



**HAL**  
open science

# L'homme et la technologie dans la littérature de la révolution industrielle

Romain Fauberteau

► **To cite this version:**

Romain Fauberteau. L'homme et la technologie dans la littérature de la révolution industrielle. Littératures. 2019. dumas-02319722

**HAL Id: dumas-02319722**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02319722v1>**

Submitted on 18 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Nantes

UFR Lettres et Langages

L'AMo – EA 4276

\*

FAUBERTEAU Romain

L'HOMME ET LA TECHNOLOGIE DANS LA  
LITTÉRATURE DE LA REVOLUTION INDUSTRIELLE

Master Arts, Lettres et Civilisations

Parcours Lettres Modernes

Littératures Françaises et Comparées (M1 LFC)

Mémoire de recherche réalisé sous la direction de Dominique Peyrache-Leborgne,  
Professeure de Littératures Comparées

(2018 – 2019)

Contact : [romain.fauberteau@etu.univ-nantes.fr](mailto:romain.fauberteau@etu.univ-nantes.fr)

*"Aucune reproduction, même partielle, autres que celles prévues à l'article L 122-5 du code de la propriété intellectuelle, ne peut être faite de cette œuvre sans l'autorisation expresse de l'auteur".*

## Éléments biographiques

*Voici quelques éléments biographiques afin de mieux comprendre les trois auteurs du corpus de recherche.*

### Jules Verne (1828 – 1905)

Jules Verne est un nouvelliste, dramaturge, poète, et surtout romancier du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est connu pour ses multiples romans d'aventures à caractère scientifique et/ou géographique, qui oscillent souvent à la frontière entre la réalité et l'imaginaire.

Jules Verne et le monde de l'édition : Après avoir été édité par Pitre-Chevalier, Jules Verne se tourne vers un nouvel éditeur, Pierre-Jules Hetzel, qui lui propose de faire paraître ses textes dans sa revue *Le magasin d'éducation et de récréation*. Ce journal est à destination d'un large public, essentiellement jeune. Pierre-Jules Hetzel marque un tournant dans le monde de l'édition : il est à l'origine de ce que nous pourrions appeler l'édition moderne. Il industrialise l'édition, met en place un véritable « marketing littéraire » autour du livre et a pour but de vendre à grande échelle les plus grandes œuvres.

**NB** : Hetzel est un républicain convaincu qui s'exile à Bruxelles après la chute de la Seconde République (1848 – 1852) et l'avènement du Second Empire (1852 – 1870). Il ne revient en France qu'au moment de l'amnistie de 1859.

Hetzel intègre l'image dans le texte pour transmettre le goût de la lecture aux enfants. Il veut éviter la « tisane littéraire » et tend à donner un caractère pédagogique aux ouvrages qu'il publie. Ce sont d'ailleurs les gravures commandées par Hetzel qui contribuent à faire la renommée des ouvrages de Jules Verne (encore aujourd'hui).

Les trois étapes de l'édition de Jules Verne :

- Une édition pré-originale dans la revue de Hetzel.
- Une édition originale sobre, composée seulement du texte.
- Une édition originale illustrée, grand format, cartonnée, avec un habillage pour la vente (les fameuses couvertures dorées, avec l'ancre ou le globe, les gravures stylisées...etc.).

On peut affirmer que, d'une certaine manière, c'est Hetzel qui a vendu Jules Verne au grand public, alors qu'ironiquement il ne survit plus aujourd'hui que par la mémoire de

l'auteur. L'éditeur tenait une grande place dans la réalisation des ouvrages ; il se montrait invasif au point d'infléchir les intrigues et de modifier des chapitres entiers.

Le cycle des Voyages Extraordinaires : Ce cycle d'à peu près quatre-vingt œuvres a été initié par Hetzel. Il s'agit d'une saga de romans, plus ou moins interconnectés, qui proposent un état des connaissances scientifiques et géographiques sous forme fictive. Le premier roman de cette longue série, *Cinq semaines en ballon*, a lancé la carrière d'auteur à succès de Verne, d'autant plus qu'il était chaperonné par un éditeur exigeant et intrusif.

\*

### Charles Dickens (1812 – 1870)

Charles Dickens est aujourd'hui considéré comme le plus grand auteur de l'époque victorienne. Il est apprécié pour son humour et sa satire des mœurs et des caractères. Il a choisi de travailler dans le milieu du journalisme, malgré une éducation parcellaire (un père emprisonné à cause de ses dettes et une famille de sept frères et sœurs à nourrir). Son sens de l'observation a fait de lui l'un des auteurs les plus talentueux et les plus critiques du XIX<sup>e</sup> siècle. Il remporte un franc succès dès son premier livre, publié périodiquement dans sa revue ; *Oliver Twist* lui accorde en effet le crédit et la réputation qui le mettent sur la voie du succès.

Dickens et la société victorienne : L'auteur s'est engagé toute sa vie contre ce qu'il considérait comme étant des fléaux sociaux, notamment le travail des enfants, exploités afin d'actionner les rouages de la Révolution Industrielle. La pléiade de transformations sociales qui accompagnent l'arrivée du monde moderne n'échappe pas à l'œil aiguisé de l'auteur ; il voit les campagnes qui se vident sous l'effet d'un exode rural massif, et en parallèle il assiste à la naissance de la classe ouvrière. Dans le même temps, l'instruction des classes populaires se démocratise, ce qui favorise l'essor de la presse quotidienne, hebdomadaire et mensuelle. C'est d'ailleurs dans ces journaux que Dickens publie l'essentiel de ses œuvres sous forme de feuilletons. Son enfance l'ayant fait dégringoler dans les strates les plus basses de la société, il se sert de ce qu'il a appris et vu pour porter un regard critique sur le monde qui l'entoure. Il met en scène la vie quotidienne dans des saynètes, des tableaux populaires qui ont pour but de caricaturer les différents traits de l'univers victorien.

L'écriture de Dickens : Charles Dickens se trouve à la jonction de plusieurs courants et traditions littéraires. Il oscille entre la fin du romantisme et le début de l'ère industrielle. Il se base à la fois sur l'héritage français des Lumières (Diderot, Voltaire), mais aussi écossais (Hume), et sur les restes majeurs du romantisme européen, amorcé au XVII<sup>e</sup> siècle. Dickens lit Keats, Shelley, Byron, et autant de poètes et de romanciers qui flirtent avec la politique, les aspirations démocratiques et la nostalgie monarchique (pour les Français). De plus, il se penche également sur les écrits humoristiques, parfois absurdes, souvent insolents, tels que ceux de Thomas de Quincey. Il prend aussi son inspiration dans le roman picaresque (Tobias Smollett), pour créer des personnages comme ceux qui peuplent le monde d'*Oliver Twist*. Dickens s'empresse par ailleurs de mêler dans ses textes les traditions littéraires du romantisme, de la satire, de la critique humoristique, agrémentées de descriptions précises et d'un réseau de personnages à la psychologie très étudiée. C'est d'ailleurs de là que vient le succès de Dickens ; il met en scène des personnages populaires qui font écho à un nouveau lectorat. Il impose ainsi un style que personne n'avait osé avant lui, puissant et pourtant basé sur des éléments triviaux. Pour un shilling, il popularise la littérature sans pour autant proposer du vulgaire roman de gare.

Dickens et l'édition dans la presse : L'essor de l'imprimerie depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle – et son industrialisation au XIX<sup>e</sup> – permet l'évolution des médias au Royaume-Unis et en France. Le *Times* et l'*Observer* sont déjà bien ancrés dans la société lorsque Dickens nourrit l'ambition de devenir journaliste. Le recul de l'analphabétisme ouvre le marché de la presse et amorce une concurrence féroce entre les différents gros titres. Les éditeurs ont besoin de vendre et la frénésie des chiffres régit la machine à tirage ; dans ce nouveau combat financier, Dickens est un véritable atout. Il publie d'abord périodiquement, puis sous forme d'épais romans, avec parfois de légères variantes par rapport à l'œuvre originale.

\*

### William Morris (1834 – 1896)

William Morris était un écrivain, architecte, ornementiste, directeur de la firme *Morris, Marshall, Faulkner & co* (production de meubles, de textiles, papiers peints, vitraux...etc.). Il a fondé son entreprise en réaction à l'industrialisation massive de l'Angleterre qui, selon lui, ne produisait que des produits laids, de mauvaise qualité.

Sources littéraires et écrits : Elevé dans une région reculée, près de la forêt, il se passionne très vite pour la période médiévale. Il s'adonne à la contemplation de la nature ; cette optique romantique va survivre très longtemps dans ses écrits, notamment ses poèmes. Il écrit de nombreux contes, ainsi que des nouvelles fantastiques qui influenceront énormément Tolkien au XX<sup>e</sup> siècle. Il est également l'auteur de plusieurs romans qui sont passés à la postérité, dont *A Dream of John Bull*, *The Well at the World's End*, et *News from Nowhere*. Ce dernier a été grandement inspiré par ses convictions politiques, socialistes et marxistes.

Socialisme utopique et écriture : Après avoir lu Carlyle, Kingsley et Ruskin, Morris renonce à entrer dans les ordres et se passionne pour l'art. A travers ses lectures, il s'informe sur la question sociale, centrale au moment de l'explosion industrielle. En effet, les théories socialistes veulent démocratiser l'art et ses savoirs-faires afin que l'ouvrier devienne artisan et artiste. Morris adhère à cette théorie et, selon lui, la pleine réalisation de l'être humain ne peut s'effectuer que par la création d'objets et de meubles beaux et pratiques. Il faut soustraire l'homme aux impératifs de production et de rentabilité ; dès lors, la fabrication devient un plaisir au quotidien, une liberté épanouissante. Le souhait de Karl Marx se trouve ainsi réalisé dans l'abolition du désordre économique que provoque le capitalisme (concurrence, faillites, chômage...). William Morris s'engage donc dans le mouvement socialiste et fonde en 1884 la *Socialist League* (marxiste), qui ne survit malheureusement pas très longtemps. En tant que manufacturier, Morris est très concerné par la qualité de vie et les conditions de travail des ouvriers. Ses théories socialistes trouvent pourtant une contradiction : en tant que manufacturier et ornementiste, Morris ne commerce qu'avec les classes sociales élevées. Il est étrange, *a priori*, de trouver un homme de la société bourgeoise qui défend les intérêts de la classe ouvrière, et pourtant il choisit de faire de ce combat celui de toute une vie. Il défend tout à la fois l'environnement et le patrimoine. Jusqu'à sa mort, il a parcouru l'Angleterre en prônant l'enseignement, l'amélioration des conditions de travail et l'enseignement des arts et de l'artisanat. En 1891, quelques années avant sa mort, il concrétise son amour pour les lettres en créant sa propre maison d'édition, d'imprimerie et de fonderie typographique, la *Kelmscott Press*, qui transforme le livre en véritable objet d'art.

\*

## Introduction : Transformations du monde à l'aune de la Révolution Industrielle

### 1- Sources de la Révolution Industrielle et naissance de la société victorienne

L'historien François Bédarida considère que l'entrée de l'Occident dans le monde industriel, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, coïncide avec « le triomphe de la technologie britannique<sup>1</sup> ». La concrétisation des savoirs acquis aux XVII<sup>e</sup>/XVIII<sup>e</sup> siècles, notamment avec les travaux de James Watt sur le moteur à vapeur (1769), lancent l'avènement d'une ère où la force de production ne repose plus uniquement sur les bras de l'homme, mais peut être transférée à des créatures d'acier, alimentées par le charbon et composées de rouages. Avec le début du *Railway age* et la ligne de chemin de fer inaugurale établie entre Liverpool et Manchester, l'Angleterre réalise un nouveau pas en direction d'une industrie qui va se constituer autour de la machine ; les modes de déplacement changent, les habitudes des populations se transforment, les villes voient fleurir des usines, le ciel s'assombrit à cause des fumées noires qui s'échappent des cheminées ; on produit davantage, on consomme différemment, la société se transforme avec l'émergence du prolétariat et l'affirmation de la bourgeoisie ; on repense le monde qui nous entoure alors qu'à l'aune du *take-off*<sup>2</sup> anglais (comprendre « décollage »), le progrès technique s'exporte peu à peu en Europe pour proclamer le règne occidental de la Révolution Industrielle.

Il est important d'envisager avant toute chose le rôle fondateur de la période victorienne dans l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle. L'avancement technologique de l'Angleterre et son évolution industrielle précoce par rapport au reste de l'Europe lui accorde un avantage politique, économique et social ; dès le XVII<sup>e</sup> siècle, les racines industrielles s'ancrent dans la société anglaise avec des figures telles que William Petty<sup>3</sup>, qui a posé les bases de

---

<sup>1</sup> François Bédarida, *L'ère Victorienne*. Coll. « Que sais-je ? », 5e éd. corr., Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 1997, p.13

<sup>2</sup> Cette notion de « décollage » a été théorisée longtemps après la Révolution Industrielle par l'économiste américain Walt Whitman Rostow, qui définit les cinq étapes du développement industriel d'une société, dans *Les étapes de la croissance économique* (1960), ouvrage dont les théories sont grandement discutées car considérées comme étant trop linéaires. Il fixe la société traditionnelle comme point de départ (*Traditional society*), qui met en place les conditions préalables au décollage économique (*Precondition for take-off*), amorce ensuite ce décollage (*Take-off*), traverse une phase dite de maturité (*Drive to maturity*) avant d'atteindre finalement l'état de société de consommation de masse (*High mass consumption*). Les progrès politiques, économiques, techniques et philosophiques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles anglais mettent ainsi en place les conditions préalables au *take-off* qui s'amorce dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>3</sup> William Petty (1623 – 1687) est un économiste, scientifique, médecin, philosophe, homme d'affaires, membre du Parlement et de la Société Royale britannique. Il a notamment écrit un ouvrage sur l'arithmétique politique (voir entre autres *Le Traité des Taxes*, écrit en 1662) et recommande d'appliquer une politique



l'économie politique, Isaac Newton<sup>4</sup> qui inaugure la physique moderne, John Locke<sup>5</sup> qui théorise le libéralisme politique et, au XVIII<sup>e</sup> siècle, Richard Arkwright<sup>6</sup> qui ouvre la première filature de coton moderne (1771) quelques années après la conception de la machine à vapeur de James Watt. Le pays qui va dominer le monde pendant une large partie du XIX<sup>e</sup> siècle se considère lui-même comme étant « la fabrique du monde » (*the workshop of the world*). La prospérité anglaise est alimentée par un climat économique favorable et une série de réformes libérales : on encourage l'émergence d'entreprises et de manufactures, et le libre-échange<sup>7</sup> est autorisé au milieu du siècle<sup>8</sup>. L'entrée dans le *Railway age* est un progrès majeur qui permet de dynamiser des régions entières. La première ligne de chemin de fer, en 1825, entre Liverpool et Manchester, marque le triomphe du « bloc de houille et de fer ». On constate deux *railway booms* majeurs, le premier entre 1825 et 1837, et le second entre 1844 et 1847. A partir de ce moment, l'Europe tout entière se tourne vers l'Angleterre et lui demande d'établir des réseaux de chemins de fer sur le continent ; c'est l'ascension britannique et le début de son hégémonie, d'abord européenne, et bientôt mondiale par l'intermédiaire de la colonisation. Entre 1850 et 1873, l'Angleterre connaît une ère de prospérité sans limite : elle possède des filatures de coton (grâce à la matière première venue des Indes), des usines de métallurgie lourde, des machines-outils performantes, des chantiers de construction navale, etc. Elle devient rapidement la première puissance technologique mondiale, maîtresse des échanges internationaux. C'est le temps de la *Pax Britannica* (1815 – 1914). En 1851, avec

---

commerciale de laisser-faire sans interventionnisme ou monopole de l'Etat, comme un présage du libéralisme qui va s'imposer à l'ère industrielle.

<sup>4</sup> Isaac Newton (1642 – 1727) est un philosophe, mathématicien, physicien, alchimiste, astronome et théologien anglais. Il est connu pour avoir établi les lois de la mécanique classique, avec sa théorie de la gravitation universelle (*De motu corporum in gyrum* en 1684), ainsi que le principe du calcul infinitésimal (*Method of Fluxion and Infinite series* en 1671). Il a également inventé un télescope basé sur la réflexion d'un miroir et qui porte aujourd'hui le nom de télescope de Newton.

<sup>5</sup> John Locke (1632 – 1704) est un philosophe anglais qui a, entre autres, théorisé le contrat social, la loi, le droit naturel et l'état de nature. Il s'intéresse parmi d'autres sujets aux prémices de ce qui va devenir le libéralisme au XIX<sup>e</sup> siècle (voir l'*Essai sur l'entendement humain* de 1689 et *Les deux Traités du gouvernement civil* de 1690).

<sup>6</sup> Richard Arkwright (1732 – 1792) est un ingénieur britannique, industriel connu pour les machines qu'il a inventé et qui ont favorisé l'essor de la Révolution Industrielle ; on lui attribue l'invention de la machine à filer et la machine à cadrer qui permet de transformer le coton brut en fil. Il est considéré comme l'un des créateurs du système industriel qui va se renforcer au XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>7</sup> L'Angleterre a été divisée tout au long du siècle entre les manufacturiers et les agriculteurs sur la question de libre-échange, notamment parce que les uns souhaitaient exporter leurs produits tandis que les autres ne voulaient pas voir le cours du blé chuter à cause de trop grosses importations. Les progrès en faveur du libre-échange, et donc contre le protectionnisme, ont jalonné tout le siècle, mais l'on peut retenir, entre autres, le traité de commerce franco-britannique de Cobden-Chevalier de 1860 qui abolit les taxes douanières sur les matières premières ainsi que sur la majorité des produits alimentaires.

<sup>8</sup> Cf. Julien Vincent, « Industrialisation et libéralisme au XIX<sup>e</sup> siècle : nouvelles approches de l'histoire économique britannique », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n°37, 2008, p. 87-110.

L'Exposition Universelle de Londres, les pays du monde civilisé contemplant le génie de l'*homo britannicus*, avec des ouvrages tels que le *Crystal Palace*.

## 2- Crises sociales face à un victorianisme libéral partisan du take-off

Le paysage anglais se modifie radicalement sous le règne de la Reine Victoria ; la Révolution transforme les villes et les change en monstres d'acier et de fumée. On assiste à un exode rural important et, en 1845, l'équilibre démographique est finalement renversé : il y a désormais plus d'habitants dans les villes que dans les campagnes. C'est l'essor des villes modernes, industrialisées, qui symbolisent le progrès technique et l'avenir. De leur côté, les campagnes sont toujours prospères mais apparaissent comme étant des vestiges du passé, certes nécessaires, bien qu'en marge du nouveau monde moderne.

Londres, ville de la réussite matérielle et du triomphe de la marchandise, cité de l'ascension sociale aussi bien que des pires déchéances, symbolise à la perfection le libéralisme dans sa phase d'apogée<sup>9</sup>.

Comme le laisse sous-entendre cette mention du libéralisme, le progrès technique amène ainsi avec lui une philosophie de l'individu et du profit personnel. L'ère industrielle transforme radicalement les mentalités de la société anglaise et la bourgeoisie prospère à l'ombre de l'explosion du capitalisme britannique. Les « noires fabriques du Démon » de Blake (« *the Dark Satanic mills* »)<sup>10</sup> engrangent les richesses, mais leur distribution se révèle très inégalitaire. En 1845, l'homme de lettres Benjamin Disraeli<sup>11</sup>, également premier ministre du Royaume-Uni, parle d'une fracture entre deux nations dans son roman *Sibyl et les deux nations* (également mentionnée par d'autres commentateurs, tels que Thomas Carlyle) :

Two nations; between whom there is no intercourse and no sympathy; who are as ignorant of each other's habits, thoughts, and feelings, as if they were dwellers in different zones, or inhabitants of different planets; who are formed by a different breeding, are fed by a different food, are ordered by different manners, and are not governed by the same laws<sup>12</sup>.

(Nous traduisons) : Deux nations entre lesquelles il n'y a ni relation ni compassion, qui sont chacune tout aussi ignorantes des coutumes de l'autre, de ses pensées et de ses émotions, que si elles habitaient dans deux lieux différents, ou plutôt deux planètes ; deux nations qui

---

<sup>9</sup> *Op.cit.* François Bédarida, *L'ère victorienne*, p.63

<sup>10</sup> William Blake, "And did those feet in ancient time", préface of the epic *Milton: A Poem in Two Books*, in *Prophetic Books*, 1804 – 1808.

<sup>11</sup> Benjamin Disraeli (1804 – 1881) est un homme politique et écrivain anglais qui a été Premier ministre britannique à deux reprises et qui a joué un rôle central dans la création du Parti conservateur moderne en Angleterre, en faisant notamment reposer la doctrine sur un impérialisme colonial.

<sup>12</sup> Benjamin Disraeli, *Sibyl or the Two Nations*, [en ligne] [ibiblio.org](http://ibiblio.org), p.36

sont éduquées différemment, nourries différemment, organisées différemment, et qui ne sont pas gouvernées par les mêmes lois.

D'un côté les riches et de l'autre les pauvres, d'un côté les manufacturiers bourgeois, et de l'autre les « manœuvres », membres de la classe laborieuse, ouvrière, qui s'entassent dans des agglomérations, avec un niveau de vie relativement bas. On s'aperçoit alors que l'industrialisation a un prix humain extrêmement élevé, et cela soulève la question de la condition sociale anglaise (*The Condition of England question*).

Longues heures de travail, exploitation des femmes et des enfants, insécurité de l'emploi, hygiène lamentable des ateliers et des habitations, entassement dans les *slums*, discipline stricte du *factory-system*, dégradation physique et morale, rupture des liens familiaux, alcoolisme et prostitution, absence d'instruction, déshumanisation qui réduit les êtres à l'état d'animaux de labeur dans une atmosphère d'accablement morne : le tableau a été si souvent tracé qu'il n'est point besoin d'insister<sup>13</sup>.

Un climat d'insécurité s'installe jusque dans les plus hautes sphères de l'Etat ; on craint un mouvement des masses, comme en France en 1789. A partir de 1838, un mouvement ouvrier émerge, qui s'appuie sur le peuple et les classes « inférieures » afin d'obtenir une réforme du système et une transformation en profondeur de la société. Il se base sur la « Charte du peuple », rédigée la même année par l'Association des Travailleurs de Londres, notamment dirigée par William Lovett<sup>14</sup>. Ce courant nommé le Chartisme s'oppose à la *Poor Law* du 1834, qui plonge les classes laborieuses dans la misère et les pousse à ne pas compter sur l'aide sociale, mais plutôt sur un salaire. Le but de ces revendications n'est pas de déclencher une révolution violente et de renverser les institutions, mais bien d'entraîner un changement constitutionnel et légal.

Ces revendications, bien qu'elles soient toutes d'ordre politique, ne doivent pas masquer le caractère social du chartisme. L'idée de base, c'est que la réforme politique représente le moyen premier, et le seul possible, de la transformation de la société. Pour donner à tous une existence décente et humaine dans un système social juste et égalitaire, il faut arracher les leviers des commandes aux « classes stériles », c'est-à-dire à l'oligarchie de privilégiés qui les détient par la force. Ainsi les travailleurs pourront instaurer une nouvelle répartition du fruit du travail, conformément aux droits et aux besoins de chacun<sup>15</sup>.

Les militants du Chartisme organisent des meetings, des pétitions, des cortèges, et répandent des velléités de grèves. Cependant, les répressions gouvernementales dissuadent

---

<sup>13</sup> *Op.cit.* François Bédarida, *L'ère victorienne*, p.40-41

<sup>14</sup> William Lovett (1800 – 1877) était un activiste socialiste anglais, chef de file du mouvement Chartiste. Il se battait pour l'amélioration des voies démocratiques britanniques, la tempérance (les ligues de tempérance pour la réduction de la consommation d'alcool), ainsi que l'éducation des classes laborieuses. Il a fondé en 1836 la *London Working Men's Association* avec d'autres socialistes radicaux. En 1839-40, durant un séjour en prison, il coécrivit avec John Collins *Chartism, a New Organisation of the People*.

<sup>15</sup> Jean-Pierre Rioux, Dominique Redor, *La Révolution Industrielle en Grande-Bretagne*, Ebook online, section 7, « le Chartisme ».

les ouvriers et affaiblissent le mouvement<sup>16</sup>. De plus, le gouvernement rejette en bloc les pétitions, malgré leur valeur démocratique et leur poids. En 1848, la tentative de transformation sociale ne prend pas racine en Angleterre, *a contrario* de la France, qui change de régime et entre dans l'ère républicaine (la Seconde République qui va durer de 1848 à 1852). Toutefois, les luttes ouvrières se prolongent, notamment à travers le trade-unionisme et les syndicats (autorisés en 1825). Notons bien que les mouvements sociaux n'ont jamais eu la volonté de renverser le mode de gouvernement capitaliste : ils désiraient l'aménager de manière à y intégrer une démocratie sociale. Sur ce point, ils ont échoué face aux classes « supérieures », et ce n'est qu'à la fin du siècle, avec la forte influence du *Capital* de Marx<sup>17</sup>, que plusieurs courants de pensée tendront à raviver ces luttes qui ne s'effacent jamais totalement – notamment à travers le socialisme utopique et l'apparition de ce qui deviendra plus tard le *Labour Party*.

Le *Reform Act* et la *New Poor Law*<sup>18</sup>, présentés par le gouvernement libéral et entérinés en 1832 et 1834 par le Parlement britannique, vont dresser un axe social et politique, semblable à celui de la France, qui requiert un choix de la part des dirigeants : d'un côté, on peut prendre en compte la pauvreté et venir en aide aux classes les plus nécessiteuses en acceptant de mettre en péril l'économie de l'Etat ; de l'autre, on peut choisir de ne pas venir en aide à ces classes, de les laisser dans le besoin en échange d'une prospérité économique qui, en surface, fait tout de même de l'Angleterre la première puissance mondiale au XIX<sup>e</sup> siècle. En se basant sur les théories sociales de Thomas Malthus<sup>19</sup>, le gouvernement libéral anglais décide, dans les années 1830, de ne pas apporter de soutien financier à ceux qui se trouvent dans le besoin, de manière à ne pas permettre à la pauvreté de prospérer à l'ombre de l'Etat. C'est ainsi que l'on retrouve un principe de « vice de la pauvreté » qui gangrène la société et conduit à l'établissement de ces lois, elles-mêmes à la

<sup>16</sup> On peut notamment faire remarquer l'arrestation de William Lovett, en 1839-40, durant une manifestation jugée illégale.

<sup>17</sup> L'ouvrage est paru en trois tomes successifs en 1867, 1885, 1894, les deux derniers ayant été publiés à titre posthume par Friedrich Engels, puisque Marx est mort en 1883.

<sup>18</sup> On accorde à cette réforme le titre de « *New* » puisqu'elle transforme la *Poor Law* datant de l'époque élisabéthaine afin de revoir (à la baisse) les conditions de l'apport d'une aide aux plus démunis.

<sup>19</sup> Thomas Malthus (1766 – 1834) était un économiste britannique qui a énormément travaillé sur les dynamiques de croissance de la population anglaise au moment du *take-off*. Influencé par la pensée de Jean-Jacques Rousseau et de Condorcet, il établit son analyse de manière relativement pessimiste, en affirmant que les maux de la société ne sont pas politiques mais bel et bien démographiques, avec une théorie qui soutient entre autres que la pauvreté engendre la pauvreté (voir *An essay on the Principle of Population* en 1826). Il est, en ce sens, une source d'inspiration majeure des *Poor Laws*, puisqu'il défend presque une forme de sélection naturelle avant l'heure, ou en mentionne tout du moins une autodestruction de la société si celle-ci entretient les populations pauvres au crochet de l'Etat. L'évocation des possibilités de régulation et de contrôle du développement des civilisations permet aujourd'hui d'y voir notamment une modernité sur la régulation des naissances et la contraception – ce sera en tout cas l'interprétation qu'en fera Aldous Huxley dans *A Brave New World* (1931).

source du mouvement chartiste qui cherche à contester ce que la Commission Royale en personne approuve en 1832 :

Every penny bestowed, that tends to render the condition of the pauper more eligible than that of the independent labourer, is a bounty on indolence and vice<sup>20</sup>.

(Nous traduisons) : Chaque penny accordé dans le but de rendre la condition des pauvres plus supportable que celle d'un paysan indépendant est un cadeau fait à l'indolence et au vice.

La politique de l'Etat anglais est donc ouvertement assumée, et la Commission Royale mise en place pour assurer la fin de l'aide aux pauvres (toujours selon le principe de Malthus) va exposer dans un rapport le rôle des *workhouses*<sup>21</sup>, mises en place pour rebuter les populations dans le besoin et les pousser à travailler de manière productive pour la société, plutôt que de chercher du secours auprès d'un Etat qui va tout faire pour les dégoûter.

Into such a house none will enter voluntarily; work, confinement, and discipline, will deter the indolent and vicious; and nothing but extreme necessity will induce any to accept the comfort which must be obtained by the surrender of their free agency, and the sacrifice of their accustomed habits and gratifications<sup>22</sup>.

(Nous traduisons) : Personne n'entrera jamais volontairement dans une telle maison ; le travail, le confinement et la discipline vont dissuader l'indolence et le vice ; rien d'autre qu'une extrême nécessité ne poussera qui que ce soit à accepter le confort qui ne peut être obtenu qu'au prix de l'abandon de son libre-arbitre, ainsi que par le sacrifice de ses habitudes quotidiennes et de son bien-être.

Ce cas de rejet de la pauvreté sociale représente sans doute le paroxysme des exemples de conflits humains qui divisent la société victorienne ; il nous expose les questionnements et la fracture qui marquent l'époque industrielle, non seulement en Angleterre, mais également au sein de la société française. Les deux pays réclament autant de transformations et d'adaptation au nouveau système émergent, avec entre autres le besoin d'une élaboration de ce que les Anglais nomment le *Welfare State*, équivalent français de l'Etat Providence. En ce sens, l'époque industrielle marque le début d'une longue marche en direction d'une évolution sociale, ainsi que l'aggravation d'une fracture qui devra tendre à se résorber pour ne pas provoquer l'implosion des sociétés européennes, cet ensemble allant de pair avec des réclamations démocratiques qui vont aboutir à la

---

<sup>20</sup> George R. Boyer, *An Economic History of the English Poor Law, 1750–1850*, Cambridge University Press, 1990, quoting Parliamentary Papers 1834, p. 228.

<sup>21</sup> Maison de travail où l'on loge les nécessiteux qui viennent bénéficier du secours de l'Etat.

<sup>22</sup> Senior Nassau, Chadwick & Edwin (1834), *Poor Law Commissioners' Report of 1834*, London: H.M., Stationery Office

transformation des régimes et à l'apport d'une démocratie populaire basée sur le suffrage universel.

De plus, l'ère victorienne est connue pour être l'une des périodes les plus âpres et rigoristes en ce qui concerne la religion. Une évangélisation accrue des masses conduit à l'émergence progressive d'une société puritaine et ascétique qui refuse toute forme de plaisir par peur du péché. La chape de plomb qui recouvre la société de la reine Victoria exerce une pression conséquente qui, à la fin du siècle, se voit de plus en plus contestée, notamment à cause de l'hypocrisie bourgeoise qui condamne la dépravation tout en s'y livrant sans retenue. Face à ces abus des classes les plus privilégiées, qui laissent peser le joug de la religion sur les plus défavorisés, la littérature s'attaque également à l'austérité imposée à la société victorienne ; des auteurs tels qu'Oscar Wilde se permettent des « dérives », voire des « perversions » dans leurs écrits<sup>23</sup>. Paradoxalement, on constate une laïcisation massive de la population, notamment des classes laborieuses. La religion recule dans un siècle où ce n'est plus Dieu, mais bien la science qui domine partout en Europe et sur le Nouveau Continent. L'individualisme, la valorisation de la réussite sociale et du capitalisme conduisent à l'abandon des cultes. De nombreuses découvertes viennent ébranler le dogme, comme la mise au jour du squelette de Neandertal. En 1859, Darwin fait paraître *l'Evolution des espèces*, ce qui conduit au fameux conflit entre l'Evolutionnisme et le Créationnisme. La nouvelle civilisation industrielle, rationnelle et en voie de déchristianisation permet le développement de la doctrine capitaliste : l'homme riche est respectable, tandis que la pauvreté est liée à la paresse. On attribue d'ailleurs la phrase suivante à Arthur Young<sup>24</sup> :

[Il faut] maintenir les classes inférieures dans la pauvreté, sans quoi elles ne seront jamais industrielles<sup>25</sup>.

Ces nouvelles valeurs bourgeoises se répandent très vite dans les autres strates de la société. On cherche à générer des lois sociologiques qui permettront de construire une société basée sur des règles scientifiques. Ainsi, Bentham théorise la philosophie de l'utilitarisme, caricaturée entre autres dans *Temps difficiles* de Charles Dickens, et sur laquelle nous reviendront régulièrement tout au long de notre développement. Il est

---

<sup>23</sup> Oscar Wilde est d'ailleurs condamné pour « grave immoralité » et purge une peine de prison entre 1895 et 1897, à cause de certaines relations homosexuelles. On retrouve une dimension homo-érotique dans des œuvres telles que *Le Portrait de Dorian Gray* (1890).

<sup>24</sup> Arthur Young (1741 – 1820) était un auteur, agronome et ingénieur britannique, fils du président de la Chambre des communes.

<sup>25</sup> *Op.cit.* François Bédarida, *L'ère victorienne*, p.41-42

toutefois possible de dire dès à présent que les utilitaires croient en « la marche en avant de l'esprit », en l'adaptabilité de l'homme qui, en tant que créature sociale, va aboutir à une forme de bonheur parfait. Ce scientisme parfois un peu crédule nous montre les dérives d'un positivisme excessif.

Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, devant la persistance de la « misère victorienne », on commence à remettre en question le bien-fondé du système capitaliste et du libéralisme débridé. Les progrès sociaux sont lents, même si l'on peut noter une élévation du niveau de vie des masses, notamment grâce à l'*Education Act* de 1870, qui rend l'école accessible et publique, mais ne garantit pas sa gratuité et ne lui accorde pas un caractère obligatoire. La remise en cause de l'individualisme s'accompagne de la résurgence de nombreux conflits sociaux et politiques. La mauvaise répartition des richesses est de plus en plus critiquée, et les socialistes émergent en se basant entre autres sur les théories de Marx. Différents partis se forment ; la démocratisation du système politique, l'acquisition du droit du vote, et enfin l'obtention d'un suffrage presque universel sont finalement entérinées<sup>26</sup>. Les progrès des sciences à l'ère victorienne s'accompagnent donc de transformations radicales, à la fois politiques, économiques, sociales et philosophiques qui vont jalonner le XIX<sup>e</sup> siècle britannique. La bourgeoisie devient la classe dominante, à la recherche d'une nouvelle forme de croyance et d'une justification de sa nouvelle position. Les classes laborieuses, quant à elles, s'engagent dans un combat pour modifier leurs conditions de vie et obliger la constitution à prendre « un virage à gauche ». L'entrée dans l'ère industrielle conduit à l'émergence des temps modernes, auxquels s'accrocheront les mêmes luttes – que l'on retrouve encore aujourd'hui, sous d'autres formes. Pour conclure sur cette présentation du contexte britannique, il ne faut pas négliger un aspect majeur de l'époque victorienne, qui n'a pas été traité ici. En effet, la *Pax Britannica* s'appuie massivement sur la constitution d'un vaste Empire Britannique, et il ne faut pas oublier que la colonisation a été l'un des instruments qui a garanti l'hégémonie anglaise tout au long du siècle. Ainsi, même si nous reviendrons au cours de notre développement sur nombre de ces points, avec plus de détails et d'analyses, il est important de visualiser dès à présent le climat de tension sociale et politique dû à l'industrialisation de la Grande-Bretagne et qui va se répercuter dans les œuvres anglophones de notre corpus.

---

<sup>26</sup> Il faut principalement retenir la date du 15 août 1867, puisqu'à l'initiative du Premier Ministre Benjamin Disraeli, les ouvriers qualifiés des villes obtiennent le droit de vote, ce qui double le nombre d'électeurs. En 1884, le libéral Gladstone fait voter une loi qui élargit ce droit aux habitants des campagnes. Toutefois, le véritable suffrage universel n'est étendu à tous les hommes de plus vingt-et-un ans et aux femmes de plus de trente ans qu'en 1914. La différence d'âge entre homme et femme n'est annulée qu'en 1924, moment à partir duquel elles peuvent également voter à partir de vingt-et-un ans.

### 3- *Expansion de l'industrialisme et conflits sociaux dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle*

Si les économistes et les historiens emploient le terme de Révolution Industrielle pour définir le mouvement qui s'est amorcé de manière fulgurante au Royaume-Uni, certains préfèrent toutefois parler d'industrialisation lorsqu'il s'agit d'étendre ce mouvement en dehors des frontières anglo-saxonnes, étant donné que les autres pays subissent, chacun à leur niveau, les conséquences de cette transition entre une pratique agraire et artisanale et une société commerciale basée sur l'usine et l'exploitation *via* la machine. C'est pourquoi la France, entre autres, a connu un développement plus lent et moins aisé que sa voisine d'Outre-Manche. Les premières vagues de la Révolution Industrielle n'ont pas son imperméabilité au progrès technologique, et, depuis la Révolution de 1789, les alternances de régime n'aménagent pas vraiment un terrain enclin à fertiliser la mécanisation. Le changement des habitudes de consommation ne se produit que très lentement du fait des guerres et des révolutions, ce qui ne permet pas l'élaboration d'un progrès technique aussi important et immédiat que celui que l'on constate en Angleterre. La transition entre une France majoritairement rurale et une France majoritairement urbaine ne s'effectue d'ailleurs que dans la deuxième moitié du siècle ; l'exode rural est moindre que chez nos voisins britanniques, et l'agriculture traditionnelle conserve d'ailleurs une importance fondamentale jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle. Pour autant, notre pays aussi se voit profondément transformé à partir des années 1850, lorsque la devise du Second Empire (1852 – 1870), « ordre et progrès », va lancer l'impulsion d'une modernisation de la France, en retard par rapport aux anglais et, malgré tout, incapable de dépasser cette première puissance mondiale. Dire que la société française n'a pas connu de progrès technique avant la moitié du siècle serait cependant incorrect, puisque la révolution de février 1848, puis les protestations de juin 1848 contre la Seconde République (1848 – 1852) nouvellement créée portent les protestations des ouvriers sur le devant de la scène, parmi d'autres choses<sup>27</sup>. Néanmoins, l'industrialisation de la France compose avec son lot de protestations sociales, et devant ces crises successives, l'esprit héritier des Lumières se réfugie davantage dans la

---

<sup>27</sup> Les journées du 22 au 26 juin 1848 ont été marquées par une révolte du peuple parisien qui s'insurgeait suite à la fermeture des ateliers nationaux, destinés à fournir du travail aux chômeurs de la ville après la révolution de février 1848. L'Etat s'étant beaucoup trop investi financièrement dans cette aide sociale, il se voit dans l'obligation d'y renoncer, ce qui provoque des mouvements ouvriers semblables à ceux de la première révolution. Il faut noter que cette dernière, en février, a été en partie provoquée par l'explosion d'une bulle financière en France et en Angleterre, basée sur la spéculation autour des chemins de fer, qui a conduit à un krach en 1847. La faillite provoque une vague de licenciement et de chômage qui persiste encore en juin 1848, après la création des ateliers nationaux chargés de palier à ce problème. On voit bien là les ficelles économiques qui régiront encore la société au XX<sup>e</sup> siècle, et qui se basent au XIX<sup>e</sup> sur les différents progrès technologiques, ainsi que sur les cours de l'acier et du charbon.



théorie que dans l'application de réformes sociales, ce qui conduit notamment à l'élaboration de théories socialistes-utopistes telles que celles du comte de Saint-Simon<sup>28</sup> ou de Charles Fourier<sup>29</sup>. La pensée positiviste d'Auguste Comte ou d'Ernest Renan, formulée dans la première moitié du siècle<sup>30</sup>, nous démontre également un besoin de repenser le nouveau cadre de vie de la société à la lumière de la science – et parfois du scientisme, lorsque l'on dérive en direction des extrêmes. La Révolution Industrielle, même si elle peine à instaurer rapidement le progrès technique chez les Français, est donc présente de manière abstraite avant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, par l'intermédiaire des différents théoriciens qui se penchent sur les enjeux et les nouvelles valeurs de la science, ainsi que le rôle émergent du socialisme, avec l'apparition d'un prolétariat qui nous prouve bien que la France a tout de même connu une forme d'industrialisation avant 1850.

N'oublions toutefois pas que si la mécanisation et l'entrée dans la production de masse se font tardivement, la machine, pour sa part, n'apparaît pas au XIX<sup>e</sup> siècle et trouve ses racines dans l'époque précédente, puisque ce sont toutes les grandes découvertes du XVIII<sup>e</sup> siècle qui permettent un essor de l'industrialisation au moment du *take-off*. On retrouve par exemple un progrès technique dans le milieu du textile dès les années 1730, comme le fait remarquer l'historien Jean-Pierre Rioux : se succèdent la navette volante de John Kay en 1733, qui améliore la productivité des tisserands et leur permet de tisser plus de longueur, puis la *spinning-jenny* de Hargreaves qui permet de produire davantage de fil en 1765, suivi de la *water-frame* de Richard Arkwright, actionnée par la force mécanique de l'eau et de la vapeur, qui marque le début d'une forme d'industrialisme dès 1768, et enfin la *mule-jenny* de Samuel Crompton en 1779 achève d'entamer la production de masse en accroissant les possibilités de fabrication<sup>31</sup>. Notons également la mise au point définitive de la machine à vapeur en 1769, par James Watt, qui marque d'une pierre blanche

---

<sup>28</sup> Le comte de Saint-Simon publie l'essentiel de ses textes dans les années 1810/1820, avec entre autres *L'Industrie* (1817), *Du système industriel* (1822), ou le *Catéchisme des industriels* (1824).

<sup>29</sup> L'essentiel de l'œuvre de Fourier se concentre également dans les années 1820, avec notamment *La théorie des quatre mouvements*, achevée en 1822.

<sup>30</sup> *Le cours de philosophie positive* d'Auguste Comte retranscrit un ensemble de conférences qu'il a donné entre 1830 et 1842 ; *L'Avenir de la science* d'Ernest Renan a été écrit en 1848. Les deux grandes œuvres positivistes ont donc été produites durant la première moitié du siècle.

<sup>31</sup> Nous présentons ici le développement historique du textile, mais dans son ouvrage *La Révolution Industrielle*, Jean-Pierre Rioux l'expose en parallèle avec l'évolution de la métallurgie, qui suit à peu près le même schéma, bien que les progrès techniques soient plus tardifs ; ils commencent en 1784, avec le brevet d'Henry Cort, qui a mis au point le procédé de *puddlage* permettant de créer de l'acier. En 1856, Bessmer perfectionne ce processus grâce au convertisseur afin de produire « une grande quantité d'excellent acier », selon les dires de son concepteur. A partir de ce premier élan, la métallurgie va également connaître différentes vagues évolutives qui vont permettre le développement de l'industrie jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, voire jusqu'à nos jours.

l'histoire de la technologie et lance le mouvement qui va conduire au *take-off* et au développement du machinisme en Angleterre. Ainsi, avant même le début de l'ère victorienne, on entre dans un monde où les machines se développent progressivement, et dire que la France et l'Angleterre n'ont pas connu de réel progrès technique avant le début du XIX<sup>e</sup> siècle serait incorrect ; analyser la Révolution Industrielle, ce n'est donc pas uniquement analyser l'émergence d'une technologie, mais également examiner ses usages et travailler sur les emplois qu'on lui offre, car si le XVIII<sup>e</sup> siècle met en place les machines sur l'échiquier, l'ère industrielle va les manipuler de manière à élaborer un système capitaliste qui va se reposer sur un certain nombre de conceptions philosophiques et politiques, marquant ainsi le début d'un âge où les hommes ne produisent plus, mais surveillent simplement des créatures de métal qui le font à leur place. Pour autant, ce système s'instaure plus rapidement en Grande-Bretagne et tarde tout de même à s'exporter en France, comme nous venons de l'expliquer.

La France industrielle de Napoléon III choisit de mettre en place un réseau de chemin de fer développé et confie des concessions à de grandes familles industrielles comme Wendel et Schneider ; le Nord s'industrialise alors rapidement, comme l'Alsace et la Lorraine, régions houillères ; la grande bourgeoisie d'affaires, incarnée entre autres par les familles Rothschild ou Pereire, prend son envol et s'oppose rapidement au prolétariat, transférant chez nous la question de la fracture entre les deux nations (les « pauvres » et les « riches ») à laquelle les Anglais sont également confrontés ; de même, l'exode rural se renforce et de grands boulevards se créent dans les villes (sous l'impulsion du Baron Haussmann à Paris), leur donnant l'aspect qu'on leur connaît aujourd'hui et les transformant ainsi pour les adapter à la population et à la nouvelle société de consommation libérale<sup>32</sup>. Ce n'est que lorsque la Troisième République (1871 – 1940) prend le pouvoir que la condition sociale s'améliore, avec des lois rendant l'éducation obligatoire, laïque et gratuite (à peu près au même moment que le Royaume-Uni, puisque l'*Education Act* est ratifié en 1870), et permettant la réunion en syndicats et partis politiques (la loi Waldeck-Rousseau de 1884). Ainsi, la France, bien qu'elle se montre plus réfractaire au progrès technique, va se laisser entraîner par ce mouvement inexorable qui frappe par vagues successives les différents pays européens, et c'est avec une fierté industrielle non-dissimulée que nous dévoilons d'ailleurs au monde, durant l'Exposition Universelle de 1889, la grande œuvre basée sur l'acier qu'est la Dame de Fer de Gustave

---

<sup>32</sup> On peut par exemple se référer à l'œuvre d'Emile Zola, *Au bonheur des dames*, parue en 1883.

Eiffel – tout comme l’avaient fait avant nous les Anglais avec le *Crystal Palace* durant l’Exposition de 1851. Aussi pouvons-nous constater un développement à la fois semblable à celui de la Grande-Bretagne et pourtant circonstancié par les différentes crises politiques et sociales qu’affronte la France tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui justifie son essor tardif, que ce soit dans les domaines économiques, industriels ou bien même coloniaux (puisque c’est également l’un des grands *leitmotive* de cette époque)<sup>33</sup>.

#### 4- *Traitements littéraires et symboliques de la machine au XIX<sup>e</sup> siècle*

Cette présentation historique s’avère nécessaire afin de comprendre les enjeux qui vont parcourir notre sujet de recherche. Car si la machine n’est pas le point de départ originel de ce *take-off*, elle n’en reste pas moins une condition *sine qua non* du décollage économique que vont connaître les différents pays européens. Au-delà de son simple rôle en tant que moyen de production, elle symbolise tout à la fois le progrès technique de l’humanité dès le début de l’ère industrielle, mais également l’envol d’une société en direction d’un horizon qui pose des questions sociales, économiques, politiques et éthiques. La capacité qu’a l’homme d’exploiter une force motrice supérieure lui permet d’améliorer son potentiel et d’agir en conséquence ; que ce soit le développement débridé d’une société de marché et d’un capitalisme libéral, ou bien le questionnement autour d’une connaissance rationnelle et toute-puissante du monde après l’effondrement de la religion, le produit effectif de la science permet de soulever un certain nombre d’interrogations. Les philosophes, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, tout au long du XX<sup>e</sup>, et encore aujourd’hui, ont questionné cette représentation de la machine afin de déterminer si elle incarne notre humanité, la capacité créatrice de l’homme, ou au contraire sa déshumanisation – nous conduisant de fait en direction d’une apocalypse provoquée par un usage débridé et immoral.

Néanmoins, en ce qui nous concerne, l’objectif n’est pas tant de fournir une réflexion historiographique que d’interroger la conception des œuvres littéraires à un moment où la société a dû faire face à des bouleversements conséquents. La recherche littéraire s’est en effet grandement penchée sur la conception des machines et leur humanisation/déshumanisation dans le domaine de la science-fiction, mais uniquement en ce qui concerne les XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles – périodes auxquelles fleurissent une pléiade de fantasmes liés à la mécanisation. Toutefois, le XIX<sup>e</sup> siècle reste en ce sens un oublié,

---

<sup>33</sup> Cf. Jean-Pierre Rioux, *La Révolution industrielle : 1780-1880*. Paris, 1971, éd. du Seuil, 248 p.

comme si le développement technologique n'avait réellement pris un aspect suffisant qu'au siècle suivant. Or, même s'il est vrai que les conceptions technologiques vont acquérir des proportions mirifiques et horrifiantes dans un futur proche, la Révolution Industrielle marque le point de départ qui conduit directement au monde d'aujourd'hui. C'est en se basant sur cette théorie qu'il faut analyser le corpus romanesque que nous allons proposer, afin de considérer la fiction comme n'étant pas simplement un objet qui convoque un contexte industriel en guise de décor réaliste, mais qui, au contraire, agit davantage comme un miroir plus ou moins déformant des sociétés victorienne et française. De même, durant l'examen de nos œuvres, il est important de garder à l'esprit la double dimension dont est dotée la machine, à savoir un caractère très matériel d'instrument technologique, mais également une forme de puissance métaphysique et symbolique qui va nous conduire à interroger les transformations sociales, économiques et morales qui accompagnent l'institution d'une société reflet de notre modernité. C'est donc à la lumière de ces réflexions qu'il faut se demander de quelle manière l'écriture de la fiction au XIX<sup>e</sup> siècle doit s'adapter aux transformations générées par la Révolution Industrielle. Et puisque les auteurs contemporains semblent prendre un positionnement particulier vis-à-vis de cette nouvelle ère technologique, il peut être bon de s'interroger également sur les opinions et les reflets des idéaux du progrès des sciences qui se manifestent au sein de l'écriture fictionnelle, comme autant de critiques (positives ou négatives ?) d'une époque en plein bouleversement.

Afin de mener à bien notre étude, nous la basons sur un corpus bilingue prenant en compte les changements historiques et littéraires de la France et de l'Angleterre à travers les œuvres de trois auteurs : Jules Verne, Charles Dickens et William Morris<sup>34</sup>.

Parmi l'innombrable choix que nous offre le corpus vernien, nous avons jugé bénéfique de nous tourner vers trois œuvres aux contextes d'écritures et aux styles radicalement différents. Or, en parlant de représentation de la machine et du progrès scientifique, comment ignorer *Vingt mille lieues sous les mers*, le célèbre roman prenant place dans les *Voyages Extraordinaires* de la collection Hetzel et mettant en scène le mythique *Nautilus* – appareil sous-marin qui explore les profondeurs en exposant au lecteur un arsenal technologique impressionnant pour l'époque. Ce roman aux caractéristiques peu sociales nous expose avec un intérêt tout particulier les avancées techniques de son temps, en faisant du sous-marin l'un des produits de la Révolution Industrielle, et en le chargeant

---

<sup>34</sup> Cf. références des textes en bibliographie.

d'une forme de puissance symbolique qui repose sur la découverte et l'exploitation de l'énergie motrice. Bien que le texte ait été écrit entre 1866 et 1869, il ne peut connaître qu'une réelle parution après la guerre franco-prussienne de 1870 et la Commune de 1871. Nous verrons entre autres comment l'auteur a dû se plier aux caprices de son éditeur afin de faire de son roman une œuvre positiviste en adéquation avec les idéaux qui étaient de mise à l'époque, puisque l'écriture de Verne était totalement régentée par les volontés de Pierre Jules-Hetzel. Par bien des aspects, *Vingt mille lieues sous les mers* représente l'écrit conventionnel que Verne produit au service d'Hetzel, en s'adaptant à ses modifications, même s'il tente tant bien que mal de conserver sa personnalité et son esprit critique. Nous examinerons donc de plus près les questionnements qui entourent une œuvre classique rédigée par le chantre de la technologie et trop souvent placée sous l'étiquette de science-fiction – notion qui, comme nous le verrons, ne correspond pas aux canons d'écriture de la Révolution Industrielle, et qui sera appelée à s'adapter davantage aux siècles suivants.

Néanmoins, *Vingt mille lieues sous les mers* ne prend sens que si les autres œuvres viennent jouer leur rôle afin que nous puissions nuancer la vision trop positive que l'on attribue parfois aux écrits de la première heure chez Verne. En ce sens, maintenant que nous avons introduit une œuvre chaperonnée par Pierre-Jules Hetzel, présentons-en une qui n'a pas passé sa censure et qui a donc été refusée à la publication. Redécouvert en 1994 par Piero Gondolo della Riva, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* est une œuvre qui a probablement été écrite après *Cinq semaines en ballon*, au tout début de la carrière de l'auteur nantais, vers 1863. Ce court roman a été refusé par Hetzel du fait de son pessimisme vis-à-vis de la civilisation et des dangers du scientisme. Catégorisé comme étant un roman d'anticipation, il se repose en effet sur des caractéristiques du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que sur un certain nombre de découvertes des contemporains de Verne, pour établir ce que pourrait devenir le Paris de 1960. A la différence de l'utopie, l'auteur ne provoque pas de rupture afin de donner au lecteur une sensation de voyage dans un monde étranger, mais base plutôt son écriture sur une impression de continuité qui crédibilise sa théorie. Le ton sarcastique, l'exagération humoristique et les traits principaux de la satire qui accompagnent le récit tendent cependant à mettre en valeur cette sombre prophétie avec le sourire, tandis que nous découvrons la société du futur en suivant les pas du jeune Michel Dufrénoy, artiste mal aimé dans une ville qui ne veut plus de création, seulement de la science et des utilités, afin de produire toujours plus et d'alimenter un principe d'utilité publique et de productivité. L'ouvrage nous apporte ainsi la vision d'un Verne beaucoup plus pessimiste, beaucoup plus critique et qui n'est pas passé par le prisme formateur de Pierre-Jules Hetzel, ce qui

nous offre un point de comparaison par rapport à une œuvre plus classique, adaptée aux *Voyages Extraordinaires* et à la volonté de l'éditeur.

Dans la même veine satirique, on retrouve *Une fantaisie du docteur Ox*, nouvelle humoristique datant de 1874, et qui prolonge le principe de la caricature grinçante, ici non plus de la société future, mais de la bourgeoisie apathique d'une petite ville de campagne – Quiquendone. Suivant les caractéristiques de la nouvelle, les personnages sont tirés à gros traits et la trame se déroule en une succession de petits chapitres qui mettent en scène l'expérience d'un savant fou, le docteur Ox ; le scientifique et son assistant répandent dans la ville un gaz excitant voué à devenir une arme permettant de plonger des nations entières dans la guerre civile. L'apathie se change alors en passions violentes, toujours exercées avec un sens du grotesque et du gargantuesque que l'on présageait déjà dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, bien qu'il y soit tempéré par du drame dans la première œuvre. *A contrario*, l'humour est débridé dans cette courte histoire, et remet pourtant en question une science qui, entre de mauvaises mains, peut passer du rang d'instrument de modernisation à celui d'arme consacrée à l'extermination ; la satire de la bourgeoisie s'accompagne donc d'un message plus sérieux, caché sous le couvert de la moquerie, et qui met en garde contre les dérives d'une science trop extrême, annihilatrice de la conscience humaine – une réflexion que l'on trouve déjà en gestation dans *Vingt mille lieues sous les mers*, également perceptible dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, mais qui se voit vraiment exacerbée par le genre de la nouvelle, courte et efficace, visant à divertir et instruire le lecteur en peu de mots. Qui plus est, si le corpus vernien dans son ensemble (et pas uniquement nos trois œuvres) a déjà été examiné dans son rapport à la science, nous verrons qu'en faire un précurseur de ce que l'on nomme la « science-fiction » moderne n'est peut-être pas définir exactement l'axe littéraire de Verne ; son rapport à la science n'est pas à négliger et justifie sa présence dans notre étude, mais pour reprendre le titre d'un ouvrage dirigé par Philippe de la Cotardière et co-écrit avec le biographe vernien Jean-Paul Dekiss (entre autres), l'intérêt principal réside dans la transition qu'établit Jules Verne entre la science et l'imaginaire<sup>35</sup>.

Nous allons placer en comparaison cet ensemble littéraire aux caractéristiques différentes avec un grand classique victorien, rédigé par un auteur non moins canonique,

---

<sup>35</sup> Cf. Philippe de la Cotardière (dir.), *Jules Verne, de la science à l'imaginaire*, préface par Michel Serres, illustration par Jérôme Faucheux, Larousse, 2004.

source d'inspiration de Jules Verne, à savoir Charles Dickens<sup>36</sup>. Son livre *Temps difficiles*, publié dans la revue *Household Words*, puis en ouvrage intégral en 1854, nous présente la ville imaginaire de Coketown, représentation métaphorique des villes industrielles qui fleurissent à travers le pays, avec leurs usines, leurs cheminées et leur ciel noirci par les émanations carboniques. Plus court que les autres textes de l'auteur anglais, il est paru de manière hebdomadaire (et non mensuelle) ; ses chapitres s'adaptent donc à la publication en feuilleton et forment des ensembles de saynètes sociales. Ce dernier aspect est en effet celui qui permet les analyses les plus régulières de Charles Dickens ; il est avant tout perçu comme étant un auteur social et populaire, au sens où il exprime les malheurs des différentes classes, notamment des ouvriers, et dresse ainsi un panorama de la société victorienne. *Temps difficiles* est considéré comme étant son roman le plus social, ce qui justifie que nous l'ayant sélectionné parmi les œuvres du corpus dickensien ; en son sein, l'auteur façonne par l'intermédiaire de la littérature une structure victorienne nécessairement basée sur une certaine perception du *take-off* – autrement dit, en traitant de la société contemporaine, il traite également plus ou moins directement de la machine et de ses conséquences. On y retrouve ainsi les manufactures et les dérives qui marquent la fracture entre les deux nations, avec d'une part les ouvriers et de l'autre la bourgeoisie fortunée. De cette manière, l'écrivain permet à notre réflexion de s'ouvrir sur un versant très humain et social afin que nous puissions mener une analyse qui dépasse le simple stade matériel de la technologie (l'objet comme faisant partie de l'infrastructure) et nous aventurer dans la superstructure affectée par ces transformations radicales. A travers une écriture en *tongue-in-cheek*<sup>37</sup> très acérée, basée sur la caricature et le plus grand sérieux mis au service de la critique du ridicule, mais également en invoquant parfois le pathos et le drame, Dickens nous permet d'explorer les ficelles caractéristiques qui régissent une société industrielle et de découvrir par là même les implications d'un progrès technique, opposé radicalement à un progrès humain. L'histoire de la famille Gradgrind, au cœur du roman, nous permet de retrouver les vestiges d'un romantisme ravagé par les fumées du

---

<sup>36</sup> On retrouve l'influence de l'auteur britannique dans les œuvres les plus industrielles de Jules Verne, telles que *Les cinq cents millions de la Béguin* (1879), où l'on découvre deux villes industrielles dont le portrait ressemble beaucoup au Coketown des *Temps difficiles*, avec les fumées et les cheminées montrées comme étant crasseuses. Parmi les autres œuvres similaires ou inspirées du monde victorien dépeint par Dickens, on retrouve l'accent utilitariste de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, sur lequel nous reviendrons plus tard, ainsi que l'œuvre *P'tit bonhomme* (1893) ; l'action du roman se déroule en Irlande, et le caractère picaresque de cet enfant qui survit dans un contexte d'exploitation industrielle n'est pas sans rappeler *Oliver Twist* (1839), ainsi que l'engagement de Dickens contre le travail des enfants. Cela nous permet donc de supposer que la vision que Jules Verne a du monde anglo-saxon lui provient en partie de sa lecture des écrits de l'auteur victorien.

<sup>37</sup> Cf. Cambridge dictionary Online: "if you say something tongue-in-cheek, you intend to be understood as a joke, although you might appear to be serious." Traduction : « [...] quand] on dit quelque chose qui doit être compris comme étant une blague, bien que l'on puisse sembler sérieux. »

charbon, de même qu'une solide critique du capitalisme et des philosophies de la raison, qui passe, comme nous le verrons, bientôt par la caricature extrême de la pensée utilitariste.

Toujours dans l'optique d'une critique du système et d'un questionnement autour des conséquences du développement de la technologie au moment de la Révolution Industrielle, nous apportons à notre réflexion un angle différent par l'intermédiaire d'un roman intitulé *les Nouvelles de nulle part*, écrit par William Morris en 1890. Ce texte, le plus tardif de notre corpus d'un point de vue chronologique, est également le plus en désaccord apparent avec notre sujet. L'auteur, marxiste engagé et fervent défenseur de la cause ouvrière, en dépit de son statut bourgeois, est également à l'origine de l'inspiration d'un mouvement artistique intitulé *Arts and Crafts*, qui fait écho aux préoccupations de la fin de l'époque victorienne, à savoir la perte des valeurs artisanales en architecture et dans les arts appliqués. On y retrouve également une très forte influence du *Gothic Revival*, ou *Medieval Revival*, qui va rejaillir dans l'ouvrage de Morris. En effet, le texte est également, du point de vue générique, une étrangeté littéraire dans un corpus qui se base essentiellement sur la représentation technologique ; l'auteur met en scène une utopie socialiste, afin de réaliser la vision marxiste – ce qui justifie qu'on place souvent William Morris dans la veine des socialistes utopistes, à la suite de Marx, Engels, Saint-Simon ou encore Charles Fourier (autant de personnalités du XIX<sup>e</sup> siècle dont le rôle sera explicité au cours de notre développement). Il faut pour l'instant comprendre que le roman de Morris se déroule dans un 2003 hypothétique et qu'à la différence du Paris de 1960 que crée Verne, il ne fait pas de ce lieu un endroit gagné par une hyper-technologisation ; bien au contraire, le Londres qu'imagine le socialiste est retourné en direction d'une harmonie avec la nature, l'artisanat, les arts, et exclut *a priori* le progrès technique du décor afin de permettre la réalisation d'une société où l'oppression du prolétariat et la lutte des classes s'est évanouie au profit d'une ataraxie trouvée dans le travail manuel et la réalisation d'objets artisanaux et esthétiques. Les chercheurs établissent d'ailleurs régulièrement des lectures politiques, sociales ou même écologiques de cette utopie, mais nous innovons quelque peu en l'incluant dans un sujet qui traite de la technologie à l'époque industrielle. Par conséquent, il s'agit peut-être de l'ouvrage le plus complexe de notre corpus, en ce qu'il comprend une dimension politique due à l'engagement d'un auteur qui était lui-même un homme politique, mais également un ornementiste, un artiste et un concepteur d'objets décoratifs, possédé par une sensibilité qui le poussait à rejeter la « camelote » produite par la société industrielle afin de revenir à une conception beaucoup plus personnelle de



l'œuvre d'art. Les *Nouvelles de nulle part* nous présentent un monde utopique, basé sur la rupture avec la société contemporaine, et nous narrent le voyage de William Guest (avatar littéraire de Morris) dans un autre temps, sous-titré « une ère de repos », qui met un terme à la construction littéraire d'un décor industriel tel qu'on le découvre chez Jules Verne et Charles Dickens. Aussi cet ouvrage aura-t-il pour vocation de servir parfois de contre-point face aux autres œuvres de notre corpus, de par son caractère atypique à l'ère du *take-off*, mais il pourra également être en accord avec eux lorsque nous traiterons certains aspects de notre réflexion.

De manière à établir une corrélation entre ces cinq fictions et afin d'analyser les différents aspects littéraires et théoriques qui impliquent la technologie, nous commencerons par interroger l'objet romanesque en lui-même<sup>38</sup> afin de déterminer s'il y a eu des transformations majeures au moment de l'explosion industrielle ; en effet, à travers un examen des sources et inspirations, du langage, de la narration et de la construction des personnages, nous chercherons à déterminer dans quelle mesure la période industrielle influence l'écriture et contribue à transformer les habitudes auctoriales – autrement dit, constater l'évolution de la construction littéraire au moment de l'apparition du progrès technique. Nous interrogerons ensuite les textes d'un point de vue plus philosophique, dans le but de comprendre de quelle manière ils s'emparent de la problématique technologique ; il faudra pour cela mettre en relief les grandes notions qui infusent au cœur de notre corpus et qui relient l'homme à l'outil technologique – aussi sera-t-il question de morale, de liberté et de bonheur, à travers un ensemble d'interrogations que posent nos trois auteurs et qui reflètent des critiques et des enjeux contemporains de la période industrielle. Et enfin, au terme de notre développement, nous verrons en quoi ce corpus nous présente une forme de modernité, notamment par l'intermédiaire d'une mise en relief des changements cruciaux intrinsèquement liés à la Révolution Industrielle (et donc à la machine) : seront concernées les transformations radicales de villes, dont nous examinerons l'écriture et la structure, ainsi que l'incorporation littéraire de philosophies telles que l'utilitarisme ou encore le marxisme, qui contribuent à dresser une théorisation capitaliste placée comme centre névralgique de l'analyse technologique.

\* \* \* \* \*

---

<sup>38</sup> Nous incluons la nouvelle de Jules Verne, *Une fantaisie du docteur Ox*, dans la signification de l'adjectif « romanesque » par commodité d'écriture, étant donné qu'elle relève également d'un genre fictionnel et narratif.

## I- Ecrire la Révolution Industrielle

Avant même de considérer les enjeux littéraires et critiques de notre objet de recherche, il semble important de s'emparer de la triade homme-technologie-roman de manière beaucoup plus concrète, pour permettre d'appréhender non seulement la période dans laquelle le sujet s'inscrit, mais également les différents enjeux qui vont inévitablement transparaître dans la fiction. Car bien loin d'être entièrement hermétique, le roman se révèle au contraire être un élément d'une très grande porosité lorsqu'il s'agit de parler de sa relation avec un contexte historique précis ; il s'empare des faits, les remanie, les transforme afin de générer du divertissement et/ou de la réflexion. Il faut donc décomposer ces filtres pour interroger successivement les influences de l'auteur et la modification du genre romanesque au contact de la Révolution Industrielle, la place que vont prendre la technologie et l'évolution de l'industrie dans la structure fictionnelle, puis enfin la construction et le développement du personnage au sein de ce nouvel environnement qui émerge dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle en Angleterre – et plus tardivement en France – au sein du récit.

### A- Mutations du roman au moment de la Révolution Industrielle

Définir le rapport entre l'homme et la technologie, ce n'est pas uniquement parler du personnage en interaction avec un environnement fictif ; c'est avant tout questionner un auteur dans son temps, pour voir de quelle manière il utilise le roman comme vecteur d'une opinion contemporaine. Car si la fiction possède parfois une valeur de miroir social, il faut également considérer les sources sur lesquelles se base l'écrivain pour rédiger son œuvre : ses influences, ses opinions, ses inspirations littéraires. La Révolution Industrielle se définit par une importante mutation économique, politique, sociale et humaine qui pourrait permettre d'envisager une autre mutation à l'échelle du genre romanesque. L'objectif de cette première réflexion est donc de s'interroger sur les transformations de la fiction dans son contexte historique, afin de déterminer les différentes influences qui pèsent sur les auteurs étudiés. En d'autres termes : dans quelle mesure la Révolution Industrielle a-t-elle eu une influence sur le roman ? A-t-il changé au sortir du XVIII<sup>e</sup> siècle ? Ou bien persiste-t-il sous une forme plus ancienne, qui se veut la rivale de toutes les transformations que connaît la société ? Est-il le reflet fidèle d'une évolution du monde anglo-français, ou bien

un genre réfractaire ? Nous devons problématiser le contexte de notre objet de recherche afin de déterminer de quelle manière l'apparition de la technologie et l'émergence de l'industrie ont poussé nos auteurs à transformer leur écriture pour l'adapter à une période précise.

### 1- *Charles Dickens et la question du roman industriel*

Peut-on parler de roman industriel comme on parle de Révolution Industrielle ? Si les Français utilisent le terme pour définir une littérature de gare produite en quantités abondantes, les Anglais semblent accorder au terme *industrial novel* un sens plus proche de nos préoccupations. A l'aide de différents noms, on définit bel et bien une partie de la littérature anglaise comme relevant de ce moment charnière de l'histoire, et le *take-off* britannique a visiblement eu une influence plus que significative sur l'écriture des auteurs anglo-saxons. Au rang de ces *industrial writers*, on retrouve Charles Dickens avec *Temps difficiles*, Benjamin Disraeli pour son *Sybil, ou les deux nations*, Elizabeth Gaskell avec *Nord et Sud*<sup>39</sup> ou encore George Eliot avec *Felix Holt*. Dès le début de l'ère Victorienne, on trouve ce courant d'écriture qui traite à la fois des nouveaux problèmes engendrés par les transformations de la structure sociale anglaise, mais également des questionnements liés directement à l'émergence de l'industrie, tels que l'exode rural massif ou l'apparition d'une condition ouvrière due à la prolifération des usines. Il semble donc que le sujet romanesque s'adapte au monde qui l'entoure, mais sans devenir pour autant un simple miroir d'une société contemporaine ; en effet, le travail d'auteurs tels que Charles Dickens ne peut pas se résumer à un rôle de journaliste qui compile des faits.

