



# NODUS SCIENDI

**ISSN 2308-7676**

**Titre clé: Nodus sciendi**

**Tiré de la norme ISO 3297 qui définit l'ISSN et ses utilisations**

**VOLUME 1**

## COMITÉ SCIENTIFIQUE DE REVUE

**BEGENAT-NEUSCHÄFER, Anne**, Professeur des Universités, Université d'Aix-la-chapelle

**BLÉDÉ, Logbo**, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët Boigny.

**BOA, Thiémélé L. Ramsès**, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny

**BOHUI, Djédjé Hilaire**, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët Boigny

**DJIMAN, Kasimi**, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët Boigny

**KONÉ, Amadou**, Professeur des Universités, Georgetown University, Washington DC

**MADÉBÉ, Georice Berthin**, Professeur de Universités, CENAREST-IRSH/Université Omar Bongo

**SISSAO, Alain Joseph**, Professeur des Universités, INSS/CNRST, Ouagadougou

**TRAORÉ, François Bruno**, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny

**VION-DURY, Juliette**, Professeur des Universités, Université Paris XIII

**VOISIN, Patrick**, Professeur de chaire supérieure en hypokhâgne et khâgne A/L ULM, Pau (64)

**WESTPHAL, Bertrand**, Professeur des Universités, Université de Limoges

## ORGANISATION

*Publication* / **DIANDUÉ Bi Kacou Parfait**,

Maître de Conférences, Université Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan

*Rédaction* / **KONANDRI Affoué Virgine**,

Maître de Conférences, Université Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan

*Production* / **SYLLA Abdoulaye**,

Maître-Assistant, Université Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan

# SOMMAIRE

PR. BOHUI DJÉDJÉ HILAIRE, (Université Félix Houphouët Boigny-Abidjan)

« ANALYSE DE L'IMPLICITE À TRAVERS QUELQUES FAITS DE LANGUE "MÉLANGÉS" »

DR SEKA AMAN JUSTIN, (Université Félix Houphouët Boigny-Abidjan)

« LES DÉPLACÉS DE GUERRE EN MILIEU URBAIN : RECONSTRUCTION IDENTITAIRE À TRAVERS L'OCCUPATION DES ESPACES PUBLICS ABIDJANAIS »

DR. COULIBALY MOUSSA, (Université Félix Houphouët Boigny-Abidjan)

« DIGRESSION ET CRÉATION ROMANESQUE DANS LA TRAVERSÉE DU GUERRIER DE JÉRÔME DIÉGOU BAILLY »

PR. MADÉBÉ, GEORICE BERTHIN, Professeur de Universités, CENAREST-IRSH/Université Omar Bongo.

« INTER-ESPACE DE LA LANGUE ET IMAGINAIRE ROMANESQUE SUBSAHARIEN EN LANGUE FRANÇAISE. ESSAI SÉMIOTIQUE SUR LES NOTIONS DE FRONTIÈRE, D'INTERSECTION ET DE TRANSVERSALITÉ»

PR. DIANDUÉ BI KACOU PARFAIT (Université Félix Houphouët Boigny-Abidjan)

« LA FRATRIE DES DICTATEURS : TOPOSCOPIE D'UNE GÉNÉALOGIE DANS L'IMAGINAIRE KOUROUMIEN »

DR. KAMATÉ BANHOUMAN (Université Félix Houphouët Boigny-Abidjan)

« LA POLITIQUE CULTURELLE DE LA CÔTE D'IVOIRE EN QUESTION »

PR. VOISIN PATRICK, Professeur de chaire supérieure en hypokhâgne et khâgne A/L ULM, Pau (64)

« LE CORPS ESPACE CULTUREL »

PR. DJIMAN KASIMI, (Université Félix Houphouët Boigny-Abidjan)

« DU LIVRE ANGLOPHONE EN MILIEU FRANCOPHONE: UNE ANALYSE DE L'INSTITUTION LITTÉRAIRE »

PR. SISSAO ALAIN JOSEPH, (Universités, INSS/CNRST, Ouagadougou)

« LES HÉROS ET LA MORT DANS LES ÉPOPÉES DE SOUNDJATA ET DE GILGAMESH »

DR. AKROBOU EZECHIEL, (Université Félix Houphouët Boigny-Abidjan)  
« L'IMAGE DU PERSONNAGE FÉMININ À TRAVERS LES SOLEILS DES  
INDÉPENDANCES DE KOUROUMA AHMADOU: CAS DE SALIMATA »

PR. BOA THIÉMÉLÉ RAMSES, (Université Félix Houphouët Boigny-Abidjan)  
« MYTHOLOGIES AFRICAINES ET POUVOIR DES ORIGINES »

PR. KONÉ AMADOU, (Georgetown University)  
« POUR UNE THÉORIE CRITIQUE TRADITIONNELLE DES TEXTES AFRICAINS  
»

DR. DJANDUÉ BI DROMBÉ, (Université Félix Houphouët Boigny-Abidjan)  
« REPENSER L'ÉVALUATION DES ENSEIGNANTS DU SECONDAIRE EN CÔTE  
D'IVOIRE »

DR. SYLLA ABDOULAYE, (Université Félix Houphouët Boigny-Abidjan)  
« UN CADAVRE ENCOMBRANT : CRIME, POLITIQUE ET LITTÉRATURE DANS  
LA BÊTE HUMAINE D'ÉMILE ZOLA »

# CONTRIBUTION

## UN CADAVRE ENCOMBRANT : CRIME, POLITIQUE ET LITTÉRATURE DANS *LA BÊTE HUMAINE* D'ÉMILE ZOLA

Dr. SYLLA Abdoulaye, ( Université Félix Houphouët Boigny-Abidjan )

### Introduction

Il est étonnant, après coup, que des questions qui se révèlent évidentes n'aient pas été posées depuis longtemps, tant les faits sur lesquels elles portent sont massifs et tombent sous le sens, –après coup–.

Pourquoi n'a-t-on jamais posé la question de la relation de l'auteur des Rougon-Macquart avec le genre du roman policier social quand on sait que sa série avait pour surtitre « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire » ; quand on sait que toute son œuvre, classifiée populaire, est d'abord parue en roman-feuilleton ; que son Naturalisme est une exacerbation du Réalisme dans le social (Gérard Genette évoque à ce sujet le qualificatif de « behavioriste »<sup>1</sup>) ; que la littérature bien-pensante n'a jamais voulu reconnaître Zola<sup>2</sup> ; que cette œuvre, subversive et sentant le souffre, est, un siècle après la mort de son auteur, toujours mise à l'Index ; qu'elle rendait compte de la violence des rapports sociaux et discréditait le discours de la fin de la lutte des classes, de la société pacifiée ; qu'au moins trois romans sont des récits de crimes et d'enquête ; que *La Bête humaine* est génériquement donnée par Zola comme un roman judiciaire ? Comment n'a-t-on pas vu que *Le facteur sonne toujours deux fois* était une variation de *Thérèse Raquin* ?

Deux raisons peuvent être évoquées à cette situation : la diversité de l'œuvre et le combat pour la légitimité littéraire. Par son projet littéraire, qui consistait à « faire pour son temps, celui du Second Empire, ce que [Honoré de] Balzac a fait pour le siens : une œuvre cyclique, avec retour des mêmes personnages, qui concernât tous les étages de la société »<sup>XXX</sup>, Zola s'est empêché de creuser chaque veine découverte par lui, occupé qu'il était à explorer maints territoires des lettres. Ainsi n'a-t-il écrit qu'un seul roman noir, laissant à d'autres la latitude de graver leur nom sur les tables d'or de l'histoire littéraire du polar. D'autant plus que les universitaires spécialistes des études zoliennes ont mis toute leur érudition à l'arrimer au versant « honorable » de la littérature, suivant en cela l'exemple de l'auteur lui-même, qui, malgré une œuvre entièrement parue d'abord en roman-feuilleton, a fini par se distinguer d'une littérature populaire<sup>3</sup> dont il ne sentait que trop les affinités. Pourtant, le « grand

---

<sup>1</sup> On voit que ce manifeste tardif [la préface de *Pierre et Jean*] du roman réaliste ou naturaliste est aussi un manifeste très précoce du roman dit « behavioriste ». Cf. Genette 231.

<sup>2</sup> Multiples échecs à l'Académie, panthéonisation mouvementée, entrée tardive et chiche au concours de l'Agrégation...

<sup>3</sup> « Zola, qui reconnaissait en 1866 de la « verve » et de l'« imagination » aux conteurs du roman-feuilleton, et qui, s'il en assignait plutôt la lecture à la jeunesse, avouait du moins qu'ils « passionnaient », et « attachaient »,

public », moins prisonnier des catégories académiques<sup>4</sup> a toujours fait le lien entre le maître de Médan et le roman noir. A preuve le surnom de « Zola de Washington » donné à l'auteur de polars américain Georges Pelecanos qui dissèque depuis quinze ans (à raison d'un roman par an) les crimes de Washington.

Si l'on fait l'économie des préventions et qu'on postule *La Bête humaine* dans le genre policier, une série de questions assaille le critique : le roman noir a-t-il connu les conditions d'une première naissance au XIXe siècle ? Zola est-il le précurseur de Dashiell Hammett ? Peut-on tenir *La Bête humaine* pour le premier roman noir ? Si oui, est-ce un polar politique, c'est-à-dire interroge-t-il le rapport au pouvoir, la dimension sociale du crime ? Ce faisant, quel regard Zola jette ainsi sur son temps et comment situe-t-il son texte par rapport genre du roman policier ?

Cette étude s'autorisera, pour répondre à la problématique que soulèvent ces questions, une démarche fondée sur un triptyque composé de la question du contexte, du genre et de la réception, chacune, fusionnant les lieux du littéraire, du social et du politique.

