

## Hérédité/péché et espace dans *La Bête humaine* de Zola

[...] Une sauvagerie qui le ramenait avec les loups  
mangeurs de femmes au fond des bois.  
Zola, *La Bête humaine*, Paris,  
Gallimard, collection  
Folio, p. 85.<sup>1</sup>

Zola, dans *La Bête humaine*, rappelle tous les scénarios du désir d'aimer et du désir de tuer, le besoin de possession, de domination, les rapports de force continuels entre les hommes, ce que Spinoza appelait la « servitude des hommes », c'est-à-dire leur « impuissance à gouverner et à contenir leurs sentiments », les pulsions d'amour et de mort qui sont au fond de l'homme civilisé, « l'homme des cavernes resté dans l'homme de notre dix neuvième siècle, ce qu'il y a en nous de l'ancêtre lointain », comme Zola l'écrit à son correspondant Van Santen Kolff, en juin 1889, alors qu'il commençait la rédaction de son roman.

Tous les commentateurs ont évidemment relevé le nombre très important de métaphores et de comparaisons qui assimilent l'homme à la bête dans ce roman. Le motif symbolique en est clair : Zola le pose très nettement dans l'Ebauche : « Et sur ce fond, sur ce roulement mécanique des trains, sur ce résultat social et intellectuel, montrer le statu quo du sentiment, de la sauvagerie qui est au fond de l'homme, par mon drame mystérieux et poignant. Voilà l'hérédité de la bête, le mari qui se rue sur l'amant, Etienne qui tue par atavisme : le lointain homme primitif chez lui dans son analyse. » (f° 400)<sup>2</sup>.

L'essentiel de *La Bête humaine*, c'est « l'instinct de mort dans le personnage principal, la fêlure cérébrale de Jacques Lantier, mécanicien de locomotive », selon l'analyse de Gilles Deleuze ; *cet instinct de mort, en fait, possède tous les personnages du roman, qui est le roman du meurtre par excellence. Cet instinct de mort, l'instinct bestial de tuer, Zola l'érige très vite en sujet romanesque : « Ne pas oublier que j'ai appelé cela la folie homicide : justifier – cela ne me paraît pas mauvais. »* (f° 351).

Certes, dans la structure narrative, deux crimes l'emportent sur tous les autres, ceux que le juge Denizet va s'efforcer d'élucider, pour lesquels il va

<sup>1</sup> 1 Toutes les citations de *La Bête humaine* sont empruntées à Zola (Emile), *La Bête humaine*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Folio, 1977, préface de Gilles Deleuze, Henri Mitterrand éd.

<sup>2</sup> 2 Toutes les citations empruntées au Dossier préparatoire sont suivies de l'indication du numéro du folio. Ce dossier, encore partiellement inédit, est conservé à la Bibliothèque nationale: département des manuscrits, Nouvelles acquisitions françaises,

construire un système totalement faux, mais qui va passer pour vrai. Zola avait noté la nécessité de prééminence logique et narrative d'un crime dans la lettre programmatique adressée à Van Santen Kolff : « C'est en somme l'histoire de plusieurs crimes, dont l'un est central [c'est nous qui soulignons] », et d'ajouter pour expliquer cette focalisation nécessaire sur un meurtre : « Je suis très content de la construction du plan, qui est peut-être le plus ouvragé que j'ai fait, je veux dire celui dont les diverses parties se commandent avec le plus de complication et de logique [c'est nous qui soulignons]. »

Ce sont donc bien des motifs de construction qui ont conduit Zola à « privilégier » un meurtre, à concentrer une partie de la vision sur un crime central dont tous les autres dépendent. Après avoir tué Séverine, Jacques Lantier songe au souvenir de la vision entrevue lors du passage du train : le corps du Président Grandmorin, et il conclut : « Et les deux meurtres s'étaient rejoints, l'un n'était-il pas la logique de l'autre ? » (p. 419).