- Un roman social pour questionner l'état de l'Angleterre victorienne

Pour tenter de définir plus clairement les enjeux et la composition de ce roman industriel, appuyons-nous sur la définition qu'en donne Andrzej Diniejko (en citant Robin

---

<sup>39</sup> Ce roman provoque d'ailleurs une légère polémique à cause de la ressemblance avec les *Temps difficiles* de Charles Dickens. Paru en 1855, il est publié par épisodes dans la revue *Household Words* de Dickens. L'œuvre d'Elizabeth Gaskell traite les thèmes du *Darkshire* (« le pays noir »), la grande région industrielle d'Angleterre, ainsi que les relations entre ouvriers et manufacturiers et les premiers mouvements de grève. Dickens ayant publié son texte dans sa propre revue quelques mois seulement avant de faire paraître les premiers chapitres de *Nord et Sud*, l'amalgame entre les deux romans s'est fait naturellement, mais il semble bien qu'il faille les dissocier et les considérer comme étant deux textes issus de cette veine du roman industriel, traitant des mêmes problématiques, mais possédant des trames et des personnages différents, aussi ne faut-il pas uniquement réduire un ouvrage à sa toile de fond, en dépit de toutes les problématiques qu'elle soulève.

B. Colby) dans son article « Condition-of-England Novels<sup>40</sup> », extrait du site *The Victorian*

*Web* :

The industrial novels all share some common characteristics: the detailed documentation of the suffering of the poor, the reproduction of working-class speech through dialect, criticism of the effects of industrialism, the discussion of contemporary reform movements like Chartism and Utilitarianism, and some attempt — usually individual and internal — at a solution to social problems. Frequently the plot is developed around a sensitive protagonist, usually male, whose moral, intellectual, or emotional development spans the course of the novel and whose romantic attachments are troubled and conflicted. The protagonist is typically searching for a way to express or mitigate the dissatisfaction of the working class as he takes his role as their spokesman. The industrial novel, which combined narrative interest with protest, was a response to a particularly dismal period in which bank failures and the scarcity of jobs created conditions that many writers saw as deplorable.

(Nous traduisons) : « Les romans industriels partagent tous certaines caractéristiques communes : une documentation détaillée à propos de la pauvreté, une transcription d'un sociolecte de la classe ouvrière, une critique des effets de l'industrialisation, un débat au sujet des mouvements réformistes contemporains tels que le Chartisme ou l'Utilitarisme, ainsi que des tentatives – souvent individuelles et personnelles – pour apporter des solutions aux problèmes sociaux. Il n'est pas rare que le scénario soit construit autour d'un personnage assez simple, souvent un homme, dont le développement moral, intellectuel ou émotionnel fait office d'axe transversal au roman, et dont les attachements sentimentaux sont perturbés et houleux. Ce personnage est généralement à la recherche d'un moyen d'exprimer ou de nuancer l'insatisfaction de la classe ouvrière tout en assumant son rôle de porte-parole de ces dites expressions. Le roman industriel, qui allie la trame narrative à une protestation plus engagée, est apparu en réponse à une période particulièrement sombre durant laquelle la faillite des banques et le manque d'emplois ont engendré des conditions que de nombreux auteurs ont jugé déplorables. »

Au regard de cette définition, il serait aisé d'établir un parallèle quelque peu hâtif entre des auteurs de nationalités différentes comme Charles Dickens et par exemple le naturaliste Emile Zola, afin d'expliquer les transformations en les calquant sur les Révolutions Industrielles successivement britannique et française. Le jeu des étiquettes littéraires pourrait en effet nous pousser à considérer la Révolution Industrielle comme étant le vecteur d'un réalisme social presque universel et dépourvu de nuances – autrement dit, faire de la Révolution Industrielle un processus unique et indépendant du contexte d'un pays en particulier. En effet, le début de la définition ci-dessus peut porter à confusion, d'autant plus lorsqu'on connaît les méthodes d'écriture de Zola, qui descendait dans les mines pour se documenter, à l'instar de Dickens qui a assisté à la grève de Preston – bien qu'elle n'ait pas influencé directement l'écriture de *Temps difficiles*, puisque l'œuvre et

---

<sup>40</sup> Cf. document annexe 1 – “Condition-of-England Novels”, article in *The Victorian Web*, by Dr. Andrzej Diniejko, Senior Lecturer in English Literature and Culture, Warsaw University, Poland, 2010

son sujet étaient déjà envisagés de longue date<sup>41</sup>. Toutefois, ce parallèle trouve très vite sa limite dans le fait que Dickens semble écrire avec une visée sociale évidente, liée aux problèmes de l'Angleterre victorienne, tandis que Zola, naturaliste, cherche à élever la littérature au rang de science empirico-formelle en transformant le roman et ses personnages en vivarium social. Il vaut donc mieux se pencher sur l'Angleterre elle-même avant de se risquer à qualifier Dickens de réaliste, naturaliste ou bien même *a contrario* de romantique, si l'on se base sur certaines de ses descriptions relativement lyriques. Il semble préférable pour le moment d'examiner les enjeux de la transformation du matériel romanesque anglo-saxon dès le commencement de la Révolution Industrielle. Pour cela, le nom très évocateur de l'article duquel est extraite la définition ci-dessus pourrait nous apporter une explication à la mutation profonde qui marque les écrits de Dickens et de ses contemporains ; pour comprendre les nouveaux mécanismes qui s'emparent de la fiction au XIX<sup>e</sup> siècle en Angleterre, il faut en effet interroger le terme de *Condition-of-England Novel*.

- La critique sociale de Thomas Carlyle mise en perspective par Charles Dickens

L'enjeu intrinsèque à cette question du roman industriel se trouve dans cet autre nom qu'on lui donne et qui le relie de manière plus directe encore aux problèmes de son temps : car si les termes *industrial novel* et *social novel* paraissent à la fois clairs et opaques, pour ne pas dire vastes, la qualification de *Condition-of-England Novel* nous en révèle davantage sur la mutation qu'a connue le genre romanesque. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, l'apparition de la technologie et des machines entraîne une série de changements majeurs dans la société victorienne (ainsi que dans l'Europe tout entière) qu'il faut prendre en compte, sans quoi il n'est pas possible de comprendre le véritable nœud de la question technologique ; au-delà d'un simple instrument mécanique, il s'agit d'une transformation dans la vie de l'homme qui l'utilise. C'est en gardant cette idée à l'esprit que le *Condition-of-England Novel* peut être compris, puisque le terme fait écho à un texte politique contemporain des auteurs cités plus haut : *The Condition of England Question*, rédigé par Thomas Carlyle<sup>42</sup>. En réaction au *Reform Act* de 1832 et à la *New*

---

<sup>41</sup> La grève de Preston (*Preston strike*) a eu lieu entre 1853 et 1854, à Preston, dans le Lancashire. Ce mouvement social initié par les tisserands anglais a duré sept mois et a paralysé l'industrie cotonnière de la région. Dickens s'est rendu à Preston en janvier 1854, or son roman a commencé à paraître dans la revue *Household Words* en avril 1853 ; cette grève n'est donc tout au plus qu'une source d'inspiration très secondaire pour certains chapitres à coloration sociale.

<sup>42</sup> Thomas Carlyle (1795 – 1881) : philosophe, écrivain, satiriste et historien écossais, notamment auteur de *Chartism*, qui questionne la société victorienne et sa moralité.

*Poor Law* de 1834 qui entérinent des lois profondément inhumaines et antisociales<sup>43</sup>, le philosophe rédige un essai qui va inspirer à la fois les hommes politiques et les écrivains pendant plus d'un siècle. *Chartism* est publié en 1839 et pose la *Condition of England Question* à un moment où le gouvernement anglais se désolidarise des aides sociales et humanitaires ; ce texte interroge ce que Carlyle estime être la fracture entre deux nations (*the Two Nations problem*) au sein d'une seule, avec d'un côté la Pauvreté et de l'autre la Richesse. Selon lui, cette société trouve la source de sa division dans les inégalités entre classes inférieures et supérieures, mais également dans l'industrialisation massive du pays, et ce que l'écrivain appelle le *mechanical age*, i.e. un monde régi par des machines qui conduisent lentement l'homme à un oubli de soi et de la morale.

Il faut comprendre qu'en Angleterre, Thomas Carlyle a été un grand idéologue qui a posé les bases d'une politique sociale pour les siècles à venir. Non pas qu'il soit lui-même politicien, loin de là, mais l'homme étant à la fois historien, philosophe, écrivain satiriste, traducteur et mathématicien, on comprend que la multiplicité de ses casquettes lui a permis d'avoir un champ de vision très large, autant du point de vue littéraire que politique ou économique – les chiffres relevant aussi de son domaine. On dit de lui que c'est un *social commentator* (ce qu'aujourd'hui on appellerait un « polémiste »), i.e. qu'il fournit des réflexions sur l'état de la société de son temps, sans pour autant prendre part à la vie politique de manière directe, que ce soit au sein d'un parti, d'un groupe, ou bien même en temps que *peer* au Parlement de Westminster – même s'il écrit son *Chartism*<sup>44</sup> en tant que soutien des conservateurs, contre le gouvernement libéral. Il a une influence majeure sur ses contemporains, qu'ils soient politiciens, philosophes ou hommes de lettres, en grande partie parce qu'il porte un regard très critique sur les nouveaux modèles sociaux qui naissent de l'exploitation industrielle ; il surnomme notamment l'économie « *the dismal*

---

<sup>43</sup> Ces réformes du gouvernement libéral ont pour but de dissuader la population la plus précaire de vivre au crochet de l'Etat, et notamment d'avoir recours aux rares formes d'aides sociales qui existent à cette époque (dans les *workhouses*, par exemple), le principe étant de rebuter les nécessiteux afin de les pousser à travailler pour avoir une meilleure condition de vie. Carlyle interroge notamment la dimension morale et humaine de ce principe pragmatique basé sur l'économie et le besoin d'augmenter le rendement de la population en suivant les théories économiques sur l'augmentation de la population établies par Thomas Malthus, notamment dans *An essay on the Principle of Population* (1826).

<sup>44</sup> Nous reviendrons plus tard sur cet ouvrage écrit en 1839, mais il peut être bon de préciser dès à présent que Carlyle y théorise un mouvement social qui débute en 1838 et va se prolonger jusqu'en 1848. Essentiellement basée sur les ouvriers, cette lutte a pour but d'obtenir une démocratisation du système, comme nous l'avons déjà laissé entendre en introduction. Carlyle y voit une occasion d'attaquer le gouvernement libéral, en bon partisan des conservateurs, ainsi que de questionner l'état moral du Royaume-Uni durant l'ère industrielle. Il repense donc ce mouvement social très concret à la lumière de la philosophie.

*science* » (comprendre « la science lamentable »), en opposition à la littérature (« *the gay science* ») :

Not a "gay science", I should say, like some we have heard of; no, a dreary, desolate and, indeed, quite abject and distressing one; what we might call, by way of eminence, the dismal science<sup>45</sup>.

(nous traduisons): « Non pas une « science plaisante », devrais-je dire, comme celles dont nous avons entendues parler. Non, une science ennuyeuse, affligeante et, en effet, pour le moins abjecte et pénible ; ce que l'on pourrait appeler, de toute évidence, de la science lamentable. »

Si le discours dont est tirée la citation ci-dessus est très discutable aujourd'hui de par son contenu profondément raciste<sup>46</sup>, il ne s'agit pas là d'une œuvre majeure du philosophe, bien qu'elle ait fait polémique déjà à son époque. En revanche, *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History* (1841) reste peut-être l'un de ses ouvrages les plus importants, inspiré par une série de conférences, et au sein duquel se trouvent tout de même de nombreuses théories, notamment au sujet de la Révolution Industrielle, de ses considérations trop matérialistes et du danger que représente une déshumanisation trop importante.

Le débat que Carlyle a soulevé avec sa *Condition-of-England Question* n'est que l'un des très nombreux points qu'il a su mettre en valeur, grâce à un regard sans concession sur un système parfois trop immoral, axé sur l'économie, les chiffres, et plus assez sur l'humain. C'est sur ce point qu'il rejoint Charles Dickens, lui-même dans une situation de porte-à-faux social, car élevé dans une classe laborieuse, victime d'une éducation parcellaire, et qui réussit pourtant son ascension sans se sentir la légitimité pour s'engager dans un combat politique ouvert, bien qu'il se permette de nombreuses critiques dans les trames de ses romans. Les deux hommes vont travailler ensemble, notamment pour l'écriture du *Conte des deux cités* (« *A Tale of Two Cities* ») en 1859 ; Dickens va utiliser l'œuvre de Carlyle *The French Revolution: A History* (1837) comme source secondaire

---

<sup>45</sup> Thomas Carlyle, "Occasional Discourse on the Negro Question", 1849, in *Fraser's Magazine for Town and Country*, Vol. XL, p. 672.

<sup>46</sup> D'abord édité de manière anonyme, cet article publié dans le *Fraser's Magazine for Town and Country* en 1849 critique sévèrement l'abolition de l'esclavage ainsi qu'un mouvement philanthropique pour l'émancipation des esclaves de l'ouest de l'Inde, que Carlyle juge hypocrite. Bien que l'esclavage ait été aboli en 1807 dans les colonies britanniques et en 1833 dans tout l'Empire, il demeure d'actualité en France, aux Etats-Unis et à Cuba, entre autres. Selon Carlyle, libérer les esclaves et les lâcher dans la société ne serait pas une solution viable, et mieux vaudrait opter pour un accompagnement d'ordre quasi-familial (soutenu par un discours sur l'infériorité des personnes de couleur) de la part des propriétaires. Cet article, qui couvre une forme journalistique en prenant l'apparence d'un reportage, lui vaut une réponse cinglante qui, même si elle a été publiée de manière anonyme, est attribuée à John Stuart Mill, avec qui Carlyle avait déjà entretenu un débat au sujet de l'utilitarisme, comme nous le verrons plus loin dans notre développement.

pour son roman, et les auteurs vont conserver une relation étroite tout au long de leur vie. Il n'est donc pas étonnant que les commentaires sociaux et les critiques de Carlyle aient une résonance particulièrement puissante au sein du corpus de l'auteur victorien. Pourtant, le philosophe a été également critiqué par ce dernier lorsque ses points de vue, notamment racistes ou antisémites, ont pu heurter la morale de certains, ce qui met en valeur la relation critique entre les deux hommes et la tension intellectuelle qui les lie ; Dickens ne va pas simplement s'inspirer de Carlyle, il va utiliser les débats qu'il suscite, surtout dans le domaine social, pour générer sa propre théorie, non pas au travers d'un essai, mais par le truchement des personnages et la construction de la trame romanesque<sup>47</sup>. La relation entre les écrivains contribue donc grandement à placer Dickens au rang des *Condition-of-England writers*, puisqu'il partage non seulement les idées du théoricien, mais il le connaît également de manière très personnelle. Notons par ailleurs que son roman *Temps difficiles* affiche comme dédicace liminaire « dédié à Thomas Carlyle ».

En dehors du fait que le texte de Carlyle s'inspire grandement du mouvement chartiste<sup>48</sup>, qui va poser les bases d'un Etat Providence anglais pour les deux siècles à venir, il nous apporte aussi une vision plus précise des problématiques auxquelles touchent ces fameux écrivains des *Condition-of-England Novels*. Car si ce texte n'est ni fondateur d'un mouvement littéraire, ni même le point de départ de la fiction sociale, il cristallise les différents éléments polémiques qui vont habiter l'écriture du roman industriel. Au sortir du XVIII<sup>e</sup> siècle, le genre se transforme et prend une apparence plus engagée, liée aux évolutions politiques et à l'apparition de la lutte des classes ; il n'est plus question du roman de voyage comme pouvait en écrire Sterne ou Swift, ni même de *romances*. Si on considère que le roman moderne anglais s'est formé durant cette période préindustrielle, l'âge du charbon et de l'acier lui donne une coloration plus sombre qui reflète les questionnements intrinsèques de l'époque – on retrouve l'univers de la ville, l'interrogation de la fracture et du gouffre creusé entre les « deux nations » de Carlyle, les questionnements autour de l'humain et de son rapport à l'industrie et à la machine, etc. Les *Condition-of-England Novels*, dont fait partie *Temps difficiles*, sont donc tout à la fois des instruments de réflexion sociale, d'exposition politique et de construction fictionnelle qui vont tendre à donner de leur temps une image nécessairement orientée dans le sens d'un

---

<sup>47</sup> Frederick William Roe, *The Social Philosophy of Carlyle and Ruskin*, New York: Harcourt, Brace & Company, 1921

<sup>48</sup> Comme nous l'avons déjà dit précédemment, il s'agit d'un mouvement politique anglais (entre 1838 et 1848), basé sur les ouvriers et visant à réformer le système électoral ainsi que le statut des parlementaires en faveur du prolétariat par l'adoption d'une charte.



engagement et d'une critique. On sait que Thomas Carlyle remet en question dans son texte l'utilitarisme et le gouffre qui s'est formé entre bourgeoisie et prolétariat – autant de thèmes que l'on va retrouver chez Dickens, proche du philosophe à la fois sur le plan personnel et sur celui des idéaux politiques<sup>49</sup>. Il y a donc à première vue une mutation non-négligeable du genre romanesque qui nous oblige à penser le rapport entre auteur et Révolution Industrielle afin de concevoir le roman industriel comme un outil fictionnel, mais non pas comme une simple ressource historique : le contexte social pousse l'écrivain à mettre sa plume au service de la critique d'une époque précise.

- La critique de l'utilitarisme benthamien chez Carlyle et Dickens

Avant de poursuivre davantage notre réflexion, il paraît bon d'explicitier quelque peu la signification du terme « utilitarisme », de manière synthétique puisque nous y reviendrons à la fin de notre développement, lorsqu'il sera temps de traiter des différentes philosophies qui naissent de la Révolution Industrielle. Cette période clef entraînant des changements au sein même de la structure sociale, de nombreux penseurs tels que Karl Marx, entre autres, ont tenté de redéfinir le fonctionnement de la société et, d'une certaine manière, de théoriser une forme de nouveau contrat social. Au sortir du XVIII<sup>e</sup> siècle, fort de l'héritage des Lumières et de l'empirisme triomphant de la société anglaise, le philosophe Jeremy Bentham<sup>50</sup> pose le point de départ de ce courant de pensée en plaçant au cœur de sa réflexion l'éternelle question du bonheur (*the Greatest Happiness Principle*) ou du bien-être (*welfare*), non pas considéré à l'échelle d'un seul homme, mais englobant la société tout entière comme étant la dépositaire d'une somme de bonheur global qui doit être maximisé – c'est la le sens du terme « utile », qui implique un calcul de l'utilité de chaque chose en fonction de l'importance de la quantité de bonheur que cela peut nous apporter<sup>51</sup>. Par conséquent, c'est l'acte en lui-même, et ses conséquences, qui deviennent le centre de toutes considérations, qu'elles soient morales, politiques, économiques, etc. Un certain pragmatisme s'insère donc dans la réflexion, puisqu'il n'est plus question de considérer les intentions ou les caractéristiques morales de l'individu, qui se retrouve de fait expulsé de l'équation. Ainsi, on présage déjà la religion du Fait que nous expose Charles Dickens dès

---

<sup>49</sup> Michael Goldberg. *Carlyle and Dickens*, Athens, University of Georgia Press, 1972

<sup>50</sup> Jeremy Bentham (1748 – 1832) est un philosophe, juriste et réformateur britannique. Sa philosophie basée sur le conséquentialisme en fait un théoricien social majeur, qui repense également les droits individuels et notamment la liberté (comme le fera ensuite son héritier intellectuel, John Stuart Mill, dans un essai intitulé *De la liberté*).

<sup>51</sup> Cf. Jeremy Bentham, *An introduction to the Principles of Morals and Legislation*, ed. par James Henderson Burns et Herbert Lionel Adolphus Hart, London, Athlone press, 1970.

l'incipit de *Temps difficiles*. Il est d'ailleurs étrange de considérer qu'une telle philosophie se base avant tout sur le bonheur comme ensemble objectif, étant donné qu'une telle conception repose nécessairement sur un aspect affectif et humain ; pourtant, aux yeux des utilitaristes, le principe de sacrifice volontaire de son bonheur dans une action est envisageable de manière à conduire à l'accroissement de la somme de bien-être d'autrui (cet autrui n'incarnant pas nécessairement le plus grand nombre).

C'est ainsi que, suivant les principes premiers posés par Jeremy Bentham, son disciple et successeur John Stuart Mill<sup>52</sup> va élargir les conceptions de l'utilitarisme à tous les aspects de la société victorienne, notamment au domaine économique, en appliquant ce principe universaliste, ce qui va permettre d'établir un système profondément injuste si l'on va examiner chacun de ses différents aspects, mais pourtant extérieurement productif, et qui génère de la richesse, ce qui garantit le bien-être d'une partie de la population. Ce sont ces divisions que Thomas Carlyle, adepte de la morale individuelle, basée sur la figure du héros, va critiquer sévèrement, notamment en pointant du doigt un immoralisme de l'utilitarisme – qui n'est en fait qu'un pragmatisme, la morale reposant chez Bentham et Mill<sup>53</sup> sur le principe de production du bonheur ; s'il est maximisé par une action, alors cette dernière est morale. Si Bentham préconisait une philosophie hédoniste, poursuivant le bonheur en prônant les actions d'utilité publique pour conduire la société tout entière en direction de l'ataraxie, et pas seulement l'individu de manière personnelle, ce courant de pensée a acquis une capacité de subdivision tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, en vue de résister aux critiques, à tel point que les conceptions ont parfois dérivé vers un pragmatisme extrême – celui-là même que caricature Charles Dickens dans son roman *Temps difficiles*. John Stuart Mill par exemple, vu comme le successeur direct de Bentham, raffine ses théories en établissant finalement une forme de conception morale qui voudrait que les actions humaines déterminent leurs caractéristiques morales, bien que cela entre parfois en

---

<sup>52</sup> John Stuart Mill (1806 – 1873) est un philosophe, logicien et économiste britannique, disciple de Jeremy Bentham, et considéré comme étant l'un des penseurs libéral les plus influents du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'est impliqué dans le fonctionnement politique, économique et philosophique de son temps, en soutenant et raffinant l'utilitarisme de Jeremy Bentham, et en produisant entre autres l'un des premiers grands traités sur la démocratie représentative (*Considérations sur le gouvernement représentatif*, 1861).

<sup>53</sup> Attention, nous parlons ici de John Stuart Mill lorsque nous ne mentionnons que son nom de famille, et non pas de son père James Mill, également philosophe, historien et économiste qui a théorisé entre autres la notion de libre-échange. James Mill était proche de Jeremy Bentham, et ce dernier a d'ailleurs été autorisé par le père à prendre en charge une partie de l'éducation du fils, ce qui explique que John Stuart Mill soit resté l'un des disciples les plus proches de la philosophie de Bentham, bien qu'il l'ait réformé à sa manière alors que le courant utilitariste se divisait en plusieurs branches vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

contradiction avec le principe du plus grand bien commun recherché par Bentham<sup>54</sup>. Il met également en avant l'importance du calcul, plutôt que de se laisser guider par la morale personnelle, au moment de réaliser une action ; il vaut mieux mesurer au préalable la quantité de bonheur que cela va nous apporter – et par-dessus tout éviter impérativement que cela ne cause une quelconque forme de peine à la société. Même si nous reviendrons de manière plus approfondie sur les rapports entre cette philosophie et le roman de Charles Dickens, il est impératif de garder à l'esprit qu'elle se base essentiellement sur une conception rationnelle du bonheur, et donc sur une forme de pragmatisme qui en fait, selon certains, une antithèse de ce même accès au plus grand bien, puisqu'elle ne prend pas suffisamment en compte la dimension humaine et la laisse en retrait par rapport à l'action en elle-même.

Pour en revenir à notre analyse générique de la forme du *Condition-of-england Novel*, nous pouvons également considérer qu'en dépit de tous les éléments qui justifient une transformation du roman, autant dans son contenu que dans son but, sa forme repose toujours (en partie du moins) sur la base d'un récit fictionnel qui se nourrit des héritages passés. Dans le cas de Dickens, si le but est de refléter la société victorienne tout en générant une réflexion qui s'inspire des idées de Carlyle et Bentham, il ne fait pas de son texte un manifeste politique ou philosophique pour autant. Le romancier dépeint plutôt le monde avec un humour caustique qui pourrait rappeler celui de Jonathan Swift au siècle précédent, dans ses *Voyages de Gulliver* ; ce *tongue-in-cheek*<sup>55</sup> aux caractéristiques moqueuses très britanniques apporte à la critique sociale une dimension satirique qui divertit le lecteur tout en lui fournissant des éléments pour penser le monde qui l'entoure, et en ce sens, le roman social de Dickens n'a rien d'innovant vis-à-vis des siècles passés. *De facto*, la technologie entraîne une transformation du genre romanesque, afin de permettre à la matière littéraire de s'adapter à son siècle ; le roman étant un genre protéiforme et enclin à l'évolution, il s'imprègne ainsi des différentes caractéristiques sociales, politiques, économiques et philosophiques, en passant tantôt par une écriture sérieuse, tantôt par une satire qui n'épargne personne.

Cependant, il est également possible de choisir une autre voie et d'utiliser le romanesque, non pas pour traiter de l'état contemporain du pays, mais bien pour s'y

---

<sup>54</sup> Cf. John Stuart Mill, *Utilitarianism and other essays*, ed. Alan Ryan, 1987, London, New York, Victoria [etc.], Penguin Books.

<sup>55</sup> Cf. Cambridge dictionary Online: "if you say something tongue-in-cheek, you intend to be understood as a joke, although you might appear to be serious." Traduction : « [... quand] on dit quelque chose qui doit être compris comme étant une blague, bien que l'on puisse sembler sérieux. » (répétition de la note 37, p.24)

opposer radicalement en utilisant la fiction comme point de fuite critique, en témoigne l'utopiste socialiste William Morris.

## 2- *Morris et le Medieval Revival : un texte réfractaire à la Révolution Industrielle ?*

*A priori*, il semble possible d'aborder l'œuvre de Morris comme étant un contre-pied total à celle de Dickens : l'un se plie en effet aux nécessités d'exprimer le malaise de son temps, tandis que l'autre refuse le monde industriel et le mercantilisme qui s'incruste dans toutes les facettes de la société victorienne. On pourrait donc supposer que les *Nouvelles de Nulle Part* représentent un mouvement qui s'établit en opposition aux *Condition-of-England Novels*, ce qui en ferait une entité littéraire réfractaire à la Révolution Industrielle et à ses évolutions technologiques.

- Le *Gothic Revival* de Ruskin à l'origine de la conception médiévale de Morris

L'œuvre de Morris s'inscrit dans une veine particulière, puisqu'elle s'inspire fortement des idées de John Ruskin<sup>56</sup>, qui a redécouvert en plein moment industriel l'art et les techniques artisanales des manuscrits médiévaux. Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'artiste déclenche un regain d'intérêt pour d'anciens écrits enluminés par les scribes chrétiens, dont il admire le travail et la minutie, allant jusqu'à les comparer aux impressions grossières qui sortent des presses modernes. Ces œuvres artisanales sont perçues comme étant à la fois un moyen d'expression personnelle, d'expression artistique, d'investissement dans la création, mais également de récupération de la force de travail et du moyen de production : ces deux dernières idées, marxistes, vont énormément inspirer William Morris au moment de la fondation de sa maison d'édition (*Kelmscott Press*) en 1891, au cours de la dernière partie de sa vie. Mais il faut pour le moment retenir l'inspiration principale sur laquelle se base l'idée de Ruskin, à savoir que l'homme peut concurrencer la production mécanique de manière plus individuelle, à l'aide de son propre savoir-faire. C'est cette opposition entre industrialisation et artisanat que l'on retrouve dans l'œuvre de Morris, que ce soit au sein du mouvement artistique *Arts and Crafts*<sup>57</sup> (y compris dans l'illustration de

---

<sup>56</sup> John Ruskin (1819 – 1900) est un peintre, poète, écrivain et critique d'art britannique, qui fait partie des inspirations esthétiques et littéraires de William Morris.

<sup>57</sup> Le mouvement *Arts and Crafts* (littéralement « arts et artisanats ») est un mouvement qui touche aux arts appliqués tout comme aux beaux-arts, même s'il se concentre essentiellement sur les arts décoratifs tels que l'architecture ou la sculpture. Il est né en Angleterre dans les années 1860 et se prolonge jusqu'à la fin de l'époque victorienne, dans les années 1910. Morris s'y intègre notamment en élaborant des papiers-peints ou en concevant certains meubles. Ce mouvement répond à un certain nombre de besoins des artistes qui se sentent opprimés par l'ère industrielle ; ils se lancent à la recherche d'une meilleure conception de l'individu,

ses romans et de ses poèmes) ou bien dans ses livres : le retour d'un univers médiéval idéalisé est représenté comme étant la sauvegarde de l'homme, d'où le besoin de le placer au sein d'un monde préindustriel, antérieur à l'apparition de la machine.

Dans l'optique d'analyse de la mutation du genre romanesque, on pourrait qualifier ce moment de retour à une période médiévale selon deux termes : le premier, rattaché à John Ruskin, porte le titre de *Gothic Revival*, en référence à ce que l'on nomme en histoire des arts le « gothique international » (XV<sup>e</sup> siècle), qui sert à qualifier le travail d'écriture et d'enluminure effectué sur les ouvrages médiévaux tels que les livres d'Heures ; dans le cas de William Morris, on qualifie plutôt sa veine d'inspiration de *Medieval Revival*, ce qui s'apparente de très près aux conceptions artistiques de Ruskin. Toutefois, on pourrait considérer que ce caractère réfractaire du roman de Morris entraîne une mutation dans le genre, non pas sous la forme d'une évolution industrielle, mais plutôt d'un retour aux sources pour représenter des valeurs contraires à celles instaurées par le monde victorien : on prône le travail personnel au lieu de la production des usines, on valorise l'artisanat et le mérite personnel plutôt que l'industrialisation et les principes de la société de consommation de masse. Alors ne peut-on pas considérer que cette résurgence moyenâgeuse d'un monde sans industrie relève déjà d'une adaptation à la société contemporaine ? Il faut en effet souligner l'idéalisation de ce moment médiéval, sublimé par une perfection esthétique autant des hommes que des lieux, ainsi qu'une certaine culture, une richesse utopique qui ne correspondent évidemment pas à la réalité historique de la chose. Dans cette optique, la réponse littéraire faite au victorianisme peut être prise en compte comme étant une transformation romanesque, bien qu'il s'agisse de s'opposer à la modernisation.

- Rejet de la société victorienne et influences marxistes dans l'utopie de Morris

Afin d'éclairer ce dégoût que William Morris ressent face aux changements industriels, on peut mentionner cette citation de l'auteur lui-même, extraite de *Usefull work versus useless toil* :

But it is waste of time to try to express in words due contempt of the productions of the much-praised cheapness of our epoch. It must be enough to say that this cheapness is necessary to the system of exploiting on which modern manufacture rests. In other words, our society includes a great mass of slaves, who must be fed, clothed, housed and amused as

---

des valeurs humaines et d'un retour à la nature dans un contexte de domination technologique. Ces artistes tentent ainsi de répondre aux changements angoissants que connaît la société britannique par l'intermédiaire de ces différents éléments qui transparaissent dans leurs œuvres.

slaves, and that their daily necessity compels them to make the slave-wares whose use is the perpetuation of their slavery<sup>58</sup>.

**Traduction** : Mais c'est perdre son temps que de vouloir exprimer l'étendue du mépris que peuvent inspirer les productions de cet âge bon marché dont on vante tellement les mérites. Il suffira de dire que le style bon marché est inhérent au système d'exploitation sur lequel est fondé l'industrie moderne. Autrement dit, notre société comprend une masse énorme d'esclaves, qui doivent être nourris, vêtus, logés et divertis en tant qu'esclaves, et que leurs besoins quotidiens obligent à produire les denrées serviles dont l'usage garantit la perpétuation de leur asservissement<sup>59</sup>.

La première opposition qu'il faut souligner gravite autour du terme « *epoch* », qui est ici rattaché à un victorianisme décevant, pauvre et alimenté par l'asservissement de sa propre population, cette dernière étant exploitée comme force de travail ; le terme se retrouve cependant chez Morris de manière plus littéraire, puisqu'il s'agit du sous-titre anglais des *Nouvelles de Nulle Part*, « *an Epoch of Rest* ». Le contraste nous laisse déjà présager la différence qu'il y a entre ce XIX<sup>e</sup> siècle sombre, peuplé par des esclaves au caractère grégaire et soumis, et le temps utopique de Morris, inspiré directement par la redécouverte artistique du monde médiéval. Les considérations esthétiques de l'auteur se trouvent ainsi directement liées à un engagement plus politique qu'il faut également prendre en compte au cours de cette analyse liminaire de l'œuvre : il est évident que les considérations politiques de Morris, tout comme celles de Dickens, ne vont pas rester dissimulées sous la surface du texte ; elles prennent plutôt une part très active dans la trame romanesque. On remarque la force des termes employés dans l'extrait ci-dessus ; la notion d'esclave est juxtaposée à l'image d'une société qui se cannibalise en utilisant les plus pauvres comme force de production industrielle, cette idée étant connectée avec le principe de manque de beauté des objets (« bon marché »), puisqu'ils sont réalisés sans conviction, simplement pour alimenter un système qui pousse à la consommation de masse.

Par ailleurs, les connotations marxistes qui résonnent dans un tel discours ne relèvent pas de la pure coïncidence, car il faut savoir que William Morris a intégré en 1884 la *Socialist League* en compagnie de la fille de Karl Marx, aussi engagée que son père<sup>60</sup>. On retrouve donc dans le roman utopique de 1890 une coloration extrêmement politique –

---

<sup>58</sup> William Morris, *Useful work versus useless toil* (1884), édité en anglais dans *Political writing of William Morris*, Lawrence & Wisclart Ltd, 1984. traduit sous le titre « Travail utile ou peine perdue ? » dans *Contre l'art d'élite*, Hermann, « Collection Savoir », 1985.

<sup>59</sup> Texte traduit sous le titre « Travail utile ou peine perdue ? » dans *Contre l'art d'élite*, Hermann, « Collection Savoir », 1985.

<sup>60</sup> Eleanor Marx était une autrice britannique, femme de théâtre et militante très proche de son père, à telle point qu'elle a pris en charge l'édition des écrits de Karl Marx après son décès, avec l'aide de Friedrich Engels. Elle fait partie des membres fondateurs de la *Socialist League* au même titre que William Morris.

peut-être plus que dans n'importe quelle autre œuvre de l'auteur – car l'influence que Carlyle a eue sur la pensée de Morris dans sa jeunesse se voit dépassée par cette expansion politique que connaît le socialisme en Angleterre ; on assiste en effet à la naissance du parti travailliste anglais<sup>61</sup> (appelé à devenir le *Labour Party*) qui va mener différentes campagnes de réformes dans les dernières heures du XIX<sup>e</sup> et tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, afin de promouvoir le *Welfare State* (i.e. « l'Etat Providence »). Si Carlyle a encouragé le débat au sein de la nation et a avancé des questions sociales et humaines, il n'a eu qu'un effet indirect sur les idéaux socialistes à proprement parler de l'époque, et son *Chartisme* n'a pas de nature commune avec une action aussi politique que celle de Karl Marx<sup>62</sup> ; l'un a avancé des questionnements philosophiques qui ont posé les bases d'une réflexion sociale, tandis que l'autre a véritablement établi un manifeste politique destiné à l'action et à l'amélioration des conditions de la classe laborieuse.

- Un nouveau genre littéraire anglophone propre au *take-off* ?

Ainsi, nous avons établi que c'est avec d'importantes visées politiques et esthétiques que William Morris renouvelle le genre utopique, déjà largement étreint depuis l'*Utopia* de Thomas More<sup>63</sup>. Il faut cependant garder à l'esprit que l'utopie est par essence un genre qui s'adapte à son époque, puisqu'il semble inévitable de se baser sur une réalité contemporaine lorsqu'on traite d'un monde idéal (ou d'un monde qui n'existe pas). Là où les premiers utopistes prenaient appui sur une vision ethnocentrée pour la mettre au contact d'une autre civilisation, sur une terre lointaine et imaginaire, les nouveaux utopistes, pour qui le monde est déjà presque ou totalement cartographié, n'ont plus d'autre choix que construire leur récit sous forme d'uchronie, i.e. une époque idéale/qui n'existe pas. Morris

---

<sup>61</sup> Le *Labour Party* naît en 1900 de l'union des différents partis socialistes formés au XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que de la fusion avec les trade-unionismes (syndicats de travailleurs). Il est né d'un besoin de représentation politique des classes laborieuses à la fin de la période victorienne, d'autant plus après l'adoption du *Representation of People Act* de 1884 qui accorde un droit de vote à un certain nombre de travailleurs dans les villes et les campagnes. Ce groupe socialiste se nomme d'abord l'*Independent Labour Party* à la fin de l'ère industrielle, avant de véritablement prendre forme sous l'appellation de *Labour Party* dès le début du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>62</sup> Pour rappel, Karl Marx (1818 – 1883) est un philosophe, économiste et militant politique allemand. Il concentre dans son œuvre des théories à la fois hégéliennes, saint-simoniennes (socialisme utopique) et économique-politiques (Smith et Ricardo). Il tend à considérer l'homme comme étant un être qui se construit par l'action et non par la pensée ; ainsi, il rejette les abstractions que sont l'Etat et la Religion et développe sa philosophie en se basant sur la lutte des classes, car il en fait le moteur de l'histoire humaine. Selon lui, le prolétariat doit s'organiser afin de provoquer une révolution qui conduira à l'abolition des classes. Après l'échec de sa Révolution allemande en 1848, il s'exile avec son ami Engels en Angleterre où il poursuit son activité militante et s'adonne à sa plus grande œuvre, restée inachevée, *Le Capital*.

<sup>63</sup> Thomas More (1478 – 1535) est un humaniste et théologien anglais, grand ami d'Erasmus, il est connu pour avoir écrit le premier roman de nature utopique, qui dépeignait déjà un monde idéal en opposition avec l'Angleterre tudorienne (*Utopia*, 1516).

choisit cette possibilité plus d'un demi-siècle avant Orwell, afin d'établir la vision d'un futur lointain et grandement fantasmée, empreint d'une nostalgie telle que l'on peut s'interroger sur la ressemblance avec un voyage dans le passé, plutôt qu'un voyage prémonitoire ; bien loin d'un roman d'anticipation à l'image de celui de Jules Verne, William Morris fonde une nouvelle société qui entre en rupture totale avec son époque et semble largement déconnectée du monde victorien. L'évolution du type romanesque est donc évidemment nécessaire afin d'adapter « l'époque de repos » inventée par l'auteur socialiste, dans l'intention de la mettre en miroir avec la société contemporaine.

Pour établir une rapide synthèse comparative, on peut d'ores et déjà constater que les auteurs anglais du XIX<sup>e</sup> siècle reprennent des modèles existants tels que l'utopie, mais peuvent aussi décider d'une rupture plus franche afin de donner une puissance novatrice à leur message, comme c'est le cas avec le roman industriel. Morris choisit de s'inscrire dans la lignée des utopistes, avec pour principe d'établir une critique plus ou moins virulente de son temps, en premier lieu afin de véhiculer une opinion politique étroitement liée à certaines conceptions esthétiques ; ce genre lui permet donc de mêler ses réflexions et de les modeler à l'aide d'une forme qui repose sur l'ambiguïté entre « le monde qui n'est pas/le meilleur des mondes » – puisqu'il s'agit-là d'une question étymologique au sujet du « *u-topos* » et de son préfixe : est-il privatif ou désigne-t-il plutôt le meilleur lieu possible ? L'auteur privilégie donc un espace-temps éloigné de la réalité, et il fuit *a priori* le moment victorien pour laisser plus de place au développement de ses idées. *A contrario*, Charles Dickens s'ancre dans le contexte urbain, sale, charbonneux et enfumé de Coketown, ville industrielle imaginaire, afin de dresser un portrait au vitriol de son époque, sans épargner la moindre de ses facettes : il plie donc le genre à un besoin actuel, et son roman semble à première vue infuser davantage dans la marmite sociale de la Révolution Industrielle. Cependant, malgré leurs choix différents, les deux auteurs y incluent un engagement personnel qui découle des transformations qui les entourent, et en ce sens, ils contribuent à transformer la matière romanesque afin de la modeler selon leurs besoins, en fonction des idéaux qu'ils veulent transmettre à leur lectorat. Il faut donc retenir le désir de fuite qui imprègne le texte de Morris, l'effet de vitrine satirique voulu par Dickens, et convenir que, si les méthodes d'écritures sont différentes, les idées peuvent se rejoindre aisément sur certains points. Ils impriment dans leurs œuvres l'empreinte de la Révolution Industrielle et le besoin de parler de ce moment charnière de l'histoire de l'Angleterre, sur tous les plans.



Toutefois, il faut reconnaître que ces mutations semblent naturelles, et qu'elles n'ont rien d'anormal si l'on considère que l'histoire et la littérature sont intrinsèquement liées ; un changement de contexte entraîne un changement de sujet au sein de la narration, et c'est de manière naturelle que les romanciers parlent de leur temps, que ce soit pour le critiquer ou l'encenser. En ce qui concerne notre thème, il n'y a eu *a priori* aucune création d'une nouvelle catégorie littéraire au sein du romanesque anglais, seulement un mouvement qui découlait d'un besoin d'exprimer le mal-être britannique – on parlerait plutôt ici d'une adaptation du genre, certes plus importante dans le cas des *Conditions-of-England Novels* que de l'utopie de Morris. En France, en revanche, on peut poser la question avec un intérêt plus marqué encore, puisqu'on y trouve à la même époque celui que l'on nomme le père de la science-fiction, à savoir Jules Verne.

### 3- *Mouvements littéraires, courants de pensée et Révolution Industrielle en France*

Face à cette Angleterre partagée entre consécration technologique et conflits sociaux, on retrouve une France en proie à des successions de transformations politiques qui ne lui permettent pas d'aborder la Révolution Industrielle de manière aussi sereine que sa voisine britannique. Depuis la chute de l'Ancien Régime, au moment de la Révolution Française, le système n'a pas connu une stabilité suffisante pour lui permettre d'assurer la transition entre le vieux monde paysan et la nouvelle ère du charbon et de l'acier. Jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la population des campagnes domine en France, tandis que les Anglais connaissent déjà un décollage (*take-off*) depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, accompagné par un exode rural massif et une mutation de la population, qui passe du statut féodal de tiers-état à celui de prolétariat. Ce contexte se ressent de manière prégnante dans la littérature française, toujours très inspirée par son contexte sociopolitique : le début de siècle est ainsi marqué par l'émergence d'un « moi » romantique, basé sur un lyrisme et une considération pour la personne, notamment à travers la figure du poète, ou plus largement de l'artiste. Nous sommes ici bien loin de l'Angleterre d'ores et déjà qualifiée d'inhumaine et trop lointaine vis-à-vis de l'individu, ce qui déclenche les réactions de Carlyle ou d'autres. Non pas que la France ne soit pas également soumise à la question sociale, mais la différence apparaît dans la considération que l'on a pour la personne en tant que telle ; au sortir de la monarchie absolue, où l'on n'existait qu'en fonction de sa classe au sein d'un système sclérosé, se considérer comme un être vivant individuel, capable de décider et d'exister pour lui-même, avec cette idée de liberté personnelle, semble engendrer une émulation

portée par les auteurs romantiques – sans compter que ces idéaux sont également réalisés au moment de l'instauration de la Seconde République, en 1848, avec l'abolition de l'esclavage et l'instauration du suffrage universel direct<sup>64</sup>.

Le romantisme ne semble pas être un mouvement très adapté pour l'expression du progrès technique et de la Révolution Industrielle, et il faut attendre l'émergence d'une véritable volonté d'évolution technologique, sous la houlette du Second Empire, pour voir se transformer le genre romanesque ; en dépit de son caractère extrêmement autoritaire, le régime de Napoléon III s'en tient à la devise « ordre et progrès », et tend à révéler le potentiel industriel français pour le meilleur et pour le pire, en mettant à profit par exemple les grandes familles telles que Wendel ou Schneider, leaders de la métallurgie-sidérurgie, ainsi que des banquiers comme la famille Rothschild, afin d'accroître le réseau de chemin de fer français au-delà du PLM (Paris-Lyon-Marseille)<sup>65</sup>. A mesure que la France s'industrialise et tente de rattraper l'Angleterre dans la course au progrès technologique, on constate que le roman suit cette mutation, et tandis que les romantiques s'éteignent une fois passée la moitié du siècle, la tendance réaliste se développe. Le rapprochement avec la littérature de Dickens est alors plus plausible, puisque le roman reprend le dessus sur la poésie, et l'on assiste à une désolidarisation entre la narration et l'individu ; l'auteur prend ses distances pour voir plus grand, plus large, pour montrer l'ennui des campagnes, le marasme dans lequel elles s'enfoncent, on décrit Paris comme un ventre qui engloutit ses habitants, on montre l'émergence des premiers centres commerciaux, et donc l'expansion du capitalisme et de la société de consommation. Cette vague d'industrialisation qui touche

---

<sup>64</sup> La crise de la conscience européenne suscitée par les velléités démocratiques de la Révolution Française, elles-mêmes achevées par la Terreur et l'Empire bonapartiste, se prolonge dans un questionnement philosophique, littéraire et politique durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. En France, le mot désigne d'abord un mouvement littéraire qui met en œuvre une rhétorique du sentiment, de la mélancolie, du désespoir et du lyrisme ; les opinions politiques mettent un certain temps avant de se cristalliser autour de l'idéal républicain (Hugo approuve le sacre de Charles X ainsi que le retour du corps de Napoléon sous le règne de Louis-Philippe d'Orléans). L'esprit libéral et tourné vers l'individu n'apparaît réellement que sous la monarchie de Juillet, avant l'avènement de la Seconde République (1848 – 1852) ; c'est ainsi que l'on voit, par exemple, Victor Schœlcher prononcer l'abolition de l'esclavage peu de temps après la consécration républicaine de 1848.

<sup>65</sup> Certains historiens considèrent que le décollage économique de la France ne commence vraiment que sous le Second Empire de Napoléon III, qui bénéficie d'une phase de croissance économique qui ne s'affaiblit que vers 1865. En s'inspirant du saint-simonisme, l'Empereur encourage le libre-échange, fixe des objectifs économiques et fait du développement technologique de la France une priorité. Cette politique entraîne notamment une révolution dans le milieu des transports, avec la création de six grandes compagnies de chemins de fer, la multiplication des longueurs de voies ferrées par cinq, un agrandissement des ports tels que le Havre ou Saint-Nazaire, une revalorisation du commerce intérieur ou encore la mise en place d'un réseau télégraphique entre les grandes villes. De même, on peut aussi signaler que le Second Empire rénove les villes avec les travaux du baron Georges Haussmann à Paris (dès 1853), par exemple, et favorise la prospérité économique avec un développement du système bancaire. Toutefois, cela a également pour conséquence de surendetter la France, et l'empire de Napoléon III doit faire face aux conséquences d'un tel essor sur la fin de son règne. (Cf. Pierre Miquel, *Le Second Empire*, Paris, Tempus Perrin, coll. « Tempus », 2008, 576 p.)

la société française et affecte au passage la littérature est permise grâce la stabilité assurée par le régime napoléonien, puis par la Troisième République après l'épisode de la Commune (1871). Ainsi, à l'inverse des britanniques, les Français ont longtemps été réfractaires à la Révolution Industrielle par la faute d'une instabilité politique, mais aussi du fait des mentalités conservatrices qui se sont imposées sous la Restauration, puis la Monarchie de Juillet, sans compter l'échec des politiques sociales de la Seconde République ; cependant, il ne faut pas non plus considérer que cette Révolution n'a pas eu lieu – le développement industriel s'est seulement effectué de manière beaucoup plus lente, avec une percée plus ou moins difficile en fonction des régions et des domaines de compétence.

Ainsi, la technologie ne fait vraiment son entrée en littérature que lorsqu'on lui assure une promotion suffisante ; cela passe en premier lieu par une ouverture du pays au progrès industriel, afin de ne pas rester à la marge – mais il faut également considérer des nouveaux courants de pensée qui se développent, et ce depuis le début du siècle. On retrouve de manière prééminente le positivisme, théorisé par le philosophe Auguste Comte dans ses *Cours de philosophie positive*<sup>66</sup> (1830 – 1842), qui placent la science au rang de nouvelle religion rationnelle ; elle n'a plus pour but d'expliquer le « pourquoi » des choses, mais plutôt d'en déterminer le « comment ». En d'autres termes, il faut comprendre les mécanismes qui régissent le monde, tout comme l'on conçoit les mécanismes qui font tourner les machines. C'est le début d'un scientisme qui va se propager tout au long de l'ère industrielle en France, et ce positivisme va s'appliquer dans une large palette de domaines, des plus empiriques aux plus subjectifs ; les sciences dites humaines vont se développer à l'aune de cette nouvelle vision scientifique du monde, et la littérature va également devoir se plier pour partie à cette conception extrêmement mécaniste, digne d'une époque de machines. Cette logique implacable et ce rationalisme de la pensée vont donc finir par affecter les écrivains autant que les philosophes, et c'est ainsi que l'on va retrouver tantôt un engouement pour la Révolution Industrielle et la technologie, tantôt une méfiance, surtout vis-à-vis des conséquences sociales qui peuvent en découler. Avec l'émergence des auteurs réalistes, influencés par les philosophes positivistes, la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle français est marquée par une présence scientifique plus flagrante. Il est possible de mettre en avant le même exode rural que celui qui a touché l'Angleterre un

---

<sup>66</sup> Auguste Comte, *Cours de philosophie positive*, université de Grenoble [en ligne], éd. numérique « La Gaya Scienza » établie par Pierre Hidalgo, introduction et commentaires par Florence Khodoss, collection dirigée par Laurence Hansen-Love, décembre 2012, 202 p.

peu plus tôt, et les campagnes reculent au profit des villes les plus développées ; comme au Royaume-Uni, le prodige de la technologie est salué par les différentes Expositions Universelles qui vont se succéder, dont la plus célèbre aujourd'hui reste celle de 1889, qui connaît l'érection de la Dame de Fer de Gustave Eiffel en plein de cœur de Paris<sup>67</sup>. Parallèlement, la religion recule : Nietzsche annonce la mort de Dieu dans *Ainsi parlait Zarathoustra*<sup>68</sup> (1883) à un moment où la religion est sur le déclin, après avoir été maintenue artificiellement au pouvoir par Napoléon III. Le positiviste Ernest Renan<sup>69</sup> parle lui aussi d'une « religion positive » qui érige la science en tant que nouvelle croyance universelle, basée sur le savoir ; cette science, à l'origine de la technologie et de la Révolution Industrielle, conduit à repenser le monde loin des miracles de la foi, pour le voir comme étant un ensemble de choses qui n'ont pas de finalité, mais plutôt une explication intrinsèque dévoilant leur fonctionnement. Ainsi, la mentalité des romanciers, comme celle des philosophes, les poussent à disséquer les rouages de la société et du nouveau monde qui émerge pour mettre en avant les fonctionnements, les codes, les règles, quitte à pousser le vice jusqu'à faire de la littérature un lieu d'expérimentation scientifique, à l'instar du naturalisme d'Emile Zola.

C'est dans ce contexte qu'il faut replacer Jules Verne pour déterminer s'il a été porté par cette émulation au point de devenir ce fameux « père de la science-fiction ».

#### 4- Jules Verne, père de la science-fiction ?

Cette mise au point historique s'avère nécessaire afin de bien comprendre les enjeux qui entourent la question des romans verniens. Car en effet, même s'il est indéniable que Jules Verne s'est basé sur une somme de connaissances scientifiques importantes afin de mettre au point ses *Voyages Extraordinaires*<sup>70</sup>, peut-on pour autant lui accorder ce titre de « père de la science-fiction » dont on l'affuble couramment ? Cela reviendrait alors à considérer que notre auteur a littéralement engendré un courant littéraire *ex nihilo*, en se

---

<sup>67</sup> Patrick Verley, *La révolution industrielle*, Folio, coll. « Histoire », 1997, 544 p.

<sup>68</sup> Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, éd. Paul Mathias, trad. Geneviève Bianquis, [1996] 2006, Paris, Flammarion.

<sup>69</sup> Ernest Renan, *L'Avenir de la science*, Flammarion [En ligne], [1848] 1995, 308 p.

<sup>70</sup> Composée de soixante-deux romans et dix-huit nouvelles, la collection des *Voyages Extraordinaires* créée par Pierre-Jules Hetzel regroupe l'essentiel de la production littéraire de l'auteur nantais, et offre des mises en pages remarquables, chefs-d'œuvre de l'impression industrielle, presque capables d'égaliser les ouvrages qui sortaient des *Kelmscott Press* de William Morris. Cette collection commence avec *Cinq semaines en ballon* (1863) et s'achève avec *L'Etonnante Aventure de la mission Barsac* (1919), publiée à titre posthume, comme de nombreuses autres œuvres. Les thématiques récurrentes traitées par les romans qui composent les *Voyages Extraordinaires* sont la géographie, la technologie et le progrès technique qui accompagnent l'époque de la Révolution Industrielle, entre autres choses.

basant sur le contexte et l'émulation scientifique mentionnés plus haut, là où Dickens et Morris n'ont fait qu'adapter la trame romanesque à leur époque. Pour cela, commençons par nous pencher sur la définition courante de la science-fiction, telle qu'on la connaît aujourd'hui :

Science-fiction : genre littéraire et cinématographique qui invente des mondes, des sociétés et des êtres situés dans des espaces-temps fictifs (souvent futurs), impliquant des sciences, des technologies et des situations radicalement différentes<sup>71</sup>.

Cette définition s'oppose en grande partie à ce que Jules Verne a réalisé dans ses romans, car si la création de certaines civilisations peuplant des continents éloignés ou différents lieux imaginaires ne peut lui être contestée (*l'île à hélices, les Indes Noires, le village aérien...*etc.), le reste est en revanche sujet à davantage d'objections : les espaces-temps sont loin d'être fictifs, puisqu'en général les lieux et les dates sont clairement explicités, comme nous le prouve par exemple l'incipit de *Vingt Mille lieues sous les mers* :

L'année 1866 fut marquée par un événement bizarre, un phénomène inexplicable et inexplicable que personne n'a sans doute oublié. Sans parler des rumeurs qui agitaient les populations des ports et surexcitaient l'esprit public à l'intérieur des continents, les gens de mer furent particulièrement émus. Les négociants, armateurs, capitaines de navires, skippers et masters de l'Europe et de l'Amérique, officiers des marines militaires de tous pays, et, après eux, les gouvernements des divers Etats des deux continents, se préoccupèrent de ce fait au plus haut point<sup>72</sup>.

On constate que ce début de roman nous présente une époque antérieure à la publication, puisque le texte est paru en 1870, et ne fait donc preuve d'aucun caractère futuriste. De même, les lieux sont fixés avec l'évocation des deux continents qui dominaient l'embryon de relations internationales de l'époque, et plus loin sera évoquée l'apparition du *Nautilus*, sous-marin certes innovant, mais qui n'a rien d'inédit ou de radicalement novateur si l'on considère que les premiers essais sur ce type de technologie remontent au début du XIX<sup>e</sup> siècle, avec les propositions qu'a faites Robert Fulton au Directoire<sup>73</sup>. Nous ne sommes ni dans un espace-temps fictif, ni dans un monde inventé, et encore moins en présence d'une situation basée sur la science qui produirait un effet de déconnexion radicale avec la réalité. Et bien que Jules Verne puisse parfois flirter de très

---

<sup>71</sup> Définition du Larousse en ligne

<sup>72</sup> Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Hachette, coll. « les Grandes Œuvres », 1977, p.9-10

<sup>73</sup> Robert Fulton (1765 – 1815) est un ingénieur américain, aujourd'hui considéré comme étant l'inventeur du bateau à vapeur (*steamboat*), en autres. Il est également le premier homme à avoir mis au point un sous-marin ayant la capacité de détruire, autrement dit à en avoir fait un armement militaire, en se basant toutefois sur des recherches antérieures aux siennes. En 1800, à deux reprises, Fulton propose son invention au Directoire, alors en guerre contre l'Angleterre après la Révolution Française, mais l'autorité de l'époque refuse d'employer un tel moyen en avançant que ce serait alors une escalade de la violence qui conduirait à une forme de guerre totale.

près avec la définition ci-dessus, il n'a jamais inventé le moindre appareil totalement novateur (si l'on exclut la télévision dans *Le Château des Carpates*), ni créé de civilisation entièrement fictive et/ou reposant sur l'usage d'une technologie nouvelle. En ce sens, on ne peut pas affirmer que Jules Verne soit un auteur de science-fiction, comme on l'entendrait en se basant sur une signification moderne du terme.

L'œuvre la plus approchante de la définition que nous avons pourrait être son roman d'anticipation *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, sur lequel il est possible de s'arrêter un instant. Il contient en effet plusieurs caractéristiques qui peuvent trouver un écho avec cette fameuse science-fiction, si l'on considère que l'action se déroule dans un futur éloigné de l'auteur, en 1960, avec une civilisation certes parisienne, mais qui vit au crochet d'un progrès scientifique invasif. Toutefois, on ne retrouve pas de déconnection radicale, et la science n'apparaît pas sous la forme d'éléments absolument novateurs, étant donné que tous les progrès techniques reposent sur un état des lieux technologique des années 1860. Cependant, le caractère d'anticipation évoque le roman à venir de George Orwell, *1984*, et nous rappelle à certains égards la tentative de fuite futuriste réalisée par William Morris dans ses *Nouvelles de nulle part* ; il n'y a plus de lieu où fuir, plus de blancs sur la carte pour imaginer d'autres mondes, alors il faut avancer dans le temps en espérant un avenir meilleur – même si dans le cas de Jules Verne, le futur se révèle plutôt sombre et dystopique. Ce dernier terme nous pousse à mettre en place la caractérisation du « roman d'anticipation », car l'objectif de Jules Verne n'était pas ici de créer le pire ou le meilleur des mondes par le truchement de la fiction, mais au contraire de tenter une vision prophétique par l'écriture, afin de mettre en garde contre les dérives de la science. En ce sens, on peut définir l'anticipation comme étant un type d'écriture qui porte en lui l'idée d'une tentative de prophétie à plus ou moins long terme, et qui se base sur un constat contemporain – ce qui permet de pointer du doigt la différence avec William Morris, utopiste affirmé. Pour faire un autre rapprochement, on pourrait plutôt considérer le concurrent de Morris, Edward Bellamy<sup>74</sup>, qui lui a inspiré son œuvre en réaction à l'écriture d'un ouvrage également socialiste intitulé *Cent ans après ou l'An 2000* (1888). Le texte nous dépeint un narrateur qui passe d'une société américaine raciste et injuste à une époque future, qui se présente comme un lieu de tolérance sociale, où les torts du passé ont été redressés. Dans sa construction, l'œuvre de Bellamy se révèle d'ailleurs plus proche de celle Morris que de celle de Verne, mais l'idée d'une vision prophétique se retrouve ici

---

<sup>74</sup> Edward Bellamy (1850 – 1898) est un écrivain américain resté célèbre pour son roman utopique *Looking Backward* (*Cent ans après ou l'An 2000* dans la traduction française) publié aux USA en 1888.

dans le titre français, bien que le roman demeure en lui-même une utopie socialiste. Cependant, on ne peut toujours pas affirmer que Jules Verne ait à proprement parler inventé le genre de la science-fiction, puisqu'il s'en rapproche sans pour autant engendrer le type tel qu'on le connaît aujourd'hui.

- L'écriture de Jules Verne : la science au service de l'imaginaire

Alors *quid* de Jules Verne et des sciences ? Il faut garder à l'esprit que l'auteur des *Voyages Extraordinaires* est avant tout un romancier, sans compter qu'il n'a jamais reçu la moindre formation scientifique ; nous sommes en présence d'un conteur qui mêle la technologie au verbe pour réussir à émerveiller des lecteurs jeunes ou moins jeunes. Le point de départ de Jules Verne pour l'écriture de ses romans, ce n'est pas la science, ce sont les voyages. La grande collection de romans éditée par Pierre-Jules Hetzel est d'ailleurs inscrite sous le titre de « romans d'aventures », et c'est par la volonté de l'éditeur que l'auteur va se mettre à écrire à la manière de Dumas, non pas des romans d'aventures historiques, mais plutôt des romans d'aventures géographiques. Tout cela n'a donc que très peu de rapport avec la science, puisqu'il s'agit plutôt d'aller explorer le monde. Mais il ne faut pas pour autant omettre le contexte dans lequel vivent l'auteur et l'éditeur : la technologie, le positivisme et la foi dans les sciences ont conduit les européens à améliorer les habitudes de voyage, notamment grâce aux bateaux, aux lignes de chemin de fer, ou encore aux dirigeables<sup>75</sup> – autant d'éléments que l'on découvre dans les textes du Nantais. La science s'incorpore ainsi au récit, et on la retrouve dans la trame romanesque, tout comme on retrouve la société victorienne chez Dickens. Sa fascination pour la science va pousser Jules Verne à lui accorder une place très particulière au sein de ses textes, comme nous le verrons plus tard, mais il ne fait que reprendre le vieux genre des récits d'aventures, comme pouvait en faire par exemple Cyrano de Bergerac avec ses *Histoires comiques des Etats et Empires de la Lune et du Soleil* (1662), en y ajoutant toutefois les moyens technologiques de son temps. Il va cependant rester l'un des rares auteurs à mentionner à ce point la technologie, et bien que cela sera analysé un peu plus loin, il faut préciser que l'héritage vernien est une source d'inspiration majeure pour beaucoup

---

<sup>75</sup> A propos des ballons dirigeables, Jules Verne se base d'ailleurs sur un certain nombre d'essais réalisés au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment pour écrire son roman *Robur-le-Conquérant* (1886) puis *Le Maître du monde* (1904), au cœur desquels se trouve l'un de ces appareils aériens. Le premier vol à proprement parler à bord d'un dirigeable a eu lieu en 1852, mais n'est qu'expérimental. Le premier brevet date de 1873. On retient également la date du 2 juillet 1900, jour où a lieu le premier vol d'un dirigeable rigide dont les plans ont été conçus en 1874 par Ferdinand von Zeppelin. La relation entre les dates d'écriture des textes et des découvertes scientifiques nous montre à quel point Jules Verne se tient informé des inventions et des progrès technologiques de son temps afin de pouvoir les mettre en scène dans ses romans.

d'écrivains modernes, qui le considèrent comme le « père de la science-fiction » dans le sens où il nous a légué un attachement pour la machine et son potentiel qui permettent aujourd'hui à certains auteurs de laisser vagabonder leur imagination au gré de nombreuses fantaisies scientifiques<sup>76</sup>.

- Un auteur comique aux traits d'écriture satiriques

De plus, n'oublions pas que si la science et la technologie peuvent tenir le devant de la scène chez Jules Verne, il sait également varier ses registres et la ramener à un rang plus modeste dans des œuvres comme *Une fantaisie du docteur Ox*. Car s'il modernise le roman d'aventures et le remet au goût du jour de manière pérenne, il reprend également des formes déjà existantes et s'y plie dans la lignée d'une tradition littéraire : la nouvelle satirique est par exemple adaptée à son temps avec un sujet tel que le besoin de progrès d'une campagne flamande prise dans un marasme maladif. La science est certes présente dans ce court texte et elle est encore une fois au cœur de la trame, mais c'est bien le comique et les ressorts d'écriture burlesque qui dominent. La satire fait en effet référence à l'historique d'une critique de la société qui remonte en France à La Fontaine (*Les Fables*), Molière (*le Malade Imaginaire*, entre autres), Boileau (*Les Satires*), Montesquieu (*Les Lettres Persanes*), ou plus contemporain pour Verne, *Madame Bovary* de Flaubert, qui dresse un portrait peu flatteur d'une petite bourgeoisie de campagne. En fin de compte, Jules Verne, à qui l'on accorde des titres populaires tels que le « père de la science-fiction », ou encore le « chantre de la technologie », ne fait que s'adapter à son temps, même s'il transfère dans ses œuvres une certaine fascination pour cette science qui s'intègre peu à peu à la vie quotidienne des occidentaux. Mais si l'on accorde un regard d'époque au contexte d'écriture, cela ne semble pas surprenant outre-mesure que l'auteur nantais, comme ses deux collègues britanniques précédemment cités, utilise le roman comme miroir de son temps – son temps étant celui du développement technologique. Encore une fois, il ne s'agit donc ici que d'une adaptation de la matière romanesque (ou de la fiction pour la nouvelle), bien que celle-ci soit plus que jamais rapprochée et connectée avec le domaine scientifique, ne serait-ce que par la nécessité d'un voyage extraordinaire écrit pour satisfaire Pierre-Jules Hetzel.

---

<sup>76</sup> Cf. Jean-Paul Dekiss, *Jules Verne, le rêve du progrès*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard » n°119, 1991, 176 p. & Philippe de la Cotardière (dir.), *Jules Verne, de la science à l'imaginaire*, préface par Michel Serres, illustration par Jérôme Faucheux, Larousse, 2004.



Ainsi, nous devons certes considérer l'aspect scientifique de Jules Verne – c'est même le point qui nous intéresse – mais il ne faut pas non plus le mettre en avant à outrance, au risque de faire de l'auteur un scientifique trop convaincu : il reste avant tout un écrivain qui incorpore et transpose la technologie dans la fiction, à des fins particulières (de voyage par exemple). S'il lui arrive de regarder un peu plus en avant et de chercher à anticiper, comme le feront après lui Orwell ou Huxley, il reste pourtant très ancré dans sa réalité, en se basant sur des éléments qui sont voués à persister dans le temps, comme la ville de Paris ; bien loin du Londres totalement transformé de Morris, Verne conçoit une capitale française semblable à ce qu'elle était en 1860. On se retrouve donc de nouveau face à une transformation du roman, engendrée par la Révolution Industrielle, qui le pousse à intégrer dans sa trame une forme de progrès scientifique. A l'instar des écrits de Morris et Dickens, il y a là une mutation, puisque la source textuelle se trouve directement affectée par le fameux *take-off* parti d'Angleterre : en changeant la réalité, on change nécessairement le contenu des romans, puisque le contexte de vie des écrivains se voit également impacté – ils s'avèrent être le lien entre la réalité et la fiction, et c'est par leur plume et leur esprit que le monde fictif est nécessairement reproduit, plus ou moins à l'image du monde réel. La théorie du roman-miroir est donc partiellement valide, puisqu'il y a bien mutation et rémanence d'une partie du monde existant dans le roman. Toutefois cela ne veut pas dire que le reflet généré par le roman n'existe pas à des fins critiques. Désormais, afin de voir de quelle manière le texte et l'auteur s'approprient leur environnement, il faut s'intéresser de plus près à la place qu'a la technologie au sein des différentes œuvres de notre corpus.

\*

## B- Narration et écriture de la Révolution Industrielle

Toujours dans le but d'analyser les rapports qu'entretiennent l'auteur et la Révolution Industrielle, nous allons affiner notre objet d'étude pour nous interroger, non plus sur l'impact au niveau de l'œuvre en générale, mais plus précisément sur l'influence qu'a l'apparition de la machine en ce qui concerne l'écriture des romans au XIX<sup>e</sup> siècle. Nous avons d'ores et déjà déterminé que le contexte du *take-off* a entraîné des modifications sociales importantes qui trouvent leur reflet au sein du texte, mais il reste désormais à voir dans quelle mesure ces transformations ont directement ou indirectement influé sur la construction du roman en tant qu'objet littéraire : y a-t-il eu intégration de la technologie et de ses effets à la narration ? Ou bien un rejet, comme on pourrait le supposer pour l'œuvre

de William Morris ? Les romanciers ont-ils cherché à mettre la Révolution Industrielle en relief dans l'écriture de leurs œuvres ? *A contrario*, l'ont-ils traité comme un banal changement de contexte auquel il ne faut pas trop accorder d'importance, sous peine de faire passer la trame narrative et les personnages en arrière-plan ? En d'autres termes, la toile de fond romanesque a-t-elle été un objet privilégié par les auteurs contemporains du *take-off*, autant dans sa constitution que dans son apparence ?

### 1- *Vision du monde industriel et esthétique des paysages*

Avant toute chose, il est important de préciser qu'il n'est pas question ici de juger de l'aspect positif ou négatif que présentent les descriptions de la Révolution Industrielle ; notre objectif est davantage stylistique, afin de déterminer si les paysages du corpus font l'objet d'un traitement spécifique, ce qui nous permettrait d'affirmer que les auteurs ont accordé une importance plus que contextuelle à la transcription de leur époque dans la trame romanesque.