## **I/ Zola avant Hammett ou la première naissance du roman noir**

### **I.1- Le sociotope du *Krimi***

Le roman noir aurait pu ne pas voir le jour tant il est foncièrement la progéniture d'un environnement social très particulier. Ce constat fait l'unanimité auprès des critiques (Boileau-Narcejac, Robert Deleuse, Mary Telus, Dominique Kalifa). Ceux-ci évoquent la société industrielle urbanisée comme le terreau de ce genre littéraire. En fait, un élément manque à la formule pour que la réaction le produisant soit complète. Le roman noir ne peut voir le jour que dans une société industrielle, urbaine *et libérale* qui entre en crise. C'est cette configuration –et semble-t-il, elle seule– qui est à même de produire le sociotope propice<sup>5</sup>.

Chaque paramètre formate et amplifie les effets des deux autres pour arriver à la société interlope qui est la matrice du roman noir. Il serait intéressant d'observer étape par étape ce processus. D'abord l'industrie qui promet un nouveau type de ville :

Auparavant, la production industrielle et la transformation des biens n'étaient pas nécessairement liées à la ville [...]. Dorénavant, l'industrie, parce qu'elle a besoin d'une main-d'œuvre abondante qu'elle emploie sans relâche, est assujettie à la présence de collectivités : soit qu'elle s'établisse à la ville, soit qu'elle crée la ville en suscitant des rassemblements d'hommes. Dans l'un et l'autre cas, il y a désormais corrélation entre la ville et l'industrie. (Rémond 162-163)

---

traite en 1872 le feuilleton de « sentine » du journal où nulle âme littéraire honnête n'oserait se risquer. » (Queffélec-Dumassy 72)

<sup>4</sup> Il faut être juste, Julia Kristeva fait ce lien dans une allocution prononcée le 19 juin 1993, lors de la célébration du centenaire des Rougon-Macquart : « [Zola] a le talent de l'insupportable, du grotesque, de cette lamentable condition humaine que traduisent le roman noir et le roman policier. » (Cité par Pagès in Pagès 119)

<sup>5</sup> Mais elle doit se réaliser dans un sol moral fondé sur une conception utilitaire du crime et la nature jubilatoire du spectacle du meurtre. En cela, le roman noir est un digne descendant de la tragédie antique. Il semble possible de suivre les empreintes sanglantes de la bête humaine allant de la tragédie antique, traversant l'opéra et le roman noir pour arriver au film d'horreur.

Puis l'exacerbation de l'urbanisation produisant dans une topographie duelle, deux modèles d'urbains ségrégués l'un face à l'autre en un rapport antagonique : faubourgs et banlieues miteux campant autour de centres villes cossus : « les villes d'Anciens Régime mêlaient les classes et les activités. Désormais la différence et l'inégalité des catégories sociales s'inscrivent aussi dans la topographie des villes : aux beaux quartiers, réservés à la bourgeoisie, s'opposent les quartiers populaires. » (Rémond 166) Il a même été question de deux humanités : « ainsi dans tous les secteurs à la fois, le logement comme le travail, le divorce s'approfondit entre les riches et les pauvres. Les villes modernes juxtaposent deux humanités qui se côtoient sans se rencontrer, qui vivent dans deux univers totalement séparés. » (Rémond 166)

Ensuite, si l'on immerge cette urbanité dans une atmosphère de libéralisme, par l'action de l'argent comme valeur suprême, de l'individualisme qui désagrège les anciennes solidarités, du profit comme moteur de toute activité, et par la limitation absolue de l'action de l'Etat, se produira de la solitude, de l'instabilité, de l'anonymat et de la rancœur : « toute une population indigente a brusquement perdu la protection que lui assurait le réseau des liens personnels et vit désormais dans une société anonyme où les relations sont juridiques, impersonnelles et matérialisées par l'argent. Achat, vente, rémunération, salaire : hors de là, point de salut. » (Rémond 48)

Qu'advienne enfin une phase d'exacerbation de libéralisme –d'une durée de vingt-cinq à trente ans– caractérisée par un « droit acquis » à l'euphorie<sup>6</sup>, une poussée spéculative pure, se nourrissant toutes deux de la dernière innovation schumpetérienne<sup>7</sup> en date, et une dérégulation quasi parfaite, alors se trouve réalisé l'environnement social très particulier qui est le vivier du roman noir.

La corrélation que nombre d'analystes établissent entre le roman noir et la crise de 1929 est donc pertinente. Loin d'être une fausse bonne idée, une erreur chronologique ou liée à la construction d'une « légende dorée » de la littérature noire, cette crise est belle et bien la cristallisation d'un contexte socio-économique, admirablement analysé par John K. Galbraith dans *La crise économique de 1929*, dont le roman noir est effectivement le fils.

Pourtant, au grand dam des philosophes phénoménologues, cette configuration sociale particulière, malgré sa complexité ne s'est pas produite qu'une seule fois. L'on peut l'observer advenant presque à l'identique à deux autres périodes de l'histoire : le Second Empire en France et la génération néolibérale actuelle<sup>8</sup>. Ainsi, c'est en Europe, dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, qu'apparaît la première occurrence d'une société

---

<sup>6</sup> Le droit acquis à l'euphorie pousse hommes et femmes, individus et institutions, à croire que les lendemains seront meilleurs, qu'ils ne peuvent que s'enrichir, et à repousser comme raisonnement fautifs tout ce qui entre en conflit avec cette conviction. (Galbraith 11) Ce phénomène peut être observé dans *L'Argent* de Zola.

<sup>7</sup> J. Schumpeter (1883-1950) distingue cinq types d'innovation : la fabrication d'un bien nouveau, l'introduction d'une méthode de production nouvelle, l'ouverture d'un débouché nouveau, la conquête d'une nouvelle source de matière premières, et la réalisation d'une nouvelle organisation. (Seror 36-37) Pour le XIXe siècle, l'innovation en œuvre, c'est le chemin de fer.

<sup>8</sup> Celle-ci commence à la fin des Trente Glorieuses. Mai 68 semble la première réaction des anticorps sociaux ; et il n'est pas fortuit que la décennie suivante voit un renouveau du roman noir. La crise des *Subprimes* 2008 est la cristallisation pour ce cycle-ci.

industrielle, urbaine et libérale. Le règne de Louis-Napoléon Bonaparte<sup>9</sup> est le modèle que l'Amérique des années vingt et le monde de la fin du millénaire vont reproduire. Si les variables industrielle et urbaine sont indéniables –les citations supra se réfèrent à l'époque de Zola et non à l'entre-deux guerres–, la phase libérale, elle, est d'une similitude rêvée pour l'analyste. Même culte de l'or, même philosophie du chacun pour soi, même absence d'Etat providence, même cocktail explosif d'injustice et d'impuissance conduisant à la même violence sociale. Mais également même phase libérale débridée donnant à chacun l'illusion de pouvoir s'enrichir à millions et tout de suite<sup>10</sup>, assurant le triomphe du principe de plaisir sur le principe de réalité –chez les possédants, tout au moins–, même basculement dans l'épidémie de la spéculation pour une même société bloquée, brutalement inégalitaire donc foncièrement criminogène. Telle est la société de Zola, telle il la voit : « l'Empire a déchaîné les appétits et les ambitions. Orgie d'appétits et d'ambitions. Soif de jouir, et de jouir par la pensée surmenée et par le corps surmené. Pour le corps : poussée du commerce, folie de l'agio et de la spéculation. Pour l'esprit : éréthisme de la pensée ». (Zola 1981 : 358)

Une possibilité a donc existé pour l'émergence du roman noir dans le dernier tiers du dix-neuvième siècle. Toutefois, réunir les conditions ne suffit pas pour, seul, produire un phénomène historique. Demeure la nécessité d'un acteur. Comme le dit Zola lui-même : « l'œuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament ». Si Dashiell Hammett fut l'acteur de l'entre-deux guerres, Zola l'a-t-il été pour son temps ?

## **I.2- Portrait de l'écrivain en observateur implacable**

En prenant pour modèle Hammett dont il ne fait plus de doute qu'il fut l'inventeur du roman noir au vingtième siècle, un certain nombre d'éléments peuvent être dégagés dont la conjonction établit le créateur du roman noir : conception de la société comme criminogène et regard sans complaisance sur le monde autour de soi pour philosophie, d'une part, sens du réel et engagement, écriture travaillée et technique maîtrisée pour pratique littéraire, d'autre part.

Tous ces éléments se trouvent chez Zola, non pas de façon accidentelle mais par une réflexion lucidement assumée. Celle-ci enclose en de nombreux textes où l'auteur réfléchit sur son activité de romancier.

D'abord, Zola récuse l'explication commune du crime qui a cours à son époque. Il n'y a pas de classes dangereuses prédisposées au crime ! Contre la doxa qui se cache derrière les bons sentiments, Zola préfère l'âpre vérité de la réalité : « comme on le voit, notre seul tort, dans tout ceci, est de n'accepter que la nature, de ne pas vouloir corriger ce qui est par ce qui devrait être. L'honnêteté absolue n'existe pas plus que la santé parfaite. Il y a un fonds de bête humaine chez tous, comme il y a un fonds de maladie ». (Zola 1999 : 78) Aussi, rejette-il le fatalisme dont on accuse les œuvres naturalistes : « Il faut préciser : nous ne sommes pas

---

<sup>9</sup> Lire *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte* de Marx.

