

**Recherches en Langue et Littérature Françaises**  
**Revue de la Faculté des Lettres**  
**Année 9, N<sup>o</sup> 16**

**La Ville industrielle et le roman du XIX<sup>e</sup> siècle**

**Mohammad Reza Farsian\***

Maître de Conférences, Université Ferdowsi de Mashhad

**Résumé**

L'apparition de la révolution industrielle et de la technicité dans le roman français survient vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, en pleine émergence de ce courant qui influence la vie et le travail de la population. Le processus d'industrialisation débute par l'exode massif des paysans vers les villes industrielles nouvelles. Tandis que la bourgeoisie profite pleinement de l'essor industriel, le prolétariat naissant se trouve confronté à une existence précaire. Travailler dans des conditions inhumaines ne permet pas à celui-ci de mener une vie normale ; il souffre de la promiscuité dans les logements, de la misère générale dans la vie et du manque d'une alimentation normale. Cette recherche étudie la manière dont certains écrivains de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, comme Zola, Daudet, Lemonnier, Malot, Verne, etc., ont évoqué les conséquences de la révolution industrielle et ont décrit les nouvelles cités où évoluent leurs personnages. L'article s'intéressera d'abord à la représentation des villes dans le roman de l'époque, ensuite il analysera le statut des personnages de ces romans confrontés aux nouvelles conditions de vie de la cité moderne.

**Mots-clés :** Littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, Roman, Révolution industrielle, Ville, Prolétariat.

---

تاریخ وصول: ۹۳/۴/۶      تأیید نهایی: ۹۴/۵/۲۴

\*E-mail: farsian@um.ac.ir

## Introduction

Avec l'émergence de la Révolution industrielle, née au cours du dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais arrivée un peu plus tard en France, le monde rural tend à perdre de son importance face au monde de la ville, surtout de celle qui s'industrialise. Le mouvement caractéristique de l'époque entraîne les ruraux, surtout les jeunes, vers les centres industriels nouveaux, par une attraction puissante et continue. Une nouvelle forme de population, le peuple ouvrier, engendrée par la révolution industrielle, s'agglomère dans les villes ou dans certaines de leurs banlieues autour des ateliers et des usines. Paris<sup>1</sup>, ne l'oublions pas, est au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle une ville industrielle, où ateliers et usines peuvent regrouper des centaines d'ouvriers, une ville « noire » hérissée de cheminées d'usines, crachant des « fleuves de charbon » qui « montent au firmament », pleine d'ateliers qui « chantent et qui bavardent », comme l'évoque Baudelaire dans le poème « Paysage », la première section des « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal* (Baudelaire, 1965, p. 97)

La ville industrielle est formée de l'agglomération, de lieux de production (usines, mines, ateliers) et de lieux d'habitation (maisons individuelles comme dans les corons du Nord de la France évoqués dans *Germinal* de Zola ou « grandes maisons » collectives comme dans *L'Assommoir* du même Zola) pour les ouvriers qui travaillent dans ces lieux, certains lieux d'habitation (le petit artisan qui travaille « en chambre », comme Lorilleux dans *L'Assommoir* pouvant être aussi lieux de production). Elle est le produit le plus typique du dix-neuvième siècle industriel (voir Marx et Manchester), même si elle a pu apparaître avec l'ouverture de l'ère civilisée, « le jour où l'homme conquiert le fer et le façonne (ZOLA, 1994, p. 162). »

Le grand courant réaliste et naturaliste qui s'impose progressivement au XIX<sup>e</sup> siècle en France, de Balzac à Zola, et qui s'intéresse de plus en plus à l'évocation des milieux des personnages et à l'influence de ces milieux sur ces derniers, nous fournira un corpus privilégié au sein duquel nous avons privilégié : *L'Assommoir*, *Germinal*, *La Bête humaine*

---

<sup>1</sup> Pour plus d'informations sur Paris en tant que ville industrielle au XIX<sup>e</sup> siècle, visiter le site de l'exposition importante qui a eu lieu au Musée Carnavalet à Paris (automne 2011-hiver 2012) sur le thème: «Le peuple de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle » à l'adresse <http://www.carnavalet.paris.fr/en/expositions/le-peuple-de-paris-au-xixe-siecle>.

et *Travail* de Zola, *Jack* de Daudet, *Happe-Chair* de Lemonnier, renommé en Belgique comme Zola belge, *Sans famille* de Malot, pour la partie de la descente de Rémi dans la mine, et même *La Ville noire* de Sand, parce qu'on la considère comme le premier roman industriel français.