- Transformation littéraire des paysages à la lumière de la peinture franco-anglaise

Pour cela, il faut tout d'abord cerner les différentes modalités en ce qui concerne la représentation visuelle des paysages : la transformation qui s'opère entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle serait fastidieuse à démontrer si nous devions passer par l'intermédiaire d'une analyse chronologique de différents romans, et les résultats obtenus ne pourraient être que très approximatifs au vu de l'hétérogénéité du genre. C'est pourquoi, afin d'avoir une idée plus claire de ces changements, il n'est pas inutile d'examiner de plus près un autre domaine de l'art, à savoir la peinture. En Angleterre, il y a en effet eu un peintre qui, à cheval sur les deux siècles, a connu une évolution significative de son style. William Turner<sup>77</sup> a en effet participé à la période romantique, ce qui nous permet de découvrir des œuvres picturales telles que les croquis de *l'Abbaye de Tintern* (1794) par exemple ; à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'ère préindustrielle nous offre une vision de la nature qui peut encore triompher de l'ouvrage humain, le dominer et reprendre ses droits dessus, soit parce que le temps a passé, soit parce que l'homme conserve une certaine harmonie dans sa manière de vivre avec l'environnement qui l'entoure. Encore influencé par le style gothique, Turner

---

<sup>77</sup> Joseph Mallord William Turner (1775 – 1851) : peintre anglais issu aux origines de la branche romantique et considéré comme l'un des précurseurs de l'impressionnisme français. Il faut prendre garde à ne pas le confondre avec son homonyme William Turner, également artiste – pour cela, J.M.W Turner est soit désigné par ses initiales, soit pas le titre de William Turner of Oxford. Il n'est pas utile d'avoir recours à cela dans notre argumentation, puisque nous ne mentionnons pas son homologue.

nous montre un décor clair, lumineux et imposant, face auquel les figures vivantes ne sont que de minuscules détails. D'un point de vue pictural, ce croquis reste impressionnant par sa précision et sa qualité visuelle. Ce décor nous évoque alors celui que met en place William Morris, un siècle plus tard, dans ses *Nouvelles de nulle part* – on repense notamment au moment où le narrateur découvre ce qu'il est advenu du British Muséum dans ce futur fantasmé.

Opposite to it was a wide space of greenery, without any wall or fence of any kind. I looked through the trees and saw beyond them a pillared portico quite familiar to me – no less old a friend, in fact, than the British Museum. It rather took my breath away, amidst all the strange things I had seen [...].

[...] So of course I said nothing, and he turned the horse under an archway which brought us into a very large paved quadrangle, with a big sycamore tree in each corner and a plashing fountain in the midst. Near the fountain were a few market stalls, with awnings over them of gay striped linen cloth, about which some people, mostly women and children, were moving quietly, looking at the goods exposed there. The ground floor of the building round the quadrangle was occupied by a wide arcade or cloister, whose fanciful but strong architecture I could not enough admire<sup>78</sup>.

**Traduction** : En face s'étendait un large espace de verdure que ne clôturait nulle muraille ni grille d'aucune sorte. Je regardai à travers les arbres, et je vis derrière eux un portique à colonnes que je connaissais bien... Et qui n'était, en fait, rien de moins que ce vieil ami le British Muséum. Cela me coupa un peu le souffle de le trouver là, parmi toutes ces choses nouvelles que j'avais vues [...].

[...] Aussi je me tus, naturellement, et il fit tourner le cheval sous une arche qui conduisait dans un vaste rectangle dallé, avec un grand sycomore aux quatre coins et une fontaine jaillissante en son milieu. Près de la fontaine se tenaient quelques boutiques foraines, abritées par des auvents de toile à rayures de vives couleurs, autour desquelles des gens, en majorité des femmes et des enfants, circulaient paisiblement, regardant les produits qui y étaient exposés. Le rez-de-chaussée du bâtiment qui entourait le rectangle était occupé par des arcades, ou un cloître très large, et dont je ne pouvais assez admirer l'architecture fantasque et puissante à la fois<sup>79</sup>.

Cet extrait nous apporte une vision d'un monde qui prend certes place dans un avenir éloigné de l'époque de l'auteur, mais aux colorations extrêmement naturelles, avec une intégration de l'eau (« *plashing fountain* ») et de l'élément naturel (« *sycamore tree* ») dans une architecture décrite comme grandiose et elle aussi reliée à l'arche gothique (« *arcade* »). Il semble donc normal que l'on trouve des réminiscences de ce premier temps de la peinture de Turner chez Morris, puisque les deux font preuve d'un besoin de retour à la nature et d'un rappel de la nécessité d'adaptation de l'homme à son lieu de vie, sans quoi l'un ne peut que détruire l'autre. Sur le plan stylistique, la description de Morris

<sup>78</sup> William Morris, *News from Nowhere or An Epoch of Rest*, The Project Gutenberg eBook (eBook 3261), transcribed from the 1908 Longmans, Green and Co edition by David Price, 2007, p.31-32

<sup>79</sup> William Morris, *Nouvelles de nulle part*, trad. Victor Dupont, l'Altiplano, coll. « flash-back », 2009, p.120-121

s'imprègne donc de cette même concordance entre nature et culture, que l'on retrouve chez le peintre dans ce mélange entre architecture et végétation. Le peintre John Constable<sup>80</sup> applique la même esthétique à ses tableaux et relève en partie du mouvement du *Gothic Revival* : ainsi l'on découvre la cathédrale de Salisbury qui s'intègre à la nature dans l'œuvre *La Cathédrale de Salisbury vue des jardins de l'évêque*, où nous pouvons constater de nouveau un mélange entre architecture médiévale et représentation pastorale.

Toutefois, si l'on retrouve la persistance de ce décor verdoyant chez Morris en 1890, l'œuvre et l'esthétique de Turner connaissent une transformation radicale dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle. A partir des années 1800, la précision et le détail s'effacent pour laisser place à une forme d'incertitude et de représentation plus sensitive, basée sur l'impression – d'où l'inspiration qu'en ont tirée les impressionnistes français – et l'obscurcissement : *la Cinquième plaie d'Égypte* (1800) annonce déjà la grisaille et les formes incertaines que l'on retrouve dans *l'Incendie de la Chambre des Lords et des Communes* (1835), et enfin dans *la Tempête de Neige en mer* (1842) ou *Pluie, vapeur et vitesse* (1844). Ces deux dernières peintures sont clairement empreintes de l'évolution industrielle, avec une apparition dans la première d'un *steamboat* et dans la seconde d'un train à vapeur ; dans les deux cas, on retrouve cette grisaille et cette incertitude qui proviennent du fait que la fumée floute les traits et empêche de distinguer précisément l'environnement dans lequel se trouvent les différents éléments figuratifs. Ainsi, on abandonne la verdure et le romantisme pastoral pour être projeté dans un nouvel environnement beaucoup plus sombre. On commence alors à envisager ce paysage industriel que Morris voudrait faire disparaître :

The soap-works with their smoke-vomiting chimneys were gone; the engineer's works gone; the lead-works gone; and no sound of rivetting and hammering came down the west wind from Thorneycroft's<sup>81</sup>.

**Traduction** : La savonnerie, avec ses cheminées vomissant des flots de fumée, avait disparu ; disparus les ateliers de constructions, disparue la fonderie de plomb ; le vent d'ouest n'apportait plus des établissements de Thorneycroft aucun bruit de rivet ni de marteaux<sup>82</sup>.

On retient évidemment ici les « *smoke-vomiting chimneys* » qui laissent entendre qu'il ne s'agit pas d'un filet sombre qui s'élève vers les cieux, mais bien d'énormes masses grises qui emplissent l'air et envahissent le paysage. Cependant, si l'on désire une description plus proche encore de cette peinture du monde industriel, il faut se tourner vers Charles

---

<sup>80</sup> John Constable (1776 – 1837) était un peintre paysagiste britannique.

<sup>81</sup> *Op. cit.* William Morris, *News from Nowhere*, p.5.

<sup>82</sup> *Op. cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.19

Dickens qui, contrairement à Morris, n'a pas cherché à mettre en valeur la nature pour sensibiliser le lecteur à une harmonie et une beauté antérieure à la Révolution, mais qui a préféré exposer le monde de la grisaille à travers la description de Coketown, ville imaginaire représentative des cités anglaises du XIX<sup>e</sup> siècle, et surtout ville noire<sup>83</sup>.

It was a town of red brick, or of brick that would have been red if the smoke and ashes had allowed it; but as matters stood, it was a town of unnatural red and black like the painted face of a savage. It was a town of machinery and tall chimneys, out of which interminable serpents of smoke trailed themselves for ever and ever, and never got uncoiled. It had a black canal in it, and a river that ran purple with ill-smelling dye, and vast piles of building full of windows where there was a rattling and a trembling all day long, and where the piston of the steam-engine worked monotonously up and down, like the head of an elephant in a state of melancholy madness<sup>84</sup>.

**Traduction** : Coketown était une ville de briques rouges, ou plutôt qui eussent été rouges si la fumée et les cendres l'eussent permis ; mais, étant donné les circonstances, c'était une ville d'un rouge et d'un noir contre-nature, telle la face peinte d'un sauvage. C'était une ville de machines et de hautes cheminées d'où s'échappaient inlassablement, éternellement, des serpents de fumée qui ne se déroulaient jamais tout à fait. Elle avait un canal noir, et une rivière qui roulait ses eaux empourprées par de puantes teintures, et de vastes constructions criblées de fenêtres qui vibraient et tremblaient tout le long du jour et où le piston des machines à vapeur montait et descendait monotoneusement comme la tête d'un éléphant fou de mélancolie<sup>85</sup>.

Les cheminées sont de nouveau présentes, et toujours liées à une activité industrielle au sein de laquelle les machines sont ici clairement mises en cause. On approche plus que jamais de notre sujet d'étude, puisque la technologie est pointée du doigt dans cette phrase extraite de *Temps difficiles*. On retrouve des éléments que Morris mentionne également dans sa description du Muséum et de ses environs, comme par exemple la présence de l'eau, à ceci près que la fontaine est devenue « une rivière qui roulait ses eaux empourprées par de puantes teintures » (« *a river that ran purple with ill-smelling dye* »), donc une eau salie par l'élément humain, pour ne pas dire polluée (peut-être de manière quelque peu anachronique<sup>86</sup>). De même, la fumée et les cendres (« *smoke and ashes* ») nous évoquent la

---

<sup>83</sup> Nous employons cette expression de « ville noire » en référence au *Black Country* (en français « Le Pays Noir ») anglais, qui désigne les Midlands de l'Ouest. Très peuplée, cette zone a été rapidement industrialisée car elle concentre des mines de charbon et permet l'exploitation du coke et de la houille. Les fonderies et les aciéries se développent ainsi, ce qui génère un très haut niveau de pollution et vaut à la région son appellation de « Pays Noir » du fait des fumées et du décor industriel qui s'est installé. Il y a fort à parier que si Coketown avait existé, elle se serait trouvée dans cette zone.

<sup>84</sup> Charles Dickens, *Hard times for these times*, London, Bradbury and Evans, 1854, p.15

<sup>85</sup> Charles Dickens, *Temps difficiles*, trad. Andrée Vaillant, éd. & préface de Pierre Gasca, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », [1985] 2014, p.48

<sup>86</sup> Le terme pollution vient du latin *polluere*, utilisé pour définir une salissure ou bien, de manière plus courante, une profanation d'un lieu sacré. Historiquement, il y a donc une idée de souillure par des substances impures. On relève un premier usage juridique du terme en 1804, en Ecosse, pour condamner des tanneurs qui auraient rejeté des produits toxiques dans une rivière, ce qui a donné lieu à l'utilisation de l'expression *pollution of water*. C'est pourquoi il ne serait pas totalement aberrant de parler de pollution au

grisaille qui a envahi les peintures de Turner, ou celle que le narrateur de l'utopie de Morris voulait fuir. Les couleurs sont violentes (« *red and black* »), on assiste à une transformation qui n'aurait pas dû avoir lieu (« *would have been red* » avec un auxiliaire modal à valeur hypothétique), et on comprend avant même que l'auteur ne nous le dise que Coketown a été corrompue dans son apparence au point de devenir un décor contre-nature (« *unnatural* », que nous reprendrons plus tard). Il y a donc une esthétique de l'obscur, avec des couleurs comme le noir, le pourpre, mais aussi un besoin de représenter l'œuvre industrielle comme étant quelque chose d'intimement connecté avec la machine (« *machinery* »), au point de la relier aux cheminées (« *tall chimneys* ») responsables de la grisaille, jusqu'au moment où l'on se rapproche visuellement de la ville pour découvrir qu'elle est tout entière possédée par le vrombissement des fenêtres, secouée inlassablement par les pistons (« *the piston of the steam-engine worked monotonously up and down* »). Cette idée qu'il ne s'agit pas d'un moment isolé mais bien d'une réalité continuelle (« *all day long* ») renforce l'impression d'une esthétique picturale figée, d'un état désormais immuable, dominé par la comparaison finale de la machine folle (« *like the head of an elephant in a state of melancholy madness* »), affectée par une passion connue pour être celle de la lenteur – une lenteur mortifère et négative, conduite par la folie.

Il y a donc dans la ville inventée par Dickens un esprit des machines et de l'industrie qui ne conduit par son existence qu'à un décor sombre, sale, contre-nature, qui correspond, par l'intermédiaire d'une hypotypose, à ce que l'on retrouve dans des tableaux comme ceux de la deuxième période de Turner, dans les années 1840-1850. Cette description que nous fait Dickens entretient un modèle de la représentation industrielle qui va persister jusqu'à la fin du siècle, avec des peintures comme celle du belge Constantin Meunier, *Au pays noir* (1893), ou encore celles des impressionnistes, avec entre autres *Les déchargeurs de charbon* (1875) de Claude Monet ou, plus tardivement, *Le port de Dieppe* de Pissarro (1902).

Ce qu'il faut retenir de ces différentes remarques, c'est le soin apporté par nos deux auteurs anglais à la description des paysages : on constate qu'ils cherchent à mettre en place dans leurs œuvres une stylistique particulière afin de conditionner le lecteur, de le positionner dans le cadre narratif, mais également afin de lui donner une vision

---

XIX<sup>e</sup> siècle, mais nous verrons plus loin dans notre réflexion qu'il est plus avisé d'employer le mot « contre-nature ». Il n'est d'ailleurs pas anodin que le terme « pollution » prenne son acception moderne à l'époque industrielle, moment où la pollution acquiert une ampleur considérable et marque le début d'une conscience de la destruction de la nature telle qu'on la connaît aujourd'hui. (Cf. François Jarrige et Thomas LeRoux, *La Contamination du monde : une histoire des pollutions à l'âge industriel*, Le Seuil, 2017, 408 p.)

programmatique du monde dans lequel il doit s'immerger : pour comprendre Morris, il faut s'intégrer à cette esthétique médiévalisée qui repose sur une architecture en harmonie avec la nature, aux accents romantiques et gothiques ; tandis que pour appréhender Charles Dickens, il est nécessaire de visualiser le monde sombre qu'il dépeint, avec une esthétique qui exacerbe les caractéristiques industrielles, la noirceur du charbon, loin de la lumière préindustrielle et des beaux édifices – la brique sale et l'eau immonde sont les nouveaux éléments d'une nature corrompue, nature que le narrateur de Morris, William Guest, a voulu fuir. Ce dernier élément nous montre qu'il y a bien une concordance de départ entre les deux écrivains au sujet de l'esthétique industrielle, seulement l'un choisit de la fuir pour retrouver une forme de beauté, là où l'autre y fait face : c'est ainsi qu'on obtient d'un côté un roman aux caractéristiques sociales proche de la réalité industrielle, alors que de l'autre se dresse une utopie qui prend place dans un temps à venir, espoir d'un futur plus propre.

- L'harmonie vernienne entre esthétique naturelle et Révolution Industrielle

A la lumière de cet examen partiel, on en vient à s'interroger sur la régularité qu'il peut y avoir dans la représentation du paysage industriel. Cette problématique se fait plus prégnante lorsqu'arrive le moment de questionner le dernier auteur de notre corpus. En effet, la triple présence de Jules Verne au sein de notre objet d'étude nous pousse à analyser de manière critique la linéarité de ce principe de description : autrement dit, est-ce que cette stylistique des descriptions de paysages industriels persiste de manière égale à travers les œuvres d'un même auteur ? *A priori*, les trois romans verniens présentent des caractéristiques et des thèmes différents : d'un côté l'univers marin et sous-marin de *Vingt mille lieues sous les mers*, de l'autre le monde rural, voire champêtre, de Quiquendone dans *Une fantaisie du docteur Ox*, et enfin le Paris urbain et futuriste de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*. Pour autant, en dépit de ces différences, il semble bien qu'il y ait toujours un principe de mise en valeur du paysage dans lequel évolue les personnages, non pas seulement afin de les ancrer dans un contexte, mais bien de faire valoir ce décor pour lui-même, comme c'est déjà le cas chez Morris et Dickens. On pourrait penser que l'esthétique de la description se doit d'être différente en fonction des lieux, et pourtant cet extrait du *Docteur Ox* (autre nom d'*Une fantaisie du docteur Ox*) nous apporte un éclairage différent sur la conception de Jules Verne en ce qui concerne la stylistique des paysages :

Le temps était magnifique. On était au mois de mai. Le soleil avait bu toutes les vapeurs.  
Quelle atmosphère pure et limpide ! Le regard pouvait saisir les plus minces objets dans un

rayon considérable. On apercevait à quelques milles seulement les murs de Virgamen éclatants de blancheur, ses toits rouges, qui pointaient çà et là, ses clochers piquetés de lumière. Et c'était cette ville vouée d'avance à toutes les horreurs du pillage et de l'incendie !

[...]

« Que c'est beau ! s'écria le bourgmestre.

— Oui, c'est admirable ! répondit le conseiller. Est-ce qu'il ne vous semble pas, mon digne van Tricasse, que l'humanité est plutôt destinée à demeurer à de telles hauteurs, qu'à ramper sur l'écorce même de notre sphéroïde ?

— Je pense comme vous, honnête Niklausse, répondit le bourgmestre, je pense comme vous. On saisit mieux le sentiment qui se dégage de la nature ! On l'aspire par tous les sens ! C'est à de telles altitudes que les philosophes devraient se former, et c'est là que les sages devraient vivre au-dessus des misères de ce monde !

[...]

— Je ne crois pas que j'y sois jamais monté, répondit le conseiller Niklausse, et je le regrette, car de cette hauteur le spectacle est sublime ! Voyez-vous, mon ami, cette jolie rivière du Vaar qui serpente entre les arbres ?

— Et plus loin les hauteurs de Saint-Hermandad ! Comme elles ferment gracieusement l'horizon ! Voyez cette bordure d'arbres verts, que la nature a si pittoresquement disposés ! Ah ! la nature, la nature, Niklausse ! La main de l'homme pourrait-elle jamais lutter avec elle !

— C'est enchanteur, mon excellent ami, répondait le conseiller. Regardez ces troupeaux attablés dans les prairies verdoyantes, ces bœufs, ces vaches, ces moutons...

— Et ces laboureurs qui vont aux champs ! On dirait des bergers de l'Arcadie, il ne leur manque qu'une musette !

— Et sur toute cette campagne fertile, le beau ciel bleu que ne trouble pas une vapeur ! Ah ! Niklausse, on deviendrait poète ici ! Tenez, je ne comprends pas que saint Siméon le Stylite n'ait pas été un des plus grands poètes du monde.

— C'est peut-être parce que sa colonne n'était pas assez haute ! » répondit le conseiller avec un doux sourire.

En ce moment, le carillon de Quiquendone se mit en branle. Les cloches limpides jouèrent un de leurs airs les plus mélodieux. Les deux amis demeurèrent en extase<sup>87</sup>.

On découvre dans ce fragment une description d'un monde rural, qui nous ramène d'une certaine manière à ce que William Morris considère comme étant le vrai rôle de l'homme, qui s'établit dans l'harmonie avec la nature et non pas dans la violation de notre environnement ; c'est là l'objectif du « sage », qui profite du « spectacle sublime ». Le point stylistique qui nous intéresse ici repose sur la concordance qui est mise en place entre l'être humain (les laboureurs et les bergers) et la campagne environnante ; car en effet,

---

<sup>87</sup> Jules Verne, *Une fantaisie du docteur Ox*, éd. & préface Béatrice Clergeau, Paris, Hachette, coll. « Le Livre de Poche », 2017, chapitre XIII, p.101-103



même s'il semble possible de dire que cela s'oppose radicalement à l'esthétique industrielle de par l'absence des machines et des fumées, il faut retenir quelques éléments qui vont au-delà de cette apparence romantique d'extase face au décor. Les idées clefs mentionnées ici sont la puissance dégagée par la nature et le souhait de vivre en concordance avec cette dernière, représentées notamment par la mention du poète qui a pour but de décrire l'environnement naturel et de s'intégrer à lui afin de lui donner une voix – du moins pour partie dans certaines conceptions littéraires telles que le romantisme<sup>88</sup>. On pourrait voir ici une résurgence du Jules Verne des premières heures, poète au sortir du romantisme, et homme de théâtre qui fait vivre la description par les dialogues<sup>89</sup>, mais l'idée qu'il affirme infuse en réalité au cœur de toute son œuvre. En effet, *Vingt mille lieues sous les mers* devrait relever d'une esthétique beaucoup plus industrielle, étant entendu que l'on fait circuler une machine à l'intérieur du milieu subaquatique : on s'attendrait plutôt à trouver une image proche de celle de Dickens, avec de la fumée, du charbon, or Jules Verne fait fonctionner son engin à l'aide d'un moteur électrique. En dehors du fait que cela n'est pas scientifiquement valide, on peut dès lors s'interroger sur la volonté qu'avait l'auteur de préserver l'espace naturel et de ne pas l'endommager avec cette science qui, dans ses romans, n'est pas là pour salir. Notre réflexion n'en est pas encore à interroger le rapport entre technologie et nature, ni les embryons d'une conscience écologique chez nos trois romanciers : ici, il faut simplement noter la volonté visuelle et stylistique d'apporter une forme d'harmonie entre l'homme et la nature, afin sans doute de donner une vision du progrès technologique qui ne soit pas plastiquement rebutante, surtout si l'on considère que c'est l'effet visuel qui prime dans une description.

---

<sup>88</sup> Chez les romantiques tels qu'Hugo ou Lamartine, la nature apparaît régulièrement comme étant un reflet d'un état d'âme ; elle est tantôt sombre lorsque la mélancolie et la tristesse sont présentes, tantôt joyeuse lorsque l'amour rejaillit. Cela n'est toutefois pas un motif novateur dans la littérature, puisqu'on peut également évoquer les comparaisons lyriques de poètes comme Ronsard au XVI<sup>e</sup> siècle, essentiellement basées sur la nature en tant que représentation de la femme aimée ou de l'amour. De même, LaFontaine, dans ses *Fables*, entretient un rapport particulier à l'élément naturel et n'hésite pas à lui attribuer une voix afin de faire passer un message au lecteur. Toutefois, à l'époque industrielle, ce sont évidemment les romantiques qui tiennent le devant de la scène, peu de temps avant l'arrivée d'une littérature plus froide et technologique. Citons à titre d'exemple les mots de Victor Hugo dans sa préface des *Odes et ballades* (1826) : « le poète ne doit avoir qu'un seul modèle, la nature, qu'un seul guide, la vérité. »

<sup>89</sup> Bien que Jules Verne apparaisse aujourd'hui sous l'étiquette de romancier, et parfois de nouvelliste, il a toutefois composé des carnets de poésie au temps de ses premiers amours adolescents (dans les années 1847-48), avec des poèmes très peu connus de nos jours, tels que *La Fille de l'Air* ou *Acrostiche*. En 1848, moment où il quitte définitivement Nantes pour Paris, le jeune Jules se lance dans la dramaturgie en écrivant des pièces comme *Alexandre VI* ou la *Conspiration des poudres*, à une période de sa vie où il est très influencé par les pièces de Victor Hugo ; il poursuit parallèlement l'écriture de poèmes. On sait que certaines pièces ont été jouées au Théâtre-Lyrique, mais la carrière de Verne n'a réellement commencé pour les spécialistes que lorsqu'il a fait paraître ses nouvelles dans la revue le *Musée des familles* de Pitre-Chevalier, avec son premier texte *Les Premiers Navires de la marine mexicaines* (1851). Une bonne partie de l'œuvre vernienne n'a d'ailleurs été redécouverte dans les années 1990, et est aujourd'hui éditée en grande partie au Seuil.

N'oublions pas en effet que l'enjeu de cette représentation affecte également le lecteur, puisque c'est la charge de l'auteur de mettre en avant un état ou un autre de la Révolution Industrielle : la techniques chez Dickens et Morris est montrée comme étant noire et crasseuse, à l'instar du charbon et de l'acier, symboles de ce *take-off* ; chez Jules Verne, la science a outrepassé ce stade du contre-nature et tend à offrir à l'être humain une place au sein d'un environnement on ne peut plus naturel. L'idée d'une harmonie s'inscrit ainsi dans la continuité d'une image du progrès technique comme suite logique de l'évolution humaine : i.e. la technologie s'accorde visuellement avec la nature, et des objets tels que le *Nautilus*, ou encore le train sur rails magnétiques de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, en sont la preuve. On épure ainsi le décor afin de profiter d'une esthétique qui n'est pas gâchée par la machine, mais qui ne l'efface pas non plus.

Au terme de cette réflexion, il n'est pas question d'essayer de déterminer qui des anglais ou de Verne est le plus proche de la réalité, étant donné que les romans agissent tous comme des miroirs déformants en fonction du style adopté. Il s'agit simplement de déterminer des postulats d'écriture qui vont influencer la pensée du lecteur et sa perception du monde, en fonction de la vision que la description romanesque va imprimer dans son esprit. En effet, le consommateur littéraire ne voit que ce que l'écrivain choisit de lui montrer, et il est ainsi conditionné pour que sa perception soit encline à recevoir l'action des personnages d'une manière ou d'une autre. L'ambiance industrielle qui infuse dans les textes nous montre qu'il y a bien une préoccupation du décor, au-delà d'une simple contextualisation, ce qui permet la mise en valeur d'une certaine vision de la technologie et de ses conséquences sur les lieux de vie au XIX<sup>e</sup> siècle.

Pour synthétiser la comparaison, il faut retenir qu'au sein de notre corpus, l'enjeu descriptif se dispute presque toujours entre trois éléments qui se donnent la réplique : l'homme, la nature et la technologie. L'ensemble du tableau ne repose plus ensuite que sur une harmonie ou une dysharmonie de cette triade ; Morris fuit la dysharmonie pour retrouver une harmonie naturelle, Jules Verne cherche à dépasser la dysharmonie provoquée par la technologie pour découvrir une nouvelle harmonie qui n'irait pas à l'encontre des lois de la nature, et Dickens, quant à lui, exhibe ouvertement la dysharmonie causée par l'industrie pour montrer un dérèglement de l'engrenage naturel, mais également de l'engrenage qui régit les relations sociales entre les hommes – il plonge ainsi ses personnages dans un univers sombre et mécanique, dépourvu d'humanité. Il ne faut donc pas perdre de vue cette concordance entre le lieu et l'action qui s'y déroule. En ce qui

concerne la recherche, le maintient ou la rupture de cette harmonie entre homme et nature, nous en mesurerons la portée et les problèmes dans une autre partie, puisque nous n'étions ici intéressés que par l'influence stylistique que peut avoir la description au sein de la trame romanesque.

Afin de prolonger cette étude sur l'importance du langage et de ses agencements, il semble à présent nécessaire d'interroger les champs linguistiques spécifiques à la Révolution Industrielle, ainsi que la manière dont les traitent les auteurs de notre corpus.

## 2- *Parler la Révolution Industrielle*

La Révolution Industrielle, comme toutes les périodes de grands changements, connaît son lot de transformation des habitudes linguistiques ; ainsi, si au moment de la Révolution Française, le vocabulaire du « citoyen » s'est révélé particulièrement prégnant<sup>90</sup>, il faut considérer au même titre l'apparition des machines comme étant un vecteur de transformations de la langue, ce qui ne se fait pas sans avoir un impact fondamental sur la société européenne – autrement dit, on ne parle pas de la même manière avant, pendant et après le *take-off*. Il faut donc à présent s'interroger sur le rôle intrinsèque du langage au sein des romans, en posant comme postulat que les auteurs de notre corpus ont nécessairement été influencés par le parler de leur époque. Il reste à présent à déterminer de quel langage il s'agit, comment il s'incarne dans les textes et ce qu'il nous apprend du rapport que les auteurs pouvaient avoir avec leur temps. Parler la Révolution Industrielle, c'est avant tout écrire une œuvre romanesque qui ne sera ni obscure ni datée aux yeux du lectorat du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous avons déjà déterminé que les romanciers que nous étudions tendent à réfléchir sur des sujets contemporains à l'ère mécanique, en mettant en place un contexte qui n'est pas incohérent avec l'apparition de la technologie, d'une manière ou d'une autre. Reste à voir si le langage grâce auquel ils construisent leurs textes est en adéquation avec cette volonté. Si l'on considère que la langue est la charpente même qui permet l'existence de la structure narrative, il s'agit désormais d'examiner de plus près ses différentes composantes, afin de dégager si possible une ou plusieurs isotopies industrielles – ou du moins de déterminer le projet qui pourrait sommeiller derrière les idées et les histoires conçues par nos différents écrivains.

---

<sup>90</sup> Cette légende historique qui voudrait que chacun ait dû s'appeler par les termes « citoyen » ou « citoyenne » durant la Révolution Française est à nuancer ; elle n'est confirmée que dans une certaine mesure par l'arrêté de la Commune insurrectionnelle de Paris du 22 août 1792, qui demande aux ministres de ne plus employer le terme « monsieur » et de lui substituer celui de « citoyen », car il portait une consonance moins aristocratique.

- Le sociolecte industriel chez Dickens : un nouveau langage urbain

En effet, s'il y a transformation du langage au moment de la Révolution Industrielle, cela implique qu'il y a également transformation de la manière de penser et du mode de perception du monde, puisque le langage et ses significations agissent comme un prisme d'interprétation de l'univers qui nous entoure. En guise d'exemple, on peut rappeler que lorsque le *take-off* prend de l'ampleur en Angleterre, au sortir du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'ancien système de rapport féodal s'effondre, notamment dans le domaine de l'agriculture, pour entrer dans l'ère industrielle de la production de masse, d'abord manuelle puis mécanisée grâce à l'essor des machines ; dans ce contexte, un mot comme *peasant* va perdre sa signification de « laboureur » pour signifier « ouvrier agricole », ce qui n'est pas exactement la même chose, puisque l'un évoque l'homme qui travaille la terre pour son profit, tandis que le deuxième se réfère plutôt à un travailleur qui tient une place dans une chaîne de production bien plus vaste. Ainsi, les temps changent, les termes aussi ; un même mot n'a plus le même sens, des polysémies se développent, des néologismes apparaissent alors que certains mots tombent dans l'oubli – et notons que les évolutions les plus significatives concernent évidemment les champs lexicaux de l'économie, de la finance, de la politique et de l'industrie<sup>91</sup>. Les machines vont ainsi transformer la manière dont on dit le monde. Pour comprendre cela, il est on ne peut plus révélateur de soumettre à l'examen un extrait de *Temps difficiles* dans lequel Louisa Gradgrind, la fille du personnage principal, quitte son milieu bourgeois et se retrouve en contact avec les ouvriers des manufactures :

Something to be worked so much and paid so much, and there ended; something to be infallibly settled by laws of supply and demand; something that blundered against those laws, and floundered into difficulty; something that was a little pinched when wheat was dear, and over-ate itself when wheat was cheap; something that increased at such a rate of percentage, and yielded such another percentage of crime, and such another percentage of pauperism; something wholesale, of which vast fortunes were made; something that occasionally rose like a sea, and did some harm and waste (chiefly to itself), and fell again; this she knew the Coketown Hands to be. But, she had scarcely thought more of separating them into units, than of separating the sea itself into its component drops<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> Le terme libéralisme, par exemple, apparaît dans la langue française en 1818 chez Pierre Maine de Biran et se détache de la signification primaire de l'adjectif « libéral ». De même, si le capitalisme existe déjà depuis le XII<sup>e</sup> siècle, avec le substantif capital (issu de *caput. itis*), il ne prend son sens moderne qu'avec la grande théorie de Karl Marx ; l'histoire du terme communisme (employé par William Morris dans ses *Nouvelles de nulle part*) se trouve lié de la même manière aux écrits de Marx et Engels. Tout comme la signification moderne du Marché-Mondial, dont parle également Morris, ces mots prennent leur acception économique et politique au XIX<sup>e</sup> siècle, puisqu'il ne s'agit plus seulement de traiter du développement d'une technologie, mais également du système qui l'accompagne et lui fixe son mode d'exploitation.

<sup>92</sup> *Op. cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.110.

**Traduction** : Quelque chose qu'il fallait faire travailler tant, payer tant, et c'était tout ; quelque chose qui devait infailliblement être réglé selon la loi de l'offre et de la demande ; quelque chose qui se heurtait à cette loi et se débattait au milieu des difficultés ; quelque chose qui se trouvait un peu dans la gêne quand le blé était cher, et se gavait quand le blé était bon marché ; quelque chose qui croissait en nombre selon tel pourcentage et fournissait tel autre pourcentage de criminels et tel autre pourcentage d'indigents ; quelque chose de brut dont on tirait de très grosses fortunes ; quelques chose qui parfois se soulevait comme la mer, faisait un peu de mal et de dégâts – principalement à soi-même – et retombait de nouveau ; elle savait que les ouvriers de Coketown étaient tout cela. Mais elle n'avait guère plus songé à les diviser en unité qu'à diviser les gouttes d'eau qui composent la mer<sup>93</sup>.

La jeune fille, influencée par l'éducation utilitariste qu'elle a reçue, fait donc usage des connaissances économiques qu'on lui a données pour envisager la masse productive et laborieuse comme étant une affaire de chiffres. Nous reviendrons plus tard sur cette conception de l'être humain, puisqu'elle entre notamment en relation avec les écrits de Thomas Carlyle, à propos du besoin d'une moralisation de la Révolution Industrielle, entre autres, afin de reconsidérer un rapport plus humain au sein du capitalisme et du libéralisme sauvage qui s'empare de l'Angleterre. Le point qui nous intéresse ici se trouve plutôt dans la manière dont est rédigée cette focalisation sur les réflexions de Louisa ; on constate que Dickens utilise intentionnellement un vocabulaire très typé et déshumanisant (« *something* » et non pas « *someone* »), on relève des termes d'économie de marché (« *rate of percentage* ») auxquels sont intégrés une nouvelle considération pour les ressources céréalières, qui doivent désormais nourrir toute la population de manière massive (le traitement de « *wheat* »). Pour mettre cela en lien avec le premier exemple du *peasant*, nous avons la preuve que l'univers anglais a radicalement changé, et Louisa, ici vecteur de cette nouvelle pensée économique, nous montre à quel point le langage conduit à une industrialisation, jusqu'à retirer son existence organique à l'être humain. Mais le terme le plus intéressant dans cette citation, c'est peut-être celui de « *Hands* », qui révèle l'une des caractéristiques majeures de la Révolution Industrielle et de la période des usines.

Si l'on fait une recherche dans le dictionnaire anglais de référence, on trouve une définition qui éclaire ce mot, bien que le sens qui nous intéresse n'apparaisse qu'à la quatrième occurrence : « *a manual worker, especially in a factory, on a farm, or on board a ship*<sup>94</sup>. » On constate donc qu'il y a, au moment de la Révolution Industrielle, une assimilation telle que l'outil de travail et le travailleur sont ramenés à l'état de métonymie, afin d'être tous deux qualifiés par le médium qui les connecte : la main. Bien que ce terme

---

<sup>93</sup> *Op. cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.224.

<sup>94</sup> *Oxford Concise*, 12<sup>ème</sup> édition, 2011. (Nous traduisons) : « un travailleur manuel, plus précisément dans une usine, une ferme ou à bord d'un navire. »

ait déjà été employé antérieurement, c'est vraiment au moment du *take-off* qu'il prend son sens industriel – la preuve en est qu'il apparaît aujourd'hui en première ligne devant la campagne (« *on a farm* ») et le domaine maritime (« *on board a ship* »). On peut également noter que l'usage d'« ouvrier » dans la traduction d'Andhrée Vaillant affaiblit grandement le sens, et qu'un terme plus adéquat pour retranscrire la figure de style aurait été « manœuvre ». Le changement de sens d'un mot aussi simple que « *hand* » est aussi le témoin d'une manière de penser qui va en arriver à opposer deux classes : « *hands* » et « *mills* », à savoir la métonymie d'une main contre celle d'une manufacture (« *mills* » pouvant parfois désigner les manufacturiers par l'intermédiaire de leurs usines). Ce dernier substantif nous montre une autre dérive du langage, puisque de moulin paysan (« *mill* ») a également fini par prendre en compte dans sa définition le lieu de production, i.e. l'industrie. Chez Dickens, ces termes s'emploient presque tous dans leur acception industrielle, et non pas dans leur sens premier. Si l'on se base sur ce que l'on a déjà déterminé, cet usage d'une isotopie industrielle très contemporaine au XIX<sup>e</sup> siècle apparaît comme cohérente avec le projet de Dickens, puisqu'afin de dépeindre la société victorienne, il emploie des termes fraîchement transformés et actualise leurs nouvelles significations : il s'agit de mettre en scène une époque, une manière de s'exprimer, un vocabulaire précis qui peut ou non s'atténuer avec le temps, mais qui est empreint de significations industrielles au moment de l'écriture de *Temps difficiles*. En ce sens, nous pouvons établir que Charles Dickens parle la Révolution Industrielle, en guise de point de départ de notre comparaison.

- Le jargon scientifique pour crédibiliser l'écriture technologique de Jules Verne

A première vue, on pourrait penser que la même analyse est valable pour Jules Verne ; l'homologue français de Dickens utilise *a priori* une sorte de vocabulaire industriel dans son œuvre – vocabulaire au sein duquel on retrouve la machine et la technologie, avec le sous-marin par exemple. On pourrait même considérer que, dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, la réunion de plusieurs inventions telles que le train et l'aimant relève d'une sorte de combinaison à la fois linguistique et sémantique, pour inventer un nouvel objet qui ne peut exister que dans un espace fictionnel postérieur à l'époque industrielle. Pour autant, si l'on observe la description de la chambre des machines du *Nautilus*, on s'aperçoit que, bien loin

de ressembler aux champs lexicaux de Dickens, ceux de Jules Verne sont d'une toute autre nature :

Cette chambre des machines, nettement éclairée, ne mesurait pas moins de vingt mètres en longueur. Elle était naturellement divisée en deux parties ; la première renfermait les éléments qui produisaient l'électricité, et la seconde, le mécanisme qui transmettait le mouvement à l'hélice. [...]

« Vous le voyez, me dit le capitaine Nemo, j'emploie des éléments Bunzen, et non des éléments Ruhmkorff. Ceux-ci eussent été impuissants. Les éléments Bunzen sont peu nombreux, mais forts et grands, ce qui vaut mieux, expérience faite. L'électricité produite se rend à l'arrière, où elle agit par des électroaimants de grande dimension sur un système particulier de leviers et d'engrenages qui transmettent le mouvement à l'arbre de l'hélice. Celle-ci, dont le diamètre est de six mètres et le pas de sept mètres cinquante, peut donner jusqu'à cent vingt tours par seconde<sup>95</sup>. »

En lisant cet extrait, on comprend qu'au-delà de l'apparente modernité de la description, ce sont les termes scientifiques qui lui donnent une apparence renseignée et fiable. On croit au fonctionnement du *Nautilus* parce que l'auteur nous affirme des choses que nous ne comprenons pas nécessairement : le lecteur se repose dès lors sur les connaissances de l'auteur ou, au besoin, suspend son jugement pour accepter les données et poursuivre son voyage au cœur de la trame narrative. La présence de noms tels que Ruhmkorff ou Bunzen<sup>96</sup> contribuent à donner une impression de solidité scientifique, ce qui permet à Jules Verne de faire tenir son ouvrage sur le vernis de culture d'un lecteur – soit parce que ce dernier a entendu de pareils patronymes dans un cercle de discussion, ou bien parce qu'il les a croisés dans un article d'une quelconque revue. L'isotopie qui infuse dans les romans verniens va donc bien plus loin qu'un simple rattachement à un vocabulaire industriel : il s'agit d'un autre type de champ lexical, encore plus précis, puisque la science n'est pas accessible à tous, contrairement au langage de la Révolution Industrielle. Il y a fort à parier qu'un lecteur de Dickens comprenait sans hésitation les emplois nouveaux et les références linguistiques, là où un lecteur de Jules Verne, qu'il soit d'aujourd'hui ou d'hier, ne peut pas saisir l'intégralité des données à moins d'être particulièrement versé dans le domaine des sciences. On retrouve régulièrement cette précision parfois opaque,

---

<sup>95</sup> Op.cit, Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, p.102

<sup>96</sup> Heinrich Ruhmkorff est un ingénieur allemand à qui ont attribué l'invention de la bobine à induction, capable de produire une étincelle pouvant aller jusqu'à trente centimètres de long ; elle a été utilisée comme générateur de courant à haute tension par des physiciens tels que Heinrich Hertz. Robert Bunzen (ou Bunsen) est un chimiste, également de nationalité allemande, connu pour ses travaux sur la spectroscopie et participe indirectement à la mise au point de ce que nous nommons aujourd'hui le bec bunsen. Il contribue également à la découverte de deux éléments, le césium et le rubidium. Encore une fois, il faut noter la précision avec laquelle Jules Verne établit ses recherches avant de concevoir les appareils qu'il met en scène dans ses romans, et même si la science n'apporte qu'une coloration (très prononcée) au texte, sans aucune validité mathématique, on ne peut pas dire pour autant que Verne n'effectue pas un véritable travail de recherche afin de rester au fait des découvertes scientifiques les plus récentes de son temps.

mais toujours très documentée, au sein de tous les romans de l'auteur nantais, que ce soit sous les traits des interminables classifications ichtyologiques du professeur Aronnax dans *Vingt mille lieues sous les mers*, ou bien encore l'explication du gaz du docteur Ox dans la nouvelle éponyme.

Or, le docteur, habile chimiste et ingénieux physicien, savait obtenir ce gaz en grande masse et à bon compte, non point en employant le manganate de soude, suivant les procédés de M. Tessié du Motay, mais tout simplement en décomposant l'eau, légèrement acidulée, au moyen d'une pile faite d'éléments nouveaux et inventée par lui. Ainsi, point de substances coûteuses, point de platine, point de cornues, point de combustible, pas d'appareil délicat pour produire isolément les deux gaz. Un courant électrique traversait de vastes cuves pleines d'eau, et l'élément liquide se décomposait en ses deux parties constitutives, l'oxygène et l'hydrogène. L'oxygène s'en allait d'un côté ; l'hydrogène, en volume double de son ancien associé, s'en allait d'un autre. Tous deux étaient recueillis dans des réservoirs séparés, — précaution essentielle, car leur mélange eût produit une épouvantable explosion, s'il se fût enflammé. Puis, des tuyaux devaient les conduire séparément aux divers becs, qui seraient disposés de manière à prévenir toute explosion. Il se produirait alors une flamme remarquablement brillante, flamme dont l'éclat rivalise avec celui de la lumière électrique, qui — chacun le sait de reste — est, d'après les expériences de Casselmann, égale à celle de onze cent soixante et onze bougies, — pas une de plus, pas une de moins<sup>97</sup>.

Avec de bonnes bases en physique, on comprend rapidement que le processus mis au point par le savant fou consiste en réalité à séparer les composantes de l'eau avec de l'électricité, ce qui se résume à une simple hydrolyse, bien incapable de causer tous les ravages dont elle est accusée dans le livre<sup>98</sup> ; mais encore une fois, c'est le talent de conteur de Jules Verne qui doit être mis en valeur, puisqu'il parvient à envelopper le lecteur dans un environnement scientifié en lui donnant l'impression qu'il ne comprend qu'à moitié. Le terme « électricité », par exemple, est de plus en plus usité au XIX<sup>e</sup> siècle, mais possède encore cette apparence de la nouveauté et de la modernité<sup>99</sup>. Ainsi, le lecteur pense se

---

<sup>97</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Une fantaisie du docteur Ox*, p.37-38

<sup>98</sup> Ce procédé est notamment mis en place aujourd'hui lorsqu'il s'agit d'alimenter des véhicules fonctionnant à l'hydrogène liquide (comme des navettes fluviales par exemple) ; il n'est pas rare de voir la mise en place d'une station qui puise directement dans l'eau, divise sa structure moléculaire (H<sub>2</sub>O) pour récupérer les atomes d'hydrogène et évacuer l'oxygène restant. La production ne représente aucun danger majeur et n'est en rien une menace qui puisse justifier l'expérience d'Ox, ce qui renforce le côté caricatural de la nouvelle, le sujet traité n'étant pas porté ici sur la validité scientifique mais plutôt sur la satire scientifique et bourgeoise.

<sup>99</sup> L'étymologie provient en fait du terme grec « *ēlektron* », qui signifie « ambre jaune », notamment en référence à l'expérience de Thales de Milet (Grèce, -600) ; ce dernier parle dans ses textes d'un bâton d'ambre jaune qui, frotté à un drap sec, générerait un magnétisme qui attire les particules légères telles que les cendres, la poussière ou de petits bouts de papier. Toutefois, le français emprunte le terme à l'anglais *electricity*, dont les premières mentions ne sont faites qu'en 1646 dans la langue de Shakespeare et à partir de 1720 dans celle de Molière. Il faut en effet attendre le XVIII<sup>e</sup> siècle pour que des expériences soient menées sur les phénomènes électriques, avec du Fay, Coulomb, Benjamin Franklin (1750), et enfin c'est en 1799 que la pile électrique d'Alessandro Volta voit le jour. C'est au XIX<sup>e</sup> que les expériences s'amplifient et justifient l'engouement des chercheurs – et de Jules Verne – autour de ce phénomène naturel, avec André-Marie Ampère (le magnétisme et l'électrodynamique en 1820), Michael Faraday (la loi de Lenz-Faraday sur le mouvement des champs magnétiques pour produire un courant, en 1831), la dynamo de Zénobe Gramme (1868) et la lampe à incandescence de Joseph Swan (1879). Nous précisons que la liste de ces innovations est



trouver face à quelque chose de révolutionnaire, porté par l'élan des possibilités qu'apporte le courant, la tension et les différentes expériences qui vont avec (« une pile faite d'éléments nouveaux et inventée par lui », nous dit le texte) ; ces prodiges sont régulièrement mis en avant dans des foires aux inventions, surtout à Paris, ce qui nous ramène encore une fois à un contexte très contemporain à l'époque de Verne. Dans un sens, l'écrivain joue avec cette isotopie scientifique, avec tous ces termes qui sont parfois connus de longue date mais que le public (re)découvre parce qu'il accorde enfin une certaine attention à la science, à présent que ses possibilités ont remplacé Dieu et l'ancien système de croyances. Ainsi, le talent de Jules Verne n'est pas de présenter un exposé très documenté sur les capacités de la science, mais plutôt de noyer le lecteur sous un amoncellement de termes qui donne à la littérature une apparence de science, ce qui en fait aussitôt une source d'intérêt extrêmement moderne, et rend le voyage d'autant plus extraordinaire. Cet effet, reproduit à travers tout le texte, fonctionne si bien que la réputation de Jules Verne s'est presque bâtie sur une pseudoscience dont on l'affuble encore aujourd'hui, parfois sans réaliser que c'est le talent de l'auteur qu'il faut saluer, car il était bien loin d'être un scientifique, mais il reste toujours un grand homme de lettres.

Afin d'explicitier partiellement la comparaison, on peut d'ores et déjà dire que malgré leur même caractère contemporain, Dickens et Verne n'ont pas recours au même vocabulaire pour parler à leur lectorat : l'un développe une isotopie sociale et industrielle très proche d'un langage collectif – i.e. il adopte le parler de ceux pour qui il écrit – là où l'autre présente volontairement une écriture plus opaque, basée sur des connaissances réservées à quelques élites (qui pourraient se rendre compte du caractère improbable des présentations scientifiques), pour les offrir au plus grand nombre grâce à la mise en forme romanesque et à l'application de ces théories dans un milieu plus concret, comme nous le prouve le gaz d'Ox ou le *Nautilus* de Nemo. La coloration scientifique chez Jules Verne est d'ailleurs bien plus particulière que le langage socio-industriel de Dickens, puisque peu de gens entendent la science, tandis que tout un chacun vit dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle, et se trouve donc plus souvent au contact de termes tels que « manœuvres » ou « manufacturiers » que de mots comme « hydrolyse ». On constate donc que la réception de ces romans – ainsi que des isotopies incrustées dans leur charpente – repose majoritairement sur les connaissances et l'environnement du lecteur. Pour le dire d'une

---

évidemment non-exhaustive et n'a qu'une valeur d'exemple afin de comprendre l'engouement qui peut se cristalliser autour d'un terme aussi novateur qu'« électricité » au XIX<sup>e</sup> siècle, dans l'esprit d'un lecteur de Verne.

autre manière, Dickens est compréhensible par tous en ce qu'il dépeint un environnement dans lequel ses lecteurs vivent, avec des mots très actuels, tandis que Verne utilise par endroits un langage savant, rendu accessible grâce à l'illusion romanesque et à la trame narrative. Dans les deux cas, l'usage de l'isotopie est cohérent avec un programme d'écriture, tantôt social, tantôt scientifique. Il ne nous reste désormais plus qu'à déterminer si la cohérence se poursuit au sein de notre œuvre la plus contradictoire, à savoir les *Nouvelles de nulle part* de William Morris.

- Le langage marxiste : une volonté performative tournée vers la révolution

La théorie que nous avançons voudrait que l'œuvre de l'auteur britannique soit intimement reliée à une contestation de la Révolution Industrielle, et donc que l'isotopie qui la parcourt prenne appui une coloration linguistique beaucoup plus ancienne, qui serait dans l'esprit du *Medieval Revival*. *A priori*, on pourrait même déterminer que c'est le cas en observant d'un peu plus près le sous-titre original du texte, puis le terme *Epoch* dans « *An Epoch of Rest* » provient de la langue latine, donc il pourrait sembler quelque peu ancien ; un terme plus contemporain aurait été « *An Age of Rest* ». Mais toutefois l'utilisation d'*Epoch* n'est pas complètement archaïsante. Cependant, au-delà d'une simple impression préindustrielle somme toute discutable, on s'aperçoit qu'il réside dans cette œuvre une toute autre utilisation du lexique. Il faut pour cela regarder de plus près un passage qui comporte des références au XIX<sup>e</sup> siècle, vu depuis un futur lointain et décrit selon des termes qui ne peuvent pas être plus éloignés de ceux de Dickens. Penchons-nous donc sur un extrait où le personnage de Dick expose au narrateur ses connaissances sur une époque révolue depuis longtemps, en se basant donc sur un savoir qui se veut mûri *a posteriori*, autrement dit un passage dans lequel Morris nous offre son opinion sur la société victorienne tout en la dissimulant derrière la narration :

It is said that in the early days of our epoch there were a good many people who were hereditarily afflicted with a disease called Idleness, because they were the direct descendants of those who in the bad times used to force other people to work for them – the people, you know, who are called slave-holders or employers of labour in the history books<sup>100</sup>.

**Traduction** : Il paraît qu'au début de notre époque il y avait beaucoup de personnes affligées d'une maladie héréditaire qu'on appelait la Paresse, parce qu'elles descendaient directement de ceux qui, aux temps mauvais, contraignaient les autres à travailler pour eux – ceux-là, vous savez bien, qu'on appelle dans les livres d'histoire les Maîtres d'esclaves, ou les Employeurs<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> *Op. cit.* citation anglaise, p.25

<sup>101</sup> *Op. cit.* version française, p.93-94

En examinant ce fragment, on s'aperçoit que non seulement Morris n'emploie pas le vocabulaire de la Révolution Industrielle, comme le fait Dickens, mais qu'en plus il remplace les *realia* linguistiques d'une époque en leur en substituant d'autres, plus anciennes, mais également mieux ancrées dans la langue et plus parlantes. On découvre ainsi que les « *mills* » ou « *manufacturers* » de Dickens sont transformés en « *slaveholders* » ou « *employers of labour* » – ce dernier qualificatif étant certes moins violent que le premier, mais pas moins péjoratif pour autant, et notons d'ailleurs que la traduction par « Employeur » lui restitue son caractère de domination avec la majuscule. Le mot « *slave* », que l'on retrouve régulièrement dans le langage de Morris, ne relève pas seulement d'une volonté de ne pas mentionner les ouvriers en utilisant l'idiomatisme de l'époque ; l'auteur établit un pont historique par l'intermédiaire de langue, afin de connecter le travailleur industriel et l'esclave. L'usage de mots aussi parlants relève d'un programme militant inséré directement dans la structure linguistique fondamentale du roman, de manière à ce qu'un lecteur soit directement percuté, à toutes les pages, par des comparaisons sur son temps qui, comme nous l'avons dit plus haut, s'intègrent à la trame narrative en se présentant comme étant des réflexions développées sur plus d'un siècle et offertes à un narrateur qui a voyagé dans le temps. Au-delà d'une simple volonté de réfuter l'existence du langage industriel, Morris a placé au cœur de son roman un engagement socialiste étroitement lié avec les théories marxistes de son époque : il met ainsi la linguistique au service d'une cause qui dépasse la simple écriture romanesque – puisqu'il s'agit également d'un langage que l'on peut retrouver en dehors des *Nouvelles de nulle part* et qu'il semble employer dans sa vie comme dans son œuvre.

On peut donc voir que l'isotopie médiévale attendue chez Morris se prolonge grâce à une série d'analogies qui en viennent à dresser un programme politique, ce qui accorde au roman une fonction quasi-performatrice ; dans l'optique de la révolution prônée par le socialisme marxiste, l'objectif semble être ici de déclencher une réaction chez le lecteur de manière à ce qu'il s'indigne et s'insurge à son tour contre le système, afin de réaliser cette prophétie de l'époque de repos et de concevoir lui-même son propre avenir idéal. Nous sommes donc bien loin de l'établissement d'une isotopie qui fabrique une impression de contexte contemporain et reflète les usages linguistiques et sociaux d'une époque, comme c'est le cas chez Dickens et Verne : William Morris dépasse ce stade d'attachement au roman, et étend le pouvoir de l'écriture à la réalité même, faisant ainsi de la narration et du texte des instruments militants et politisés.

L'intégration d'un contexte à la langue se fait donc par l'intermédiaire d'une intégration des *realia*, d'un vocabulaire qui évoque des réalités sociales, qui peut intervenir de manière programmatique ou uniquement pour donner à l'œuvre une forme contemporaine, preuve que l'apparition de la machine et l'influence de la Révolution Industrielle ont un impact sur l'écriture des auteurs. Que ce soit chez Dickens ou Verne, les isotopies sociales et scientifiques nous prouvent qu'il y a eu un changement dans la manière de concevoir le monde et de l'exprimer : or, une transformation aussi profonde dans l'usage de la langue relève également d'une profonde transformation dans la manière d'être et de penser du siècle. Chez Morris, cela se fait plus prégnant et pourtant plus exclusif, car si la science et le parler industriel se généralisent (ou se vulgarisent) d'une manière plus ou moins importante, le langage socialiste – mis en parallèle avec un vocabulaire extrêmement rude, basé sur des comparaisons préindustrielles ou médiévales, notamment liées à l'esclavage – est plus facilement relié à un courant d'idée ou à un parti politique, et donc ne concerne pas l'intégralité de la société, bien que le pouvoir performatif de ce langage socialiste soit par là même beaucoup plus important. On comprend donc, par l'intermédiaire de cette analyse de la construction du langage, qu'il y a une forme d'intégration quotidienne de la technologie et de ses champs d'expression au cœur des romans de la Révolution Industrielle.

### 3- *Narration d'un quotidien modernisé*

Cette étude du langage nous a prouvés que la technologie se généralise au point d'influencer les modes d'expression de l'homme, ce qui témoigne d'une intégration qui se fait au-delà du domaine linguistique, puisque transformer la langue, c'est également reconnaître l'impact qu'elle a sur le monde alentour. Donc, après avoir interrogé les conséquences de la Révolution Industrielle sur le langage – qui reste tout de même le mode d'expression privilégié des écrivains – il semble pertinent de se pencher à présent sur la relation plus matérielle qu'entretiennent la technologie et l'univers romanesque ; autrement dit, après avoir démontré que la technologie est devenue une habitude linguistique, il faut mettre en avant le fait qu'elle soit également devenue banale dans sa mise en contexte. Il faut donc se pencher sur le contenu des trames narratives afin de voir de quelle manière la Révolution Industrielle s'y incruste, au-delà des paysages et des *realia* linguistiques.

- Une généralisation de l'accès à la technologie comme toile de fond littéraire

Il peut être intéressant de reprendre un instant ce motif du paysage, avec un tableau de Claude Monet, *Le pont de chemin de fer à Argenteuil* (1873), qui met non seulement en scène la manière dont la Révolution Industrielle a dû s'intégrer aux reliefs naturels, mais qui reflète également un aspect plus trivial du quotidien du XIX<sup>e</sup> siècle franco-anglais, puisque cela contribue à valoriser le développement du réseau de chemin de fer et l'essor des nouveaux moyens de circulation. C'est un argument que l'on retrouve au sein de tous nos romans, cette forme d'intégration et de banalisation de la technologie dans la société contemporaine. Chez Dickens, le train transporte la bourgeoisie de Coketown et l'emmène à la campagne en peu de temps, et on le retrouve dans le texte comme étant, non pas un élément technique assez déconcertant, mais plutôt un moyen de transport d'ores et déjà trivial, banalisé et qui remplace les chevaux et les calèches. Du point de vue moderne, cela semble certes on ne peut plus courant de prendre le train, mais pour l'époque, il ne faut pas oublier que le progrès scientifique n'est pas si évident, et que jusqu'à la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, il n'y avait pas de machine à vapeur ni de moyen de transport plus perfectionné que la traction animale<sup>102</sup>. Voilà peut-être la raison pour laquelle l'œil du peintre impressionniste s'arrête avec autant d'insistance sur ce décor ferroviaire – qui sera d'ailleurs un motif extrêmement usité dans l'histoire de l'art industriel, notamment avec la représentation des intérieurs de gare. Les artistes ressentent un besoin de dépeindre un nouveau décor, d'adapter leur esthétique au quotidien<sup>103</sup> – spécialement au quotidien industriel, qui transforme l'environnement dans lequel on évolue jour après jour – en représentant des objets qui sont d'ores et déjà devenus courants, que ce soit le train ou encore le *steamboat*<sup>104</sup>.

En parlant de l'œuvre de Dickens et de la présence de la gare dans *Temps difficiles*, il est possible de mentionner le tableau *The Railway Station* (1862), réalisé par le britannique William Powell Frith, qui dépeint une foule bourgeoise dans une station ferroviaire, ou du moins des personnages d'une classe suffisamment aisée pour se vêtir avec élégance, et qui

---

<sup>102</sup> La première circulation motorisée sur rails a lieu le 21 février 1804, au pays de Galles. Le premier *Railway Boom* des années 1830 en Angleterre généralise le système ferroviaire britannique et les lignes de circulation publiques, tandis que dans le même temps, le système s'exporte en France, bien qu'il n'ait que pour usage de transporter des produits industriels tels que le charbon, au début de sa mise en place. On constate donc un progrès technique et social extrêmement rapide qui modifie les habitudes de transport et les déplacements quotidiens de manière radicale, dans un laps de temps très réduit.

<sup>103</sup> Pierre Cabanne, *L'Art du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Somogy, 1989

<sup>104</sup> Le premier bateau à vapeur est entré en activité dès les années 1800, et il joue un rôle majeur dans la première vague de commerce international qui marque le début de la mondialisation (entre 1870 et 1913). Notons d'ailleurs que la technologie explore son potentiel jusqu'à concevoir des engins suffisamment puissants pour risquer une traversée transatlantique ; le *SS Great Western* est le premier à se risquer dans un voyage aussi périlleux, en 1838, ce qui n'est pas sans rappeler le *Great Eastern* que Jules Verne dépeint dans son roman *Une ville flottante* (1870), et qui accomplit la traversée transatlantique Liverpool-New York.

s'apprêtent à monter à bord d'un train. Cela permet d'argumenter une fois encore en faveur d'une intégration de la technologie au sein du quotidien. De même, chez Morris et Verne, on ne trouve pas d'étonnement face à une technologie qui s'est banalisée ; que ce soit par l'intermédiaire des moyens de transport nautiques chez Jules Verne (à l'exception du *Nautilus*), ou bien les usines de Thorneycroft dont nous parle William Morris au début des *Nouvelles de nulle part*, il n'y a plus de surprise face à une Révolution Industrielle qui ne s'est pourtant ancrée dans le paysage que depuis quelques décennies. L'*Abraham Lincoln* du début de *Vingt Mille lieues sous les mers* est présenté comme étant le fleuron de la flotte américaine, et il se voit obligé d'atteindre des capacités surprenantes pour mériter ce titre. On assiste donc dans le roman, de manière sans doute indirecte, à l'apparition d'une indifférence pour une forme de « technologie de tous les jours », qu'il faut surpasser pour se faire remarquer – notons d'ailleurs que cette dialectique du progrès technologique se vérifie plus tard dans le grand classique de Verne, puisque le *Nautilus* surpasse le *steamboat* américain, et ce dernier se voit donc relégué au rang de ces objets techniques qui ne sont déjà plus des prouesses dignes d'intérêt. Il s'agit en réalité du même motif que nous avons déjà remarqué avec les isotopies que nous avons analysées plus haut, notamment celle de Dickens à propos du vocabulaire industriel ; la technique fait partie du quotidien.

En dépit du fait que nos auteurs cherchent tous à faire valoir un point de vue sur l'émergence des nouvelles technologies dans leur société, il semblerait qu'ils aient été influencés par leur environnement à tel point qu'ils n'ont pas le recul nécessaire pour comparer la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et les évolutions rapides que connaissent la société victorienne et l'univers français (pourtant très rural jusqu'à la moitié du siècle, en ce qui concerne ce dernier). Cependant, Jules Verne va fournir une réflexion sur l'avenir de l'intégration de ce progrès technique et matériel à la vie quotidienne, avec une description parlante dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* :

La chambre en effet, ne contenait ni table, ni lit, ni armoire, ni commode, ni chaise; pas un meuble, mais un piano considérable.

« Tu ne vois pas, répondit Quinsonnas. Eh bien ! et l'industrie, cette bonne mère, et la mécanique, cette bonne fille, tu les oublies donc ? Voici la table demandée. »

Ce disant, il s'approcha du piano, pressa un bouton, et fit jaillir, c'est le mot, une table munie de bancs, à laquelle trois convives pouvaient tenir à l'aise<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette et Le Cherche Midi, coll. « Le Livre de Poche », 2017, p.77

Il est intéressant de voir à quel point le roman d'anticipation va projeter un usage, non pas exceptionnel de la technologie, comme cela peut être le cas avec le *Nautilus*, mais plutôt un usage domestique de celle-ci. Nous sommes ici en présence d'une technologie qui facilite la vie quotidienne et s'intègre au sein d'un intérieur peu spacieux. Quinsonnas n'a pourtant rien du personnage fortuné ou bourgeois, et il semble toutefois être en mesure de se procurer un tel niveau de progrès technique. Il faut noter que le roman d'anticipation ne fait que se baser sur la réalité contemporaine de l'auteur et en exacerbe les traits afin d'imaginer une version potentielle du futur, selon un projet d'écriture précis : ici, si Jules Verne a jugé bon de pointer du doigt cette vision du progrès des sciences et de l'industrie, qui sont ouvertement cités (« industrie » et « mécanique »), peut-être de manière sarcastique dans la bouche d'un artiste, c'est qu'il a dû noter à son époque une forme d'insertion de la technologie dans le quotidien. Cela signifierait alors que ce processus de modernisation, dont nous voyons ici un aspect grandement avancé, aurait bel et bien commencé à prendre racine dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle.

On retrouve également cette pensée du quotidien investi par la technologie dans *Vingt Mille lieues sous les mers*, avec le *Nautilus*. Nous reviendrons un peu plus tard sur le cas du sous-marin en tant que produit de la Révolution Industrielle ; il faut pour le moment se concentrer sur un point précis, intrinsèquement lié à la vie de tous les jours, à savoir l'habitat dans lequel évoluent le capitaine Nemo et ses invités/prisonniers. Plutôt que de faire appel au texte, il est sans doute plus parlant de se pencher sur les gravures adjointes dans l'édition cartonnée d'Hetzel : on y aperçoit un décor qui, bien loin du monde mécanique auquel on s'attendrait, relève plutôt de l'intérieur bourgeois. C'était là une critique que faisait Walter Benjamin à Jules Verne<sup>106</sup> :

Il existe des romans [...] qui de loin ressemblent à un Jules Verne, [...] chez qui les véhicules les plus extravagants ne transportent à travers l'espace que de petits rentiers français ou anglais<sup>107</sup>.

Selon lui, Verne ne transporterait dans ses *Voyages Extraordinaires* que des « petits rentiers français ou anglais », en leur fournissant en prime tout le confort dont ils pouvaient avoir besoin. Difficile de ne pas donner raison à Benjamin lorsqu'on examine l'accumulation qui décrit la bibliothèque du capitaine Nemo, par exemple, et qu'on

---

<sup>106</sup> Cf. Jean-Michel Gouvard, *Le Nautilus en bouteille. Une lecture de Jules Verne à la lumière de Walter Benjamin*, Ponterq, 2019, Rennes.

<sup>107</sup> Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, trad. Philippe Beck et Berndt Stiegler, [en ligne], 1933, p.3

s'aperçoit qu'elle ne fait qu'apporter de l'eau au moulin du philosophe, sans parler de la gravure qui la joute et vient renforcer l'impression de confort :

C'était une bibliothèque. De hauts meubles en palissandre noir, incrustés de cuivres, supportaient sur leurs larges rayons un grand nombre de livres uniformément reliés. Ils suivaient le contour de la salle et se terminaient à leur partie inférieure par de vastes divans, capitonnés de cuir marron, qui offraient les courbes les plus confortables. De légers pupitres mobiles, en s'écartant ou se rapprochant à volonté, permettaient d'y poser le livre en lecture. Au centre se dressait une vaste table, couverte de brochures, entre lesquelles apparaissaient quelques journaux déjà vieux. La lumière électrique inondait tout cet harmonieux ensemble, et tombait de quatre globes dépolis à demi engagés dans les volutes du plafond. Je regardais avec une admiration réelle cette salle si ingénieusement aménagée, et je ne pouvais en croire mes yeux.

« Capitaine Nemo, dis-je à mon hôte, qui venait de s'étendre sur un divan, voilà une bibliothèque qui ferait honneur à plus d'un palais des continents, et je suis vraiment émerveillé, quand je songe qu'elle peut vous suivre au plus profond des mers.

— Où trouverait-on plus de solitude, plus de silence, monsieur le professeur ? répondit le capitaine Nemo. Votre cabinet du Muséum vous offre-t-il un repos aussi complet ?

— Non, monsieur, et je dois ajouter qu'il est bien pauvre auprès du vôtre. Vous possédez là six ou sept mille volumes...

— Douze mille, monsieur Aronnax. Ce sont les seuls liens qui me rattachent à la terre. Mais le monde a fini pour moi le jour où mon *Nautilus* s'est plongé pour la première fois sous les eaux. Ce jour-là, j'ai acheté mes derniers volumes, mes dernières brochures, mes derniers journaux, et depuis lors, je veux croire que l'humanité n'a plus ni pensé, ni écrit. Ces livres, monsieur le professeur, sont d'ailleurs à votre disposition, et vous pourrez en user librement<sup>108</sup>. »

Il semble difficile d'imaginer un lieu pareil à l'intérieur d'un appareil soumis au flux et au reflux de l'océan, aux caprices des éléments et à la houle parfois déchaînée, et pourtant, en dépit de tous ces obstacles que la nature oppose, Jules Verne fait du *Nautilus* un lieu d'étude et de savoir, ce qui permet au capitaine Nemo de se construire un ethos de savant raffiné, ainsi que de valoriser les connaissances du professeur Aronnax, voire même celles de Conseil (bien qu'il ait un statut inférieur à celui de son employeur). Dans un sens, il est compliqué de donner tort à Benjamin, lorsqu'on constate que le sous-marin intègre tous les codes de la bonne société parisienne, et que l'on peut même pousser le vice jusqu'à distinguer un orgue sur l'une des gravures représentant le *Nautilus*. Ce décor de salon ne correspond pas à la vision que l'on se fait du voyage aujourd'hui, mais il faut envisager cela du point de vue du XIX<sup>e</sup> siècle pour s'apercevoir que, en dépit du développement des moyens de transport, se déplacer à l'aide du progrès technique n'est pas une chose si aisée ; Jules Verne emploie donc la narration afin de faciliter les conditions de déplacement et d'en faire une sorte de voyage onirique – ou de voyage idéal. Cette fois, ce n'est pas de l'intégration de la technologie au quotidien dont nous parlons, mais plutôt du quotidien à la

---

<sup>108</sup> *Op.cit.*, Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, p.89-90



technologie, afin d'harmoniser les traits métalliques et sévères du progrès industriel pour en faire un instrument plus confortable, aux couleurs de l'aisance bourgeoise. Ainsi, l'on découvre un prodige d'élégance à l'intérieur d'un prodige de technologie.

