

Dispositifs idéologiques d'objets en régime utopique

par Marta CARAION
(Université de Lausanne)

Rénover l'univers social par la fiction est une activité mentale de l'ordre du *faire*, ou de l'*imaginer faire* (ou re-faire), à partir d'un état existant des choses, un autre état, inexistant, mais programmé à l'existence, c'est-à-dire un projet de vie matérielle porté par une armature d'idées réformatrices. La présente étude interroge, à partir de *Travail*¹ – dernier roman publié par Zola, en 1901 –, la combinatoire entre un imaginaire structuré du concret et un système d'idées socio-politiques et économiques à promouvoir, dont les dispositifs d'objets sont le matériau de démonstration pratique et idéologique.

Spéculations sur le monde concret

« Voici quarante ans que je dissèque, il faut permettre à mes vieux jours de rêver un peu². » Zola présente ainsi, dans une lettre à Octave Mirbeau, l'esprit des *Quatre Évangiles*, son dernier cycle testamentaire. *Travail* serait une *rêverie*, en opposition à une *dissection*. Rêverie et dissection distinguent deux modes fictionnels, deux systèmes de pensée et d'analyse et, de là, deux ordres de réalité. On comprend que, dans la mouvance théorique du *Roman expérimental*, disséquer signifie, pour le disciple de Claude Bernard, se donner pour terrain d'investigation un univers social existant et en examiner par le détail les mécanismes de fonctionnement ou de dysfonctionnement organiques ; s'agissant des mondes du travail, *Germinal* est un modèle du genre³. Zola suggère aussi que la dissection serait une épreuve humaine difficile qui mérite

1. Émile Zola, *Travail*, Paris, Charpentier, Fasquelle, 1901. L'édition citée est celle des *Œuvres complètes*, t. 29, Genève, Édito-Service, 1969.

2. Émile Zola, Lettre à Octave Mirbeau, 29 novembre 1899, dans Henri Mitterand, *La Vérité et l'utopie : Les quatre Évangiles*, Paris, PUF, 1998, p. 215.

3. Pour l'examen du face à face *Germinal* / *Travail*, voir Henri Mitterand, « L'Évangile Social de *Travail* : un anti-*Germinal* », *Mosaic : An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 5, n° 3, *New Views of the European Novel*, Spring 1972, p. 179-187.

consolation. La rêverie, quant à elle, pour consolatrice qu'elle soit, n'a rien d'une divagation onirique ; elle prend racine dans la dissection, c'est-à-dire au cœur de la démarche naturaliste, se nourrit des ingrédients de l'observation et déploie avec détermination et méthode un monde prospectif dûment organisé, conçu comme un scénario alternatif de réparation. Le monde disséqué et le monde rêvé se répondent terme à terme, en polarité inversée.

La transaction paraît simple : Zola dispose deux univers, nommés, pour une clarté d'intention maximale, l'Abîme et la Crêcherie, qui se succèdent, celui-ci – l'univers construit (rêvé) de la paix et du bien-être dans la distribution équitable et joyeuse des richesses et des travaux – venant se substituer non sans conflits et sans résistances à celui-là – l'univers abrutissant de l'usine saisi (disséqué) à l'issue d'une grève qui a éreinté une communauté ouvrière pauvre et violente ; l'histoire joue la métamorphose de l'un vers l'autre, portée par un ingénieur visionnaire – Luc Froment, relais du discours de Zola – qui en formule le projet :

Eh bien ! c'est cela que je veux tenter ici, c'est du moins un exemple que je veux donner, une réorganisation du travail en petit, une usine fraternelle, l'ébauche de la société de demain, que j'opposerai à l'autre usine, celle du salariat, du bagne antique où l'ouvrier esclave est torturé et déshonoré. (p.177)

L'univers premier, le « bagne antique », est observé, analysé, décrit et soumis au regard critique (pris en charge par Luc Froment, témoin lucide avant d'être un réformateur proactif). Le discours critique développe en un premier temps ses arguments à partir des réalités enregistrées pour dresser son réquisitoire, puis opère un retournement stratégique ; à la rhétorique de l'indignation, à l'épanchement misérabiliste ou polémique constatif, il substitue une expérience de pensée spéculative, concrétisation imaginaire du postulat élémentaire qui sert de thèse à la critique : le monde tel que décrit est inhumain et injuste, il est par conséquent nécessaire d'en penser la transformation. La fiction détaille alors les modes d'existence pratiques de ce monde possible de substitution, idéologiquement compact et sans faille, une option théorique sur le réel donné à lire comme un dispositif matériel concret.