En effet, ce n'est pas seulement Jacques Lantier qui, sous ses idées fixes, retrouve constamment l'idée de mort. *Tous les personnages sont en proie à cet instinct de mort* ; tout le monde tue dans ce roman : Roubaud et Séverine assassinent le Président Grandmorin, et Lantier va tuer Séverine plus tard ; mais n'oublions pas Misard qui, en proie à l'idée fixe de trouver l'argent de Tante Phasie, tue lentement celle-ci. Le chapitre X est, pour une grande part, consacré à la préparation de la vengeance jalouse de Flore qui réfléchit à tous les moyens de faire dérailler le train que conduit Jacques et qui emmène Séverine à Paris. Elle réfléchit constamment au meilleur moyen de mettre son projet à exécution ; elle aussi est en proie à cette même « folie homicide » : « Et l'idée brusque s'était plantée, enfouie, enfoncée en elle, comme un coup de marteau venu elle ne savait d'où : les tuer pour qu'ils ne passent plus là-bas ensemble. Elle ne raisonnait plus, elle obéissait à l'instinct sauvage de détruire. » et, après l'échec de sa tentative, quoiqu'elle n'éprouvât aucun remords (« elle devait faire un effort pour en retrouver le regret et l'horreur »), sa folie homicide se retourna contre elle-même : « Lorsqu'on manque les gens, se dit-elle, il faut ne pas se manquer soi-même. »

« Folie homicide », bien sûr, de Séverine qui veut que Jacques tue son mari Roubaud et qui monte avec sang froid et habileté un guet-apens tragique.

Cette « sorte d'impatience amoureuse, à peu près irrésistible, unanime, pour la mort » qu'analysa Céline, dans une allocution mémorable prononcée à Medan, le 1<sup>er</sup> octobre 1932, emporte les personnages en dehors de toute rationalité. Dès le chapitre I, pour Roubaud, « au fond de son désir souillé qui saignait, brusquement se dressa la nécessité de la mort » (p. 55) ; c'est simplement « l'unique besoin d'apaiser la bête hurlante au fond de lui. C'était un besoin physique immédiat. » (p 53)

Flore, aux prises avec le désir de tuer Jacques et Séverine en provoquant un accident ferroviaire, « ne raisonnait pas, elle obéissait à l'instinct sauvage de

détruire. » Et après le meurtre de Séverine, Jacques, interdit, tente de réfléchir à son geste : « Il venait d'être emporté par l'hérédité de violence, par ce besoin de meurtre qui, dans les forêts premières, jetait la bête sur la bête : Est-ce qu'on tue par raisonnement ? se demande-t-il, on ne tue que sous l'impulsion du sang et des nerfs, répond-il aussitôt » (p.419)

Et le meurtre de Tante Phasie est aussi irrationnel : Misard ne peut poursuivre sa chasse au trésor qu'en assassinant sa femme et en détruisant sa maison. Cette irrationalité, c'est celle de la bête. Séverine, épouvantée par Roubaud « sent en lui l'animal soupçonné par elle depuis trois ans » (p. 54)

Le seul personnage « rationnel », en apparence, du roman, c'est le juge Denizet : or c'est précisément lui qui, par ses abus de finesse, se trompe, va « chercher midi à quatorze heures » et se montre incapable d'atteindre à la vérité qu'il prend pour un « roman » : « Je ne vous conseille pas de répéter ce roman... Croyez-moi, changez de système, la seule vérité vous sauverait. » (p. 439) Et, évidemment, plus Roubaud s'entête à dire la vérité, plus il fut convaincu de mensonge. Le comble de ce qui apparaît comme rationnel dans ce roman, c'est précisément l'irrationnel !

Irrationalité bestiale, mais aussi amoralité bestiale dans *La Bête humaine*. Les meurtriers n'ont jamais de remords, quels qu'ils soient. Ainsi, après le meurtre de Tante Phasie, Jacques s'étonnait de trouver Misard le même. « On tuait donc sans secousse, et la vie continuait. » (p. 397). Et, de la même façon, Jacques, après le meurtre de Séverine vivait « dans l'absence complète de remords, dans le soulagement, dans le bien-être physique. » (p. 429). Gilles Deleuze analyse cette absence de sens moral, en notant qu'elle est autant plus marquée que le corps reste sain, santé évidemment dérisoire, puisque le corps est en proie à la fêlure héréditaire.