### I) La ville industrielle dans le roman

Si la ville en général, grande ou petite, capitale ou ville de province, constitue l'un des cadres privilégiés du « roman de mœurs » au XIX<sup>e</sup> siècle (voir Balzac) et des typologies publiées vers 1840 par les « Physiologies » et la « littérature panoramique » selon l'expression créée par Walter Benjamin pour définir cette littérature qui visait à décrire les caractéristiques et les mœurs des diverses classes et professions de la société française, et dont l'un des meilleurs exemples est constitué par le recueil collectif « *La grande ville* » (P. de Kock et alii.) paru en deux volumes en 1842-1844, la ville industrielle commence à apparaître plus précisément à partir de 1850 en littérature. Ainsi : Paris dans *L'Assommoir*, Montsou dans *Germinal*, Le Havre et Paris dans *La Bête humaine*, Thiers dans *La Ville noire*, Varses dans *Sans famille*, Culot dans *Happe-Chair*, Indret dans *Jack*, Coal-City dans *Les Indes noires*, Stahlstadt et Franceville dans *Les Cinq Cents Millions de la Béguine* et Beauclair et la Crècherie dans *Travail*. Une typologie rudimentaire permet de dégager deux tendances dans ces romans, l'optimiste et la pessimiste, et deux sortes de villes : les réelles et les imaginaires (même si toute ville « littéraire » est, par définition, fictive, donc imaginaire. Le Paris de Baudelaire ou de Balzac est un Paris bien défini, bien décrit, bien nommé dans ses rues et ses monuments).

Les villes de Sand, Malot, Lemonnier, Daudet, Zola (hormis la Crècherie de *Travail*) ont eu pour modèles des villes réelles, existantes, nommables et localisables sur la carte, et celles de Verne, surtout, et de Zola dans *Travail* relèvent des villes fictives et de l'utopie. S'agissant de ce dernier auteur et de son roman *Travail*, on voit bien qu'il mélange, avec un monde évoqué selon l'esthétique naturaliste et réaliste, un monde fictif et utopique inspiré de Fourier et de son phalanstère. Et le Paris du XX<sup>e</sup> siècle de Robida (dans son roman d'anticipation : *Le Vingtième siècle*, 1883) est à la fois un Paris réel et un Paris imaginé.

*La Ville noire* offre comme caractéristique d'être le premier roman français dont le cadre est consacré entièrement à l'évocation d'un univers

industriel, celui de la métallurgie spécifiquement. Jacques Noiray indique que George Sand a élaboré son décor en s'inspirant des manufactures de Thiers, coutellerie et papeterie, visitées par elle en 1859 lors d'un voyage en Auvergne (Noiray, 1981, p. 88). *La Ville noire*, amas de petits ateliers (« cinq ou six fabriques » avec huit mille ouvriers), correspond ainsi au type des villes industrielles du centre de la France du début de la révolution industrielle (*Ibid.*, p. 88). L'entrée dans cette nouvelle ère est figurée par l'émergence de la Barre-Molino, usine modèle de taille conséquente. Cette période charnière, du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, voit l'atelier se muer en manufacture et l'artisan (c'est lui, un menuisier, qui est encore au centre du *Compagnon du Tour de France* de Sand) en prolétaire et ouvrier<sup>2</sup>. Sand inaugure là aussi cette couleur noire du siècle, dont parlent les Goncourt, celle de la photographie et celle du charbon.

Et ce sont surtout les villes dont la mine de charbon forme le centre qui présentent ce point commun : elles sont noires, d'un noir produit par la boue et la poussière, qui de la rue monte aux toits, par la fumées des fours et des fourneaux, et qui des toits descend jusqu'à la rue. Tout est houille, tout est charbonneux, fuligineux :

« Les wagons chargés de minerai de fer ou de houille qui circulent du matin au soir sur des rails au milieu des rues sèment continuellement une poussière rouge et noire qui, par les jours de pluie, forme une boue liquide et profonde comme la fange d'un marais ; par les jours de soleil et de vent, ce sont au contraire des tourbillons aveuglants qui roulent dans la rue et s'élèvent au-dessus de la ville (MALOT, 1966, p.32). » « [Le coron], bordé de ses routes noires comme d'un liséré de deuil, ... (ZOLA, 1978, p. 145) ».

Les poussières noires caractérisent même les villes dont l'industrie est la métallurgie :

« Comme la sécheresse était grande depuis un mois, l'air, malgré l'heure matinale, ardaît d'une chaleur de fournaise et, par dessus le cortège, une poussière montait, presque noire dans le soleil éclatant (LEMONNIER, 1994, p. 55) ».

La machine, donc la machine à vapeur, donc le charbon, donc le noir, colore le siècle. Même ce « noir » s'introduit dans les corps, qui « crachent noir » comme le vieux Bonnemort dans *Germinal*, voire dans

---

<sup>2</sup> Le terme d'« artisan » s'avère fréquemment employé dans *La Ville noire*, au lieu d'« ouvrier »

les âmes comme ces « vapeurs » qui envahissent les esprits des femmes et des hommes.

Ces villes sont souvent dépeintes par des descriptions affectées de valeurs négatives. Elles sont monotones et répétitives sur le plan architectural, comme est monotone et répétitif tout travail « à la chaîne » devant des machines et toute « routine » dans les déplacements des ouvriers. Les foules d'ouvriers qui entrent dans Paris au début de *L'Assommoir* sont « sans un rire, sans une parole ». Le coron de *Germinal* se présente avec les « bandes régulières de ses tuiles rouges, sans cesse lavées par les averses (ZOLA, 1978, p. 145) ». Elles ne sont pas belles, telle la ville de Varses qui n'est « point une belle ville, ni propre, ni régulière » (MALOT, 1966, p. 32). Les machines et les usines, seules raisons de la création de ces cités, imposent leur présence obsédante et permanente. Claude Seassau explique que le Voreux dicte sa loi dans *Germinal* comme la Lison dans *La Bête humaine* (SEASSAU, 1989, p. 161). Elles se voient de loin, des portes ou des fenêtres des maisons, comme si les habitants ne pouvaient échapper à leur habitat :

« Quand les fenêtres étaient ouvertes, on s'apercevait, au delà des pelouses, [...] les Monts Bleus au-delà, la Crècherie avec son haut fourneau, et l'Abîme dont les cheminées géantes restaient debout » (ZOLA, 1994, p. 446).