Il est important, pour la suite du propos, de comprendre que la transaction des deux univers de travail – l'usine aliénante en régime naturaliste et la cité ouvrière idéale en régime utopique – suppose, sur le plan de la relation au réel, une autre transaction, ou inversion, portant sur le traitement littéraire de la notion de réalité, sur la pensée fictionnelle du concret, de la représentation de la vie matérielle. Il s'agit, dans *Travail*, et c'est en cela que ce roman, par son didactisme volontariste et schématique, peut servir de modèle de réflexion

théorique, d'imaginer un monde idéal concret, ce qui permet de questionner, à échelle d'un roman, les modes distincts de figuration du *concret réel* (issu de l'observation de terrain) et du *concret spéculatif* (que l'expérience de pensée produit).

De là, se précise une interrogation de portée plus vaste sur l'éventuelle différenciation des fonctions, des valeurs et des identités ontologiques des objets dans les univers de fiction naturalistes et utopiques. Le problème est délicat et peut paraître à première vue, pour deux raisons au moins, d'une pertinence relative. 1° Le monde des réalités sensibles de l'univers observé et décrit et celui que la pensée utopique restructure en le soumettant à une hypothétique réforme socio-économique semblent provoquer des expériences de lecture et des effets de réalité similaires, bien qu'orientés vers des émotions opposées, dysphoriques pour l'un, euphoriques pour l'autre. Les processus d'adhésion, ou de croyance, à la référentialité des deux univers restitués se ressemblent. 2° La composition fictionnelle d'un monde qui existe ne diffère pas de celle d'un monde qui n'existe pas, surtout lorsqu'il s'agit de présenter celui-ci comme un aménagement souhaitable et réalisable du réel ; les ingrédients thématiques servant à la composition respective de ces mondes, bien que pris dans des axiologies antithétiques, sont les mêmes ; le compte-rendu de la vie ordinaire (le quotidien avéré de l'exploitation capitaliste et celui, extrapolé, de la société du travail égalitaire) se concentre sur des catégories identiques d'objets : machines, outils de travail, artefacts de la vie domestique ou collective. Seule une approche macroscopique, procédant à une comparaison avec les configurations récurrentes d'objets et de leurs attributions, connotations et usages narratifs communs dans la fiction romanesque au regard d'un corpus large, permet de prendre la mesure d'un monde d'objets qui, dans l'expérience de pensée utopique, fonctionne différemment, de sorte que l'hypothèse militante d'une société restructurée sur la base de lois sociales et économiques nouvelles⁴ implique non seulement de présenter une relation modifiée au monde matériel (comme base de remaniement social), mais de modifier, dans la narration, les fonctions topiques des objets, les vecteurs et les habitudes ou automatismes de signification qui régissent leur existence littéraire.

4. Pour la documentation de Zola pour *Travail* (enquêtes de terrain, connaissances sur la métallurgie, lectures des penseurs socialistes, utopistes et anarchistes) voir l'Introduction et les annexes de la récente édition critique réalisée par Fabian Scharf : *Œuvres complètes. Les Quatre Évangiles II*, Paris, Classiques Garnier, 2021. Voir aussi Alain Morice, « Travail, roman de Zola, ou la "race" ouvrière entre malédiction et messianisme rédempteur », in *Tumultes*, n° 26, 2006/1.

Ceci tuera cela

Pour le dire simplement : toutes les fonctions de singularisation des objets – fonctions affective, mémorielle et esthétique, pour ne mentionner que les principales –, qui ciblent, dans un texte, une relation privilégiée entre un personnage et un objet, et qui, outre leur performance actantielle, affirment un ordre de valeurs, une norme sociale et une norme de distinction, semblent inopérantes dans la fiction utopique.

Ainsi, la fonction mémorielle des objets, l'une des plus puissantes par son exploitation narrative massive dans la prose du XIX^e siècle, surinvestie comme valeur, est absente du monde parfait de la Crêcherie au sein duquel elle ne peut s'activer qu'à travers des objets de mémoire négative, pour dire la mort méritée de l'ancien monde. Alors que le principe de rétrospection enclenché par la mémoire nostalgique est l'une des forces motrices de narration dans les récits à objets (de l'ordre de la structure mentale collective), l'utopie non seulement s'en détourne, mais, bien davantage, par des procédés de soulignement du refus, elle en nie la pertinence ; révélatrice d'un changement de régime fictionnel, l'absence d'objets à charge mémorielle – dans un contexte où la matière mémorielle ne devrait pourtant pas manquer, puisque l'ensemble du personnel romanesque vit le basculement, d'une absolue radicalité bien qu'euphorique, d'un monde vers un autre – a une forte portée idéologique⁵.