<sup>10</sup> Il faut entendre ici les jubilatons de Carlos Solchaga, ministre de l'économie et des finances du gouvernement espagnol, sous le premier ministre socialiste Felipe González : « L'Espagne est le pays d'Europe et peut-être du monde où l'on peut gagner le plus d'argent à court terme. » Cité par Luis Sepulveda, « Le chat de Felipe González », *Le Monde diplomatique*, n°701, août 2012, pp. 18-19.



fatalistes, nous sommes déterministes, ce qui n'est point la même chose. » (Zola 1999 : 97) Et d'en appeler à Claude Bernard, le père de la médecine expérimentale :

Nous n'agissons jamais sur l'essence des phénomènes de la nature, mais seulement sur leur déterminisme, et par cela seul que nous agissons sur lui, le déterminisme diffère du fatalisme sur lequel on ne saurait agir. Le fatalisme suppose la manifestation nécessaire d'un phénomène indépendant de ses conditions, tandis que le déterminisme est la condition nécessaire d'un phénomène dont la manifestation n'est pas forcée. (cité in Zola 1999 : 97)

Contre toute attente, Zola va affirmer que de ces conditions déterminantes, l'une des plus importantes, sinon la plus importante, c'est le milieu social qui influe largement sur les conduites de l'individu :

Sans me risquer à formuler des lois, j'estime que la question d'hérédité a une grande influence [...]. Eh bien ! dans l'étude d'une famille, d'un groupe d'êtres vivants, je crois que le milieu social a également une importance capitale. [...] L'homme n'est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu social, et dès lors pour nous, romanciers, ce milieu social modifie sans cesse les phénomènes. Même notre grande étude est là, dans le travail réciproque de la société sur l'individu et de l'individu sur la société. [...] montrer l'homme vivant dans le milieu qu'il produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue. (Zola 1999 : 94-95)

Cette position est des plus inattendues au regard du climat de l'époque<sup>11</sup>. En fait, c'est son expérience de la pauvreté pendant sa jeunesse, sa communauté de condition avec les ouvriers<sup>12</sup>, ses lectures du sociologue Eugène Buret, des socialistes et de Balzac qu'il se donne pour maître, passés au creuset d'une intelligence aiguë et une préscience du social, qui mènent Zola à cette vision de la société. Il relève dans *La Cousine Bette*, roman qu'il admire et qu'il distingue comme un exemple absolu, cette phrase révélatrice : *le vice et le crime résultent de l'état où se trouvent les pauvres malheureux*. Il se souviendra de cette phrase dans la préparation de *L'Assommoir* :

Le roman doit être ceci : montrer le milieu peuple et expliquer par ce milieu les mœurs peuple ; comme quoi, à Paris, la soûlerie, la débandade de la famille, les coups, l'acceptation de toutes les hontes et de toutes les misères viennent des conditions mêmes de l'existence ouvrière, des travaux durs, des promiscuités, des laisser-aller, etc. (cité in Mitterrand 1987 : 40)

Le crime est la réponse à la misère et la misère, la conséquence du « progrès »... Telle est la philosophie qui sous-tend l'œuvre de Zola. Elle est annoncée en préambule de la *Fortune des Rougon* :

La chute des Bonaparte, dont j'avais besoin comme artiste, et que toujours je trouvais fatalement au bout du drame, sans oser l'espérer si prochaine est venue me donner le dénouement terrible et nécessaire de mon œuvre. Celle-ci est, dès aujourd'hui, complète ; elle s'agite dans un cercle fini ; elle devient le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte. (cité par Dumas in Adam 123)

---

<sup>11</sup> L'époque est à l'équation classes laborieuses = classes dangereuses.

<sup>12</sup> « Un auteur est un ouvrier comme un autre qui gagne sa vie par son travail. » Mitterrand 1998 : 175.

C'est la même philosophie que professera à un siècle de distance Jean-Patrick Manchette :

Je décrète que le polar ne signifie nullement roman policier. Polar signifie roman noir violent. Tandis que le roman policier à énigmes de l'école anglaise voit le mal dans la nature humaine, le polar voit le mal dans l'organisation sociale transitoire. Un polar cause d'un monde déséquilibré, donc labile, appelé à tomber et à passer. Le polar est la littérature de la crise. (Manchette 1979)

Il n'est pas inopportun de rappeler que Hammett a fini militant pro-communiste.

Ensuite, Zola manifeste ce sens du réel, indispensable, qui distinguera l'auteur de *La moisson rouge* de ses rivaux. On a dit que Hammett avait introduit dans le récit policier un élément capital : la vraisemblance.

Hammett, écrivait Raymond Chandler dans *Lettres*, commença et continua à écrire [...] pour des gens considérant la vie d'un œil dur et méfiant. La violence ne les épouvantait pas : c'était leur quotidien. (...) Hammett a remis l'assassinat entre les mains de gens qui le commettent pour des raisons solides et non pour fournir un cadavre à l'auteur [...] Il colla ces gens sur le papier, tels qu'ils sont dans la vie et il leur donna le style et les réactions qui sont habituellement les leurs dans des circonstances données. (Deleuse 21)

Avoir le sens du réel fut un des piliers de la doctrine naturaliste que Zola s'est échiné à expliquer à longueur d'articles et de romans. A ses yeux, cette vertu consiste en deux choses : la qualité sélective du regard et la documentation. Voir juste, c'est saisir la réalité sans idéalisation, ni caricature. Le sens du réel, dit-il, c'est de sentir la nature et de la rendre telle qu'elle est. Que de vérité dans cette scène banale où Roubaud serre, à la briser, la main de Séverine pour l'obliger à écrire.

De cette aptitude optique, Zola avance qu'on ne saurait l'acquérir lorsqu'on ne l'a pas. Voir juste c'est aussi une chasse aux documents. Le romancier naturaliste est un enquêteur :

Un de nos romanciers naturalistes veut écrire un roman sur le monde des théâtres. [...] Son premier soin sera de rassembler dans des notes tout ce qu'il peut savoir sur ce monde qu'il veut peindre. Il a connu tel acteur, il a assisté à telle scène. Voilà déjà des documents, les meilleurs, ceux qui ont mûri en lui. Puis, il se mettra en campagne, il fera causer les hommes les mieux renseignés sur la matière, il collectionnera les mots, les histoires, les portraits. Ce n'est pas tout : il ira ensuite aux documents écrits [...]. Enfin, il visitera les lieux, vivra quelques jours dans un théâtre [...], s'imprénera le plus possible de l'air ambiant. (Zola 1999 : 66-67)

Ici également, la trajectoire de Zola et celle de Hammett sont semblables. L'un comme journaliste et l'autre comme détective ont pu accumuler le métier nécessaire dans la traque aux faits vrais. Mais plus encore, il faut ajouter à la maturation de l'acuité du regard de Zola, des amitiés de jeunesse avec de futurs peintres paysagiste, membres de l'école du plein-air.

Le sens du réel implique donc des images sur le vif, en prise directe sur la réalité. Toute chose qui requiert une maîtrise de l'imagination, d'où l'éloge de Gustave Flaubert qui conseille de « prendre la première histoire venue ». Est également requis, un refus de toute invention extraordinaire, de toute création de personnage hors nature : « cependant, voir n'est pas tout, il faut rendre. » (Zola 1999 : 70)

Enfin, Zola est un acharné de l'écriture dont la méthode est aujourd'hui l'objet de nombreuses études critiques<sup>13</sup>. Mais avant d'approfondir cette question, il convient de revenir sur une fable, tenace, qui colle au roman noir. Ce serait un texte spontané, instinctif, ne nécessitant aucun travail d'écriture. Boileau et Narcejac vont jusqu'à dire : « C'est si facile de *fabriquer* un roman noir : une action quelconque, mais de préférence embrouillée, des scènes de torture, de sadisme, un style à l'emporte-pièce, une pincée d'humour... » (84, Je souligne) Pour ces auteurs, Hammett est précisément cet écrivain d'instinct :

Camus a peut-être cru qu'il avait inventé l'Etranger, l'homme malade de l'absurde. Hammett l'avait découvert avant lui, d'instinct, et sans justification philosophique. [...] Et, paradoxalement, c'est de cette insensibilité que surgit la vie, parce que l'auteur a cessé de s'interposer entre le lecteur et l'histoire, si bien qu'on se heurte au réel et qu'on en reçoit la meurtrissure de plein fouet. (Boileau-Narcejac 80)

Il n'y a rien de plus inexact ! Comme l'assure Véronique Rohrbach, cartographiant le sous-champ du roman policier dans *Politique du polar*, le roman noir est la variante la plus littéraire et légitimée du sous-champ (cité in Sindaco). Seule une approche rapide peut tenir le roman noir pour une écriture facile et Hammett pour un écrivain spontané. L'information disponible dit précisément le contraire<sup>14</sup>. Malgré tout, le préjugé perdure. Pour en revenir à Zola, durant un siècle il fut traité de fruste assembleur de mots, de « commis de librairie, sans culture et sans goût, [qui] ne sait pas écrire » (cité in Pagès 44). Dans ce jugement, il entre pour moitié de l'animosité et de la partialité et pour moitié de l'incompétence. La prise en compte, par les critiques, dans la seconde moitié du XXe siècle, des dossiers préparatoires des œuvres de Zola, a fait droit à son art de conteur et à sa maîtrise technique. La genèse de chacun de ses romans met en branle une vaste matière, englobant une « ébauche », des notes documentaires, un compte rendu d'enquête, des fiches de fiction (liste de titres<sup>15</sup> ou de nom de personnage), un plan sommaire et deux plans détaillées, au travers de laquelle l'on peut suivre l'art du récit chez Zola :

Le contraire, apparemment, de l'improvisation et de la dérive : toutes les formes grammaticales de l'auto-injonction, du raisonnement hypothético-déductif, de l'évaluation. Le roman à venir est mis en perspective comme un acte de langage dont il faut prévoir et mesurer par avance les structures et les effets, mettre en série logique les épisodes, calculer les étapes successives d'architecture, d'écriture – et de réécriture. (Mitterand 1987 : 42-43)

C'est ainsi que Zola obtient une expression personnelle forte qui est le cachet de son talent et une exposition impersonnelle des faits qui est la marque du naturalisme. Autant de choses qu'Yves Reuter tient pour caractéristiques de l'écriture « behavioriste »<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Philippe Hamon, « Lire Zola », *Le magazine littéraire*, n°413, 2002, pp. 60-64, **XXX**

<sup>14</sup> Selon Richard Layman qui lui consacre une biographie, Hammett a suivi des cours d'écriture en février 1922 à la Munson's Business College de San Francisco (Deleuse 20). Il ne saurait donc être question d'instinct. Robert Deleuse a, depuis, rendu justice à Hammett de cette injustice (21).