- Un usage circonstancié de la technologie dans l'utopie médiévalisée de Morris

Avant de revenir quelques instants encore sur le *Nautilus*, il est important de mentionner un autre détail : nous avons déjà examiné l'intégration de la technologie dans le quotidien, présent à des degrés plus ou moins importants dans notre corpus, nous avons également constaté l'effet inverse d'une intégration du quotidien à la technologie. Il faut désormais pointer du doigt la mise en avant de la technologie comme étant un phénomène anormal, ou du moins exceptionnel. En effet, dans les *Nouvelles de nulle part* de William Morris, il est possible de croire, à la lumière de nos analyses précédentes, que l'utopie futuriste ne comporte pas d'usage technologique, étant donné le rejet dont fait preuve l'auteur à son égard. Il est pourtant possible de trouver quelques mentions des usages techniques chez les habitants de ce nouveau monde imaginé par le socialiste :

All work which would be irksome to do by hand is done by immensely improved machinery<sup>109</sup>.

Traduction : Tout ouvrage qu'il serait fastidieux de faire à la main est exécuté par des machines extrêmement perfectionnées<sup>110</sup>.

Bien qu'elle n'en ait peut-être pas l'air *a priori*, cette courte citation est fondamentale dans l'œuvre de Morris, puisqu'elle nous permet de déterminer sans l'ombre d'un doute qu'il y a bien des restes du XIX<sup>e</sup> siècle au sein de l'utopie socialiste, et qu'il ne rejette pas en bloc l'intégralité des acquis passés. Malgré le fait qu'il considère la Révolution Industrielle comme étant un échec sur tous les plans, William Morris n'en impute pas la faute aux machines et leur réserve une place dans ce futur médiévalisé. Elles ont un usage qui, au lieu d'être commun et banalisé, est rendu exclusif et circonstancié ; leur utilisation est réservée afin d'effectuer des tâches que l'homme ne peut pas effectuer par lui-même, ou qu'il n'effectuerait qu'avec beaucoup de désagrément (« *irksome* »). Nous avons donc ici un renversement par rapport à la situation initiale des usines de Thorneycroft, ou encore vis-à-vis des trains et des bateaux de Dickens et Verne ; toutefois, alors que le lecteur pouvait s'attendre à une disparition totale de la technologie dans un univers pastoral, on la retrouve tout de même à l'intérieur de l'œuvre – elle n'est simplement pas utilisée de

---

<sup>109</sup> *Op.cit.* citation anglaise, p.61.

<sup>110</sup> *Op.cit.* version française, p.231

manière régulière, et elle semble laissée en marge de la société, en tant objet auquel on a recours en cas d'urgence ou d'impasse. Cela n'est pas étonnant quand on sait que Morris dirigeait la maison d'édition *Kelmscott Press*<sup>111</sup>, qui faisait appel à la technologie pour imprimer des livres très travaillés, mais néanmoins issus d'une collaboration entre l'homme et la technique. Nous verrons plus loin que Morris ne déteste pas la machine en tant que telle, et dans son œuvre, elle se voit vidée de ses propriétés de productions industrielles pour ne demeurer que ce qu'elle était à l'origine, i.e. un outil de production au service de l'être humain, avec pour vocation de lui faciliter la tâche et non pas de fabriquer en masse.

En guise de synthèse comparative, on peut sans aucun doute confirmer l'hypothèse selon laquelle la technologie est bel et bien intégrée aux mœurs européennes, au sein même des romans, ce qui nous prouve que les écrivains – qui fournissent pourtant une réflexion parfois très critique sur la Révolution Industrielle – adhèrent pour leur part à ce monde déjà occupé par la technique. Que ce soit par l'intermédiaire des nouveaux moyens de transport, ou alors en imaginant le quotidien du futur, la technologie s'est faite une place dans nos vies dès son apparition, et le contexte romanesque ne fait pas abstraction de cet élément, tantôt assimilé au décor, tantôt plus prégnant (comme c'est le cas avec l'*Abraham Lincoln* chez Verne). Il faut toutefois noter le renversement de la situation chez Morris, qui pose le postulat inverse dans son monde utopique, avec un usage circonstancié de la machine (mais il ne la rejette pas pour autant, ce qui n'est pas peu dire). Cependant, il faut également reconsidérer un dernier élément, en ce qui concerne le *Nautilus* : son statut d'habitat bourgeois a été démontré plus haut, et met en valeur un point essentiel de son fonctionnement, à savoir qu'il ne s'agit pas d'un banal moyen de transport. Cela pose un problème non-négligeable à propos de sa position dans le roman : se pourrait-il que son caractère moteur au sein de l'intrigue n'en fasse pas seulement un instrument de locomotion, mais encore un personnage à part entière ? Afin de répondre à cette question, en autres, il convient désormais de se pencher sur la manière dont la Révolution Industrielle a influencé la construction des personnages, afin de déterminer l'existence

---

<sup>111</sup> Il s'agit de la maison d'édition de William Morris, qui prenait en charge l'impression des ouvrages choisis par l'auteur socialiste, et fabriquait également ses propres caractères typographiques afin d'offrir aux livres une grande esthétique visuelle. Fondée en 1891, dans les dernières années de la vie de Morris, la *Kelmscott Press* représente l'aboutissement des idéaux artistiques de l'écrivain, qui apporte un souci particulier à la qualité de l'impression et ramène ainsi la machine à son rôle d'adjuvant technologique utilisé pour réaliser, non plus un travail industriel et dépersonnalisant, mais plutôt une œuvre d'art issue d'une collaboration entre l'homme et la technologie.

probable d'un personnage-machine, ou du moins de voir en quoi la technologie modifie leur conception.

\*

## C- Construction et déconstruction du personnage

Le XIX<sup>e</sup> siècle est un moment de redéfinition de l'ordre social, et c'est dans cette optique qu'il faut considérer la construction des personnages au sein de notre corpus. La noblesse s'effondre après la Révolution Française, et elle connaît également une forte décadence en Angleterre avec la chute du système d'organisation sociale féodal, à tel point que, pour subsister, elle va devoir s'homogénéiser avec la classe bourgeoise, triomphante au moment de l'ère victorienne. Qui plus est, la transition vers le monde industriel ne se fait pas non plus sans affecter les autres niveaux de la société : les travailleurs deviennent des prolétaires, et la bourgeoisie, étoile montante du XVIII<sup>e</sup> siècle, consolide sa position avec l'aide de l'industrie, de la machine à vapeur, du charbon et de l'acier. La Révolution Industrielle apparaît donc comme étant l'un des paramètres fondateurs d'un nouveau social (sans pour autant en être le seul<sup>112</sup>), et il semble légitime de se demander dans quelle mesure elle influence la représentation de l'être humain dans le cadre romanesque. En d'autres termes, nous devons nous demander ce que les personnages nous révèlent du rapport qu'entretiennent les hommes et la société technologisée, toujours en considérant que le texte agit comme un miroir plus ou moins déformé par le prisme subjectif de l'auteur.

### 1- *Les enfants de la Révolution Industrielle*

L'enfant de la Révolution Industrielle, c'est avant tout l'esprit rationnel et logique qui s'empare du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est de lui que découlent les inventions, les rouages, les machines...etc. – bien qu'une large partie de cette technologie soit issue d'un héritage du

---

<sup>112</sup> Il faut en effet considérer l'avancée des sociétés européennes vers une transition démographique, les progrès politiques et technologiques qui permettent le *take-off* au sortir du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'évolution des campagnes, l'augmentation de la production alimentaire et des biens de consommation. Le processus de la Révolution Industrielle est basé sur une corrélation entre un contexte politique, social, économique, technologique, qui accompagne l'évolution des sociétés vers le mode de consommation capitaliste (bien que certains historiens considèrent que le capitalisme existe déjà à l'époque et trouvent ses embryons à Florence au siècle des Médicis, i.e. au XVI<sup>e</sup> siècle). Dans l'optique de notre réflexion, essentiellement littéraire, nous ne mettons en avant que l'aspect technologique, mais il ne faut pas oublier l'existence d'autres paramètres qui représentent également des conditions *sine qua non* au décollage que connaissent l'Angleterre et la France du XIX<sup>e</sup> siècle.

XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous parlions justement un peu plus tôt de l'existence potentielle d'un homme-machine, et même s'il sera toujours temps d'y revenir plus tard dans notre réflexion, il n'est pas inintéressant de voir à quel point l'esprit des personnages reflète justement la volonté rationnelle qui se manifeste dès le début du siècle. On retrouve deux types de personnages novateurs dans les romans contemporains du *take-off* – ou du moins deux qui nous concernent particulièrement – à savoir le scientifique et le scientifique<sup>113</sup>. Les deux sont représentatifs de ce que Nietzsche appellera à l'aube des Temps Modernes « la mort de Dieu »<sup>114</sup>, i.e. qu'ils n'ont aucune croyance et participent à l'éradication du *mythos*<sup>115</sup>. Le but n'est plus d'expliquer le monde en se basant sur des fables aux visées eschatologiques, mais plutôt de le rationaliser, de démonter ses rouages pour mettre en relief son fonctionnement – dans un sens, le monde est devenu une immense machine dont il faut dresser un schéma technique.

- La figure du scientifique vernien

En guise de point de départ, il faut noter que le scientifique apparaît comme un garant technique chez Jules Verne, puisqu'il a tout d'abord une fonction plus ou moins explicative dans ses romans : il sert à garantir les arguments scientifiques auprès du lecteur, afin de crédibiliser la trame romanesque et d'offrir un appui sur lequel peuvent se reposer les pseudo-inventions de l'auteur nantais. Le scientifique apparaît donc comme étant un spécialiste, comme c'est le cas avec le professeur Aronnax, qui sert de narrateur dans le but de mettre en relief les différents aspects du *Nautilus*, et notamment son fonctionnement technique. Mais c'est aussi la raison pour laquelle on comprend que l'appareil du capitaine Nemo est hors-norme ; il parvient à abasourdir le professeur, qui n'a de cesse de qualifier cette machine avec des superlatifs.

Que ce qui est prodigieux vienne du Créateur, c'est tout simple. Mais trouver tout à coup, sous ses yeux, l'impossible mystérieusement et humainement réalisé, c'était à confondre l'esprit<sup>116</sup>!

---

<sup>113</sup> Dans l'usage du terme « scientifique », il faut comprendre « l'homme rationnel à l'extrême », et pas uniquement celui qui a une foi trop importante dans le progrès technique. En effet, cette définition est largement extensible au XIX<sup>e</sup> siècle, et la foi dans les sciences rejoint une foi primaire dans le pouvoir de l'esprit humain et de la raison pure.

<sup>114</sup> Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, édité par Paul Mathias, trad. Geneviève Bianquis, [1996] 2006, Paris, Flammarion.

<sup>115</sup> Nous reprenons ici le terme grec signifiant « parole », « discours », « récit » ou « légende », et qui est étymologiquement à l'origine du mot français « mythe ». Il s'agit de désigner une forme de savoir et de discours relevant du genre narratif et ayant pour vocation d'expliquer les phénomènes du monde par l'intermédiaire d'un récit. En ce sens, la théogonie grecque, tout comme la bible chrétienne qui a tant influencé l'Europe littéraire, reposent sur cette notion de *mythos*.

<sup>116</sup> *Op.cit*, Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, p.58

Si une telle phrase possède un impact sur le lecteur, c'est parce qu'il se repose justement sur la figure scientifique, qui fait désormais office de référence. On constate donc l'importance qui est accordée à cet *homo scientificus*, i.e. l'homme qui possède les connaissances. Qui plus est, le lecteur n'est pas le seul à prendre appui sur Aronnax, puisque Verne lui fabrique un solide ethos de scientifique dès le début du roman, en en faisant un professeur réputé, un « savant », comme on peut parfois le lire. La simple étymologie de tous ces termes – « scientifique », « savant »...etc. – place clairement le personnage en position de force ; il a autorité sur la narration, il la tient au bout de sa plume, mais impose également son autorité au cœur de la trame narrative, jusque dans ses relations vis-à-vis des autres personnages, et enfin son discours possède une certaine valeur aux yeux du lecteur du fait de sa position de garant de la science et du savoir.

A mon arrivée à New York, plusieurs personnes m'avaient fait l'honneur de me consulter sur le phénomène en question. J'avais publié en France un ouvrage *in-quarto* en deux volumes intitulé : *Les Mystères des grands fonds sous-marins*. Ce livre, particulièrement goûté du monde savant, faisait de moi un spécialiste dans cette partie assez obscure de l'histoire naturelle. Mon avis me fut demandé<sup>117</sup>.

On constate, avec cette présentation rédigée par Aronnax lui-même, qu'il se fabrique rapidement un ethos de savant réputé, principalement grâce à sa maîtrise d'un savoir qui est peu accessible (« un spécialiste dans cette partie assez obscure de l'histoire naturelle »), y compris pour ses collègues, eux-aussi détenteur du savoir. On se trouve donc à la pointe de raffinement en ce qui concerne une science particulière – autrement dit, Verne fait d'Aronnax un expert qu'il taille sur mesure pour son roman. Nous sommes face à un spécialiste des fonds marins, qui a rédigé des traités sur le sujet (encore un argument d'autorité qu'il avance, puisqu'il a même écrit deux volumes), à qui l'on vient demander conseil lorsqu'il s'agit de trancher sur la nature de la mystérieuse bête qui attaque les navires dans l'incipit. C'est aussi le professeur qui réfute la théorie d'un sous-marin pirate, allant même jusqu'à imposer son savoir au baleinier Ned Land en lui garantissant qu'il s'agit d'un cétacé, et non d'une machine. On discerne ici les prémices d'un monde que nous connaissons bien, en habitants du XXI<sup>e</sup> siècle : un monde d'experts, où ceux qui possèdent le savoir sont ceux qui ont pignon sur rue<sup>118</sup>. C'est là ce que nous révèle la

---

<sup>117</sup> *Op.cit*, Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, p.17

<sup>118</sup> Nous pouvons reprendre à notre compte une critique qu'a établi le philosophe Michel Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir ; naissance de la prison* (1975), à propos de l'expertise psychiatrique dans le domaine judiciaire. Selon lui, la cour de justice se laisse envahir par des experts qui tranchent à la place du juge en cherchant à savoir non pas de quelle manière le crime a été commis, mais plutôt pourquoi, ce qui implique la formation d'un lien psychique et relationnel avec l'esprit du criminel, conduisant ainsi à la rupture du *dura lex, sed lex* (« la loi est dure, mais c'est la loi »). De même, nous assistons au XIX<sup>e</sup> siècle à l'émergence d'une série d'experts scientifiques dont le rôle est d'expliquer avec fermeté et raison les

construction du personnage principal de *Vingt mille lieues sous les mers* : le XIX<sup>e</sup> siècle laisse derrière-lui les *mythos* dogmatiques de l'Eglise pour entrer dans une ère où l'explication de la *physis* aristotélicienne<sup>119</sup> domine, i.e. une ère où l'homme va tenter d'asseoir sa domination sur la nature, d'en expliquer les phénomènes et d'accroître son savoir rationnel afin de se garantir des certitudes qui ne reposent pas sur la foi. Dans ce nouveau monde, à la fois paradigme et produit de la Révolution Industrielle, le personnage type du scientifique semble être incontournable, d'autant plus chez un auteur qui fait reposer ses *Voyages Extraordinaires* sur l'innovation technologique et le progrès mécanique.

La position de force qui semble être intrinsèque au personnage du scientifique se confirme en tant qu'élément fondateur de cette typologie lorsqu'on regarde de plus près la posture du savant fou dans *Une fantaisie du docteur Ox*. Les points communs avec Aronnax sont flagrants, si l'on exclut l'aspect de la folie conquérante : les deux hommes dominant le récit et en sont la clef de voûte, même si Ox demeure nettement moins présent qu'Aronnax, en dépit du caractère éponyme de la nouvelle ; les deux sont en position de force vis-à-vis d'un subalterne qui en sait moins qu'eux, que ce soit Conseil ou Ygène ; les deux sont des éléments moteurs de l'action, qui sont des motifs de la présence scientifique au sein du roman – Ox parce qu'il crée la machine à gaz, Aronnax parce qu'il se retrouve à bord d'un engin dont il explique le fonctionnement, certes avec l'aide du capitaine Nemo par endroits, mais nous reviendrons sur ce point un peu plus loin. Au bout du compte, la seule différence entre les deux savants réside peut-être dans l'usage qu'ils font de leur savoir, et cela aussi nous y reviendrons lorsqu'il sera temps de traiter les enjeux moraux de la technologie. En attendant, il faut surtout retenir le rôle essentiel du scientifique, qui est présenté comme étant le détenteur d'un savoir, et par là même d'une forme de pouvoir, à la fois sur l'action fictionnelle et sur l'écriture du récit. Quoi de plus naturel, dans ce cas, que d'en faire un moteur du roman d'aventures, puisque l'aventure nécessite des

---

principes de la *physis* (comprendre « le fonctionnement de la nature »), ce qui a pour conséquence d'en faire des individus possédant une certaine autorité (qu'elle soit légitime ou non n'étant pas ici la question). En ce sens, si nous considérons la mort de Dieu et l'avènement des sciences, il ne serait pas aberrant de dire que le savant a remplacé l'ecclésiastique.

<sup>119</sup> Aristote est l'auteur d'un traité intitulé la *Physique*, qui prend la forme d'une introduction épistémologique à l'ensemble de ses ouvrages sur les sciences naturelles ; il pose donc les bases des connaissances sur les réalités naturelles, en les caractérisant par le changement et les phénomènes. Il s'agit d'un ouvrage fondateur qui tend à expliquer le fonctionnement de la nature et les rouages qui la composent (avec plus ou moins de validité scientifique), ce qui en fait le paradigme de la physique moderne, d'où l'usage récurrent dans notre réflexion du terme *physis* pour qualifier l'élément naturel et les ficelles qui le régissent.

rebondissements incroyables qui peuvent être mis en place grâce à la technique et aux nouvelles études qui sont menées à cette époque.

- L'ultranationalisme comme dérive de l'utilitarisme benthamien chez Dickens

Toutefois, l'*homo scientificus* n'est pas uniquement représenté dans les romans d'aventures et ne se cristallise pas seulement autour du scientifique. Car s'il est en mesure d'expliquer les lois de la nature et d'en dégager des théories et des constantes, il n'est pas le seul qui se revendique « savant ». Charles Dickens nous le prouve bien en choisissant d'exploiter une figure à la fois différente et semblable, à savoir celle du scientifique, et plus précisément d'un utilitariste rationalisant le monde à tel point qu'il pense pouvoir quantifier le bonheur. La différence entre ces deux types de personnages est visible grâce à la caricature que Dickens établit. En effet, la satire a pour conséquence de grossir les traits des personnes dont on se moque afin d'en dresser une forme de typologie ; c'est la raison pour laquelle on comprend dès les premières lignes du roman que le personnage principal de *Temps difficiles*, Thomas Gradgrind, est l'exemple même d'un homme qui ne se repose que sur des éléments rationnels :

Now, what I want is, Facts. Teach these boys and girls nothing but Facts. Facts alone are wanted in life. Plant nothing else, and root out everything else. You can only form the minds of reasoning animals upon Facts: nothing else will ever be of any service to them. This is the principle on which I bring up my own children, and this is the principle on which I bring up these children. Stick to Facts, sir!<sup>120</sup>

**Traduction** : Or donc, ce qu'il me faut, ce sont des Faits. Vous n'enseignerez à ces garçons et à ces filles que des Faits. Dans la vie on n'a besoin que de Faits. Ne plantez rien d'autre et extirpez tout le reste. Vous ne pouvez former l'esprit d'animaux raisonnables qu'avec des Faits ; rien d'autre ne leur sera jamais d'aucune utilité. C'est d'après ce principe que j'ai élevé mes propres enfants et d'après ce principe que j'élève ces enfants-là. Tenez-vous-en aux Faits, Monsieur!<sup>121</sup>.

Cet incipit nous en apprend énormément, à la fois sur la doctrine utilitariste qui se répand en Angleterre au XIX<sup>e</sup> siècle (et nous reviendront dessus dans une autre partie)<sup>122</sup>, mais également sur l'esprit incroyablement scientiste qui forme la personnalité de Thomas Gradgrind. La répétition assommante du terme « *Facts* », martelé comme un mantra, est renforcé par l'aspect de sa majuscule, qui le place au-dessus de tous les autres mots, y

<sup>120</sup> *Op.cit*, Charles Dickens, *Hard Times*, p.1

<sup>121</sup> *Op.cit*, Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.21

<sup>122</sup> Nous avons précisé antérieurement que, selon Jeremy Bentham, théoricien de l'utilitarisme, une action est « utile » lorsqu'elle vise à accroître la somme de bonheur d'un corps social, que ce soit au détriment de l'individu ou non. La pensée rationnelle de l'utilitarisme incite donc à prendre en compte le fait (ou l'acte) afin de déterminer s'il sera moralement acceptable ou non, mais pas en se basant sur des conceptions affectives de la morale ; il est plus sage, selon les utilitaristes, de juger de la morale d'une action en calculant son potentiel d'utilité (au sens « accroissement de la somme totale de bonheur d'une société »).

compris d'un point de vue graphique dans le texte ; on peut également noter l'exclusion du terme par la virgule dès la première phrase, ce qui crée un isolement syntaxique au moment de la lecture, et fait ainsi de ce terme le mot clef, non seulement dans l'incipit, mais également pour la suite roman. On comprend dès le début que ces « Faits » sont la nouvelle religion, et qu'il faut s'y tenir de manière presque dogmatique, car ils servent à éduquer ce que le personnage principal nomme des « animaux raisonnables », à l'instar d'Aristote<sup>123</sup>. Lorsqu'on comprend que l'on traite d'éducation et d'enfants, on n'est que peu surpris de découvrir la solide critique que Dickens met en place, non pas en attaquant frontalement le système, mais bien en l'exacerbant pour en faire une démonstration par l'absurde ; et si l'on découvre Thomas Gradgrind par l'intermédiaire d'un discours direct dès le début, c'est parce qu'on entame le roman, non pas sur une description objective, mais bel et bien sur une doctrine qui va infuser à travers toute la trame du texte et qui, au bout du compte, va définir le personnage ultra-rationnel et son comportement à mesure que l'histoire va se dérouler. La description ne vient que plus loin, et elle reprend ce que l'on présageait déjà à travers ces premières paroles, dans un chapitre qui traite toujours de l'éducation, intitulé avec beaucoup d'ironie « le massacre des innocents » (« *murdering the innocents* ») – sûrement en référence au massacre biblique<sup>124</sup> perpétré de manière très pragmatique par le roi Hérode, et ici par Thomas lui-même, qui, selon Dickens, détruit l'esprit des enfants avec ses conceptions trop rationnelles du monde :

Thomas Gradgrind, sir. A man of realities. A man of facts and calculations. A man who proceeds upon the principle that two and two are four, and nothing over, and who is not to be talked into allowing for anything over. Thomas Gradgrind, sir – peremptorily Thomas – Thomas Gradgrind. With a rule and a pair of scales, and the multiplication table always in his pocket, sir, ready to weigh and measure any parcel of human nature, and tell you exactly what it comes to. It is a mere question of figures, a case of simple arithmetic. You might hope to get some other nonsensical belief into the head of George Gradgrind, or Augustus Gradgrind, or John Gradgrind, or Joseph Gradgrind (all supposititious, non-existent persons), but into the head of Thomas Gradgrind – no, sir!<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Cf. Aristote, *Catégories. De l'interprétation*, trad. fr. de J. Tricot, 1959, Paris, Vrin. On retrouve ici une référence à la pensée aristotélicienne qui veut que l'homme soit naturellement un animal politique, autrement dit un animal qui vit en groupe et s'organise dans sa gestion de la *Polis* (i.e. la Cité). La reprise par Dickens dans la bouche d'un utilitariste renforce cette impression d'un être qui n'existe que pour servir une société, et non pas en tant qu'individu propre, doté d'émotions et de sentiments. On ne considère plus que sa fonction rationnelle, politique, mais aussi économique au XIX<sup>e</sup> siècle, ce qu'Aristote n'avait pas prévu, puisque l'Antiquité ne connaît pas la notion de capitalisme libéral au sens où on l'entend à l'époque victorienne.

<sup>124</sup> Cf. « Le Massacre des Innocents » ou « *Massacre of the Innocents* », Evangile selon Matthieu, chap.2, versets 16-18. Cet épisode se déroule en parallèle de la fuite de la famille du Christ en Egypte ; les mages ayant annoncé au roi Hérode l'arrivée du Roi des Juifs, peu après la naissance de Jésus, le souverain ordonne le meurtre de tous les enfants de moins de deux ans dans la région de Bethléem. De nombreux tableaux ont été faits sur ce sujet chrétien, le plus célèbre étant peut-être celui de Nicolas Poussin (en 1629), qui a également peint une fuite en Egypte.

<sup>125</sup> *Op.cit.*, Charles Dickens, *Hard Times*, p.2



**Traduction** : Thomas Gradgrind, Monsieur. Un homme de réalités. Un homme de faits et de calculs. Un homme qui agit selon le principe que deux et deux font quatre, rien de plus, et qui ne se laissera pas persuader d'admettre que cela fasse rien de plus. Thomas Gradgrind, Monsieur – péremptoirement Thomas – Thomas Gradgrind. Avec une règle et une balance, et la table de multiplication toujours dans la poche, Monsieur, prêt à peser et à mesurer n'importe quelle parcelle de nature humaine et à vous en dire exactement le montant. Ce n'est qu'une affaire de chiffres, un simple calcul arithmétique. Vous pourriez espérer faire entrer quelque autre croyance absurde dans la tête de George Gradgrind, ou d'Augustus Gradgrind, ou de John Gradgrind ou de Joseph Gradgrind (tous des personnages hypothétiques, non existants) mais dans la tête de Thomas Gradgrind, non, Monsieur<sup>126</sup> !

La présentation établie par le narrateur dresse immédiatement un ethos du rationaliste qui, comme chez Jules Verne, est placé *a priori* en position de force, notamment avec le martèlement des « *sir* », qui peut faire écho à un univers militaire, mais qui est probablement plus en rapport avec son poste de « *school board Superintendent*<sup>127</sup> ». Toutefois, là où Jules Verne inscrit dans le marbre le sérieux d'Aronnax, Dickens s'amuse, avec ce ton très *tongue-in-cheek*, à dresser un portrait de Thomas qui n'est pas si flatteur. En effet, on comprend rapidement que le rationaliste, comme le scientifique, est versé dans les sciences empirico-formelles ; on le voit bien avec la redondance des faits (« *facts* »), la mention de « la règle et de la balance » (« *a rule and a pair of scales* »), mais également avec l'idée de mesurer la nature humaine comme si elle n'était qu'un élément quantifiable (« *ready to weigh and measure any parcel of human nature* ») ; on distingue ici le début d'une critique importante s'opposant à l'utilitarisme benthamien, qui prétend pouvoir quantifier rationnellement une somme de bonheur social. Cette description nous fait réaliser que l'esprit du personnage réduit le monde à la science (d'où une possible appellation de scientifique si on se base sur la représentation que Dickens fait de l'utilitariste, bien que la philosophie utilitariste en elle-même s'éloigne davantage de cet aspect) ; pour le personnage principal de *Temps difficiles*, tout peut-être expliqué car tout a nécessairement une explication rationnelle, et ce qui ne l'est pas est réfuté (« *nonsensical belief* »). Cependant, en nous présentant cet homme qui ne croit que dans les faits, Dickens fait appel à une ironie qui nous rend sympathiques ces George, Augustus, John et Joseph, qui n'existent pas, mais qui auraient sans aucun doute été plus ouverts d'esprit que Thomas. Le sérieux avec lequel il est ici introduit contraste avec l'exagération du personnage, qui, à vouloir se forger un esprit trop scientifique, en devient ridicule,

---

<sup>126</sup> *Op.cit.*, Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.22-23

<sup>127</sup> Comprendre « agent de supervision », donc un poste relativement important dans une ville comme Coketown, car Gradgrind est en charge de la gestion de l'éducation, ce qui n'est pas un hasard quand on connaît l'importance qu'accorde Dickens à ce point – lui qui a passé sa vie à se battre contre le travail des enfants et pour une école accessible à tous, car il sait, pour avoir été pauvre et n'avoir eu une éducation que parcellaire, que c'est le meilleur moyen d'accès à l'élévation sociale.

notamment avec la surenchère des instruments de mesure. Il est évident que Dickens se moque de lui, et pourtant il nous expose en même temps une figure qui va dominer le roman avec ses principes froids et calculateurs. Pour en revenir au titre du chapitre dont est extrait la présentation, on pourrait même supposer que la méthode d'Hérode de massacrer une masse d'enfants pour en atteindre un seul ne poserait pas de problème logique à Gradgrind, puisqu'elle se veut rationnelle et pragmatique.

Même si la rigidité de la description le rend ridicule, Thomas Gradgrind correspond pourtant bien à la définition que l'on trouve du scientifique et en est par là même un exemple personnifié, puisqu'il considère qu'« il n'y a de vérité que dans la science<sup>128</sup> ». Mais il y a pourtant une très large différence entre le scientifique vernien et le scientifique de Dickens ; l'un examine le monde pour en tirer des explications, tandis que l'autre, bien qu'il prétende avoir mis au point une méthode économique, ne fait que se baser sur un savoir qu'il accumule. Autrement dit l'un met fin au *mythos* en expliquant les divers fonctionnements de la réalité, et l'autre cherche à se remplir de faits, d'explications – il s'agit donc d'un incrédule qui ne veut croire que dans l'empirisme – parce qu'ils lui donnent une impression de contrôle sur la réalité. Toutefois, on pourrait trouver un point commun entre Ox, caricature du savant fou, et Gradgrind, satire du rationaliste : ils sont tous les deux dans l'excès, versé dans la science à l'extrême – et ils ne se départagent plus que sur le plan moral, puisque l'un veut ouvertement faire le mal, tandis qu'on pourrait dire que l'autre a les meilleures intentions du monde. Le texte nous dit en effet que Thomas éduque des enfants en étant persuadé de les armer pour la vie qui les attend (« *Facts: nothing else will ever be of any service to them* »). Cependant, pour apporter une certaine nuance, il faut prendre en compte le fait que le modèle utilitariste sur lequel est basé le personnage de Gradgrind possède une part de rationalisme inhérente à cette philosophie matérialiste, pragmatique et conséquentialiste, même s'il ne faut pas en arriver à la conclusion que l'utilitarisme n'est basé que sur une conception scientifique des choses ; nous reviendrons plus en détail sur l'influence de cette philosophie lorsque nous parlerons de la construction d'une société technologico-industrielle.

Pour établir une synthèse rapide et partielle, on constate que les deux enfants de la Révolution Industrielle se construisent à partir d'une seule et même notion, qui est celle du savoir (*scientia*). Que ce soit chez Verne, avec Aronnax et Ox – ou encore les habitants du Paris de 1960 qui sont également basés sur le modèle scientifique/utilitariste – ou avec la

---

<sup>128</sup> Larousse de poche, édition 2012 [1998], article « scientisme » p.741

figure de Gradgrind chez Dickens, on constate que le besoin de connaissance est absolument fondamental pour dominer le récit et se constituer une force en son sein, y compris si l'on est victime de la satire de l'auteur. Scientifiques et scientifiques ne sont pas identiques, mais ils se ressemblent sur certains aspects, et ont surtout vocation à remplacer les anciennes croyances par des connaissances pures et dures qui vont structurer le monde ; en ce sens, le roman nous offre un reflet de la société de son temps, parfois avec un regard passé au vitriol, parfois en rendant justice à l'importance de la science dans l'évolution du siècle.

- L'ouvrier des manufactures : un enfant malmené de la Révolution Industrielle

Il reste un dernier type de personnage que l'on pourrait considérer à juste titre comme ayant été engendré par la Révolution Industrielle, à savoir la figure de l'ouvrier, et plus précisément celle du « manœuvre » (les fameux « *Hands* » dont nous avons parlé plus haut). Ce personnage est majoritairement présent chez Dickens, et ne se retrouve que très peu dans les autres œuvres de notre corpus. C'est l'auteur victorien qui lui accorde toute sa dimension, en brossant un tableau de la société depuis les classes les plus hautes jusqu'aux classes les plus basses ; on retrouve ainsi l'ouvrier industriel avec le personnage de Stephen Blackpool. Il est bel et bien le fruit du *take-off*, puisqu'il est issu d'une mutation sociale qui, au sortir du XVIII<sup>e</sup> siècle, transforme les artisans et les corporations en travailleurs des manufactures. Ainsi, il est on ne peut plus lié à cette Révolution, et il pose pourtant problème dans le sens où il a été engendré par la Révolution Industrielle pour servir la Révolution Industrielle. On pourrait dire que les gens comme Thomas Gradgrind, ou encore le manufacturier Bounderby, sont les bénéficiaires des changements technologiques, tandis que Blackpool n'existe que pour être un rouage de la machine. On trouve la preuve d'une telle intégration dans la citation suivante, qui sera à reprendre plus tard du point de vue de la relation de l'homme à la machine :

Old Stephen was standing in the street, with the old sensation upon him which the stoppage of the machinery always produced – the sensation of its having worked and stopped in his own head<sup>129</sup>.

**Traduction** : Le vieux Stephen se tenait debout dans la rue, encore sous l'empire de la sensation bizarre que lui donnait toujours l'arrêt des machines, la sensation qu'elles avaient travaillé et qu'elles s'étaient arrêtées dans sa tête<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> *Op.cit*, Charles Dickens, *Hard Times*, p.45

<sup>130</sup> *Op.cit*, Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.103

Le « *in his own head* » nous montre à quel point l'assimilation entre le « *Hand* » et son outil de travail est puissante ; au-delà d'une simple métonymie, il s'agit d'une véritable intégration. Le personnage du manoeuvre est intrinsèquement rattaché à son outil de travail et à son rôle social – et il sera évidemment examiné plus en détail, bien que pour le moment nous ne soyons intéressés que par sa construction en tant que personnage. C'est pour cette raison qu'il est possible de le considérer comme étant davantage une pièce du système, une conséquence nécessaire, un morceau de la matrice technologique, plutôt qu'un enfant de la Révolution Industrielle – ou alors s'il est au rang de ces enfants, c'est une forme de bâtard illégitime, de ceux qu'on n'assume pas. Cette nuance met en relief un point qui est fondamental, puisque nous avons parlé jusque-là des figures du scientifique et du scientifique, tout en omettant de préciser un élément fondateur dans la construction de ces personnages ; ils sont présentés comme des êtres humains absolument dénués d'émotion, là où un personnage-rouage est lui victime de sa position sociale, bien qu'il ait des sentiments, puisqu'il est amoureux d'une autre manufacturière, Rachael.

Morris, quant à lui, n'engendre pas véritablement d'enfant de la Révolution Industrielle dans les *Nouvelles de nulle part*, si ce n'est par l'intermédiaire des idéaux politiques et de la lutte sociale, mais cela devra être traité dans un autre point<sup>131</sup>. Il faut donc se concentrer davantage sur l'idée majeure que nous avons formulée, à savoir que nous sommes en présence de personnages qui détiennent le pouvoir parce qu'ils ont la *scientia*, i.e. le savoir. Mais ce savoir est-il exclusivement scientifique ? Leur constitution narrative n'est-elle qu'un simple amas de faits et d'éléments empiriques ? Pour comprendre de quel bois sont constituées les nouvelles effigies du XIX<sup>e</sup> siècle, il faut à présent examiner le substrat qui les compose.

## 2- *Substrat bourgeois et construction culturelle*

Le simple fait de parler de nouvelles effigies pourrait en lui-même être considéré comme étant partiellement faux, car bien qu'il y ait création effective d'un nouveau type de personnages, basée sur les conceptions novatrices du savoir, il n'est pas possible pour autant de dire que ces personnages sont apparus *ex nihilo* au sein des fictions du XIX<sup>e</sup> siècle, de manière détonante. Si leur émergence est vue comme naturelle par un lecteur

---

<sup>131</sup> On pourrait en effet considérer que son personnage principal, William Guest, en tant qu'enfant de la Révolution Industrielle, pétri de culture marxiste et façonné par les idées socialistes de l'auteur, mais il ne possède en réalité qu'une silhouette intellectuelle, sans réelle forme du fait de la narration à la première personne et du manque de description physique.

contemporain, c'est principalement parce que leur substrat se construit à partir d'un modèle préexistant, celui du bourgeois cultivé, nourri de savoirs humanistes et forgé par une certaine éducation. Il est possible de partir de ce postulat hypothétique afin d'analyser notre corpus ; nous posons donc le présupposé que les personnages détenteurs du savoir sont également ceux qui sont porteurs d'un bagage culturel extrêmement important, que ce soit Aronnax chez Verne ou bien même William Guest chez Morris.

- William Morris et Jules Verne : la bourgeoisie héritière d'une culture savante

Les personnages du roman de la Révolution Industrielle semblent, pour une part en tout cas, relever d'un modèle très bourgeois. Aronnax par exemple, maîtrise aussi bien les Anciens que les Modernes, et cette opposition infuse à travers une large part de l'œuvre, entretenue par une dialectique qui oscille entre darwinisme, classification des espèces, et reprise des mythes hellénistiques et des auteurs antiques, comme par exemple lors de la présentation de l'Atlantide au fond de l'océan, référence directe aux dialogues de Platon.

Quel éclair traversa mon esprit ! L'Atlantide, l'ancienne Méropide de Théopompe, L'Atlantide de Platon, ce continent nié par Origène, Porphyre, Jamblique, D'Anville, Malte-Brun, Humboldt, qui mettaient sa disparition au compte des récits légendaires, admis par Possidonius, Pline, Ammien-Marcellin, Tertullien, Engel, Sherer, Tournefort, Buffon, d'Avezac, je l'avais là sous les yeux, portant encore les irrécusables témoignages de sa catastrophe ! C'était donc cette région engloutie qui existait en dehors de l'Europe, de l'Asie, de la Libye, au-delà des colonnes d'Hercule, où vivait ce peuple puissant des Atlantes, contre lequel se firent les premières guerres de l'ancienne Grèce.

L'historien qui a consigné dans ses écrits les hauts faits de ces temps héroïques, c'est Platon lui-même. Son dialogue de Timée et de Critias a été, pour ainsi dire, tracé sous l'inspiration de Solon, poète et législateur.

Un jour, Solon s'entretenait avec quelques sages vieillards de Sais, ville déjà vieille de huit cents ans, ainsi que le témoignaient ses annales gravées sur le mur sacré de ses temples. L'un de ces vieillards raconta l'histoire d'une autre ville plus ancienne de mille ans. Cette première cité athénienne, âgée de neuf cents siècles, avait été envahie et en partie détruite par les Atlantes. Ces Atlantes, disait-il, occupaient un continent immense plus grand que l'Afrique et l'Asie réunies, qui couvrait une surface comprise du douzième degré de latitude au quarantième degré nord. Leur domination s'étendait même à l'Égypte. Ils voulurent l'imposer jusqu'en Grèce, mais ils durent se retirer devant l'indomptable résistance des Hellènes. Des siècles s'écoulèrent. Un cataclysme se produisit, inondations, tremblements de terre. Une nuit et un jour suffirent à l'anéantissement de cette Atlantide, dont les plus hauts sommets, Madère, les Açores, les Canaries, les îles du cap Vert, émergent encore<sup>132</sup>.

L'apparition de l'Atlantide dans le domaine du roman d'aventures n'a rien d'étonnant pour un lecteur d'aujourd'hui, surtout si l'on considère les nombreux fantasmes et les pléthores

---

<sup>132</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, p.326-327

de fictions qui se sont formés autour de cette terre légendaire. Ce qui est beaucoup plus intéressant en revanche, c'est de voir à quel point la vision de Jules Verne se trouve sur la brèche entre Ancien et Moderne, notamment par la considération qu'il accorde à Platon : de manière très rationnelle, il le voit comme étant un historien et non pas un philosophe. En le présentant comme tel il apporte une forme de crédibilité à ses écrits en les sortants du domaine des notions abstraites et des mythes, ce qui le hausse au niveau des savants modernes, rationnels et adeptes de faits, surtout dans un domaine aussi chargés en évènements que l'historiographie. Platon devient ainsi une source fiable parmi d'autres, et on voit défiler une liste presque rabelaisienne de noms qui fait se rencontrer des intellectuels pourtant séparés par des siècles<sup>133</sup>. Cela nous indique donc une volonté de crédibilité que nous avons déjà constatée chez l'auteur nantais, à savoir qu'il ne va pas uniquement fantasmer purement et simplement un mythe afin de le réinventer ; il va en prime faire reposer son récit sur une pléiade de références. C'est ici la clef de voûte de notre réflexion, car le narrateur étant le professeur Aronnax, la culture scientifique de Verne devient celle de son protagoniste. La citation ci-dessus nous montre de quelle manière la culture scientifique s'insère dans le récit, tout en préservant une forme de continuité entre l'hier et l'aujourd'hui au XIX<sup>e</sup> siècle. L'évolution des savoirs vers le domaine scientifique se fait donc à première vue chez des figures qui possédaient déjà une solide formation préalable, et la noblesse ayant connue une décadence sociale partielle au sortir du XVIII<sup>e</sup> siècle, les héritiers légitimes ne peuvent être que les bourgeois, car bien que l'éducation se répande dans les strates les moins favorisées, on est encore loin de l'érudition nécessaire pour permettre un tel progrès intellectuel dans les milieux des travailleurs – sans compter que la bourgeoisie s'assure une forme de suprématie en concentrant les connaissances et en en restreignant la diffusion.

De même, il est important de reprendre le constat suivant ; l'évolution du savoir qui se fait dans la classe bourgeoise au sein du roman reflète l'état des lieux des connaissances d'un auteur. Un personnage ne sait jamais que ce que son démiurge lui enseigne, autrement dit le personnage est le filtre par lequel va se diffuser l'intellect auctorial. On remarque

---

<sup>133</sup> Evoquée dans le *Timée* puis le *Critias* de Platon, la mythique thalassocratie conquérante a été peu commentée et n'a eu qu'une d'influence mineure durant l'Antiquité. Son succès ne débute qu'à la Renaissance, et elle devient rapidement la source d'interprétations philosophiques, politiques, ésotériques allégoriques ou encore patriotiques. Si aujourd'hui l'Atlantide se révèle être une source inépuisable de théories et de thèmes pour l'art et la littérature (notamment dans les domaines de la *fantasy* et de la science-fiction), certains académiciens continuent d'interroger les récits antiques afin de déterminer si ce royaume englouti relève du mythe (comme c'est le cas pour l'historien Pierre Vidal-Naquet) ou de la réalité géographique revisitée au prisme de l'histoire athénienne. (NB : dans le domaine de l'interprétation politique, on peut citer la nouvelle de Francis Bacon, *La Nouvelle Atlantide*, en 1627.)

entre autres ce fait chez Verne, qui dispense à son lecteur un savoir encyclopédique qu'il tire non seulement de ses recherches, mais également de son éducation on ne peut plus bourgeoise, son père étant un notable nantais et l'écrivain ayant fait son droit à Paris<sup>134</sup>. Le jeune Jules a donc eu accès à une éducation solide, avant même de se pencher sur le domaine des sciences et la représentation romanesque de l'industrie et des machines ; cette corde s'est ajoutée à son arc lorsqu'il a fallu se plier aux volontés de Pierre-Jules Hetzel. En effet, le grand éditeur a donné pour but aux *Voyages Extraordinaires* de dresser un état des lieux géographiques par l'intermédiaire d'une série d'aventures divertissantes ; à l'aune de cette réflexion, le constat général que l'on peut faire, c'est que Verne a derrière lui un bagage intellectuel suffisamment important pour devoir gérer une telle tâche. Il se plie donc, parfois avec difficulté, mais toujours de manière inspirée, aux maîtres mots de sa maison d'édition, afin de pouvoir publier ses œuvres dans la revue *Le magasin d'éducation et de récréation*<sup>135</sup> : « L'instruction<sup>136</sup> qui amuse, l'amusement qui instruit<sup>136</sup>. » Ce ne sont là ni plus ni moins que les notions antiques du *docere ludendo, ludere docendo*, reprises à la sauce scientifique et positiviste du XIX<sup>e</sup> siècle français.

Toutefois, en dépit de sa culture bourgeoise, il est important de souligner rapidement la dérision dont fait preuve l'auteur nantais envers cette classe sociale, notamment dans *Une fantaisie du docteur Ox*, nouvelle au sein de laquelle le petit village bourgeois de Quiquendone va chercher à se moderniser – en autorisant notamment le docteur Ox à installer un pseudo-éclairage qui sert en réalité à répandre un gaz excitant. En effet, les habitants sont décrits comme étant lents, presque apathiques ; Verne se moque de leurs opéras, de leurs bals et de leur vie en la caractérisant fortement par un ennui marqué. Les coutumes tournent au ralenti, et pourtant, ils vont tout de même accepter le progrès scientifique proposé par Ox, ce qui montre une volonté de modernisation qui ne vient pas d'en bas, mais plutôt d'en haut sur l'échelle sociale. Ils ont également cette culture et ce goût qui caractérise les bourgeois chez Jules Verne (les bals, l'opéra...etc.), mais cependant, cette construction des personnages se fait ici à des fins satiriques, et l'on se rend ainsi compte que même la finalité du roman passe sans peine d'éducative à moqueuse (bien que l'un de ces aspects n'efface jamais définitivement l'autre). Donc la théorie selon

---

<sup>134</sup> Cf. Simone Vierne, *Verne*, Grez-sur-Loing, Pardès, coll. « Qui suis-je ? », 2005

<sup>135</sup> Cette revue littéraire à destination des enfants a été le fruit de la collaboration entre l'éditeur Pierre-Jules Hetzel, l'auteur Jules Verne et l'enseignant Jean Macé. Elle reçoit notamment le prix de L'Académie Française pour son engagement dans la diffusion des savoirs, en 1867.

<sup>136</sup> On retrouve cette citation dans l'avertissement de l'éditeur destinée aux *Aventures du Capitaine Hatteras* (1866)

laquelle le substrat culturel de la bourgeoisie en fait l'héritière rêvée pour l'acquisition du savoir scientifique n'en est pas pour autant réfutée, du moins chez Jules Verne.

Cependant, on pourrait contester la généralité cette théorie et dire que si les personnages de Verne relèvent d'une forme de bourgeoisie héritière légitime du savoir scientifique, Morris, de par la forme de son roman, ne peut *a priori* que contester cette idée. On l'imagine mal faire une ode à la bourgeoisie et à son savoir, lui qui est un fervent défenseur des idéaux marxistes<sup>137</sup>, et qui plus est adepte d'un mouvement esthétique qui renvoie, non pas à une bourgeoisie industrielle, mais plutôt à une noblesse médiévale. Et en effet, si l'on regarde l'apparence de ses personnages, les descriptions nous inspirent une coloration très moyenâgeuse ; au lieu de citer le texte, il est possible de s'appuyer ici sur un support iconographique qui sera sans doute plus explicite – *la Belle Iseult*, peinte en 1858 par William Morris lui-même, le seul tableau qu'il ait réalisé de toute sa vie. On y voit sa future femme, Jane Burden, représentée dans une posture médiévale, et souvent assimilée à l'image de Guenièvre car l'œuvre est contemporaine d'un recueil poétique de l'auteur socialiste nommé *La Défense de Guenièvre* (1858)<sup>138</sup>. Cette représentation nous donne une idée plus précise de ce à quoi pourraient visuellement ressembler les personnages des *Nouvelles de nulle part*, également porteurs de cette coloration médiévale, et tous aussi bien vêtus que la muse de l'artiste. A première vue, ils n'ont donc rien de bourgeois et, loin d'être caractérisés par l'industrie ou la science, les personnages qui habitent l'utopie sont détenteurs d'une forme de puissance créatrice liée à l'artisanat, ce qui rend sa valeur à l'individu en tant qu'artiste/artisan. On devrait plutôt voir chez Morris une forme d'idéalisation qui élève les habitants du futur au rang d'une noblesse fantasmée et perfectionnée, du moins physiquement ; on retrouve chez les habitants la beauté et la sérénité, bien loin des temps jadis crasseux et asservissants, puisque le principe d'une idéalisation, c'est de ne garder qu'une image positive de l'époque sur laquelle se base la

---

<sup>137</sup> Nous rappelons en quelques mots que l'une des finalités de la philosophie de Marx, énoncée dans le *Capital*, est l'abolition définitive de toute classe sociale après une ultime révolution du prolétariat. En dépit de l'analyse que nous allons fournir sur ce point, il faut ici considérer que c'est dans cette optique que William Morris construit sa société utopique des *Nouvelles de nulle part*, bien que l'ambiguïté avec une noblesse médiévale formée au prisme de la bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> siècle ne soit pas à exclure du champ de réflexion.

<sup>138</sup> Dans le contexte de la renaissance du monde arthurien dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, Morris écrit un certain nombre de poèmes tels que *La Défense de Guenièvre* ou encore *La Tombe du roi Arthur*. Les résurgences du *Medieval Revival* s'y mélangent avec une volonté de retour à la nature (que l'on trouvait déjà dans le *Paradis Terrestre* en 1870, connu en anglais sous le titre de *The Earthly Paradise*) et une précision de la mise en place d'un décor. Cela n'a rien de surprenant lorsqu'on connaît ses autres œuvres esthétiques, avec notamment l'ensemble des tapisseries du Saint Graal (une commande passée à Morris & Co. datant de 1890).



fiction. Toutefois, nous pouvons d'ores et déjà avancer un premier élément qui va nous mettre sur la piste du substrat qui tapisse le fondement du texte :

The girl held up in her finger and thumb a red morocco bag, gaily embroidered [...].

[...] She disappeared again, and came back with a big-bowled pipe in her hand, carved out of some hard wood very elaborately, and mounted in gold sprinkled with little gems<sup>139</sup>.

**Traduction** : La fillette me présenta, entre le pouce et l'index, une blague de maroquin rouge ornée de broderies de vives couleurs [...].

[...] De nouveau, elle disparut et revint en tenant à la main une pipe à gros fourneau, laborieusement sculptée dans un bois dur et monté en or serti de pierres précieuses...<sup>140</sup>

Grâce à cette citation, on voit qu'en dehors d'une revalorisation de l'artisanat et des perceptions esthétiques, Morris présente également une conception de la beauté qui est très liée à la richesse matérielle. Il dénigre certes l'attitude de son propre narrateur lorsque celui-ci cherche à payer, et il dresse ainsi une critique de la société de consommation. Toutefois, le réflexe de fumer un bon tabac, dans une pipe aussi raffinée – même si elle a été produite pour être belle et non pas pour être vendue – peut être perçu par un lecteur de l'époque comme une attitude bourgeoise. Alors serait-il possible de dire que Morris met tous les êtres vivants sur la même ligne sociale, à savoir la bourgeoisie, au sein de son utopie ? Affirmer de manière certaine cette théorie serait peut-être trop manichéen, voire contradictoire lorsqu'on traite d'un auteur aussi impliqué politiquement. Morris n'aurait sûrement pas contrevenu à ce point à son principe d'écriture, et il va de soi que ses idéaux sont bels et bien présents dans les *Nouvelles de nulle part* ; il revalorise l'artisanat et l'esthétisme, ramène ses personnages à une époque antérieure à l'industrie, les idéalise pour les rendre beaux, en réponse à la laideur physique et commerciale qui s'installe au XIX<sup>e</sup> siècle. De plus, le marxisme prônant une abolition finale des classes sociales, il faut avant tout y appliquer cette grille de lecture, mais la vision d'une société possédant un certain luxe demeure toutefois sujet à interprétation.

De même, il suffit de se pencher sur l'éducation qu'il préconise pour s'apercevoir que la bourgeoisie existe toujours, et que les connaissances qu'il accorde à ses personnages, au-delà de l'artisanat, relèvent d'un enseignement semblable à celui des humanistes. L'intégralité du chapitre V des *Nouvelles de nulle part*<sup>141</sup> est consacrée à cette exposition des valeurs de l'enseignement dans le monde utopique ; on y retrouve des idées qui

---

<sup>139</sup> *Op.cit.* William Morris, *News from Nowhere*, p.23

<sup>140</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.88-89

<sup>141</sup> *Ibid.* p.63-78, « Les enfants sur la route ».

correspondent de très près à celles de l'auteur, jusqu'à même y voir un clin d'œil à John Ruskin et à sa redécouverte des manuscrits enluminés avec la citation suivante :

You understand that handsome writing we like, and many people will write their books out when they make them, or get them written; I mean books of which only a few copies are needed—poems, and such like, you know. However, I am wandering from my lambs; but you must excuse me, for I am interested in this matter of writing, being myself a fair-writer<sup>142</sup>.

**Traduction** : Comprenez-moi bien : nous aimons la belle écriture, et beaucoup de gens, quand ils font un livre, tiennent à le transcrire eux-mêmes tout au long, ou bien le font copier : j'entends les livres dont on a besoin que de quelques exemplaires – des poèmes et autres choses de ce genre, vous comprenez... Enfin, je m'égare loin de mes moutons, il faut m'en excuser, car je m'intéresse tout particulièrement à cette question de l'écriture, étant moi-même calligraphe<sup>143</sup>.

Cet extrait, placé dans la bouche de Dick, le compagnon de voyage de William Guest, nous montre non seulement un attachement à l'enseignement de l'utile et du travail manuel (« *many people will write their books out* »), comme cela est explicitement dit dans le chapitre, mais avance également une idée selon laquelle le livre est aussi une œuvre d'art à part entière (« *the handsome writing we like* »), ce qui colle à la vision des *Kelmscott Press* – en ce sens il est intéressant de noter que le terme « calligraphe » sert à traduire *fair-writer*, i.e. « celui qui à une belle écriture », puisqu'on retrouve dans le sémantisme une certaine considération esthétique. Pour en revenir aux personnages, on constate donc que Morris n'en fait pas à première vue des bourgeois, mais plutôt des formes d'artisans, comme nous l'avons dit plus haut ; cependant, il tient également à ce que les enfants, au cours de leur apprentissage, parlent plusieurs langues, se tournent vers des sciences humaines telles que l'histoire, ou encore apprennent à lire et à se cultiver par eux-mêmes. L'encouragement de cette curiosité intellectuelle pourrait être un reflet de l'enfance de Morris, qui a appris à lire très jeune (vers l'âge de quatre ans), a dévoré la bibliothèque familiale et s'est donc forgé une solide culture, de manière plus ou moins autodidacte par ailleurs. On retrouve ainsi inévitablement des traces de cette enfance et de cette formation qu'il s'est lui-même dispensée<sup>144</sup> :

Most children, seeing books lying about, manage to read by the time they are four years old [...]<sup>145</sup>.

**Traduction** : La plupart des enfants, voyant traîner des livres autour d'eux, trouvent le moyen de savoir lire quand ils atteignent l'âge de quatre ans<sup>146</sup>.

<sup>142</sup> *Op.cit.* William Morris, *News from Nowhere*, p.18

<sup>143</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.71

<sup>144</sup> George Douglas Howard Cole, *William Morris as a Socialist*. London, William Morris Society, 1960

<sup>145</sup> *Op.cit.* William Morris, *News from Nowhere*, p.19

Coïncidence ou investissement personnel de l'auteur ? On ne peut le déterminer avec certitude, tout comme il est impossible d'affirmer avec une absolue certitude que les personnages de Morris ont un fondement profondément bourgeois ; leur transformation à l'ombre du *Medieval Revival* en font des êtres qui ont toutefois une sensibilité esthétique, un mode de vie assez luxueux, un goût pour l'artisanat, une éducation loin d'être parcellaire, et bien que les hommes soient ici placés sur un pied d'égalité et tournés davantage vers le travail des matériaux, il semblerait que ce monde débarrassé des classes sociales soit un étalonnage établi à partir de valeurs propres à l'auteur, lui-même bourgeois. Cela a peut-être été le plus grand paradoxe de sa vie d'ailleurs, de devoir être un bourgeois qui fabrique des objets d'art<sup>147</sup> pour une élite et défend pourtant le prolétariat avec des convictions qui ne sont ni vaines ni fictives. Il faudrait peut-être envisager les personnages des *Nouvelles de nulle part* au prisme de ce constat ; un bourgeois marxiste engendrant dans son roman une époque peuplée de gens aussi paradoxaux que lui, et qui, en s'éduquant, en ayant accès libre à la connaissance, sont devenus une bourgeoisie, non plus privilégiée, mais plutôt généralisée dans cette version du futur.

- Thomas Gradgrind et Josiah Bounderby, des bourgeois à la position incertaine

Au terme de cette réflexion, il faut mentionner l'auteur qui est peut-être le plus représentatif de cette influence, et chez lequel on s'attendrait d'ailleurs à voir une pléthore de références, comme chez Verne, à savoir Charles Dickens. En effet, son Thomas Gradgrind, déjà catalogué comme ultra-rationaliste, pourrait être caricaturé davantage en favorisant l'exhibition de sa science et ses connaissances, résultantes de son éducation. Pour autant, ce n'est pas le cas, puisqu'en effet, la connaissance ne vient pas de Thomas, puisqu'elle est représentée comme lui étant extérieure :

Although Mr. Gradgrind did not take after Blue Beard, his room was quite a blue chamber in its abundance of blue books. Whatever they could prove (which is usually anything you like), they proved there, in an army constantly strengthening by the arrival of new recruits. In that charmed apartment, the most complicated social questions were cast up, got into exact totals, and finally settled – If those concerned could only have been brought to know it. As if an astronomical observatory should be made without any windows, and the astronomer within should arrange the starry universe solely by pen, ink, and paper, so Mr. Gradgrind, in his Observatory (and there are many like it), had no need to cast an eye upon

---

<sup>146</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.71

<sup>147</sup> Morris est l'un des dirigeants de la firme Morris, Marshall, Faulkner & Co, créée en 1861, spécialisée dans la fabrication d'objets tels que des vitraux des meubles, ou des papiers peints et des textiles, toujours en suivant l'esthétique du mouvement *Arts and Crafts*, qui ne connaît sa première exposition qu'en 1888.

the teeming myriads of human beings around him, but could settle all their destinies on a slate, and wipe out all their tears with one dirty little bit of sponge<sup>148</sup>.

**Traduction** : Bien que Mr. Gradgrind ne ressemblât pas à Barbe-Bleue, son bureau était une véritable chambre bleue par l'abondance des livres bleus qu'il renfermait. Tout ce que ces livres pouvaient démontrer – et c'était, en général, n'importe quoi, à votre choix – ils le démontraient en ce lieu, grâce à une armée qui se renforçait sans cesse par l'arrivée de nouvelles recrues. Dans cette pièce enchantée, les questions sociales les plus compliquées étaient mises en chiffres, exactement totalisées et définitivement réglées – ou l'eussent été si seulement ce résultat avait pu être porté à la connaissance des intéressés. Comme si un observatoire pouvait être construit sans fenêtres et comme si l'astronome pouvait, de l'intérieur, ordonner l'univers étoilé uniquement à l'aide de plumes, d'encre et de papier, ainsi Mr. Gradgrind, dans son observatoire – et il y en a beaucoup de semblable – n'avait pas besoin de jeter les yeux sur les fourmillantes myriades d'êtres humains qui l'entouraient, mais pouvait régler toutes leurs destinées sur une ardoise et effacer toutes leurs larmes avec un petit bout d'éponge sale<sup>149</sup>.

Les *blue books* sont une somme de connaissances, d'évènements et de faits qui se sont déroulés (la note de l'édition les compare aux livres jaunes en France<sup>150</sup>). Le constat qu'il faut en retirer, c'est que Thomas Gradgrind ne possède pas un savoir intrinsèque, mais plutôt une conviction philosophique qui repose sur une accumulation de données extérieures – ce qui a également pour effet de générer une impression d'objectivité, car il y a exclusion du facteur humain. On constate cependant que notre théorie du bourgeois comme héritier d'un savoir qui se cristallise autour de lui est mise à mal, puisque le personnage principal de *Temps difficiles* n'hérite pas d'un statut d'érudit, il semble plutôt se le fabriquer de toute pièce en réunissant cette connaissance autour de lui, comme pour se rassurer ou se protéger du monde extérieur. On retrouve d'ailleurs cette idée de défense avec la métaphore de l'armée (les faits vus comme étant « *an army constantly strengthening by the arrival of new recruits* »), et cette peur du monde extérieur que l'on croit pouvoir rationaliser sans le connaître avec l'image de l'astronome enfermé dans une tour sans fenêtre (« *As if an astronomical observatory should be made without any windows, and the astronomer within should arrange the starry universe solely by pen, ink, and paper* »). Avec ce dernier argument, on retrouve une dimension qui est celle du fameux *tongue-in-cheek* anglais, qui caricature ce personnage, et donc grossit nécessairement ses traits caractéristiques : ainsi, Thomas Gradgrind enfermé dans sa tour

<sup>148</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.67

<sup>149</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.143

<sup>150</sup> Les livres jaunes sont considérés par la plupart des gens comme étant un amas de faits et d'évènements consignés et reliés entre eux de manière improbable, mais ces ouvrages couvrent une toute autre dimension aux yeux de certains théoriciens de la conspiration, qui y voient une forme de révélation suprême prouvant sans l'ombre d'un doute que notre monde est dirigé par des sociétés secrètes. Le parallèle de la note explicative de Pierre Gascaud avec les *blues books* est donc peut-être quelque peu hasardeux, puisque ces livres se contentent simplement de compiler des faits chez Charles Dickens afin de remplir les fameux vases dont nous parle l'auteur au début de son roman, en voulant désigner l'esprit des enfants.

d'ivoire n'est que la représentation d'une bourgeoisie aveugle qui refuse de voir le monde qui l'entoure, et qui préfère chercher la réconfort dans les chiffres et les livres scientifiques plutôt que de devoir admettre une vérité terrifiante, à savoir que la Révolution Industrielle et les machines transforment la société et ont des conséquences parfois désastreuses sur des personnes/personnages tels que Stephen Blackpool par exemple. La bourgeoisie chez Dickens est bel et bien claquemurée dans son temple du savoir, sauf qu'il est on ne peut plus artificiel, là où celui de Verne a une dimension éducative et celui de Morris presque civilisatrice. Le bourgeois tel que le voit l'auteur victorien n'est pas l'héritier d'un savoir et d'une culture, il est le produit de la Révolution Industrielle jusqu'au bout des ongles, errant et en quête d'une philosophie qui lui apporterait une vérité arrangeante afin de légitimer son statut – nous reviendrons sur cette idée quand il sera temps de traiter des conséquences sociales de l'utilitarisme, mais il faut pour l'instant retenir que Thomas Gradgrind est un personnage certes bourgeois, mais abandonné par l'esprit critique, la réflexion dans son acception la plus vaste, et surtout en quête de faits pour oublier qu'il a perdu son sens commun, pourtant propre à l'humain.

Il y a chez Dickens, en dehors de la famille Gradgrind, un autre bourgeois qui peut ici servir de contre-exemple à la théorie selon laquelle les savants de la Révolution Industrielle seraient les héritiers d'un savoir plus ancien, presque généalogique. Il faut mentionner Josiah Bounderby, le manufacturier, car si Gradgrind l'utilitariste est un pur produit du *take-off*, il n'en est pas autrement pour cet homme dont on dit qu'il est « un fanfaron d'humilité<sup>151</sup> » (« *the Bully of humility*<sup>152</sup> »). A première vue, le pouvoir, l'argent et l'emprise que Bounderby exerce sur Coketown font de lui un notable de la région, qui a réussi à se construire une existence grâce à l'industrialisation et à l'économie de marché qui s'établit en Angleterre dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle ; vu sous cet angle, il semble donc qu'il soit également un enfant de la Révolution Industrielle tel que François Bédarida nous en fait la description, en fournissant une analyse sociologique de l'ère victorienne :

Le type d'entrepreneur que l'on rencontre alors à la tête des affaires est un homme souvent parti de peu, sinon de rien. Dur envers les autres comme envers lui-même, âpre au gain, c'est un manufacturier au labeur acharné, audacieux et volontaire<sup>153</sup>.

Et pourtant, tout comme Blackpool, il ne se révèle être qu'un bâtard, non pas dans le sens où il est victime de cette Révolution, mais plutôt parce qu'il en est le fruit pourri ; il a

---

<sup>151</sup> *Ibid.* p.38

<sup>152</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.67

<sup>153</sup> *Op.cit.* François Bédarida, *L'ère victorienne*, p.12

certes le mérite de s'être construit lui-même (le mythe du *self-made man*), mais il reste un rustre de basse extraction, dont les paroles sont trop franches, qui ne sait pas cacher son succès, sa fierté, et qui ressent même le besoin de se construire un mythe des origines on ne peut plus picaresque pour exposer sa pauvreté à ses ouvriers et repousser leurs plaintes<sup>154</sup>. Thomas Gradgrind ne profite pas du système instauré par la Révolution Industrielle, il en est un produit privilégié, une résultante qui ne vit pas dans la misère ; Josiah Bounderby, quant à lui, exploite le système afin de fonder son profit sur le dos de ses ouvriers (notamment Stephen Blackpool). En ce sens, il est représentatif de la fracture dont parle Thomas Carlyle entre les deux nations (*The Two Nation Problem*), et sa soudaine réussite, couplée à son manque d'éducation, font qu'il n'est intéressé que par le profit et qu'il voit dans les faits de Thomas Gradgrind une nouvelle méthode pragmatique pour parvenir à ses fins – il adhérerait à n'importe quelle philosophie, aussi longtemps qu'il aurait quelque chose à y gagner. Il n'est pas bourgeois dans l'âme, c'est un parvenu ; c'est pourquoi nous disons de lui qu'il est le fruit pourri de la Révolution Industrielle, car les machines et leurs possibilités permettent de construire un personnage représentatif d'une nouvelle bourgeoisie, issue d'une extraction sociale inférieure, donc moins cultivée. Pour résumer la doctrine du manufacturier, on pourrait prendre cette citation qui, à la fin du roman, nous montre la pensée d'un des produits de l'éducation Gradgrind-Bounderby nommé Bitzer :

[...] the whole social system is a question of self-interest. What you must always appeal to, is a person's self-interest. It's your only hold. We are so constituted. I was brought up in that catechism when I was very young, sir, as you are aware<sup>155</sup>.

**Traduction** : Tout le système social est fondé sur l'intérêt personnel. C'est à l'intérêt personnel qu'il faut toujours faire appel chez n'importe qui. C'est la seule chose qui vous donne prise sur les gens. Nous sommes ainsi faits. On m'a enseigné ce catéchisme-là quand j'étais très jeune, Monsieur, vous devez le savoir.<sup>156</sup>

Or, on peut opposer cette conception à celle du personnage principal, qui dit lui-même au moment de sa déchéance, lorsqu'il se rend compte qu'il a fait le malheur de ses enfants :

---

<sup>154</sup> Il passe en effet son temps à rappeler à tout un chacun qu'il a été abandonné dans un fossé, battu par sa grand-mère, qu'il a dû travailler dans la misère la plus totale et que sa vie n'a été qu'un enchaînement de malheurs depuis sa plus tendre enfance. L'exagération qui ressort de ces histoires est évidente, et le lecteur n'est pas surpris de voir apparaître à la fin du récit la mère du manufacturier, qui l'humilie involontairement en révélant publiquement qu'il a eu une éducation des plus normales, en dépit du caractère modeste de ses parents, et que sa famille l'a élevé à la campagne avant de le laisser partir à la ville pour qu'il puisse tenter de devenir quelqu'un et de se forger un nom.

<sup>155</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.200

<sup>156</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.392

I have supposed the head to be all-sufficient. It may not be all-sufficient [...]<sup>157</sup>

**Traduction** : Je pensais que le cerveau suffisait à tout. Il est possible qu'il ne suffise pas à tout<sup>158</sup>.

Leçon comprise tardivement mais néanmoins fondamentale, puisqu'elle nous prouve que Gradgrind n'a jamais eu l'intention de faire le malheur de qui que ce soit ; en ce sens, il est relativement innocent, car convaincu par son propre catéchisme – il commet un péché de bonne foi, pourrait-on dire. Tandis que Bounderby n'hésite pas à exploiter l'injustice du système pour faire trimer davantage ses employés, sans jamais leur apporter une aide d'aucune sorte, afin de ne pas dépenser l'argent qu'il estime avoir durement gagné (certes grâce à la force de production sous ses ordres, mais il ne le voit pas sous cet angle). Ainsi, lorsque le manœuvre Blackpool vient demander son aide, c'est là une occasion en or pour le manufacturier d'exposer son point de vue sur ses employés :

'Now, you know,' said Mr. Bounderby, taking some sherry, 'we have never had any difficulty with you, and you have never been one of the unreasonable ones. You don't expect to be set up in a coach and six, and to be fed on turtle soup and venison, with a gold spoon, as a good many of 'em do!' Mr. Bounderby always represented this to be the sole, immediate, and direct object of any Hand who was not entirely satisfied; 'and therefore I know already that you have not come here to make a complaint'<sup>159</sup>.