« Si l'on regarde par les portes ou par les fenêtres, on voit des masses de fonte en fusion qui circulent comme d'immenses bolides, des marteaux-pilons qui lancent autour d'eux des pluies d'étincelles, et partout, toujours, des pistons de machines à vapeur qui s'élèvent et s'abaissent régulièrement » (MALOT, 1966, p. 32).

La nature, symbole de vie, de force, d'espoir, est absente de ces lieux : ni verdure, ni parc, ni jardin dans ces villes, ou, du moins, leur présence n'est que très rare. Tout est machine, l'industrie se montre omniprésente. *Germinal* n'évoque jamais un jardin dans le coron. L'on entend beaucoup parler d'un champ de blé formant le seul endroit où les ouvriers et les ouvrières se rencontrent, ou bien d'une forêt, le point de rendez-vous pour le déclenchement de la révolte, mais pas un jardin pour se promener en famille et pour que les enfants y jouent. Aux alentours de Varses, d'un aspect « tout à fait lugubre », ne se rencontrent ni arbres, ni herbes, seulement des bâtiments pour abriter les machines et le charbon. La

noirceur ne se limite pas à la ville mais s'étend à ses parages, contamine et « pollue<sup>3</sup> » en quelque sorte le paysage tout entier :

« Si l'aspect de la ville est peu séduisant, l'aspect de ce vallon est tout à fait lugubre : un cirque de colline dénudées, sans arbres, sans herbes, avec de longues traînées de pierre grise que coupent seulement çà et là quelques rayons de terre rouge ; à l'entrée de ce vallon, les bâtiments servant à l'exploitation de la mine, des hangars, des écuries, des magasins, des bureaux, et les cheminées de la machine à vapeur ; puis, tout autour, des amas de charbon et de pierres » (*Ibid.*, p.34).

*L'Assommoir* n'offre pas plus de nature. Un seul arbre rabougré met un coin de gaieté dans la rue de Gervaise. L'histoire se déroule à Paris, un Paris industriel, dans un quartier ouvrier (La Goutte d'Or) dont les habitants ne sont nés que pour travailler. Le personnage principal de *L'Assommoir* apparaît comme confiné dès les premières lignes du roman. Sa vision se restreint entre l'abattoir, noir d'ailleurs, et l'hôpital. Toute la vie de Gervaise tiendra entre ces deux lieux maudits, « où la mort fauche » (ZOLA, 1990, p. 25), et, puisque le roman n'est que la traduction de la vie de Gervaise, cette ambiance reste permanente dans tout le roman. Gervaise et les autres personnages vivent entre deux endroits funèbres. Ils sont confinés. L'on ne peut imaginer que ces deux endroits furent donnés par hasard ou seulement par l'impératif du réalisme et la documentation de Zola. Il est intéressant de savoir que ce dernier les cita volontairement et, nonobstant le souci documentaire, ajouta l'abattoir au paysage, alors qu'il n'existait plus<sup>4</sup>.

Dans ces villes sans distinction architecturale (le coron répétitif, la « caserne » collective des premières « cités » ouvrières créées par Napoléon III à Paris— Gervaise y loge après avoir perdu sa boutique), sans couleurs distinctes (le noir est la négation de la couleur), où l'ouvrier se déshumanise au contact de la machine et des tâches elles aussi

<sup>3</sup> Le verbe « polluer » apparaît pour la première fois, dans le sens industriel, dans *Les Villes tentaculaires* de Verhaeren, Voir sur cette question la thèse de Claire Robert, *Aux racines de l'écologie, un nouveau sentiment de la nature chez les écrivains français du XIXème siècle*, thèse en littérature française, Paris 3, 2008.

<sup>4</sup> « Gervaise, en raccrochant, va de l'abattoir (qui n'existe plus, mais je pourrais le laisser) à l'hôpital » (Dossier préparatoire, f° 80), cité par Colette Becker, « La Condition ouvrière dans *L'Assommoir* : un inéluctable enlèvement », *Les Cahiers naturalistes*, n° 52, 1978, p. 45.

répétitives, la personne humaine tend à s'effacer, à disparaître, à devenir « masse », ou « foule ». « Confusion », « troupeau », « effacement plâtreux », « neutre », « déteint », « sale », couleur « grise » servent à décrire les foules d'ouvriers qui se pressent au début de *L'Assommoir* et au moment où Zola décrit le défilé des mineurs en grève dans *Germinal*. Comme si l'ouvrier, hors de son lieu de travail, n'était plus rien, de même qu'il n'est rien dans son lieu de travail, soumis en permanence aux cadences de la « chaîne » et aux hiérarchies internes (maîtres et contremaîtres) de l'atelier. Ségrégation et hiérarchie sont les deux mots qui définissent la ville industrielle.

