

La dynamique de possession dans *La Bête humaine* : un renversement des fonctions

Des objets doués d'intention dans une œuvre naturaliste ?



© Dobbs, Giorgiani, *La Bête humaine* [bande dessinée], Paris, Hachette, 2018.

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

**INSTITUT DE LITTÉRATURE
FRANÇAISE**

MÉMOIRE DE BACHELOR

DIRECTEUR DE MÉMOIRE :

CHRISTOPHE IMPERIALI

ÉTUDIANT :

LÉO PETIGNAT,
leo.petignat@unine.ch,

« On peut analyser *La Bête humaine* en deux mots, trop de trains ! trop de crimes ! »

Telle est la conclusion d'Augustin Filon. De trains, on en décompte en moyenne un par page.¹ De crimes, il y en a tellement que le roman se termine sur la mort de tous les personnages principaux : le président Grandmorin, Phasie, Séverine Roubaud, Jacques Lantier sont assassinés ; sans compter les viols, les suicides, les catastrophes, et les meurtres imaginés, projetés, ratés. Cette sombre avalanche aurait même contribué au refus de l'admission de Zola à l'Académie française.²

Un verbe peut réunir ces meurtres : posséder. Les personnages tuent pour posséder un objet, tel Misard qui empoisonne Phasie pour un billet de mille francs.³ Ils tuent pour qu'une personne leur appartienne exclusivement ; quitte, tel Jacques Lantier, esclave de ses pulsions, à tuer la personne aimée pour, « ainsi qu'une proie qu'on arrache aux autres », « l'avoir comme la terre, morte ! »⁴ Le champ lexical de la possession est omniprésent dans le roman. L'amour lui-même s'y résume, l'atteste la déclaration de Séverine Roubaud à Jacques :

*Tu m'as prise tout entière. Il n'y a pas d'autre mot : oui, prise, comme on prend quelque chose des deux mains, qu'on l'emporte, qu'on en dispose à chaque minute, ainsi que d'un objet à soi. Avant toi, je n'ai été à personne. Je suis tienne et je resterai tienne, même si tu ne le veux pas, même si je ne le veux pas moi-même.*⁵

Ce propos que Zola attribue à Séverine sera le point de départ d'une analyse qui mérite, je crois, plus de « deux mots », car il invite à une lecture renversée de l'idée de la possession. Séverine l'admet : elle est totalement impuissante ; elle n'est pas sujet de l'action, mais objet possédé. C'est le cas de tous les personnages du roman.

¹ Woollen, Geoff (dir.), *La Bête humaine : texte et explications. Actes du colloque du centenaire de Glasgow*, Glasgow, University of Glasgow, 1990, p. 70.

² *La Bête humaine*, in Wikipedia, https://fr.wikipedia.org/wiki/La_B%C3%AAtre_humaine (consulté le 02.07.2023).

³ Ce billet est un objet – une chose solide, manipulable, indépendante, généralement fabriquée, qui appartient à l'expérience courante, répond à une certaine destination et qui relève de la perception extérieure. Par ailleurs, la justice du roman ramène constamment les mobiles des meurtres à la possession d'un bien.

⁴ Zola, Emile, *La Bête humaine. Préface de Gilles Deleuze. Edition d'Henri Mitterrand*, Paris, Gallimard, 2001, p. 417 et 404.

⁵ *Ibid.*, p. 402.

Dans *La Bête humaine*, « les personnages ne sont point des caractères, ce sont des instincts qui parlent, qui marchent, qui se meuvent... ».⁶ Plus encore que dans *l'Assommoir* ou *Germinal*, ils sont purement passifs, manipulés, soumis aux choses qui les entourent.

Le roman se termine par la mort des personnages humains, mais surtout par une présence douée d'une surprenante et incontestable vitalité : une locomotive allant « à l'avenir, insoucieuse du sang répandu »⁷. Une autre locomotive romanesque est décrite comme ayant une âme et une identité propre : la Lison. Mais il n'y a pas que des « trains », d'autres objets romanesques, souvent négligés par la littérature secondaire, agissent et déterminent le comportement ou le destin des personnages : des billets, une bague, une montre, un couteau...

Les personnages de *La Bête humaine*, meurtriers ou non, sont obsédés par un désir de possession ; ou plutôt, c'est comme s'ils étaient eux-mêmes possédés. La dynamique du roman opérerait alors un renversement : les personnages deviendraient objets et les objets des sujets. Posséder, c'est avoir une chose à sa disposition, en son pouvoir ; tout en gardant en tête la connotation sexuelle du verbe, nous nous tiendrons à cette large définition. Nous verrons comment les objets s'emparent et disposent des personnages réifiés.

Tandis que les personnages du roman sont impuissants, passifs, réifiés, certains objets, à l'opposé, sont présentés comme des personnes, des sujets. La première partie de cette étude portera sur ce point. Comment ces *objets-personnes* exercent leur emprise sur les personnages ? Ce sera la deuxième partie. Et pourquoi Zola, qui place l'humain au centre de sa démarche, permet-il à *La Bête humaine* de fournir une analyse de ce type ? Nous essayerons finalement de répondre à cette question en replaçant l'œuvre dans son contexte de production.

Le titre *La Bête humaine* peut sembler énigmatique, ambigu. Pour le comprendre, il est possible de se référer à la traduction anglaise qui, elle, est univoque : *The Beast in Man*,

⁶ Lemaitre, Jules, *Le Figaro*, 8 mars 1890 ; Woollen, Geoff (dir.), *op. cit.*, p. 69.

⁷ Zola, Emile, *La Bête humaine*, *op. cit.*, p. 461.

la bête en l'homme. Sous les apparences de l'homme civilisée se dissimulerait un être primitif, une bête. Celle-ci désignerait les aspects héréditaires hors de contrôle de l'homme, l'atteste la question de Jacques Lantier : « posséder, tuer, cela s'équivalait-il dans le fond sombre de la bête humaine ? »⁸ Les personnages du roman sont dominés par cette bête : « ce sont des instincts qui parlent ».⁹

Mais cette bête, dans la psychologie zolienne, n'est pas une notion abstraite ; *lieu* commun entre l'homme et l'animal, elle a une matérialité physiologique. Ce lieu, où se trouve-il ? Jacques Lantier donne une première piste : « dans le fond sombre » de l'homme. La voie narrative est plus précise lorsqu'elle évoque la folie de Roubaud : « *dans la nuit trouble de sa chair*, au fond de son désir souillé qui saignait, brusquement se dressa la nécessité de la mort ».¹⁰ Leur chair : voilà à quoi se réduisent souvent les personnages du roman.

Lorsque « ce sont les instincts qui parlent », c'est ainsi la chair qui s'exprime, comme lorsque Séverine, hors de toute volonté, confesse à Roubaud ses rapports sexuels avec le président Grandmorin : « Il lui aurait suffi de rire, de jouer l'étourdie. Mais elle s'entêta, *ne se possédant plus*, inconsciente. [...] Elle voyait qu'elle se perdait, *qu'il lisait clairement sous sa peau*. »¹¹

*Il ne doit pas exister de différence, pour le naturaliste matérialiste, entre la piqûre d'une aiguille et la douleur morale causée par le remords ou le deuil : tout part du corps, tout revient à lui.*¹²

Les personnages sont envisagés avant tout par leur matérialité, leur enveloppe charnelle. Ils réagissent nerveusement comme sous la pression de stimuli : « [Séverine] sentait les mots lui en monter aux lèvres, avec *l'onde nerveuse qui soulevait sa chair* ».¹³ Ainsi, Zola s'approche de la conception cartésienne de l'animal-machine : en restituant à ses personnages une part bestiale, inscrite dans la chair, il peut aboutir à leur mécanisation.

