Émile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.*, p. 377-378.
30. Selon la symbolique freudienne, le départ d'un train serait symbole de mort. Voir Jean-Jacques Barreau, *Freud et la métaphore ferroviaire : "nous pratiquerions ensemble l'art de voyager"*, Paris, In Press, 2007.
31. Émile Zola, *L'Assommoir*, Paris, Fasquelle, 1960, p. 47-48.
32. *Ibid.*, p. 48.
33. *Ibid.*, p. 376.
34. *Ibid.*, p. 378.
35. Voir également Jean-Paul Roussaux, « Alcoolisme et coalcoolisme dans *L'Assommoir* d'Émile Zola », *L'alcoolique en famille : Dimensions familiales des alcoolismes et implications thérapeutiques*,

textes réunis par Blandine Faoro-Kreit, Jean-Paul Roussaux et Denis Hers, De Boeck Supérieur, 2000, p. 143-148.

36. Cité par Henri Mitterand, « Sur le « scénarique » », *Genesis* [En ligne], 30, 2010 (mis en ligne le 14 septembre 2012), <http://genesis.revues.org/124?lang=en>

37. Émile Zola, *L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 341.

38. Carole Thiry-Bour, « L'évolution de la représentation de l'alcoolique, ou l'effacement du stigmate », *Regards Sociologiques*, 13, 1997, p. 73.

39. Émile Zola, *La Bête humaine*, *op. cit.*, p. 75.

40. Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, *op. cit.*, p. 34-36.

41. Émile Zola, *L'Argent*, Paris, Garnier-Flammarion, 1974, p. 161.

42. Émile Zola, *La Curée*, *op. cit.*, p. 62-63. Voir encore Etienne Rabaté, « La Curée de Zola : le sens des métaphores », *Littérature*, 75, 1989, p. 112-123.

43. Jean-Pierre Leduc-Adine, « Humanité et animalité : La Bête humaine de Zola », *L'animalité : hommes et animaux dans la littérature française*, textes réunis par Alain Niderst, Gunter Narr Verlag, 1994, p. 194 : italiques et guillemets dans l'original.

44. Eléonore Reverzy, « Le roman panoptique. Fiction du politique dans *Les Rougon-Macquart* », in *Du grand Inquisiteur à Big Brother. Arts, science et politique*, A. Saignes et A. Salha dir., Paris, Garnier, 2013, p. 51.

45. Kelly Basilio, *Le mécanique et le vivant : la métonymie chez Zola*, Genève, Librairie Droz, 1993, p. 53.

RÉSUMÉS

Dans *Les Rougon-Macquart*, Zola use de nombreux anthropomorphismes pour décrire la ville. Grâce à eux, Zola touche à des strates psychiques profondes ; ses métaphores anthropomorphiques matérialisent les angoisses générées par la modernité, et l'humanisation d'objets donne forme à divers fantasmes. Enfin, Zola greffe sur ces métaphores une critique du Second Empire.

Zola uses many anthropomorphisms in his description of the city, in *Les Rougon-Macquart*. Thanks to them, Zola tackles profound psychic strata; its anthropomorphic metaphors materialize anxieties generated by modernity, and objects' humanization gives form to various phantasms. Finally, Zola grafts on these metaphors a critique of the Second Empire.

INDEX

Keywords : Rougon-Macquart (The), anthropomorphism, city, modernity, anthropomorphic metaphors, Zola (Émile)

Mots-clés : anthropomorphisme, ville, modernité, machine, métaphores anthropomorphiques

AUTEUR

SHOSHANA-ROSE MARZEL

Académie d'art et de design de Bezalel, Jérusalem