La ville de Varses s'avère de même dépourvue de statues et de monuments. Cette particularité concerne également les autres romans étudiés, où ne se rencontrent non plus ni concerts, ni théâtres. Le seul symbole culturel apparaissant dans les romans est souvent une image d'Epinal populaire punaisée au mur, ou quelques livres dépareillés comme dans la malle de Lantier dans *L'Assommoir*, et ce uniquement pour les ouvriers instruits<sup>5</sup>. Les églises, le tribunal et les écoles existent dans presque toutes les villes, mais sans que les romans leur accordent une grande place ; ce qui montre illustration de l'absence d'importance de ces endroits dans la vie des ouvriers, du fait qu'ils ne pensent qu'à travailler pour pouvoir vivre. Seul le cabaret, l'assommoir, lieu de toutes les pertes, lieu de l'alcoolisation de la société ouvrière (le petit Jack de Daudet finit dans l'alcoolisme) devient un centre de regroupement des personnages, où subsiste un peu de convivialité (voir, dans *L'Assommoir*, dans *Happe-Chair*, dans *Germinal*, le rôle central du cabaret). La question « hygiéniste », mot clé des médecins, philanthropes et urbanistes du siècle lié à cette société industrielle, traverse aussi tout le XIX<sup>e</sup> siècle.

Les villes où prend place l'histoire de *Jack* sont Paris et la banlieue de Saint-Nazaire. Un système de notations antagonistes et de variations se met alors en place entre ces deux lieux, l'un diversifié (Paris), l'autre très spécialisé (Indret) ; l'intérêt se focalise sur les quartiers populaires et les banlieues davantage que sur les villes elles-mêmes. L'univers du travail s'insère dans le cadre plus général de la cité, d'où des marges, des passages, des ghettos ouvriers et des ghettos bourgeois, des dominantes et

---

<sup>5</sup> Comme Magister dans *Sans famille*, Goujet et Lantier dans *L'Assommoir*, Jack dans *Jack*, Sept-Epées dans *La Ville noire*, Hurliaux dans *Happe-Chair*, Etienne et Souvarine dans *Germinal* etc.

des enclaves préservées, des lieux de travail et des lieux de détente, et donc, stylistiquement, possibilité pour l'écrivain de multiplier des parallèles et des antithèses. Dans *Jack*, l'écrivain évoque les bords de Seine au-delà de Bercy où « [...] comme épuisée par ce dernier effort, la ville en train d'expirer ne montrait plus que des mesures lamentables presque à fleur de terre » (DAUDET, [1965], p. 190). Daudet aime également à restituer la physionomie, l'atmosphère de chaque rue : il montre les vitrines luxueuses de la rue de la Paix aux approches de Noël, l'animation des rues du Marais à l'heure de l'ouverture des ateliers ou le va-et-vient des ouvriers sur le faubourg du temple un lundi soir férié, à l'instar de cette description de la quête de logement de Jack. Il descend la rue le nez en l'air en scrutant les façades à la recherche d'un panonceau « à louer », et le regard de Daudet se substitue au sien pour rendre cette atmosphère animée dominée par le tumulte et le fourmillement, où les clients attablés aux cabarets contrastent avec les ouvrières s'affairant aux courses du soir auprès des marchandes de quatre-saisons.

## II) Mises en récit

Naturellement, la première rencontre d'un personnage avec les symboles de la modernisation et de l'industrialisation s'avère intéressante, particulièrement lorsque le personnage contemple la ville d'une hauteur, d'un point de vue panoramique, occupant une position dominante, comme à l'incipit de *La Bête humaine* de Zola la gare bruyante est évoquée par les regards d'un homme accoudé à une fenêtre du 6<sup>ème</sup> étage d'un immeuble surplombant la gare. Pour la population du dix-neuvième siècle, le phénomène des villes industrielles et des usines était à l'évidence bouleversant. La question d'un « nouveau pittoresque » se pose, et Baudelaire est sans doute l'un des premiers à oser intituler « Paysage », terme réservé à la peinture, l'évocation d'un monde urbain fuligineux contemplé depuis une mansarde. Nous trouvons ces traits et cette mise en scène lors qu'Etienne arrive à Montsou, quand Ragu domine la Crècherie, quand Jack, sur le bateau, s'approche d'Indret, lorsque Ragu ou Delaveu, habitant une ville industrielle, contemple l'utopie de Luc de loin, ou quand Sept-Épées rencontre *La Ville noire* à sept ans. Cette observation nous est précieuse puisqu'elle nous dévoile et sélectionne d'emblée les caractéristiques « saillantes » de la ville industrialisée, les points qui choquent parfois, leurs caractéristiques communes vues de l'extérieur, par un regard distancié et neuf, voire naïf



(souvent celui d'un enfant, d'un promeneur, d'un touriste, d'un étranger, d'un voyageur).