<sup>15</sup> On sait que *La Bête humaine* a nécessité plus de 130 essais de titre.

<sup>16</sup> L'écriture « behavioriste » engendre des contraintes scripturales intéressantes et difficiles à maintenir tout au long d'un roman : neutralité, absence de marques d'évaluation ou d'émotion... (Reuter 71)

Il apparaît dès lors que toutes les conditions ont été remplies autour de 1880 pour faire de Zola le père du roman policier social. L'œuvre accrédite-t-elle ce constat ?

### **I.3- *La Bête humaine*, premier roman noir ?**

*La Bête humaine* est une œuvre dense, touffue, à multiple fonds. Zola y explore le crime dans nombre de ses dimensions. Toutefois, il faut d'emblée établir la volonté de Zola d'écrire un roman policier. En effet, dans le projet des Rougon-Macquart qu'il remet en 1869 à l'éditeur Lacroix, il indique un « roman judiciaire » dans lequel il ferait l'étude « [d]un de ces cas étranges de criminels par hérédité qui, sans être fous, tuent un jour dans une crise morbide, poussé par un instinct de bête ». Roman devant appartenir au « genre abandonné aux fournisseurs brevetés de feuilletons et dont on pourrait tirer une œuvre hautement littéraire et profondément émouvante ». Ainsi, longtemps avant qu'une seule ligne du roman ne soit écrite, Zola définit clairement son genre. Il anticipe également les analyses de Rohrbach en établissant la nature populaire *et* littéraire de ce genre. Bien des années plus tard, quand il se mettra à la rédaction du roman, Zola réaffirmera et affinera son choix : « Je voudrais, après *Le Rêve*, faire un roman tout autre ; d'abord dans le monde réel ; puis sans description, sans art visible ; sans effort<sup>17</sup>, écrit d'une plume courante ; du récit simplement ; et comme sujet, un drame violent à donner le cauchemar à tout Paris, quelque chose de pareil à *Thérèse Raquin*<sup>18</sup> ». (Zola 1972 : 16-17)

Une fois l'œuvre achevée, la politique éditoriale sera conforme au projet. *La Bête humaine* paraît en feuilleton du 14 novembre au 2 mars 1889 dans *La Vie populaire*, sorte de *pulp* de l'époque. Le roman est ainsi clairement destiné à ce public populaire qui est, depuis Edgar Allan Poe et Honoré de Balzac, le lectorat naturel du roman policier. Et c'est en tant que tel qu'il reçoit le livre : « l'imagerie des éditions populaires ne s'y trompa point : elle retient de ce roman, avec un goût un peu morbide, les scènes de violence, de meurtres, Roubaud battant Sévérine, etc. » (Zola 1972 : 10) Ce n'est donc pas faire violence à l'œuvre que de l'inscrire dans le genre policier. Mais la question du genre d'une œuvre ne saurait se limiter à des éléments de paratextualité ; Marc Lits rappelle qu'elle est aussi liée à « une histoire, une architextualité, une famille de rapports de ressemblances, de dissonances, de transformation, de répétition ».

Dans l'optique de cette inscription, il convient de procéder à une analyse intratextuelle. Celle-ci va être menée sur la base de balises empruntées à la définition de l'esprit de la Série Noire par Marcel Duhamel (cité in Boileau-Narcejac 85), à celle du roman noir par Annie Collovald et Éric Neveu, et par Mary Telus.

En premier lieu, le roman noir ne pose plus ou peu la question « Qui a tué ? » mais plutôt celle de savoir pourquoi y a-t-il eu un meurtre.

Roubaud, Flore, Misard et Jacques sont, au moment même de la perpétration, connus du lecteur comme étant les auteurs des crimes. Le récit met l'accent sur les motivations de leurs actes et les conséquences.

---

<sup>17</sup> Lire « sans effort visible », le fameux style « tough », épuré et direct.

<sup>18</sup> *Thérèse Raquin* ne peut prétendre au rang de premier roman noir parce que de l'aveu même de l'auteur, la société n'y est pas représentée. « Tant que j'ai écrit *Thérèse Raquin*, j'ai oublié le monde, (...) me donnant tout entier à l'analyse du mécanisme humain. » (Zola 1999 : 24)

Puis, le roman noir cherche à sonder les profondeurs du social et accorde donc une place importante et inhabituelle aux classes populaires, aux marges de la société, au monde des créateurs, aux sans-grade et perdants sociaux.

Le petit peuple du chemin de fer est le protagoniste central de l'œuvre. C'est sa vie telle qu'elle se déroule dans le quotidien que Zola peint. Les marginaux que sont Cabuche, Flore et à un degré moindre Jacques lui-même, ont une charge narrative conséquente.

Tertio, l'action du roman noir est abondante et les meurtres y sont très nombreux.

Certains critiques ont trouvé excessif la place du crime dans *La Bête humaine* et qualifié d'in vraisemblance et de faute de goût, l'accumulation de meurtres et d'accidents meurtriers dans un espace et un groupe d'individus aussi limités. Une telle lecture revient à faire de l'œuvre un texte de la littérature « blanche ». Dans le sous-genre auquel elle aurait toujours du appartenir, cela est normal. *La Moisson Rouge* recense plus de quinze cadavres.

Quatrièmement, les dialogues ont une grande importance et les descriptions servent à créer une émotion.

A ce niveau, Zola a excellé. Chaque tournant de l'œuvre est amené par des échanges raffinés, tantôt en nuance, tout en non-dit, tantôt vertement, avec des mots crus. Le dialogue muet entre Jacques et Flore qui le surprend au bras de Sévérine est d'une justesse et d'une subtilité sobre, et lourd de conséquence. L'aveu de Sévérine à Roubaud, son duel avec Camy-Lamotte, le tragique des confidences de Tante Phasie, sont d'un art fin. De même la conversation de la victime anonyme choisie par Jacques, dont le sujet et la banalité même, révèle brutalement l'insignifiance de chaque vie, le coudoisement quotidien, dans cette société, de la mort violente et insensée :

Le train, tout de suite, partit.

-J'ai le temps pensait-il, je la tuerais sous un tunnel.

Mais, en face d'eux, une vieille dame, la seule personne qui fut montée, venait de reconnaître la jeune femme.

-Comment, c'est vous ! Où allez-vous donc, de si bonne heure ?

L'autre éclata d'un bon rire, avec un geste de comique désespoir.

-Dire qu'on ne peut rien faire sans être rencontrée ! J'espère que vous n'irez pas me vendre... C'est demain la fête de mon mari [...]. Une surprise, vous comprenez.

-Et bébé va bien ?

-La petite, oh ! un vrai charme... [...] Nous nous portons tous trop bien, c'est scandaleux.

Elle riait plus haut, montrant ses dents blanches, entre le sang pur de ses lèvres. [...]

-Vous êtes allée à la mer, cet été ? reprit la vieille dame.

-Oui, en Bretagne, six semaines, au fond d'un trou perdu, un paradis. [...]

-Et, ne devez-vous pas vous installer dans le Midi pour l'hiver ?

-Si, nous serons à Cannes vers le 15... La maison est louée. [...]

Elle débordait d'une telle félicité, que, cédant à son besoin d'expansion, elle se tourna vers Jacques, vers cet inconnu, pour lui sourire. [...]

Les doigts de Jacques s'étaient raidis sur le manche du couteau, pendant qu'il prenait une résolution irrévocable.

-C'est là, à cette place, que je frapperai. Oui, tout à l'heure, sous le tunnel, avant Passy.

Mais, à la station du Trocadéro, un employé monta, qui, le connaissant, se mit à lui parler du service, d'un vol de charbon dont on venait de convaincre un mécanicien et son chauffeur. Et, à partir de ce moment, tout se brouilla, il ne put jamais, plus tard, rétablir les faits, exactement. (*La Bête humaine*, 262)

Et *last but not least*, il y a aussi de l'amour –préférentiellement bestial–, de la passion désordonnée, de la haine sans merci ; tous sentiments qui, dans une société policée, ne sont pas censés avoir cours.

En la matière, on peut difficilement faire mieux –ou pire– que l'animalité de l'étreinte entre Séverine et Jacques après l'aveu du crime. C'est l'hymen entre *éros* et *thanatos* dans toute sa brutalité chtonienne. La haine sans merci de Misard n'est pas mal non plus comme trouvaille, car il met plus d'une année à tuer chichement son épouse.

Il existe donc suffisamment d'éléments, aussi bien paratextuels qu'intratextuels, qui accréditent une requalification générique de *La Bête humaine*.

## II/ Roman noir et lutte des classes

Lire *La Bête humaine* comme un roman noir oblige à s'écarter d'une vision rougon-macquartienne de l'œuvre qui fait de Jacques Lantier le personnage pivot. Vision à laquelle s'oppose d'ailleurs l'économie générale du récit. Dans la poétique de Zola, l'incipit est toujours focalisé sur le personnage central : Etienne sur la route de Marchiennes (*Germinal*), Angélique dans la neige sur le parvis de la cathédrale de Beaumont (*Le Rêve*), Saccard au restaurant Champeaux (*L'Argent*)... C'est l'action de ce personnage qui met en branle la machine narrative. Dans les deux cas, Roubaud est le protagoniste à suivre.