L'hérédité, c'est probablement l'alcool, ce que Zola postule clairement dans l'Ebauche, très vite, très tôt, après avoir réfuté la théorie du droit au meurtre, illustrée par Dostoïevski dans *Crimes et Châtiments*. « Election de la mère, ressemblance physique de la mère, puis du père. Hérédité de l'ivrognerie se tournant en folie homicide. Etat de crime. » (f° 400). Mais cette hérédité, ce fléau familial et social, ne serait-il pas pour Zola la simple marque de la fatalité, de la faute originelle, de la bestialité primitive de l'homme ? Le discours sur l'hérédité n'aurait-il pas pour conséquence d'insérer le discours médical, scientifique de l'époque dans le discours moralisant judéo-chrétien ?

Ce renvoi au mythe des origines se fait à travers des effets de spatialisation qui ne paraissent pas avoir assez souvent retenu l'attention des commentateurs.

En effet, l'univers de *La Bête humaine* est, comme celui de tous les romans du cycle, spatialement déterminé. La construction spatiale constitue une des figures fortes du roman. Zola rêvait de représenter la ligne de chemin de fer, ce qu'il pose très clairement dans l'Ebauche : « Enfin les chemins de fer

comme cadre. Je voudrais garder pendant tout le roman la grande circulation d'une ligne comme accompagnement continu [...] Je voudrais bien faire sentir cette vie, mais sans qu'elle débordât, très succincte, le plus ramassée possible, arrivant par sa brièveté de dessous, d'accompagnement. à une grande intensité d'effet. »

Se trouve au cœur même du dispositif, parmi les configurations topographiques, La Croix de Maufras. Le toponyme indique la valeur centrale du lieu, la croix, le croisement, le point central à la fois topologique et narratologique du roman. L'autre partie du nom propre, Maufras, renvoyant au maléfice qui affecte l'homme, « l'hérédité de violence... le besoin de meurtre qui, *dans les forêts premières*<sup>3</sup> jetait la bête sur la bête » (p. 419)

Or, il apparaît que le signifiant constitutif de spatialisation, pour cette partie du roman, propose une représentation totalement homogène de l'espace : celle d'un monde primitif quasiment sans trace de civilisation tel que Zola l'a décrit à Paul Alexis : « Ce que je vois déjà au milieu de vastes plaines, pelées et désertes comme des landes, dans une profonde solitude, c'est une de ces toutes petites maisons de garde [...] Et là, au bout du monde et à deux pas pourtant de ce formidable va et vient de la voie, de ce perpétuel fleuve de vie qui coule et remonte sans s'arrêter jamais, je rêve quelque drame bien simple, mais profondément, aboutissant à une catastrophe épouvantable... » (F°124)

Il conviendrait d'étudier de plus près tous les formants de la spatialité de La Croix de Maufras, en reprenant la distinction proposée par Henri Mitterand entre le lieu et l'espace. Le lieu, c'est évidemment cette maison de garde isolée ainsi que la maison de Séverine, lieu de sa défloration par le président Grandmorin ; il suffit de relever et d'analyser la description de La Croix de Maufras et toutes les caractérisations au début du chapitre II, que résumant les termes : « coin perdu », « on ne saurait imaginer un trou plus reculé, plus séparé des vivants », « terre désolée », « silence, abandon de mort ».

Mais c'est aussi et surtout le paysage qui les entoure, lieu auquel il a pensé dès l'ébauche : « Et c'est là que je mettrai mes scènes de drame, les plus importantes, l'assassinat de la femme par exemple. Paysage désolé, à créer. Cette maison en détresse, abandonnée, fermée, ne fait qu'augmenter la tristesse du poste. Rien à plusieurs lieues. » Les lieux sont donc très nettement circonscrits dans la genèse du roman, à la fois topographiquement, cartographiquement même. Ils sont définis à la fois, et contrastivement, par leurs relations à la ligne de chemin de fer qui les relie au reste du monde, et par leur isolement, qui se justifie par leur nécessité narratologique et dramatique.