⁸ *Ibid.*, p. 232.

⁹ Jules Lemaitre, *Le Figaro*, 8 mars 1890.

¹⁰ Zola, Emile, *La Bête humaine*, *op. cit.*, p. 55.

¹¹ *Ibid.*, p. 46 (je souligne).

¹² Noiray, Jacques, « Zola, mémoire et vérité de la chair », *Le Simple et l'Intense. Vingt études sur Émile Zola*, Paris, Garnier, « Etudes romantiques et dix-neuviémistes », 2015, p. 345-358, p. 346.

¹³ Zola, Emile, *La Bête humaine*, *op. cit.*, p. 284.

Autrement dit : par leurs caractéristiques intrinsèques, les personnages de *La Bête humaine* sont déjà quasiment des objets.

Il est alors symptomatique que l'éthique soit presque absente du roman – aucun personnage ne se repend d'avoir tué – et que le vocabulaire qui règle le rapport entre les personnages se rapporte aux objets. Lorsque Pecqueux entend le frère de sa maîtresse la battre, il ne s'en mêle pas : elle ne lui appartient pas.¹⁴

Mais la réification ne s'arrête pas là. De nombreux personnages se réduisent à des stéréotypes définis par les noms qu'ils portent, comme Cabuche et sa tête dure ou Phasie qui reste muette et emporte son secret – l'emplacement d'un billet de mille francs – dans sa tombe.

*Néanmoins, la déshumanisation la plus spectaculaire des romans zoliens reste celle de la foule : cette marée humaine qui perd tout signe distinctif des individus qui la composent, noyant tout sur son passage dans un magma bruyant et tourbillonnant.*¹⁵

La foule de *La Bête humaine*, c'est celle des gares, ce « flot de voyageurs »¹⁶, ce « bétail humain »¹⁷ qui s'entasse dans les trains.

Plus qu'aux trains, l'attention de Zola est portée à leur moteur : les locomotives. « Les petites machines de manœuvre allaient et venaient sans repos ; et on les entendait à peine s'activer, comme des ménagères vives et prudentes ».¹⁸ Au milieu de ces « ménagères », se distingue « une machine venue seule du Dépôt, en promeneuse solitaire » : la Lison.

La sociologue française Nathalie Heinich distingue, dans un article de 1993, trois manières pour un objet d'être un « particulier de base », de détenir les propriétés d'une personne. La première se rapproche du rapport indiciaire ou indiciel défini par Peirce ; c'est la faculté pour un objet de garder la trace d'une personne, d'entretenir une connexion avec elle. L'objet, rendu unique par son lien avec un « grand singulier », devient une *relique*. La deuxième manière, c'est d'être une *œuvre d'art*, c'est-à-dire un objet traité comme une personne, insubstituable. Enfin, un objet peut agir comme une personne, il

¹⁴ *Ibid.*, p. 230.

¹⁵ « L'hypertrophie de l'objet chez Zola : une allégorie du désir », *Objets en liberté*, Lausanne, Archipel, « Essais », 2005, p. 187.

¹⁶ Zola, Emile, *La Bête humaine*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁷ *Ibid.*, p. 458.

¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

est alors un *fétiche*. La conclusion de la sociologue dérive du structuralisme : « la personne n'est pas une essence, mais une fonction » ; il est alors possible de parler d'*objets-personnes*.¹⁹

La Lison est clairement une œuvre d'art singulière : « parmi les autres machines », se distinguait « celle de Jacques », « beauté souveraine des êtres de métal ». Celle-ci, dès sa première description, s'affranchit largement de son statut d'objet, puisque « Jacques, par tendresse, en avait fait un nom de femme, la Lison ». Dans l'impossibilité d'aimer ou plutôt de posséder une vraie femme, Jacques aime « d'amour » sa machine et sans cesse il la nettoie, la frotte, lui prodigue en fait des caresses sensuelles. La Lison est hautement sexualisée : « ses reins [sont] allongés et puissants », trempés de « grosses gouttes »²⁰.

Et ce n'est pas qu'à travers sa relation avec Jacques que vit la Lison. Créée mystérieusement – ce qui renforce son unicité –, elle est dotée d'une caractéristique suprême, qui semble absente des personnages de chair : « l'âme ».²¹

Dès son apparition et tout au long du roman, l'imprécision technique de la description de la Lison – et des locomotives en générales – met en valeur sa vitalité ; et, par son gigantisme, la locomotive n'est pas seulement femme, elle est aussi animale. Humanité et bestialité, ces deux termes forment donc les réseaux métaphoriques par lesquels la Lison est décrite. *La Bête humaine*, ce pourrait être aussi elle, n'en déplaise à la traduction anglaise. Alors le titre, pareil à *Thérèse Raquin* ou *Nana*, désignerait l'héroïne du roman, qui constituerait sa biographie : elle s'en va en lançant l'intrigue²², sa maladie l'affaiblit, elle vieillit²³, finit par mourir²⁴.

Mais quittons momentanément la Lison pour ne pas s'enliser dans des territoires déjà explorés par la critique ; d'autres *objets-personnes* méritent d'être présentés.

Le président Grandmorin est tué par un coup de couteau. Séverine, avec l'aide de Jacques, forment le projet d'enfoncer ce même couteau dans la gorge du mari (Roubaud), couteau

¹⁹ Heinich, Nathalie, « Les objets-personnes, Fétiches, reliques et œuvres d'art », in *Sociologie de l'art, Œuvre ou objet*, No. 6, 1993.

²⁰ Zola, Emile, *La Bête humaine*, op. cit., p. 195-196 et p. 224.

²¹ *Ibid.*, p. 196.

²² Le train lancé à toute vitesse préfigure aussi la clausule du roman ; *ibid.*, p. 35.

²³ *Ibid.*, p. 275

²⁴ *Ibid.*, p. 369.

que Jacques plante dans la gorge de Séverine. Cet objet, qui peut paraître banal, est rendu unique. A la base, il s'agit d'un cadeau de Séverine à son mari. La première description de cet objet est néanmoins bien plus sommaire que celle de la locomotive :

*C'était un couteau qu'elle venait de lui acheter, pour en remplacer un qu'il avait perdu et qu'il pleurait, depuis quinze jours. Il s'exclamait, le trouvait superbe, ce beau couteau neuf, avec son manche en ivoire et sa lame luisante.*²⁵

Le couteau est ainsi vu, dans un premier temps, comme le succédané d'un être disparu que Roubaud, en deuil, « pleurait, depuis quinze jours ». Plus tard, si ce couteau fascine autant Jacques, s'il l'utilise pour tuer Séverine, c'est aussi parce qu'il garde la trace du premier meurtre :

*Devant la table, [Jacques] s'était arrêté, en voyant le couteau, l'arme qui avait déjà servi au mari lui-même [...]. Grand ouvert, le couteau luisait sous la lampe. Il le prit, l'examina.*²⁶

De ce point de vue, tout en restant une œuvre d'art, le couteau s'approche de la relique.