Il s'agit, dans *Travail*, d'un pivot argumentatif : le personnage de Morfain, figure allégorique de l'ancien monde industriel et présenté avec insistance comme un Vulcain déboussolé par le progrès technologique, assure cette fonction argumentative. Zola en fait le plaidoyer tragique en faveur de la fin d'une société (et d'un usage littéraire peut-être) où l'attachement affectif aux objets et la déploration mélancolique expriment une relation au monde matériel qui a fait son temps, socialement et moralement obsolète. Entièrement dévoué à la relation fusionnelle, désignée comme

5. Dans son livre *Texte et idéologie*, Philippe Hamon fait de l'absence un « concept clé dans le discours théorique sur les rapports entre texte et idéologie [...]. Signifier, nous le savons tous, c'est exclure, et inversement. Toute production de sens est exclusion, sélection, différence, opposition, toute marque est démarquage, et inversement, toute figure est présence et absence, tout posé suppose présupposés. Là-dessus le linguiste, le psychanalyste, l'anthropologue, le rhétoricien, le poéticien et le sociologue semblent s'accorder totalement. Ce dernier semblant actuellement préférer à la postulation : "Tout texte (le tout du texte) est idéologie", la postulation symétrique : "C'est l'absence qui est (qui signale) l'idéologie." » (Philippe Hamon, *Texte et idéologie* Paris, PUF, 1997, p. 11.)

archaïque, qu'il entretient avec son fourneau, une machine vivante, un *monstre* (le terme est lancinant) dont il prend soin avec abnégation, Morfain – « ce colosse, un des Vulcains d'autrefois, vainqueurs du feu » (p. 141), « dieu du feu qu'il adorait, courbé sous la rude tyrannie du culte qu'il avait dû lui rendre dès son âge d'homme, pour manger son pain de chaque jour », portant fièrement son aliénation, l'« antique noblesse du travail meurtrier » (p. 141), « toute la noblesse du long travail écrasant de l'humanité » (p. 149) – est un pur instrument de démonstration idéologique. Le haut fourneau dont il est le maître et l'esclave – un « très antique modèle » augmenté de « perfectionnements successifs », un dispositif hybride de machineries, réseau complexe de « hauts cylindres », « récipients d'eau, tout un tuyautage », « un hérissément de réservoirs de tôle, un enchevêtrement de gros boyaux métalliques, dont l'extraordinaire ensemble, la nuit surtout, prenait des silhouettes monstrueuses d'une fantaisie barbare » (p. 142) – se présente d'emblée comme un palimpseste de mémoire industrielle dont le personnage est le fidèle dépositaire.

La description hyperbolique, en termes de détail technique et de profusion métaphorique, du « fourneau primitif » (p. 144), portée par le regard à visée rénovatrice de l'ingénieur Luc et du scientifique Jordan, tend vers un seul point qui est tout simplement le point de mire de l'intrigue exprimé par l'inventeur : « Regardez, mon ami, n'ai-je pas raison de vouloir raser tout ça et de remplacer un tel monstre, encombrant et douloureux, par ma batterie de fours électriques, si propres, si simples, si doux à conduire ?... [...] Ah ! mes petits fours électriques, que des gamins pourront conduire, ils ne troubleront plus les nuits de personne, et ils seront si bien portants, si actifs, si dociles ! » (p. 143-144). Simples, propres, actives, dociles, les nouvelles machines électriques multipliées à volonté, en propriété partagée, seront surtout dédramatisées, matériellement et affectivement neutres⁶. Le temps venu de *remplacer le monstre*, à la fin du roman, et d'arrêter le haut fourneau, c'est tout un monde qu'il s'agit de détruire et d'oublier ; le vieillard Morfain, en fusion – et c'est à peine une métaphore – avec son four dont il est le principe vital et la mémoire, ne s'y trompe pas. L'épisode mérite d'être cité assez longuement :

6. Jacques Noiray a proposé une analyse détaillée des modes de représentation de la machine dans l'œuvre de Zola, comme thème, comme métaphore et comme instrument de progression narrative, montrant, avec *Travail*, l'avènement de ce qu'il appelle une « mythologie du fonctionnement » (Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900)*, t. I - *L'univers de Zola*, Paris, Librairie José Corti, 1981. La dernière partie du volume, « Une mythologie du fonctionnement » est consacrée à *Travail*.)

Pendant quinze jours encore, on ne put décider Morfain à quitter le haut fourneau. Il en suivait le lent refroidissement, comme une agonie. Il restait là le dernier, il le tâtait chaque soir, pour s'assurer s'il n'était pas tout à fait mort. Et, tant qu'il sentit en lui un peu de chaleur, il s'entêta, le veilla ainsi qu'un ami dont on n'abandonne les restes qu'au néant. Mais les démolisseurs arrivèrent, et on le vit un soir, dans un arrachement suprême, quitter son trou de rochers, descendre à la Crêcherie, pour se rendre directement, de son pas encore solide de grand vieillard vaincu, au vaste hangar vitré, sous lequel fonctionnait la batterie de fours électriques. [...]