Si, comme Henri Mitterand, on considère l'espace comme les attributs donnés aux lieux, pour permettre de construire ce simulacre de réalité dans le

---

<sup>3</sup> C'est nous qui soulignons

roman, on se rendra vite compte que toutes les caractérisations renvoient au champ lexico-sémantique du monde hors de la civilisation, du monde avant la civilisation, du monde primitif : ainsi, les adjectifs « noir », « immobile », « désert », « désolé », « morne », « inculte », reviennent sans cesse dans la description intermittente du paysage parcouru par Jacques Lantier, après qu'il eût résisté à la fureur de tuer Flore qui voulait se donner à lui. Ces lieux constituent un espace quasi labyrinthique et clos : « tranchées profondes », « abîmes », « barricades géantes » : « ce pays désert, coupé de monticules, était comme un labyrinthe sans issue, où tournait la folie [...] ». Comme Lantier se perd dans cet espace hostile, il se perd aussi en lui-même, dans sa « férocité », dans sa « sauvagerie qui le ramenait avec les loups mangeurs de femmes au fond des bois. » (p. 85).

Ce paysage est évidemment lié à une activité descriptive encyclopédique nettement marquée par Zola qui, au cours de son voyage au Havre, a repéré les traits déserts, désolés et assez accidentés des environs de Malaunay, qu'il remplacera ensuite par Barentin. Mais, la topographie de la ligne lui permet aussi et surtout de placer là le point de jonction de l'ensemble du drame ; elle permet à Zola de calquer espace et narration, d'autoreprésenter la forme narrative dans le motif spatial. C'est là une des fonctions du circonstant spatial dans le programme narratif. Mais, et c'est ce qui nous semble le plus important, sur le plan des valeurs, cet espace désolé et maudit qui se transforme en espace quasi mythique, primitif, quasi préhistorique : c'est *l'espace de la horde primitive, l'espace des origines mauvaises, lié à la faute originelle*.

Toutes les caractérisations relevées (et dont il conviendrait de faire une étude lexico-sémantique et rhétorique précise) relèvent de l'ordre fantasmatique, espace de la perte et du labyrinthe, espace aussi de l'animalité : Jacques Lantier, après son désir de meurtre parcourt la campagne, comme le ferait un animal sauvage ; nombre de verbes qui caractérisent la course éperdue dans les vallons renvoient au mouvement des bêtes, beaucoup plus qu'à ceux des hommes. Comme Zola le précise dans le premier plan détaillé : « bien indiquer dans ce chapitre le transit du monde entier, l'opposition de ces trains allant au XX<sup>ième</sup> siècle et le drame qui se joue là, les fauves tapis sous la civilisation » (f° 224 ). C'est *le simulacre même d'un espace quasi hors du temps, symbole même de ce retour à l'état primitif du héros*, « son départ de bête carnassière en quête de sang ».

L'effet d'espace ici doit être envisagé dans toute sa complexité ; c'est un effet structurel même du roman, nécessaire au système actanciel. S'établissent en effet des corrélations entre système actanciel et système spatial ; ce paysage « préhistorique » devient lui-même un actant constitutif de *La Bête humaine*. La même analyse pourrait être conduite pour étudier, dans le dernier chapitre du roman, le paysage traversé par « la machine dévorante » (p. 459), « la bête

qui fonçait tête basse et muette, parmi les obstacles » (p.460) où la campagne n'est que « ténèbres », « nuit noire », « campagne vide et sombre », « campagne rase », marquée par le « roulement du monstre échappé ». Seuls, subsistent, comme des « points sur la ligne », les noms des gares entr'aperçues : Malaunay, Maronne, Rouen, Sotteville, Oissel, Pont de l'Arche ; étapes de la civilisation totalement annihilées par le train, devenu fantôme, par « la bête aveugle et sourde », « variété de la bête humaine », comme Zola la présente dans le deuxième supplément de l'Ebauche.