Reliques, le sont aussi les billets de banque et la montre hantés par le fantôme de Grandmorin à qui ces objets – volés sur son corps par Roubaud pour faire croire au vol – appartenaient. Ces objets, cachés sous le plancher des Roubaud, entretiennent un rapport métonymique avec le président décédé : « Séverine, l'après-midi, lorsqu'elle s'asseyait devant la fenêtre, reculait sa chaise, pour n'être pas juste au-dessus du *cadavre*, qu'ils gardaient ainsi dans leur plancher ».²⁷ Pour Cabuche, la montre n'évoque pas le président et son cadavre, mais Séverine. Fou amoureux, le carrier l'idolâtre au point de glisser dans sa poche quelques objets à elle, comme la montre, « pour ne pas la rendre ».²⁸

Un objet-personne reste à présenter : la bague offerte par Grandmorin à Séverine.

[Roubaud] lui avait repris la main gauche et jouait avec une vieille bague d'or, un serpent d'or à petite tête de rubis, qu'elle portait au même doigt que son alliance. Toujours il la lui avait connue là. « Mon petit serpent, dit Séverine d'une voix involontaire de rêve,

²⁵ *Ibid.*, p. 34.

²⁶ *Ibid.*, p. 411.

²⁷ *Ibid.*, p. 211 (je souligne).

²⁸ *Ibid.*, p. 398.

croyant qu'il regardait la bague et éprouvant l'impérieux besoin de parler. C'est à la Croix-de-Maufra, qu'il m'en a fait cadeau, pour mes seize ans. »²⁹

Référence au serpent d'Eden, indice des relations sexuelles que Séverine entretenait avec le vieillard Grandmorin – la symbolique sexuelle de la bague est redoublée par le motif qu'elle représente –, ce petit objet bestial inaugure le premier chapitre, réveille « la bête en l'homme » et déclenche tout le drame du roman. Il est temps de voir comment les objets agissent (principe des fétiches selon Heinich), comment ils s'emparent et disposent des personnages.

L'idée d'objets qui possèdent des humains, qui s'emparent de leurs esprits et de leurs corps, évoque les forces occultes et le genre fantastique. Et pourquoi pas : le traitement de la bête et des objets qu'effectue Zola dans le roman pourrait s'en approcher. Certaines scènes rappellent des nouvelles de Maupassant : c'est le cas du malaise des Roubaud face aux objets cachés sous le plancher.

Chez les Roubaud, un point restait, douloureux, inquiétant, un point du parquet de la salle à manger, où leurs yeux ne pouvaient se porter pas hasard, sans qu'un malaise, de nouveau, les troublât.³⁰

Le « point », et ses objets qu'il contient, procure aux Roubaud une douleur physique, ils en « souffr[ent] ». Cependant, éprouvant du « respect » pour la richesse de ces objets, ils ne peuvent s'en débarrasser, ni même s'en éloigner ; Roubaud, la première nuit, avait paradoxalement enfoui ce « cadavre » au plus proche de lui : « sous son oreiller ».³¹

Un champ lexical fantastique accompagne les objets cachés :

Pour rien au monde, [Roubaud] n'aurait fouillé là : c'était comme un charnier, un trou d'épouvante et de mort, où des spectres l'attendaient. Il évitait même, en marchant, de poser les pieds sur cette feuille du parquet ; car la sensation lui en était désagréable.³²

²⁹ *Ibid.*, p. 46.

³⁰ *Ibid.*, p. 210.

³¹ *Ibid.*, p. 211.

³² *Ibid.*, p. 211.

« Pour rien au monde, il n'aurait fouillé là », mais, ayant besoin d'argent, c'est bien ce qu'il va faire, comme possédé par ces « spectres ». Zola, dans ses notes préparatoires, prévoyait déjà que Roubaud « dans la dégénérescence », employasse cette somme d'argent et en fût « perverti davantage ». Il prévoyait par ailleurs « que ce fût Séverine qui eût la montre, qui en souffrît ».³³

La perversion ou possession de Roubaud se confirme lorsqu'il vole les premiers billets : totalement soumis, en abandon de soi, le personnage est « vautre sur le ventre », « les yeux élargis », face à la cachette.³⁴ Malgré l'horreur que lui inspirent ces billets, cachés au fond d'un trou sombre « où il croyait avoir senti une humidité, quelque chose de mou et de nauséabond »³⁵, il ne peut s'empêcher de recommencer, d'en voler davantage. De plus, craignant de dépenser immédiatement l'argent, il garde un billet de mille francs sur lui pendant plusieurs jours : « c'était une continuelle habitude, un besoin de le tâter, de le déplacer, de ne pas s'en séparer, la nuit ».³⁶

Ainsi, même si ces billets sont toujours associés à la richesse, leur description matérielle et leur représentation presque fantastique soulignent leur ascendant sur Roubaud. On leur suppose facilement une intention funeste. Cachés dans un trou sombre, exhibés dans la nuit, ils sont constamment accompagnés de la couleur de la mort et de la peur : le noir.

Evoquons un autre billet de mille francs encore mieux caché : celui de Phasie, que Misard recherche en vain. Phasie, comme elle l'avait prévu, meurt empoisonnée par Misard, sans révéler l'emplacement de ce billet : « Je puis m'en aller, je suis tranquille, personne ne les aura jamais, mes mille francs ! » En effet, Misard, que ce billet a rendu fou, est condamné à le chercher constamment, sans succès. « Cherche ! cherche ! » lui répète le cadavre de Phasie. Et « la fièvre » le gagne, il dérange tous les meubles, fouille chaque cachette, frappe les murs. Lui aussi, de même que Roubaud, se met « à quatre pattes » tel un animal. Toujours, il bute sur la même conclusion : « rien ».³⁷

³³ Dossier préparatoire de *La Bête humaine*, F 423/87 ; Woollen, Geoff (dir.), op. cit., p. 59.

³⁴ Zola, Emile, *La Bête humaine*, op. cit., p. 237-238.

³⁵ *Ibid.*, p. 314.

³⁶ *Ibid.*, p. 215.

³⁷ *Ibid.*, p. 350-351.

*Il devint blême, il grelotta, bégayant dans une colère épouvantée : “Oui, oui, cherche ! cherche ! Va, je les trouverai, nom de Dieu ! quand je devrais retourner chaque pierre de la maison et chaque motte de terre du pays !”*³⁸

Mais non, il ne les trouvera pas. Jamais il ne les possédera. « Eternellement il chercherait ». « Le beau », c’est que Misard se marie avec une nouvelle femme précisément parce que celle-ci a prétendu connaître l’emplacement du billet. Mais l’attrait de ce billet est si fort et la folie de Misard si contagieuse qu’elle cherche « désormais avec lui, aussi enragée ».³⁹ Une fois encore, c’est comme si l’objet – sa valeur monétaire n’étant même pas si élevée⁴⁰ – agissait, possédait en quelque sorte, les personnages à distance.