La batterie des dix fours s'alignait, dix cubes de briques rouges de deux mètres de hauteur sur un mètre cinquante de largeur. Et l'on voyait seulement, au-dessus, l'armature des puissantes électrodes, des épais cylindres de charbon, à laquelle venaient s'attacher les câbles, conducteurs de l'électricité. L'opération était très simple. [...]

« Eh bien ! mon brave Morfain, reprit Jordan, avec sa joie d'enfant heureux, qu'en dites-vous ? »

Et il lui expliqua le rendement. [...] Et quelle aisance, quelle propreté, quelle simplicité ! [...]

« Qu'en dites-vous ? qu'en dites-vous, mon brave Morfain ? » répétait Jordan, qui triomphait. [...]

Morfain, toujours impassible, s'était approché, n'avait plus qu'à lever les mains pour atteindre le câble. [...] Et, avant qu'on eût même le temps d'intervenir, il saisit le câble entre ses mains durcies par le feu, pareilles à des pinces de fer. Et il le tordit, il le rompit, d'un effort surhumain, comme un géant irrité casserait la ficelle d'un jouet d'enfant. Et ce fut la foudre, les fils s'étaient touchés, une étincelle formidable avait jailli, éblouissante. Et tout le hangar fut plongé dans une obscurité profonde, on n'entendit plus, parmi ces ténèbres, que la chute d'un grand corps, le grand vieillard foudroyé qui tombait d'un seul bloc, ainsi qu'un chêne abattu. [...]

Il n'avait sans doute pas voulu survivre au monstre aimé, à ce haut fourneau antique dont il restait le dernier fervent. Avec lui, finissait la lutte première, l'homme dompteur du feu, conquérant des métaux, courbé sous l'esclavage de la douloureuse besogne, fier de se faire une noblesse de ce long labeur écrasant de l'humanité en marche pour le bonheur futur. (p. 428-432)

La confrontation des deux univers – face à face dramatisé de deux structures industrielles de production de la vie matérielle, deux systèmes d'existence porteurs de valeurs antithétiques – et sa résolution par l'anéantissement littéral de l'un par l'autre sont à lire à la fois dans la brutalité concrète des actes (la démolition du fourneau et le suicide de Morfain choisissant de faire de la force dynamique des nouvelles machines l'instrument physique de sa

propre destruction) et dans la fermeté de l'injonction idéologique : *ceci tuera cela* et aucune trace n'en subsistera, Morfain exécuté à l'électricité « pour le bonheur futur » de « l'humanité en marche ». Dans l'« Ébauche » qu'il rédige pour la préparation du roman, Zola s'exprime sans ambiguïté : « les serfs résignés et qui disparaissent, les dompteur [*sic*] du feu, un surtout que je crèverai comme un Vulcain et qui disparaîtra⁷. »

Dans une perspective similaire, l'absence d'objets singularisés dans l'univers utopique est à comprendre comme un postulat militant. La description d'objets saisis en structures de regroupement fonctionnel et le processus de singularisation d'objets élus comme moteurs de diégèse constituent les deux modes principaux de saisie des objets dans la fiction narrative⁸. Dans la fiction utopique, à rebours du cadre de représentation commun de la fiction, l'équilibre entre ces deux catégories penche vers une valorisation claire de la structure communautaire ou sérielle d'objets : le système, le dispositif d'ensemble sont privilégiés, car signifiant la prééminence du collectif. La loi d'égalité qui régit l'harmonie sociale se répercute sur la représentation du monde matériel et sur les relations des individus et des choses, de sorte que les objets présentés par ensembles fonctionnels plutôt qu'en singularité nourrissent l'idée, que le texte promet, de la propriété privée comme partage juste des biens. Qui plus est, la suppression de la focale singularisante s'accompagne d'une valorisation du bon fonctionnement des objets (rarement sémantisé par la littérature en règle générale).

Dans le monde idéal, la production des objets est une opération sereine ; leur consommation et leur possession, au lieu d'aspirer à mettre en valeur l'individu (pour sa richesse, sa sensibilité ou son bon goût), deviennent des pratiques communautaires. Le roman milite pour le commerce coopératif générateur d'opulence équitablement répartie. L'une des premières scènes du texte, une dispute entre un quincaillier et un paysan au sujet du prix exorbitant d'une bêche, pose en mode d'exemplification didactique les termes de l'iniquité du commerce traditionnel incarné par un couple de marchands types, les Laboque qui « avaient commencé dans les foires, colportant, traînant dans une voiture des pioches, des râteaux, des scies » et qui

7. Émile Zola, « Ébauche », in *Œuvres complètes. Les Quatre Évangiles II*, éd. Fabian Scharf, *op. cit.*, p. 703.

8. Sur ces questions – les objets de mémoire et le problème de la singularité comme ressource et comme tension dans la fiction –, je me permets de renvoyer à mon livre : Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2020.