Cet espace est tout à fait nécessaire à la structure narratologique du roman : il permet, mieux que d'autres, de commettre les crimes impunis, mais n'est-il pas encore plus nécessaire à la valeur mythologique du texte ? Un des axes constants du roman, c'est évidemment celui de la violence, qui détermine l'instinct de mort ; la société humaine, toute société humaine est lourde de violence, de violence mal contenue, qui, un jour, s'échappe, se donne libre cours : la sauvagerie, la bestialité se réveille en l'homme. Or, un des éléments déterminants, c'est précisément cette sorte de plongée dans un temps et dans un espace quasi mythologiques, **un hors-temps, un hors-lieu** ; ainsi, au chapitre VIII, Séverine raconte à Jacques Lantier l'assassinat du président Grandmorin ; après une scène d'amour quasi bestiale ( « ils se possédèrent, retrouvèrent l'amour au fond de la mort, dans la même volupté douloureuse des bêtes qui s'éventrent pendant le rut, leur souffle rauque, seul, s'entendit ») pour échapper à l'horrible pulsion de mort qui le pousserait à tuer Séverine, Jacques sort dans la ville, Paris, avec son couteau, plein de désirs meurtriers, quasi irrépressibles : il éprouve l'envie de poignarder deux femmes qu'il rencontre, dans un Paris quasi fantasmatique. Des hasards l'en empêchent : « Et, à partir de ce moment, tout se brouilla... [...] tout sombrait ensuite à un gouffre noir, à un néant où il n'y avait **plus ni temps, ni espace, où il gisait inerte. depuis des siècles peut-être.** »<sup>4</sup>

Zola illustre ici, avec d'autres romanciers contemporains, de manière tout à fait symptomatique la notion de chronotope. Il marque ici, dans le retour aux origines, mauvaises, maudites, de l'homme, la solidarité du temps et de l'espace romanesques. Ils sont inséparablement réunis. Le « temps-espace » du monde primitif se caractérise par son homogénéité : c'est bien « ce gouffre noir », « ce néant » d'où vient l'homme et où il revient. Quand resurgit dans l'homme civilisé, l'homme des hordes premières, toute référence au « temps-espace », historique, socialisé, s'abolit ; toute vision systématique, dynamique, ordonnée en disparaît, quand les personnages sont en proie à la folie homicide. Les hommes sont aussi aveugles et incapables de se contrôler que l'est, dans le dernier chapitre, la machine folle livrée à elle-même, semant la terreur et le malheur, dans une forme de dérèglement total des temps et de l'espace. Et ce dérèglement est d'autant plus notable qu'il concerne la ligne de

<sup>4</sup> C'est nous qui soulignons

chemin de fer, dont le bon fonctionnement repose précisément sur un ordonnancement parfait et dans le temps et dans l'espace.<sup>5</sup>

C'est précisément la civilisation qui produit et impose ces règles contraignantes : la tare, c'est justement le retour à l'état « chrono-spatial » (pour reprendre le néologisme de Henri Mitterand) des origines, c'est le retour à l'état d'inorganisation primitif et fondamental : c'est la mémoire même de la faute primitive, qui explique tous ces dérèglements.

Le chronotope désigne bien « tout univers humain déterminé consubstantiellement par une époque et par un lieu, aussi toute vision, représentation homogène d'un tel univers, tout tableau du monde intégrant la compréhension d'une époque et celle du cosmos ». Mais il désigne aussi le trait caractéristique d'un genre, du point de vue du traitement du temps et de l'espace, c'est-à-dire qu'il renvoie à la théorie littéraire et aux traits spécifiques des genres. Dans sa célèbre préface consacrée à *La Bête humaine*, Gilles Deleuze oppose le drama à l'épos, montrant comment le roman de Zola, c'est pour l'essentiel de « l'épopée, double registre où les dieux, activement, jouent à leur manière et sur un autre plan l'aventure des hommes et de leurs instincts » et « c'est un agent, et un lieu, le train qui joue le rôle du symbole par rapport à l'histoire ». Et l'épopée se situe dans un temps, dans un chronotope mythologique, en opposition au roman où « l'espace devient concret et saturé d'un temps plus substantiel », selon l'analyse de Bakhtine, c'est-à-dire que c'est le temps historique, le temps social. Or précisément, dans *La Bête humaine*, ce qui caractérise le renvoi à la horde archaïque, aux temps primitifs c'est précisément le *décrochement quasi systématique par rapport au chronotope historique*, topographiquement, socialement, chronologiquement très déterminé, quasi surdéterminé, selon les contraintes génériques imposées par le roman, et c'est l'instauration dans le chronotope mythologique d'un temps-espace indéterminé, indéfini : « le gouffre noir, le néant » ; « sa vie de chaque jour se trouvait comme abolie, il marchait en somnambule, sans mémoire du passé. sans prévoyance de l'avenir... » (p. 303).