**Traduction** : – Voyez-vous, dit Mr. Bounderby en prenant un peu de sherry, nous n'avons jamais eu d'ennuis avec vous et vous n'avez jamais été au nombre des ouvriers déraisonnables. Vous ne vous entendez pas, comme beaucoup d'entre eux, à ce qu'on vous donne un carrosse à six chevaux et à ce qu'on vous nourrisse de potage à la tortue et de venaison avec une cuillère en or. – Mr. Bounderby prétendait toujours que c'était là le but unique, immédiat et direct de tout manœuvre qui n'était pas entièrement satisfait ; par conséquent je sais déjà que vous n'êtes pas venu vous plaindre<sup>160</sup>.

Le constat de la fracture sociale est on ne peut plus flagrant dans cet extrait ; on relève en premier lieu les considérations excessives formulées par le personnage de manufacturier, qui semble persuadé que bon nombre de ses employés recherchent le luxe (« *to be set up in a coach and six, and to be fed on turtle soup and venison, with a gold spoon* »), et ce en se comportant de manière déraisonnable (« *the unreasonable ones* ») pour pouvoir vivre dans le luxe sans travailler. Cela contribue à la conception d'un personnage qui apparaît comme étant sans arrêt dans la démesure et l'égoïsme parce qu'il tente de se conduire comme un bourgeois, tout en n'en étant pas un et en le revendiquant extérieurement (par le récit de ses fausses origines notamment). Cela ne permet d'aboutir au constat que cet enfant de la Révolution Industrielle, s'il en est un, n'est pas légitime à cause de sa position située dans

<sup>157</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.156

<sup>158</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.308

<sup>159</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.49

<sup>160</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.111

un entre-deux social ; il cherche à affermir ses deux positions en même temps, à être à la fois l'ancien pauvre et le nouveau riche. Son substrat bourgeois n'est pas existant et ne s'est jamais formé, et il ne cherche pas à le cacher ; si Gradgrind se réfugie dans une forteresse de faits pour se défendre à l'aide de ses livres, comme ses enfants le font également, le manufacturier lui se justifie par ses profits, sa réussite, mais jamais sa culture. A ce titre-là, il n'est ni scientifique, ni réellement utilitariste, seulement un profiteur qui a accédé au statut de bourgeois par opportunisme et qui oscille depuis entre deux classes.

L'ascension sociale est d'ailleurs un sujet que connaît bien Dickens, puisqu'à l'inverse de Verne et Morris, il n'est pas né au sein d'une bourgeoisie ; à dix ans, il a dû arrêter l'école pour aller travailler, car son père, criblé de dettes, a été jeté en prison. L'auteur a donc connu très jeune la pauvreté, les milieux sociaux défavorisés<sup>161</sup>, et son ascension en tant que journaliste, puis en tant qu'auteur, en font une personne qui va elle-même se retrouver prise dans un entre-deux, ni vraiment bourgeois, ni vraiment prolétaire. Cela n'affecte en rien son talent, il n'a seulement pas reçu la même éducation ; c'est peut-être cette traversée horizontale des strates de la société qui lui permet d'ailleurs d'être aussi impitoyable avec chacune d'entre elle, et de ne pas en épargner une plus que l'autre<sup>162</sup>. Cependant Dickens n'est pas Bounderby, il ne masque pas son passé sous une illusion de trop grande misère, et il va développer une pensée critique et une réflexion qui vont lui permettre, non seulement de se lier d'amitié avec un théoricien tel que Thomas Carlyle, mais encore de prolonger le débat de ce dernier au sein d'une œuvre romanesque. Son domaine n'est ni l'érudition, ni l'étalage de connaissances, mais plutôt une critique sociale, et dans cette optique, nul besoin de Platon ou d'Aristote ; le savoir de Dickens est beaucoup plus contemporain, et on pourrait dire que c'est un expert de l'analyse des sciences humaines avant l'heure, lui qui met en scène dans ses chapitres des moments sociaux, des interactions entre classes et des dilemmes psychologiques qui conduisent à un dénouement parfois dramatique.

Pour reprendre la théorie que l'on a formulée, dans la continuité de la réflexion sur ces nouveaux personnages engendrés par la Révolution Industrielle, il est intéressant de voir

---

<sup>161</sup> On sait notamment qu'il a été embauché à douze ans chez Warren, une industrie dans laquelle il a dû coller des étiquettes sur des boîtes de cirage pendant plus d'un an. Il n'a donc jamais eu l'occasion d'achever totalement son éducation et c'est grâce à de nombreux efforts personnels qu'il est parvenu à combler ses lacunes afin de devenir journaliste – sans mentionner qu'il est sans aucun doute l'auteur victorien le plus connu, encore aujourd'hui, et reconnu autant pour ses histoires que pour son style.

<sup>162</sup> Cf. Paul Benjamin Davis, *Charles Dickens A to Z: the essential reference to his life and work*, New York, Facts on file, 1998, 432 p.



que malgré leurs différences, les auteurs ont tous construit un ethos relativement bourgeois pour les personnages destinés à tenir le devant de la scène, surtout dans le domaine des réflexions empirico-formelles. Que ce soit Aronnax, Gradgrind ou encore les habitants du monde utopique, ils sont porteurs d'une certaine connaissance, d'une curiosité intellectuelle et d'un mode de vie qui les rapprochent plus ou moins du statut social de la bourgeoisie. Elle semble donc être le nouveau réceptacle des savoirs, à présent que la noblesse déchue ne peut plus exister avec autant de puissance qu'avant ; les bourgeois apparaissent comme les phares qui vont éclairer le nouveau monde industriel, non sans certaines conséquences. Il faut toutefois nuancer cette réflexion, puisque nous avons vu que ce n'est pas le cas de tous les personnages, et qu'ils n'agissent pas tous avec le même degré de capacité ; si Aronnax représente le fer de lance de la Révolution Industrielle, sûr de lui et de ses connaissances, ce n'est pas le cas de Thomas Gradgrind, quelque peu perdu et en quête de certitudes pour se reconforter ; quant aux habitants du monde utopique, ils sont déjà plus éloignés de notre hypothèse, puisque leur substrat bourgeois est minimal comparé à leur savoir artisanal et à leurs capacités manuelles. Cette étude nous a également permis de pointer du doigt au passage plus d'un enjeu, notamment grâce à la figure du manufacturier – et même si nous reviendrons dans quelque temps sur tous les problèmes sociétaux engendrés par ce *take-off*, Mr. Boudnerby nous permet déjà de nous éloigner quelque peu de ces nouvelles figures pour nous rapprocher de ceux qui, à la marge, regardent et subissent les conséquences de ce monde en mouvement et sont exposés au bon vouloir d'hommes qui tirent parti d'une situation en exploitant les malheureuses victimes.

### 3- Personnages en marge et crise de l'artiste

Pour entamer cette réflexion sur les personnages mis à la marge dans les romans de la Révolution Industrielle, il faut reprendre une remarque que nous avons faite précédemment à propos du manque d'émotion qui transparait chez les figures rationalistes. Nous avons en effet constaté que le scientifique ou le scientifique sont des êtres guidés par une logique, mais dépourvus de sentiments personnels<sup>163</sup>, que ce soit à dessein ou non. Chez Verne, il ne s'agit pas de faire d'Aronnax un être ayant une vie émotionnelle très prononcée, mais plutôt un narrateur qui soit en mesure d'appréhender les enjeux du *Nautilus* et de

---

<sup>163</sup> On retrouve ici l'opposition grecque entre *pathos* (« les sentiments ») et *psyche* (« l'esprit »).

l'exploration sous-marine, tandis que chez Dickens, l'idée est ouvertement abordée et mise en relief :

Why, Mr. Bounderby was as near being Mr. Gradgrind's bosom friend, as a man perfectly devoid of sentiment can approach that spiritual relationship towards another man perfectly devoid of sentiment<sup>164</sup>.

**Traduction** : Eh bien Mr. Bounderby était aussi près d'être l'ami intime de Mr. Gradgrind qu'un homme complètement dépourvu de sentiment peut être près d'avoir ce lien spirituel avec un autre homme complètement dépourvu de sentiment<sup>165</sup>.

- Traitement littéraire de la noblesse déchue dans *Temps difficiles* de Dickens

C'est à la lumière de ce rappel qu'il faut envisager les personnages que nous nommons ici « de la marge », car si en effet les nouvelles figures de l'ultra-rationalisme et de la scientification absolue en oublient la sensibilité et les passions, que dire des vestiges des siècles passés, i.e. ces figures qui persistent encore dans un monde désormais inadapté à leur mode de vie. Puisque nous citons Dickens, et plus précisément Mr. Bounderby, reprenons l'élément qui nous a permis de conclure notre argument précédent, à savoir que le manufacturier est le lien entre le nouveau monde capitaliste et l'ancien monde du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment par l'intermédiaire de sa gouvernante, Mrs. Sparsit.

Mr. Bounderby being a bachelor, an elderly lady presided over his establishment, in consideration of a certain annual stipend. Mrs. Sparsit was this lady's name [...].

[...] Mrs. Sparsit had not only seen different days, but was highly connected<sup>166</sup>.

**Traduction** : Mr. Bounderby étant célibataire, c'était une dame d'âge respectable qui veillait au bon fonctionnement de sa maison moyennant un traitement annuel. Cette dame s'appelait Mrs. Sparsit [...].

[...] Non seulement Mrs. Sparsit avait connu des jours meilleurs, mais encore elle était noblement apparentée<sup>167</sup>.

Cette femme, sorte de *housekeeper* (nous dirons « gouvernante », faute de meilleur terme) au service du manufacturier, est donc dotée d'un certain lignage qui la place au sein d'une classe sociale décadente, i.e. la noblesse. On apprend dans le texte que ses origines personnelles sont nobles, et que son premier mariage l'a également rattachée à une autre branche de la noblesse, suivant la tradition d'un prolongement de la noblesse de sang par les liens matrimoniaux. En dehors du fait que Bounderby prend un malin plaisir à exposer son histoire (tout comme il invente ses propres pseudo-origines picaresques) pour rabaisser

---

<sup>164</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.10

<sup>165</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.37

<sup>166</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.29

<sup>167</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.74

son rang noble et mettre en valeur le succès d'un homme du peuple, elle est la preuve de la décadence qui frappe la noblesse anglaise au sortir du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est le vieux combat entre *Tories* et *Whigs* qui se reflète ici<sup>168</sup>, et qui a longtemps divisé les conservateurs issus de la noblesse et les bourgeois issus du commerce et de l'artisanat ; le *take-off* change la donne en faisant pencher la balance du côté de ces derniers, notamment avec l'essor de l'économie de marché, du libéralisme et l'avènement du capitalisme sauvage. Ceux qui se trouvaient déjà au cœur du commerce anglais deviennent alors la nouvelle élite, tandis que la noblesse tente de survivre pour se maintenir difficilement en place – sauf dans certains domaines comme la politique, encore dominée par le modèle monarchique. Il ne faut pas considérer d'un point de vue historique qu'il y a eu une transition radicale ; l'aristocratie et la bourgeoisie tentent plutôt de coexister, bien qu'en termes de chiffres, on trouve environ 40 000 à 50 000 nobles pour 4 millions de bourgeois<sup>169</sup>. Mrs. Sparsit n'est donc pas une représentante universelle de sa classe, et elle relève plutôt d'un type particulier, une forme de noblesse désargentée, sans rente foncière ni soutien familial. Ses valeurs sont peu représentées, hormis sa considération pour une bonne éducation. Mais dans ce cas pourquoi la mettre en scène dans ce roman ? Peut-être parce que *Temps difficiles* est une forme de portrait de famille social de son époque, et que le type caractéristique de Mrs. Sparsit entre en ligne de compte au moment de l'ère victorienne.

En tant que personnage, elle permet de mettre en relief un certain nombre de points ; elle introduit une rivalité féminine, entre autres à cause de son aversion pour Louisa, et elle est aussi le témoignage d'un transfert de classe qui va vers le bas, établissant ainsi le parallèle avec *Bounderby*, qui monte dans les strates – elle est donc également un vecteur d'ironie sociale. Mais il est intéressant de voir, dans l'optique de notre réflexion liminaire, que bien qu'incarnation d'une forme de marge de par son statut unique, détonant au milieu de tous ces bourgeois utilitaristes et ces ouvriers des manufactures, elle apparaît également comme un vecteur de passions. En effet, sa relation avec le manufacturier est quelque peu ambiguë. Le texte nous indique qu'elle est payée (« *in consideration of a certain annual*

---

<sup>168</sup> Les *Tories* et les *Whigs* sont les deux noms que l'on donne aux grands partis politiques historiques de l'Angleterre. Si l'origine du premier terme demeure incertaine, on suppose que le second provient de la diminution de l'appellatif *Whiggamore*, qui servait à nommer les paysans de l'Ouest écossais par dérivation, à cause d'un aiguillon employé pour piquer les chevaux. Avec le temps, les deux noms ont pris des sens plus modernes, le premier désignant les conservateurs et le second les libéraux, mais l'éternel conflit entre les deux partis n'a été tempéré qu'à partir des années 1900, avec l'apparition d'une troisième force politique incarnée par le parti travailliste. Notons d'ailleurs que dans ses *Voyages de Gulliver* (1721 – 1735), Jonathan Swift se moque de ce système politique en en dressant une caricature lors de la présentation de la première île, Lilliput.

<sup>169</sup> Eric Anceau, *Introduction au XIX<sup>e</sup> siècle. Tome 1 : 1815 à 1870*. Belin, 2003.

*stipend* »), donc au service de son employeur. On sait également qu'elle est régulièrement mise en avant par Mr. Bounderby, qui ne cesse de vanter ses origines pour faire reluire son succès personnel en exhibant sa gouvernante comme un monstre de foire – voire une antiquité, une relique sociale. Il est cependant complexe de déterminer dans quelle mesure il l'admire d'être capable de se rabaisser à ce point pour de l'argent, et dans quelle mesure il se contente simplement de la traîner dans la boue afin que son propre aura rejaille. Pourtant, elle reste à première vue impassible et froide, au service de son patron et pliée à ses volontés, même lorsqu'il décide d'en faire le Cerbère de sa banque après son mariage avec Louisa. Mrs. Sparsit nourrit d'ailleurs une forme de haine pour cette jeune fille, qui va se métaphoriser par l'intermédiaire de ce que Dickens nomme « l'escalier de Mrs. Sparsit » dans le chapitre X :

Now, Mrs. Sparsit was not a poetical woman; but she took an idea in the nature of an allegorical fancy, into her head. Much watching of Louisa, and much consequent observation of her impenetrable demeanour, which keenly whetted and sharpened Mrs. Sparsit's edge, must have given her as it were a lift, in the way of inspiration. She erected in her mind a mighty Staircase, with a dark pit of shame and ruin at the bottom; and down those stairs, from day to day and hour to hour, she saw Louisa coming<sup>170</sup>.

**Traduction** : Mrs. Sparsit n'avait pas une âme de poète, pourtant il lui vint à l'esprit une idée qui était une sorte d'invention allégorique. Le fait de surveiller assidûment Louisa et par conséquent d'observer non moins assidûment son attitude impénétrable lui avait aiguisé et stimulé l'esprit au point de lui donner cette inspiration. Elle avait donc érigé en pensée un grand escalier aboutissant à un sombre gouffre de honte et de ruine, et cet escalier, jour après jour, heure après heure, elle voyait Louisa le descendre<sup>171</sup>.

L'escalier allégorique apparaît ainsi comme une représentation à la fois de la déchéance qui guette la fille de Thomas Gradgrind, mais également de la haine que lui voue Mrs. Sparsit. Cette dernière va pousser le vice jusqu'à traquer Louisa afin de la surprendre en plein adultère avec Mr. Harthouse – un jeune bourgeois indolent venu de Londres. La jalousie qui agite l'esprit de cette gouvernante est toute aussi ambiguë que sa relation avec son employeur ; étant donné leur passé commun, il semblerait peu probable qu'elle en soit amoureuse, mais nous pouvons plutôt avancer la théorie qu'elle souhaiterait une alliance avec lui afin de réaliser justement une de ces coexistences entre bourgeoisie-aristocratie, et ainsi de retrouver une situation stable, moins dégradante que le poste qu'elle occupe. C'est pourquoi, là où Bounderby fait un mariage sans amour, où Gradgrind élève ses enfants dans les faits, Mrs. Sparsit représente un îlot émotionnel qui permet de rythmer le roman et de le colorer de manière plus humaine, puisqu'elle est l'incarnation des passions dans cette

<sup>170</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.140

<sup>171</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.280

strate sociale (ce qui exclut Stephen Blackpool de l'équation, car il représente les amours ouvrières, donc plus lointains, surtout si l'on se base sur la théorie de la fracture des deux nations). Notons aussi que, du simple fait de son poste d'observatrice pendant la majeure partie du récit, elle se place d'elle-même à la marge, comme si elle pouvait encore scruter la société depuis un certain piédestal. On a donc ici un personnage qui incarne une vieille élite, désormais reléguée dans un coin devant l'élévation de la bourgeoisie ; Mrs. Sparsit est toutefois présentée comme une forme de sauvegarde du vieux personnage de roman, encore doté d'émotions et guidé par ses passions, comme au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>172</sup>.

- Rapide représentation du personnage des campagnes au siècle de l'urbanisation

Mrs. Sparsit n'est d'ailleurs pas le seul lien que Bounderby entretient avec la marge, puisqu'il faut également mentionner un autre personnage qui va être introduit comme étant on ne peut plus éloigné du monde de Coketown, à savoir Mrs. Pegler, la mère du manufacturier. Elle est d'abord présentée comme étant une vieille dame qui vient une fois par an en ville, par le train, pour observer son fils de loin et s'émerveiller devant les progrès techniques. Cependant, ce dernier point peut être contrebalancé, car si l'on peut supposer que Mrs. Pegler incarne le visage rural qui découvre la ville et ses progrès techniques, sa fascination pour les fabriques est fortement influencée par l'amour qu'elle porte à son fils – les manufactures devenant alors un symbole de sa réussite, digne d'être autant adoré que lui par sa mère.

My dear boy knows, and will give you to know, that though he come of humble parents, he come of parents that loved him as dear as the best could, and never thought it hardship on themselves to pinch a bit that he might write and cipher beautiful, and I've his books at home to show it<sup>173</sup>!

**Traduction** : Mon cher enfant sait et vous fera savoir que, bien qu'il soit sorti d'une famille modeste, ses parents l'aimaient autant que peuvent aimer les plus riches, et qu'ils n'ont jamais trouvé dur de se priver un peu afin qu'il puisse bien apprendre à lire et à compter, j'ai chez moi des livres qui en font foi<sup>174</sup> !

La double dimension du personnage, à la fois personnelle et universelle, est donc à revoir ici en l'attirant du côté du personnel : si cette dame vit à la campagne, donc à la marge de

---

<sup>172</sup> On peut citer entre autres Samuel Richardson, qui est aujourd'hui reconnu par la critique comme étant l'inventeur anglais du genre épistolaire (*epistolary novel*). Il se livre dans ses textes à des analyses sentimentales et psychologiques développées, ce qui donne un roman comme *Pamela, ou la vertu récompensée* (*Pamela, or Virtue rewarded*) en 1740, par exemple. Au XIX<sup>e</sup> siècle, on peut en trouver un certain héritage dans les *Condition-of-England Novels*, mais le devant de la scène appartient à une psychologie plus froide et rationnelle – bien que Dickens sache aussi travailler le pathos au sein de *Temps difficiles*, avec des personnages comme Louisa Gradgrind ou Sissy Jupe.

<sup>173</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.183

<sup>174</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.357

Coketown, elle représente avant tout le sacrifice d'une femme modeste pour assurer un avenir à son enfant. Son extase devant les prodiges de la technologie n'est ainsi qu'un écho de la disparité qui règne à cette époque entre ville et campagne, et il faut surtout mettre sur le devant de la scène la vertu de l'amour maternel. Mrs. Pegler, comme Mrs. Sparsit, est la représentante d'une forme d'oubliés de la Révolution Industrielle ; notons toutefois qu'elle incarne également une passion beaucoup plus positive que celle de la gouvernante, i.e. l'amour (en opposition avec la haine ou la jalousie).

- L'écrivain, un artiste éternellement mal aimé ?

Pour continuer notre examen des personnages de la marge, nous avons mentionné un peu plus tôt l'ouvrier comme faisant partie des êtres intégrés au sein du roman industriel, et bien que la figure de Stephen Blackpool ne puisse pas être mentionnée au rang de ces personnages de la marge du fait de l'omniprésence de la classe ouvrière, on retrouve une représentation analogue chez Jules Verne, dans l'œuvre d'anticipation *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*. Le personnage principal, Michel, est en effet une matérialisation de la figure de l'écrivain, étudiant lettré dans un monde où l'on moque l'art et où l'on révère les sciences :

Nous avouons que l'étude des belles lettres, des langues anciennes (le français compris) se trouvait alors à peu près sacrifiée ; le latin et le grec étaient des langues non seulement mortes, mais enterrées; il existait encore, pour la forme, quelques classes de lettres, mal suivies, peu considérables, et encore moins considérées. Les dictionnaires, les gradus, les grammaires, les choix de thèmes et de versions, les auteurs classiques, toute la bouquinerie des *de Viris*, des *Quinte-Curce*, des *Salluste*, des *Tite-Live*, pourrissait tranquillement sur les rayons de la vieille maison Hachette ; mais les *précis de mathématiques*, les *traités de descriptive, de mécanique, de physique, de chimie, d'astronomie*, les *cours d'industrie pratique, de commerce, de finances, d'arts industriels*, tout ce qui se rapportait aux tendances spéculatives du jour, s'enlevait par milliers d'exemplaires<sup>175</sup>.

Comme dans *Une fantaisie du docteur Ox*, on se retrouve projeté dans un monde dont l'auteur va grossir le trait, ce qui conduit à la caricature, non pas en amplifiant ici des caractéristiques bourgeoises, mais plutôt en envisageant un règne tout puissant de la technologie sur le monde de demain. Il est intéressant de voir que l'auteur nantais a écrit cette œuvre en se focalisant sur des personnages qui sont inadaptés à leur nouvel environnement, plutôt que d'en faire une peinture onirique du progrès technique. En ce sens, le livre prend une dimension de mise en garde, puisqu'il dépeint les risques d'un esprit trop scientifique qui, à l'instar du Coketown de Dickens, conduirait à l'oubli des émotions et à la déshumanisation – nous reviendrons plus en détail sur ce dernier point dans une réflexion ultérieure. Il faut principalement noter que cette fois, les personnages de

---

<sup>175</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, p.29

la marge tiennent donc le devant de la scène, bien qu'ils soient vus comme des anomalies. La famille « éminemment pratique » de Michel, à l'instar du père « éminemment pratique » (« *eminently practical* ») qu'est Thomas Gradgrind, envisagent une activité artistique comme étant une perte de temps, puisque cela ne fait pas avancer la société, ni ne produit rien qui puisse avoir le moindre usage pragmatique. Ainsi, des personnages érudits, mais ne possédant pas le savoir scientifique, se retrouvent mis au rebut de la société, comme par exemple l'un des amis de Michel, Quinsonnas le musicien, qui considère qu'il faut « étonner son siècle » hors des murs de Paris pour s'y faire « importer » ensuite, car plus rien de créatif ne peut naître dans une ville autrefois dédiée aux arts et aux artistes<sup>176</sup>.

La musique et la littérature sont donc mis en avant dans l'œuvre, et pour une fois, l'image de l'artiste torturé et désaxé par rapport à son siècle est reprise en faveur de ces hommes trop peu logiques, qui se retrouvent à devoir se plier pour rentrer dans les cases utilitaristes de la société futuriste (mais néanmoins dérivée de la période contemporaine à l'auteur). Michel, en ce sens, ressemble à un Stephen Blackpool, contraint de rentrer dans les rangs et de correspondre à l'image que le système attend qu'il donne de lui. L'artiste en tant qu'individu spécifique ne doit plus exister et laisser place à un rouage. Toutefois, là où Blackpool se soumet pour tenter de suivre le courant et de vivre selon une forme de destin industriel préfabriqué, Michel va finir par se transformer en grain de sable parasite, incapable de se plier aux désirs de la société – son inventivité condamnable le fera notamment renvoyer du Grand Entrepôt Dramatique, où l'on fabrique à la chaîne des pièces de théâtre, de manière industrielle, sur des modèles préconçus, ici non sans une certaine moquerie de la part de Verne. Il est intéressant de noter que, tout comme lorsque Blackpool a voulu faire valoir son droit au bonheur en tentant de s'enfuir de Coketown, Michel va se retrouver projeté au fond du gouffre social lorsqu'il va vouloir vivre son amour avec la femme qui lui plaît (Lucy) – les deux hommes mourront d'ailleurs sans jamais connaître de fin heureuse. La figure de l'artiste, généralement mise à la marge à cause de son incohérence avec la société de son temps, est reprise dans le texte de Verne ; l'auteur joue donc sur une forme de lieu commun, un *topos* de l'artiste mal aimé, qu'il inverse pour rendre la société incohérente, en en faisant une forme de lieu scientifique à l'extrême, dans lequel les lettrés se représentent comme étant un cercle fermé – dont les

---

<sup>176</sup> Cette vision de la nécessité d'être « importé » pour avoir un succès dans son propre pays n'est pas sans nous rappeler ironiquement que le XIX<sup>e</sup> siècle est la période d'ouverture au Marché-Mondial et le début d'une vague d'importation et d'exportation régie par les lois du libre-échange. Il se pourrait donc que Verne fasse ici une critique de la situation économique qui commence à se dessiner en Europe dans les années 1860 (notamment avec la signature des accords de libre-échange franco-anglais), par l'intermédiaire d'un Quinsonnas qui regarde le monde depuis son Paris hypothétique du XX<sup>e</sup> siècle.

membres sont les garants du bon sens et de l'esthétisme – et hors duquel ils n'ont aucune influence et se font par conséquent rejeter, parfois violemment. On reviendra plus tard sur cette disparition de l'imagination, et il faut pour le moment retenir l'idée d'un personnage martyrisé à cause de sa volonté de libre-pensée et de libre-crédation, qui ne le pousse pas à produire des éléments « éminemment utiles » pour la société. La technique littéraire consistant à accroître les caractéristiques d'une société contemporaine nous offre ainsi une caricature de l'esprit positiviste du XIX<sup>e</sup> siècle, et c'est peut-être la raison pour laquelle Pierre-Jules Hetzel a refusé en bloc de faire paraître *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*.

A l'inverse de la disparition esthétique du futur vernien, William Morris restaure le goût artistique en préservant un environnement vierge de toute technologie, afin que cette dernière ne phagocyte pas les différents domaines de pensée et n'éradique pas l'art de la surface du globe. *Les nouvelles de nulle part* sont *a priori* basées sur un postulat de tolérance dans un monde où les rapports humains sont préservés ; on s'attend donc ici à voir non seulement une forme de goût artistique retrouvé, mais aussi une absence de personnage en marge, puisque l'égalité suppose qu'il n'y aurait pas d'individu défavorisé par rapport à son voisin. Et pourtant, dans ce monde envisagé comme étant une forme de *locus amoenus*, on retrouve bien un certain rejet pour une catégorie de personnages que nous venons tout juste de pointer comme étant typiquement à la marge, à savoir les écrivains :

[...] I do a little with machine printing and composing, though I am little use at the finer kinds of printing; and moreover machine printing is beginning to die out, along with the waning of the plague of book-making [...], and also I am writing a sort of antiquarian book about the peaceable and private history, so to say, of the end of the nineteenth century,— more for the sake of giving a picture of the country before the fighting began than for anything else. [...] But later on, I hope, we may have some more talk together, when our friend Dick isn't here. I know he thinks me rather a grinder, and despises me for not being very deft with my hands: that's the way nowadays. From what I have read of the nineteenth century literature (and I have read a good deal), it is clear to me that this is a kind of revenge for the stupidity of that day, which despised everybody who *could* use his hands<sup>177</sup>.

**Traduction** : [...] Je m'occupe un peu de composition et d'impression à la machine, bien que je ne m'y connaisse pas beaucoup en dehors de l'impression ordinaire. D'autre part, l'impression tend à disparaître à mesure que décroît la déplorable manie de faire des livres [...], et de même, je suis en train d'écrire une sorte d'étude archéologique sur l'histoire, pour ainsi dire pacifique et domestique, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, – bien plus pour le plaisir de tracer un tableau de notre pays dans les temps qui précédèrent les débuts du conflit, que pour toute autre raison. [...] Mais j'espère bien que nous aurons dans l'avenir des occasions d'en reparler, lorsque nous n'aurons pas notre ami Dick avec nous. Je sais qu'il est enclin à me considérer un peu comme un rat de bibliothèque et à me mépriser parce que je ne suis

---

<sup>177</sup> *Op.cit.* William Morris, *News from Nowhere*, p.13



pas très adroit de mes mains : c'est de mode aujourd'hui. De ce que j'ai lu de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle (et j'en ai lu pas mal) il ressort clairement à mes yeux que c'est là une sorte de revanche contre la sottise de cette époque qui méprisait tout individu *capable* au contraire de se servir de ses mains<sup>178</sup>.

Sans relever la nouvelle mention de l'imprimerie – chère à Morris puisqu'il dirige les *Kelmscott Press* – on constate qu'il y a en effet une forme de mise à la marge des auteurs, une fois encore parce qu'ils ne sont pas adaptés à leur temps. On pourrait supposer que dans ce monde inspiré du *Medieval Revival*, l'usage d'une machine pour imprimer des textes serait plutôt mal perçu, mais c'est surtout l'activité de l'écriture qui, en elle-même n'est pas vue comme nécessaire. Donc, en dépit du rejet de l'utilitarisme, on peut effectuer le constat suivant : l'auteur est envisagé une nouvelle fois comme étant un être improductif, en opposition avec l'artisan (« *everybody who could use his hands* »). Les termes utilisés à l'encontre des œuvres sont violents, puisqu'on retrouve le mot anglais « *plague* » (« *the plague of book-making* »), qui fait référence à un fléau, en particulier la peste, i.e. un fléau pandémique. Les romans ne sont plus vus comme des instruments de savoir, alors que, comme nous l'avons dit plus haut, William Morris a grandi entouré de livres et leur accordait une très grande importance dans son apprentissage. Ceci dit, on retrouve un peu plus loin dans l'œuvre la présentation d'un personnage qui se veut romancier :

He is a capital fellow, and you can't help liking him; but he has a weakness: he will spend his time in writing reactionary novels, and is very proud of getting the local colour right, as he calls it; and as he thinks you come from some forgotten corner of the earth, where people are unhappy, and consequently interesting to a story-teller, he thinks he might get some information out of you<sup>179</sup>.

**Traduction** : C'est un excellent garçon et qu'on ne peut pas ne pas aimer. Mais il a une faiblesse. Il persiste à perdre son temps à écrire des romans rétrogrades et se pique d'y mettre, comme il dit, de la couleur locale. Et comme il pense que vous arrivez d'un coin perdu du globe, où les gens sont malheureux, et donc intéressants pour le romancier, il croit peut-être pouvoir vous tirer quelques renseignements<sup>180</sup>.

On constate dans cette citation un certain mépris pour l'écrivain, notamment avec l'idée qu'il ne se nourrit que du malheur des autres pour écrire ses romans (« *where people are unhappy, and consequently interesting to a story-teller* »). Il serait alors le charognard du malheur d'autrui, dans un monde où l'ataraxie est de mise. Cela nous conforte dans une idée qui reprend celle de Verne, à savoir que l'auteur est toujours une figure en marge de la

---

<sup>178</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.47

<sup>179</sup> *Op.cit.* William Morris, *News from Nowhere*, p.14

<sup>180</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.52-53

société, peu importe sa position et son époque ; il y a un *topos* de l'écrivain mal aimé<sup>181</sup>, même dans les mondes futurs, qu'ils soient soumis à la machine ou délivrés de l'emprise technologique. D'un côté, l'écrivain est trop éloigné du progrès scientifique, puisque Michel ne peut pas se plier aux besoins de son temps, et de l'autre il y est directement associé par la mention de l'imprimerie, sans parler de la réputation qui suit ces hommes de lettres jusque dans les journées ensoleillées d'un futur hypothétique. Le romancier est toujours perçu comme étant improductif ; soit il ne génère pas de profit, soit il ne prend pas part au bonheur collectif et à la réalisation d'une forme d'artisanat.

Pour synthétiser cette réflexion sur les figures en marge de la Révolution Industrielle, il faut avant tout dire que les anciennes représentations littéraires sont prises dans une tourmente de l'ère industrielle, tandis que la bourgeoisie s'élève au-dessus du cyclone pour en tirer le meilleur parti. Que ce soit la vieille aristocratie ou le personnage de l'écrivain, ils semblent maltraités par les auteurs, incapables de se synchroniser avec le nouvel âge qui émerge. Ils apparaissent comme désaxés, mais aussi comme étant les gardiens d'une forme d'émotion ; que ce soit la jalousie néfaste de Mrs. Sparsit, ou l'amour naissant de Michel pour Lucy, il y a une persistance de la passion et parfois d'une forme de sensibilité esthétique – bien qu'elle soit parfois généralisée, comme dans le monde utopique de Morris, où être un auteur apparaît comme un défaut, mais ne prive pas pour autant son propriétaire du bon goût. Ces anciennes figures sont parfois en quête d'une adaptation, parfois révoltées, ou tout simplement laissées à la marge, mais pour la plupart d'entre elles, l'histoire ne se termine pas sur une note positive. Pour reprendre les mots de Pierre Gascar, dans la préface de *Temps difficiles*, nous pouvons dire au sujet de ces figures que « la société moderne fabrique de tout, mais rarement des destins parfaits<sup>182</sup>. »

#### 4- *L'inclassable capitaine Nemo*

---

<sup>181</sup> Il y a en réalité une scission au XIX<sup>e</sup> siècle entre une image de l'artiste indigent, vivant à peine de son art, se livrant à la bohème (généralement un poète, comme Michel dans *Paris au XXe siècle*), et une autre vision de l'écrivain bourgeois, sorte de persistance du XVIII<sup>e</sup> siècle et privilégié du nouveau monde capitaliste. Jules Verne a choisi d'exploiter dans son roman l'image d'un écrivain mal aimé alors qu'il appartient lui-même à la seconde catégorie dont nous avons parlé ; ce choix se justifie sans doute par le contexte qu'il choisit de mettre en place, avec une destitution de l'Art au profit des sciences, sans compter que l'auteur a probablement dû déceler dans le statut de poète indigent un potentiel dramatique qui lui permet de réaliser un dénouement tragique. De son côté, William Morris exploite cette vision en lui donnant un côté d'oiseau charognard qui se nourrit du malheur d'autrui, ce qui n'offre pas un reflet très flatteur de sa propre profession, mais qui peut dénoter d'un certain talent pour l'autodérision.

<sup>182</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, préface p.17

Au cœur de cet inventaire que nous venons d'effectuer, il y a un personnage en particulier qui échappe à toute tentative de classement. En effet, bien que les figures verniennes répondent habituellement à une typologie parfois presque caricaturale, le capitaine Nemo ne se soumet à aucune norme ni à aucune codification. Apatride, asocial, il est impossible de le fixer sur une échelle des classes sociales ou de lui attribuer un caractère ethnique, comme a l'habitude de le faire l'auteur nantais. Pourtant, en rompant avec sa tradition des personnages à l'emporte-pièce, Verne nous offre peut-être l'un des plus complexes et des plus intrigants aventuriers qui peuplent les *Voyages Extraordinaires* ; car si le professeur Aronnax reste le narrateur de *Vingt mille lieues sous les mers* – et donc, en termes techniques, le héros de ce roman – il faut reconnaître que le personnage principal, pour ne pas dire central, n'est autre que le capitaine du *Nautilus*. Revenons donc un moment sur cet homme qui, en dépit de tous les mystères qui l'entourent, reste un pur produit du XIX<sup>e</sup> siècle, et (osons avancer cette théorie) de la Révolution Industrielle.

- Le *Nautilus* comme personnage mécanique à l'époque industrielle ?

Nous avons déjà cité au sein de cette étude l'incipit du roman. En termes traditionnels, on s'attend à trouver des indices sur la narration, afin de déterminer si le commencement est classique ou *in medias res*, ainsi que de collecter des informations qui nous placent dans un contexte particulier en répondant aux habituelles questions du qui, quoi, où, quand...etc. Or, l'amorce que nous avons dans ce roman n'est conventionnelle que dans le schéma d'écriture de Verne, qui ne débute pratiquement jamais ses textes par l'apport d'informations dont nous avons besoin à propos des personnages, mais se contente plutôt de nous donner un avant goût de son écriture aux tendances de fausse neutralité, tout en positionnant tout de même un contexte. Au début de *Vingt mille lieues sous les mers*, la narration à la première personne est masquée sous un aspect de neutralité qui fait penser à un récit hétérodiégétique ; on ne trouve aucune mention du « je », la personne du narrateur s'exprime sur un ton quasi-journalistique, dépourvu de sentiments, en exposant des faits. Pourquoi avoir recours à un tel procédé, si ce n'est pour mettre en valeur lesdits faits ? Ainsi, l'histoire débute, non pas avec Aronnax qui doit se prononcer sur le cas des attaques de navires, mais bien sur une exposition directe des dégâts causés par cet « écueil fuyant ». A la question « qui ? » abordée dans l'incipit, on ne peut pas dégager un narrateur, mais bel et bien une description sporadique et extérieure, basée sur des pseudo-faits, qui nous apporte une vision parcellaire de ce qui s'avère être le *Nautilus*, comme on l'apprend plus

tard. On constate que celui qui est au centre de l'attention, c'est le sous-marin. Dès lors, la question du personnage dans l'œuvre de Verne s'opacifie.

Pour reprendre un élément dont nous avons parlé précédemment, il paraît pertinent de s'interroger sur la place précise que tient le sous-marin au sein du récit ; son rôle, comme toute autre technologie chez Verne, est de permettre une forme de voyage, ici dans les profondeurs de l'océan. Cependant, le *Nautilus* est bien plus qu'un véhicule ; il est au cœur de l'action, du début à la fin, c'est en lui ou autour de lui que le récit gravite sans cesse, on ne quitte son espace confiné que pour vivre une aventure extérieure qui conduit inévitablement à un retour à son bord – il est à la fois prison et lieu de vie aisé, doté d'un intérieur bourgeois, d'une culture remarquable, d'une technologie hors du commun, et pourtant il peut se transformer à tout moment en cercueil marin. Il est défini comme « un chef-d'œuvre de l'industrie moderne<sup>183</sup> », et au-delà de cet aspect qui le rattache intrinsèquement aux progrès techniques de la Révolution industrielle, il est également défini comme étant unique :

[...] Les Modernes ne sont pas plus avancés que les Anciens. Il a fallu bien des siècles pour trouver la puissance mécanique de la vapeur ! Qui sait si dans cent ans on verra un second *Nautilus* ! Les progrès sont lents, monsieur Aronnax<sup>184</sup>.

Cette unicité du *Nautilus*, issu d'une sorte de miracle du progrès scientifique, n'en fait-il pas un personnage à part entière ? Doté du mouvement, de l'unicité, et de la volonté ? Si répondre à cette question s'avère ambigu, c'est parce qu'il n'est doté ni de conscience, ni d'une âme, et pourtant il conduit à dessein les personnages à travers les fonds marins en suivant sa devise « *Mobilis in mobile*<sup>185</sup> ». Sa puissance motrice est mise en valeur parce qu'il répond en réalité aux désirs de son capitaine ; il n'est peut-être pas doté de sa volonté propre, mais le *Nautilus* apparaît dès lors comme une extension de capitaine Nemo, et, bien plus qu'un véhicule, on discerne une relation symbiotique entre la machine et son commandant.

- Genèse et écriture du capitaine Nemo

Dès lors, pour comprendre le *Nautilus*, il faut comprendre Nemo. Or cela est presque mission impossible au regard de ce que nous savons de lui. Nous parlions un peu plus haut d'un homme-machine en désignant ce capitaine, parce qu'il semble intrinsèquement relié

---

<sup>183</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, p.112

<sup>184</sup> *Ibid.* p.267

<sup>185</sup> « Mobile au sein de l'élément mobile », *cf.* chapitre VIII, p.63

au sous-marin, pour la simple raison qu'il ne le quitte jamais – sauf pour aller explorer le fond des océans. Le *Nautilus* nous apparaît alors comme une patrie de secours, une solution que le capitaine a trouvée pour tenir sa promesse et ne plus jamais remettre un pied à terre de toute son existence. Nemo l'apatride est aussi Nemo le misanthrope. Ce que l'on sait du capitaine se résume à une poignée de caractéristiques ; son caractère renfermé, son savoir érudit et sa haine de l'espèce humaine. C'est à partir de ces trois éléments qu'est né le sous-marin, avec pour vocation de préserver Nemo de l'humanité à l'extérieur, pour l'en éloigner, pour lui offrir un petit monde de poche dans lequel se réfugier (d'où l'autarcie complète des lieux, qui peuvent fonctionner sans ressource venue des continents), et qui est né de l'esprit d'un véritable génie industriel. En ce sens, Nemo est inclassable : faut-il le mettre au rang des enfants de la technologie, comme un scientifique, un érudit ? Cela serait possible. Faut-il le positionner comme un personnage de la marge ? Il le souhaiterait sûrement, si on en juge par ses paroles :

Monsieur le professeur [...] je ne suis pas ce que vous appelez un homme civilisé ! J'ai rompu avec la société tout entière pour des raisons que moi seul ai le droit d'apprécier. Je n'obéis donc point à ses règles, et je vous engage à ne jamais les invoquer devant moi<sup>186</sup>!

Conseil, l'assistant du professeur Aronnax, va même supposer qu'il n'est qu'un savant inconnu du grand public, un homme dégoûté du monde, qui n'a pas eu la reconnaissance qu'il estime mériter et qui s'est immergé loin des hommes pour oublier leur ingratitude. Pour autant, il n'est pas possible de lui donner raison à cause du mystère qui entoure ce personnage, et qui va infuser au sein du roman sans jamais trouver de réponse : son caractère même empêche de le définir, car il est à la fois bienveillant et inquiétant. Il est habité par une forme de dualité, parfois poussée à l'extrême, surtout lorsqu'on considère la révélation finale qui le passe du statut d'homme cultivé et amoureux de la nature à celui de pirate, voire de terroriste. C'est cette opposition des extrêmes qui fascine d'ailleurs Jules Verne, comme il l'explique dans une de ses lettres à Hetzel :

Je travaille avec rage. Il m'est venu une bonne idée qui naît bien du sujet. Il faut que cet inconnu n'ait plus aucun rapport avec l'humanité dont il s'est séparé. Il n'est plus sur terre, il se passe de la terre. La mer lui suffit, mais il faut que la mer lui fournisse tout, vêtement et nourriture. Jamais il ne met le pied sur un continent. Les continents et les îles viendraient à disparaître sous un nouveau déluge, qu'il vivrait tout comme, et je vous prie de croire que son arche sera un peu mieux installée que celle de Noé. Je crois que cette situation "absolue" donnera beaucoup de relief à l'ouvrage. Ah ! mon cher Hetzel, si je ratais ce livre-là, je ne m'en consolerais pas. Je n'ai jamais eu un plus beau sujet entre les mains<sup>187</sup>.

---

<sup>186</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, p.81

<sup>187</sup> Lettre à Pierre-Jules Hetzel, 28 mars 1868

Ainsi, Verne fait de Nemo le justicier du fond des mers, le savant concepteur du *Nautilus*, le bourgeois qui vit dans un confort parisien, l'artiste aussi, de par la collection qu'il possède dans son vaisseau et de par la sensibilité esthétique dont il peut faire preuve face aux paysages marins, mais il est également l'écrivain avec son manuscrit. Il n'est pas qu'un seul type, il est composé d'un empilement de couches successives, de différents éléments qui ne sont pas reliés par ce qui donne sa cohérence à une personnalité, à savoir une histoire. Ce qu'il manque pour comprendre le capitaine du *Nautilus*, c'est son passé. Toutefois, créer un personnage sans passé, ça ne veut pas dire qu'on ne n'en lui en imagine pas un en tant qu'auteur, mais plutôt que c'est un mystère auquel le lecteur, tout comme Aronnax, n'a pas accès, tandis que le démiurge littéraire, lui, sait depuis le début ce qui se cache derrière la façade. C'est pour cette raison qu'au sein du bestiaire vernien, on peut dire que Nemo est sans aucun doute l'un des personnages les plus psychologiques, à la fois parce qu'il est composite, mais également parce que le mystère qui l'entoure oblige le lecteur à aller chercher des indices dans les petits détails du texte, afin de se construire sa propre idée de ce qui a pu lui arriver. On comprend que la haine des hommes qu'il nourrit devant le portrait de sa famille fait référence à un drame, mais au-delà de ça, on ne sait pas si ce drame vient d'une guerre précise, dans un pays particulier – comme il est polyglotte, il est également impossible de déterminer sa nationalité. Avec le capitaine Nemo, Jules Verne a créé une énigme.

Mais pourquoi ce personnage est-il devenu si complexe ? Pour cela, il faut se plonger dans la correspondance entre l'auteur et son éditeur, pour déconstruire Nemo à la source et découvrir ce qui se cache dans sa génétique littéraire :

[...] ce sera tant mieux pour le Voyage sous les eaux ; il y aura pléthore, et je me promets de m'en donner à cœur joie. Mais, pour être franc, je regrette mon Polonais ; je m'étais habitué à lui, nous étions bons amis, et d'ailleurs, c'était plus net, plus franc<sup>188</sup>.

Le polonais dont nous parle Jules Verne n'est ici personne d'autre que le capitaine Nemo. En effet, dans la première version de *Vingt mille lieues sous les mers*, Nemo était un aristocrate polonais qui désirait venger sa famille, détruite pendant la répression russe menée contre l'insurrection polonaise entre 1861 et 1864<sup>189</sup>. Hetzel, craignant la censure du livre sur le marché russe, et de faire offense à un puissant allié de la France, décide

---

<sup>188</sup> Lettre à Pierre-Jules Hetzel, 29 juillet 1867

<sup>189</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle, la Pologne est sous tutelle Russe et connaît de nombreux soulèvements, dont un en 1863, qui va conduire la puissance de l'est à mener une campagne de répression sanguinaire. Ces faits sont presque contemporains de l'écriture de *Vingt mille lieues sous les mers*, et c'est à l'époque une actualité qui a fait couler beaucoup d'encre en France.

d'obscurcir le passé et les motifs de Nemo. Il est donc intéressant de voir comment, pour des raisons de politique et d'économie, l'éditeur s'est permis de refaçonner l'œuvre afin qu'elle rentre dans les cases d'une sorte de programme d'édition. En choisissant d'obscurcir les origines de Nemo, il en fait également le personnage mystérieux que nous connaissons, objet de fascination, et surtout détaché de toute implication idéologique ou politique. A ce moment-là, le capitaine du *Nautilus* devient un révolutionnaire dont on ne connaît pas la cause ; en ce sens, s'il fallait mettre un caractère à Nemo, ce serait peut-être celui de l'homme révolté. Aussi, une fois cette modification apportée par Hetzel, Verne refuse de lui attribuer la moindre cause explicite, comme par exemple lorsque l'éditeur lui suggère d'en faire un ennemi de l'esclavagiste, dans le plus pur esprit républicain :

Vous m'avez dit : l'abolition de l'esclavage est le plus grand fait économique de notre temps. D'accord, mais je crois qu'il n'a rien à voir ici. [...] Il faut conserver le vague et sur sa nationalité [celle de Nemo<sup>190</sup>], et sur sa personne, et sur les causes qui l'ont jeté dans cette étrange existence. De plus, l'incident d'un Alabama, ou d'un faux Alabama, est inacceptable et inexplicable. Si Nemo voulait se venger des esclavagistes, il n'avait qu'à servir dans l'armée de Grant, et tout était dit. [...] Pour le capitaine Nemo, c'est autre chose... Vous comprenez bien que si c'était un bonhomme à refaire – ce dont je suis parfaitement incapable, car depuis deux ans que je vis avec lui, je ne saurais le voir autrement –, ce n'était pas un jour qu'il fallait rester à Paris, mais un mois — ce qui m'était impossible<sup>191</sup>.

On retrouve dans cet extrait les idéaux d'Hetzel, fervent partisan de la troisième république, et on constate qu'après la disparition de son polonais, Jules Verne réaffirme la volonté de dresser autour de ce personnage un mystère dont lui seul possède la réponse. De plus, il faut faire remarquer que les débats entre ces deux hommes mettent bien au centre la figure de Nemo, et à aucun moment celle d'Aronnax. On voit ici le soin et les problèmes qui ont contribué à la composition d'un tel personnage. Ce n'est que plus tard, dans *l'Île mystérieuse*<sup>192</sup>, que les réponses sur la nationalité et les origines de Nemo sont apportées, un peu comme la solution d'une devinette posée au lecteur, mais également comme un moyen d'interconnecter les œuvres dans la collection des *Voyages Extraordinaires*. On y apprend sa nationalité, ainsi que son véritable nom et son histoire : il s'agit en réalité du prince Dakkar, fils d'un rāja indien et neveu de Tipû Sâhib<sup>193</sup> (personnage réel). Épris de science et de culture occidentale tout en gardant son identité indienne, il voue une haine féroce à la Grande-Bretagne depuis la mise en esclavage de son peuple, et le meurtre de sa

---

<sup>190</sup> Note du chercheur

<sup>191</sup> Lettre à Pierre-Jules Hetzel, 17 mai 1869

<sup>192</sup> *Vingt mille lieues sous les mers* est paru en 1871 et *l'Île mystérieuse* en 1875

<sup>193</sup> Sultan de Mysore jusqu'à la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, cet homme a été l'un des principaux opposants à l'installation de l'Angleterre en Inde, et a lutté contre l'instauration d'un pouvoir britannique sur son sultanat.

femme et de ses enfants. Après la révolte des Cipayes<sup>194</sup>, il se résout à mettre à exécution les plans du *Nautilus*, à l'origine prévu comme vaisseau d'exploration, dans le plus grand secret, sur une île déserte (l'île Lincoln, dans l'*Île mystérieuse*). Il se met dès lors à écumer les mers avec un équipage dévoué issu de toutes les nationalités.

Nous ne tenons pas ici compte de toutes ces révélations parce qu'elles sont mises en place dans une œuvre extérieure à notre corpus. Cependant, il est également bon de s'interroger sur la manière dont ces révélations brisent le mythe établi dans *Vingt mille lieues sous les mers*, car Nemo est ainsi de retour, sur une île, donc très proche de la terre, et bien qu'il y ait toujours une volonté de transcender les nationalités, les langues, les types, il est désormais classifié comme membre d'une noblesse indigène, ce qui n'est pas négligeable au moment où s'annonce déjà en France l'essor de la période coloniale. Les grandes conquêtes françaises ne démarrent réellement qu'en 1879, avec l'arrivée de Jules Grévy au pouvoir<sup>195</sup>, toutefois cette pique lancée à nos voisins anglais par l'auteur vernien va prendre sans aucun doute une étrange coloration lorsque notre pays va s'investir à son tour dans la course aux territoires africains. Ainsi, le personnage mystérieux et inclassable rentre subitement dans des cases : c'est un homme traumatisé par les exactions coloniales anglaises, qui s'en prend au monde occidental et rejette la responsabilité de son malheur sur la terre entière. On comprend mieux la réplique qu'il donne au professeur Aronnax lorsque ce dernier revient en courant à bord du *Nautilus* après une rencontre avec des sauvages :

– Des sauvages ! répondit le capitaine Nemo d'un ton ironique. Et vous vous étonnez, monsieur le professeur, qu'ayant mis le pied sur une des terres de ce globe, vous y trouviez des sauvages ? Des sauvages, où n'y en a-t-il pas ? Et d'ailleurs, sont-ils pires que les autres, ceux que vous appelez sauvages<sup>196</sup> ?

A l'époque du mystère, cette remarque pouvait être comprise comme une forme de tolérance, faisant presque écho aux cannibales de Montaigne, en dehors du contexte révélé *a posteriori* ; mais à présent que le lecteur a résolu le mythe de Nemo, il est possible d'interpréter ces paroles comme étant une profession de haine envers la doctrine colonialiste et les occidentaux qui ont détruit la famille du capitaine. Aujourd'hui, on pourrait voir cet homme comme un extrémiste anticolonialiste traumatisé par une expérience personnelle du massacre, mais pour conclure sur une note plus personnelle, il

---

<sup>194</sup> Soulèvement qui a eu lieu en Inde, en 1857, contre la compagnie anglaise des Indes orientales.

<sup>195</sup> Denise Bouche, *Histoire de la colonisation française : Tome 2, Flux et reflux (1815 – 1962)*, Fayard, Paris, 1991

<sup>196</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, p.194



faut se demander si la conception que l'on avait du capitaine Nemo et de son *Nautilus* n'était pas plus intéressante avant que l'auteur ne nous apporte les solutions. L'homme sans passé n'est-il finalement pas plus fascinant que celui dont on sait tout ?

Si l'on exclut les informations que nous apporte *l'Île mystérieuse*, il ressort donc de cette analyse que le capitaine Nemo est un personnage qui échappe aux catégories : privé d'histoire, privé de nationalité, privé de statut social, ce savant misanthrope, inventeur de génie, a interrogé par ses origines et par les mystères qui peuplent son passé, ce qui en fait à bien des égards un personnage en dehors de toute classification, qui outrepassé même la catégorie des personnages de la marge, bien qu'il puisse s'y reconnaître à travers son rejet de l'humanité. Toutefois, pour achever notre réflexion, il est important de se souvenir de cet artefact littéraire, au cœur du *Nautilus*, qui nous rappelle que le commandant et sa machine ont une histoire : le fameux manuscrit du capitaine Nemo, laissé sous le nez d'Aronnax, signé de son véritable nom, mais seulement mentionné sans qu'on ne puisse jamais avoir accès à son contenu. Ainsi, selon le texte, lorsqu'il périra, Nemo devra glisser son manuscrit dans un petit appareil insubmersible et le laisser dériver au gré des flots – doit-on voir ici une métaphore de sa mémoire personnifiée sur le papier et à son tour laissée à la dérive dans une miniature du *Nautilus* ? On ne le saura peut-être jamais, toujours est-il que les rapports de ce personnage inclassable avec la technologie, ainsi qu'avec le reste du monde, en font une véritable anomalie vernienne, forgée par la volonté de l'auteur et les caprices de l'éditeur ; il faut croire que le capitaine Nemo a sans doute marqué les *Voyages Extraordinaire* et l'histoire de la littérature justement parce qu'il était atypique.

\*

Au terme de cette première réflexion, nous avons donc constaté que l'écriture de la Révolution Industrielle s'inscrit en profondeur dans le contexte socio-historique du XIX<sup>e</sup> siècle ; la langue, les paramètres stylistiques, les goûts, l'esthétique, les classes sociales, les conceptions économiques et philosophiques connaissent d'importantes transformations au moment de l'explosion du progrès technique. La machine, héritage direct du XVIII<sup>e</sup> siècle, envahit le quotidien ; les auteurs n'ont d'autres choix que de prendre en considération tous les changements que provoque l'apparition massive de cette entité développée depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle – que ce soit par l'intermédiaire d'une représentation de la vie contemporaine, avec une mise en relief de ses différents aspects et enjeux, ou bien par le truchement d'une anticipation plus grandiose des problèmes qui nous attendent. Les textes

de notre corpus reposent ainsi sur une toile de fond, mais également sur la conception de personnages dont la construction est basée sur l'usage de *realia*, et au contact desquels le lecteur va s'identifier. En fin de compte, l'entièreté de ces transformations littéraires, à la fois dans le fond et dans la forme, semble tendre en direction d'un objectif précis : outrepasser la simple dimension du récit pour faire du roman et de la nouvelle des vecteurs de la pensée critique, les poussant ainsi à générer une réflexion sur la société contemporaine et les questionnements provoqués par la technologie au moment de l'ère industrielle. Autrement dit, on adapte le genre fictionnel pour qu'il puisse désormais traiter les problèmes de son temps.

\* \* \*

## II- L'homme en question : enjeux et critiques de la technologie

A présent que la triade auteur-roman-technologie nous a démontrés l'étroit rapport qu'entretiennent le contexte de la Révolution Industrielle et la constitution de la fiction, il faut dépasser la représentation de ces différents avatars de la technique pour comprendre le message dont ils sont porteurs. Il serait en effet décevant de dire que les auteurs se contentent d'utiliser le monde modernisé du *take-off* pour ne donner à leurs récits qu'une coloration contemporaine ; il paraît donc primordial de dégager les notions qui sommeillent derrière ces représentations du progrès scientifique, afin de comprendre quel relief les écrivains cherchent à lui donner. Tout en continuant de considérer à la fois la machine en tant qu'objet, ainsi que la large sphère des conséquences qu'elle engendre – à savoir la Révolution Industrielle dans son ensemble – nous allons examiner ce fameux miroir plus ou moins déformant qu'est la matière romanesque pour déterminer les enjeux et les questionnements posés par les auteurs de notre corpus. A travers trois notions clés que sont les valeurs éthiques, l'interrogation sur la liberté de l'homme face à la technologie, et enfin sa possibilité d'un accès au bonheur grâce au progrès technique, nous allons chercher à déterminer les messages véhiculés par le truchement de l'écriture. Doit-on y voir des mises en garde ? des sursauts d'espoir ? de désespoir ? Quelles questions se trouvent derrière le masque de la Révolution Industrielle ? Le vrai visage de ces transformations doit-il (et peut-il encore) effrayer l'homme moderne ?

### A- Science et conscience : la condition humaine broyée par la machine

Née de l'inventivité de l'homme, la technologie telle qu'elle est envisagée au XIX<sup>e</sup> siècle repose sur une somme de connaissances rénovée par de nouvelles études et de nouvelles découvertes, notamment les possibilités du charbon et de l'acier, ainsi que la puissance motrice de la vapeur<sup>197</sup> ; désormais, si la science explique la nature, la technologie permet de l'exploiter et de la contrôler. Dès lors commence l'essor de l'ère industrielle, un moment charnière de l'Histoire où la puissance de la technique a atteint des niveaux inégalés : c'est ce que l'on nomme d'un point de vue moderne la « technologie », non plus en se basant sur le terme grec, mais bien en la redéfinissant comme étant une puissance motrice qui possède un potentiel vertigineux, à tel point qu'il dépasse parfois la

---

<sup>197</sup> On peut retenir les travaux de James Watt sur le moteur à vapeur à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Angleterre. Ce progrès technique va ensuite lancer l'industrialisation massive du pays avec l'apparition des premiers chemins de fer dans les années 1830 (cf. François Bédarida, *L'ère Victorienne*. Coll. « Que sais-je ? », 5e éd. corr., Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 1997).

mesure de l'être humain. Ainsi, avec toutes ces nouvelles possibilités en main, la question légitime réside dans le bon ou le mauvais usage que l'on en fait. Autrement dit, comment l'homme peut-il et/ou doit-il avoir recours à la puissance de la machine ? C'est à la lumière de cette question que nous allons à présent examiner notre corpus, afin d'analyser les enjeux moraux qui entourent le développement de la technologie au moment de la Révolution Industrielle.

### 1- *La technologie, outil suprême ou boîte de Pandore ?*

Avant toute chose, pour les besoins de notre démonstration, il faut revenir aux origines du terme « technique » afin de comprendre tous les enjeux qui gravitent autour d'une telle notion, qui plus est dans notre corpus.

Comme le mot grec *technê* [...] dont il est dérivé, le mot *technique* est d'abord un synonyme d'*art*, au sens de savoir-faire dont la mise en œuvre permet d'obtenir volontairement un résultat déterminé. Ce savoir-faire peut dériver soit de l'expérience ordinaire et de l'imitation, soit de la connaissance des règles d'action codifiées, soit d'un savoir scientifique. A la différence de l'activité artistique proprement dite, dont la finalité esthétique est désintéressée, la technique vise à utiliser l'utilité et l'efficacité<sup>198</sup>.

L'extrait du dictionnaire de philosophie nous apprend un certain nombre de choses au sujet de l'usage premier de la technologie. Car en effet, la technique est avant tout, comme nous pouvons le voir, un instrument qui est conçu par l'homme dans le but de l'assister. Il s'agit d'un « art pragmatique », autrement dit d'un « outil » que l'on façonne afin qu'il nous permette de réaliser une action que l'on ne peut pas accomplir par nous-mêmes. La conception de cet outil repose sur deux points majeurs, selon la définition ci-dessus : on peut le concevoir par empirisme, en se basant sur une expérience individuelle ou collective, ou bien par l'usage d'un savoir (ce que l'on appelle les règles codifiées et, au XIX<sup>e</sup> siècle, le savoir scientifique). Nous sommes évidemment intéressés ici par le savoir scientifique, étant donné que nous avons d'ores et déjà déterminé que la construction de certains personnages repose sur l'usage de connaissances, notamment en ce qui concerne le scientifique et le scientifique. Il faut comprendre la technologie à la lumière de ces jalons, puisque *technê* (« art », « outil ») et *logos* (« langage », « discours ») font de la « technologie » un discours qui traite d'un « art pragmatique » en particulier, i.e. une langue de spécialistes. Ainsi, aux origines, la technologie n'est rien d'autre qu'un moyen de nommer les outils que l'on a engendré pour un usage spécifique ; on a recours à la technologie afin

---

<sup>198</sup> *La philosophie de A à Z*, art. « technique », sous la direction de Laurence Hansen-Love, Hatier, 2012, p.441-442

de produire un objet, ou de réaliser une action, dans un domaine précis, en considérant que sans cette assistance, la réalisation de l'action/objet n'est pas envisageable. En ce sens, un scalpel en médecine, un marteau en maçonnerie, ou bien encore un stylo pour un auteur, tous ces éléments peuvent être considérés par l'homme comme étant des moyens technologiques qui permettent la mise en œuvre d'un savoir technique.

- Transformation de la notion de technologie au regard des progrès scientifiques du XIX<sup>e</sup> siècle

Avec la technologie, on comprend intrinsèquement l'idée de l'accroissement d'un potentiel. En ce sens, on retrouve une notion théorisée dans le mythe de Prométhée, évoqué par Protagoras chez Platon<sup>199</sup> : il s'agit du concept de l'homme démuni, mais qui possède une capacité d'amélioration grâce à son intellect (le feu qu'on apporte aux hommes pour qu'il leur permette de forger des outils, étant donné qu'ils n'ont reçu aucun avantage naturel). C'est ce qu'on nomme en philosophie, depuis Rousseau, la perfectibilité humaine<sup>200</sup>, à savoir la capacité qu'a l'homme de fabriquer ses propres moyens de défense et de production, indépendamment de la nature et des schèmes adaptatifs spécifiques (plus couramment nommés « instincts » lorsqu'on traite du règne animal) ; mais n'oublions pas que Rousseau signale également le risque qu'encourt l'homme en cas de dégradation ou d'oubli<sup>201</sup>. Alors si l'homme produit des outils depuis la nuit des temps et se perfectionne un peu plus à chaque génération, en transmettant ses inventions et son savoir à ses

---

<sup>199</sup> Après la victoire des nouveaux dirigés par Zeus contre leurs aïeux les titans, le titan Prométhée s'empare du char du Soleil, vole une flamme sacrée et l'offre à l'espèce humaine. Certaines versions du mythe disent que son frère, Epiméthée, aurait distribué les capacités aux différents êtres vivants et aurait accidentellement laissé l'homme démuni, ce qui justifierait que son frère nous accorde ce don de création qu'est le feu sacré. De cette manière, il enseigne aux hommes la métallurgie, entre autres, ce que l'on voit philosophiquement comme étant l'apport d'un progrès technique ; l'humanité acquiert ainsi une perfectibilité grâce au cadeau divin. (Cf. Platon, *Protagoras*, éd. Monique Trédé-Boulmer et Paul Demont, Paris, Librairie générale française, 1993.)

<sup>200</sup> Pour Rousseau, c'est cette notion de perfectibilité qui distingue l'homme de l'animal, car si la raison comme caractéristique spécifiquement humaine n'est pas à l'abri d'être contestée, ce n'est pas le cas pour ce qui est de notre aptitude à mettre en œuvre des savoirs techniques afin de progresser, là où un animal se contente de suivre la programmation que lui a attribué la nature (ce que l'on nomme des « schèmes adaptatifs spécifiques » ou « instincts »). Ainsi, l'animal existe, mais ne devient jamais rien, tandis que l'homme à un devenir du simple fait de sa capacité à concevoir une temporalité et une histoire, ce qui fait par ailleurs de la technologie un processus historicisé et inscrit dans une forme d'évolution constructive. Cette théorie de la perfectibilité trouve ses limites dans le fait que l'homme, de cette manière, est soumis à sa mémoire afin de sauvegarder ses progrès, qu'ils soient humains ou techniques ; une perte de la mémoire individuelle ou collective conduirait donc à une forme de régression. Rousseau théorise par ailleurs un état de nature dans lequel cette perfectibilité n'existerait pas (pour le dire autrement, un monde dans lequel Prométhée ne serait pas venu au secours des hommes, les laissant ainsi démunis). Toutefois, l'existence d'un homme sauvage est une pure fiction, et depuis l'origine de notre espèce, la préhistoire et l'histoire tendent à démontrer que nous avons toujours cherché à progresser, d'une manière ou d'une autre.

<sup>201</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les Fondements de l'inégalité parmi les hommes*, éd. Jean-Louis Lecercle, Paris, Editions Sociales, 1965

descendants, pourquoi le XIX<sup>e</sup> siècle marque-t-il un tel tournant dans l'histoire de la *technê* ? Peut-être parce que c'est à ce moment-là que le terme « technologie » prend un tout nouveau sens, et que l'outil est massivement remplacé par la machine. Pour appréhender cette différence entre « outil » et « machine », il est bon d'appeler à la barre l'un des plus grands théoriciens de l'ère industrielle, en citant ici la définition que nous propose Karl Marx dans son *Capital* :

Dans la manufacture et le métier, l'ouvrier se sert de son outil ; dans la fabrique il sert la machine. Là le mouvement de l'instrument de travail part de lui ; ici il ne fait que le suivre. Dans la manufacture les ouvriers forment autant de membres d'un mécanisme vivant. Dans la fabrique ils sont incorporés à un mécanisme mort qui existe indépendamment d'eux<sup>202</sup>.

Marx différencie ainsi le travail manuel aidé par l'outil dans la manufacture<sup>203</sup> de l'homme qui fait fonctionner la machine dans une fabrique. Si les deux éléments peuvent être considérés *a priori* comme étant des assistants de production, l'un d'entre eux est montré comme étant au service de l'homme, tandis que le second utilise l'homme pour fonctionner ; le rapport de force est donc inversé, et la machine est présentée comme une entité à part entière, qui n'aurait pas besoin de l'homme pour exister, mais plutôt pour fonctionner. Ainsi, nous retrouvons une idée que nous avons déjà mentionnée plus haut ; l'être humain n'est plus le producteur exclusif, il devient un rouage de la machine qui produit pour lui. La grande œuvre de la Révolution Industrielle serait donc d'avoir donné naissance à des instruments qui dépassent l'homme et menacent de l'asservir tout en accroissant son potentiel. Nous reviendrons sur l'idée d'asservissement lorsqu'il s'agira de traiter la notion de liberté, mais il faut retenir pour le moment que le XIX<sup>e</sup> siècle est la période charnière au cours de laquelle nous avons engendré ce que nous nommons aujourd'hui, de manière très moderne, la technologie, héritage direct du XVIII<sup>e</sup> siècle – loin d'un banal ensemble d'outils qui nous assistent, il s'agit bien ici de traiter de cet esprit mécanique et ce monde empli de machines qui ont finalement dépassé la mesure de l'égo humain. A vouloir faire toujours plus, à vouloir aller toujours plus loin, nous avons fini par engendrer des titans de métal, non pas par empirisme, mais plutôt à l'aide d'un ensemble de connaissances scientifiques.

Pour en revenir à notre corpus, il faut ici l'examiner à la lumière de cette interrogation et se demander de quelle manière la technologie a été amplifiée au XIX<sup>e</sup> siècle. En a-t-on perdu le contrôle lorsque l'outil est devenu machine ? Ou bien n'avons-nous fait

---

<sup>202</sup> Karl Marx, *Le Capital*, livre I, IV<sup>e</sup> section, chapitre XV, 1867, [en ligne sur [www.marxisme.fr](http://www.marxisme.fr)], p.156

<sup>203</sup> Rien à voir avec le manufacturier Bounderby de Dickens ; nous employons les termes usines, fabriques et manufactures indifféremment, tandis que Marx les différencie.

qu'accroître notre potentiel ? C'est le dilemme qu'il faut mettre sur la balance, entre outil suprême de la réussite humaine et boîte de Pandore moderne. En premier lieu, il est intéressant de noter qu'en se penchant sur les textes qui nous intéressent, on retrouve l'opposition théorisée par Marx entre outil et machine, notamment dans les *Nouvelles de nulle part* de William Morris, sans grande surprise lorsqu'on connaît les inspirations politiques de l'auteur. Comme nous l'avons déjà démontré précédemment, Morris ne se retourne pas contre la machine dans son utopie ; il se contente de la ramener à son état premier – elle redevient un outil de production spécialisé, comme le veut le sens étymologique du terme « technologie ». Les presses impriment des livres et les instruments techniques servent à fabriquer, non plus des objets à la chaîne, mais bien des œuvres issues de l'artisanat, i.e. d'un travail manuel au sein duquel la machine n'a qu'un rôle d'adjuvant. William Guest, le narrateur, va par exemple rencontrer au cours de sa découverte de ce nouveau monde, ce qui a été autrefois une usine de production de masse, transformée par les habitants de l'utopie :

[...] We came by the gates of a big rambling building, in which work of some sort seemed going on. "What building is that?" said I, eagerly; for it was a pleasure amidst all these strange things to see something a little like what I was used to: "it seems to be a factory."