[...] se trouvaient maintenant à la tête d'un vaste commerce, intermédiaires entre les usines du pays et les consommateurs, revendant avec de gros gains les fers marchands de l'Abîme, les clous des Chodorge, les faux et les serpes des Hausser, les machines et les outils agricoles des Mirande. Toute une déperdition de force et de richesse s'engouffrait chez eux, dans leur honnêteté relative de commerçants, qui volaient selon usage, avec la joie chaude, chaque soir, lorsqu'ils faisaient leur caisse, de l'argent ramassé, prélevé sur les besoins des autres. Des rouages inutiles, qui mangeaient de l'énergie, et dont grinçait la machine en train de se détraquer. (p. 40)

Trois cents pages plus loin, « les Laboque, pour éviter la faillite », acceptent, résignés, « de s'associer, de façon à devenir simplement les dépositaires de la Crêcherie » (p. 328), employés désormais à la gestion collective des marchandises. En reprise démonstrative, au mot près, Zola réitère l'idée et donne les termes de sa réalisation :

C'était la mort du commerce, tel qu'on l'avait entendu jusque-là, l'intermédiaire entre le producteur et le consommateur, renchérissant la vie, vivant en parasite sur les besoins des autres. Un rouage inutile, mangeur de force et de richesse, dont la disparition était désormais chose certaine, du moment qu'un exemple démontrait avec quelle facilité on le supprimait, pour le bien-être de tous. (p. 328-329)

La fin du roman concrétise l'idée, exhibant, dans la cité en fête, le partage à profusion des richesses, le luxe pour chacun, à usage commun :

Toute la population commençait à sortir, en clairs vêtements, parée des belles étoffes, si chères autrefois, mises aujourd'hui à la disposition de chacun. Des modes nouvelles, très simples dans leur magnificence, rendaient les femmes adorables. L'or depuis la disparition lente de la monnaie, était réservé aux seuls bijoux, chaque fille à sa naissance trouvait ses colliers, ses bracelets ses bagues, comme les gamins de jadis trouvaient des jouets. Cela n'avait plus de valeur, l'or devenait simplement de la beauté, de même que bientôt les fours électriques allaient produire les diamants et les pierres précieuses en une quantité incalculable, des sacs de rubis, d'émeraudes, de saphirs, de quoi en couvrir toutes les femmes. (p. 489)

La consécration de la société rénovée joue la métamorphose de l'échelle des valeurs, de l'ordre normatif, entérinant le fait que la singularité, la rareté, la distinction non seulement ne constituent plus un horizon désirable scellant une relation épanouie au monde

matériel, mais se dissolvent dans le principe d'égalité, dans la similitude ou l'indistinction, et par définition la sérialité.

On peut opposer une réserve à la logique de notre lecture, menacée par la tautologie : il paraît naturel que la construction fictionnelle d'une société d'inspiration communiste mette en scène une culture matérielle organisée selon des principes de production et de consommation communistes et qu'en conséquence les dispositifs d'objets déployés par l'intrigue visent à la démonstration en acte des idées auxquelles ils servent de support promotionnel. Or, il ne s'agit pas ici de vérifier la concordance entre un discours d'idées et sa mise en œuvre matérielle dans une intrigue, mais de montrer que la mise en intrigue de ces idées suppose, au-delà de la question de la cohérence narrative, la transformation en profondeur d'une certaine pensée de la culture matérielle que la littérature a élaborée au cours du XIX^e siècle, et donc d'un ébranlement des valeurs et fonctions d'objets impliquant aussi une nouvelle idéologie de la littérature et de l'art qui mérite qu'on y réfléchisse à partir de ses manifestations dans le texte.

Significativement, parmi les perturbations des valeurs d'objets dans le récit utopique – il a été question de la dévaluation de la fonction mémorielle et de la disparition de l'impératif de singularité –, seule la fonction esthétique semble rester un critère stable de valorisation, bien que significativement dissocié du régime de singularité et d'exceptionnalité définitoire de l'art⁹. Ainsi, au sujet des bijoux devenus ornements d'usage courant, la formule est d'une intéressante ambiguïté : « cela n'avait plus de valeur, l'or devenait simplement de la beauté » ; la valeur esthétique est dissociée de la valeur marchande et détachée aussi de la valeur sociale de distinction, de sorte que le processus de valorisation esthétique reste opérant, mais en polarisation transformée. La *simple beauté* des choses est à lire à la fois comme un appel pour un art démocratique à échelle de la vie ordinaire et comme une possibilité de concilier les principes directeurs de la société rénovée avec les prérogatives de la littérature et avec le questionnement que la culture matérielle uniformisée de la société utopique pose au statut de l'art.