En suivant cette piste, l'analyse met à jour les indices du caractère politique de l'assassinat du président Grandmorin.

### II.1- Un tueur politique

Mary Telus note que le roman noir est « une possible utopie, celle d'un individu bouleversant les hiérarchies et les rapports de forces ». Si le crime de Roubaud doit être lu comme politique, il lui faut être cet individu-là. En effet, pour avoir une conscience, il faut une connaissance.

Membre de plein droit de la classe ouvrière, n'ayant eu pour réelle formation que le service militaire, le sous-chef de gare Roubaud est, dans la physiognomie de Zola, un être à l'intelligence limitée :

Dans son attente désœuvrée, en passant devant la glace, il s'arrêta, se regarda. Il ne vieillissait point, la quarantaine approchait, sans que le roux ardent de ses cheveux frisés eût pâli. [...] Et, de taille moyenne, mais d'une extraordinaire vigueur, il se plaisait de sa personne, satisfait de sa tête un peu plate, au front bas, à la nuque épaisse, de sa face ronde et sanguine, éclairée de deux gros yeux vifs. (*La Bête humaine*, 56)

Tel également il paraît à la société, aussi bien à ses voisins qu'à ses employeurs. Lui-même ne mettrait pas en avant ses qualités d'esprit, préférant insister plutôt sur sa discipline. « Il avait sans doute pour lui ses notes de bon employé, solide à son poste, ponctuel, honnête, d'un esprit borné, mais très droit, toutes sortes de qualités excellentes. » (*La Bête humaine*, 56)

Pourtant, sous ce front bas, Roubaud a une claire compréhension de l'organisation sociale et de sa violence institutionnelle. Ainsi, il sait que c'est à sa femme et au protecteur de celle-ci qu'il doit sa promotion professionnelle :

Vois donc un peu à quoi ça sert d'être un bon employé. Ah ! on ne m'a point ménagé les éloges : pas d'initiative, mais de la conduite, de l'obéissance, du courage, enfin tout ! Eh bien ! ma chère, si tu n'avais pas été ma femme, et si Grandmorin n'avait pas plaidé ma cause, par amitié pour toi, j'étais fichu, on m'envoyait en pénitence, au fond de quelque petite station. (*La Bête humaine*, 60)

Il sait aussi qu'il faut ménager ce patronage utile : « Tu aurais pu y rester jusqu'à jeudi, je me serais arrangé... N'est-ce pas ? Ce n'est guère adroit, de refuser leurs politesses ; d'autant plus que ton refus a eu l'air de lui causer une vraie peine. » (*La Bête humaine*, 62) Il comprend également que ce monde est sans justice et qu'aux yeux des dominants, les gens comme lui ont autant de valeur qu'un animal domestique :

il avait du quitter le Havre, le matin même, par l'express de six heures quarante. Un ordre du chef de l'exploitation l'appelait à Paris, on venait de le sermonner d'importance. Heureux encore de n'y avoir pas laissé sa place. [...] Ah bien ! oui, des vacances ! On ne vous dérangeait que pour vous flanquer votre paquet, et tout de suite à la niche. (*La Bête humaine*, 55)

De cette connaissance des véritables visages du pouvoir et ses abus, il se forge une conscience politique qui lui rend insupportable cet ordre social pétrifié et inégalitaire. Aussi n'hésite-t-il pas à le combattre chaque fois qu'il subit sa violence. C'est cette conscience de l'inégalité sociale qui donne la clé de la réaction de Roubaud face aux amants de sa femme. S'il épargne Jacques, c'est parce qu'il est un « camarade », ce qui n'est pas le cas de Dauvergne qui aurait connu le sort de Grandmorin s'il s'était avisé d'y toucher :

Dès la porte, le sous-chef apostropha violemment sa femme.

-Qu'est-ce qu'il est encore monté faire, celui-là ? Tu sais qu'il m'embête ! [...]

Il marchait sur elle, les poings serrés, et elle reculait, toute blanche [...]. Mais, il s'apaisait déjà, il s'adressait à son compagnon [Jacques].

-C'est vrai, des gaillards qui tombent dans un ménage, avec l'air de croire que la femme va tout de suite se jeter à leur tête, et que le mari, très honoré, fermera les yeux ! Moi, ça me fait bouillir le sang... Voyez-vous, dans un cas pareil, j'étranglerais ma femme, oh ! du coup ! Et que ce petit monsieur n'y revienne pas, où je lui règle son affaire... N'est-ce pas ? c'est dégoûtant. (*La Bête humaine*, 195)

C'est à cette aune également qu'il convient de lire l'affrontement de Roubaud avec le sous-préfet :

Il s'était défendu, avait dit la vraie vérité, comment ce petit crevé de sous-préfet s'était obstiné à monter avec son chien dans une voiture de première, (...) et la querelle qui s'en était suivie, et les mots qu'on avait échangés. En somme, le chef lui donnait raison (...); mais le terrible était la parole qu'il avouait lui-même : « Vous ne serez pas toujours les maîtres ! » (*La Bête humaine*, 59)

Ce n'est donc pas seulement l'ordre social que Roubaud conteste, mais aussi et surtout le système politique dont il prédit l'effondrement. Le meurtre du président Grandmorin est un

acte politique de salubrité publique : « l'argent de ce vieux, qui avait sali sa femme, dont il avait *fait justice*, cet argent taché de boue et de sang, non ! non ! ce n'était pas de l'argent assez propre, pour qu'un honnête homme y touchât. » (*La Bête humaine*, 191. Je souligne.)

## II.2- Un mobile politique

Selon Jacques Derrida : « Toutes les situations d'oppression sociale [...] structurelle produisent une terreur qui n'est jamais naturelle (qui est donc organisée, institutionnelle) et dont elles dépendent sans que jamais ceux qui en bénéficient n'aient à organiser des actes terroristes » (cite in Borradori 163). *La Bête humaine* dessine un monde de souffrance, de misère, de violence et de corruption qui met face-à-face les classes laborieuses et les possédants (aristocratie et bourgeoisie). Comme dit James Crumley : *le poids du fric et du pouvoir, du côté du grand monde, les faiblesses, voire les saloperies, du côté des gens de peu*. Cette violence sociale, d'une férocité atroce, s'exerce aussi bien sur le lieu du travail que dans la sphère privée.

Une lecture rapide du roman fait de la jalousie la cause du meurtre commis par Roubaud. Zola lui-même a accredité cette thèse<sup>19</sup>. L'œuvre s'y oppose. Il convient ici de suivre Philippe Hamon qui invite à lire parfois Zola contre lui-même : « il faut toujours se méfier de la transparence affichée d'un texte, qui se protège souvent plus par cette transparence que par des effets ostensibles d'opacité ou de "profondeur" » (61). L'assassinat du président Grandmorin est la conséquence d'un choc des classes en présence. Symbole de sa classe sociale, Grandmorin est celui par qui est produite la plus grande violence sociale dans l'œuvre. Figure issue du roman-feuilleton<sup>20</sup>, le magistrat continue ce type de « nobles négatifs, dépravés et débauchés, partisans de l'Ancien Régime, qui cherchent à dévoyer les filles du peuple ». (Queffélec-Dumassy 93) Sur cette question, une solide réputation précède le magistrat : « Car, tu sais, le président, malgré son air glacé, on en chuchote de raides sur son compte. Il paraît que du vivant même de sa femme, toutes les bonnes y passaient. Enfin, un gaillard qui, aujourd'hui encore, vous trousse une femme... » (*La Bête humaine*, 65)

Par le pouvoir et par l'argent, Grandmorin s'est octroyé un droit de cuissage dont la jouissance va conduire la toute jeune Louissette dans la tombe et donner à Cabuche des envies de meurtre. Roubaud, en apprenant que sa femme est du nombre des victimes, l'arrangement qu'est son mariage et de quel prix il paie la protection de Grandmorin, est écrasé par la violence et la noirceur<sup>21</sup> du monde :

Un sanglot déchira sa gorge.

-Ah ! nom de Dieu... ah ! nom de Dieu !... ça ne peut pas être, non, non ! c'est trop, ça ne peut pas être ! [...]

Sans s'arrêter, il se tapa les tempes de ses deux poings, il bégaya, d'une voix d'angoisse :

-Qu'est-ce que je vais faire ?

---

<sup>19</sup> « J'ai le mari brutal et jaloux que le sang étourdit et qui tue. » dit Zola dans le dossier préparatoire du roman.

<sup>20</sup> Séverine également est issue du roman-feuilleton, c'est « la vierge souillée ».

<sup>21</sup> Un soupçon d'inceste et de pédophilie flotte autour de Grandmorin, que le récit ne solde pas.



[...] Quoi, enfin ? Il ne restait qu'à accepter l'abomination et qu'à remmener cette femme au Havre, à continuer la tranquille vie avec elle, comme si de rien n'était. Non, non ! la mort plutôt, la mort pour tous les deux, à l'instant ! Une telle détresse le souleva, qu'il cria plus haut, égaré :  
-Qu'est-ce que je vais faire ? (*La Bête humaine*, 73)

Cerné, le crime devient la seule alternative possible dans un monde, réel ou mental, sans issue. Et l'homme que le cheminot décide de tuer, ce n'est pas le rival mais le maître injuste : « je comprends qu'il parle de te laisser la maison. Tu l'as bien gagnée. Il pouvait veiller sur tes sous et te doter, ça valait ça... Un juge, un homme riche à millions, si respecté, si instruit, si haut ! Vrai, la tête vous tourne... » (*La Bête humaine*, 72)

Même s'il le croit personnellement, la cause du crime ne peut être la jalousie, mais la justice, d'où l'incrédulité du juge devant ses aveux. Car, ce qui guide Roubaud c'est une conscience de classe.