"Yes," he said, "I think I know what you mean, and that's what it is; but we don't call them factories now, but Banded-workshops: that is, places where people collect who want to work together."

"I suppose," said I, "power of some sort is used there?"

"No, no," said he. "Why should people collect together to use power, when they can have it [...] by, any two or three of them [...]"<sup>204</sup>.

**Traduction** : [...] Nous arrivâmes devant le portail d'un grand bâtiment irrégulier, à l'intérieur duquel semblait s'effectuer quelque espèce de travail...

– Quel est ce bâtiment ? dis-je vivement car cela faisait plaisir de voir, parmi toutes ces nouveautés, quelque chose qui ressemblait un peu à ce que je connaissais. Cela me paraît être une usine.

– Oui, dit-il, je crois savoir ce que vous voulez dire ; et c'est cela précisément ; mais de nos jours nous ne les appelons pas des usines, mais des Ateliers Collectifs, c'est-à-dire des ateliers où des gens se réunissent, qui désirent travailler ensemble.

– Je suppose, dis-je, qu'on y utilise quelque sorte de force motrice ?

– Non, non, dit-il, pourquoi les gens se réuniraient-ils pour utiliser la force motrice alors qu'ils peuvent l'avoir [...] par groupe de deux ou de trois [...]"<sup>205</sup>.

---

<sup>204</sup> *Op.cit.* William Morris, *New from Nowhere*, p.29

<sup>205</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.109-110

On voit dans cet extrait que les manufactures (en prenant le terme dans l'acception employée par Marx) ont repris leur droit sur les fabriques industrielles, dont on ne perçoit plus la fumée. La force de production a été rendue à l'homme, et en ce sens, on pourrait supposer que Morris a estimé qu'il neutralisait une forme de danger en excluant la machine du décor. On revient dans son utopie à des outils plus simples, bien qu'il explicite lui-même plus loin l'importance qu'il accorde à la machine :

Again, if art be inexhaustible, so is science also; and though it is no longer the only innocent occupation which is thought worth an intelligent man spending his time upon, as it once was, yet there are, and I suppose will be, many people who are excited by its conquest of difficulties, and care for it more than for anything else<sup>206</sup>.

**Traduction** : Par ailleurs, si l'art est inépuisable, la science ne l'est pas moins ; et bien qu'elle ne soit pas la seule occupation innocente qu'on estime digne d'employer les jours d'un être intelligent, comme on le croyait autrefois, il y a cependant, et il y aura toujours j'imagine, un grand nombre de gens qu'exaltent les occasions qu'elle offre de triompher des difficultés, et qui, pour cette raison, la préfère à tout<sup>207</sup>.

« Triompher des difficultés » (« *conquest of difficulties* ») est le terme clef de cette citation, car il résume en peu de mots l'enjeu de siècles complets d'innovations techniques. Pour Morris, la technologie a donc un aspect potentiellement bénéfique, puisque l'outil lève les obstacles de la nature ; la machine, en tant qu'outil suprême, que force motrice (« *power* »), permet la levée de difficultés toujours plus importantes. Et c'est bien là le rôle de la médecine, des satellites, et autres instruments qui sont nés à notre époque afin de repousser les limites de la vie, les frontières géographiques...etc. – autant de progrès technologiques dont on bénéficie aujourd'hui grâce au *take-off* originel du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est fondamental de noter que Morris, dans la version anglaise, ne parle pas de « force motrice », mais plutôt de « pouvoir » ; notons alors que ce verbe contient en lui-même une notion qui est celle de potentiel, issue du latin *posse*, « pouvoir » (que ce soit pour l'anglais ou pour le français). En parlant de technologie, on parle donc de possibilités, et Morris ne le renie pas ; il conçoit que la technologie aurait pu être l'outil suprême de l'humanité, mais quelque chose l'a dénaturé pour en faire justement une boîte de Pandore.

L'auteur le dit, la science est comme l'art, inépuisable (« *inexhaustible* »), ce qui signifie qu'elle n'a pas de limites ; cela signifie donc aussi que, pour peu que l'on soit détenteur d'un savoir scientifique, il est possible d'engendrer des outils/machines toujours plus important(e)s et toujours plus puissant(e)s (en ce qui concerne ce dernier mot, on remarque qu'il s'agit encore d'une racine latine qui évoque la capacité d'accomplir

<sup>206</sup> *Op.cit.* William Morris, *New from Nowhere*, p.62

<sup>207</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.233



quelque chose). Ne serait-ce pas cette vision d'un pouvoir illimité qui aurait poussé Morris à occulter – si ce n'est à effacer – la technologie du paysage futuriste. Pourtant, l'utopiste se rend à l'évidence et admet que les hommes possèdent intrinsèquement ce besoin de comprendre la nature, non pas pour uniquement se rendre maître d'un savoir, mais également se rendre maître d'un pouvoir que leur attribue la machine (« *there are, and I suppose will be, many people who are excited by its conquest of difficulties, and care for it more than for anything else.* ») On constate donc qu'il y a une forme de défi à relever lorsqu'on invente des engins capables de faire toujours mieux, et c'est cette transcendance des obstacles qui semble guider l'être humain, sans qu'il ne sache toujours s'il manipule un outil ou soulève un peu plus le couvercle d'une boîte de Pandore qu'il ne pourra peut-être plus jamais refermer ; car même dans le futur de Morris, le nouveau départ n'efface pas la machine.

- Une vision ambivalente de la technologie en littérature : repousser les limites, mais à quel prix ?

La vision de la machine dans l'utopie de Morris nous permet de poser des notions de base, mais l'image qu'on nous en donne est nécessairement déformée, puisque l'auteur imagine un temps qui n'existe pas. Alors *quid* de la machine dans le reste de notre corpus ? Chez Jules Verne, l'évidence première serait de dire que la vision positiviste transforme la technologie en merveilleux outil qui ouvre de nouveaux horizons ; n'oublions pas que c'est là le fond de commerce des *Voyages Extraordinaires*, puisque des machines telles que le *Nautilus* dégagent les routes des fonds marins et permettent à l'homme de réaliser une exploration que la nature entrave normalement<sup>208</sup>. La technologie permet alors de repousser les frontières à l'aide d'un savoir scientifique, allant même jusqu'à nous donner un aperçu de l'étape suivante dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* ; les trains, comme dans les temps présents chez Dickens ou Verne (dans *Le tour du monde en quatre-vingts jours* par exemple), sont devenus des moyens de lever l'obstacle de la lenteur, et de permettre aux hommes d'aller plus vite, de courir après le temps pour se dédier aux plus d'activités

---

<sup>208</sup> On retrouve le même principe basé sur l'idée du progrès technique dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1872), par exemple, puisque le pari de Phileas Fogg repose sur une croyance dans le progrès technique et ses capacités à relier entre eux les différents continents grâce à de nouveaux moyens de transport tels que le train ou le *steamboat* transatlantique. La vision civilisatrice et positive est mise en relief dans ce roman, notamment avec l'épisode de la traversée des Indes anglaises, qui s'effectue partiellement en train, jusqu'à ce que le progrès technique de la civilisation soit ralenti par la nature. Le tout premier roman des *Voyages Extraordinaires*, *Cinq semaines en ballon* (1863), sous-titré « voyage de découverte en Afrique », s'établit sur le même principe d'une technologie qui permet de repousser les limites et d'explorer ce qui est encore au XIX<sup>e</sup> siècle le dernier continent inconnu.

possibles. On retrouve là des notions qui sont très contemporaines pour nous qui vivons dans un monde où la libre-circulation des personnes et des idées se fait à une vitesse remarquable ; en un sens, la technologie de Verne marque les prémices de cette course contre la montre qui définit désormais nos existences – l'homme a toujours besoin de gagner du temps, mais c'est pour le moment encore l'un des rares points sur lesquels la machine échoue, probablement parce que nous ne possédons pas encore le savoir nécessaire pour contrecarrer cette évolution inexorable. Toujours est-il que le monde vernien est un monde au sein duquel l'espace est dominé par la machine, et en ce sens, on y découvre un véritable esprit de conquête humaine, ce qui corrobore l'idée de « *conquest of difficulties* » de Morris. Cependant, il n'est pas exact d'affirmer que l'auteur nantais fait de la machine un outil suprême qui abat tous les obstacles ; le docteur Ox nous révèle en effet une autre image de la machine qui, dissimulée sous les dehors d'un outil capable d'illuminer les nuits de Quiquendone, va se révéler être une terrible boîte de Pandore :

Aussi, une usine pour la production d'un gaz éclairant avait-elle été installée. Les gazomètres étaient prêts à fonctionner, et les tuyaux de conduite, circulant sous le pavé des rues, devaient avant peu s'épanouir sous forme de becs dans les édifices publics et même dans les maisons particulières de certains amis du progrès<sup>209</sup>.

Si l'usine évoque déjà en elle-même un édifice qui dépasse la mesure de l'être humain en nous évoquant un bâtiment-machine, que dire alors de ses tentacules technologiques qui se répandent sous la ville. On retrouve en effet une double dimension dans cette citation ; d'un côté, on voit l'espoir de la technique dans une ville pourtant sclérosée par l'ennui, avec ceux que l'on nomme « les amis du progrès », et de l'autre on retrouve l'idée de ce qui est caché, souterrain, avec une tuyauterie qui semble s'emparer de tout Quiquendone, comme une forme d'hydre dont les têtes émergent à la fois dans les bâtiments publics et dans les maisons des notables – autrement dit des lieux où l'on peut frapper la foule et les représentants du pouvoir. Ainsi, la technique possède un large champ d'action, et en dehors du fait que cela soit démonstratif de la généralisation du progrès scientifique, y compris dans les zones rurales, il faut prendre en compte cette analyse à la lumière des intentions maléfiques du docteur Ox, puisque le paragraphe précédent la citation nous évoque son intention de procéder à une expérience sur des sujets vivants. Alors, bien que l'on puisse dire que Verne a une vision positiviste de la technologie comme outil suprême qui ouvre le champ des possibles, il sait également pointer du doigt le risque que cela représente de vouloir trop expérimenter et d'accepter aveuglément que les machines se répandent, sans

---

<sup>209</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Une fantaisie du docteur Ox*, p.36

en examiner d'abord l'usage potentiel. On se retrouve donc avec un point de vue qui reflète celui de Morris, à savoir que la Révolution Industrielle a fait évoluer nos machines pour leur permettre d'aller plus loin, de faire mieux, mais qu'elle les a aussi élevées à un niveau tel qu'elles peuvent désormais représenter un danger pour la survie de l'humanité.

A l'instar des deux auteurs précédents, on retrouve chez Dickens une certaine image de la machine et de l'industrie, et si chez Morris les fabriques de Marx sont redevenues des manufactures, chez Dickens, en revanche, le monde industriel est bien présent dans Coketown. Il nous donne à voir un paysage crénelé de cheminées, envahi par la fumée, et surtout il nous révèle depuis l'extérieur le contenu de ces grandes usines peuplées de machines.

The fairy palaces burst into illumination, before pale morning showed the monstrous serpents of smoke trailing themselves over Coketown. A clattering of clogs upon the pavement; a rapid ringing of bells; and all the melancholy mad elephants, polished and oiled up for the day's monotony, were at their heavy exercise again<sup>210</sup>.

**Traduction** : Les palais féériques s'illuminèrent brusquement avant que le pâle matin dévoilât les monstrueux serpents de fumée qui se traînaient au-dessus de Coketown. Un clic-clac de galoches sur le pavé, une rapide sonnerie de cloches, et tous les éléphants fous de mélancolie, brillants et graissés en vue de cette monotone journée, recommencèrent leur pesant exercice<sup>211</sup>.

La vision que nous avons ici commence de nuit, depuis l'extérieur, ce qui justifie l'image *a priori* flatteuse du progrès technique, puisque les bâtiments sont décrits comme étant des « palais féériques » (« *fairy palaces* ») : ailleurs dans le texte, on retrouve cette image qui s'explique par le fait que l'électricité illumine l'intérieur des fabriques et filtre par les milliers de fenêtres qui sont enchâssées dans les édifices. On retrouve donc une représentation qui est aussi présente dans *Une fantaisie du docteur Ox*, à savoir l'idée d'un progrès scientifique qui éclaire la nuit, à la fois de manière très concrète avec les lampadaires, les premières ampoules, le gaz éclairant...etc., mais également de manière plus métaphorique, en sortant l'homme de sa condition d'être soumis aux caprices de la nature ; autrement dit, si le soleil disparaît et nous prive de jour, nous pouvons désormais le recréer artificiellement pour continuer de vivre sans être plus longtemps victime du mouvement des astres. Cependant, cet aspect presque fantastique s'efface à l'instant où la véritable lumière refait surface, et dès le levé du jour, on assiste à la révélation d'une forme d'horreur, incarnée par ces « monstrueux serpents de fumée » (« *the monstrous serpents of smoke* ») qui surplombent les fabriques de Coketown et en font des lieux inquiétants ; pour

<sup>210</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.48

<sup>211</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.109

reprendre ici la définition de Marx, la machine se présage déjà comme un instrument doté d'une existence propre, puisque lesdits serpents se traînent au-dessus de la ville, et que ce mouvement, qualifié en anglais par le pronom réfléchi « *themselves* », les dote d'une vie indépendante de la volonté humaine – ils naissent de l'industrie et prennent leur indépendance, du moins métaphoriquement. Cette hypothèse se prolonge avec la reprise d'une autre métaphore que nous avons déjà étudiée plus haut, filée à travers l'intégralité du récit de *Temps difficiles* : les fameux éléphants fous de mélancolie (« *the melancholy mad elephants* »). Ces animaux servent en effet à désigner les machines qui occupent l'intérieur des fabriques, et ils sont presque l'unique vision qui est donnée au lecteur à propos des instruments de production ; la citation ci-dessus reflète à la fois le caractère mécanique de ces engins, avec « brillants et engraisés » (« *polished and oiled up* »), mais également le caractère animal avec l'éléphant, et enfin l'humanisation avec la double passion de la folie et de la mélancolie, sans parler de l'adjectif « pesant » qui peut s'appliquer au moins à l'animal et à la machine. L'idée qui transparait ici est donc la suivante : la machine est un être vivant, imprégnée de caractéristiques humaines, et qui a fini par sombrer dans la folie à cause de la monotonie de son mouvement (le piston qui monte et qui descend sans fin). Toutefois, à bien y réfléchir, ne serait-ce pas plutôt l'homme, chargé de faire fonctionner cet instrument, qui aurait fini par sombrer dans la folie à force de répéter la même manœuvre jour après jour ? Ne peut-on pas transposer la folle mélancolie au fameux « *Hand* » qui active l'outil et le fait fonctionner plus qu'il ne s'en sert ? Car désormais, la machine produit et l'homme obéit, c'est donc la machine qui mérite le titre d'humain et l'humain celui de rouage, comme nous l'avons déjà constaté avec Stephen Blackpool.

Ainsi, Dickens nous apporte une idée semblable à celle que nous avons déjà dégagée chez Morris et Verne, à savoir que le progrès technique se révèle parfois être une véritable boîte de Pandore capable d'entraîner les hommes dans les affres de la soumission à la machine. Nous verrons plus tard de quelle manière la technologie a contribué à l'élaboration d'un monde qui ne tourne plus qu'autour d'elle, notamment avec l'émergence du capitalisme. Il faut pour l'instant retenir l'argument suivant ; la technique peut engendrer tout à la fois l'outil suprême et la boîte de Pandore, elle peut éclairer l'humanité comme elle peut entraîner sa décadence. Parfois, l'un de ces aspects dissimule l'autre, comme chez Verne et Dickens, où le caractère bénéfique se retrouve défiguré par un usage extrêmement négatif, voire malfaisant. Morris, quant à lui, nous apporte un autre angle de vue sur ce point, car si le monde a fait peau neuve dans son utopie, il s'avoue tout de même incapable de rayer la science du rang des acquis humains ; pour cela, il aurait fallu que ses

*Nouvelles de nulle part* se déroulent dans un passé antérieur au monde que nous décrit Dickens, mais puisqu'elles prennent place dans le futur, on ne peut pas réfuter ce qui a été découvert, à moins de prôner l'oubli des savoirs. Concluons donc ce premier argument à la lumière de l'analyse primaire que nous avons dressée au sujet du terme « technique » : le XIX<sup>e</sup> siècle en fait le maître mot de son temps et le fer de lance du progrès – ou du moins du progrès scientifique. Nous avons cessé d'utiliser l'empirisme pour élaborer des outils à des fins pragmatiques, et nous avons à ce moment décidé de relever les grands défis qui se dressent devant nous, sans autre nécessité à abattre ; les obstacles de la nature ont continué d'être vaincus par le savoir scientifique, dans la continuité des siècles précédents, et nous avons alors conçu des instruments beaucoup plus puissants, qui ne nécessitent plus la même intervention humaine pour fonctionner, mais qui représentent aussi un véritable danger, à la fois pour la liberté, comme nous le verrons plus loin, mais également pour les mœurs de l'homme. Car c'est peut-être là la question centrale de cette réflexion liminaire : certes cette volonté de repousser les limites qualifie la perfectibilité de l'homme, mais pouvons-nous dire pour autant que nous progressons dans la bonne direction ? En effet, le dernier constat qu'il nous reste à établir, au terme de ce premier point, c'est que bien que la machine détienne une apparente autonomie impropre à l'outil, elle demeure sous le contrôle de l'homme, jusqu'à preuve du contraire. Nous touchons ainsi à un argument qui fait encore débat aujourd'hui, celui de la responsabilité humaine dans l'usage de la machine ; car au bout du compte, c'est toujours l'homme qui choisit d'ouvrir la boîte de Pandore.

## *2- De la nécessité de progresser : entre technologie et humanité*

Si le point précédent semble s'éloigner de la question qui nous préoccupe ici – à savoir l'enjeu moral – il était toutefois nécessaire de le développer afin de poser les bases d'une réflexion d'ensemble sur la technologie. Cela nous a entre autres permis de déterminer, à l'aune de l'utopie de William Morris, que même si la technique représente parfois un danger, l'homme ne peut apparemment pas s'empêcher d'engendrer toujours plus de machines afin de pousser son potentiel plus loin, d'ouvrir son horizon, de conquérir de nouveaux espaces et de relever les nouveaux défis que la nature dresse sur sa route. Cet idéal est perceptible dès le XIX<sup>e</sup> siècle (voire au XVIII<sup>e</sup>), moment où l'on théorise d'ores et déjà la possibilité d'un créateur humain qui forgerait sa propre boîte de Pandore ; l'homme progresse, quoi qu'il en coûte. Mais le progrès technique signifie-t-il que la machine nous rend meilleurs ? C'est une question qui se pose très tôt et aborde un axe de réflexion sur

lequel nous devons désormais nous pencher : l'avancée scientifique d'une civilisation permet-elle l'élévation morale de celle-ci ? La fin du XVIII<sup>e</sup> siècle a instauré les bases d'une croyance dans le progrès social et démocratique, ce qui a fixé la ligne de conduite pour les siècles à venir, jusqu'à aujourd'hui encore ; on croit, depuis la Révolution Française, que la société doit nécessairement progresser, car elle ne saurait régresser ou stagner sans s'anéantir elle-même<sup>212</sup>. L'humanité se retrouve donc d'une certaine manière condamnée à avancer, comme nous l'avons déjà fait remarquer un peu plus tôt avec William Morris ; en dépit de sa volonté de *tabula rasa*, l'auteur est en effet incapable d'effacer les acquis de l'ère industrielle dans son utopie futuriste. Nous devons donc interroger nos œuvres afin de déterminer dès à présent si la machine, et l'usage qu'on en fait, est le reflet d'un progrès humain en plus d'être indéniablement celui un progrès technique.

- Le positivisme vernien comme représentation d'une technologie immorale

En France, le progrès humain est d'abord traité par les romantiques, qui se reposent sur les acquis de la Révolution Française, en croyant intrinsèquement à la possibilité d'une évolution pour l'individu (*cf.* note 224). Toutefois, viennent très vite s'opposer à eux les philosophes positivistes, qui émergent dès les premières décennies de l'ère industrielle. Pour des positivistes tels qu'Auguste Comte, que nous avons déjà cité ici au même titre qu'Ernest Renan<sup>213</sup>, la science est la nouvelle étape du progrès de l'être humain, et elle va désormais pouvoir expliquer toute chose selon les six disciplines fondamentales : la chimie, la biologie, la physique, les mathématiques, l'astronomie et la sociologie. On constate donc ici la mention de cinq sciences dites empirico-formelles, i.e. qui se basent sur l'expérience et les données, et une science humaine (pas encore nommée ainsi à l'époque), la sociologie. On pourrait penser que cette dernière va permettre de rééquilibrer

---

<sup>212</sup> Le mouvement littéraire et culturel européen des Lumières promeut dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle une croyance dans les connaissances qui a pour vocation de s'opposer à l'obscurantisme religieux. On retrouve ainsi les germes du positivisme et de l'esprit rationnel du XIX<sup>e</sup> siècle, avec des philosophes tels qu'Antoine Lavoisier (également chimiste), qui valorisent les sciences et les nouvelles découvertes tout en s'opposant à la superstition et à l'intolérance de l'Eglise. La primauté de l'esprit scientifique se forme à cette période, notamment grâce à l'engouement qu'a suscité la révolution des lois du mouvement de Newton (ou révolution newtonienne) après la parution de son *Philosophiae naturalis principia mathematica* en 1687. L'influence de la théorie contractuelle de John Locke va résonner dans l'esprit des Lumières, notamment chez Rousseau, autre théoricien du contrat social ; cette conception de la société en tant que corps étatique composé d'individus permet également de poser les bases de la société libérale triomphante du XIX<sup>e</sup> siècle. L'ensemble de ses conceptions (la liste mentionnée ici est loin d'être exhaustive) forme l'origine d'une foi dans le progrès de l'homme, autant d'un point de vue humain et social que d'un point de vue scientifique ; nous allons voir que l'ère industrielle, quant à elle, prolonge plus aisément le développement des progrès technologiques que celui des progrès moraux.

<sup>213</sup> *Op.cit.* Auguste Comte, *Cours de philosophie positive* & Ernest Renan, *L'avenir de la science*.

la balance du progrès en apportant une dimension humaine à la réflexion scientifique ; cependant, le constat des positivistes repose sur l'idée que la société est régie par les mêmes règles rationnelles que celles qui composent la science, et que l'évolutionnisme auquel l'homme aspire se fait de manière terriblement scientifique. Nous tendrions donc à toujours nous améliorer pour atteindre le meilleur dans les six domaines cités précédemment, mais cet état mélioratif ne serait que la résultante d'un processus de progrès intellectuel, donc lié à la *scientia* (« le savoir »). Il est inquiétant de voir que, dès lors que la technologie entre en jeu, la morale semble avoir déserté le paysage. Mais est-ce pour autant le cas chez un auteur comme Jules Verne, dont on dit qu'il est foncièrement positiviste ?

S'il est évident qu'il y a un progrès scientifique chez l'auteur nantais, il paraît plus complexe de discerner une marque de progrès moral – à tel point que cela en devient inquiétant lorsqu'on s'aperçoit que les personnages verniens relèvent plutôt du domaine de l'amoral, pour ne pas dire de l'immoral. En effet, on constate que l'homme possède une terrifiante propension à transformer le produit technologique en arme destructrice. Dans *Vingt mille lieues sous les mers* par exemple, la fin du roman est marquée par un acte de piraterie du capitaine Nemo ; ce dernier transforme alors le *Nautilus*, vu jusque-là comme un appareil d'exploration et de recherche, en une sorte de bélier aquatique qui va pulvériser un navire afin de servir la vengeance du commandant<sup>214</sup>. En coulant ainsi un bateau par le fond, le mystérieux capitaine va entraîner la mort de centaines de personnes, et acquérir aux yeux du professeur Aronnax un nouveau statut, en plus de celui de savant, de misanthrope et d'inventeur de génie :

Faut-il haïr cet homme ou l'admirer ? Est-ce une victime ou un bourreau<sup>215</sup> ?

Le terme marquant est évidemment « bourreau » dans l'extrait ci-dessus, car il implique une dimension de toute-puissance accordée par la technologie ; en dehors de toute justice humaine ou d'un jugement équitable, Nemo s'établit comme juge, juré et bourreau en se permettant d'envoyer à la mort un équipage complet, afin d'exercer sa vengeance sur des personnes qui ne sont en rien responsables de l'exécution de sa famille, mais qui incarnent en apparence la puissance occidentale, donc le colonialisme qui a causé le massacre des Indes. Puisqu'on aborde le sujet du colonialisme, il n'est pas inutile de mentionner par

---

<sup>214</sup> Il n'est d'ailleurs par inintéressant de faire remarquer que cette illustration a pour fonction de provoquer un effet visuel qui renforce l'état de choc du lecteur, puisque le crime de Nemo est à la fois décrit et représenté ; la concordance de deux arts tend ainsi à affermir le jugement que l'on porte sur le capitaine du *Nautilus*, mais également sur l'usage critique qui doit être fait de la technologie.

<sup>215</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, p.226

ailleurs que l'argument civilisateur et technique était avancé à cette époque lorsqu'on venait à justifier les conquêtes coloniales, notamment par des poètes comme Rudyard Kipling<sup>216</sup> avec *The White Man's Burden* ou encore un écrivain comme Joseph Conrad<sup>217</sup> avec sa nouvelle *Heart of Darkness* ; l'européen y est montré comme supérieur car détenteur d'un savoir technologique qui en fait un être forcément plus civilisé que les habitants du continent africain. On se retrouve encore et toujours face à cette même question : sommes-nous supérieur moralement parce qu'on l'est technologiquement ? La réponse semble relativement négative dans notre corpus, car même si la machine dans le roman de Verne n'est pas mise au service d'une conquête des fonds marins, mais plutôt d'une exploration, elle finit par se transformer en arme, à l'instar de l'expérience réalisée par le docteur Ox, qui est exposée *ab initio* comme étant profondément immorale, puisqu'elle est assimilée au terme de « vivisection<sup>218</sup> » – bien que cette pratique ne soit pas forcément aussi choquante à l'époque qu'aujourd'hui, la comparaison devient horrificante parce que l'expérience se déroule dans un village, et s'effectue par conséquent sur des êtres humains et pas uniquement sur des animaux. Il faut donc considérer, avec le regard de l'époque, que le docteur Ox et son assistant mettent en danger la sécurité et la santé d'un ensemble de personnes vivantes, dotées d'une âme, dans le simple but de concevoir un gaz offensif afin qu'Ox puisse prendre le contrôle de nations et tenter de dominer le monde. C'est ici la figure du savant fou qui incarne le danger de la technologie et la dégradation morale qu'elle entraîne chez une personne possédant les connaissances suffisantes pour créer des machines. Cette idée est également mentionnée de manière plus explicite dans la préface de l'œuvre, rédigée par Béatrice Clergeau :

L'auteur nous alerte avec sérieux et humour sur les dangers de [la science], l'ivresse de se croire tout-puissant et le risque d'oublier l'humain. Un message d'une profonde modernité<sup>219</sup>.

---

<sup>216</sup> Rudyard Kipling (1865 – 1936) est un écrivain britannique, notamment connu pour avoir écrit le très célèbre *Livre de la Jungle* (*The Jungle Book*) en 1894. *Le Fardeau de l'homme blanc* (*The White Man's Burden*), paru en 1899, a provoqué une vive controverse, car bien qu'adressé aux Etats-Unis, qui venaient de conquérir les Philippines, il portait très clairement en lui les racines d'un impérialisme colonial européen qui défendait la domination par l'homme blanc, du fait de son avancement humain et des progrès technologiques qui lui permettrait de conduire par la colonisation des peuples primitifs vers une élévation sociale.

<sup>217</sup> Joseph Conrad (1857 – 1924) est un écrivain anglophone d'origine polonaise, cité dans le cadre de notre réflexion pour sa nouvelle *Au cœur des ténèbres* (*Heart of Darkness*), parue en 1899, et qui raconte la remontée d'un fleuve jusque dans l'intérieur des terres africaines, à l'aide d'un *steamboat* (on pourrait ici aussi y voir le triomphe de la technologie civilisatrice, dans l'optique de la colonisation).

<sup>218</sup> « C'est dans l'intérêt de la science ! Que diriez-vous si les chiens et les grenouilles se refusaient aux expériences de vivisection ? » *Op.cit.* Jules Verne, *Une fantaisie du docteur Ox*, p.39

<sup>219</sup> *Ibid.* p.11



L'horreur d'un oubli de l'être humain est donc profondément liée à un mauvais usage de la technologie, qui apparaît en elle-même comme étant un pur moyen, i.e. qu'elle n'est pas chargée d'un usage négatif ou positif. Le système d'éclairage d'Ox aurait pu servir le progrès technique et avoir un usage bénéfique pour l'homme, et pourtant il est certes présenté en tant que découverte novatrice, mais vouée avant toute autre chose à des fins martiales ; de fait, cette innovation n'engendre aucun progrès humain, bien au contraire – elle fait ressortir l'inhumanité de l'expérimentateur, sa non-considération des vies humaines et son mépris de toute forme d'éthique. Cependant, dire qu'une machine est en elle-même un pur moyen relève parfois d'un faux sens, puisque certains produits technologiques sont engendrés dans le seul but d'agir à l'encontre des principes moraux de l'homme, comme on le constate par exemple dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, au cours d'une balade sur le port parisien, qui conduit désormais directement à la mer par un système d'écluses. On y découvre l'une des vocations technologiques les plus évidentes pour l'homme, mais aussi l'une des plus inquiétantes :

On y voyait encore des modèles des vieilles frégates cuirassées du dix-neuvième siècle que les archéologues admiraient sans trop les comprendre.

Ces engins de guerre avaient fini par prendre des proportions incroyables, quoique facilement explicables ; car, pendant cinquante ans, ce fut une lutte ridicule entre la cuirasse et le boulet, à qui enfoncerait et à qui résisterait. Les murailles en tôle forgée devinrent si épaisses, et les canons si pesants, que les navires finirent par couler sous leur charge, et ce résultat termina cette noble rivalité au moment où le boulet allait avoir raison de la cuirasse.

« Voilà comment on se battait alors, dit l'oncle Huguenin en montrant un de ces monstres de fer pacifiquement relégué au fond du bassin; on s'enfermait dans ces boîtes, et il s'agissait de couler les autres ou d'être coulé soi-même.

- Mais, le courage individuel n'avait pas grand-chose à faire là-dedans, dit Michel.

- Le courage était rayé comme les canons, dit l'oncle en riant, les machines se battaient et non les hommes ; de là un acheminement à cesser les guerres qui devenaient ridicules. Je concevais encore la bataille, au temps où l'on se prenait corps à corps, où l'on tuait son adversaire de ses propres mains...

- Vous êtes sanguinaire, monsieur Huguenin, dit la jeune fille.

- Non pas, ma chère enfant, je suis raisonnable, autant que la raison peut entrer dans tout ceci ; la guerre alors avait sa raison d'être ; mais depuis que les canons portèrent à huit mille mètres, et qu'un boulet de trente-six put à cent mètres traverser trente-quatre chevaux pris de flanc et soixante-huit hommes, vous m'avouerez que le courage individuel devint une chose de luxe.

- En effet, répondit Michel, les machines ont tué la bravoure, et les soldats sont devenus des mécaniciens<sup>220</sup>. »

---

<sup>220</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, p.112-113

Jules Verne nous offre ici une vision rétrospective, puisqu'elle se fait depuis un 1960 hypothétique, mais qui porte directement sur son temps. On y trouve une critique virulente de la technologie et de son usage le plus immoral, à savoir la capacité presque naturelle qu'a l'homme à engendrer des armes pour massacrer ses semblables. On découvre dans cette citation une critique de la transformation de la guerre, emplies certes d'horreurs, mais aussi d'honneur, durant la période médiévale et les quelques siècles qui ont suivi, et transformée en boucherie avec l'apparition de la machine. Cette critique ne date pourtant pas du XIX<sup>e</sup> siècle, puisqu'on la retrouve par exemple dans le *Quart Livre* de Rabelais<sup>221</sup>, avec les fameux canons dont est doté le navire de Pantagruel et qui permettent l'extermination sans aller sur le champ de bataille ; on retrouve dans notre extrait la même idée, avec les boulets qui peuvent « traverser trente-quatre chevaux pris de flanc et soixante-huit hommes ». Ainsi, on s'aperçoit que le progrès technique entraîne un questionnement sur le progrès moral, et entre autres sur l'honneur avec l'image que nous fournit la citation ci-dessus – celle d'un groupe d'hommes que l'on enferme dans une boîte pour les conduire à la mort. Cela n'est pas sans rappeler le crime du capitaine Nemo, qui n'arrivera dans le paysage littéraire que quelques années plus tard ; le commandant va également couler un navire par le fond, sans honneur et sans gloire. La question du sens de la guerre conduit à s'interroger sur la disparition d'un bon sens (« la raison », dans notre citation), dès l'instant où les nouveaux instruments engendrés par la Révolution Industrielle entrent en ligne de compte. La lutte qui oppose les hommes est donc nourrie par le progrès technique, et l'être humain met ainsi son savoir au service de ses pulsions meurtrières, de ses besoins de dominations, de ses envies de vengeances, au lieu de chercher à s'élever pour devenir un représentant de la civilisation suprême, celle qui serait détentrice d'un savoir bienveillant et dont l'usage serait moral avant toute chose. Ainsi, dire de Jules Verne qu'il chante les mérites de la technologie dans un esprit positiviste serait on ne peut plus incorrect, puisque dans les trois œuvres de notre corpus, d'une manière différente à chaque fois, il en arrive à la même conclusion : l'homme fait un mauvais usage de la technologie, et s'il a progressé dans le domaine des connaissances et de l'innovation technique, sa situation morale est inquiétant au possible – voire critique.

---

<sup>221</sup> Nous faisons référence, entre autres, à l'épisode du massacre mis en scène par l'intermédiaire de la guerre des bouchers contre les andouilles dans le *Quart Livre* (1552). Il faut simplement rappeler ici l'opinion qui infuse à travers toute l'œuvre rabelaisienne au sujet de la guerre : les guerres sont des choses inutiles selon l'humaniste, car leur cause est le plus souvent absurde ou mineure ; elles frappent plus d'innocents que de coupables et enfin, faire la guerre, c'est laisser la force triompher sur le droit. Qui plus est, l'apparition de la poudre et des armes au feu aux alentours du XVI<sup>e</sup> siècle rend le massacre encore plus aisé, ce qui justifie que l'on essaie de conserver la paix à tout prix.

- Rupture du tissu social et perte de morale chez les auteurs victoriens

La machine étant la pierre angulaire des *Voyages Extraordinaires* de Jules Verne, il n'y a rien d'étonnant à la voir problématisée au cœur du récit, autant dans ses aspects positifs que sous une apparence plus menaçante. En revanche, la technologie n'est pas mise en avant à ce point dans les deux œuvres anglophones de notre corpus, ce qui nous pousse à nous interroger sur l'influence plus indirecte qu'elle peut avoir dans le processus de développement humain. En ce sens, Morris et Dickens se rejoignent, puisque l'œuvre de l'un est le prolongement utopique du contexte présenté par l'autre. En effet, dans *Temps difficiles*, la machine ne tient pas le devant de la scène, et elle se voit reléguée dans les fabriques ; pour autant, l'influence qu'elle a sur la société victorienne n'en reste pas moins perceptible. Symbole de la Révolution Industrielle, le progrès technique impacte toutes les dimensions d'une nation et la transforme en profondeur, ce qui conduit tantôt à des évolutions telles que le train, tantôt à des luttes sociales contre l'exploitation de la force de travail qui active les machines. Pour comprendre l'enjeu moral chez Dickens, il faut donc garder à l'esprit sa source d'inspiration, mise en dédicace liminaire de ce roman, à savoir les idées du philosophe Thomas Carlyle. Ce dernier se base notamment sur le modèle du héros<sup>222</sup>, en prenant comme point de comparaison les grands héros des siècles passés, que l'on pouvait représenter comme étant des modèles de vertu et de force de caractère : pour construire sa héroarchie, il se base sur les principes d'admiration et de respect de l'individu (à la limite du culte de la personnalité par endroits) – autrement dit tout ce que le capitalisme n'a pas, selon lui. Nous touchons ici au point clef de cette réflexion, i.e. que ce qui est immoral, ce n'est pas la machine, mais plutôt la société qui a engendré cette

---

<sup>222</sup> Notons toutefois que cette figure de l'homme providentiel chez Carlyle le conduit à souhaiter la refondation d'un nouveau système, débarrassé du capitalisme, de l'industrialisme, du libéralisme, de la démocratie et autres vices de la société industrielle (selon lui), afin d'établir un nouveau système qui serait pour partie très proche d'une dictature. Il juge cela comme étant une réponse nécessaire à la lourde crise que traverse l'Angleterre victorienne du XIX<sup>e</sup> siècle – crise à la fois morale, sociale, intellectuelle et technologique. Il semble en tout cas s'opposer aux racines mêmes de la société industrielle en rejetant les progrès humains du XVIII<sup>e</sup> siècle et en contestant presque en bloc les idéaux des Lumières, à savoir l'universalisme, le cosmopolitisme et le libéralisme. Son culte du héros vu comme étant un fanatique politique ou religieux ne sont pas rappeler certaines branches très fermes du national-socialisme (le nazisme) qui émergera presque un siècle plus tard en Allemagne (d'où le lien qui peut également être fait *a posteriori* avec des auteurs comme Drieu la Rochelle). Les héros sont pour Carlyle ceux qui métamorphosent la société, mais ce qui nous intéresse avant tout dans sa réflexion, c'est l'idée d'opposer une figure individuelle, et donc chargée d'un pouvoir de transformation personnel, face à la société industrielle tout entière. De plus, les modèles des héros passés demeurent également des parangons de vertu, quand bien même les théories de Carlyle ont fait polémique au XIX<sup>e</sup> siècle au moment des réclamations démocratiques ; en ce sens ils s'opposent à l'amoralité de l'ère technologique, même si d'un point de vue moderne, nous pourrions estimer que le modèle politique que prône Carlyle ne relève pas non plus d'un idéal républicain. (Cf. Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013, 156 p.)

machine à des fins de profit ; ce système se retrouve à présent enfermé dans un cercle vicieux au sein duquel la technologie nourrit le libéralisme, qui nourrit à son tour la technologie afin de produire plus et de s'enrichir. Pour Carlyle comme pour Dickens, c'est l'humain qui se perd dans cette ère industrielle ; comme nous l'avons montré dans la partie précédente, la nouvelle religion des « faits » rationalise le monde, de la même manière que les positivistes en France, et ainsi rien d'autre ne subsiste.

The M'Choakumchild school was all fact, and the school of design was all fact, and the relations between master and man were all fact, and everything was fact between the lying-in hospital and the cemetery, and what you couldn't state in figures, or show to be purchaseable in the cheapest market and saleable in the dearest, was not, and never should be, world without end, Amen<sup>223</sup>.

**Traduction** : L'école de Mr. M'Choakumchild n'était que faits, l'école de dessin industriel n'était que faits, les rapports de patron à ouvrier n'étaient que faits et il n'y avait que faits entre la maternité et le cimetière, et tout ce qui ne pouvait s'évaluer en chiffres ou tout ce qui ne pouvait s'acheter au plus bas et se revendre au plus haut n'existait pas et ne devait jamais exister dans les siècles des siècles, Amen<sup>224</sup>.

En dehors de cette image d'une vie régie par les faits, de la naissance (« *the lying-in hospital* ») à la mort (« *the cemetery* »), et non par les émotions, relevons avant tout la mention des « rapports de patron à ouvrier », qui a été traduit de l'anglais « *between master and man* ». Tout d'abord, il est intéressant de voir que l'on retrouve dans l'anglais de Dickens un terme qui nous rapproche beaucoup du vocabulaire de William Morris ; bien que nous n'en soyons pas encore à l'expression « *slave* » pour ouvrier, le « *master* » est déjà présent, et il marque une forme de domination, à l'époque où l'esclavage est condamnable. On présage donc que le déséquilibre entre ces deux partis ne favorise pas le fameux culte du héros dont nous parle Carlyle, mais plutôt la fracture sociale entre les deux nations, avec d'un côté les classes laborieuses et de l'autre les classes bourgeoises. Il n'y a visiblement pas d'admiration entre les hommes chez Dickens, mais plutôt une mise en scène des conflits, à travers la représentation des premiers mouvements sociaux, ou encore des conditions de travail dans les manufactures ; on retiendra pour cela un extrait d'un long réquisitoire sarcastique à l'encontre des manufacturiers de Coketown, qui ne supportent pas qu'on vienne leur reprocher quoi que ce soit :

[...] they were ruined, when such inspectors considered it doubtful whether they were quite justified in chopping people up with their machinery [...]<sup>225</sup>.

---

<sup>223</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.16

<sup>224</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.49

<sup>225</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.77

**Traduction** : [...] ils étaient ruinés quand ces mêmes inspecteurs considéraient comme douteux qu'ils eussent tout à fait le droit de couper les gens en morceaux avec leurs machines [...] <sup>226</sup>.

Ce petit fragment suffit à nous faire comprendre l'idée exposée dans la citation précédente, mais beaucoup plus évidente ici : la Révolution Industrielle justifie qu'on ignore le prix humain du progrès technique. On voit ici des machines qui, non contentes de requérir de la main d'œuvre pour fonctionner, finissent par tailler celle-ci en morceaux, sans que les manufacturiers ne s'en préoccupent outre-mesure, tant que l'argent continue de tomber dans les caisses. Il s'agit évidemment d'une caricature littéraire dressée sur le ton de l'humour, mais qui nous donne à voir une image passée au vitriol de la société victorienne, capable de se cannibaliser en détruisant ses parties les plus faibles pour le profit de quelques-uns. Ainsi, même si la machine n'est pas mise en avant dans *Temps difficiles* – à la différence des œuvres verniennes de notre corpus – on n'en retrouve pas moins des conséquences de la technologie sur l'évolution de l'être humain. A la lumière de cette comparaison, il semblerait que devenir meilleur ne puisse pas se faire à la fois sur le plan technique et sur le plan moral. Doit-on en déduire pour autant que la technologie avilit l'homme dès l'instant où ce dernier l'engendre ? Verne nous a prouvés qu'elle pouvait avoir un usage scientifique, et Dickens, de son côté, met en évidence le mauvais usage de celle-ci au sein du capitalisme ; il y a donc ambiguïté. La question de l'évolution de l'être humain semble partagée entre d'anciens héros au pouvoir unificateur et de nouveaux personnages amoraux (ou immoraux). En fin de compte, peut-être que Nemo, à sa manière, demeure le personnage qui se rapproche le plus de ces héros forts et imposants dont nous parle Thomas Carlyle, de par son amour du savoir, sa clémence envers les naufragés, son désintérêt pour le monde, sa nature autoritaire, sa rupture avec une modernité trop dénaturée – mais ce serait alors un héros qui chute à la fin et nous révèle qu'il a tout de même sombré dans la décadence.

Un homme moralement élevé est-il un homme privé de technologie ? Cette question se pose, d'autant plus lorsqu'on interroge celui qui, dans notre corpus, a tenté de reproduire un monde libéré de la technologie. Nous l'avons déjà dit à de nombreuses reprises, Morris n'efface pas le progrès technique, ses *Nouvelles de nulle part* n'agissent pas comme une régression ; plutôt qu'un pas en arrière, il s'agit d'un pas en avant. Cependant, il faut reconnaître qu'en dehors de quelques minuscules mentions de la machine, de-ci de-là, le Londres que visite William Guest se passe de l'innovation mécanique, et il semblerait justement que ce soit-là la clef d'un monde meilleur. En réalité, il ne faut pas oublier que

---

<sup>226</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.162

William Morris se repose sur les idées de plusieurs penseurs, dont Marx et Ruskin ; il établit donc un lien entre le capitalisme de son temps et la disparition d'une certaine forme d'esthétique<sup>227</sup>. Selon les idées avancées par Marx, ou par Engels<sup>228</sup>, un théoricien voisin et grand ami de l'auteur du *Capital*, le capitalisme ne peut pas être moral, ni même immoral, parce que cela comprend une notion d'individu qui n'existe plus dans la structure économique mise en place au XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, si l'on regarde bien, les figures immorales chez Verne sont constamment prises comme étant des individus (Nemo, Ox) ; chez Dickens, au contraire, c'est l'esprit de la société, corrompu par l'utilitarisme, qui dégage cette impression d'amoralité et qui permet de broyer un être pour faire fonctionner le système. *De facto*, pour Engels et Marx, la morale ne peut plus exister parce que « ce que veut chaque individu est empêché par chaque autre<sup>229</sup> », ce qui a pour effet de conduire à la destruction du tissu social et la conception d'un monde basé sur l'égoïsme, au sein duquel l'individu, placé sous la pression du modèle économique, va avoir pour réflexe de s'enfermer sur lui-même et de penser à ses propres intérêts. Or, s'il n'y a plus de tissu social, il n'y a plus de contrat entre les membres d'une même société, et il n'y a plus de scrupule à s'en prendre à autrui sans la moindre considération ; on se retrouve ici aux antipodes de l'idée du culte du héros de Carlyle, mais on touche en même temps à l'idée clef des œuvres de Dickens et Morris, à savoir qu'il faut rétablir un nouveau contrat social basé sur les relations humaines avant l'intérêt économique et personnel.

C'est sur ce principe que Morris refonde une société au sein de laquelle tout le monde se trouve uni par un lien de voisinage, i.e. où chacun s'appelle « voisin », comme un présage de ce que sera plus tard le « camarade » que l'on pourra entendre dans l'union soviétique. L'abolition du modèle économique ne se fait pas uniquement dans un but révolutionnaire, mais également afin de retisser un lien social qui se base sur l'entraide, l'équité, et surtout sur des relations qui ne sont pas régies par un statut financier. Ainsi,

---

<sup>227</sup> Il s'agit là d'une idée défendue par le mouvement artistique des préraphaélites, né au Royaume-Uni au 1848. Ce mouvement considère que tout ce qui s'est fait en art depuis la fin du quattrocento est décadent, c'est pourquoi ils choisissent de s'inspirer des maîtres italiens du XV<sup>e</sup> siècle, prédécesseurs de Raphaël. Ce qui suit a été, à leurs yeux, sclérosé par une forme de conformisme académique qui détruit la création personnelle : ils désirent ainsi retrouver les tons clairs, les couleurs vives ainsi que la fonction intellectuelle de l'art, qui doit redevenir une nourriture spirituelle pour l'homme, en s'adressant à sa mémoire, ses sentiments, son cerveau. Le but est ainsi de s'extraire d'une logique de consommation visuelle qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, s'inscrit dans l'optique d'une société de consommation de masse, adepte des images et qui présage déjà notre monde moderne. Les peintres préraphaélites vont énormément inspirer le mouvement *Arts and Crafts*, qui va accroître davantage cette vocation de l'esthétique ramené à l'utile en réunissant art et artisanat sous la même houlette.

<sup>228</sup> Friedrich Engels (1820 – 1895) est un philosophe et théoricien socialiste allemand, grand ami de Karl Marx, qui a entre autres participé à la publication posthume des derniers tomes du *Capital*.

<sup>229</sup> Engels, lettre à Joseph Bloch du 21 septembre 1890.

lorsque Morris nous parle de la dialectique du maître et de l'esclave, qui existe pour lui au XIX<sup>e</sup> siècle sous la forme du capitalisme, il fait référence à un système de valeurs basé sur la domination de l'autre, et au cœur duquel il est donc impossible de générer un attachement qui soit le fait d'une admiration ou d'un intérêt moral. L'utopie de Morris commence avant toute chose par restaurer cette considération morale qui unit les êtres, en éradiquant entre autres la machine, qui pousse l'homme à la faire fonctionner mais annihile son esprit créatif. Toutefois, la machine seule n'est pas la responsable de la décadence humaine ; c'est le système qui s'est bâti autour d'elle qui est mis en cause dans cette perte de moralité. Ainsi, le retour à une vie morale, par exemple avec des criminels qui se dénoncent eux-mêmes et se punissent en éprouvant du remords<sup>230</sup>, passe avant tout par l'attention et l'empathie qui permet de faire tenir une nation sur ses jambes. A l'instant où l'on ne pense plus qu'à soi, on oublie le fait que l'on est également un élément constitutif d'une nation, d'un peuple, et la morale disparaît au profit d'un égoïsme, basé selon Marx et Engels sur la société résultante de l'ère industrielle. La véritable question au cœur du problème technologique semble donc être la suivante : peut-on progresser d'un point de vue scientifique sans dénaturer sa relation à l'autre ? Puisque le monde de Morris n'éradique pas les machines, mais les ramène à l'état d'instruments occasionnels, il faut croire qu'une telle vision des choses est envisageable, du moins dans l'esprit de l'auteur.

Cependant, au terme de notre réflexion, le constat semble relativement accablant : l'époque industrielle véhicule l'image d'un homme qui en vient à ne plus considérer ses rapports à la société, et qu'il leur substitue un rapport économique à la machine, se transformant ainsi en monstre d'égoïsme, décadent et amoral – si ce n'est pas immoral. Si Morris formule le vœu de restaurer les rapports humains afin de construire un monde dans lequel le progrès de l'individu est possible, on ne peut que comprendre que son constat vis-à-vis de la société victorienne est le même que celui de Dickens. En engendrant un nouveau modèle économique, la Révolution Industrielle produit des personnages romanesques centrés sur eux-mêmes, oublieux du bon sens et de l'empathie, qui ne vont donc servir que leurs intérêts personnels. En ce sens, la décadence morale se fait par l'intermédiaire d'un égoïsme alimenté *via* la technologie, puisqu'elle vient nourrir les envies et les rêves de chacun en les poussant à marcher sur les autres pour qu'ils se réalisent. On en arrive ainsi à la fracture entre les deux nations dont nous parlent Carlyle et Disraeli qui, en substance, dressent le même constat que Marx et Engels : lorsque l'argent

---

<sup>230</sup> Cf. William Morris, *Nouvelles de nulle part*, « De l'organisation de la vie », chap.XII, p.188-200

est sur la table, l'humain passe au second plan, pour ne pas dire qu'il disparaît parfois totalement. Les héros sont morts, leur charisme avec, et le monde des intérêts personnels n'en est que plus dangereux lorsqu'on considère le potentiel que le *take-off* nous a permis d'atteindre. La machine rend-t-elle l'homme mauvais ? Il n'est pas possible de répondre par l'affirmatif, de manière monolithique et irréfutable ; il faut plutôt y voir une dialectique de la tentation – donner à un homme la possibilité de faire quelque chose dans son intérêt, effacer ses considérations pour les autres, cela revient à lui mettre la boîte de Pandore dans les mains en lui disant de ne pas l'ouvrir. En ce sens, on pourrait supposer que la technologie est une force dépourvue d'émotion, qui donne à l'être humain l'opportunité de faire ressortir ce qu'il y a de pire en lui, mais aussi ce qu'il y a de meilleur (du moins espérons-le). Car dans l'hypothèse où le savoir s'exercerait sans morale, il faut craindre une réalisation du célèbre « science sans conscience n'est que ruine de l'âme » que l'on peut trouver dans la lettre de Gargantua à Pantagruel chez Rabelais<sup>231</sup>.

### 3- *Mises en garde et écritures prophétiques : l'écrivain au service de la morale*

Au terme du constat précédent, peu réjouissant quant à la nature humaine, précisons tout de même que les conclusions, souvent négatives, que nous tirons ici ne sont que le fruit d'une réflexion sur la matière romanesque, et en aucun cas un débat philosophique en ce qui concerne les enjeux techno-éthiques du XIX<sup>e</sup> siècle – bien qu'il nous faille en reprendre certains aspects afin de comprendre les questionnements qui infusent au sein de notre corpus. Ainsi, pour mettre en perspective cette morale de l'ère industrielle, interrogeons les raisons pour lesquelles les écrivains contemporains du *take-off* ont ressenti le besoin de véhiculer une vision aussi pessimiste et amoralisée de leur temps. Au-delà de la simple représentation du réel, il n'est pas novateur de dire que le roman distord un contexte afin d'influencer la lecture de l'œuvre et peut-être d'avoir un impact sur l'esprit du lecteur. Nous retrouvons donc là notre fameuse idée du miroir déformant, porteur d'un récit, mais également d'une pensée contemporaine engagée et performative. Faire du roman un espace de réflexion n'a rien de révolutionnaire, mais le point plus précis qui nous intéresse ici réside plutôt la manière dont les auteurs en ont également fait un lieu de mise en garde.

---

<sup>231</sup> François Rabelais, *Pantagruel*. éd. Pierre Grimal, Paris, E. de Cluny, 1947



- Critiquer par le rire : la satire et la caricature au service des idées d'un auteur

Reprenons par exemple ce que nous savons déjà de *Temps difficiles* de Charles Dickens ou d'*Une fantaisie du docteur Ox* de Verne ; les deux reposent sur un style caricatural, i.e. que les auteurs grossissent les traits de caractères des personnages et/ou de l'époque dans laquelle ils vivent de manière à faire ressortir des grandes lignes de force, avec pour objectif littéraire de se moquer de ces exagérations. La critique est dissimulée derrière le rire, et en se moquant du ridicule d'une situation ou d'un personnage, le lecteur doit également reconnaître certains aspects de son environnement social, les examiner et réaliser que la caricature n'est rien de plus qu'un effet de loupe qui porte un regard critique sur son monde. Chez Dickens, c'est l'utilitarisme et la religion du « fait » qui sont mis en avant de manière à ce que l'on réalise le danger que représente cette philosophie rationaliste lorsqu'on la pousse à l'extrême. L'art de l'auteur victorien réside dans sa capacité à osciller entre les registres pour passer de la moquerie sarcastique au drame en quelques instants ; ainsi, d'une situation caricaturale peut découler un moment de *pathos* intense, où l'on passe du rire aux larmes – quand les deux ne cohabitent pas. La critique des manufacturiers, entre autres, est un bon exemple de ce mélange des passions que peut éprouver un lecteur de Dickens :

The wonder was, [Coketown] was there at all. It had been ruined so often, that it was amazing how it had borne so many shocks. Surely there never was such fragile china-ware as that of which the millers of Coketown were made. Handle them never so lightly, and they fell to pieces with such ease that you might suspect them of having been flawed before. They were ruined, when they were required to send labouring children to school; they were ruined when inspectors were appointed to look into their works; they were ruined, when such inspectors considered it doubtful whether they were quite justified in chopping people up with their machinery; they were utterly undone, when it was hinted that perhaps they need not always make quite so much smoke<sup>232</sup>.

**Traduction** : Le miracle, c'était [que Coketown] fût là. Il avait été si souvent ruiné qu'on en restait confondu de voir qu'il avait résisté à tant de chocs. Assurément il n'y eût jamais porcelaine aussi fragile que celle dont étaient faits les manufacturiers de Coketown. Les eussiez-vous maniés le plus légèrement qu'il est possible, ils seraient encore tombés en morceaux avec tant de facilité que vous auriez pu les soupçonner d'avoir été fêlés auparavant. Ils étaient ruinés lorsqu'on leur demandait d'envoyer les petits manœuvres à l'école, ils étaient ruinés quand on désignait des inspecteurs pour venir visiter leurs fabriques, ils étaient ruinés quand ces mêmes inspecteurs considéraient comme douteux qu'ils eussent tout à fait le droit de couper les gens en morceaux avec leurs machines, ils étaient complètement ruinés quand on insinuait qu'ils n'avaient peut-être pas toujours besoin de faire tant de fumée<sup>233</sup>.

---

<sup>232</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.77

<sup>233</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.162

Dans la citation ci-dessus, l'humour cinglant propre aux anglais (la fameux *tongue-in-cheek*) permet de critiquer les manufacturiers en se moquant d'eux avec un sérieux qui attribue à ce passage un double aspect, à la fois comique et presque horrifiant. On force la caricature en faisant passer les manufacturiers pour de mauvais payeurs ; pour cela, on se focalise sur leur point de vue, et l'on exprime leurs griefs sur le ton de l'évidence larmoyante – ils finiront sur la paille s'ils en viennent à respecter les normes et à assurer de bonnes conditions de travail pour leurs employés. Il s'agit évidemment de se moquer ici de ces industriels qui ne jurent que par l'argent et qui, dépourvus de morale, ne voient aucun inconvénient à détruire la main d'œuvre et le paysage pour peu qu'ils y gagnent quelques pièces. Cependant, on constate également dans cet extrait que la moquerie ne signifie pas donner dans la farce grossière ; la métaphore filée de la porcelaine brisée, maintenue par la polysémie du terme « *ruined* » en anglais (soit « ruiné », soit « brisé »/« détruit » en français), favorise le mouvement d'énumération. L'accumulation nous dresse une liste de malheurs qui, du point de vue d'un lecteur populaire<sup>234</sup>, paraît sans aucun doute malvenue – le comble étant évidemment la plainte en ce qui concerne les employés broyés. Nous l'avons vu dans le point précédent, cela met en évidence une immoralité des manufacturiers qui n'ont plus le moindre souci de la condition humaine ; cette citation présente ainsi un problème de fond, sur le ton comique, mais tout en provoquant chez le lecteur contemporain une réaction mitigée qui oscille entre le sourire et le cas de conscience.

Dans l'œuvre de l'auteur victorien, on ressent tour à tour le rire, l'indignation, la tristesse, le dégoût lorsqu'on côtoie l'injustice et le ridicule de Coketown. On pousse le possible à l'extrême, afin de faire rire par l'intermédiaire d'une exagération qui pointe en substance de vraies questions de sociétés. Relevons au passage un autre élément qui n'est pas composé au hasard : le fait même que l'action se déroule à Coketown. Qu'est-ce que Coketown ? C'est une ville imaginaire, autrement dit un espace fictif construit par l'intermédiaire de la plume de l'auteur, et qui incarne selon Pierre Gasca<sup>235</sup> l'image du Liverpool industriel et du Londres déjà recouvert par le *smog*. Il y a donc établissement d'un lieu imaginaire, au sein duquel toute l'action se déroule, et qui couvre une dimension métaphorique afin de représenter un contexte – ici la ville industrielle. Ainsi, tout ce que

---

<sup>234</sup> N'oublions pas que Dickens publiait les épisodes de *Hard Times* dans sa revue *Household Words*, et qu'une partie de son lectorat était donc un lectorat prolétaire ou/et populaire. L'auteur victorien a ainsi contribué à démocratiser la littérature à une époque où l'éducation se répand et où une majeure partie de la population sait désormais lire.

<sup>235</sup> Cf. préface de *Temps difficiles*, édition folio classique.

L'auteur attribue comme caractéristiques à son lieu imaginaire doit nécessairement avoir un reflet critique, et faire écho à son temps sans pour autant mettre en évidence une région particulière de l'Angleterre. Coketown, c'est à la fois n'importe où et nulle part, mais c'est surtout un endroit que l'on ne va jamais quitter dans le récit, une sorte de parenthèse spatiale qui va permettre de couper l'action du réel, de l'isoler de manière à ce que le lecteur ne se sente pas agressé par la satire, mais également afin qu'il puisse critiquer cet ailleurs de manière désinhibée, sans être paralysé par un renvoi à sa propre position ; un londonien ne critiquerait pas aussi facilement sa ville, tout comme un habitant de Liverpool. Coketown est ainsi un défouloir, un huis-clos destinée à la critique extérieure, un espace de représentation dont on peut se moquer, avant de comprendre ce qu'il métaphorise et de visualiser le lien qu'il tisse avec le monde contemporain.

On retrouve le même procédé de l'espace fictif chez Jules Verne, qui débute *Une fantaisie du docteur Ox* en ces termes :

Si vous cherchez sur une carte des Flandres, ancienne ou moderne, la petite ville de Quiquendone, il est probable que vous ne l'y trouverez pas. Quiquendone est-elle donc une cité disparue ? Non. Une ville à venir ? Pas davantage. Elle existe, en dépit des géographies, et cela depuis huit à neuf cents ans. Elle compte même deux mille trois cent quatre-vingt-treize âmes, en admettant une âme par chaque habitant. Elle est située à treize kilomètres et demi dans le nord-ouest d'Audenarde et à quinze kilomètres un quart dans le sud-est de Bruges, en pleine Flandre. Le Vaar, petit affluent de l'Escaut, passe sous ses trois ponts, encore recouverts d'une antique toiture du moyen âge, comme à Tournay. [...] Et pourtant Quiquendone ne figure pas sur la carte des Flandres ! Est-ce oubli des géographes, est-ce omission volontaire<sup>236</sup> ?

Bien que l'incipit essaie de nous convaincre du contraire, le simple fait qu'une ville n'apparaisse pas sur une carte, mais que l'on soit capable de l'y placer précisément, ressemble à l'un de ces fameux paradoxes auxquels Verne a recours pour embrouiller l'esprit du lecteur et ainsi acquérir sa crédulité, le temps du roman. Quiquendone, comme Coketown, n'existe donc pas géographiquement, et il s'agit d'un nouvel espace confiné, replié sur lui-même, coupé du reste du monde, caricaturé par l'exagération des traits de ses habitants. Une nouvelle fois, la parenthèse géographique permet de se moquer librement de ces gens, pour la plupart bourgeois, qui ont une existence asthénique, avec une tension proche de zéro et une volonté de changement si peu existante qu'on se demande même comment ils ont pu accepter l'expérience du docteur Ox. On va si loin dans la caricature qu'on en arrive à un constat du savant fou, qui explique que physiologiquement parlant, les habitants de Quiquendone ont un pouls plus lent que la normale. C'est pourtant cette

---

<sup>236</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Une fantaisie du docteur Ox*, p.15-16

dimension caricaturale, ici présente du début à la fin de l'œuvre, sans moment de *pathos* ni drame à la Dickens, qui permet d'éviter un dénouement cataclysmique. Car à y regarder objectivement, on s'aperçoit que le docteur Ox mène une expérience qui manque de conduire les quiquendoniens à la guerre, voire à la mort.

Mais, hélas ! si ces plantes, si ces fruits, si ces fleurs poussaient à vue d'œil, si tous les végétaux affectaient de prendre des proportions colossales, si la vivacité de leurs couleurs et de leur parfum enivrait l'odorat et le regard, en revanche, ils se flétrissaient vite. Cet air qu'ils absorbaient les brûlait rapidement, et ils mouraient bientôt, épuisés, flétris, dévorés.

Tel fut le sort de la fameuse tulipe, qui s'étiola après quelques jours de splendeur !

Il en fut bientôt de même des animaux domestiques, depuis le chien de la maison jusqu'au porc de l'étable, depuis le serin de la cage jusqu'au dindon de la basse-cour.

Il convient de dire que ces animaux, en temps ordinaire, étaient non moins flegmatiques que leurs maîtres<sup>237</sup>.

A la lumière de cet extrait, il semble normal que la suite logique de la nouvelle se dessine dans l'esprit du lecteur, et qu'il voit approcher la mort des êtres humains. Toutefois, à aucun moment Verne n'en mentionne la possibilité – il ne fait référence qu'aux propriétés excitantes du gaz et à la violence qui envahit la ville. Mais en dépit de cela, le texte aurait pu tourner au drame et sembler morbide si le comique n'avait pas été là pour alléger le message par le rire et la fantaisie, en caricaturant à grands traits des bourgeois ennuyés dont la vie se résumerait presque à regarder les aiguilles de l'horloge tourner. Il y a bien, derrière cette moquerie, une mise en garde de Jules Verne quant à la technologie et au regard trop naïf que l'on peut porter dessus, surtout lorsqu'on n'envisage pas suffisamment les conséquences et les usages de cette science qui doit être exercée en lien avec notre conscience. Les bourgeois de Quiquendone, plutôt que de rester inactifs, auraient dû se pencher de plus près sur le projet du docteur Ox et ne pas prendre pour parole d'évangile des explications qu'ils n'ont peut-être pas saisies. S'ils y avaient pris garde, ils auraient peut-être découvert plus rapidement l'immoralité du savant fou.

Pour établir une rapide synthèse, Verne et Dickens favorisent donc la moquerie du lecteur en lui présentant un espace fictif, une parenthèse qui le détache de sa réalité et favorise sa critique ; pour autant, ces caricatures sont aussi une démonstration d'un contexte contemporain poussé à l'extrême. La réflexion qui se cache derrière le rire prend ainsi l'aspect d'une mise en garde contre l'absolutisme et l'extrémisme des doctrines, que ce soit l'utilitarisme, le capitalisme ou bien simplement une croyance aveugle dans le fait

---

<sup>237</sup> *Ibid.* p.81-82

que le progrès technique signifie nécessairement le progrès humain. L'auteur semble donc être ici le garant, non pas d'une bonne morale, mais plutôt d'un bon sens qui encourage le lecteur à ne pas rester passif devant la dégradation de sa condition humaine par la machine ; en le poussant à se moquer des personnages, il le pousse également à effectuer un travail sur lui-même, afin qu'il réagisse et tente de préserver son humanité. Le miroir romanesque reflète donc son temps, non pas dans le but de dresser un témoignage, mais plutôt de provoquer une prise de conscience en passant par une forme qui n'a rien de philosophique ou d'essayiste au premier abord ; la fiction apparaît comme plus accessible et plus distrayante que ces dernières, et tente par conséquent de mettre en application sa dimension performative sur un plus large public.

- La technologie fictive : le pouvoir de l'exemple et de la réalisation d'un futur hypothétique

Au-delà de la mise en scène des idées dans un milieu fictif, Jules Verne utilise également cet espace romanesque pour y mettre en application le potentiel dévastateur de la machine. L'intérêt de notre réflexion sur la fiction repose sur deux éléments ; sa conformité avec le réel, et son caractère fictif – autrement dit, le fait que le texte donne l'impression que l'histoire se déroule dans le monde réel, mais que son action n'en demeure pas moins intégralement irréelle. Ainsi, les machines de Jules Verne peuvent prendre un aspect réaliste, comme nous l'avons vu plus tôt avec le jargon scientifique, reposer sur des explications qui sont en apparence valides, et pourtant n'être réalisables que dans le cadre du roman<sup>238</sup>. De même, ces produits technologiques peuvent effectuer des prouesses qui font rêver le lecteur et l'entraînent dans un voyage extraordinaire, tout comme il est possible d'utiliser la machine afin de commettre les pires atrocités. L'hécatombe finale de *Vingt mille lieues sous les mers* n'est pas là par hasard ; elle a pour vocation de choquer le lecteur et de lui révéler le potentiel destructeur qui prend possession de la machine si elle est manipulée par un être immoral. Couler un navire n'est pas une chose anodine, et le fait que la technologie conduise à un massacre permet de provoquer une réaction forte, afin de générer une réflexion sur les conséquences d'un mauvais usage. *De facto*, l'œuvre en elle-même devient alors la garante d'un progrès humain, puisqu'elle met en garde contre les dérives de la science ; l'espace fictif permet la réalisation de l'impossible, du terrifiant et du traumatisant, dans une optique de prévention. Révéler le

---

<sup>238</sup> Cf. Michel Clamen, *Jules Verne et les sciences ; cent ans après*, Barcelone, Belin, coll. « alpha », 2017, 298 p.

potentiel de la machine, c'est étendre l'horizon de pensée du lecteur et l'obliger à voir au-delà d'un positivisme trop optimiste et trop rationnel, en rappelant que la nature humaine étant ce qu'elle est, il y aura toujours une personne pour trouver un emploi immoral au progrès technique. En ce sens, Verne endosse le rôle de l'oiseau de mauvais augure, et se fait l'avocat du diable en présentant l'argument d'un progrès qui n'est pas toujours représentatif d'une avancée pour l'espèce humaine.