Cette variation des traits chronotopiques qui trouvent leur intersection parfaite à La Croix de Maufras marque le centre organisateur des principaux événements de *La Bête humaine*, c'est le nœud, croisement principal générateur du sujet. La Croix de Maufras est le point de convergence de tous les thèmes, c'est le lieu chargé de la plus grande valeur émotionnelle sur le trajet ferroviaire de la ligne, c'est surtout le point de condensation où se retrouvent, se croisent, coexistent deux mondes, celui de la civilisation, celui de la modernité que Tante Phasie regarde passer : « [...] la terre entière

---

<sup>5</sup>Pour une analyse de ce type, cf. Mitterand (Henri), «Chronotopies: la route et la mine» dans *Zola, et la fiction*, Paris, P.U.F., 1990. pp. 179-198.

passait là... ça c'était le progrès, tous frères, roulant tous ensemble, là-bas, vers un pays de cocagne » (p. 71) et celui de la nature, celui de la primitivité, celui « de l'éternelle passion et de l'éternel crime » (*ibid.*). Dans une vision assez manichéenne, la poétique de l'espace dans le roman repose sur cette opposition entre un chronotope qui renvoie à des éléments globalement positifs, euphoriques – le « mécanique », le « triomphal », l'homme civilisé, l'avenir, et un autre chronotope, qui, lui, renvoie à des éléments globalement négatifs, dysphoriques – le crime, le mal, le malheur, l'homme primitif, le passé. Le montage chronotopique prend ici véritablement, en effet, fonction, valeur et sens dans le système global des *Rougon-Macquart*, qui repose sur un événement originel : « Dans l'histoire des *Rougon-Macquart*, tout commence... » comme l'écrit Zola dans les Notes préparatoires. Cette importance accordée à l'espace représenté et à la représentation de l'espace, il la révèle très tôt, en 1878, quand il confie au critique italien Edmondo de Amicis : « Et enfin, un roman, le plus original de tous, qui se déroulera sur un réseau de chemin de fer [...] et tout le roman aura la couleur des lieux ».

La locomotive, instrument du progrès et de la modernité, cache sous elle les pires instincts humains, et bien sûr, celui de mort ; Tante Phasie le dit, dès le chapitre II : « Ah! c'est une belle invention, il n'y a rien à dire. On va vite, on est plus savant... Mais les bêtes sauvages restent des bêtes sauvages et on aura beau inventer des mécaniques meilleures encore, il y aura quand même des bêtes sauvages en dessous. » Cette belle « invention » humaine renvoie aux horreurs originelles de l'humanité ; malgré sa modernité, elle n'est qu'une « bête sauvage » : elle tue « en bête aveugle et sourde qu'on aurait lâchée parmi la mort. » (p. 462).

En fait, le titre *La Bête humaine*, parmi toutes ses valeurs, désigne sans aucun doute la locomotive, et, dans cette métaphore généralisante, nous retrouvons les deux traits qui l'assimilent à l'homme. La machine est évidemment le fruit d'une superbe « invention », marque même de la civilisation, du progrès, mais malgré tout, derrière le magnifique résultat de l'esprit humain se cache, se profile toujours la marque initiale de l'homme, celle du mal, de la faute ; la sauvagerie, la bestialité, c'est la marque même de cette fatalité qui pèse, depuis les origines, sur l'homme et qui le condamne à jamais. L'origine mauvaise de la grande découverte du siècle, la machine à vapeur, revient constamment et condamne le progrès. C'est sans doute aucun une des conclusions, une des leçons primordiales du dernier chapitre du roman. Toute création humaine reste obligatoirement marquée du sceau indélébile, de « l'origine mauvaise », comme Zola l'écrit quand apparaît pour la première fois dans le dossier préparatoire la métaphore qui va servir de titre au roman : « le progrès qui passe devant la bête humaine déchaînée ». Dans la lutte millénaire entre intelligence et instinct, c'est toujours l'instinct qui triomphe, en particulier pour Jacques Lantier, pour nombre de personnages du roman, et pour la machine, l'instinct de mort. La machine, Roubaud « la possédait, la



chevauchait à sa guise, avec l'absolue volonté du maître ; et pourtant il ne se relâchait pas de sa sévérité, la traitait en bête domptée dont il faut se méfier toujours. » C'est toujours la même image pour marquer cet arrière-plan : elle peut être spatiale : « au fond de... », « en dessous de... », « derrière... », elle peut être aussi temporelle : « une sauvagerie qui le ramenait... », « retombait... », « au temps où l'homme était dans les bois... ». Quelque soit l'ordre envisagé, la montée des instincts est toujours donc corrigée, définie comme un retour vers l'état premier de l'homme-bête, comme une régression qui annihile tous les effets de civilisation. C'est là aussi toute une thématique sous-jacente à de nombreux titres envisagés par Zola pour le roman : « Sous le progrès », Hors du bois, « Derrière les peuples en marche »...