Le discours sur l'art, dans le roman, est pris en charge par le potier Lange, anarchiste prônant la « destruction totale », menaçant de donner à ses poteries une mission politique – « une bombe cachée dans chaque marmite » (p. 172) pour chaque institution à supprimer (la sous-préfecture, la prison, la mairie, le tribunal, l'église) –, alors qu'en guise de bombe, cet artiste vernaculaire, « un contemplatif, un

9. Voir les travaux de Nathalie Heinich, notamment *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005 ; et *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, 2017.

rêveur très doux, un simple poète rustique » (p. 169), fabrique de merveilleux objets, « des bonshommes de faïence, des vases, des pots, des plats, de formes et de colorations singulières » (p. 170), dans l'espoir de la création d'un monde *uniformément* beau. La coïncidence du beau et de l'utile, de la création de génie et de la production d'usage, cristallise l'idée, qui a ses théoriciens dans la deuxième moitié du XIX^e siècle¹⁰, d'une *beauté pratique*, destinée à l'*usage* :

Mais, surtout, ce qui le frappait, dans la poterie courante que Lange fabriquait pour sa clientèle ordinaire des marchés et des foires, la vaisselle, les marmites, les terrines, c'était l'élégance des formes, le charme pur des colorations, toute une floraison heureuse du génie populaire. Il semblait que le potier eût tiré ce génie de sa race, que ces œuvres, où passait l'âme du peuple, naissaient naturellement de ses gros doigts, comme s'il eût retrouvé d'instinct les moules primitifs, d'une *beauté pratique admirable*. Et le *chef-d'œuvre était chaque fois réalisé, l'objet fait pour son usage*, et dès lors, d'une vérité simple, d'une grâce vivante. (p. 170, je souligne)

Dans cette mutation généralisée des valeurs, le principe d'unicité du beau (le régime auratique) se perd au bénéfice d'une esthétique pratique canalisée par l'exigence utilitaire et destinée au quotidien. La vie matérielle dans la trivialité des pratiques et des usages devient un système esthétique généralisé, étendu aux objets et aux hommes (« il naissait un artiste en chaque ouvrier industriel, le travail de tous les métiers n'allait plus sans la beauté innée, la beauté grande et simple de l'œuvre vécue, voulue, adaptée au service qu'elle devait rendre », p. 527) :

Et, de ses gros doigts d'ouvrier génial, la beauté s'était épanouie, un art admirable, venant du peuple et retournant au peuple, toute la force et toute la grâce populaires primitives. Il n'avait point renoncé aux objets les plus humbles, la simple argile, la poterie de cuisine et de table, des marmites, des terrines, des cruches, des assiettes, exquises de formes et de couleurs, *mêlant aux besognes infimes, à la banale vie quotidienne, le charme glorieux de l'art*. [...] Et la pléiade d'artistes qu'il avait faits à son image, parmi les générations nouvelles, produisait maintenant avec une extraordinaire abondance,

10. Dans la lignée, par exemple, des propositions de vulgarisation de l'art (par diffusion élargie à tous supports matériels), formulées à l'occasion de son rapport sur la première Exposition universelle, en 1851 à Londres, par Léon de Laborde, *De l'union des arts et de l'industrie*, 2 vol., Paris, Librairie Impériale, 1856-1857.

mettait de l'art et de la beauté jusque dans les pots dont les ménagères se servaient pour leurs conserves et leurs confitures. (p. 493-494)

Le système égalitaire (« tout un peuple d'artisans, également riches également heureux, de même instruction, de même éducation, sans aucune différence ni dans le costume, ni dans le logement », p. 526) engendre une valorisation du quotidien, d'une culture matérielle ordinaire qui est à la fois le vaste support d'épanouissement sériel du beau, c'est-à-dire le champ d'action de l'art, et sa source d'inspiration, le réceptacle de ses sujets. Lange fabrique des objets domestiques d'art et, en promotion de la vie ordinaire comme art, d'« exquis figurines » en argile représentant « les sujets les plus simples du monde, les occupations de tous les jours, les menus actes et les joies fugitives de chaque heure, des enfants pleurant ou riant, des jeunes filles faisant le ménage, des ouvriers au travail », une « fillette qui met ses bas », un « gamin qui revient de l'école », un « forgeron avec son marteau », un « paysan qui moissonne », une « femme qui lave son linge » (p. 494-495). C'est un double projet d'art pratique – la vulgarisation esthétique par les objets et la consécration des gestes de la vie banale par leur figuration miniaturisée – porteur d'une idéologie de l'art :

C'était sa théorie, il fallait de la beauté au peuple, pour qu'il fût sain et fraternel. [...] Tout chez lui, autour de lui, devait le rappeler à la beauté, surtout les objets d'un usage courant, les ustensiles, les meubles, la maison entière. Et la croyance à la supériorité de l'art aristocratique était imbécile, l'art le plus vaste, le plus émouvant, le plus humain, n'était-il pas dans le plus de vie possible ? Lorsque l'œuvre serait faite pour tous, elle prendrait une émotion, une grandeur incomparables, l'immensité même des êtres et des choses. (p. 495)

Or, dans la mesure où la fiction utopique pose comme cadre de l'expérimentation idéologique des systèmes d'objets déterminés comme collectifs et destinés à une action collective sur le monde, dans la mesure où ces systèmes sont le lieu d'une promotion de la pensée pratique, la valeur d'utilité célébrée dans le texte aspire à une forme d'effectuation, hors du texte, sur le plan du réel.