### II.3- Un cadavre politique

Dans la seconde partie de son essai *L'encre et le sang*, Dominique Kalifa, analysant « l'imaginaire du crime », se penche sur les lieux, les mobiles, les armes, les auteurs de crimes. Manque à l'appel, le cadavre sans qui il n'y a guère de crime ni de récit de crime.

*La Bête humaine* est un roman noir parce que Zola offre le cadavre de Grandmorin au lecteur. C'est ce corps jeté sur la voie ferrée qui fonde la dimension social de ce roman policier et l'érige en polar politique.

Grandmorin est un cadavre politique, d'abord par son statut social. Personnage public de premier rang, il est à l'intersection des pouvoirs politique, judiciaire et économique :

Né en 1804, substitut à Digne au lendemain de 1830, puis à Fontainebleau, puis à Paris, ensuite procureur à Troyes, avocat général à Rennes, enfin premier président à Rouen. Riche à plusieurs millions, [membre du Conseil d'administration de la Compagnie de l'Ouest], il faisait partie du Conseil générale depuis 1855, on l'avait nommé commandeur de la Légion d'honneur<sup>22</sup>, le jour même de sa retraite. (*La Bête humaine*, 60-61)

Le meurtre d'un tel homme est automatiquement une affaire d'Etat susceptible d'ébranler un régime. Le juge d'instruction ne s'y trompe pas lorsqu'il choisit d'avancer avec une extrême prudence « devinant de toutes parts des fondrières, dans lesquelles son avenir pouvait sombrer » (*La Bête humaine*, 132).

La dépouille de Grandmorin est également politique car elle est le lieu où la violence criminelle répond à la violence sociale. Par l'exploitation du peuple, du corps du peuple, il perpète une transgression que solde le crime. Ce cadavre, que tous assimilent à un cochon, est un trophée brandit par le peuple :

Un moment encore, elle examina cette face pâle, à la bouche tordue, aux grands yeux d'épouvante. Puis, elle lâcha la tête que la rigidité cadavérique commençait à glacer, et qui retomba contre le sol, refermant la blessure.

---

<sup>22</sup> Dont la rosette fait pendant à la blessure.

-Fini de rire avec les filles ! reprit-elle plus bas. C'est à cause d'une, pour sûr... Ah ! ma pauvre Louise, ah ! le cochon, c'est bien fait ! (*La Bête humaine*, 106)

Enfin, Grandmorin est un cadavre politique en raison des conséquences politiques que la résolution de son meurtre peut entraîner. C'est cette éventualité qu'expose Camy-Lamotte au juge Denizet : « Je vous ai seulement fait venir pour étudier avec vous certains points graves. Cette affaire est exceptionnelle, et la voici devenue toute politique : vous le sentez, n'est-ce pas ? Nous allons donc nous trouver peut-être forcés d'agir en hommes de gouvernement... » (*La Bête humaine* 169)

### III/ Genre critique et critique du genre

Rétablie dans son genre –le roman noir– *La Bête humaine* laisse affleurer une nouvelle compréhension de l'œuvre. Car « c'est le genre qui fonde le pacte initial de réception, qui détermine la recevabilité et les effets du texte » (Lits). Tant que l'on s'est tenu à l'écart de la paralittérature, certains niveaux de sens étaient inenvisageables. Ainsi, une approche par les théories de l'argumentation telle que présentée par Ruth Amossy (2006c) dévoile tout le potentiel subversif de *La Bête humaine*.

D'abord la classe populaire est confirmée comme étant bel et bien le public cible. Et ce simple fait oblige à reconstruire l'*ethos* du locuteur Zola. Ce n'est plus le bourgeois à lorgnon juché sur la locomotive du Paris-Mantes, mais l'homme de *Germinal*, celui qui a prédit l'avènement d'un monde où le travail demandera des comptes au capital : l'ami des ouvriers qui connaît leur vie rude et qui a dénoncé leur souffrance, le héros qui a pris fait et cause pour la veuve et l'orphelin. Mais aussi, l'écrivain qui incarne le roman en France –malgré tout– et qui a assez d'autorité pour tancer le pouvoir.

De même que s'infléchit notablement les circonstances de sa prise de parole. Il ne s'agira plus du Second Empire mais de la Troisième République. Si les Tuileries et l'Empereur sont évoqués, les accidents ferroviaires que Zola compile dans la presse sont ceux du moment ; *Les Chemins de fer* de Pol Lefèvre, l'une des sources de Zola, paraissent en 1889 ; les faits divers dont il s'inspire, l'affaire Barrême, l'affaire Poinot, sont contemporains ; Jack l'Eventreur, l'un des modèles de Jacques, continu de sévir au moment où écrit Zola ; c'est le 15 avril 1889 qu'il effectue son voyage aux côtés des mécaniciens, les cheminots dont il parle dans le récit sont ses compagnons de voyage. C'est bien du présent dont traite le texte. Comme l'a établi Natacha Levet, « le roman noir montre une forte réactivité dans le temps à l'événement. (...) La fiction qu'est le roman noir fait référence au monde réel, mais pas pour le représenter ou en faire une description exacte, mais pour construire un monde fictionnel, instrument de connaissance du monde réel. » (12)

A cette situation de discours, le texte agence un dispositif énonciatif caractérisé par les paroles des personnages en situation et leurs pensées retranscrites, auxquelles il faut ajouter le discours indirect libre, seule possibilité laissée au narrateur pour s'adresser au lecteur. Fort de cela, quelle vision des choses propose *La Bête humaine* ? La possibilité d'une subversion sociale et un dépassement du polar à énigme. Mais avant d'étayer ce point, il importe de rappeler que « le récit fictionnel mobilise ses propres ressources dans un cadre où les éléments narratifs qui permettent la mise en place de l'intrigue, des personnages, de l'univers

diégétique tout entier, ne deviennent argumentatifs qu'à partir du moment où la construction de lecture les fait apparaître comme tels ». (Amossy 2006(b) : 5)

### III.1- Une société corrompue

Dans *Le dernier baiser* de James Crumley, le détective Sughrue s'interroge si c'est lui qui débloque ou si c'est le monde qui est devenue une fosse septique. Le second terme de l'alternative est la première cible du roman noir. La critique principale de texte zolien porte précisément sur cette société « malade ».

Les spécimens d'énoncés produits par Roubaud lors du différend avec le sous-préfet sont, comme cité antérieurement : « ce petit crevé de sous-préfet » et « Vous ne serez pas toujours les maîtres ». L'expression « petit crevé » dialectise le propos de Roubaud qui s'autorise ainsi un jugement de valeur, qui plus est dépréciatif, sur une autorité. Cette expression désigne alors ces « hommes-filles » élevés dans les jupons des maîtresses de leurs pères et qui formaient la jeunesse dorée de Paris (Zola 1981 : 374-375). Dans l'opinion publique de l'époque, ses membres étaient accusés de bénéficier de passe-droit. La dévalorisation est ici d'ordre éthique et social. Par l'insertion du fragment dans le discours indirect libre du narrateur, on ne peut décider à qui attribuer ce point de vu sur le réel. En fait, la polyphonie n'est qu'apparente puisque le choix de ce mode de discours rapporté est du seul ressort du narrateur. Les deux émetteurs, l'énonciateur et le locuteur, assument donc ensemble les propos ; l'un pour s'adresser à son chef d'exploitation et l'autre au lectorat. L'analyste est, à ce niveau, obligé de convoquer des jugements du même type sur Grandmorin et Camy-Lamotte, deux autres représentants –l'un « trousseur de bonnes », l'autre prévaricateur– de ladite classe pour entendre la critique générale la concernant. Les modèles de la société sont pires que le dernier des scélérats. Le lecteur est invité à adhérer à l'idée de l'imposture de cette classe dirigeante à la tête d'une société d'abus et de clientélisme.

Le second énoncé, assumé par Roubaud s'adressant au sous-préfet, c'est-à-dire d'un locuteur populaire à un allocutaire de la classe dirigeante, soulève ouvertement la question de l'organisation sociale. Celle-ci se pose d'autant plus que l'illégitimité de la classe dominante à été constatée. La phrase « Vous ne serez pas toujours les maîtres » indique que certains secteurs du peuple veulent autre chose, et sont prêts pour cela à affronter le pouvoir. Que la labilité du régime soit annoncée par ce personnage Roubaud en fait une alternative possible, et non un rêve vague car, il a, une fois déjà, franchi la barrière de classe. Son mariage est une incursion de l'autre côté :

...et elle-même [son épouse] avait une telle distinction native que longtemps Roubaud s'était contenté de la désirer de loin, avec la passion d'un ouvrier dégrossi pour un bijou délicat, qu'il jugeait précieux. [...] Il l'aurait épousée sans un sou, pour la joie de l'avoir, et quand il s'était enhardi enfin, la réalisation avait dépassé le rêve : outre Séverine et une dot de dix mille francs, le président, aujourd'hui en retraite, membre du Conseil d'administration de la Compagnie de l'Ouest, lui avait donné sa protection. (*La Bête humaine*, 56-57)

L'œuvre appelle de façon oblique, ni plus ni moins, qu'à attenter à l'ordre du monde, donné pour foncièrement mortifère.