La description de la cité industrielle est d'abord prise en charge par le regard d'un personnage : Jack est frappé en premier lieu par la présence « de longues cheminées » et ensuite par l'« épaisse fumée noire, étalée, répandue » qui en sortait (*Ibid.*, p. 288). Dans *La Bête humaine*, Séverine, du Havre, ne peut apercevoir que « les fumées des usines voisines » (ZOLA, 1997, p. 208). Etienne les distingue également alors qu'il s'approche, très tôt le matin, de Monstou. Se présente d'abord à lui « la silhouette d'une cheminée d'usine [...] noyée de nuit et de fumée » (ZOLA, 1978, p. 50). Les flammes de l'usine, rouges, forment de bons guides pour Hurliaux cherchant son chemin « dans les ténèbres pâles » (LEMONNIER, 1994, p. 100). En revanche, les fumées des usines sont généralement « noires » et salissent « le ciel au-dessus d'elles ». C'est aussi un ciel taché par de « gros tourbillons noirs » que Séverine contemple.

Ce dominant noir servira évidemment de toile de fond générale pour faire ressortir, çà et là dans l'intrigue, des moments contrastants où apparaîtra la couleur rouge du sang d'un meurtre, ou le blanc d'une chute de neige, ou les couleurs plus chatoyantes d'une fête, ou le vert d'une échappée momentanée à la campagne. Ce nouveau pittoresque industriel modifie sensiblement les habitudes pittoresques et la palette générale du système des couleurs dans le roman.

Parallèlement à la vision, l'ouïe est « frappée » par les bruits des usines. Au début du *Rouge et le Noir* de Stendhal, le narrateur-voyageur rencontre d'abord du bruit, celui de la fabrique de clous de Monsieur de Rênal. Même chose à la première page de *La Bête humaine* de Zola, (vision brouillée par les fumées, bruits, sifflets, etc. de la gare). Le regard jeté sur les premiers éléments visibles-visuels de la ville industrielle, est rapidement associé au « vacarme retentissant, des coups de marteaux sur du fer, sur de la tôle, des bruits sourds, d'autres plus clairs, diversement répercutés par la sonorité de l'eau, et surtout un ronflement continu, perpétuel, comme si l'île eût été un immense steamer arrêté et grondant, activant ses roues à l'ancre et son mouvement dans l'immobilité » (DAUDET, 1965, p. 288). Cette sensation enveloppe toute la perception de Jack alors qu'il s'approche de l'île Indret. La même association sensorielle se retrouve pour Sept-Épées, aux prises avec « le fracas d'une usine bruyante » (SAND, 1978, p. 15). Le Voreux aux premières pages

de *Germinal* laisse également entendre « le bruit lointain d'un marteau, tapant sur de la tôle » (ZOLA, 1978, p. 50). L'ouvrier est du côté du bruit, du cri, du geste, voire du chant, c'est à dire de l'anti-langage. Ou bien les ouvriers sont silencieux, ou bien ils chantent et sifflent, ou bien ils ne parlent que par cris et ordres, ou bien ils rient et font des plaisanteries (l'atelier des fleuristes à la fin de *L'Assommoir*), ou bien ils hurlent des slogans (dans les grèves et manifestations— voir *Germinal*), ou bien ils ne parlent que par clichés et par tautologies (la préface de Zola à son roman *L'Assommoir* le présente comme un « roman philologiques »), comme si l'ouvrier avait du mal à « prendre la parole » (politiquement ou autre).

Pendant, l'essentiel réside dans l'état d'esprit du personnage nouvellement arrivé : il est légitimement « étourdi », « halluciné », « égaré » (SAND, 1978, p. 15). Il peut aussi prendre le vertige, à l'instar de Sept-Épées :

« Quand je fus au milieu et que je me sentis rebondir sur les fils de fer, je me crus perdu. La tête me tournait, j'avais le vertige ; pourtant l'étonnement et la nouveauté me faisait oublier mon chagrin » (Idem.).

La mise en abîme autodescriptive, par laquelle le roman décrit métaphoriquement ce que Sept-Épées est en train de faire, est ici évidente : ces voyageurs « abasourdis » et « étonnés » dont parlent les premières lignes du roman ou du chapitre peuvent être considérés comme les métaphores transparentes du lecteur lui-même étonné ou abasourdi ou surpris par le « bruit » (au sens informatique) du texte inconnu qui s'ouvre devant lui à ce moment de sa lecture. On peut citer comme un exemple de ce cas les innombrables machines bruyantes qui se rencontrent aux incipits de tant de romans du XIX<sup>e</sup> siècle (voir les premières lignes de *L'Éducation sentimentale*).

Si dans un grand chassé-croisé symbolique l'ouvrier tend à ce chosifier, à se mécaniser, à répéter des tâches « machinales » qui l'apparentent à la machine, la machine elle tend *elle-même* à prendre vie. La ville ou l'usine s'apparentent dans la distance à un monstre, une « bête goulue, accroupie là pour manger le monde » (ZOLA, 1978, p. 50), et par la suite, Etienne « ne comprenait bien qu'une chose : le puits avalait des hommes par bouchées de vingt et de trente, et d'un coupe de gosier si facile, qu'il ne semblait pas les sentir passer » (*Ibid.*, p. 68). Ainsi, sa première impression se trouve renforcée par sa visite du Voreux. Nous verrons bientôt que « le monstre » est une métaphore utilisée par les

ouvriers aux usines et à la mine afin de mieux décrire leur lieu de travail, de mieux le faire connaître aux autres. Ces lieux de travail y ressemblent indéniablement, physiquement et moralement. Voici que de loin Etienne trouve ces mêmes ressemblances :