« Il se matérialise ici un idéal, un espoir »

Thierry : Mais cela traduit le rêve, fou peut-être, des hommes à rester ensemble à vaincre la distance entre eux. Un rêve d'amour impossible.

Louis : Impossible, impossible. Qu'est-ce qui nous fait tenir ici depuis le début ? « on produit, on vend, on se paye, c'est possible ».

Nous avons toujours dit : « C'est possible ». Voilà notre secret. Et la plupart d'entre nous reste depuis de six ans¹¹.

Il est rare de pouvoir vérifier l'efficacité idéologique des textes de fiction, leur incidence directe sur le réel collectif, d'attester de la transmission frontale des valeurs, ce qu'un improbable épisode de la réception tardive de *Travail* permet pourtant de faire : en 1979, les travailleurs de l'usine horlogère LIP, passés dans la mythologie de la résistance ouvrière, rééditent le roman, avec, en préambule, deux textes d'accompagnement : « Quelques points de repère sur l'histoire de Lip » et la « Préface des ouvriers de Lip » qui prend la forme d'un dialogue d'évocation libre autour de leur combat, tressé à celui des personnages de Zola :

Cette préface est un fait exceptionnel, qui correspond sans doute à ce que Zola lui-même aurait voulu. Il s'agit d'une œuvre collective, celle d'un groupe d'ouvriers de LIP. Au cours de leur histoire communautaire, longue déjà de plus de six ans, ces hommes, ces femmes, se sont arrêtés au bord de leur route.

Sur le talus, ils se sont assis autour de ce beau livre de Zola, ils se sont assis afin de réfléchir un peu, tous ensemble, afin de dégager un sens à ce qu'ils vivent au cours de leur cheminement patient. Et ils se sont parlés [*sic*], chacun s'efforçant de communiquer à l'autre, par delà le flot des impressions immédiates, son savoir intime sur leur existence commune.

« L'art de vivre et travailler ensemble »

Une formule qui résume cette volonté d'exister en commun à Palente, dans cette belle région de Franche-Comté qui a vu naître tous les grands socialistes utopiques, Fourier, Considérant, Proudhon ; des noms familiers aux oreilles de ces 400 LIP, qui forment aujourd'hui la communauté de travail de Palente¹².

En avril 1973¹³ l'usine horlogère LIP basée à Besançon dépose le bilan. Le patron démissionne ; sur les 1300 employés, il en est « 480 à dégager » selon la formule du plan de restructuration, document officiel de la direction dont les travailleurs s'emparent, d'un cynisme qui donne au conflit social l'impulsion d'une expérience unique de travail autogéré. Les ouvriers grévistes décident d'occuper l'usine et

11. « Préface des ouvriers de Lip », dans Émile Zola, *Travail*, Lagrasse, Verdier, 1979, p. 27.

12. *Ibid.*, p. 11.

13. Voir le film de Chris Marker, *Puisqu'on vous dit que c'est possible* (1973) ; et, en écho rétrospectif, les témoignages, trente ans plus tard, des principaux acteurs du mouvement LIP : *Lip, l'imagination au pouvoir*, documentaire de Christian Rouaud, 2007.

d'organiser la production à leur bénéfice. Ils commencent par saisir vingt-cinq mille montres des stocks de l'entreprise, qu'ils mettent en vente, hors des circuits commerciaux, sans intermédiaires ; le profit assure les salaires. « Si on prenait les montres en otage ? » – quelques décennies après les événements, l'un des protagonistes en rappelle ainsi l'idée motrice, celle de subvertir la logique fonctionnelle, économique et symbolique des objets. Les montres sont « enlevées », clandestinement transportées, cachées, vendues dans la cour de l'usine et à travers des chaînes de soutien – manipulations et transactions perturbatrices de l'ordre établi. Les grévistes redémarrent ensuite la chaîne de fabrication en autogestion, en affichant la banderole devenue célèbre : « C'est possible : on fabrique, on vend, on se paye ! ». Le slogan, qui fait date, a l'éloquence d'un projet d'économie politique. Au moment où l'entreprise est définitivement liquidée, les salariés fonderont des coopératives.