Il importe à cette étape de l'analyse de s'arrêter sur l'un des processus argumentatifs du texte qui est de produire un grand nombre de « pare-feu » à la lecture précisément faite ici. Au regard de sa propre poétique, le texte désigne Roubaud comme le personnage principal, ce que Zola dément pour élire Jacques. L'œuvre avance comme sujet, l'étude d'un cas de folie meurtrière, pourtant ce crime n'intervient que dans les dernières lignes de l'avant-dernier chapitre. Alors que l'auteur du crime initial qui enclenche l'enquête, dit que son acte est planifié<sup>23</sup>, donne pour preuve la lettre qui a attiré la victime dans le piège, et que son complice confirme le plan –même si elle en attribue le succès au hasard– et évoque le calme, et même la gaieté, du tueur avant l'acte (*La Bête humaine*, 250), les autres personnages, le narrateur et l'auteur s'acharnent à convaincre de la nature passionnelle du crime, commis en un état second de jalousie. Des innombrables titres essayés par Zola, aucun ne mentionne la logique sociale du crime. Enfin, n'est donné comme raison au choix de *La Vie populaire* qu'une préférence pour les hebdomadaires.

Pourquoi ce parti pris de diversion systématique, une telle obstination à brouiller les cartes, cette batterie d'écrans de fumée ? On peut postuler que devant la gravité des points de vue sous-jacents du texte, de son caractère hautement subversif, Zola a voulu créer des masques. Le plus opaque de tous étant la transparence. Donner à lire aux autres publics de l'œuvre un texte censé être diaphane afin qu'ils n'aillent pas chercher plus avant<sup>24</sup>. La manœuvre est si fine que *Le Figaro* est obligé de s'y prendre à deux fois pour percevoir le lien que *La Bête humaine* établit entre type de société et crime. Et même alors, on ne voit toujours pas juste : [Cybèle] propose à Thémis le problème de Jacques Lantier [...]. S'il assassine, est-il responsable ? demande le poète. Telle est la question de la théorie. –Non, théorie de la question, et le coupable c'est... Napoléon III. Car si ce n'était pas Napoléon III, qui serait-ce ? (Zola 1972 : 49)

Pour dire comme Amossy, « la dimension argumentative du discours romanesque réside dans sa capacité à soulever des questions là où l'on pensait détenir une réponse toute faite ». (Amossy 2006(b) : 7)

### III.2- Une justice hors-la-loi

Il est heureux que le lecteur de 1890 n'ait pas eu entre les mains l'outil qu'est le roman noir pour lire *La Bête humaine*. Si cela avait été le cas, il est fort probable que Zola se serait retrouvé en prison, tant sa critique du système judiciaire est séditeuse. L'auteur a sûrement pris la mesure de sa violence, d'où les multiples diversions. Sans être explicitement débattus, les principes et les pratiques de la justice sont soumis à un pilonnage discursif qui conclut à la nocivité irrémédiable de l'appareil judiciaire français. La dimension argumentative confine ici à une opération de destruction méthodique de la justice. Celle-ci procède en quatre phases. Premièrement, aux yeux des juges, rien n'existe qui peut être tenu pour la vérité ou la justice. Ce que l'on évoque sous ces vocables ne sont que chimériques illusions. Ainsi :

---

<sup>23</sup> « ...il restait à la même place, il songeait. [...] Pour trouver, il retourna ouvrir la fenêtre... [...] Il était décidé, son plan était fait. » (*La Bête humaine*, 75.) Je souligne.

<sup>24</sup> L'identification aux personnages permettant au lecteur cible de comprendre les non-dits.

M. Camy-Lamotte ne répondit point. C'était vrai, le scandale allait être enterré enfin, avec le système du juge. [...] Et, d'ailleurs puisque ce Roubaud se reconnaissait coupable, *qu'importait à l'idée de justice* qu'il fut condamné pour une version ou pour l'autre ! Puis, mon Dieu ! la justice, quelle illusion dernière ! Vouloir être juste, n'était-ce pas un leurre, quand la vérité était si obstruée de broussailles ? [...] Certes, oui, une illusion, la vérité, la justice ! (*La Bête humaine*, 367, je souligne)

C'est à partir de cette conception singulière du principe que sont menées les instructions et organisés les procès.

Deuxièmement, même quand elle est étalée sous ses yeux, le juge n'est pas capable de reconnaître la vérité, puisqu'elle n'est que chimère :

Ne me dites donc plus que vous êtes un jaloux qui se venge, et je ne vous conseille pas de répéter ce roman à messieurs les jurés, car ils en hausseraient les épaules... Croyez-moi, changez de système, la vérité seule vous sauverait.

Dès ce moment, plus Roubaud s'entêta à la dire, cette vérité, plus il fut convaincu de mensonge. (*La Bête humaine*, 365)

En troisième lieu, dans ces conditions, dissimuler des preuves et condamner un innocent ou élargir un coupable est juste une question d'opportunité :

Jusque-là, le secrétaire général [du ministère de la justice] avait attendu, pour lui donner connaissance de la preuve écrite qu'il possédait ; et, maintenant que sa conviction était faite, il se hâtait moins encore d'établir la vérité. A quoi bon ruiner la piste fautive de l'instruction, si la vraie piste devait conduire à des embarras plus grands ? Tout cela était à examiner d'abord. [...]

M. Camy-Lamotte se contenta de hocher la tête. Il était en train de calculer les résultats de l'autre procès, celui des Roubaud. [...] Non, décidément, l'affaire des Roubaud, des vrais coupables, était plus sale encore. C'était une chose résolue, il l'écartait absolument. A en retenir une, il aurait penché pour que l'on gardât l'affaire de l'innocent Cabuche. (*La Bête humaine*, 169)

Et finalement, tuer un juge est donc un acte de justice social.

A travers ces quatre phases, le texte montre que l'on est au-delà de tout ce qui a pu être écrits en littérature populaire. Même chez Zola, il y a déjà eu des crimes politiques, mais jamais rien de si révolutionnaire. L'auteur se pose en factieux. Il y a dans cette œuvre ce que Vissarion Biéliniski attendait d'Eugène Sue, et que celui-ci ne pouvait pas lui donner :

Dans son roman [*Les Mystères de Paris*], Eugène Sue montre que parfois les lois françaises protègent sans le vouloir la débauche et le crime. Il faut dire qu'il le fait très adroitement, et qu'il convainc. Ce qu'il ne soupçonne pas, c'est que le mal réside non dans certaines lois mais dans tout le système de la législation française, dans toute l'organisation de la société... (cité in Eco 1993 : 48)

Seul Zola pouvait l'oser dire ! Tout de même, il est étonnant que ce livre ait eu moins d'échos que *La Terre*. Subversif, il l'est à souhait. Cette critique au vitriol de la justice montre une fois encore l'acuité du regard de Zola, sa grande capacité à débusquer la réalité derrière les fards et sa préscience du devenir de la société. Car cette justice hors-la-loi, c'est bien elle

qu'on retrouve, à peine quatre ans plus tard, les mains dans le cambouis de la forfaiture du faux en écriture, c'est également elle qu'il devra affronter en 1898. Toute l'Affaire Dreyfus est là, dans ces pages anodines... Qu'on relise « J'Accuse », et l'on verra que Zola s'était fait la main avec *La Bête humaine*. L'œuvre est le sismographe qui indique les premiers craquements d'un séisme qui va disloquer la France, et dont l'épicentre est à l'Etat-major.

### III.3- Noir vs Enigme

*La Bête humaine* n'est pas une œuvre où l'on s'attendrait à trouver une critique du roman policier à énigme. Pourtant c'est le cas. Un regard narquois y jauge le genre frère. Ce qui n'a rien de surprenant pour un auteur de roman noir. Hammett et d'autres feront de même, d'où les propos de Chandler, que n'aiment pas certains critiques : « Hammett a sorti le crime de son vase vénitien et l'a flanqué dans le ruisseau » (cité in Deleuse 19). L'art et l'originalité de Zola est d'avoir inséré cette satire dans les méandres de la machinerie narrative.

D'abord *La Bête humaine* reconnaît sa dette au roman à énigme qui est le modèle suivi. Et dont il dérive. Planifiant la seconde tentative du meurtre sur Roubaud, Séverine avoue sa source d'inspiration :

Mais, elle, très réfléchie, pesait chaque détail ; et, au fur et à mesure, que le plan se développait dans sa tête, elle le discutait et l'améliorait.

-Seulement, mon chéri, ce serait trop bête de ne pas prendre nos précautions. Si nous devons nous faire arrêter le lendemain, j'aimerais mieux rester comme nous sommes... Vois-tu, j'ai lu ça, je ne me rappelle plus où, dans un roman bien sûr : le mieux serait de faire croire à un suicide... (*La Bête humaine*, 340)

Ce ne peut être qu'un roman policier. Un certain nombre peut être raisonnablement proposé. Mais derrière quasiment chaque mot, se profile l'ombre de Poe. D'autant plus que ce qu'elle finit par arrêter dans son plan est une variante de *locked room murder*, motif que le texte détourne et moque par deux fois. En fait, on peut obtenir ce local clos si l'assassin fait preuve d'énergie comme Roubaud et brave la vitesse d'un train en marche :

Vide, notre compartiment, il y était donc allé ? [...] Il était remonté, il me poussait, brutal, fou. Et je me trouvai dehors, sur le marchepied, les deux mains cramponnées à la tringle de cuivre. Lui, descendu derrière moi, avait refermé soigneusement la portière. « Va donc, va donc ! » [...] Oh ! ce bruit d'enfer, cette trépidation violente dans laquelle je marchais ! [...] Mon mari a dû m'empoigner, ouvrir la portière par-dessus mon épaule, me jeter au fond du compartiment. (*La Bête humaine*, 255-256)