« Il [Etienne] regardait, retrouvait chaque partie de la fosse, le hangar goudronné du criblage, le beffroi du puits, la vaste chambre de la machine d'extraction, la tourelle carrée de la pompe d'épuisement. Cette fosse, tassée au fond d'un creux, avec ses constructions trapues de briques, dressant sa cheminée comme une corne menaçante, lui semblait avoir un air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger le monde. Une porte brusquement ouverte lui avait permis d'entrevoir les foyers des générateurs. Il s'expliquait jusqu'à l'échappement de la pompe, cette respiration grosse et longue, soufflant sans relâche, qui était comme l'haleine égorgée du monstre » (*Ibid.*, p. 50).

Certes il peut arriver que, dans certains cas, certains héros romantiques soient placés plus haut que la ville de sorte qu'ils la « dominant ». La domination géographique surplombante se traduit traditionnellement en une sorte de supériorité sur l'autre, en un défi relevé. C'est ainsi que Rastignac, dans le *Père Goriot*, s'installe sur les collines du Père Lachaise et lance un défi à Paris, en lui demandant sa part. La scène est reprise dans *La Curée* de Zola. À la différence des ouvriers, Rastignac se montre instruit, connaissant les codes de la vie bourgeoise et sachant fréquenter ce milieu en bourgeois. À l'opposé, la mise en surplomb des ouvriers romanesques sur la ville ne signifie en aucun cas une supériorité. Ils essayent de lire des signes qu'ils ne comprennent pas, ils se confrontent avec les symboles illisibles de l'industrialisation du siècle, et ne pensent qu'à survivre et à gagner leur pain quotidien. Ils ne constituent en aucune manière des arrivistes, ou des conquérants, avec l'intention de se voir au même rang que les bourgeois. Dès les premières pages de *Germinal*, avant même que le lecteur ne devienne familier du personnage, il le trouve « domin [er] le pays entier » (ZOLA, 1978, p. 54). Tout au long de l'histoire, ce défi acquiert sa consistance et sa forme et se jette contre la ville et ses dirigeants. Le défi se mue alors en une guerre inlassable, mais sans résultat pour les ouvriers. Le même épisode se rencontre pour Gervaise dans *L'Assommoir*, baissant ses yeux vers Paris en le contemplant, toujours au début du roman, depuis les fenêtres de l'hôtel Boncœur. Elle cherche apparemment son mari parmi les passants, mais en fait part en quête de sa

« part » de vie dans cette grande ville industrielle. Problème d'acclimatation et d'intégration plus que de conquête. Cela constitue le but de son émigration du village à Paris. Cette soif perdure tout au long du roman, sans être étanchée, Gervaise mourant pitoyablement dans la pire des situations possibles, sa « part » se déroband au fur et à mesure. Vais-je survivre, vais-je m'assimiler dans cette ville ? Telles sont les deux questions que se posent en général les « nouveaux » qui arrivent dans la ville industrielle.

Nous pouvons retrouver cette même mise en surplomb sur la ville s'agissant de l'utopie industrielle de la Crècherie, alors que Delaveu, le directeur de l'Abîme, la regarde en « allant d'une fenêtre à l'autre » (ZOLA, 1994, p. 407), ou bien dans la scène de la sortie de Ragu hors de la ville, le romancier précisant alors qu'« il dominait la ville » (*Ibid.*, p. 620). Il est notable que concernant l'utopie, l'ascendance physique n'est le fait que des ennemis de celle-ci. Ceci peut correspondre au caractère céleste de l'utopie, déjà mis en lumière, symbole de l'illusion que forme la domination simplement physique de ses opposants. Ses adversaires ne doivent en aucun cas triompher de l'utopie, cas dans lequel cette dernière ne serait en réalité pas une utopie. Elle paraît toujours prédestinée à vaincre. De surcroît, elle doit constamment apparaître belle, charmante, verte, propre et splendide, même aux yeux de ses rivaux. Ces traits attirent notre attention lorsque se décomptent les pas de Ragu s'éloignant de la ville en la dominant toujours. Il est curieux de suivre la marche de ce personnage partant de la ville vers les montagnes. Dans la vision utopique, plus il s'éloigne de la Crècherie, plus elle s'agrandit, s'étend : « Il monta plus haut, il monta toujours. Mais, à mesure qu'il montait et qu'il se retournait, la Cité semblait s'agrandir, tenait toute la plaine [...] » (Idem.). Ainsi, la cité devient si grande qu'elle tient « toute la plaine », laquelle devient « le ciel lui-même, avec son infini de bleu sombre et d'étoiles étincelantes » (Idem.). Toujours en ce sens, l'aspect de la ville utopique dans la distance s'avère complètement différent de celui d'une ville industrielle réelle. Le roman évoque sa beauté, sa douceur, elle qui, dans la « douceur de la belle nuit de juin », ressemble à « un autre ciel, fourmillante, elle aussi, de petits astres sans nombre. C'étaient les milliers et les milliers de lampes électriques qui venaient de s'allumer ». Montant plus haut, Ragu « revit la Cité qui resplendissait davantage ». Au lieu du vacarme des machines, ce sont « les rires et les chants » qui lui arrivent encore « plus clairs » au fur et à mesure qu'il « montait »

(Idem.). Cette exagération dans la représentation de l'utopie vue de loin pourrait certes poser quelque problème dans la réflexion sur l'objectif de leur introduction dans les romans, car les dressant contre les villes industrielles vraisemblables. Pourquoi tant de différences en une même période et dans un seul roman ? Une hypothèse envisageable serait l'intention de l'auteur de remettre en valeur le travail des ouvriers, au sujet duquel Zola a tant parlé au cours de ses Rougon-Macquart. Ou ne serait-ce pas pour faire valoir le mérite des ouvriers, tant opprimés, de ce dix-neuvième siècle ?