La Bête humaine est un roman noir. Cette couleur est omniprésente dans le roman, surtout lorsqu’il s’agit de décrire la *bête* des personnages. Noire, l’est la nuit où Séverine confie son passé sexuel à son mari. Dans l’obscurité parisienne, deux objets brillants exercent leur emprise sur les Roubaud : la bague et le couteau.

Comme nous l’avons dit précédemment, c’est la bague, indice des cochonneries de Grandmorin, qui réveille la bête chez Roubaud. Bête qui contamine ensuite tous les personnages du roman. Tout commence lorsque Roubaud joue avec la bague d’or. Croyant qu’il regarde l’objet, Séverine, soudain, éprouve le besoin impérieux de parler de cette « voix involontaire de rêve ».⁴¹ C’est cette voix de la chair, ainsi provoquée par la bague. Dès lors, Roubaud devient une bête, la frappe violemment. Elle, par crainte, n’avoue pas qu’elle a couché avec le président, jusqu’à ce que, en tombant, elle aperçoit « le couteau, ouvert sur la table » et revoit « l’éclair de la lame ».⁴² Alors, elle avoue tout, dans les détails. Ce couteau marque un tournant ; la violence physique fait place à la violence verbale. Puis, c’est au tour de la bague animalisée d’être frappée : « [Roubaud] sentit la bague, le petit serpent d’or à tête de rubis, oublié à son doigt. Il l’en arracha, le pila du talon sur le carreau, dans un nouvel accès de rage. ».⁴³ Enfin, clôture de la scène :

³⁸ *Ibid.*, p. 360.

³⁹ *Ibid.*, p. 454.

⁴⁰ Entre 3000 et 4000 euros actuels.

⁴¹ *Ibid.*, p. 46.

⁴² *Ibid.*, p. 48.

⁴³ *Ibid.*, p. 53.

« [Roubaud] regarda le couteau, dont la lame, grande ouverte, luisait. D'un geste *machinal*, il le ferma, le mit dans sa poche. »⁴⁴

Par ailleurs, la relation entre Séverine et Roubaud est elle-même issue d'un objet qui peut paraître insignifiant :

*[Roubaud] s'intéressa à une boîte de coquillages, sur le buffet. Il la connaissait bien, cette boîte, un cadeau de Séverine à la mère Victoire, sa nourrice. Et le petit objet avait suffi, toute l'histoire de son mariage se déroulait.*⁴⁵

Ces objets rythment l'action. Tout vient d'eux, tout s'y ramène. A partir de l'introduction de la bague et du couteau, c'est tout un bestiaire qui se développe en rapport avec les personnages : Roubaud devient un « animal », un « loup » ; Grandmorin un « cochon »⁴⁶ ; Misard sera décrit comme un rongeur, un « rat » ou une musaraigne, et comme un « insecte ».⁴⁷ « Maintenant, c'était fini, [Roubaud] ne vivrait plus, il évoquerait toujours l'exécrable image ».⁴⁸ Dans la suite du roman, celui-ci ne vit en effet plus comme un humain, mais survit telle une bête.

Nous l'avons vu : les personnages du roman ont la propension à se réduire à des bêtes-machines. C'est bien par une analogie mécanique, calquée sur la machine à vapeur, que s'expriment les réactions ou les états d'esprit des personnages en proie à leurs pulsions que les objets exaltent. Au plein cœur de l'action, après que Roubaud a attrapé le couteau d'un geste « machinal », le récit effectue une longue et étonnante pause descriptive. Roubaud se plante devant la fenêtre, Séverine attend, « debout elle aussi, en face du large ciel », tâchant de « deviner ce qui se pass[e] au fond de ce crâne dur » ; et Zola, à défaut de ses personnages, fait parler la gare.

Sous la nuit commençante, les maisons lointaines se découpaient en noir, le vaste champ de la gare s'emplissait d'une brume violâtre [...] ; c'était une confusion, à cette heure trouble de l'entre chien et loup, et il semblait que tout allait se briser, et tout passait, se

⁴⁴ *Ibid.*, p. 55 (je souligne).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 54. A partir du mot « cochonnerie » (p. 49) le cochon devient le leitmotiv de Grandmorin, voir p. 96 par exemple.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 268.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 51.

*frôlait, se dégageait, du même mouvement doux et rampant, vague au fond du crépuscule. Mais le feu rouge de l'aiguilleur s'effaça, le train de Dieppe siffla, se mit en marche.*⁴⁹

Enveloppés de noirceur et de confusion, la gare et ses trains ne dépeignent-ils pas l'état intérieur de Roubaud ? La brève description donnée plus tôt, « dans la nuit trouble de sa chair »⁵⁰, serait ainsi développée par le biais des locomotives et des wagons. Mais le train de Dieppe part malgré tout et, dès lors, c'est le retour de la scène narrative : Roubaud a pris sa décision – tuer Grandmorin.

Nous constatons le même procédé lorsque Jacques Lantier lutte contre son désir de planter une lame dans la gorge de Flore ou de Séverine. Tel le train « hurlant et sifflant »⁵¹ laissant « une longue secousse dont le sol tremblait », Jacques « cri[e] de douleur », secoué de « sanglots convulsifs »⁵² « L'entrée noire du tunnel » que Jacques contemple fait alors écho au gouffre sombre de la bête.

*C'étaient, dans son être, de subites pertes d'équilibre, comme des cassures, des trous par lesquels son moi s'échappait, au milieu d'une sorte de grande fumée qui déformait tout. Il ne s'appartenait plus.*⁵³

Jacques est enveloppé de fumée, comme celle que la machine projette sous l'effet de la pression et du mouvement cyclique des pistons. Mais ici, ne n'est pas le souffle répétitif de la machine à vapeur qui se perçoit ; « le labeur décuplé du cerveau », le « grondement de toute la machine »⁵⁴, se manifeste par des mots. Les phrases sont exclamatives, hyper répétitives. Jacques entend cette voix machinale, cette voix de la bête, comme le sifflement d'un train : « Voilà qu'il aurait voulu la tuer, cette fille ! Tuer une femme, tuer une femme ! Cela sonnait à ses oreilles ».⁵⁵ « Ah nom de Dieu... ah ! nom de Dieu !... ça ne peut pas être, non, non ! c'est trop, ça ne peut pas être ! », bégaye Roubaud. Celui-ci répète quatre fois « qu'est-ce que je vais faire ? » en moins de deux pages...⁵⁶

⁴⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁵¹ *Ibid.*, p. 84.

⁵² *Ibid.*, p. 86.

⁵³ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 299 (je souligne).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 53-54.

L'état intérieur des personnages est une mécanique confuse et obscure. Jacques, en proie à son désir de tuer, ne perçoit presque plus rien : tout devient flou. Mais un objet, dont la brillance est sans cesse répétée, est mis sous le projecteur : « le jour qui grandissait, toute la lumière blanche des deux fenêtres n'entraînait maintenant que pour se refléter dans cette mince lame ».⁵⁷ A chaque fois, Jacques lutte pour ne pas croiser le couteau du regard. Mais il ne peut résister. L'objet hypertrophié, foyer des rayons lumineux comme des pulsions, attire impérieusement le personnage à lui. Le mécanicien, mécanisé, est obsédé, possédé par l'arme. Aux côtés de Séverine, Jacques tourne le dos à l'objet pour éviter son emprise. Mais un jour, cela ne suffit plus ; en bougeant mécaniquement à sa recherche, il finit par s'en emparer.