Mais ce que le roman raille le plus, c'est la prétendue logique mathématique des enquêtes criminelles du roman à l'anglaise. Les échafaudages scientifiques qui ne résistent pas au simple gros bon sens populaire. Philomène n'a nul besoin de raffiner en psychologie pour balayer le mobile attribué à Cabuche : « -Ça fait frémir, reprit Philomène. Cette bête féroce, ce Cabuche qu'on a arrêté, encore tout couvert du sang de la pauvre dame ! Faut-il qu'il y ait des hommes idiots ! tuer une femme parce qu'on a envie d'elle, comme si ça les avançait à quelque chose, quand la femme n'est plus là... » (*La Bête humaine*, 356)

Le juge d'instruction Denizet apparaît tel un Sherlock Holmes aux petits pieds, préférant aux fastidieuses enquêtes sur le terrain, les subtiles ratiocinations de salon qui ne donnent bien souvent rien dans la réalité de maints crimes. Denizet se targue, à force de pénétration psychologique, de lire le futur : « Et c'était ici que le juge avait montré cette profondeur de psychologie criminelle qu'on admirait tant ; car il le déclarait aujourd'hui, jamais il n'avait cessé de surveiller Cabuche, sa conviction était que le premier assassinat en amènerait *mathématiquement* un second ». (*La Bête humaine*, 363 je souligne)

Le lecteur qui connaît les circonstances des deux crimes, ne peut qu'esquisser un sourire malicieux devant l'ironie de Zola. « Les nombreuses méthodes « scientifiques » utilisées dans la conduite d'une enquête sont excellentes si elles sont employées à bon escient. Mais si on essaie d'en faire des méthodes infailibles, cela devient du charlatanisme, rien d'autre. » (Boileau-Narcejac 78) Ce n'est pas Zola qui le dit, c'est Hammett.

## Conclusion

Il est habituel depuis les critiques de Gustave Lanson –revisitées par Antoine Compagnon– de considérer l'œuvre littéraire comme un fait social. A l'instar de toute manifestation culturelle, elle ne peut être isolée de l'histoire sociale et politique. La littérature est l'expression de la société. Menée sur la base de ce principe, cette étude a exhumée une autre histoire du roman noir, insoupçonnée, mais massive.

Le dernier tiers du dix-neuvième siècle voit triompher en Europe, sous l'impulsion du chemin de fer, une société industrielle, urbaine et libérale qui va connaître en 1873 une crise de surproduction. Cette conjoncture transforme de fond en comble la France et installe les populations dans une situation délétère de précarité, d'abandon, alimentant une profonde rancune sociale qui met face à face classes populaires et classes dominantes.

Observateur sans aménité de cette société clivée depuis bientôt trois décennies, Emile Zola, promoteur du Naturalisme (qui est autant une technique qu'une vision), achève le cycle critique des Rougon-Macquart. Son adhésion aux thèses déterministes de Claude Bernard et son commerce avec les écrits socialistes de l'époque, de même que son expérience personnelle, l'amènent à contester la vision essentialiste des classes –des classes populaires, surtout– et à poser le caractère criminogène de l'organisation sociale.

*La Bête humaine*, roman qui paraît sous sa plume en feuilleton au printemps 1889, est donné pour un « roman judiciaire » explorant divers aspects du crime. En lisant le texte depuis la perspective du personnage de Roubaud et de son crime, émergent toutes les caractéristiques de ce qui sera, au siècle suivant, le roman noir.

Ce type de roman policier a donc eu une première naissance à la fin du dix-neuvième siècle. Toutefois, n'ayant pas été poursuivie, l'expérience s'est enlisée dans la masse des productions littéraires. Il faudra attendre, et la crise économique des années vingt du siècle suivant et l'œuvre de Dashiell Hammett pour réitérer cette genèse. Comme le dit Galbraith : « si les conditions déterminantes sont les mêmes, ou similaires, alors quelques unes au moins des conséquences seront les mêmes, ou similaires » (9).

Lu comme un roman noir, *La Bête humaine* apparaît pour ce qu'il est, un livre scandaleux. Et le scandale est à tous les niveaux ! Au niveau intradiégétique, l'œuvre pose qu'entre la classe

laborieuse et la classe dominante, le meurtre est un outil politique qui permet d'établir la justice sociale absente de cette société –Grandmorin meurt parce qu'il n'a pas su rester à sa place (institutionnelle)–, que le peuple aspire à mieux, et est prêt à se battre pour le conquérir. Au niveau idéologique, le roman stigmatise une France décadente, dirigée par des imposteurs maniant une justice hors-la-loi aux seules fins d'intérêts étroitement égoïstes, dissimulés sous les oripeaux de la raison d'Etat.

Un tel discours sur le réel, « sous prétexte de fiction », ne peut qu'être condamné par les bien-pensants –politiques comme littéraires–. Levet a donc tout à fait raison d'affirmer qu'on « condamne le roman noir parce qu'on s'en méfie. Sous le masque de la fiction, il mettrait en scène les pulsions les plus violentes de l'être humain et se distinguerait par un pessimisme très marqué. On craint alors une modélisation de la réalité par la fiction. » D'où l'interpellation de Zola par Caliban dans *Le Figaro* du 16 mars 1890 :

« J'estime donc qu'il eût mieux valu peut-être laisser à la science la découverte du vieux principe de l'atavisme et n'en point populariser les effroyables effets dans des romans tirés à cent mille exemplaires, car ces romans sont lus par des êtres heureusement ignorants des mystères de l'anthropologie et qui n'ont pas besoin d'être découragés de vivre, de travailler, d'aimer et de se reproduire. » (Zola 1972 : 50)

## BIBLIOGRAPHIE

Adam, Colette-Chantal, et al. *La Fortune des Rougon. Figures du pouvoir*. Paris : Ellipses, 1994.

Amossy, Ruth, « Argumentation, situation de discours et théorie des champs : l'exemple de *Les hommes de bonne volonté* (1919) de Madeleine Clemenceau Jacquemaire » *CONTEXTES*, numéro 1, Discours en contexte. Sept. 2006. CONTEXTES. Le 24 décembre 2008

<<http://contextes.revues.org/document43.html>.>

\_\_\_, « Les récits médiatiques de grande diffusion au prisme de l'argumentation dans le discours : le cas du roman feuilleton » *Belphegor* 2006.02 (2006) etc. Le 24 décembre 2008 <<http://www.etc.dal.ca/belphegor/limoges2006/pdf>>

\_\_\_, *L'Argumentation dans le discours*. Paris : A. Colin, 2006.

Boileau-Narcejac, *Le roman policier*. Paris : Quadrige, 1994.

Borradori, Giovanna, *Le concept du 11 septembre. Dialogue avec Jacques Derrida et Jürgen Habermas*. Paris : Galilée, 2004.

Collovald, Annie, et Erik Neveu, *Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers*. Paris : BPI / Centre Pompidou, 2004.

Compagnon, Antoine, *La troisième République des lettres*. Paris : Seuil, 1983.

Deleuze, Robert, *Les maîtres du roman policier*. Paris : Bordas, 1991.

Eco, Umberto, *De Superman au Surhomme*. Paris : Grasset, 1993.

Galbraith, K. John, *La crise économique de 1929*. Paris : PBP, 2008.

Genette, Gérard, *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.

Hamon, Philippe, « Lire Zola » *Le magazine littéraire* 413 (2002) : 60-64.

Kalifa, Dominique, *L'encre et le sang*. Paris : Fayard, 1995.



Levet Natacha, « Roman noir et fictionnalité » L'effet de fiction, Colloque en ligne, Fabula 2011. Le 24 décembre 2008 <<http://www.fabula.org/effet/pdf/levet.pdf>>

Lits, Marc, « De l'importance du genre en culture médiatique » *Belphégor* 3.1 (2004) etc. Le 26 février 2009 <[http://www.etc.dal.ca/belphegor/vol3\\_n°1/articles](http://www.etc.dal.ca/belphegor/vol3_n°1/articles)>

Manchette, Jean-Patrick, « Interview » *Charlie mensuel* 126 (1979) : 12-17.

Marx Karl, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*. Paris : Mille et une nuits, 1997.

Mitterand, Henri, *Le regard et le signe*. Paris : PUF, 1987.

\_\_\_\_\_, *Zola. L'histoire et la fiction*. Paris : PUF, 1990.

\_\_\_\_\_, *Le roman à l'œuvre*. Paris : PUF, 1998.

Pagès, Alain, *Emile Zola. Bilan critique*. Paris : Nathan, 1993.

Queffélec-Dumassy, Lise, *Le Roman-feuilleton au XIXe siècle. Tome 2 le XIXe siècle*, Paris : PUF, 1989.

Rémond, René, *Introduction à l'histoire de notre temps*. Paris : Seuil, 1974.

Reuter Yves, *Le Roman policier*. Paris : Armand Colin, 2009.

Sepulveda Luis, « Le chat de Felipe González », *Le Monde diplomatique*, n°701, août 2012, pp. 18-19.

Seror, Maud, « Création d'entreprises : la quantité et la qualité » *Alternatives Economiques* HS. 79 (2009) : 36-37.

Sindaco, Sarah, « Compte rendu de Rohrbach (Véronique), *Politique du polar. Jean-Bernard Pouy* », *CONTEXTES*, Notes de lecture. Le 2 octobre 2007. CONTEXTES. Le 26 février 2009 <<http://contextes.revues.org/document432.html>.>

Telus, Mary, « Le polar a souvent été un mort qui se porte bien » *Polars* (2005). Le 26 février 2009 <<http://ecrits.vains.com/polars/telus01.htm>. >

Zola, Émile, *La Bête humaine*. Ed. Robert Jouany. Paris : GF-Flammarion, 1972.

\_\_\_\_\_, *La Curée*. Ed. Henri Mitterand. Paris : Gallimard, 1981.

\_\_\_\_\_, *Le Roman naturaliste*. Ed. Henri Mitterand. Paris : Le Livre de Poche, 1999.