C'est là le vrai travail du mythe, générateur de cette singulière collusion entre la bête et la mécanique. Produite par l'homme, la machine devient malfaisante dès qu'elle n'est plus dans le pouvoir de celui-ci. Et la machine 608, livrée à elle-même à la fin du roman, retrouve tout le pouvoir maléfique de l'animalité. C'est le monstre furieux, « doué d'une force prodigieuse et irrésistible que rien ne pouvait plus arrêter. »

Il conviendrait, pour éclairer l'étude sur la condition humaine dans le roman, de réfléchir quelque peu à la valeur, au sens même du titre. Zola a laissé dans le dossier préparatoire 8 feuillets contenant les 135 titres qu'il s'était proposés de retenir, sur lesquels il a travaillé. Zola reconnaît la difficulté qu'il a eue à le trouver, à le choisir : « Quant au titre, *La Bête humaine*, il m'a donné beaucoup de mal je l'ai cherché longtemps. Je voulais exprimer cette idée : l'homme des cavernes resté dans l'homme de notre dix neuvième siècle, ce qu'il y a en nous de l'ancêtre lointain. D'abord, j'avais choisi : *Retour atavique*, mais cela est trop abstrait et ne m'allait guère. J'ai préféré *La Bête humaine*, un peu plus obscur, mais plus large ; et le titre s'imposera, lorsqu'on aura lu le livre. »

Certes, « le titre annonce »<sup>6</sup>, comme l'écrit Charles Grivel, mais pourquoi et comment ? Il paraît nécessaire d'abord de considérer qu'il fonctionne avec l'article défini et de poser la valeur de cet article. Le titre comprend l'œuvre entière et donc l'article défini peut renvoyer au titre et uniquement à lui : valeur singulative et désignerait un des actants du texte, soit Jacques Lantier, soit la locomotive, La Lison ;

Il peut aussi avoir généralisante et désigner l'ensemble des actants du roman : derrière tous les personnages, se trouve cachée la bête, prête à réapparaître à la moindre occasion.

Dans ces deux cas, l'article aurait valeur anaphorique par rapport au texte romanesque. Mais il pourrait aussi avoir valeur universalisante, c'est à dire qu'il constituerait un renvoi à l'ensemble de la fiction, comme il pourrait

---

<sup>6</sup> Grivel (Charles), *La production de l'intérêt romanesque*, La Haye-Paris, Mouton, 1973, pp.166 sqq.

avoir aussi valeur globalisante, c'est à dire qu'il constituerait un aphorisme à valeur de sentence générale et l'article aurait, dans ce cas, valeur générique.

Il est évidemment impossible d'en décider l'annonce-titre est toujours plus ou moins polysémique, à cause de sa brièveté ; par nécessité, « le titre est souvent obscurité », le titre donne à lire, et, comme l'indique Zola, son déchiffrement ne peut se faire que *dans et par la lecture même de l'œuvre*.

Le groupe nominal « La Bête humaine » peut reposer sur une phrase attributive à valeur définitionnelle qui serait : « l'homme est une bête », « tout homme est une bête », et qui justifierait la valeur gnomique, aphoristique, morale, du titre. Mais cette phrase attributive pourrait avoir aussi valeur partitive, c'est-à-dire : « l'homme serait, pour une part, une bête », « la bête dans l'homme », l'homme est à la fois ange et bête.