*Jacques, sans se retourner, de sa main droite, tâtonnante en arrière, avait pris le couteau. [...] Elle avait aperçu l'éclair de la lame, elle se rejeta en arrière, béante de surprise et de terreur. "Jacques, Jacques... Moi, mon Dieu ! Pourquoi ? pourquoi ?" [...] Et il abattit le poing, et le couteau lui cloua la question dans la gorge. [...] La femme, il l'avait tuée, il la possédait, comme il désirait depuis si longtemps la posséder, tout entière, jusqu'à l'anéantir. Elle n'était plus, elle ne serait jamais plus à personne.*⁵⁸

Si Jacques possède enfin Séverine, c'est parce qu'il a succombé au couteau, parce qu'il ne se possède pas lui-même. Séverine devient alors un objet dont la mécanique est détruite ; « le pantin cassé, la chiffie molle, qu'un coup de couteau fait d'une créature ».⁵⁹

Objets mécaniques, pantins cassés, les personnages sont véritablement les objets du roman. Terminons le tableau des humains sous l'emprise des objets, en évoquant rapidement la manière dont les machines dévorent leurs passagers : à l'instar d'un énorme système digestif, le train engloutit les distances aussi bien que le charbon et les voyageurs ; aux gares, les passagers sont ingérés ou recrachés. Ces lieux où les trains se croisent et les voies s'entrelacent pourraient également s'apparenter à des systèmes nerveux complexes.

La description de la mort de Séverine est plutôt courte, bien davantage que celle de la Lison. C'est peut-être dans ses derniers instants que la locomotive paraît la plus vivante,

⁵⁷ *Ibid.*, p. 300.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 416-418.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 418 ; *idem* p. 94.

que ses deux métaphores – humanité et bestialité – sont les plus développées : elle pousse des « râles furieux de géante », ses braises sont « rouges comme le sang même de ses entrailles »...⁶⁰ Sa blessure s'apparente à une version agrandie de celle que peut infliger un couteau : « la Lison montrait [...] toute une affreuse plaie bâillant au plein air, par où l'âme continuait de sortir ».⁶¹ Eventrée, les « poumons crevés »⁶², la Lison vomit ses passagers, à moitié déchiquetés...

Mais si la Lison, à ce moment, apparaît clairement comme l'héroïne de *La Bête humaine*, c'est aussi car sa mort est non seulement présentée comme un meurtre, mais surtout comme un suicide volontaire.

Jacques « l'aimait d'amour, sa machine »⁶³. Dans l'incapacité d'aimer une femme de chair sans la tuer, il aurait répondu par l'affirmative à la question de Flore : « Est-ce donc que tu n'aimes que ta machine ? ».⁶⁴ Mais ça, c'était avant de rencontrer Séverine. Dès lors, la machine est trompée, « abandonnée »⁶⁵ sous la pluie et « [Jacques] la rudo[ie], en femme vieillie et moins forte, n'ayant plus pour elle la même tendresse d'autrefois ».⁶⁶ La locomotive devient malade, « touchée quelque part d'un coup mortel », « un coup au cœur ».⁶⁷ Cela ressemble grandement à de la jalousie... Le parallèle avec Flore est évident : elle aussi est délaissée, elle aussi est désormais « certaine de ne jamais *posséder* Jacques à elle seule ». Les deux femmes, de fer et de chair, agissent alors conjointement pour « qu'il n'y [ait] plus rien », pour anéantir Jacques et Séverine.⁶⁸ Flore place un fardier au milieu de la voie. Jacques essaie de ralentir la cadence pour, sinon éviter, atténuer la collision, en vain :

La Lison n'obéissait pas, allait quand même, à peine ralentie. Elle n'était plus la docile d'autrefois, depuis qu'elle avait perdu dans la neige sa bonne vaporisation, son

⁶⁰ *Ibid.*, p. 369.

⁶¹ *Ibid.*, p. 369. Pour le parallèle avec la blessure au couteau, voir p. 96.

⁶² *Ibid.*, p. 270.

⁶³ *Ibid.*, p. 196.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 224.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 245.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 275.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 358 (je souligne).

*démarrage si aisé, devenue quinteuse et revêche [...]. Elle soufflait, se cabrait sous le frein, allait, allait toujours, dans l'entêtement alourdi de sa masse.*⁶⁹

La machine s'entête, refuse de freiner, se précipite vers sa mort. Nous pourrions dresser un schéma actantiel en définissant la locomotive comme sujet, Flore et son fardier comme adjuvants.

Même si Séverine et Jacques s'en sortent indemnes, le renversement de la Lison produit un véritable carnage. Les locomotives sont d'ailleurs associées à de nombreuses morts, en particulier le meurtre de Grandmorin et le suicide de Flore. Flore aimait jouter avec elles, conscientes de leur danger ;

*Et elle galopait, elle galopait, lorsque devant elle, au loin, avait paru une étoile, un œil rond et flambant qui grandissait. Mais elle s'était bandée contre l'irrésistible envie de retourner encore sur ses pas. L'œil devenait un brasier, une gueule de four dévorante. Aveuglée, elle avait sauté à gauche, sans savoir ; et le train passait, comme un tonnerre, en ne la souffletant que de son vent de tempête.*⁷⁰

Au-delà de l'imagerie érotique d'un train filant dans un tunnel, ces moments offraient à la vierge guerrière une excitation très proche de l'extase sexuelle. Le suicide de celle-ci, percutée par un train dans ce même tunnel, est alors le comble de son fantasme :

*Elle enleva le fichu noué sur son cou, laissa son corsage dégrafé, à moitié arraché. L'œil se changeait en un brasier, en une gueule de four vomissant l'incendie, le souffle du monstre arrivait, humide et chaud [...]. Et, dans l'épouvantable choc, dans l'embrassade, elle se redressa encore, comme si, soulevée par une dernière révolte de lutteuse, elle eût voulu étreindre le colosse, et le terrasser.*⁷¹

Le parallèle de cette scène avec le viol avorté de Flore est évident. Celle-ci désirait ardemment que Jacques la possède, mais elle l'avait repoussé. Un regret amer la poursuivait, celui de ne s'être pas livrée à Jacques. Selon elle, c'était pour cette raison que le mécanicien, pris par sa folie meurtrière, s'était enfui et l'avait délaissée.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 368.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 356.

⁷¹ *Ibid.*, p. 385.

*[Jacques] s'était emparé de ses deux mains. Ravie, elle les lui abandonnait. Pourtant, lorsqu'il les porta à ses lèvres brûlantes, elle eut un sursaut effaré de vierge. La guerrière se réveillait, cabrée, batailleuse.*⁷²

Flore, en mourant de cette « étreinte brutale »⁷³, est enfin possédée, non par Jacques, mais par son double – la locomotive.