C'est toujours en introduisant un nouveau venu dans la ville industrielle que les écrivains font connaître à leurs lecteurs, partie après partie, ses spécificités. Avec Rémi, nous voyageons dans la mine et nous voyons les moyens de la descente, du travail et de la remontée, observés depuis le point de vue d'un novice. Jack nous amène dans sa fabrique située dans l'île Indret et, après nous avoir familiarisés avec la vie et le travail des ouvriers de cette île, il change de métier pour nous informer des ouvriers des bateaux. De même, Zola fait entrer, tout au début du roman, Etienne au Voreux. Avec ce personnage de chômeur *et de marcheur* à la recherche d'un travail, le lecteur découvre successivement une vision nocturne et inquiétante de la fosse, puis la salle de la recette et les manœuvres de la descente, puis les galeries, le front de taille, l'écurie au fond de la mine, le criblage, l'ensemble des installations et des métiers de la mine. Zola nous fait voir également le monde des ouvriers dans *L'Assommoir*, par le biais de Gervaise allant au lavoir, puis s'établissant comme blanchisseuse, puis visitant un atelier d'orfèvre, puis une forge, puis un atelier de fleurs artificielles (le fameux « article de Paris » où travaille sa fille la jeune Nana.) ce qui permet à l'auteur naturaliste de « couvrir » l'ensemble des activités d'un quartier industriel.

Cette première visite ne s'avère jamais simple, et, hormis la stupéfaction qu'elle entraîne presque toujours, la peur peut s'ajouter à cet état d'âme. Un enfant comme Jack éprouve de la crainte devant les symboles gigantesques et effrayants du travail industriel. Cette visite peut engendrer aussi la peur chez une femme telle Gervaise, qui n'a jamais mis le pied dans une usine, et se trouvant prise par « une peur instinctive » (ZOLA, 1990, p. 206). Ce premier face à face avec un atelier de travail, une usine ou une mine semble dangereux et nos héros sont toujours accompagnés par des spécialistes : Gervaise par Goujet, Jack par

Roudic, Rémy par Magister et enfin Etienne par la famille Maheu. Il faut des guides et des Ariane pour s'orienter dans l'antre du Minotaure.

La première sensation correspond à celle de la vue lointaine. Nous assistons à l'ahurissement et la surprise de Jack se retrouvant face aux portes qui restaient ouvertes des ateliers « à cause de la chaleur ». Il aperçoit ensuite « un grouillement de bras levés, de têtes noircies, de machines en mouvements dans une ombre d'antre, profonde et sourde, qu'une lueur rouge éclairait par saccades » (DAUDET, [1965], p. 291). Les feux rouges sont aussi remarqués par Gervaise, alors qu'elle tremblait avec la salle, « secouée par les machines » (ZOLA, 1990, p. 206). Dans cet endroit, « toutes sortes de bruits sifflaient et ronflaient ». Le vacarme y est « assourdissant ». Jack est victime d'un tapage effroyable « qui variait(en)t sans s'atténuer ». « Tout grince, gronde, résonne, hurle et aboie ». La fumée et la noirceur s'avèrent inséparables des machines dans toutes les usines et mines. A toutes ces observations, il faut ajouter l'air impur et les poussières que les ouvriers, « suffoqués », respirent en travaillant dans les salles « empest(ées) ».

La première descente d'Etienne dans la mine est comparable à un cheminement au sein d'un labyrinthe, où « quatre galeries s'ouvraient là, béantes » (ZOLA, 1978, p. 81). Etienne a la sensation qu'elle dure « des heures », même s'il ne s'agit en réalité que d'une minute. Ses impressions sont celles qui évoluent dans un décor fantastique et irréel où les chevaux, silhouettes floues, deviennent des « bêtes vagues, au trot de fantôme », où une série de wagons à l'arrêt apparaît telle qu'un « long serpent noir » endormi (*Ibid.* p. 82).

La visite de Luc de l'Abîme se présente de manière analogue et s'effectue par contraste avec son utopie, dans laquelle, au lieu d'une Abîme noire, Zola nous présente le « soleil qui baignait(en)t les salles ». A l'opposé de la saleté et des poussières, l'auteur nous emmène dans des salles décrites de la sorte : « toutes étaient pavées en dalles de ciment, ce qui diminuait beaucoup les poussières, si nuisibles. L'eau coulait partout en abondance, permettait de continuel lavages ». Les « lourdes halles » laissent place aux « salles légères » et les fumées ont « presque » disparu « grâce aux cheminées nouvelles qui brûlaient tout ». Le travail pénible s'y trouve remplacé par un « travail moins lourd aux épaules » (ZOLA, 1994, p. 213).