Enfin, comme le constate Charles Grivel, le titre réalise l'oxymore, « les éléments qu'il rapproche jurent ensemble, font déflagration, la positivité s'y voit alliée à la négativité », et de nombreux commentateurs analysent le titre *La Bête humaine* comme oxymoron, ce qui est sans aucun doute vrai quand on reste sur le plan de la langue. Mais peut-on considérer que dans le roman, le groupe titre révèle en rhétorique, de l'oxymore, en logique, de l'opposition ? Sans aucun doute non, étant donné sa conception à la fois biologique et philosophique de l'homme, Zola considère que celui-ci est, depuis les origines une bête et que l'hérédité constitue un châtiment : certains titres envisagés renvoient très précisément à cette thématique : « le sauvage ancêtre – le mal héréditaire – le mal originel – l'homme primitif ». Nous retrouvons ici même dans toute sa prégnance le mythe judéo-chrétien du péché originel, que l'homme ne cesse d'expier<sup>7</sup>. « L'instinct de mort » (« l'instinct du meurtre » est un des titres envisagés par Zola), dégagé comme constitutif de la fêlure familiale par Gilles Deleuze, trouve sa meilleure expression dans le rappel des origines communes de l'homme et de l'animal : la bestialité est la tare dont Lantier et les autres personnages du roman ne cessent de payer la rédemption. Ce que posait très clairement, très nettement l'auteur dans l'Ebauche : « Montrer le statu quo du sentiment, la sauvagerie qui est au fond de l'homme par mon drame mystérieux et poignant. Voilà l'hérédité de la bête [...]: le lointain homme primitif chez lui, dans son analyse. » (F<sup>o</sup>400).

C'est ce que Jules Lemaitre avait clairement analysé, dans un très pénétrant article paru après la publication du roman, dans *Le Figaro* du 8 mars 1890: « Je ne veux point parler des autres mérites du roman [...] Je cherche ce qu'il y a de vraiment grand. Il a ceci, qu'il est comme un *memento de nos lointaines origines*. » L'homme est primitivement une bête, c'est sans aucun

<sup>7</sup> Toute une étude serait à conduire sur l'intégration dans le système et dans le discours rationalistes, positivistes du dogme du péché originel, punition divine qui trouve sa transposition parfaite dans le concept mécaniste et physiologique de l'hérédité.

doute la théorie zolienne, version que déclinent plus tard les romans « pré-historiques » de J.H. Rosny Aîné : « le peuple des arbres croissait ainsi qu'aux temps où l'homme était une bête parmi les autres bêtes, comme elle sans armes, comme elles sans autre prévoyance que l'instinct millénaire. »<sup>8</sup> Et l'homme conserve les instincts animaux, bestiaux de ses ancêtres. L'hérédité invoquée par Zola constitue alors simplement l'explication physiologique, scientifique, médicale, rationnelle, disons, des pulsions profondes qui ramène l'homme à son instinct primitif. « L'homme primitif » n'est-il pas un titre envisagé par Zola ? L'hérédité constituerait alors simplement une forme même de la fatalité, une forme du péché originel.

L'homme de la civilisation ne différerait pas vraiment de l'homme sauvage ; comme Zola l'écrit plusieurs fois, c'est « la bête sous la civilisation ». C'est la démonstration centrale du roman. Dans les Notes préparatoires, ne traite-t-il pas la souche Macquart de « souche braconnier, plus difficile à civiliser » ? C'est donc bien le roman de la bestialité originelle et archaïque qui survit et sévit sous l'homme prétendument civilisé. Rappelons d'ailleurs cette phrase ambiguë par laquelle Zola dans l'Ebauche, définit le premier chapitre du roman : « C'est la destinée qui s'ébranle et part » (f°396), vision dramatique certes, mais encore et plus vision épique d'une destinée qui représente la condition humaine. Jules Lemaitre avait perçu avec finesse cette dimension du roman quand il l'analysait, dans son article du *Figaro* comme « une épopée préhistorique sous la forme d'un roman d'aujourd'hui ».

Dans ce roman « physiologique » pour reprendre l'adjectif par lequel Zola caractérisait les romans rattachant la tare originelle, « la fêlure », à l'hérédité et au biologique, il ne cesse de montrer qu'en fait animalité et humanité ne s'opposent pas. C'est simplement l'obvers et le revers de la même médaille.

Jean-Pierre Leduc-Adine

---

<sup>8</sup> Rosny Aîné (J.H.), *Les hommes sangliers*, Paris, Editions de Portiques, 1929, dans *Les romans préhistoriques*, Paris, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 985, p. 600.