*Nous n'admettons pas que l'homme seul existe et que seul il importe, persuadés au contraire qu'il est un simple résultat, et que, pour avoir le drame humain réel et complet, il faut le demander à tout ce qui est.*⁷⁴

Voici ce que proclamait Zola en 1880, dans *Le Roman expérimental*, dix ans avant la parution de *La Bête humaine*. Ainsi, le naturalisme observe les objets dans ses rapports avec l'homme et l'homme est considéré comme une mécanique déterminée ; le personnage zolien est alors un produit de l'air, un produit des choses qui l'entourent. Au terme de ce parcours, nous pouvons l'assurer : cette méthode peut aboutir, en particulier dans *La Bête humaine*, à des personnages de chair impuissants, qui tendent, en somme, à exercer une fonction d'objet. Ces personnages sont soumis, sous l'emprise des objets – devenus sujets – qui les entourent...

L'assignation, propre à la fiction zolienne, d'un intérêt humain à chaque phrase, aurait alors pour conséquence paradoxale de donner le pouvoir aux choses et d'en retirer aux hommes... Mais tout de même ! Etrange manière de déterminer l'humain que d'attribuer une vie ou même une âme aux objets, en particulier aux machines !

*Nous avons donné de mauvais exemples, par notre exubérance, par nos griseries du grand air. Rien ne détraque plus sûrement une cervelle de poète qu'un coup de soleil. On rêve alors toutes sortes de choses folles, on écrit des œuvres où les ruisseaux se mettent à chanter, où les chênes causent entre eux, où les roches blanches soupirent comme des poitrines de femme à la chaleur de midi.*⁷⁵

⁷² *Ibid.*, p. 82.

⁷³ *Ibid.*, p. 83.

⁷⁴ Zola, Emile, « De la description », *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880, p. 222-227, p. 223.

⁷⁵ Zola, Emile, *La Bête humaine*, op. cit., p. 226.

On serait tenté de parodier ce mea culpa de 1880 en remplaçant l'évocation de la nature par celle du progrès, « les roches blanches » par « les locomotives »... Pourquoi Zola anime-t-il les locomotives ? Pourquoi accorde-t-il autant d'importance, voire de vitalité, à des objets pourtant tout simples, comme un couteau ?

Faut-il penser que, pour Zola, l'objectivité ne soit requise que pour les humains, et qu'il ne lui ait pas paru indispensable de la rechercher pour les choses ? [...] Il est évident que, chez lui, la physiologie prime la physique, en science plus récente et bénéficiant d'un enthousiasme tout neuf aussi et vigoureux, ce qui expliquait peut-être une adhésion plus exigeante de son côté que de celui de la physique.⁷⁶

La physique, qui sert pourtant de modèle épistémologique aux autres sciences, serait donc négligée par Zola. La perception des objets, contredisant l'étymologie, ne tendrait pas vraiment à l'objectivité. Selon Benoudis Basilio, la perturbante intentionnalité prêtée à l'objet romanesque naturaliste proviendrait précisément du fait que celui-ci ne s'accomplit qu'à travers l'humain.

Zola chercherait [...] à inventer une écriture qui diminue la distance du monde à soi, qui l'intériorise, qui l'intègre, en un mot, qui le somatise. Est significative d'ailleurs, à cet égard, la relative « pauvreté » du lexique abstrait dans son discours romanesque. La langue de Zola serait peut-être, dans ce sens, davantage une langue du symbole qu'une langue du signe. D'où l'importance, chez lui, des tropes.⁷⁷

Si certains objets, dans *La Bête humaine*, paraissent agir, posséder les personnages de chair, c'est parce qu'ils sont anthropocentriques et anthropomorphiques ; ils n'existent pas en dehors de leur saisie par la conscience – ou plutôt par le corps charnel – des personnages. Ils n'ont pas l'indifférence et la contingence qui les poseraient et les imposeraient comme existant dans un « en-soi ». Pour prendre la terminologie de Barthes, nous ne leur trouverions aucune « connotation existentielle ».⁷⁸ Autrement dit, ils n'ont pas d'existence tout court.

Cette somatisation des objets ne saurait, de la part de Zola, trouver de sens que dans l'agencement interne du récit ; les objets romanesques, leurs descriptions et leurs

⁷⁶ Basilio, Kelly, *Le mécanique et le vivant, la métonymie chez Zola*, Genève, Droz, 1993, p. 35.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁸ Barthes, Roland, « Sémantique de l'objet », *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, « Points », 1985.

traitements textuels, auraient pour vocation d'être les témoins d'une réalité humaine. Aussi, ils seraient scrupuleusement empreints de l'imaginaire de l'auteur, de son époque, de son contexte... Pour être compris, les objets romanesques de *La Bête humaine* devraient alors être interrogés en tant que symboles, inscrits dans la culture de Zola. Pourquoi, en particulier, le couteau fait-il éclater toutes les pulsions de Jacques Lantier ? Et pourquoi la Lison est-elle si unique, si vivante ?

Le couteau – comme la bague serpentine ou la locomotive traversant un tunnel – est premièrement un symbole sexuel qui peut difficilement être ignoré dans le contexte préfreudien – *La Bête humaine* a été publié pour la première fois en 1890, Freud publie ses principaux ouvrages au début du XX^e siècle. Le couteau est même le symbole phallique par excellence, puisqu'il pénètre la chair et procurerait une sensation de puissance chez le meurtrier – comme Jacques Lantier.

Cet objet est aussi évidemment associé à la mort. La découverte de Zola, avant que Freud de la formule, est d'ailleurs précisément celle-ci : les pulsions sexuelles et les pulsions de mort ne forment d'un. Lorsque Séverine raconte à Jacques le meurtre de Grandmorin, les deux amants « brûl[ent] ». Séverine, « ardente », se perd dans son récit, tandis que la vision de Jacques devient « rouge ». Il pose alors plein de question sur les détails du meurtre, sur la sensation que cela procure d'enfoncer la lame : « Et alors, le couteau, tu as senti le couteau entrer ? », « qu'est-ce que ça t'a fait, de le sentir mourir comme ça, d'un coup de couteau ? », « du plaisir ? »

*Les dents serrées, n'ayant plus qu'un bégaiement, Jacques cette fois l'avait prise ; et Séverine aussi le prenait. Il se possédèrent, retrouvant l'amour au fond de la mort, dans la même volupté douloureuse des bêtes qui s'éventrent pendant le rut.*⁷⁹

Le grand thème de Zola, auquel Gilles Deleuze consacra la préface de *La Bête humaine*⁸⁰, c'est la fêlure. Selon Deleuze, « l'essentiel de *La Bête humaine*, c'est l'instinct de mort dans le personnage principal, la fêlure cérébrale de Jacques Lantier, mécanicien de locomotive ».⁸¹ Cette fêlure, que la psychanalyse nomme clivage, le couteau pourrait en être l'allégorie et le symbole. Au contact de l'objet tranchant, comme si une fente étroite

⁷⁹ Zola, Emile, *La Bête humaine*, op. cit., p. 297-298.

⁸⁰ Préface parue dans *Logique du sens* ; *ibid*, p. 7-24.