Si Verne a recours à la caricature et à la mise en perspective de la machine pour représenter la décadence morale, et ainsi mettre le lecteur en garde contre une dévaluation du progrès humain au profit du progrès technique, il peut également employer la représentation du futur, tout comme William Morris. En effet, l'un établit une anticipation avec *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, et l'autre une utopie dans les *Nouvelles de nulle part*, la différence étant que William Guest voyage dans un Londres futur et s'en retourne ensuite dans le passé, comme le veut la tradition des voyages utopiques, tandis que Michel lui est en quelque sorte condamné à vivre avec son temps, i.e. les années 1960, quoi qu'il en coûte. Dans les deux cas, on assiste à une découverte progressive, censée donner au lecteur un sentiment d'étrangeté et de dévoilement d'un lieu à-demi étranger, car décalé dans le temps et non plus dans l'espace, comme c'était le cas avec Coketown ou Quiquendone. Cette fois, il n'est plus question de créer une parenthèse spatiale, mais bien de générer un lien entre un état contemporain au lecteur et une vision d'un état à venir de ce lieu ; en un sens, il s'agit ici de considérer l'écrivain de la Révolution Industrielle comme étant un prophète – de malheur ou de bonne augure en fonction des œuvres. Dans le cas de Verne, il va de soi que l'image qu'il donne à voir n'est pas flatteuse, avec un monde dans lequel l'art s'est évanoui pour laisser place au pragmatisme et à l'utilitarisme, d'où la ressemblance avec l'exacerbation de Dickens, puisqu'il s'agit ici aussi de grossir les caractéristiques, non pas dans une volonté de caricature, mais plutôt afin de représenter une pseudo-évolution dans le temps, qui laisserait croire à une radicalisation de la doctrine jusqu'à l'extrême. L'image que donne l'auteur nantais correspond assez bien à la citation qu'il place en tête de son ouvrage :

« O terrible influence de cette race qui ne sert ni dieu, ni le roi, adonnée aux sciences mondaines, aux viles professions mécaniques ! Engeance pernicieuse ! Que ne ferait-elle pas, si on la laissait faire, abandonnée sans frein à ce fatal esprit de connaître, d'inventer et de perfectionner<sup>239</sup>. » Paul-Louis Courier<sup>240</sup>.

---

<sup>239</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, p.25

On établit dès lors l'hypothèse que l'auteur représente ce fameux « frein » qu'il faut poser au « fatal esprit de connaître, d'inventer et de perfectionner. » La vision prophétique dont on parlait plus haut aurait pour but de révéler un futur inévitable, si tant est que l'humanité se maintienne sur les rails qu'elle s'est fixés au XIX<sup>e</sup> siècle. On retrouve l'idée de prophétie dans les commentaires en marges du manuscrit, ainsi que dans la lettre de refus de publication qu'Hetzl a adressé à l'auteur, et dont il reste aujourd'hui le brouillon. L'éditeur écrit entre autres : « On ne croira pas aujourd'hui à votre prophétie. [...] On ne s'y intéressera pas<sup>241</sup>. » Le refus de l'éditeur réside donc *a priori* dans le fait que l'œuvre ait un caractère certes visionnaire, mais trop irréaliste par rapport à l'époque contemporaine, ce qui aurait pour conséquence de décrédibiliser l'effet d'anticipation. Toutefois, avec des remarques telles que « tout ceci n'est pas gai », on entrevoit également la possibilité que cette œuvre, profondément opposée à l'esprit positiviste, n'a pas convenue au cahier des charges d'Hetzl, et que le pessimisme exprimé vis-à-vis de la technologie soit en réalité ce qui justifie ce rejet catégorique et parfois violent. Cependant, ce pessimisme, s'il avait été publié, aurait pu dresser un portrait alarmiste du siècle à venir, et aurait ainsi eu pour effet de mettre en garde les lecteurs contre un oubli trop rapide de la morale et de l'humanité, au profit d'un confort et d'une rationalité dans lesquels il semble plus aisé pour l'individu de se complaire. Il faut supposer que cette image de prophète de malheur ne convenait pas à l'éditeur, dans son projet de façonner un auteur à succès dont les livres étaient déjà appelés à devenir des odes à la technologie.

Le cas de William Morris, en revanche, est à première vue aux antipodes de celui de Jules Verne. L'utopie (ici une uchronie), comme l'anticipation, met au point un tableau des jours à venir dans un futur lointain, en faisant reposer l'argument de son œuvre sur une comparaison implicite avec l'époque contemporaine ; pour autant, si l'auteur socialiste défend le progrès humain, il ne choisit pas d'en faire le point aveugle de sa comparaison – autrement dit, il ne met pas en valeur l'inhumanité de la technologie pour tenter de rappeler le troupeau des hommes auprès de valeurs plus morales. Lui préfère dépeindre un monde qui, comme l'indique l'étymologie de l'utopie, est à la fois un monde qui n'est pas et un monde qui se veut le meilleur entre tous ; d'où, comme nous l'avons dit plus haut, la restauration de l'esthétisme et la refondation d'une matrice sociale basée sur les relations humaines et l'effacement de la machine. On retrouve également l'idée de parenthèse, non

---

<sup>240</sup> Paul-Louis Courier (1772 – 1825) est connu pour avoir été un pamphlétaire, et avoir notamment pris part aux combats durant la Révolution Française et le Premier Empire Napoléonien.

<sup>241</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, préface de Piero Gondollo della Riva, p.13

plus locative, mais temporelle, puisque le voyage de Guest, contrairement à l'aventure de Michel, inclut un premier voyage vers le futur, puis un retour vers le passé, les deux mis en texte sous forme d'un rêve<sup>242</sup>, avant un effacement de la vision prophétique. Ainsi, William Morris utilise l'espace romanesque pour mettre en scène un monde dont les principes semblent avoir une valeur exemplaire pour le lecteur, mais il est alors important de ne pas oublier que ces exemples ne reposent pas sur une morale qui ferait de l'œuvre un traité de bonne conduite ; il s'agit avant tout d'un manifeste politique, qui prend forme à l'intérieur d'un cadre narratif, mais qui n'en reste pas moins basé sur les idéaux de Marx, Ruskin, Engels, et autres théoriciens socialistes. La vision positive, mise en regard avec l'état décrit comme déplorable du XIX<sup>e</sup> siècle, s'explique donc également par cette volonté de promouvoir une opinion en l'élevant par rapport au capitalisme de l'ère industrielle ; c'est peut-être là la grande force des *Nouvelles de nulle part* d'ailleurs, d'être construite sous la forme d'une utopie qui fait la synthèse de plusieurs discours (esthétiques, politiques, moraux...etc.) en constituant une société capable de se défendre elle-même contre les arguments avancés par William Guest, et qui semble donc former un élément homogène à l'apparence véritablement parfaite – ou du moins dont les défauts sont assumés. En ce sens, le rôle de Morris n'est pas de se comporter comme un prophète de malheur, mais plutôt comme un prêcheur qui vend sa cité parfaite, et dont l'un des arguments serait la refondation d'une morale, ce qui revient à dire par comparaison que cette dernière s'est trop effacée au cours du processus d'industrialisation. Il y a donc bien une dimension alarmiste chez l'utopiste, mais elle passe par la mise en relief du XIX<sup>e</sup> siècle au regard d'un monde un peu moins que parfait, et plutôt que de crier au loup quant à ce que nous pourrions devenir, il préfère apporter des solutions qu'il estime relativement viable tout en prônant pour sa chapelle politique.

En guise de synthèse, il faut donc considérer le roman comme étant tout à la fois un objet de réflexion sur la décadence d'un progrès humain, à la lumière d'une mise en valeur de la bipolarité technologique (à la fois bonne et mauvaise, vue comme un pur moyen), et également l'instrument d'une tentative d'alerte qui tire le signal d'alarme afin d'apporter

---

<sup>242</sup> Notons là qu'il s'agit d'une tradition quasi-biblique, si l'on se réfère aux rêves des différents saints ou apôtres, qui imaginent tous des civilisations meilleures, plus pieuses ou plus vertueuses. On peut penser, entre autres, à la Nouvelle Jérusalem de l'Apocalypse, décrite comme étant un fantôme lointain, mais également une prophétie d'un temps à venir dans lequel elle remplacera Babylone « la prostituée et la sanguinaire ». Dans la même idée, comment ne pas songer au *De civitate dei* (La Cité de Dieu, 426 ap. J-C.) de Saint-Augustin, qui contribue à la formation d'une somme théologique moderne. Toutefois, bien qu'il y ait un sérieux héritage biblique derrière les cités utopiques, il faut nuancer ce propos au sujet de William Morris, puisqu'il prônait avant tout le marxisme, or les opinions de Marx quant à la religion n'étaient pas en faveur de la chrétienté.



au lectorat, par l'intermédiaire de l'exemple, une vision humoristique, tragique, futuriste ou choquante de ce que nous risquons si nous oublions trop rapidement de considérer les rapports humains avant d'user du progrès technique. Le roman<sup>243</sup> devient alors un espace qui cristallise les enjeux moraux de la Révolution Industrielle, bien loin de simplement refléter la période contemporaine, et qui tente à sa manière d'y répondre en exerçant sa dimension performative sur l'esprit du lecteur. La vision pessimiste que l'on a du progrès technique reste donc à nuancer, en rappelant qu'il ne s'agit que d'une analyse littéraire, et non philosophique ou historique ; cependant, mis en regard avec la période dans laquelle nous vivons, il faut admettre que le XIX<sup>e</sup> siècle a dégagé de grandes questions qui font encore débat aujourd'hui, et ce dès l'apparition de la machine. Les différents congrès de bioéthique, le questionnement sur les limites de la recherche technologique, sur la morale qu'il peut y avoir dans l'usage d'une arme capable d'anéantir toute une civilisation, l'utilisation des gaz chimiques (qui ne sont pas sans rappeler les expérimentations du docteur Ox)...etc. Il y a là une pléthore d'éléments qui nous feraient souhaiter que les messages véhiculés par les œuvres de notre corpus aient eu plus d'impact en leur temps ; car bien qu'il y ait encore une forme de morale dans notre société contemporaine, le souhait des auteurs du XIX<sup>e</sup> de concilier progrès technologique et progrès humain ne s'est visiblement pas réalisé comme ils l'espéraient, et il faut à présent se demander s'il est vraiment en notre pouvoir d'infléchir sur l'évolution scientifique afin de rester humain malgré tout.

\*

## B- Le mythe de l'homme libéré par la technologie

Au terme du premier aspect de notre réflexion, il faut donc partir du principe qu'une responsabilité individuelle engage moralement l'être humain dans son rapport avec la technologie, et que de cet engagement résulte un bon ou un mauvais usage de la machine. Cependant, la question de la liberté de l'homme face à son outil technologique ne doit pas prendre en compte cette dimension morale, puisqu'en effet cela serait trop réducteur ; il suffirait de dire que la morale agit comme un agent restricteur qui doit contraindre l'homme à faire un bon usage de sa création, et donc qu'une entorse à l'éthique nous conduit vers un mauvais usage liberticide de la technologie. Ce serait problématiser la question à travers un trou de serrure et réduire la réflexion à une vision purement humaine

---

<sup>243</sup> On y inclut également la nouvelle de Jules Verne, comme nous l'avons déjà expliqué précédemment.

– voire humaniste – en oubliant que la liberté ne signifie pas seulement le libre-arbitre employé pour utiliser l'instrument technologique. Ainsi, lorsqu'on parle de liberté, il n'est pas question de l'envisager au prisme de la conscience, mais plutôt d'appliquer une méthode beaucoup plus rigoureuse et scientifique, que nous pouvons mettre en relation avec celle que Karl Marx se targue d'appliquer dans sa philosophie, à savoir une vision matérialiste, historique et biologique, loin de l'abstraction métaphysique et du monde éthéré des idées. De cette manière, ce sont les faits et les actes qui vont, au XIX<sup>e</sup> siècle, déterminer dans quelle mesure l'homme se voit entravé par sa création, et dans quelle mesure il entretient un rapport libre avec celle-ci.

### *1- Cercle vertueux et cercle vicieux : de la liberté créatrice à l'aliénation*

Comme nous l'avons dit précédemment, la technologie est un outil qui offre une myriade de possibilités à l'homme, afin de lui permettre de lever les obstacles qui se dressent sur sa route ; il n'est donc pas nécessaire de revenir sur l'idée selon laquelle c'est à l'homme de choisir ce qu'il fait de son outil, de manière à ce qu'il exerce sa liberté et qu'il engage sa responsabilité personnelle au cœur d'un acte qui va transformer un pur moyen en outil bénéfique ou en arme destructrice. En ce sens, l'ensemble du savoir métamorphosé en machine porte un potentiel qui ne s'exerce que par l'action humaine.

- Le libre-arbitre et l'acte créateur comme fondements de la liberté technologique

Mais avant même de parler de libre action humaine vis-à-vis de la technologie, la liberté prend d'abord forme au stade antérieur, qui est l'acte créateur en lui-même : on retrouve ici la question du « doit-on parce que l'on peut ? ». En effet, posséder le savoir nécessaire ne signifie pas que l'homme doit inévitablement créer l'outil : il y a donc un double exercice de la liberté qui permet à la fois d'accumuler le savoir en cherchant la connaissance, puis de le matérialiser sous la forme d'un outil. Toutefois, en excluant la dimension morale du « pouvoir et devoir », le simple fait d'engendrer un produit technologique relève d'un exercice de la liberté, puisque rien ne vient entraver la création ni se dresser sur la route de l'homme – ou bien, si obstacle il y a, il est abattu à l'aide de sa connaissance et du savoir-faire. Toute technologie devient ainsi une manifestation de la libre-crédation de l'homme. D'un point de vue plus moderne, cette réflexion peut par ailleurs se porter en direction de pays qui ont connu des régimes autoritaires, tels que l'URSS ou la Chine, et qui ont été fortement marqués par un retard technologique du fait

de l'entrave à la liberté créatrice. C'est à la lumière de cette première remarque que l'on peut interpréter cette citation tirée de *Vingt mille lieues sous les mers* :

[...] Le progrès rendra les routes libres un jour<sup>244</sup>.

Dans cette phrase, l'auteur nantais nous parle évidemment du progrès technique, et il est intéressant de voir qu'il met en valeur une forme de cercle vertueux : l'homme exerce sa liberté en générant la technologie, et cette dernière lui permet de lever un obstacle – ici l'exploration des fonds marins – et ainsi d'avoir accès à un nouvel espace. Par conséquent, le *Nautilus* est un outil d'exploration sous-marine qui va permettre au professeur Aronnax de développer sa connaissance des fonds océaniques en le libérant d'une contrainte, afin qu'il puisse ensuite utiliser ce même savoir pour aboutir à une nouvelle création, qui lèvera un nouvel obstacle et donnera accès à une nouvelle connaissance...etc. Au fil de cette réflexion, nous tordons donc le nez à l'idée reçue qui dit que toute technologie conduit nécessairement à l'aliénation de l'homme et qu'il n'y a pas de liberté dans le processus de création d'un objet technologique ; bien au contraire, la liberté est la clef de voûte qui permet d'engendrer le *Nautilus*, entre autres, indépendamment de l'usage que l'on en fait ensuite. Ce sous-marin est d'ailleurs fascinant, puisqu'il réunit en son sein les deux principes que sont l'application de la connaissance au domaine technique et l'engrangement d'un savoir. Pour expliciter cela, basons-nous sur l'extrait suivant :

Mais cette mer, monsieur Aronnax, me dit-il, cette nourrice prodigieuse, inépuisable, elle ne me nourrit pas seulement ; elle me vêtit encore. Ces étoffes qui vous couvrent sont tissées avec le byssus de certains coquillages ; elles sont teintées avec la pourpre des anciens et nuancées de couleurs violettes que j'extraits des aplysies de la Méditerranée. Les parfums que vous trouverez sur la toilette de votre cabine sont le produit de la distillation des plantes marines. Votre lit est fait du plus doux zostère de l'Océan. Votre plume sera un fanon de baleine, votre encre la liqueur sécrétée par la seiche ou l'encornet. Tout me vient maintenant de la mer comme tout lui retournera un jour<sup>245</sup>!

On constate avec le discours de Nemo l'exploitation technique qui est faite à partir d'une étude minutieuse de l'environnement sous-marin, ce qui nous démontre bien qu'il y a corrélation au sein de l'appareil entre un savoir qui est mis en œuvre afin de satisfaire les besoins des occupants du *Nautilus* et un engrangement de ce même savoir, pointé dans ce fragment par le commandant, qui expose les différents produits que l'on obtient grâce à la connaissance de la biologie marine. De même, le *Nautilus* fournit à Aronnax une importante somme d'éléments scientifiques dont il nous parle un peu plus loin lorsqu'il mentionne le fruit de ses recherches :

---

<sup>244</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, p.469

<sup>245</sup> *Ibid.* p.86

Pour mon compte, je ne voulais pas ensevelir avec moi mes études si curieuses et si nouvelles. J'avais maintenant le droit d'écrire le vrai livre de la mer, et ce livre, je voulais que, plus tôt que plus tard, il pût voir le jour<sup>246</sup>.

Le lien entre connaissance et technologie est de fait plus que jamais d'actualité, et le rapport entre *scientia* et *technê* repose, aux origines, sur un postulat commun qui est la présupposition d'une liberté créatrice, puisqu'elle va permettre à la fois le développement des connaissances nécessaires et leur réalisation dans le monde physique<sup>247</sup>.

Cependant, n'oublions pas de préciser que ce présupposé basé sur la liberté n'est pas uniquement valable dans le domaine technologique, et qu'il couvre bien d'autres champs de connaissances. De plus, lorsqu'on parle de technologie, ledit postulat ne s'applique évidemment qu'au progrès technique et en aucun cas au progrès moral. Pour clarifier notre propos, il n'est pas inintéressant d'examiner d'un peu plus près le contexte fictif mis en place dans un autre roman de Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*. Nous avons depuis longtemps explicité le caractère scientifique, voire même scientifique et utilitariste de la société dans laquelle évolue le personnage principal, Michel Dufrenoy ; ce qu'il est intéressant de voir, dans la logique de l'explication de la liberté comme source du progrès matériel, c'est que dans ce 1960 fantasmé, la liberté technologique est débridée aux dépens de la liberté artistique. Ainsi, on retrouve une forme d'abandon d'un domaine au profit de l'autre qui en devient contraignant pour la création artistique. Ce constat vient étayer notre conception de la liberté comme fondement du développement d'une catégorie d'étude :

Quoi ! [...] de la science ! de l'industrie ! ici comme au collège, et rien pour l'art<sup>248</sup>!

La restriction de la liberté artistique dans ce monde futuriste en fait un lieu des plus scientifiques, dépourvu de morale, de goût et de jugement esthétique, le tout étant relégué au rang du non-utile. Mais si au lieu de l'art, la science avait connu une entrave similaire et un tel mépris de ses apports, alors la liberté créatrice s'en serait vue grandement amputée en ce qui concerne les sciences et la technologie. Le pouvoir de création de l'homme s'applique dans des domaines différents, mais nous pouvons d'ores et déjà constater que le débordement d'un type de savoir sur un autre conduit à l'annihilation d'une partie de cette même liberté créatrice ; l'art n'a pas d'usage en soi, il n'a donc plus sa place dans une

---

<sup>246</sup> *Ibid.* p.420

<sup>247</sup> Notons d'ailleurs que ce fameux livre de la mer dont nous parle Aronnax pourrait bien couvrir une dimension métatextuelle, puisque la narration à la première personne permet de sous-entendre, du moins de manière hypothétique, que ce livre ne serait rien d'autre que *Vingt mille lieues sous les mers* lui-même ; dès lors, il ne s'agirait plus d'une pseudo-autobiographie qui raconterait un voyage sous-marin, mais plutôt un livre de recherche scientifique, en tout cas dans son apparence. Nous ne présentons là qu'une interprétation potentielle, mais la réflexion autour de ce sujet reste ouverte.

<sup>248</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, p.62

société utilitariste, ainsi on prive Michel et ses compagnons d'un droit à la création littéraire, en leur arguant qu'ils n'ont qu'à mettre en œuvre un savoir plus scientifique, puisque son usage est démontré. Cet argument nous permet de remonter à la source de l'établissement de cette liberté créatrice : puisqu'elle dépend de nos savoirs, son fondement se trouve de fait au cœur de l'institution chargée d'en poser les bases, à savoir l'éducation.

- L'éducation au prisme de la littérature : une institution qui fonde le savoir et la liberté créatrice

Dès lors, le constat à propos de l'enseignement s'établit de pair avec ce rejet d'un domaine d'étude par rapport à un autre : l'éducation dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* repose sur le principe positiviste d'une rationalisation des domaines afin de rigidifier l'esprit et de scientifier la réflexion dès le plus jeune âge. Il n'est pas inintéressant de noter que, comme chez Dickens, l'incipit de Verne entame le texte avec un regard porté sur le savoir que l'on inculque à la jeunesse, ce qui fait de l'école, dans un sens, le fondement de toute société. Or, l'éducation n'est plus ici un moyen de poser les bases d'un savoir libérateur, mais plutôt une forme de construction au cœur de laquelle filtre un mépris pour certaines disciplines et une valorisation d'autres ; alors, puisque l'éducation n'est plus équitable, la liberté qu'elle nous accorde ne l'est plus non plus. C'est la grande œuvre de « la Société Générale de Crédit instructionnel » : au-delà de la critique évidente du monde capitaliste et de ses considérations économiques, il faut surtout comprendre la doctrine de cet organisme en matière d'éducation :

[...] Construire ou instruire, c'est tout un pour des hommes d'affaires, l'instruction n'étant, à vrai dire, qu'un genre de construction, un peu moins solide<sup>249</sup>.

Cette vision métaphorique de l'éducation comme étant une forme de travail à accomplir plus qu'un phénomène de construction social fondateur se retrouve à l'identique dans *Temps difficiles* de Charles Dickens – une fois encore dans les tous premiers chapitres, et une fois encore sous la forme d'une caricature qui va avoir recours à la métaphore, sous la forme de vase qui sont remplis de faits, pour matérialiser cette idée correspondant au « Pas de talent. Des capacités<sup>250</sup>. » édicté par Verne dans son anticipation. Cependant, l'éducation prônée par Thomas Gradgrind est bien plus inquiétante que celle de Verne, puisqu'elle n'est pas régie par le caractère futuriste, et qu'elle s'inscrit donc dans un monde actuel pour le lecteur contemporain. Comme nous l'avons dit plus tôt, l'éducation

---

<sup>249</sup> *Ibid.* p.28

<sup>250</sup> *Ibid.* p.50

est pour Dickens un moyen de réussite sociale fondamental, ainsi qu'un garant de la liberté d'esprit par l'intermédiaire de laquelle la liberté de création dont nous parlons prend forme. Cependant, si la connaissance scientifique est originellement un moyen d'émancipation qui, une fois réalisé de manière objective, donne naissance à la machine, un excès de cette connaissance se fait au détriment d'autres aspects de la liberté humaine. Dickens, comme Verne, pointe cette dérive à travers la psychorigidité avec laquelle Gradgrind et le maître d'école, Mr. M'Choakumchild, s'évertuent à remplir tous ces « vases » (« *jar* ») que l'on doit gorger de faits.

Say, good M'Choakumchild. When from thy boiling store, thou shalt fill each jar brim full by-and-by, dost thou think that thou wilt always kill outright the robber Fancy lurking within – or sometimes only maim him and distort him<sup>251</sup>!

**Traduction** : Mais dis-moi, mon bon M'Choakumchild, quand tu auras rempli peu à peu de ta bouillante abondance chaque vase à ras bord, crois-tu donc que tu pourras toujours tuer d'un seul coup le voleur Imagination qui se cache dedans, et qu'il ne t'arrivera pas de temps à autre de ne faire que l'estropier ou le défigurer<sup>252</sup>?

La vision que Dickens nous apporte ici de l'éducation se fait à un niveau métatextuel, puisqu'on commence par remarquer qu'il emploie une langue très littéraire, chargée de formes quelque peu archaïques (« *thou shalt* » par exemple), ce qui nous rappelle d'une certaine manière la pédanterie qui accompagne l'idée d'une éducation de haut niveau, mais tout en traitant ici d'un enseignement qui, bien au contraire, n'est que caricatural et néfaste. La métaphore du « voleur Imagination » (« *the robber Fancy* ») est là pour accentuer ce caractère littéraire, mais également pour faire écho au « massacre des Innocents<sup>253</sup> » dont nous avons déjà parlé au sujet de l'enseignement qui est prodigué aux enfants ; en effet, l'idée qui est mise en avant ici est celle d'un meurtre, avec « tuer d'un seul coup » (« *kill outright* »), or nous sommes en train de traiter d'une part fondamentale de l'esprit humain, particulièrement liée à l'enfance, mais également nécessaire à un adulte – d'autant plus lorsqu'on trouve cette idée au cœur d'un roman, produit de l'imagination d'un auteur. Détruire l'imagination au profit des faits, c'est là ce que l'on nomme une aliénation<sup>254</sup>. Le cercle vertueux de la création scientifique, une fois poussé à l'extrême par l'utilitarisme, le positivisme et le scientisme, se retrouve dénaturé et perd son caractère libérateur pour

<sup>251</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.6

<sup>252</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.30

<sup>253</sup> Nous rappelons qu'il s'agit du titre de l'un des chapitres traitant de l'éducation des enfants. Cf. chapitre 2 des *Temps difficiles*.

<sup>254</sup> Pour rappel, selon Marx, Hegel et Feuerbach, l'aliénation est un processus par lequel l'individu est dépossédé de ce qui le constitue au profit d'un autre, ce qui entraîne une forme d'asservissement. Il est presque terrifiant de remarquer qu'ici, l'« autre » (compris dans l'étymologie d'« aliénation ») se trouve être soit la machine, soit le corps social au sens large, en tant qu'entité philosophique, politique, sociale et surtout économique

devenir liberticide, le problème résidant évidemment dans le principe d'interdépendance entre engrangement de connaissances et mise en pratique de celles-ci ; car si les connaissances sont perverties à la base, alors elles ne peuvent rien apporter de bénéfique, et l'homme construit lui-même sa propre décadence.

'I'll explain to you [...] why you wouldn't paper a room with representations of horses. Do you ever see horses walking up and down the sides of rooms in reality - in fact? Do you?' [...]'Of course no. [...] Why, then, you are not to see anywhere, what you don't see in fact; you are not to have anywhere, what you don't have in fact. What is called Taste, is only another name for Fact<sup>255</sup>.'

**Traduction** : – Je vais vous expliquer [...] pourquoi vous ne tapisserez pas une pièce avec un papier sur lequel seraient représentés des chevaux. Voyez-vous jamais des chevaux aller et venir sur les murs dans la vie réelle, les voyez-vous en *fait* ? [...] Naturellement non. [...] Eh bien donc, vous ne devez voir nulle part ce que vous ne voyez pas en fait, vous ne devez avoir nulle part ce que vous n'avez pas en fait. Ce qu'on appelle Goût n'est qu'un autre mot pour Fait<sup>256</sup>.

Cette dénaturation de l'éducation à la base ne relève toutefois pas du fait technique en lui-même, mais bel et bien d'un comportement humain, et il est donc important de noter cet élément pour la suite de notre réflexion, afin de mettre en valeur le fait qu'une fois de plus, c'est l'attitude de l'homme qui est en cause et qui transforme le cercle vertueux en cercle vicieux : ainsi, il serait en train de s'aliéner lui-même en corrompant son éducation en essayant de la rendre justement plus performante, dans le but d'engendrer de nouvelles machines ou de découvrir de nouveaux éléments scientifiques. Il faut supposer que la théorie sur laquelle repose cet enseignement, présenté par Dickens et Verne, découle d'une relation de causalité : la connaissance qui est inculquée à l'enfant va s'objectiver en machine performante et rentable lorsqu'il va grandir et apprendre à concrétiser son savoir – d'un point de vue plus large, les notions d'économies et de sciences politiques doivent, quant à elles, se transformer en élément rentable au sein de la société capitaliste, mais nous reviendront plus tard sur cet aspect particulier de la Révolution Industrielle. On remarque que ce principe part d'éléments basiques durant l'enfance, avec une logique aussi simple que du papier peint et des chevaux, mais qu'il conduit à une leçon générale, presque sur le modèle fabuliste de La Fontaine – le goût (« *Taste* ») n'existe pas, il n'est que faits rationnels, par conséquent la logique met ainsi un terme au *de gustibus non est disputandum*<sup>257</sup> et prive une génération (ici une classe de jeunes gens, mais il faut sans

<sup>255</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.4

<sup>256</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.27

<sup>257</sup> « On ne discute pas les goûts », traduit en anglais pas « *there is no accounting for taste* ». On note d'ailleurs la présence du fameux « *taste* » dont nous parlons, et il est peut-être possible pour un lecteur anglophone d'entendre une résonance avec cette célèbre expression.

doute le voir comme étant une saynète à caractère microcosmique) de la notion de goût en la reliant de manière syllogique aux faits. Le roman de Dickens, tout comme celui de Jules Verne, choisit de mettre en valeur l'éducation dès l'incipit car elle détermine le comportement de tous les habitants, en tant que fondement d'une civilisation européenne. Toutefois, *Temps difficiles* est plus intrinsèquement connecté à cette idée de fondement des connaissances qui vont persister à l'âge adulte, puisque les trois parties du roman reposent sur une image de savoir semé, puis moissonné, à travers ces titres : « Les semailles » (« *Sowing* »), « La moisson » (« *Reaping* »), « L'engrangement » (« *Garnering* »). On pourrait voir dans ces appellations liminaires un écho biblique, à l'instar de la mention dans le chapitre du massacre des innocents. En effet, dans le Nouveau Testament, on trouve le verset suivant :

Ce que l'homme sèmera, cela aussi il le moissonnera<sup>258</sup>.

Il y a donc au cœur de l'œuvre de Dickens l'idée que l'on récolte le produit de l'éducation inculquée aux enfants ; dans le cas de Thomas Gradgrind, les conséquences vont être désastreuses, comme nous l'avons déjà dit plus tôt. Mais ce n'est pas tant la portée morale de cette éducation que l'idée d'une réalisation effective qui programme déjà des marges de liberté dans un esprit aussi jeune. En effet, l'être humain est limité par ce qu'il sait : le priver de connaissance, c'est le priver d'une potentielle réalisation, donc d'une potentielle création, et ainsi l'aliéner. Pourtant, l'éducation doit avoir pour vocation d'être un instrument libérateur, car puisque l'homme est le plus démuné des animaux, il doit se perfectionner – et en se perfectionnant, il acquiert sa liberté. On retrouve ces idées chez le philosophe Jean-Jacques Rousseau au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>259</sup>, mais également au XIX<sup>e</sup> siècle, avec Karl Marx et Friedrich Engels, deux sources d'inspiration de William Morris pour l'écriture des *Nouvelles de nulle part*.

- La liberté dans l'acte créateur selon William Morris : une vision de la technologie au service de l'artisanat

Dans les *Manuscrits de 1844*<sup>260</sup> ainsi que dans *L'Idéologie allemande*<sup>261</sup>, Marx et Engels posent les bases d'une philosophie matérialiste, moins centrée sur l'idée d'une

---

<sup>258</sup> Cf. *Épître aux Galates* (6,7)

<sup>259</sup> Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les Fondements de l'inégalité parmi les hommes*, éd. Lecercle Jean-Louis, Paris, Editions Sociales, 1965 & Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, éd. Maurice Halbwachs, Paris: Aubier-Montaigne, 1943.

<sup>260</sup> Karl Marx, *Manuscrits de 1844 : économie, politique & philosophie*, éd. Emile Bottigelli, Paris, éd. sociales, 1962.



liberté métaphysique, et plus concernée par la réalisation effective de cette liberté à travers l'histoire, de la biologie et de l'humain en tant qu'être objectif. Pour Marx, l'homme est fondamentalement différent de l'animal – tout comme pour son prédécesseur Rousseau – puisque l'animal vient à la rencontre de son moyen de subsistance, déterminé par ses instincts, tandis que l'homme, non-programmé par la nature, génère son propre moyen de subsistance en le composant. Nous entrons ainsi au cœur de la définition de la *technê*, avec un rappel du mythe de Prométhée et d'Épiméthée<sup>262</sup> dont nous avons déjà parlé dans la partie précédente. Selon Marx, qui est un empiriste matérialiste dans l'âme, ce n'est qu'une fois le savoir de l'homme réalisé qu'il manifeste un acte créateur, et donc met en jeu sa liberté ; ainsi, lorsque l'homme engendre, il ne fait pas que produire un objet, il se génère lui-même. Le savoir qui nous permet de créer fait donc intrinsèquement partie de notre composition humaine, au même titre que la technologie qui en résulte ; l'éducation, en ce sens, devient un instrument nécessaire pour permettre à l'être humain de se générer, i.e. de se construire en tant qu'humain – de manière objective et matérielle, au-delà de la dimension psychologique et spirituelle. On ne peut pas créer ce que l'on ne peut pas concevoir, donc en l'absence d'enseignement on se voit privé d'une possibilité d'engendrer, et ainsi d'une part de notre liberté créatrice.

C'est au prisme de cette philosophie qu'il faut lire l'état de la civilisation futuriste mise en scène dans les *Nouvelles de nulle part* de William Morris. Nous avons en effet parlé un peu plus tôt d'une conception de l'éducation qui avait quelque chose du bourgeois ou de l'humaniste, mais cela paraît désormais logique : l'engrangement d'un savoir hétéroclite et l'enseignement de techniques artisanales composent les deux versants d'un même éventail de savoirs qui permet aux habitants de ce monde d'être libres. Leur liberté ne provient pas du fait qu'ils soient libérés de la machine, comme on pourrait le penser *a priori* ; il s'agit plutôt d'une liberté qui s'acquiert grâce à la possibilité de mettre en œuvre des savoirs techniques de manière personnelle afin de s'investir dans la création. Disons-le une fois de plus afin de réaffirmer sa position : Morris ne rejette pas la technologie en elle-même, en témoigne la citation suivante.

---

<sup>261</sup> Karl Marx et Friedrich Engels, *L'idéologie allemande: critique de la philosophie allemande la plus récente dans la personne de ses représentants Feuerbach, B. Bauer et Stirner, et du socialisme allemand dans celle de ses différents prophètes*, Paris, Editions sociales, 1968.

<sup>262</sup> Cf. Platon, *Protagoras*, éd. Monique Trédé-Boulmer et Paul Demont, Paris, Librairie générale française, 1993.

So that it may be fairly said that the great achievement of the nineteenth century was the making of machines which were wonders of invention, skill, and patience, and which were used for the production of measureless quantities of worthless make-shifts<sup>263</sup>.

**Traduction** : On peut dire sans injustice que le grand titre de gloire du XIX<sup>e</sup> siècle est d'avoir fabriqué des machines qui étaient des merveilles d'invention, d'habileté et de patience, et qu'on utilisait pour produire d'énormes quantités d'indigne camelote<sup>264</sup>.

Le dégoût qui ressort de cette citation ne porte pas sur la machine en tant que telle, qui est plutôt mise en valeur (« *the great achievement* »), mais plutôt sur les objets qu'elle a contribués à produire, cette fameuse « camelote » (« *make-shifts* »). En se basant sur les théories de Marx, on suppose que si la machine se dresse entre l'homme et la production de l'objet, alors il n'en est plus le créateur à proprement parler, puisque contrairement à l'outil, la force mécanique ne requiert aucun ouvrage artisanal, elle fabrique tout de manière moulée et préconçue. La dimension personnelle de l'ouvrage artisanal est ainsi éradiquée, de même que la personnalité de celui qui l'a créé ; par conséquent on perd la dimension de libre-crédation pour entrer dans une ère de conception machiniste qui aliène la personne au profit de la production de masse. La disparition de la machine chez Morris est ainsi vue, du moins en partie, comme étant un retour au travail individuel et à la génération d'un homme libre de créer à sa guise. Il est également possible de supposer qu'en ôtant la machine de l'équation, l'auteur socialiste tente de briser le cercle vicieux pour restaurer le cercle vertueux : ne plus se retrouver aliéné et contrôlé, limité par la technologie dans notre soif de liberté créatrice, et pouvoir revenir aux premiers temps de l'imagination, qui a été si violemment réprimée chez Dickens et Verne. Notons également que le terme « *make-shifts* » (qui pourrait être traduit littéralement en français par l'expression « de fortune ») évoque non seulement un produit de mauvaise facture, grossier, mais également un objet qui n'a aucune viabilité et qui n'existe que pour être consommé et consumé par l'humain, ce qui ne permet pas à ce dernier de se constituer lui-même, comme le souhaite Marx, en se constituant une histoire personnelle et universelle, basée sur des faits et des réalisations effectives, puisque ces biens de consommation sont appelés à vite disparaître. Cette théorie trouve toutefois ses limites dans le fait qu'elle ne prend pas en compte chez Morris l'aspect socialiste et politique de l'asservissement du travail, sur lequel nous allons nous pencher incessamment sous peu.

Au terme de cette première mise en place des bases sur la réflexion entre liberté et technologie, il est fondamental de retenir que, contrairement à l'idée reçue, la technologie

---

<sup>263</sup> *Op.cit.* William Morris, *News from Nowhere*, p.61

<sup>264</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.229

n'est pas aliénante en elle-même. En dehors de l'aspect moral, elle n'est qu'un pur moyen qui met en valeur le caractère créateur et libre de l'être humain, tant qu'elle s'exerce avec modération et respecte un juste milieu. Le vice de l'homme le poussant dans les extrêmes, elle a quitté ce caractère vertueux de la connaissance changée en matière technique – que l'on pouvait par exemple trouver à bord du *Nautilus* – pour devenir un instrument qui, au cœur même de l'éducation de la jeunesse, tente d'aliéner cette dernière en lui inculquant des principes parfois faussés. Verne, dans son anticipation refusée par Hetzel, et Dickens, dans son roman satirique et social, nous rappellent à quel point l'éducation pose les bases d'un potentiel : notre liberté vient de notre savoir, comme le théorise également Engels, et dénaturer ce que nous savons, c'est par conséquent dénaturer ce que nous allons devenir, mais aussi ce que nous allons engendrer – des machines, dans l'optique de la Révolution Industrielle. Voilà peut-être pourquoi William Morris ressent le besoin d'éduquer les habitants de son monde fantasmé afin qu'ils puissent se concevoir eux-mêmes en tant qu'individus productifs, sans passer par le truchement du produit technologique. Cependant, si l'on se base sur le monde décrit par Dickens, qui reste le plus proche de la société de son temps d'un point de vue littéraire et historique, il semblerait bien que la technologie ait quitté le domaine du cercle vertueux depuis longtemps pour entraîner les différents protagonistes du *take-off* dans les affres d'un cercle vicieux, horriblement mécanique et aliénant, ce qui fait bel et bien de la technologie un outil liberticide – auquel cas, peut-on dire que l'homme est responsable son propre asservissement ? Ne serait-il pas, en fin de compte, un esclave volontaire, puisqu'il a dénaturé la technologie ?

## 2- *La liberté servile : questions autour d'une technologie liberticide*

Aborder la question d'une technologie liberticide nous laisse face à un vaste horizon de problématiques, et afin d'éviter de dresser un simple catalogue des différentes manières dont la technologie prive l'homme de liberté, il semble pertinent d'entamer cette réflexion à partir d'un point que nous avons déjà mentionné plus tôt dans notre développement, à savoir que William Morris, dans ses *Nouvelles de nulle part*, ne parvient pas à éradiquer la machine de son monde futuriste, et qu'il s'accommode d'elle faute d'une régression qui serait néfaste.

- La machine au service de la superstructure aliénante et du système capitaliste dans la littérature victorienne

A présent que nous avons explicité la théorie de Marx selon laquelle l'homme se constitue en tant qu'homme dans l'acte de production effective, nous comprenons que la régression n'est pas une option qui permettrait d'éviter l'aliénation par la technologie, car elle représenterait elle-même une forme de privation de liberté – l'être humain ne peut pas s'interdire de progresser pour éviter de nourrir le cercle, qu'il soit vicieux ou vertueux. L'homme est ainsi condamné à avancer sur la voie qu'il a tracée, en suivant le mouvement du progrès technologique, puisque l'arrêt ou le retour en arrière signifierait un empêchement volontaire de l'acquisition de connaissances, ou bien une entrave à la liberté créatrice – qui est, comme nous venons de le démontrer, le principe fondamental qui donne naissance à la technologie, entre autres. Morris lui-même ne résout ce problème de rupture du cercle vicieux qu'en usant d'un artifice littéraire qui le pousse à dresser une ellipse de plus d'un siècle entre l'époque de William Guest et ce fameux « nulle part » londonien ; le contraste qui existe entre ces deux réalités s'explique alors par un écoulement du temps sur une durée relativement longue. Les informations qui nous sont apportées au sujet de ce qu'il s'est passé au cours de ce blanc historique ne nous apprennent qu'une chose peu surprenante, au regard des idéaux politiques qui infusent dans l'œuvre : la révolte que prônait Marx a eu lieu, et cela a permis une refondation d'un nouveau monde. Le paroxysme insupportable atteint par la société victorienne a fini par provoquer une rupture, et le cercle vicieux s'est ainsi déchiré au moment où le monde plongeait dans ses heures sombres, avant de refaire surface et de se rénover. On retrouve à la fois une volonté de *tabula rasa*, une impossible négation du progrès sous peine d'aliénation et en même temps une idée que William Morris exprimait lui-même, en tant que bourgeois socialiste :

Nothing can argue me out of this feeling... the contrasts of rich and poor are unendurable and ought not to be endured by either rich or poor<sup>265</sup>.

(Nous traduisons) : Je ne peux pas me défaire de cette conviction... celle que le contraste entre pauvreté et richesse est insupportable et ne mérite pas d'être supporté, que ce soit par les riches ou par les pauvres.

Ainsi, face à l'aporie représentée par l'impossible droit à la régression et par l'aliénation sociale, fruit de la Révolution Industrielle, le monde ne peut aboutir qu'à la révolte, selon l'utopiste socialiste. Nous n'en sommes plus ici à parler de responsabilité humaine, mais plutôt de structure sociale aliénante pour tous (« *either rich or poor* »), dont

---

<sup>265</sup> Cf. William Morris, *letter to C. E. Maurice*, 1883

le fer de lance est l'outil technologique, non pas en tant que tel, mais mis au service d'un système :

In the old times all this was the result of poverty. In the nineteenth century, society was so miserably poor, owing to the systematised robbery on which it was founded, that real education was impossible for anybody<sup>266</sup>.

**Traduction** : Jadis, tout cela était le résultat de la pauvreté. Au XIX<sup>e</sup> siècle, en effet, la société était si misérablement pauvre, par l'effet du système de vol organisé sur lequel elle était fondée, qu'une véritable éducation était impossible pour qui que ce fût<sup>267</sup>.

On retrouve dans la citation ci-dessus l'idée d'éducation qui était mentionnée dans notre point précédent, mais aussi une conception plus générale du système victorien, qui s'exprime par l'intermédiaire de termes puissants, avec un renforcement adverbial pour désigner la pauvreté (« *miserably* »), ainsi qu'une expression qui donne en substance la définition de la société contemporaine pour l'auteur des *Nouvelles de nulle part*, le « système de vol organisé » (« *systematised robbery* »). Le constat établi par Morris est sans appel en ce qui concerne la structure sociale du XIX<sup>e</sup> siècle, au sein de laquelle règne un asservissement à la machine qui ne découle que d'une seule chose : ce que Marx appelle la superstructure. En effet, si les ouvriers, les machines et le potentiel créateur appartiennent à l'infrastructure, ils sont régis par les arches sociales qui les dominent et gouvernent leur vie sous forme d'institutions telles que la politique, le gouvernement, l'économie, l'éducation, la législation. Or, au moment de la Révolution Industrielle, la part dominante des superstructures est phagocytée par le système de l'économie de marché, qui donne l'impulsion à une logique de production de masse<sup>268</sup>.

Est-il besoin d'une grande perspicacité pour comprendre que les idées, les conceptions et les notions des hommes, en un mot leur conscience change avec tout changement survenu dans leurs conditions de vie, leurs relations sociales, leur existence sociale ? Que démontre l'histoire des idées, si ce n'est que la production intellectuelle se transforme avec la production matérielle ? Les idées dominantes d'une époque n'ont jamais été que les idées de la classe dominante<sup>269</sup>.

Ce lien entre production intellectuelle et production matérielle nous rappelle que la transformation de l'un engendre nécessairement la transformation de l'autre, selon Marx, et donc que l'influence de la superstructure contribue à transformer l'usage que l'on fait de l'instrument mécanique – et transforme ainsi de même le rapport entre machine et ouvrier.

---

<sup>266</sup> *Op.cit.* William Morris, *New from Nowhere*, p.40

<sup>267</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.153

<sup>268</sup> Cf. Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique : introduction aux Grundrisse, dite de 1857*, éd. Guillaume Fondu et Jean Quétier, Paris, Éditions sociales, 2014.

<sup>269</sup> Cf. Karl Marx et Friedrich Engels, *Manifeste du parti communiste de 1848*, [en ligne], chap. II, p.24, sous la direction de la BNF, disponible sur la plateforme Bibebook.

On retrouve dans ce texte, avec l'idée de la classe dominante, ce qu'on lisait précédemment chez Morris à propos du contraste entre richesse et pauvreté ; toutes ces notions nous renvoient à celle qui a inspiré en profondeur Charles Dickens, à savoir la fracture entre les deux nations théorisée par Thomas Carlyle ou Benjamin Disraeli, dont nous avons déjà fait mention au cours de notre réflexion. Pour Marx, la société n'est qu'un état de production de groupe, dans le prolongement de son point de vue matérialiste : ce que les hommes produisent ensemble dans l'infrastructure répond aux exigences de la superstructure, mais permet aussi de faire évoluer cette dernière. Il s'agit là d'un processus de constitution historique qui participe à l'hominisation, i.e. à la construction de chaque être humain qui compose une civilisation. Cependant, la Révolution Industrielle va plonger l'homme dans un cercle vicieux aliénant du fait de l'infection de la superstructure par un rationalisme et une logique capitaliste ; dès lors, la société de consommation va entraîner une rupture et l'apparition d'une iniquité au sein du système, ce qui va conduire à l'affirmation des différentes classes sociales, dont les prolétaires. On retrouve toutes ces idées dans les *Manuscrits* de Marx<sup>270</sup>, qui nous propose une analyse de l'aliénation du travail au sein du nouveau rapport industriel : la machine facilite et accélère la production, mais plutôt que de libérer l'homme de son fardeau, elle ne raccourcit pas son temps de travail et le contraint simplement à fabriquer plus, plus vite. Ainsi, la logique industrielle entraîne l'être humain dans le cercle vicieux de la production en faisant de lui le moteur de la machine, celui qui génère l'action, mais qui se fait également consumer par cet instrument – non pas parce que la technologie possède une forme de puissance démoniaque et aliénante, mais plutôt parce que le système des classes et les besoins de la superstructure retirent à l'homme sa liberté en l'attachant à un salaire et en monnayant le temps de travail sur la machine plutôt que la qualité du fruit de son labeur. Il faut donc considérer que la fracture sociale est la cause de l'aliénation, plus que la machine en elle-même, puisque c'est l'esprit capitaliste qui a sectionné les liens qui unissaient infrastructure et superstructure, en faisant de cette dernière un despote économique qui voit dans l'asservissement de l'homme à la technique le moyen d'enrichir une classe tout en en lésant une autre.

Tout cela n'est pas sans rappeler la fameuse confrontation des classes que l'on retrouve dans *Temps difficiles* de Charles Dickens, lorsque l'auteur met face à face le manufacturier Bounderby et le manœuvre Blackpool. Ce dernier ayant fait un mariage désastreux avec

---

<sup>270</sup> Cf. extrait proposé en document annexe 6

une femme alcoolique et ruineuse qu'il cherche à éloigner à tout prix, il se retrouve dans l'impossibilité de vivre son véritable amour sans contrevenir à la loi religieuse qui pèse sur la société victorienne. Il se tourne donc vers son employeur dans l'espoir que ce dernier puisse lui apporter des conseils en matière de divorce. La réponse que Bounderby lui adresse est on ne peut plus représentative de la fracture entre les deux nations, ainsi que la double matérialisation d'une liberté, d'une part dans la superstructure, d'autre part dans l'infrastructure.

'[...] I'm a weaver, I were in a fact'ry when a chilt, but I ha' gotten een to see wi' and eern to year wi'. I read in th' papers every 'Sizes, every Sessions – and you read too – I know it! – with dismay – how th' supposed unpossibility o' ever getting unchained from one another, at any price, on any terms, brings blood upon this land, and brings many common married fok to battle, murder, and sudden death. Let us ha' this, right understood. Mine's a grievous case, an' I want – If yo will be so good – t' know the law that helps me.'

'Now, I tell you what!' said Mr. Bounderby, putting his hands in his pockets. 'There is such a law. [...] But it's not for you at all. It costs money. It costs a mint of money'<sup>271</sup>.'

**Traduction** : – [...] Je n'suis qu'un tisserand, j'travaillais déjà dans la fabrique étant enfant, mais j'ai des yeux pour voir et des Oreilles pour entendre. J'ai vu dans les journaux à chaque session des assises..., et vous l'avez vu aussi... j'le sais... avec épouvante... combien cette soi-disant impossibilité de s'désenchaîner l'un d'l'autre, à aucun prix, en aucun cas, a fait verser d'sang dans c'pays, et combien elle amène des ménages du commun aux coups, au meurtre, à la mort violente. Faut qu'ça soit bien compris entre nous. Mon cas est douloureux et, si vous en avez la bonté, faites-moi connaître la loi qui peut m'aider.

– Ecoutez-moi bien, dit Mr. Bounderby en mettant les mains dans ses poches. Une telle loi existe. [...] Mais elle n'est pas du tout pour vous. Elle coûte de l'argent. Elle coûte les yeux de la tête'<sup>272</sup>.

Cette citation nous apporte un éclairage sur les arcanes du fondement social critiqué par Marx. Selon le théoricien, la loi fait partie de cette fameuse superstructure qui régit les habitants, et doit en principe leur assurer protection et égalité. Or, dans le cas de notre manœuvre et de son employeur, la législation ne s'applique pas de la même manière en fonction du statut social – les libertés qui sont garanties par le système judiciaire ne sont donc plus identiques, et c'est l'argent qui assure le droit et la liberté d'une personne<sup>273</sup>. L'expression employée par Blackpool est révélatrice de sa position de manœuvre, pauvre

<sup>271</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.52

<sup>272</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.116-117

<sup>273</sup> On parlerait aujourd'hui d'une justice à deux vitesses, et même si cela n'est pas une innovation propre au XIX<sup>e</sup> siècle, l'injustice se fait plus prégnante encore par la faute d'un système qui tend à diviser davantage les classes sociales. Nous parlions d'ailleurs dans l'introduction de cette hypocrisie bourgeoise qui veut que le peuple se plie à la chape de plomb religieuse qui le domine, avec notamment l'interdiction du divorce, tandis que le haut du panier peut se permettre de bénéficier (parfois régulièrement) des exceptions légales conçues spécialement pour lui (ou du moins établies de manière à favoriser les classes les plus élevées).

et donc « enchaîné » (« *getting unchained* » pour ce qui est de son objectif de divorce), or il ne peut pas acquérir sa liberté, parce qu'elle a un coût. Toutefois, notons que ce qu'il met en valeur, c'est son mérite en tant qu'ouvrier productif, puisqu'il a travaillé depuis son enfance dans les manufactures tisserandes (« *I'm a weaver, I were in a fact'ry when a chilt* »). On comprend que l'argument implicite qu'il présente à son employeur repose sur son état de main-d'œuvre productive qui contribue à enrichir l'homme qui a les mains dans les poches (« *putting his hands in his pockets* »), et pourtant la sentence est sans appel, et il se retrouve mis devant sa pauvreté, preuve que la productivité n'est pas un signe de libération, et qu'il continuera d'être enchaîné à sa femme comme à sa machine, pour produire et respecter les normes, tandis que celui qui n'est pas marié (mais qui connaîtra un scandale en se mariant avec Louisa plus tard) pourra probablement divorcer en faisant jouer sa fortune, alors qu'il n'est pas productif.

- L'homme soumis à la machine : un déterminisme social sans issue ?

Comment, au terme de ces remarques, ne pas arriver à la conclusion que la Révolution Industrielle instaure une forme de déterminisme qui aliène dès la naissance ? C'est un constat que Marx nous expose également, de manière pessimiste :

Ainsi, dans la production sociale de leur existence, les humains nouent des rapports déterminés, nécessaires, indépendants de leur volonté ; ces rapports de production correspondent à un degré donné du développement de leurs forces productives matérielles<sup>274</sup>.

Si les rapports sont déterminés et indépendants de sa volonté, alors c'est que l'homme n'est plus libre au cœur du système de production industrielle. On pourrait confirmer cette hypothèse en prenant l'exemple des deux figures industrielles de notre corpus : le manœuvre Stephen Blackpool, que nous venons de montrer en fâcheuse posture, et l'artiste Michel Dufrénoy, qui va devoir travailler dans ce qui se rapproche le plus d'une industrie au sein du *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* de Jules Verne. Au terme des deux romans, ces figures cherchent à fuir leur environnement, d'une manière ou d'une autre : Stephen veut quitter physiquement la ville de Coketown pour échapper à une fausse accusation de vol et se construire une nouvelle vie ailleurs, tandis que Michel, ruiné, va chercher à se réfugier dans l'amour qu'il porte à Lucy. Les deux tentent donc d'échapper à un système qui les broie, et veulent s'extraire de l'infrastructure pour exister en tant qu'individus libres, capables de vivre loin de la ville responsable de son malheur pour l'un et d'exercer son art

---

<sup>274</sup> Cf. Karl Marx, avant-propos à la *Contribution à la critique de l'économie politique*, 1859, édition La Pléiade, *Karl Marx, Œuvres Economie I*.



pour l'autre. Le seul constat qu'il reste à faire est celui des dénouements terribles qui, de manière étrange et presque tragique (au sens de la tragédie grecque), viennent s'abattre sur les personnages en prenant la forme d'accidents – que ce soit la chute dans un puits creusé dans le sol, ou bien à cause d'un froid glacial qui recouvre Paris. De cette manière, le déterminisme social, qui empêche l'homme d'être ce qu'il veut et l'oblige à entrer dans une case définie par sa naissance, prend presque la forme d'un fatalisme dans les deux œuvres. On ne peut pas exister hors de la société, mais à l'intérieur de celle-ci la superstructure aliène l'homme en le contraignant à agir, à réfléchir et à concevoir à partir du modèle paradigmatique qu'est la machine, créature de métal née de la science. L'inévitable aliénation ne laisse plus qu'une seule solution à l'être humain : accepter de posséder une liberté servile<sup>275</sup>, i.e. une vie qu'il mène comme bon lui semble, pour peu qu'il se lève tous les matins en se conformant au système qui l'enveloppait déjà à sa naissance, et qu'il produise ce qu'il faut pour mériter sa subsistance. On se retrouve ainsi face à un homme qui s'accorde le statut d'aliéné volontaire – pour ne pas dire résigné à servir sa création. Cependant, notons qu'il ne s'agit pas ici de ne traiter que de la classe prolétaire, même si cette dernière est évidemment la plus évidente à mettre en avant, puisque nous nous basons sur les idées de Karl Marx, connu pour avoir défendu le prolétariat et la cause sociale dans son *Capital* ; n'oublions pas que cette bourgeoisie représentée « les mains dans les poches » est tout aussi privée de liberté créatrice, puisqu'elle n'engendre que le profit – le fait d'être bénéficiaire des profits engendrés par la machine ne rend pas ces hommes plus libres que leurs employés, puisqu'ils sont aussi régis par le caractère programmatique de la société. Pour le matérialiste qu'est Marx, le contexte extérieur et objectif impacte principalement l'être humain et le façonne implacablement.

Alors faut-il en conclure de l'homme n'est tout simplement pas libre, et qu'hier comme aujourd'hui, le capitalisme et son exploitation des machines font de nous des êtres aliénés et programmés dès la naissance par notre environnement ? Sans en venir à traiter du déterminisme social de Bourdieu<sup>276</sup>, plus tardif, il est possible de trouver le remède chez

---

<sup>275</sup> Nous appelons liberté servile la condition d'un homme résigné qui sait qu'il est aliéné, mais qui se satisfait de sa situation, faute de pouvoir échapper au système. N'ayant pas trouvé de théorie au sujet de cette notion, nous la concevons de notre mieux afin de l'adapter au cadre de notre réflexion.

<sup>276</sup> Le déterminisme social a été notamment théorisé par le sociologue français Pierre Bourdieu (1930 – 2002). Selon lui, l'environnement et le statut social influencent de manière fondamentale la construction d'un individu, presque autant que ses gènes. Ainsi l'individu serait déterminé dès sa naissance par un contexte et une somme d'actions antérieures indépendantes de sa volonté. Ainsi les humains ne possèdent qu'une illusion de libre-arbitre, puisqu'ils sont en réalité soumis à une forme de fatalisme. (Cf. Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *Les héritiers : les étudiants et la culture*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Grands documents » (n° 18), 1964, 183 p., entre autres ouvrages)

ceux-là mêmes qui théorisent le mal, qu'ils soient romanciers ou philosophes. En effet, nous parlions de Michel Dufrénoy, le héros de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, et comme nous l'avons déjà signalé dans le traitement de la construction des personnages, son statut d'artiste fausse quelque peu la comparaison que l'on établit avec Stephen Blackpool, car si ce dernier se plie à la volonté de la société et lui obéit servilement, ce n'est pas le cas du jeune artiste révolté. Son caractère de libre-penseur nous apporte ainsi un début de solution, notamment lorsqu'il tente de travailler dans le Grand Entrepôt Dramatique, dont nous fournissons la description ci-dessous :

La création du Grand Entrepôt Dramatique fit disparaître la bruyante société des auteurs ; les employés de la société touchaient leurs appointements mensuels, fort élevés d'ailleurs, et l'État encaissait les recettes.

[...] Si le Grand Entrepôt ne produisait pas de chefs-d'œuvre, au moins amusait-il les populations dociles par de paisibles ouvrages ; on ne jouait plus les auteurs anciens ; quelquefois et par exception, on donnait du Molière au Palais Royal, avec couplets et lazzi de messieurs les comédiens ; mais Hugo, Dumas, Ponsard, Augier, Scribe, Sardou, Barrière, Meurice, Vacquerie, se trouvaient éliminés en masse ; ils avaient un peu abusé de leur talent autrefois pour entraîner le siècle ; or, dans une société bien organisée, le siècle doit tout au plus marcher, non courir ; et cet attelage avait des jambes et des poumons de cerf ; cela n'était pas sans danger. Tout se passait donc maintenant avec ordre, comme il convient à des gens civilisés ; les auteurs fonctionnaires vivaient bien et ne s'épuisaient pas ; plus de ces poètes bohémiens, de ces génies misérables qui semblaient protester éternellement contre l'ordre des choses ; eût-on pu se plaindre de cette organisation qui tuait la personnalité des gens et fournissait au public la somme de littérature nécessaire à ses besoins<sup>277</sup>?

Qu'y a-t-il de plus proche de la notion de liberté que de « protester éternellement contre l'ordre des choses » ? C'est en tout cas ce que Michel va faire en s'intégrant on ne peut plus mal à la structure de cet établissement basé sur des modèles tayloristes et fordistes avant l'heure, qui mettent en scène la production de masse et le travail à la chaîne. Pourtant, même s'il ne va pas réussir à s'émanciper de la société et qu'il va connaître une fin tragique, il franchit déjà une étape en affichant sa réflexion individuelle et en faisant preuve d'une connaissance qui lui est propre, d'un savoir-faire et d'une technique personnelle au moment de la réalisation d'une œuvre dramatique. Dans un monde où l'industrie produit, il tente encore d'être l'humain qui se génère lui-même. On pourrait supposer que sa tentative n'est pas concluante parce qu'il a tenté de se libérer du système, voire de créer une disruption au sein de ce dernier en voulant exister à contre-courant. Cependant, il nous ouvre tout de même une porte en direction d'une réponse potentielle,

---

<sup>277</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, p.140

formulée plus clairement dans l'*Anti-Düring*<sup>278</sup> d'Engels. Le philosophe, voisin de la pensée de Marx, place en effet la connaissance comme point de fuite face à ce déterminisme implacable. Il ne s'agit pas, comme Michel, de s'imposer envers et contre les normes, mais plutôt de quitter cet état de liberté servile qu'est celui de Blackpool, par exemple, pour développer un savoir qui pourra se réaliser en actes libres. Cette connaissance doit permettre à l'homme de comprendre le système, de visualiser ses limites et de s'accorder autant de liberté que possible au sein de ce carcan qu'est la société industrielle. Cette reprise du contrôle fait que l'ouvrier n'est plus asservi à la machine, dès lors qu'il est conscient de son état et qu'il domine celui-ci afin d'être enfin le réalisateur de ses actions. Si l'homme se croit soumis à l'histoire et se place dans une position fataliste et résignée, alors il est en position servile ; s'il accepte son état, comprend sa position et réalise que l'exercice de sa liberté est une force qui peut impacter le réel et ainsi écrire l'histoire, alors il n'est plus servile et revendique enfin son statut d'être libre. Afin d'apporter une nuance à ce propos, il est d'ailleurs opportun de rappeler que lorsque nous parlons de liberté, surtout avec des matérialistes tels que Marx et Engels, celle-ci n'est jamais absolue – pour ne citer que le vieux précepte qui dit que la liberté des uns s'arrête là où commence celle des autres. Nous considérons donc au moment de l'ère industrielle qu'une liberté partielle due à la conscience de son état vaut peut-être mieux qu'un asservissement résigné à la machine.

Puisque la connaissance est la clef de libération de l'homme, selon les philosophes, nous pouvons les délaïsser pour le moment afin de dresser une rapide synthèse, davantage littéraire, de ce que nous apprennent les textes de notre corpus. Il n'y a pas besoin de forcer l'interprétation pour comprendre que la technologie est représentée comme étant certes liberticide, mais pas en elle-même ; nous retrouvons l'idée déjà évoquée à plusieurs reprises d'un système (appelons-le superstructure à la lumière de Marx et Engels) capitaliste qui, poussé à l'extrême dans le monde victorien de Dickens et dans la France futuriste de Verne, nous offre une vision extrêmement pessimiste de la condition humaine et de sa liberté intrinsèque. Morris lui-même, en revenant sur son siècle, n'en apporte pas non plus une vision positive – quoique cela puisse sembler normal, étant donné qu'il se repose majoritairement sur les idées de Karl Marx. Bien que nous ayons essayé d'apporter une touche plus positive avec les principes d'Engels, le dénouement tragique qui attend Michel Dufrénoy, notre libre-penseur, ainsi que celui de Stephen Blackpool, ou encore

---

<sup>278</sup> Friedrich Engels, *Anti-dühring: (M.E.Dürhing bouleverse la science)*, éd. Émile Bottigelli, 3<sup>ème</sup> éd. rev. Paris, Ed. sociales, 1971.

celui de la famille Gradgrind, ne nous permettent pas de dire que la technologie au moment de la Révolution Industrielle entretient une relation saine et bienveillante vis-à-vis des différents protagonistes – comme nous le rappelle régulièrement le narrateur William Guest dans les *Nouvelles de nulle part*. Ainsi, aussi pessimiste que ce soit de l'admettre, la technologie est mise au service du capitalisme dans nos œuvres, et elle est principalement représentée comme étant liberticide ; on y retrouve cette notion de liberté servile, au cœur de laquelle l'homme oublie justement qu'il est le libre-créateur, qu'il peut prendre son indépendance plutôt que d'adopter une posture résignée et fataliste en affichant sa reddition face à un déterminisme social qui peut être combattu, au bout du compte. N'oublions tout de même pas, pour achever ce point sur une note plus optimiste, que le traitement de notre réflexion précédente nous a permis d'affirmer que Jules Verne apporte également une vision plus positive de la machine – sans compter que la philosophie élargit notre champ de vision au-delà de ces textes et apporte des éclairages plus salvateurs pour le XIX<sup>e</sup> siècle, qui reste une époque intrinsèquement connectée à la nôtre en termes de développement technique et de conception capitaliste.

\*

### C- La technologie en quête d'un nouvel Eden : l'homme à la recherche de son bonheur

Qu'il soit libre ou non, l'homme poursuit encore et toujours la quête d'une forme d'ataraxie<sup>279</sup>, i.e. il recherche le bonheur suprême, et le XIX<sup>e</sup> siècle ne fait pas exception à cette loi humaine. Toutefois, le développement de la machine, la transformation de la superstructure, l'explosion du capitalisme et la naissance de différents mouvements et courants philosophiques ne peuvent qu'interférer, de manière positive ou négative, avec cette sempiternelle quête du bonheur. Alors la création industrielle, bien que potentiellement asservissante, marque-t-elle l'apparition d'une nouvelle marche dans notre tentative d'ascension vers le Souverain Bien aristotélicien<sup>280</sup> ? Ou bien la technologie

---

<sup>279</sup> Chez les épicuriens et les stoïciens de l'Antiquité, cette notion servait à désigner un état de tranquillité de l'âme comparable à un bonheur sans limite ou à une paix absolue.

<sup>280</sup> Selon la doctrine aristotélicienne du plaisir, le Souverain Bien est un bien parfait qui, une fois atteint, se suffit à lui-même, non pas pour un seul homme mais également pour la communauté tout entière, étant donné que la nature humaine se base nécessairement sur un modèle social et politique avant un modèle individuel. On retrouve dans cette théorie les prémices de l'utilitarisme du XIX<sup>e</sup> siècle, qui place le bonheur de la société avant le bonheur d'un individu ; notons également que dans les deux doctrines philosophiques, le bonheur n'est pas un moyen mais une fin en soi. (Cf. Aristote, *Éthique à Nicomaque*, éd. Jules Tricot, Paris, J. Vrin, 1959.)

représente-t-elle, au contraire, un obstacle majeur qui enchaîne l'être humain au travail et l'empêche de réaliser son élévation en direction du bonheur ? A la lumière de la réflexion que nous venons de mener sur les rapports entre liberté et technologie, il s'agit désormais de se pencher sur une nouvelle interrogation qui met en perspective la possibilité d'un homme heureux au moment de la Révolution Industrielle, en considérant les bouleversements, essentiellement technologiques, qui secouent cette période charnière de l'histoire.

### 1- *Le rêve de l'homme sans travail : un cauchemar inhumain*

All their devices for cheapening labour simply resulted in increasing the burden of labour<sup>281</sup>.

**Traduction** : Toutes ces inventions pour réduire la main-d'œuvre n'ont abouti qu'à accroître le fardeau du labeur<sup>282</sup>.

C'est avec cette citation extraite des *Nouvelles de nulle part* de William Morris que nous entamons notre réflexion sur le bonheur, en repartant d'un point que nous avons déjà mentionné au sujet de la liberté : la question d'une iniquité entre le travail fourni par la machine et le temps de travail de l'ouvrier<sup>283</sup>. Il faut en effet noter que, dans la citation ci-dessus, la traduction ne rend pas justice à l'écho qui est établi entre « *labour* » et « *the burden of the labour* » ; la technologie (« *devices* ») est en effet présentée comme étant normalement supposée réduire le fameux « *labour* » (à ne pas traduire par « main-d'œuvre », mais plutôt par « travail », bien que la répétition soit peu élégante en français). La fonction première de la technologie – ici exposée comme ayant été dénaturée par l'esprit capitaliste – serait donc d'éliminer le travail, afin de libérer les hommes de ce fardeau et peut-être de rétablir un âge d'or qui le rendrait de nouveau heureux. A l'instar du mythe de Prométhée mentionné précédemment, nous retrouvons ici une évocation du mythe de Pandore, la femme qui a libéré les maux sur les hommes en soulevant le couvercle de la jarre, les condamnant ainsi au travail<sup>284</sup> ; il est également possible de voir

---

<sup>281</sup> *Op.cit.* William Morris, *News from Nowhere*, p.60

<sup>282</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.225

<sup>283</sup> Cf. texte de Karl Marx fourni en document annexe 6

<sup>284</sup> Dans la mythologie grecque, Pandore est l'incarnation de la première femme, façonnée dans l'argile par Héphaïstos et animée par Athéna. Elle a été créée sur l'ordre de Zeus, désireux de châtier les hommes après le vol du feu sacré par Prométhée. Le premier texte mythologique, chez Hésiode, nous donne d'ailleurs à voir la création d'une femme qui possède à la fois des charmes physiques, mais également des traits de caractère perfides tels que la séduction ou le mensonge. En ce sens, elle est une représentation prébiblique de la femme pécheresse, celle qui représente les maux et qui, en soulevant le couvercle d'une jarre offerte par Zeus, libère les maux de la Vieillesse, la Maladie, la Passion, l'Orgueil, le Vice, la Tromperie, la Folie, la Mort, la Guerre, la Famine...etc. C'est alors la fin d'un âge d'or pour l'homme, qui tombe dans la décadence et se retrouve

dans ce châtement du travail une lecture plus chrétienne et biblique, avec le bannissement du Jardin d'Eden après qu'Adam et Eve ont commis le péché originel. Toujours est-il que dans la mythologie, qu'elle soit païenne ou non, la représentation du travail comme étant un labeur éreintant positionne l'esprit du XIX<sup>e</sup>, comme celui d'aujourd'hui, en faveur d'un monde sans travail, puisqu'en effet l'apparition mythologique du travail concorde avec la fin d'un âge d'or et le début d'une forme de décadence. Dans l'esprit collectif, le travail est donc perçu comme étant dégradant, à la fois moralement et physiquement. En ce sens, il n'est pas ridicule de considérer que la machine est bel et bien apparue afin de libérer l'homme de ce fardeau (le « *burden of the labour* » dont nous parle Morris). En suivant ce raisonnement, nous pouvons ainsi dire que, selon la croyance collective, un homme débarrassé du travail serait un homme heureux qui pourrait enfin retourner à un âge d'or ; de fait, n'ayant plus ni dieux ni croyances, l'*homo sapiens* du XIX<sup>e</sup> siècle aurait engendré la machine dans le but de faire de l'ère industrielle ce retour tant désiré au Jardin d'Eden. Cependant, au terme de notre raisonnement développé dans le point précédent, nous pouvons affirmer, avec toutefois quelques nuances, que l'outil technologique est bien loin de nous assurer un âge d'or dans lequel nous sommes défait du labeur et que, *a contrario*, il semble plutôt renforcer cet état de créature maudite qui pèse sur l'homme.