Mais l'échelonnement progressif des descriptions du monde industriel n'est pas là seulement au service d'un projet de description

exhaustive, secteur après secteur, d'un « monde. » (terme de Zola) qui nous serait décrit seulement par des scènes de travail. Tout travail met en jeu des corps, et met en jeu du récit (des horaires, des modes d'emplois, des programmes). C'est un nouveau gisement de récit, de drames, d'accidents spécifiques, donc de rebondissements narratifs, de « suspense », que découvrent les romanciers avec la ville industrielle. La description du travail de zingueur de Coupeau dans *L'Assommoir* se termine par une chute du toit. Car l'accident devient, dans l'évocation de toute ville industrielle, un facteur important pour tout romancier, nouveau dans la littérature, et pour l'économie du récit : décrire une mine de charbon laisse prévoir le coup de grisou (*Germinal*) ; décrire l'acte de forger un boulon laisse prévoir un ratage (le boulon déformé de Bec-Salé dans *L'Assommoir*) ; //poser un travail c'est poser la possibilité d'// un sabotage (*Germinal*) ou l'accident (*Happe-Chair*, *La Bête humaine*, *Jack*, *Sans famille*). Qui dit progression dans les descriptions qui s'enchaînent dans l'évocation d'une usine, d'une mine, d'un atelier, d'une ville industrielle dit aussi installation progressive d'un suspense narratif et dramatique : l'accident est toujours, plus ou moins prévisible, au bout de cette chaîne de descriptions.

### Conclusion

La ville industrielle est une ville ségrégationniste (les ouvriers sont « postés » dans tel ou tel poste de travail sur une chaîne, habitent telle ou telle maison dans un coron, tel ou tel appartement d'un immeuble collectif, tel ou tel quartier de la ville), une ville hiérarchisée (en patrons, contremaîtres, ouvriers de tel ou tel rang), une ville neutralisée (quant aux couleurs, au langage) et une ville dangereuse (maladies professionnelles, alcoolisme et accidents y sévissent). En bonne méthode, il faudrait analyser cette ville noire dans son réseau de relations littéraires, quand elle forme antithèse et système avec d'autres représentations, avec d'autres mythes contemporains de villes, celui de la « ville lumière » (Paris) ou de la « ville musée » (Florence, Rome) ou de la ville d'eaux mortes (Bruges, Venise) également omniprésentes dans le roman fin de siècle. Toutes ces villes qui ont leur lieu, leur topographie concrète, et leur topique de clichés, qu'elles relèvent de la vision très sombre de Zola et de Lemonnier ou des images plus « sentimentalises » de Sand et de Malot, s'opposent aux villes du non-lieu, à l'u-topie, aux villes industrielles idéales de Zola (Crècherie dans *Travail*) , de Verne

(Franceville) et de Sand (à la fin de *La Ville noire*), surtout faites pour mettre la technique au service du bonheur de leurs habitants. Il faudrait aussi mettre en perspective historique les jugements de valeurs, souvent négatifs, qui paraissent bien majoritaires chez la plupart des écrivains : il faudra sans doute attendre Apollinaire — voir son grand poème « Zone » qui fait la louange des « rues industrielles » modernes—et les suprématistes pour que la littérature devienne sensible à une « beauté » nouvelle de ces villes. Mais la ville industrielle et l'usine, en entrant en force dans le roman, imposent aux écrivains d'inventer de nouvelles formes stylistiques, un nouveau pittoresque, de nouveaux gisements d'intrigues, une nouvelle palette descriptive, un nouveau statut du personnage sous l'influence des milieux, de nouveaux enjeux et de nouvelles questions idéologiques et politiques.



**Bibliographie**

- BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal*, Gallimard, Paris, 1965.
- BECKER Colette, "La Condition ouvrière dans *l'Assommoir* : un inéluctable enlèvement", in *Les Cahiers naturalistes*, 1978, N° 52, pp. 42-57.
- DAUDET Alphonse, *Jack*, Flammarion, Paris, 1965.
- LEMONNIER Camille, *Happe-Chair*, Labor, Bruxelles, 1994.
- MALOT Hector, *Sans famille*, Hetzel, Paris, 1966.
- NOIRAY Jacques, *Le Romancier et la machine I*, Corti, Paris, 1981.
- ROBERT Claire, *Aux racines de l'écologie, un nouveau sentiment de la nature chez les écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse en littérature française, Paris 3, 2008.
- SAND George, *La Ville noire*, présent. et notes de Jean Courier, P.U.G., Grenoble, 1978.
- SEASSAU Claude, *Emile Zola, le réalisme symbolique*, José Corti, Paris, 1989.
- ZOLA Emile, *Germinal*, préface d'André Wurmser, Gallimard, Paris, 1978.
- ZOLA Emile, *L'Assommoir*, Ed. Pocket, Paris, 1990.
- ZOLA Emile, *La Bête humaine*, Fasquelle, Paris, 1997.
- ZOLA Emile, *Les Quatre Évangiles : Travail*, préface de Thierry Paquot, L'Harmattan, Paris, 1994.