⁸¹ Deleuze, Gilles, *ibid.*, p. 15.

avait été tracée en lui, Jacques sent l'autre, la bête, se réveiller. Aussi, le « trou rouge »⁸² d'un couteau planté dans la chair évoque le gouffre d'épouvante, le trou ardent de la bête.

Ce qui intéresse Zola, c'est la fêlure, le substrat invisible de l'hérédité ; plus généralement, ce sont les réalités profondes de l'humain. Le travail de l'écrivain naturaliste est ainsi de retourner le réel et de fouiller la chair, à l'instar du couteau : « la blessure bâillait [...], une plaie labourée, comme si le couteau s'était retourné en fouillant »⁸³.

*M. Zola tient une lyre dans une main, un scalpel dans l'autre, ou, pour sortir des allégories d'antan, chacun de ses rêves est enfermé dans une dissection.*⁸⁴

Se réclamer du geste chirurgical n'est pas propre à Zola, l'atteste la fameuse formule de Sainte-Beuve : « Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout ! »⁸⁵ Dès le XIX^e siècle et même encore au XXI^e, les générations réalistes ambitionneront « l'écriture comme un couteau ».⁸⁶

« Retour atavique », tel est le titre que Zola avait prévu de donner à son roman, comme il l'indique lui-même dans une lettre du 6 juin 1889 adressée à Jacques Van Santen Kolff. L'essence *primitive* du roman est donc l'atavisme, ce mouvement vers un passé lointain et méconnu ; le couteau en est le symbole parfait. Mais un autre mouvement, a priori contradictoire, lui fait face, vers le futur : *La Bête humaine* est aussi un roman du progrès.

*On va vite, on est plus savant... Mais les bêtes sauvages restent des bêtes sauvages, et on aura beau inventer des mécaniques meilleures encore, il y aura quand même des bêtes sauvages dessous.*⁸⁷

Le meilleur symbole du progrès, cette mécanique rapide dont parle Phasie, c'est la locomotive. Mais la bête en l'homme reste en substrat, triomphe. Le progrès désillusionne. Il est symptomatique que la Lison percute un fardier tiré par des chevaux,

⁸² Zola, Emile, *ibid.*, p. 95

⁸³ *Ibid.*, p. 96.

⁸⁴ Étienne Brignon, *Le Constitutionnel*, 30 mars 1890.

⁸⁵ Sainte-Beuve, Charles-Augustin, « Madame Bovary », *Causeries du lundi*, XIII, Paris, Garnier frères, 1858.

⁸⁶ Ernaux, Annie, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, 2003.

⁸⁷ Zola, Emile, *La Bête humaine*, *op. cit.*, p. 72.

animaux retenus par Flore, femme-fleur sauvageonne : ce sont symboliquement des « objets » naturels et archaïques qui causent l'arrêt de la circulation moderne. Mais le progrès est inarrêtable. La Lison est aussitôt remplacée par une machine toute neuve, celle qui, à la fin du roman, se rend inexorablement « à l'avenir, insoucieuse du sang répandu ».⁸⁸

Progrès dont on demande: « Où va-t-il ? Que veut-il ? »

Qui brise la jeunesse en fleur ! qui donne, en somme,

*Une âme à la machine et la retire à l'homme !*⁸⁹

Ces vers de Victor Hugo prouvent que le traitement animiste de la Lison – et des locomotives en générales – n'est pas juste un « exercice de peintre »⁹⁰ ou un procédé romanesque clos sur lui-même.

*Parce que l'objet automatisé « marche tout seul », il impose une ressemblance avec l'individu humain autonome, et cette fascination l'emporte. Nous sommes devant un nouvel anthropomorphisme. Jadis les outils, les meubles, la maison elle-même portaient dans leur morphologie, dans leur usage, clairement empreintes la présence et l'image de l'homme. Cette collusion est détruite au niveau de l'objet technique perfectionné, mais il s'y substitue un symbolisme qui n'est plus celui des fonctions primaires, mais des fonctions super-structurelles : ce ne sont plus ses gestes, son énergie, ses besoins, l'image de son corps que l'homme projette dans les objets automatisés, c'est l'autonomie de sa conscience, son pouvoir de contrôle, son individualité propre, l'idée de sa personne.*⁹¹

Encore que la locomotive – et Zola le prouve – n'a jamais cessé d'être à l'image de l'homme pour obéir aux injonctions du comportement humain, en témoigne son « œil » géant, son « flanc », son organisation interne, son carburant...

« La machine qui ressemblera le mieux à un être vivant sera la plus belle », lançait Jean-Marie Guyau dans *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*.⁹² La vie serait alors l'idéal de l'industrie. C'est aussi essentiellement celui de l'art. Or, au moment où paraît

⁸⁸ *Ibid.*, p. 461.

⁸⁹ Hugo, Victor, *Les Contemplations*, Livre III, Paris, Hachette, 1856.

⁹⁰ Zola, Emile, « De la description », *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880, p. 222-227, p. 223.

⁹¹ Baudrillard, Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968, p. 157.

⁹² Guyau, Jean-Marie, « L'antagonisme de l'art et de l'industrie moderne », *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, Felix Alcan, 1884, p. 116-117.

La Bête humaine, le monde des techniques, avec les Expositions universelles, était sur le devant de la scène et adoptait précisément – d’après la terminologie de Bruno Latour – le régime de véridiction et les modes discursifs de l’art. Cette nouvelle perception était d’autant plus problématique que, simultanément, le public semblait dédaigner les objets d’art. Selon Martha Caraion, il est clair que la littérature de cette époque, en mettant en scène des objets romanesques qui débordent de leurs fonctions naturelles, exprime une crise.

*Ce travail de métabolisation de l’objet industriel par la littérature est à examiner non pas dans sa dimension strictement littéraire, narrative, stylistique, thématique, mais comme une stratégie idéologique.*⁹³

Les technologies reproductrices se développaient avec ferveur ; les objets, dupliqués, produits en série, proliféraient dans le quotidien des hommes du XIX^e siècle. Cette reproductibilité, étant la négation du principe fondateur de l’art – l’unicité –, représentait une menace pour l’artiste. Thématiser la série tout en revendiquant l’unicité tenait d’une certaine mésalliance et il était, tout compte fait, un acte convenu de la part d’un créateur de défendre le statut insubstituable d’une œuvre d’art ;

*transformer, en revanche, des choses de la matérialité indistincte du quotidien en objets uniques dévoile des stratégies nouvelles de la part des artistes et remet en question quelques frontières.*⁹⁴

Cette transformation d’objets triviaux en œuvre d’art est nommée par Arthur Danto « la transfiguration du banal »⁹⁵ ; c’est bien ce processus qui est mis en œuvre par la Lison.

De mai à novembre 1855 eut lieu la première Exposition universelle à Paris. Le malaise autour des rapports entre les arts et l’industrie se révèle dans les débats et les commentaires de l’exposition. Les sections de peintures étaient désertées au profit d’une admiration pour la salle des machines, où les objets industriels, défonctionnalisés, jouissaient d’un traitement similaire aux œuvres d’art, selon tous les stéréotypes lexicaux

⁹³ Caraion, Marta, *Comment la littérature pense les objets*, Seyssel, Champ Vallon, 2020, p. 120.