Créateurs d'une légende ayant mobilisé la France entière, le mouvement d'autodétermination ouvrière LIP se reconnaît dans *Travail* de Zola, dans les ouvriers qui échangent l'oppression de la forge productrice d'obus contre la fabrication pacifiée de rails de chemins de fer, dans le commerce coopératif équitable, dans ce monde d'objets produits et consommés au bénéfice de tous. Pour que le programme de Zola ait force de persuasion auprès d'une classe ouvrière syndicalisée, au moment critique du désenchantement des Trente glorieuses, il faut que sa puissance de modélisation soit de nature à produire une structure de pensée empiriquement performante. « Il se matérialise ici un idéal, un espoir¹⁴ », déclare, au sujet de *Travail*, l'un des protagonistes qui dialoguent dans la Préface.

Prenons l'idée au mot pour la soumettre à l'épreuve du roman, à partir des observations posées plus haut : la *matérialisation de l'idéal* se donne à lire à travers plusieurs systèmes et configurations signifiantes d'objets qui en assurent l'inscription dans le réel. Il s'agit en quelque sorte de relais de vie matérielle concrète, parmi lesquels se distinguent trois systèmes prééminents qui sont aussi des organisateurs d'intrigue et des modélisateurs axiologiques. 1° Le dispositif de production, au centre névralgique du roman, articule deux catégories d'objets – les machines et les produits fabriqués – et pose la macrostructure cadre à la fois de l'action et d'une idéologie positive du travail. 2° Le système commercial et l'économie domestique, à savoir l'échange et les usages d'objets, proposent une critique de la marchandise noyauté par les lois du capital, mise au service d'une réflexion sur la notion de propriété, avec, on l'a vu, une

14. « Préface des ouvriers de Lip », *op. cit.*, p. 18, je souligne.

incidence intéressante sur les processus de sémantisation littéraire des objets. 3° Le système de valorisation esthétique, enfin, comprend d'une part les objets à considérer comme des œuvres, soit le microcosme de l'innovation scientifique, le laboratoire du savant de génie Jordan et la machine électrique qu'il invente, matricielle du monde nouveau ; et, d'autre part, le projet ornemental global d'une culture matérielle tournée vers le beau, dans la totalité de ses artefacts. Au sein de chacun de ces systèmes matériels, les objets fonctionnent en réseau, dans une logique de démonstration et de mise à l'épreuve d'un système d'idées (l'un et l'autre systèmes – objets et idées – en corrélation serrée) servent d'embrayeurs idéologiques.

Or, comme l'explique Philippe Hamon, « l'*effet-idéologie*, dans un texte [...] passe par la construction et mise en scène stylistique d'*appareils normatifs* textuels incorporés à l'énoncé¹⁵. » Les systèmes d'objets dans *Travail* sont de tels appareils normatifs. « Une évaluation normative, dans un texte – poursuit Philippe Hamon –, peut recevoir des formes et des investissements thématiques *a priori* divers et multiples, peut avoir des localisations *a priori*, également, fort diverses », sachant, et cela nous intéresse particulièrement, que certaines « relations privilégiées semblent cependant, *a posteriori*, pouvoir être retenues, celles qui mettent en scène des relations médiatisées entre des sujets et des objets, entre des sujets et des sujets (il y a valeur, répétons-le, là où il y a norme, et il y a norme là où il y a relation médiatisée entre actants), c'est-à-dire celles qui consistent en manipulations d'*outils* (l'outil est un médiateur entre un sujet individuel et un objet ou matériau utilitaire)¹⁶ ». Ainsi, les systèmes d'objets, producteurs de normes, fonctionnent, pour reprendre une autre formule de Philippe Hamon, comme « carrefours idéologiques privilégiés¹⁷ », ce à quoi l'expérience de lecture de Zola par les ouvriers LIP vient apporter une validation par le réel.

Établissons trois points qui serviront de conclusion et d'amorce à de possibles réflexions futures : dans *Travail* – mais l'hypothèse ne vaut qu'à la condition d'être examinée dans un corpus d'utopies sociales plus étendu –, les objets canalisent le discours idéologique et en assurent la puissance de propagation. Pour ce faire ils sont organisés en systèmes, restitués ostensiblement en réseaux et non en singularité, en régime d'exceptionnalité ou d'attachement affectif ou mémoriel. Afin que le transfert du monde réel observé vers le monde idéal soit lu comme un projet crédible, le mécanisme de persuasion idéologique passe par l'opposition méthodique des systèmes d'objets

15. Philippe Hamon, *op. cit.* p. 20.

16. Philippe Hamon, *ibid.*, p. 24.

17. Philippe Hamon, *ibid.*, p. 34.

de l'un et de l'autre du monde, l'ancien et le nouveau. Cette opposition didactique est un opérateur idéologique et axiologique. Elle est tournée vers un *faire*. C'est le projet LIP – faire dans le réel ce que l'utopie a fait dans la fiction.