⁹⁴ Caraion, Marta, « Objets en littérature au XIX^e siècle », in *Images Re-vues* [en ligne], Vol. 4, 2007, <http://imagesrevues.revues.org/116> (consulté le 07.07.2023), p. 11.

⁹⁵ Danto, Arthur, *La Transfiguration du banal* [1981], Paris, Seuil, 1989 pour l’édition française.

de la création géniale et inspirée. En 1867, à l'occasion de la deuxième Exposition à Paris, les frères Goncourt s'indignèrent :

*L'Exposition universelle, le dernier coup à ce qui est, l'américanisation de la France, l'industrie primant l'art, la batteuse à vapeur rognant la place du tableau, les pots de chambre à couvert et les statues à l'air - en un mot, la Fédération de la Matière.*⁹⁶

Cette révolte transparaît dans la fiction. La littérature réaliste met en scène des objets qui sont à la limite de ce qu'on peut appeler « objets » : c'est le cas de la Lison qui acquière un potentiel d'action de personne vivante tout en obéissant aux modes d'existence des œuvres d'art – comme nous l'avons vu lorsque nous évoquions l'étude de Nathalie Heinich. Car, afin d'éviter que l'œuvre artistique ne soit réduite à un simple objet, on choisit de mettre en scène des objets dotés des qualités fantasmatiques propres aux œuvres artistiques, optant ainsi pour un élargissement de la conception romantique de la création. La littérature, en s'attribuant la paternité de cette ouverture conceptuelle, neutralise, en quelque sorte, le problème par assimilation.

En 1890, année de publication de *La Bête humaine*, les locomotives avaient déjà une longue histoire picturale et littéraire. Occupant une place centrale dans la mythologie de la modernité, elles étaient les reines des Expositions universelles. Zola, dans son roman, ne se contente pas d'artialiser le paysage industriel, mais fait d'une locomotive – la Lison – un objet d'amour. *La Bête humaine* apparaît alors comme une « *proposition théorique sur les modes d'existence des objets industriels* ». ⁹⁷

« En réalité, ce sont les choses qui nous possèdent ». Cette billevesée pseudo-sociologique (hollywoodienne) était mon point de départ. Mais sémantiquement, posséder est une action requérant un sujet intentionné. Or, exceptés peut-être les objets numériques – dont les algorithmes se jouent de nos pulsions –, il est difficile de prêter une intention aux objets qui nous environnent. Difficile donc de faire d'eux des sujets.

⁹⁶ De Goncourt, Edmond et Jules, *Journal*, t. II, 1866-1886, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2014, p. 64.

⁹⁷ Caraion, Marta, *Comment la littérature pense les objets*, op. cit., p. 146 (MC souligne).

Au terme de ce travail, nous pouvons formuler les choses différemment : aujourd'hui, un athée qui se veut rationnel côtoie constamment des *œuvres d'art* et des *reliques*, mais, pour lui, les objets agissants – les *fétiches* – n'existent pas. Du moins, pas dans la réalité, car ils prospèrent en un lieu : la fiction. Dans une œuvre littéraire, rien ne distingue a priori un humain d'un objet, si ce n'est le traitement textuel qui en est fait.

Certains romans, à l'évidence, mettent en lumière des objets qui, sans l'ombre d'un doute, sont de véritables actants. Mais l'intérêt d'une étude littéraire réside dans l'exploration des zones troubles : qu'en est-il d'un roman qui se veut réel ? Qu'en est-il d'un roman naturaliste où l'idée de la possession est omniprésente ?

Dans *La Bête humaine*, nous avons immédiatement perçu un renversement : le romancier déterministe tend à considérer les personnages comme des objets mécaniques, tandis qu'à l'inverse, certains objets sont présentés comme des personnes. Fort de ce constat, nous sommes alors entrés dans le vif du sujet en observant comment les objets « possédaient » les personnages réifiés – à travers plusieurs acceptions du verbe. Si certains éléments romanesques semblaient vraisemblables, d'autres interrogeaient : pourquoi Zola dans son objectivité scientifique, anime des objets aux détriments des personnages ? Nous avons envisagé que l'auteur avait *dérailé*, avant d'essayer de le comprendre, puis de le justifier.

En conclusion, l'intention attribuée aux objets de *La Bête humaine* découlerait paradoxalement de leur absence d'existence objectale : ils existent uniquement à travers l'homme qui, lui, est un produit des choses qui l'environnent. Il pourrait aussi s'agir d'une stratégie idéologique de la part du romancier. Il serait maintenant bon que l'athée rationnel aille expliquer cela au survivant Misard : à défaut du billet de Phasie, celui-ci pourrait peut-être davantage se posséder lui-même...

Sources

De Goncourt, Edmond et Jules, *Journal, t. II, 1866-1886*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2014.

Guyau, Jean-Marie, « L'antagonisme de l'art et de l'industrie moderne », *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, Felix Alcan, 1884.

Hugo, Victor, *Les Contemplations*, Paris, Hachette, 1856.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin, « Madame Bovary », *Causeries du lundi, XIII*, Paris, Garnier frères, 1858.

Woollen, Geoff (dir.), *La Bête humaine : texte et explications. Actes du colloque du centenaire de Glasgow*, Glasgow, University of Glasgow, 1990.

Zola, Emile, *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880.

Zola, Emile, *La Bête humaine. Préface de Gilles Deleuze. Edition d'Henri Mitterrand*, Paris, Gallimard, 2001.

Littérature secondaire

Barthes, Roland, « Sémantique de l'objet », *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, « Points », 1985.

Basilio, Kelly, *Le mécanique et le vivant, la métonymie chez Zola*, Genève, Droz, 1993.

Baudrillard, Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.

Caraion, Marta, *Comment la littérature pense les objets*, Seyssel, Champ Vallon, 2020.

Caraion, Marta (dir.), *Objets en liberté*, Lausanne, Archipel, « Essais », 2005.

Caraion, Marta, « Objets en littérature au XIXe siècle », in *Images Re-vues* [en ligne], Vol. 4, 2007, <http://imagesrevues.revues.org/116> (consulté le 07.07.2023).

Caraion, Marta (dir.), *Usages de l'objet, Littérature, histoire, arts et techniques, XIXe-XXe siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2014.

Hamon, Philippe, *La bête humaine d'Emile Zola*, Paris, Gallimard, 1994.

Heinich, Nathalie, « Les objets-personnes, Fétiches, reliques et œuvres d'art », in *Sociologie de l'art, Œuvre ou objet*, No. 6, 1993.

La Bête humaine, in Wikipedia, https://fr.wikipedia.org/wiki/La_B%C3%AAtte_humaine (consulté le 02.07.2023).

Lemay, Michel, « pulsion, le concept d'objet », *Forces et souffrances psychiques de l'enfant*, Toulouse, Erès, « Enfance & parentalité », 2014, p. 101-111.

Lepaludier, Laurent, *L'Objet et le récit de fiction*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

Noiray, Jacques, « Zola, mémoire et vérité de la chair », *Le Simple et l'Intense. Vingt études sur Émile Zola*, Paris, Garnier, « Etudes romantiques et dix-neuviémistes », 2015, p. 345-358.

Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958.