- Le capitalisme à la source d'une corruption du travail

Si le fardeau du labeur ne nous permet pas d'atteindre le bonheur, Marx propose une analyse que nous avons déjà citée plus tôt dans notre développement, et qui permet de mettre directement en cause le système d'exploitation capitaliste :

C'est le libre développement des individualités, où l'on ne réduit donc pas le temps de travail nécessaire pour poser du surtravail, mais où l'on réduit le travail nécessaire de la société jusqu'à un minimum, à quoi correspond la formation artistique, scientifique, etc., des individus grâce au temps libéré et aux moyens créés pour eux tous<sup>285</sup>.

Selon le philosophe socialiste, il n'y a donc plus de temps libéré pour ce que les latins nommaient l'*otium* (comprendre le « non-travail », donc le moment de repos où l'on entretient son esprit et où on le forme de manière divertissante à la pensée par l'art ou la philosophie) ; là où les machines devraient viser à réduire notre temps de travail afin de nous décharger de ce poids, l'unité de mesure n'a pas été transformée et on considère encore le rendement et la richesse en se basant sur le temps de travail, plutôt que sur l'objet

---

projeté dans un monde cruel et violent. Le parallèle est régulièrement établi entre Pandore et Eve, qui croque le fruit défendu dans la Genèse biblique. (Cf. Hésiode, *Les Travaux et les Jours*, éd. Claude Terreaux, [Paris], Arléa, 1995.)

<sup>285</sup> Cf. document annexe 6

engendré. C'est ainsi qu'au moment de la Révolution Industrielle, l'homme est entré dans la logique capitaliste d'exploitation afin de produire toujours plus, et non pas dans le but de produire simplement ce qui est nécessaire à sa subsistance, pour ensuite laisser à l'individu le temps de se développer de manière personnelle par l'art, la science, ou d'autres moyens spirituels. Aussi sombre que ce soit de l'admettre, le XIX<sup>e</sup> siècle semble avoir abandonné la quête du bonheur au profit de la construction d'une société aliénante et nécessairement malheureuse. Prenons-en pour exemple ce court extrait de *Temps difficiles* de Charles Dickens :

So many hundred Hands in this Mill; so many hundred horse Steam Power. It is known, to the force of a single pound weight, what the engine will do; but, not all the calculators of the National Debt can tell me the capacity for good or evil, for love or hatred, for patriotism or discontent, for the decomposition of virtue into vice, or the reverse, at any single moment in the soul of one of these its quiet servants, with the composed faces and the regulated actions. There is no mystery in it; there is an unfathomable mystery in the meanest of them, for ever. – Supposing we were to reverse our arithmetic for material objects, and to govern these awful unknown quantities by other means<sup>286</sup>!

**Traduction** : Dans cette usine, tant de centaines de manœuvres, tant de centaines de chevaux-vapeurs. On connaît, à une livre près, le rendement de la machine, mais toutes les calculatrices de la Dette Nationale ne sauraient me dire quelle est, à aucun moment, la somme de bien ou de mal, d'amour ou de haine, de patriotisme ou de mécontentement, de désintégration de vertu ou l'inverse, dans l'âme d'un seul de ces tranquilles serviteurs aux visages impassibles et aux gestes bien réglés. Il n'y a aucun mystère en elle, il y a un mystère insondable chez le plus insignifiant d'entre eux. Que nous réservons-nous notre arithmétique pour les objets et que ne recourons-nous à d'autres moyens pour régir ces terribles inconnues<sup>287</sup>!

Encore une fois, le ton caustique de l'auteur nous présente une mise en parallèle entre l'ouvrier et son outil, ce qui permet clairement de dissocier le « manœuvre » (« *Hand* ») de la machine (« *engine* »), en dépit de la métonymie qui les unit. Dans l'optique de notre questionnement autour de la quête du bonheur, il est intéressant de voir que Dickens pointe du doigt l'absence de préoccupation des employeurs pour le for intérieur des travailleurs, bien qu'ils en possèdent évidemment un, résumé après l'accumulation dans le terme clef d'« âme » (« *soul* »). Notons également que les manufacturiers ne sont pas directement mis en cause, et que l'écrivain préfère employer en anglais la forme impersonnelle jusqu'à en arriver à la phrase finale qui apostrophe le lecteur en le plaçant dans le « nous » (« *we* »). Le but est ici de faire en sorte que tout un chacun se sente concerné par l'humanité à laquelle on ne pense plus en regardant « les visages impassibles et les gestes bien réglés » (« *the composed faces and the regulated actions* ») de cette classe ouvrière qui finit par

<sup>286</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.48

<sup>287</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.109-110

acquérir le même fonctionnement mécanique que son outil de travail. Le monde de Dickens apparaît donc comme assimilant l'homme et la machine, non pas en humanisant la technologie dans notre extrait, mais plutôt en intégrant l'homme au système de fonctionnement capitaliste, comme nous l'avons déjà fait remarquer à plusieurs reprises. Toutefois, il faut surtout retenir de cette citation l'absence de considération pour les besoins et la vie intérieure des ouvriers – qui sont tout de même les êtres les plus proches des machines, ceux qui ont la relation la plus intime avec le produit technologique. En ce sens, nous pouvons dire que, autant du point de vue de Marx que de celui de Charles Dickens, il n'y a pas de quête du bonheur possible tant que les machines tiennent ce rôle d'élément aliénant. De plus, la citation que nous avons présentée ci-dessus traite certes des ouvriers, mais si l'on se penche sur le personnage de Thomas Gradgrind par exemple, on constate que sa philosophie utilitariste ne l'a pas non plus conduit au bonheur, à en juger par l'échec de ses enfants et l'absence de joie dans la vie de ces derniers : le combat moral auquel à conduit cet idéal de rationalisme n'a fait que plonger Louisa dans un conflit intérieur avec ce qu'il restait de ses émotions, sans compter que ces principes ont fait de Tom Gradgrind un voleur immoral. Pourtant, la philosophie utilitariste tend à l'obtention de ce bonheur, non pas de manière individuelle, mais plutôt en se basant sur la quantité de plaisir qui est générée, peu importe pour qui ; l'eudémonisme<sup>288</sup> placé au cœur de ce courant de pensée est ainsi sévèrement maltraité par un auteur victorien qui, sans appel, lui tranche la tête en l'empêchant d'accomplir son but premier et de conduire par le fait la société au Souverain Bien – chez Dickens, le bonheur ne peut pas dépendre de la raison. De même, dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* et *Une fantaisie du docteur Ox*, la technologie ne conduit pas les bourgeois ou Michel jusqu'à l'ataraxie, mais les entraîne plutôt dans les affres du malheur et de la guerre – notamment si l'on pense à l'action picrocholine qui s'engage à la fin du *Docteur Ox*, pour un carré d'herbe mangé par une vache des siècles plus tôt.

- L'homme et le travail : entre oisiveté hors du système et soumission industrielle

Alors, si le bonheur ne vient de la technologie, faut-il pour autant la considérer comme une entrave qui doit disparaître, puisqu'elle a visiblement échoué dans ce projet de

---

<sup>288</sup> L'eudémonisme (« béatitude » en grec) est une doctrine philosophique selon laquelle le bonheur est le but ultime de l'existence de l'homme. La raison n'est plus un obstacle à l'obtention de ce bonheur, mais elle est un moyen qui, dans sa continuité naturelle, nous y conduit. Il faut bien différencier philosophiquement ce principe de l'hédonisme, qui pose le plaisir comme but, et non pas le bonheur, l'un étant une satisfaction immédiate et passagère, corporelle ou spirituelle, et l'autre étant un état de bien-être prolongé portant à la fois sur le corps et l'esprit.



restauration d'un Jardin d'Eden ? Doit-on considérer que l'extraction de la machine hors du monde de William Morris, par exemple, contribue à la restauration de possibilité d'une quête du bonheur, comme un retour en arrière ? Comme nous l'avons déjà expliqué plus haut, il n'est pas possible d'envisager une régression technologique, pas plus qu'il n'est possible d'envisager un monde dans lequel l'homme ne travaillerait pas, si l'on prolonge le raisonnement de l'auteur socialiste. Notons d'ailleurs que cette idée entre en contradiction avec l'*otium* auquel se livre le capitaine Nemo dans *Vingt mille lieues sous les mers* ; en effet, notre marin bourgeois – au sang bleu même, lorsqu'on connaît ses origines – ne se livre à aucune tâche particulière et ne produit en un sens aucun acte de travail tel qu'on l'entend, mais cela pour une raison précise qu'il explicite lui-même :

Monsieur le professeur [...] je ne suis pas ce que vous appelez un homme civilisé ! J'ai rompu avec la société tout entière pour des raisons que moi seul ai le droit d'apprécier. Je n'obéis donc point à ses règles, et je vous engage à ne jamais les invoquer devant moi<sup>289</sup> !

Si Nemo ne s'adonne pas au *negotium*<sup>290</sup>, c'est uniquement parce qu'il s'est détaché de la structure sociale afin de s'isoler, le *Nautilus* lui permettant alors de se placer en posture d'ermite sous-marin. Cependant, il faut également considérer que la construction de l'appareil en lui-même ainsi que son apparente perfection relèvent d'un long travail d'expérimentation et de conception scientifique ; le *Nautilus* est donc bel et bien le fruit d'un certain travail en lien avec la machine, même s'il ne s'insère pas exactement dans la définition que nous en fournissent Morris, Dickens ou Marx, puisque nous sommes ici dans le contexte d'un instrument extraordinaire qui a pour vocation l'exil. Toutefois si nous considérons cette apparence bourgeoise que nous avons traitée à la lumière de Walter Benjamin<sup>291</sup>, l'intérieur du sous-marin pourrait, d'une certaine manière, nous évoquer une forme de *locus amoenus* qui restaurerait quelque peu ce fameux Jardin d'Eden libéré des contraintes du travail. Il est à la fois présenté comme un lieu de connaissances, de confort, de découvertes fantastiques, mais recèle également une part d'interdit, avec le fameux journal qui contient le vrai nom de Nemo (le fruit de la connaissance, celui qui pourrait révéler la vérité et provoquer la honte ?), et la demande de ce dernier de ne pas sortir de la cabine tandis qu'il se livre à des actes de piraterie (ce que le narrateur Aronnax ignore jusqu'au dénouement du roman). En dépit de ces remarques, ce qui permet au *Nautilus* d'exister comme une source potentielle de bonheur, à la fois pour son propriétaire ainsi que

<sup>289</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, p.81

<sup>290</sup> A l'inverse de l'*otium*, qui est le temps du loisir culturel, le *negotium* désigne chez les romains la sphère de la production, soumise au calcul et au revenu. Il est d'ailleurs intéressant de voir que la définition de ce principe s'adapte extraordinairement bien au système de production capitaliste de la société industrielle.

<sup>291</sup> Cf. Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, trad. Philippe Beck et Berndt Stiegler, [en ligne], 1933

pour le scientifique qu'est Aronnax, c'est son exclusion de la société. Or, un être social formaté au travail tel que le harponneur Ned Land ne va pas supporter cet enfermement et va se percevoir davantage comme un prisonnier que comme un invité : il ne serait d'ailleurs heureux que lorsqu'il pourra se livrer à des activités typiquement humaines telles que la chasse – que l'on considère plus ou moins comme étant un travail en lien avec la subsistance humaine.

Ainsi, le travail vu comme une torture (le fameux *tripalium* latin) serait malgré tout nécessaire à l'homme. Pour en revenir à William Morris, nous pouvons nous demander si, à l'instar de Ned Land, il ne rejette pas la machine dans l'espoir de restaurer un travail directement connecté à l'homme. Une fois encore, c'est avant tout chez Marx, dans *Le Capital*, qu'il faut aller chercher la réponse à cette interrogation :

[...] il faut encore que les ouvriers prêtent main forte à la grande invention industrielle de l'époque: la falsification, et qu'ils s'en servent afin de produire pour eux-mêmes un simulacre dérisoire du luxe des riches ! Car les salariés vivront toujours comme l'ordonnent leurs payeurs, et le mode de vie qu'ils ont est celui que leur imposent leurs maîtres<sup>292</sup>.

On retrouve ici une dialectique bien connue de William Morris – que l'on peut également lire en substance dans les rapports sociaux dressés par Dickens, et qui se reflète de même dans les discours anticolonialistes du capitaine Nemo – à savoir les rapports de soumissions entre le maître et l'esclave. S'il y a un argument commun aux trois auteurs de notre corpus, c'est peut-être cette vision des rapports humains qui, loin d'être égaux, reposent toujours sur une domination, que ce soit celle d'une civilisation sur une autre, ou bien directement au sein de la société, entre deux classes sociales.

It is said that in the early days of our epoch there were a good many people who were hereditarily afflicted with a disease called Idleness, because they were the direct descendants of those who in the bad times used to force other people to work for them—the people, you know, who are called slave-holders or employers of labour in the history books<sup>293</sup>.

**Traduction** : Il paraît qu'au début de notre époque il y avait beaucoup de personnes affligées d'une maladie héréditaire qu'on appelait la Paresse, parce qu'elles descendaient directement de ceux qui, aux temps mauvais, contraignaient les autres à travailler pour eux – ceux-là, vous savez bien, qu'on appelle dans les livres d'histoire les Maîtres d'esclaves, ou les Employeurs<sup>294</sup>.

---

<sup>292</sup> Cf. Karl Marx, *Le Capital*, chapitre XV, « Machinisme et grande industrie I. – Développement des machines et de la production mécanique »

<sup>293</sup> *Op.cit.* William Morris, *News from Nowhere*, p.25

<sup>294</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.93-94

Il faut avant tout remarquer dans cet extrait la dialectique dont nous parlons entre les maîtres et les esclaves, directement réunis en un seul terme dans la version française comme dans la version anglaise, « les Maîtres d'esclaves » (« *slave-holders* »). Notons aussi que ces personnages presque mythiques et intemporels ne sont pas rattachés à la machine, ce qui permet d'outrepasser en quelque sorte l'ère industrielle afin d'appliquer ce rapport de domination humaine en dehors du contexte de la mécanisation de la production. De plus, ces « *Employeurs* », reliés au terme anglais « *labour* » (« travail ») dans l'expression « *employers of labour* », sont également liés à ce que Morris nomme, de manière décalée pour nous faire ressentir le voyage dans le temps, la « maladie héréditaire qu'on appelait la Paresse » (« *hereditarily afflicted with a disease called Idleness* »). Le mot en lui-même, qu'il soit anglais ou français, est ici connoté de manière très péjorative, puisqu'il est connecté à la notion de maladie (« *disease* »), or, son sémantisme premier sert à définir l'inaction humaine – autrement dit, l'absence de travail. Les personnages de l'utopie de Morris possèdent donc une certaine mentalité qui, bien loin de désirer un Jardin d'Eden sans travail, rejettent en bloc la possibilité d'un homme oisif, déchargé de tout *negotium*. *A contrario*, ils portent sur ces personnes un jugement sévère, puisqu'ils vont même jusqu'à considérer, en suivant la vision marxiste, que le patronat du XIX<sup>e</sup> siècle exploite les ouvriers et s'accapare leur force de production tout en restant complètement passif. N'oublions pas, par ailleurs, que la Paresse est mise au rang des péchés capitaux, aussi serait-il temps de considérer dans notre réflexion – en partie basée sur un exemple biblique – que la malédiction de l'homme ne réside pas dans l'obligation de travailler, mais plutôt dans l'absence de plaisir qui ressort de cette activité. En ce sens, peut-être approchons-nous d'un début de réponse, puisque nous disions plus haut que, dans le cas de *Vingt mille lieues sous les mers*, Nemo a dû, à un moment ou à un autre, concevoir son sous-marin ; aussi pourrions-nous penser qu'au vu de l'attachement qu'il a pour l'appareil, il a éprouvé un réel plaisir à élaborer cette formidable machine. Ainsi, à la lumière de cette révélation, il serait peut-être temps de considérer le travail comme étant une voie d'accès au bonheur, plutôt que d'en faire un obstacle dont la machine doit nous débarrasser.

- Le travail : une nécessité humaine qui représenterait une voie d'accès au bonheur

La « falsification » marxiste que l'on trouve dans notre avant-dernière citation vient s'ajouter à cette idée, et nous rapproche plus encore des *Nouvelles de nulle part* ; en effet, comme nous l'avons déjà fait remarquer, Morris critique au sein de son œuvre la piètre qualité des objets fabriqués par la machine ; selon lui, l'homme n'accorde plus assez

d'importance à ce qu'il produit et sacrifie la qualité au profit de la quantité qui est générée grâce à la force mécanique – cette dernière suppléant désormais la force de production humaine. Par conséquent, pour un esthète comme l'utopiste socialiste, de même que pour Karl Marx, il faut rendre la force de production au travailleur, i.e. à l'être humain. Il n'est pas question ici d'éradiquer le travail, loin de là, mais plutôt de permettre à l'homme de repartir en quête du bonheur en lui rendant sa capacité à se générer lui-même, notamment par l'artisanat. C'est sur la base de cette idée formulée par Marx qu'il faut envisager le travail tel qu'il est théorisé au XIX<sup>e</sup> siècle, à savoir un premier acte historique, fondateur de l'hominisation, et qui permet donc à l'être humain de se réaliser à travers la conception d'objets effectifs. William Morris l'écrit également dans son ouvrage :

If you are going to ask to be paid for the pleasure of creation, which is what excellence in work means, the next thing we shall hear of will be a bill sent in for the begetting of children<sup>295</sup>.

**Traduction** : Si vous vous mettez à demander qu'on vous paie le plaisir de la création, car c'est bien là ce que signifie la bonne qualité du travail, on vous verra bientôt envoyer la facture pour les enfants que vous aurez engendrés<sup>296</sup>.

Cet extrait particulièrement sarcastique nous permet de retenir un élément en particulier : « le plaisir de la création » (« *the pleasure of creation* »). Car si l'acte créateur est un moyen d'exprimer son statut d'homme libre, il faut supposer que c'est également un moyen de générer du plaisir, donc de trouver une voie vers le bonheur, peut-être pas absolu, mais tout du moins relatif. Il y aurait donc, selon William Morris, une possibilité d'épanouissement par le travail, notamment dans le fait d'engendrer ; or, si l'on se fie à la théorie de Karl Marx, le processus de génération étant un acte d'hominisation, si l'on tire une forme de plaisir de cet acte, alors il devient partie intégrante de notre personne et permet de constituer l'humain sur un principe bénéfique. En ce sens, peut-être une somme de petits plaisirs et d'épanouissements quotidiens permet-elle, à terme, d'atteindre une forme de bonheur plus complet ? Toujours est-il que ce culte de l'activité se retrouve clairement au sein de l'utopie, à l'opposé du roman de Verne, dans lequel Nemo se livre à l'*otium* bourgeois. En effet, il n'est pas inintéressant de remarquer que l'œuvre de Morris repose sur une société qui nage en pleine ataraxie : les travaux aux champs, les conceptions dans les anciennes industries, l'artisanat, l'amour de la réalisation manuelle permettent aux habitants du Londres futur de se développer au sein d'un cocon de bonheur qui finit même par avoir un impact sur leur apparence physique : en effet, suivant le vieux modèle des

---

<sup>295</sup> *Op.cit.* William Morris, *News from Nowhere*, p.58

<sup>296</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.217

passions d'Hippocrate<sup>297</sup>, la joie et le plaisir font office de remède à la maladie, mais également à l'âge. En d'autres termes, on pourrait dire que le travail contribue à la conservation physique et à la perfection morale, même s'il n'est pas l'unique facteur à prendre en compte dans cette réflexion, comme nous allons bientôt le voir.

Pour synthétiser cette réflexion sur les rapports entre travail et technologie, nous avons pu constater que la machine n'est en rien un moyen de restaurer l'ancien Eden perdu, comme nous pourrions le croire : bien que son rôle d'adjuvant nous pousse à décharger le fardeau du travail sur elle, le système capitaliste ne permet pas à l'être humain d'exploiter de manière plaisante, par le loisir, le temps qu'il devrait gagner en accélérant et en facilitant sa production. Au contraire, la dialectique du maître et de l'esclave, transposée à l'ère industrielle, nous montre un monde au sein duquel le bonheur de l'ouvrier importe peu. Dickens critique cette dénaturation de la technologie, tout comme Morris, et les deux auteurs affirment leur opposition à ce côté mercantile et surproductif qui a envahi leur époque. Le rêve du Jardin d'Eden est-il mort pour autant ? Pas nécessairement, tant qu'on ne le considère pas comme intrinsèquement lié à une absence de travail. Dans ce cas, l'homme s'épanouit et cherche le bonheur tout en laissant s'exprimer sa liberté créatrice, avec ou sans la machine, qui reprend son rôle d'adjuvant et de pur moyen, comme dans le monde de Morris. Au terme de ce constat, il est nécessaire de noter que, régulièrement, la technologie n'est pas directement mise en cause, mais que c'est plutôt cette fameuse superstructure capitaliste, régie par des rapports de force entre les classes, qui conduit à des usages abusifs et aliénants, que ce soit pour des horizons de liberté ou une tentative de quête du bonheur. En ce sens, Nemo est sans doute celui qui paraît tout à la fois le plus libre et le plus heureux, au cœur de son sous-marin, *locus amoenus* moderne, éloigné d'une société qui semble dénaturer les bienfaits de toute chose. En parlant de dénaturer, nous pourrions même creuser cette notion et la développer pour en venir à parler d'une société industrielle qui repose sur le principe du « contre-nature ».

## 2- *L'anti-nature : éléments pour une technologie tragique*

---

<sup>297</sup> Hippocrate (460 – 377 av. J.-C.) est un médecin qui a vécu au siècle de Périclès. Il a rationalisé la médecine et a posé la théorie des humeurs qui a perduré jusqu'au Moyen-âge et à la Renaissance. Les humeurs dans notre corps seraient, selon lui, influencées par notre environnement, et auraient une emprise sur notre caractère (le misanthrope est vu comme étant un atrabilaire, i.e. il produit un excès de bile noire). Ainsi, chez Morris, le bonheur impacterait directement l'état physique et la longévité des habitants de l'utopie ; bien que la médecine et la science aient dépassé depuis longtemps le stade de la première médecine antique, il n'est pas impossible d'y voir ici une sorte de résurgence, puisqu'encore aujourd'hui on estime qu'un homme heureux est un homme en bonne santé.

Dans ce point qui reprend ici le titre d'un ouvrage du philosophe Clément Rosset<sup>298</sup>, nous mettons en valeur un rapport particulier à la nature, non sans raison, puisqu'il est désormais temps de s'interroger sur la relation qu'entretient l'homme avec son environnement, au sens moderne – voire écologique – du terme. Quel rapport avec le bonheur, peut-on se demander ? Pour cela, il faut commencer par introduire le propos grâce à la parole d'un autre philosophe, moins contemporain, mais qui fait autorité en la matière lorsqu'on en vient à parler d'état de nature, à savoir Jean-Jacques Rousseau :

La nature a fait l'homme heureux et bon, mais [...] la société le déprave et le rend misérable<sup>299</sup>.

Nous avons déjà explicité à plusieurs reprises l'idée selon laquelle la superstructure capitaliste est ouvertement pointée du doigt par les auteurs, qui mettent en relief le nouveau système de consommation comme étant néfaste et dévastateur pour l'homme – la machine n'étant alors qu'un instrument qui contribue au malheur humain. Toutefois, il faut désormais interroger le corpus romanesque sous un angle différent : en effet, si le bonheur se trouve dans la nature, comme l'affirme Rousseau, alors la destruction de cette dernière n'est-elle pas directement à mettre en cause dans le rapport de l'homme à la technologie ? Il a été explicité plus tôt que les textes dont nous parlons traitent d'une certaine esthétique des paysages, entre autres, et que ces paysages naturels sont régulièrement mis en valeur comme étant profondément sales, pour ne pas dire pollués par la machine. De fait, l'hypothèse d'une conscience écologique naissante n'est pas à exclure, et il ne faut certainement pas reléguer cette idée de la machine comme instrument de destruction de la nature au rang des théories ultra-contemporaines, ou encore la relier à une forme de paranoïa moderne liée à une angoisse de la fin du monde et du cataclysme. A titre d'exemple, citons ici un philosophe qui pose les bases de ce traitement du rapport entre l'homme et la machine, de même qu'il a théorisé les rapports sociaux, comme Marx et Engels : Charles Fourier<sup>300</sup>, grand oublié du XIX<sup>e</sup>, renvoyé par ses contemporains au rang d'affabulateur ou de cinglé, mettait en effet en scène une forme d'apocalypse naturelle presque cosmogonique dans un ouvrage du tout début de l'ère industrielle, intitulé *La*

---

<sup>298</sup> Cf. Clément Rosset, *L'anti-nature : Eléments pour une philosophie tragique*, PUF, coll. « Quadrige », Paris, 2016, 336 p.

<sup>299</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Dialogues : Rousseau juge de Jean-Jacques*, [en ligne], édité par bibliothèque numérique romande, 1782, p.305 (<https://ebooks-bnr.com>)

<sup>300</sup> Charles Fourier (1772 – 1837) était un philosophe français, notamment connu pour ses théories sociales, et principalement celle du phalanstère. Il était considéré comme étant un socialiste utopique, au même titre que Karl Marx, Friedrich Engels, ou bien encore William Morris (bien que celui-ci se situe plutôt en fin de siècle).

*théorie des quatre mouvements*<sup>301</sup> (1808). On y retrouve des exemples certes fantasmagoriques, tels qu'une transformation de l'océan en « limonade » du fait d'un déversement boréal d'acide citrique dans l'eau, ou bien encore l'apparition d'une couronne de lumière au pôle, qui aurait pour effet d'augmenter la température terrestre. Cependant, en dehors de ces idées quelque peu imaginaires, le lien est établi entre une expansion incontrôlée de l'industrie et une forme de dérèglement de la nature qui conduit l'homme à subir des catastrophes apocalyptiques – en d'autres termes, Fourier met en place la théorie du réchauffement climatique avant l'heure. Ainsi, la société humaine se retrouve intrinsèquement rattachée de part et d'autre à un destin naturel qui pourrait représenter un accès au bonheur, ou au contraire une avalanche de malheurs si l'ordre écologique n'est pas préservé.

- Nature et culture : la sempiternelle opposition revue par les auteurs de l'ère industrielle

L'opposition rousseauiste, pour y revenir quelques instants, n'est pas surprenante en elle-même, puisqu'elle met en miroir deux notions qui sont à la fois liées et opposées régulièrement en philosophie : la culture des hommes contre la nature. En ce sens, on peut légitimement se demander si la culture ne représente pas une forme d'anti-nature, car bien qu'elle en soit issue, elle semble s'y opposer radicalement par bien des aspects. Ce terme d'anti-nature trouve un écho chez l'un de nos auteurs, comme nous l'avons déjà démontré plus tôt lorsqu'il était question du paysage industriel. C'est pourquoi nous allons à présent citer un nouvel extrait, tout aussi révélateur, tiré de *Temps difficiles* de Charles Dickens :

In the hardest working part of Coketown; in the innermost fortifications of that ugly citadel, where Nature was as strongly bricked out as killing airs and gases were bricked in; at the heart of the labyrinth of narrow courts upon courts, and close streets upon streets, which had come into existence piecemeal, every piece in a violent hurry for some one man's purpose, and the whole an unnatural family, shouldering, and trampling, and pressing one another to death; in the last close nook of this great exhausted receiver, where the chimneys, for want of air to make a draught, were built in an immense variety of stunted and crooked shapes, as though every house put out a sign of the kind of people who might be expected to be born in it; among the multitude of Coketown, generically called 'the Hands,' - a race who would have found more favour with some people, if Providence had seen fit to make them only hands, or, like the lower creatures of the seashore, only hands and stomachs – lived a certain Stephen Blackpool, forty years of age<sup>302</sup>.

Traduction : Dans les quartiers les plus laborieux de Coketown ; dans les plus secrètes fortifications de cette vilaine citadelle où la brique s'opposait aussi fortement à laisser

<sup>301</sup> Cf. Charles Fourier, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, éd. Simone Debout-Oleszkiewicz, Nouvelle édition, Paris, J.-J. Pauvert, 1967.

<sup>302</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.44

pénétrer la Nature qu'elle s'opposait à laisser sortir l'air et les gaz meurtriers ; au cœur d'un labyrinthe d'impasses étroites succédant à des impasses étroites, de rues étroites succédant à des rues étroites qui étaient faites morceau par morceau, et chacun d'eux dans une hâte farouche pour répondre aux besoins d'un seul, le tout formant une famille contre nature qui se poussait l'un l'autre de l'épaule, se piétinait, se serrait à s'étouffer ; dans le dernier recoin de ce grand réceptacle privé d'air, où les cheminées, faute d'air pour provoquer du tirage, affectaient une infinité de formes étriquées et tortues, comme si chaque maison eût voulu marquer par quelque signe quelle espèce de gens on pouvait s'attendre à voir naître dedans ; parmi la multitude de Coketown désignée sous le nom générique de « main-d'œuvre », race qui aurait joui de plus de faveur auprès de certaines gens si la Providence avait jugé bon de les faire tout en mains ou, tels les animaux inférieurs du bord de mer, tout en bras et en ventres – vivait un certain Stephen Blackpool, âgé de quarante ans<sup>303</sup>.

L'opposition entre nature et culture s'établit dans notre fragment par l'intermédiaire de Coketown, qui représente le règne humain, mais au sein duquel on note une nouvelle critique sociale glissée par l'auteur dans le texte, notamment avec l'usage de la classification animale pour désigner la « main-d'œuvre » (« *the Hands* ») comme étant une « race » (« *a race* ») qui devrait envier le monde animal (« *a race who would have found more favour with some people, if Providence had seen fit to make them only hands, or, like the lower creatures of the seashore, only hands and stomachs* ») au regard de sa condition actuelle. Mais nous reviendrons plus tard sur la construction d'une société moderne mise en avant par rapport aux transformations apportées par la Révolution Industrielle, et il faut pour l'instant observer de plus près un terme en particulier, qui est celui de « contre nature » (« *unnatural* »). En effet, dès le début de notre extrait, on retrouve une comparaison qui ouvre sur la mention de la « vilaine citadelle » (« *ugly citadel* »), qui laisse à penser que la nature n'a pas sa place en son sein et ne s'y retrouve qu'à l'extérieur ; Coketown devient alors, avec cette mention féodale, le bastion de la culture qui tente *a priori* de résister à une forme d'assaut naturel, incarné dans ce combat entre la brique et la Nature (« *where Nature was as strongly bricked out [...]* »). Or, il est important de remarquer que, dans la suite de la description, tout ce qui est emmuré dans Coketown ne semble pas bénéfique à l'être humain, bien au contraire, puisqu'on trouve la mention d'« air et de gaz meurtriers » (« *killing airs and gases* ») par exemple, ou encore l'idée des ruelles et des rues tellement pressées les unes contre les autres qu'elles conduisent ceux qui y vivent à la « mort » (« *pressing one another to death* »). La ville tout entière apparaît ici comme étant un bastion inébranlable, certes opposé à la nature, mais plutôt pour le pire que pour le meilleur, puisque l'air et la cité elle-même sont présentés comme étant mortifères. Pour aller encore plus loin, l'origine de cette caractéristique asphyxiante se retrouve dans une figure emblématique de la Révolution Industrielle, que

---

<sup>303</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.101-102



nous avons déjà mentionné chez Morris et Dickens en ce qui concerne les paysages : en effet, on rencontre ici l'élément familier des cheminées, qui sont « étriquées et tordues » (« *were built in an immense variety of stunted and crooked shapes* »), puis mises en lien avec les gens qui vivent dessous, comme si la forme de la ville, irrégulière, affectait aussi son peuple et renforçait ainsi ce caractère du contre-nature.

Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que nous rencontrons chez Dickens cette idée d'une ville qui n'est pas naturelle, et qui dégage qui plus est ce caractère sale, malpropre, voire néfaste et mortifère. Cette image de la culture humaine n'est cependant pas seulement dégradante pour l'ère industrielle, mais elle adopte aussi une autre caractéristique qui vient compléter cette notion de « *unnatural* » ; la ville industrielle, en effet, semble posséder une certaine propension à ne pas seulement résister à la nature, mais également à l'affecter au point de lui transmettre sa saleté et ses immondices, comme nous le rappelle cet autre extrait que nous avons déjà analysé dans une partie précédente :

It was a town of red brick, or of brick that would have been red if the smoke and ashes had allowed it; but as matters stood, it was a town of unnatural red and black like the painted face of a savage. It was a town of machinery and tall chimneys, out of which interminable serpents of smoke trailed themselves for ever and ever, and never got uncoiled. It had a black canal in it, and a river that ran purple with ill-smelling dye, and vast piles of building full of windows where there was a rattling and a trembling all day long, and where the piston of the steam-engine worked monotonously up and down, like the head of an elephant in a state of melancholy madness<sup>304</sup>.

**Traduction** : Coketown était une ville de briques rouges, ou plutôt qui eussent été rouges si la fumée et les cendres l'eussent permis ; mais, étant donné les circonstances, c'était une ville d'un rouge et d'un noir contre-nature, telle la face peinte d'un sauvage. C'était une ville de machines et de hautes cheminées d'où s'échappaient inlassablement, éternellement, des serpents de fumée qui ne se déroulaient jamais tout à fait. Elle avait un canal noir, et une rivière qui roulait ses eaux empourprées par de puantes teintures, et de vastes constructions criblées de fenêtres qui vibraient et tremblaient tout le long du jour et où le piston des machines à vapeur montait et descendait monotonelement comme la tête d'un éléphant fou de mélancolie<sup>305</sup>.

La brique, de nouveau présente dès le début de l'extrait, semble être pour l'auteur un point d'accès à la ville, tout en représentant dans le même temps la dimension culturelle de l'homme – peut-être parce qu'elle mentionne implicitement sa capacité à construire et à s'établir en société, deux caractéristiques que l'on retrouve dans tous les contrats sociaux édictés par les philosophes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, dont *Le contrat social* de Rousseau. Dans ce fragment, on découvre une nature corrompue par l'ouvrage industriel, avec le « canal noir » (« *black canal* ») et la « rivière qui roulait ses eaux empourprées par de

<sup>304</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.15

<sup>305</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.48

puantes teintures » (« *a river that ran purple with ill-smelling dye* »). Le dégoût inspiré par un tel décor est directement rattaché aux cheminées qui libèrent leur fumée dans l'air, ainsi qu'aux machines (comment ne pas penser aux grandes filatures en voyant la teinture qui salit le texte autant qu'elle salit l'eau de la rivière). Cette esthétique de la crasse est donc mise en lien avec l'idée d'une technologie qui ravage la nature : ainsi, l'homme triomphe de celle qu'il pense être son ennemie naturelle, sans même chercher à lever ses obstacles, mais simplement en la détruisant par les rejets néfastes de ses inventions. S'il n'est pas encore possible de parler de conscience écologique moderne au moment de la Révolution Industrielle, on retrouve ici l'idée de Charles Fourier et de Clément Rosset, à savoir que l'homme détruit ce qui, selon Rousseau, doit normalement lui apporter le bonheur. Car comment peut-on espérer être heureux hors de la société capitaliste si ce qu'il reste à l'extérieur de ses murs a été corrompu afin de nourrir le système de production ? Par conséquent, l'échappatoire que l'on pourrait visualiser dans la nature semble sévèrement compromise par une technologie basée sur la notion de culture, mais aussi profondément enracinée dans le principe du contre-nature.

Chez William Morris, on retrouve ce *locus horribilis* mis en place par Dickens, par l'intermédiaire des cheminées aperçues dans le premier chapitre du roman et de nouveau mises en scène comme étant des éléments néfastes, polluants et rebutants.

The soap-works with their smoke-vomiting chimneys were gone; the engineer's works gone; the lead-works gone; and no sound of rivetting and hammering came down the west wind from Thorneycroft's<sup>306</sup>.

**Traduction** : La savonnerie, avec ses cheminées vomissant des flots de fumée, avait disparu ; disparus les ateliers de constructions, disparue la fonderie de plomb ; le vent d'ouest n'apportait plus des établissements de Thorneycroft aucun bruit de rivet ni de marteaux<sup>307</sup>.

L'idée de vomir la fumée (« *smoke-vomiting* ») nous place dans la même optique d'un monde humain rebutant, semblable à celui que l'on trouve chez Dickens, et qui s'oppose ainsi foncièrement à la notion de nature – on pourrait même aller jusqu'à considérer que la fumée est le versant humain et sale de l'air naturel, et ainsi concevoir plus en détail encore cette opposition entre nature pure, potentielle génératrice de bonheur, et société sale, mortifère et pourvoyeuse de malheur. En effet, l'aspect visuel n'est pas à négliger, car il nous permet presque de dresser une forme de physiognomonie de l'environnement humain, en le mettant directement en lien avec l'histoire qui s'y déroule, ainsi qu'avec le destin

<sup>306</sup> *Op. cit.* William Morris, *News from Nowhere*, p.5.

<sup>307</sup> *Op. cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.19

heureux ou malheureux des personnages. Il va de soi que si le décor est aussi repoussant, le lecteur part avec une présupposition négative quant à ce qui va se produire ; à l'inverse, le monde utopique de Morris laisse espérer une note plus positive, comme si l'espace de vie des personnages reflétait en quelque sorte leur passion personnelle, qu'elle soit bénéfique ou maléfique. Le décor romanesque permet donc une mise en condition qui va ouvrir la voie soit à la joie, soit au désarroi, en fonction de l'état de celui-ci ; or dans *Temps difficiles* et le début des *Nouvelles de Nulle part*, le monde humain éloigné de la nature et corrupteur de cette dernière ne semble pas propice à une quelconque forme de jovialité. Cette représentation prend toutefois une tournure plus prégnante encore chez l'utopiste socialiste, puisqu'il va fonder une partie de sa comparaison sur ce principe d'opposition entre le *locus horribilis* de la société victorienne, livré aux affres de la technologie, et le *locus amoenus* que représente son futur lointain, essentiellement basé sur la nature – nous allons étudier cela sous peu, dans le point suivant.

- La technologie vernienne, source d'une anomalie naturelle mortelle

De fait, Morris et Dickens font de la machine le paradigme d'une société anti-naturelle, polluante et phagocytante, ce qui met en valeur le grand paradoxe de l'opposition entre nature et culture : en effet, la culture humaine est la marque de la capacité qu'a l'homme à se générer lui-même (Marx) ou à se perfectionner (Rousseau), or l'homme tire de la nature les matériaux dont il a besoin pour engendrer des objets, et c'est au terme de cette conversion que le produit technologique lui permet de dominer la nature. Dans *Vingt mille lieues sous les mers* par exemple, les piles du *Nautilus* fonctionnent grâce à une réaction chimique puisée dans l'eau de mer, qui permet de générer de l'électricité et de faire avancer l'appareil – on peut ainsi dire que c'est par la mer que Nemo domine la mer. Toutefois, ce n'est pas cette œuvre du corpus vernien qui manifeste le mieux la notion d'anti-nature (ou de contre-nature). Jules Verne n'étant pas un auteur qui se base sur la société et la critique, il n'affirme pas le danger du capitalisme et du machinisme comme peuvent le faire ses collègues anglais. Cela ne veut pas pour autant dire qu'il fait de la technologie le produit le plus inoffensif qui soit, et un certain nombre de remarques ont déjà été faites dans notre développement à ce sujet, notamment pour nuancer l'appellation de « chantre de la technologie » que l'on donne parfois à l'auteur nantais. Dans cette optique, nous pouvons à présent citer un extrait d'*Une fantaisie du docteur Ox*, qui met en scène les conséquences très particulières de la diffusion de son gaz excitant dans la ville de Quiquendone :

Pendant les mois qui suivirent, le mal, au lieu de se dissiper, ne fit que s'étendre. Des maisons particulières l'épidémie se répandit dans les rues. La ville de Quiquendone n'était plus reconnaissable.

[...]

En effet, dans les jardins, dans les potagers, dans les vergers, se manifestaient des symptômes extrêmement curieux. Les plantes grimpantes grimpaient avec plus d'audace. Les plantes touffantes « touffaient » avec plus de vigueur. Les arbustes devenaient des arbres. Les graines, à peine semées, montraient leur petite tête verte, et, dans le même laps de temps, elles gagnaient en pouces ce que jadis, et dans les circonstances les plus favorables, elles gagnaient en lignes. Les asperges atteignaient deux pieds de hauteur ; les artichauts devenaient gros comme des melons, les melons gros comme des citrouilles, les citrouilles grosses comme des potirons, les potirons gros comme la cloche du beffroi, qui mesurait, ma foi, neuf pieds de diamètre. Les choux étaient des buissons et les champignons des parapluies.

[...]

De même pour les fleurs : les larges violettes répandaient dans l'air des parfums plus pénétrants ; les roses exagérées resplendissaient de couleurs plus vives ; les lilas formaient en quelques jours d'impenétrables taillis ; géraniums, marguerites, dahlias, camélias, rhododendrons, envahissant les allées, s'étouffaient les uns les autres ! La serpe n'y pouvait suffire. Et les tulipes, ces chères liliacées qui font la joie des Flamands, quelles émotions elles causèrent aux amateurs ! Le digne van Bistrom faillit un jour tomber à la renverse en voyant dans son jardin une simple *tulipa gesneriana* énorme, monstrueuse, géante, dont le calice servait de nid à toute une famille de rouges-gorges !

[...]

Mais, hélas ! si ces plantes, si ces fruits, si ces fleurs poussaient à vue d'œil, si tous les végétaux affectaient de prendre des proportions colossales, si la vivacité de leurs couleurs et de leur parfum enivrait l'odorat et le regard, en revanche, ils se flétrissaient vite. Cet air qu'ils absorbaient les brûlait rapidement, et ils mouraient bientôt, épuisés, flétris, dévorés.

Tel fut le sort de la fameuse tulipe, qui s'étiola après quelques jours de splendeur<sup>308</sup>!

Ainsi, on découvre dans cet extrait relativement long, mais nécessaire à la compréhension du processus, une description semblable à celles que l'on peut rencontrer dans l'*Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll, ou encore dans les livres de monstruosité des auteurs antiques, au sein desquels sont représentés de véritables anomalies naturelles – monstruosité venant de *mirabilis*, et signifiant littéralement « ce qui mérite d'être remarqué ». Et il faut admettre que cette description vernienne mérite d'être remarquée puisque, par un effet d'accumulation, les hyperboles textuelles se matérialisent au sein du texte, en témoigne l'une des gravures de l'édition Hetzel sur laquelle il est possible de voir avec quelle disproportion les fruits et les légumes se mettent à pousser, ainsi que la frénésie qui s'empare des animaux domestiques, pourtant d'un naturel aussi calme, voire flegmatique, que leurs propriétaires flamands. Le savoir scientifique, canalisé par la

---

<sup>308</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Une fantaisie du docteur Ox*, p.79-81

machine, débouche dans cet extrait sur la création de formes contre-natures. On retrouve également une théorie mise en place par Charles Fourier, qui estimait que les satellites de la Terre allaient se placer dans une position particulière et provoquer une transformation du monde animal, ce qui anéantirait le crocodile, par exemple, pour donner naissance à un être plus docile nommé anti-crocodile<sup>309</sup>. De même chez Verne, la tulipe ou les champignons monumentaux relèvent du domaine de la création contre-nature, et on pourrait peut-être parler d'anti-champignons ou d'anti-tulipe, puisqu'ils vont à l'encontre des lois fixés par la *physis*. Ainsi, la technologie n'a plus seulement un rôle de domination de la nature et de levée des obstacles, mais la transforme également et influe sur ses lois ; le savoir de la *scientia*, couplé au pouvoir de la *technê*, participe donc à la création d'une forme d'anti-réalité qui serait la résultante de la société humaine. Or, pour en revenir à notre idée du bonheur, l'expérience d'Ox est montrée comme profondément néfaste en elle-même, car même en dehors de toute considération morale, on s'aperçoit dans l'ultime paragraphe de notre citation que cette transgression des lois universelles est punie par la mort prématurée des êtres vivants affectés. De même que chez Dickens, où la pollution se change en gaz toxique et évoque la notion de mort, le gaz oxyhydrique du savant fou aboutit à ce même résultat. De fait, la mort ne conduisant au bonheur si elle est petite, selon l'expression consacrée, il est possible d'affirmer en toute légitimité qu'une transgression de l'ordre naturel dans les textes de notre corpus conduit inévitablement, non pas au Souverain Bien, mais plutôt au Malheur Suprême (pour gloser autour d'Aristote).

Ainsi, au terme de cette analyse sur le rapport triangulaire entre l'homme, le bonheur et la nature, nous venons de dégager un premier axe qui repose sur l'idée que l'homme ne peut pas être heureux loin de la nature, comme le disait Rousseau. En effet, la société est présentée chez nos deux auteurs les plus proches du socialisme (i.e. Morris et Dickens) comme étant un lieu renfermé sur lui-même, claquemuré loin de la nature, mais qui trouve encore le moyen de l'affecter ; il serait d'ailleurs possible de voir dans cet aspect des romans une forme d'embryon de conscience écologique, proche de celui établi par Charles Fourier, et qui marquerait un début lointain aux questionnements de notre époque. En effet, la machine et ses différents composants se répandent déjà dans la nature au moment du *take-off* et conduisent à sa destruction (d'où le terme dénaturation, qui est aussi employable ici) ; les principes de la technologie appliqués de manière effective entraînent donc une répétition régulière du terme « *unnatural* » au sein des textes, ce qui exprime bien l'idée de

---

<sup>309</sup> Cf. Charles Fourier, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, éd. Simone Debout-Oleszkiewicz, Nouvelle édition, Paris, J.-J. Pauvert, 1967.

transgression de lois universelles pourtant inscrites dans le marbre, puisque régies par la relativité et les principes de la *physis* – autrement dit, toute action contre elles entraîne une réaction dangereuse qui va frapper l'homme et provoquer son malheur. On retrouve chez Verne ce même principe, avec les conséquences qui en découlent et conduisent à une mort prématurée, pour cause d'*hybris* scientifique. Par conséquent, il est possible de conclure partiellement cette réflexion en avançant que, dans nos œuvres, la société humaine, au moment de l'ère industrielle, est mise en relief comme étant éloignée du bonheur, car trop éloignée de la nature. Si en entrant en opposition avec notre environnement nous provoquons notre malheur, il n'est pas inintéressant de voir quelle(s) solution(s) nous proposent les auteurs de notre corpus. Envisagent-ils une régression vers un état de nature rousseauiste ? Ou bien cherchent-ils à restaurer un *locus amoenus* en détruisant le *locus horribilis* édifié par la société du XIX<sup>e</sup> siècle ? Après avoir questionné l'anti-nature comme source des maux humains, il faut à présent s'interroger sur la possibilité d'un bonheur en concordance avec la nature – car après tout, ne serait-ce pas là le retour de notre interminable quête du Jardin d'Eden ?

### 3- *L'harmonie avec la nature comme clef du bonheur*

Loin de nous l'idée de relancer les débats du XVIII<sup>e</sup> siècle qui ont agité Rousseau et Voltaire ; il n'est pas question ici de renvoyer l'homme marcher à quatre pattes dans la forêt, et lorsque nous parlons de l'état de nature de Rousseau, il faut y voir une référence qui n'est toutefois plus tellement adaptée à la philosophie de l'ère industrielle. Le besoin de nature et la notion de bonheur se traitent différemment au XIX<sup>e</sup> siècle, justement parce que l'expansion de la machine bouleverse les conceptions et transforme en profondeur le monde européen. A la lumière de la réflexion que nous venons de mener, il semble cependant nécessaire de remarquer que la technologie, qui est censée nous libérer et nous apporter une potentielle ataraxie en nous déchargeant du travail, se trouve plutôt être le vecteur d'une forme de *locus horribilis* contre-nature. Aussi, plutôt que d'envisager une opposition farouche entre nature et culture, envisageons désormais l'homme heureux dans la nature, et voyons de quelle manière il peut accéder à une forme de bonheur au sein de nos œuvres, que ce soit par le truchement de la machine, ou bien sans elle.

- Topoi naturels et expression des passions

En effet, il semblerait que l'état d'esprit de nos personnages soit intrinsèquement lié à l'environnement dans lequel ils se trouvent ; les lieux de concentration technologique tels

que les villes de Coketown ou de Quiquendone étant des vecteurs d'une forme de poison, autant se tourner vers leurs opposés et interroger à présent les caractéristiques des *locus amoenus* dans notre corpus. De fait, il n'est pas compliqué d'en trouver quelques-uns qui viennent former le pendant mélioratif des lieux d'horreur, au sein même des œuvres que nous avons déjà citées. *Une fantaisie du docteur Ox*, par exemple, nous offre avant tout la vision d'une ville qui est représentée comme étant un endroit champêtre et, durant un bref instant, nous trouvons une forme d'échappatoire lorsque le conseiller Nicklausse et le bourgmestre van Tricasse montent à la tour du beffroi et qu'ils respirent un air plus pur en observant la campagne alentour<sup>310</sup>. Il y a à ce moment une mise en valeur des caractéristiques d'un *locus amoenus* champêtre, construit sur des modèles presque pastoraux semblables à ceux de Virgile<sup>311</sup>. En ce sens, l'introduction de la romance entre Frantz Nicklausse et Suzel van Tricasse relève pratiquement d'une scène topique, avec toujours derrière l'écriture l'esprit moqueur et satirique qui reprend une structure célèbre afin de la tourner en ridicule.

Ce jour-là, les deux futurs, on pourrait dire les deux fiancés, étaient assis sur la berge verdoyante. Le limpide Vaar murmurait à quelques pieds au-dessous d'eux. Suzel poussait nonchalamment son aiguille à travers le canevas. Frantz ramenait automatiquement sa ligne de gauche à droite, puis il la laissait redescendre le courant de droite à gauche. Les barbillons faisaient dans l'eau des ronds capricieux qui s'entre-croisaient autour du bouchon, tandis que l'hameçon se promenait à vide dans les couches plus basses<sup>312</sup>.

On retrouve donc le *topos* d'un lieu profondément connecté à la nature, isolé de la société, avec des termes tels que « berge verdoyante », ou l'idée d'une eau « limpide », loin de celle empourprée et répugnante qui borde Coketown chez Dickens. Ce retour à l'élément naturel, en opposition avec la ville, et inévitablement avec la technologie semble-t-il, permet de créer une référence pastorale qui ne concerne certes pas un milieu berger ici, mais plutôt un milieu bourgeois. Sans dire que ce modèle découle directement de l'antiquité, on pourrait y voir une résurgence de l'idée selon laquelle les sentiments humains se développent dans la nature, ce qui ferait alors écho à cette image que nous avons évoquée dans le point précédent – celle d'une technologie qui parvient à priver

---

<sup>310</sup> Cf. *Une fantaisie du docteur Ox*, chapitre XIII, « Où il est prouvé une fois de plus que d'un lieu élevé on domine toutes les petites humaines », p.96-106

<sup>311</sup> La poésie pastorale de Virgile représente la vie champêtre et les mœurs de bergers qui vivent dans une harmonie avec la nature. En ce sens, on retrouve dans ce genre de texte une concordance établie entre sentiments humains et nature, généralement parce que l'amour bucolique se développe dans ce lieu clos (bien qu'ouvert, puisqu'en plein champ ou dans la forêt). On retrouve dans ces poèmes les premières traces du *locus amoenus* antique qui, avec le temps, est devenu un lieu commun de l'écriture sentimentale bergère, comme on en trouve au XVII<sup>e</sup> siècle dans le roman fleuve d'Honoré d'Urfée, *L'Astrée*, par exemple. (Cf. Virgile, *Bucoliques*, éd. Eugène de Saint-Denis, Nouvelle éd. rev. et augm. d'un commentaire, Paris, les Belles Lettres, 1967)

<sup>312</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Une fantaisie du docteur Ox*, p.53

l'homme de ses sentiments et de sa vie intérieure, même si ce n'est qu'en apparence. A *contrario*, le lieu naturel est le lieu où se vit la passion, en continuant néanmoins de broder sur le thème de la lenteur et de l'ennui chez Jules Verne, puisque c'est là ce qui est moqué à travers tout le texte.

De manière plus surprenante – car nous quittons le domaine de la satire pure pour entrer dans celui de la critique sociale et du *tongue-in-cheek* – il est possible de retrouver la même idée chez Charles Dickens, puisque la nature réussit finalement à se faire une place au cœur de *Temps difficiles*, en marge de Coketown. En effet, la deuxième partie du roman introduit deux éléments clefs ; on découvre le personnage de James Harthouse, un londonien indolent qui rejoint la ville de Coketown sur les consignes de Thomas Gradgrind, à présent politicien au Parlement ; on assiste également à l'introduction au sein du récit d'une maison de campagne, propriété de Mr. Bounderby, et qui, comme son nom l'indique, se trouve isolée en pleine nature. Il est intéressant de constater que ce lieu va devenir l'endroit de prédilection pour le développement d'un sentiment amoureux entre Louisa – désormais Mrs. Bounderby – et le nouveau venu. Si nous examinons de plus près la découverte de cet amour par l'éternelle fouineuse qu'est Mrs. Sparsit, l'écriture de Dickens n'est pas sans faire écho un autre *topos* littéraire évocateur :

An overcast September evening, just at nightfall, saw beneath its drooping eyelids Mrs. Sparsit glide out of her carriage, pass down the wooden steps of the little station into a stony road, cross it into a green lane, and become hidden in a summer-growth of leaves and branches. One or two late birds sleepily chirping in their nests, and a bat heavily crossing and recrossing her, and the reek of her own tread in the thick dust that felt like velvet, were all Mrs. Sparsit heard or saw until she very softly closed a gate.

[...] She tried the garden with no better effect. She thought of the wood, and stole towards it, heedless of long grass and briers: of worms, snails, and slugs, and all the creeping things that be. [...]

The smaller birds might have tumbled out of their nests, fascinated by the glittering of Mrs. Sparsit's eyes in the gloom, as she stopped and listened.

Low voices close at hand. His voice and hers. [...] There they were yonder, by the felled tree<sup>313</sup>.

**Traduction** : La nuit tombait, et la brumeuse soirée de septembre put voir sous sa paupière mi-close Mrs. Sparsit se faufiler hors de son wagon, descendre les marches de bois de la petite gare pour prendre la route empierrée, la traverser et s'engager dans un sentier herbu où elle disparut au milieu d'un fouillis de branches et de feuilles. Quelques oiseaux attardés qui pépiaient encore tout endormis dans leurs nids, le vol lourd d'une chauve-souris qui passait et repassait devant elle, le nuage que formait sa propre foulée dans la poussière

---

<sup>313</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.146-147



épaisse, douce comme du velours, c'est tout ce que vit et entendit Mrs. Sparsit jusqu'au moment où elle ferma doucement une des grilles.

[...] Elle fit le tour du jardin sans plus de résultat. Elle pensa aux bois et se dirigea à pas de loup de ce côté, sans souci des hautes herbes, des bruyères, des vers, des escargots, des limaces et de toutes les créatures rampantes de sous le ciel. [...]

Les plus jeunes oiseaux auraient pu dégringoler de leur nid, fasciné dans le noir par l'éclat des yeux de Mrs. Sparsit, au moment où elle s'arrêta pour prêter l'oreille.

Tout près on parlait à voix basse. La voix de James Harthouse, la voix de Louisa. [...] Ils étaient là-bas, près de l'arbre abattu<sup>314</sup>.

On découvre ici la traque nocturne d'un couple d'amants qui se donne rendez-vous dans la campagne, ce qui corrobore notre théorie selon laquelle, au XIX<sup>e</sup> siècle comme à toute autre époque, la nature semble être un lieu spécifiquement propice au développement du sentiment amoureux, loin des villes peuplées de machines et souvent présentées comme trop inhumaines. Cependant, notons tout de même la présence de la machine, mise en valeur par le wagon (« *carriage* ») et la petite gare (« *the little station* »), mais vite tempérée par la présence des matériaux bruts que sont le bois (« *the wooden steps* ») et la pierre (« *a stony road* »), qui conduisent à l'introduction dans le monde végétal ; il y a donc une phase de transition ici entre technologie et nature, qui s'effectue au moment où Mrs. Sparsit quitte le monde froid du train pour entrer dans la nuit passionnée et naturelle. Qui plus est, en dehors de l'omniprésence végétale et de l'accumulation des animaux et des insectes, remarquons que ce n'est pas dans le jardin qu'Harthouse et Louisa se sont donnés rendez-vous, mais directement dans les bois (« *the wood* ») ; on passe ainsi un palier dans la classification entre une nature encore dominée par l'homme et une nature sur laquelle il n'a plus de contrôle – comme on le constate avec la mention des « hautes herbes » (« *long grass* ») par exemple, ce qui indique bien l'absence de présence humaine. On suppose ainsi que la nature sauvage est un lieu propice à la libération des sentiments du fait de son éloignement de la société ; la nature est alors le symbole de l'amour caché et du bonheur secret, un *locus amoenus* au sein duquel les amants peuvent se livrer à leur passion sans crainte d'être démasqués et de subir l'opprobre social. Cette réflexion ferait par conséquent de Mrs. Sparsit une intruse, voire une voyeuse qui assiste à une scène intime et privée, qu'elle ne devrait pas épier et qu'elle observe pourtant avec des intentions néfastes. Cette dramatisation du moment amoureux correspond à une esthétique des passions et à un *topos* littéraire qui remonte cette fois au Moyen Âge, toujours avec une connotation pastorale, certes atténuée ; en dépit du fait qu'il y ait chez Dickens des intrigues financières et une

---

<sup>314</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.291-292

complexité qui ne fait pas de cette rencontre nocturne un simple moment de passion, comment ne pas y voir une rémanence de l'image du mythe littéraire de Tristan et Iseult, qui décident de s'aimer au cœur des bois, avant d'être surpris par le roi Marc (le mari d'Iseult) chez Bérroul<sup>315</sup>.

- L'utopie socialiste : une société naturelle éloignée de l'élément technologique

Que ce soit donc chez Dickens ou chez Verne, l'environnement naturel semble bien propice à un développement des sentiments, et plus particulièrement des sentiments amoureux ; ce serait alors au cœur de ces *locus amoenus* éloignés de la technologie que l'homme pourrait réellement s'humaniser et s'ouvrir une voie vers le bonheur, généralement à deux. Cette exclusion dans un lieu clos, régi par la nature, prend dès lors une tournure plus massive chez William Morris, puisqu'il décide de créer une échappatoire, non plus locatif mais temporel. Le monde champêtre qu'on y découvre est explicité dans la citation suivante, extraite d'une biographie relativement datée de Morris :

La forêt lui fut une amie, il ne tarda pas à en connaître tous les sites, tous les chemins, il essayait d'y surprendre les troupeaux de daims qui y vivent. En retour elle l'initia à la beauté. Inconsciemment sans doute, mais sûrement, il commença à sentir le charme profond de la nature, et toute son œuvre de poète et d'artiste devait en être pénétrée. Sans comprendre toute la mystérieuse beauté de la forêt il apprit à l'aimer. Elle fut son premier maître, un *magister* point pédant, sans rien de rébarbatif ni d'austère, dont les leçons s'égayaient de chants d'oiseaux, de soleil et de parfums sous les arbres, et qui lui apprit à regarder de près et avec sympathie les bêtes et les plantes. C'est peut-être à cette habitude d'observation précise, contractée dès l'enfance que nous devons la frappante vérité de ses décorations florales<sup>316</sup>.

L'enfance de Morris aurait donc exacerbée sa perception de la nature, et contrairement à Dickens ou Verne qui la dressent uniquement comme point de fuite et d'opposition face à la technologie, Morris ne rêverait pas simplement d'un monde naturel car plus favorable aux émotions, il serait également le garant d'une forme d'amour de la nature qui serait en elle-même vecteur de bonheur. Le monde naturel n'est donc pas seulement chez Morris le monde qui permet à l'homme d'être heureux, car libéré de la technologie ; la présence de la nature devient la condition *sine qua non* d'une réalisation de la civilisation. En effet, l'utopie de Morris n'utilise pas l'élément naturel comme point de fuite ou comme moyen de s'exclure, du moins temporairement, de la société : la nature devient la société. L'harmonie qui s'établit entre l'être humain et son environnement n'est pas uniquement

---

<sup>315</sup> Attention, les versions de ce mythe peuvent varier en fonction de l'auteur et du copiste qui en ont pris la charge au fil de l'histoire.

<sup>316</sup> Georges Vidalenc, *William Morris*, Paris, F. Alcan, coll. « Art et esthétique », 1920, p.110

une marque du *Medieval Revival*, une sorte de « c'était mieux avant » : cette concordance restaure une relation saine, permet à l'homme de vivre plus longtemps, lui assure une bonne santé, et si la technologie n'est plus présente, c'est peut-être uniquement parce qu'elle puisait à outrance dans la nature pour s'alimenter, et que par conséquent elle en venait à la dégrader. La technologie ne serait dès lors plus exclue parce qu'elle asservit ou qu'elle empêche l'accès à une quelconque liberté, mais plutôt parce que ses conséquences néfastes ruinent l'équilibre entre l'homme et l'environnement et menacent ainsi de le couper de son bonheur. En un sens, le message que fait passer Morris relève d'une forme d'embryon de conscience écologique, avec un avertissement pour la préservation de notre écosystème (pour employer un terme trop moderne). De même, cela signifierait aussi que l'homme n'a pas besoin de progresser pour être heureux, puisque la condition d'accès au Souverain Bien se trouverait dans un élément présent avant même la notion de civilisation ; selon Morris, le bonheur n'est pas dans le progrès, il n'est pas non plus dans la régression, il se trouve dans l'harmonie de la société avec la nature. Le *locus amoenus*, qui chez Dickens et Verne ne créait qu'un espace de liberté confiné et restreint, s'étire et aligne les passions humaines de toute la société sur le diapason naturel, sans pour autant renvoyer l'être humain à une forme de régression qui serait proche de l'état de nature rousseauiste.

- La vision vernienne d'une harmonie entre nature et technologie

Pour autant, doit-on déduire de cette réflexion qu'un bonheur relié à la nature nécessite forcément une absence de technologie ? Le bonheur au cœur du Jardin d'Eden reposait après tout sur une proscription du savoir ; alors, dans la logique du mythe biblique, doit-on condamner la *scientia* afin d'autoriser le bonheur de l'homme ? Nous avons mentionné dans notre point précédent la possibilité du *Nautilus* comme étant un *locus amoenus* technologique, de par son confort et son aspect isolé loin du monde, ce qui lui donne la forme d'un agréable refuge pour se couper de la société. La *scientia*, en ce sens, pourrait trouver une justice chez Verne et se voir intégrée à un monde naturel, contrairement à ce que nous avons déduit préalablement du reste de notre corpus. En effet, de tous les appareils techniques que nous avons mentionné ou extrait des œuvres que nous étudions, il ne s'en trouve qu'un seul qui ne soit pas rattaché à une forme de destruction de la nature : le *Nautilus* ne rejette pas de fumée, il n'est le vecteur d'aucune transgression des lois scientifiques ou naturelles, il n'affecte pas son environnement de manière négative – en d'autres termes, on pourrait le qualifier de véhicule propre, puisqu'il ne pollue pas. La relation qu'il entretient avec la nature est donc d'une toute autre sorte, puisque nous

sommes finalement face à une machine qui n'a pas pour conséquence la dégradation de l'espace océanique, bien au contraire.

[...] je dois tout à l'Océan ; il produit l'électricité, et l'électricité donne au Nautilus la chaleur, la lumière, le mouvement, la vie en un mot<sup>317</sup>.

Grâce à l'extrait ci-dessus, nous pouvons constater qu'à l'opposé d'une relation conflictuelle, le *Nautilus* établit plutôt une relation symbiotique avec l'élément liquide, d'où sa devise : *Mobilis in Mobile* (« mobile dans l'élément mobile »). Le sous-marin n'échappe toutefois pas à la logique d'exploitation des éléments naturels, et il extrait de l'océan ce dont il a besoin, que ce soit le sodium ou le charbon issu des mines sous-marines, mais il le fait de manière respectueuse et non pas outrancière, ce qui permet de préserver ce que l'on n'appelle pas encore à l'époque de Verne un écosystème. Ce respect naturel qui relève pratiquement de la conscience écologique provient du fait que Nemo le misanthrope s'est retiré du monde, et que par conséquent, il préfère la compagnie de la nature à celle des hommes, tels les anachorètes bibliques. Il a en quelque sorte retrouvé son Jardin d'Eden en plongeant vingt mille lieues sous les mers, et les frontières du *locus amoenus* dont nous parlions plus tôt pourraient être élargies en dehors des limites du sous-marin, pour s'étendre à l'ensemble des fonds inexplorés. L'essence même de ce voyage extraordinaire qu'est *Vingt mille lieues sous les mers* ne réside pas uniquement dans l'étonnement suscité par le *Nautilus*, mais également dans l'émerveillement de la découverte des fonds marins. Cette œuvre contient donc, à l'instar de celle de Morris, une véritable sensibilité à la nature, à la différence qu'elle n'est pas ici régie par une idéologie sociale – bien que Morris ait également, pour une part, une sensibilité à la nature qui ne relève pas exclusivement du politique. Retenons par exemple ces quelques mots du capitaine Nemo qui résonnent avec une étonnante modernité aux oreilles d'un lecteur d'aujourd'hui :

La mer est le vaste réservoir de la nature. C'est par la mer que le globe a pour ainsi dire commencé, et qui sait s'il ne finira pas par elle<sup>318</sup>!

Par conséquent, Verne met en place une harmonie qui ne découle pas d'un rejet de la technologie, mais plutôt d'une symbiose entre cette dernière et l'élément naturel. L'une tire son principe de fonctionnement de l'autre, sans lui infliger de dommages majeurs. On abandonne l'idée de révulsion industrielle pour entrer dans un monde où le progrès est montré comme étant propre, respectueux de l'environnement, voire subordonné au bon état

<sup>317</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, p.99

<sup>318</sup> *Ibid.* p.88

de celui-ci, car le jour où la nature de *Vingt mille lieues sous les mers* ressemblera à celle de *Temps difficiles* de Dickens, alors le *Nautilus* sera bien en peine d'avancer et de produire l'électricité dont il a besoin. La technologie, si elle reste dans la modération et la juste-mesure, peut être présentée comme étant une invention humaine qui s'inscrit dans le prolongement de la nature, comme un assemblage humain et novateur rattaché à elle et intrinsèquement dépendant de ses ressources. La paix qui émane des fonds marins est donc conservée et permet un émerveillement communicatif, ce qui ouvre une voie d'accès vers un bonheur tout à la fois technologique et naturel, qui ne rejette plus aucun aspect en conciliant les prodiges des hommes et les bienfaits de l'environnement.

Ainsi, dans notre quête du Jardin d'Eden, on ne cesse d'en revenir au *locus amoenus*, ce lieu gouverné par la nature, seule garante de nos émotions et de notre bonheur. Que ce soit un lieu isolé (Dickens), ou une société tout entière (Morris), les lieux naturels sont foncièrement mis en opposition avec les *locus horribilis* engendrés par l'ère industrielle, et ils apparaissent comme les derniers garants d'une forme d'humanité, eux qui sont pourtant éloignés de la société des hommes. En ces lieux peuvent se déployer des émotions devenues trop rares dans un monde fait de rouages et de plaques de métal, et c'est ainsi que l'on distingue à l'horizon une absence de la machine comme condition d'un bonheur plus complet. Toutefois, à bien y regarder, Verne et Morris ne recommandent pas l'absence de technologie ; au contraire, ils cherchent à lui trouver une place au sein d'une vision qui met en concordance nature et humanité. L'exploitation de la nature conduit à la création technologique, mais c'est dans la juste mesure et la relation symbiotique que s'établit une harmonie salvatrice, qui autorise l'homme à trouver son bonheur sans se débarrasser pour autant de la production scientifique. Néanmoins, dans cette dernière solution vernienne, écologique avant l'heure, le problème qui persiste est celui d'une exclusion de la société, car il semblerait bel et bien que le nombre soit ce qui cause la démesure lorsqu'on en vient à traiter des actions de toute une civilisation et du volume technologique qu'elle peut développer. Par conséquent, sans donner complètement raison à la théorie de Jean-Jacques Rousseau, nous devons admettre que la société humaine semble néfaste pour le bonheur au moment de la Révolution Industrielle – du moins la société telle qu'elle est dépeinte dans notre corpus.

\*

Afin de synthétiser cette analyse des enjeux technologiques au moment de l'ère industrielle, il est intéressant de signaler que les auteurs que nous étudions ont tous ressenti

le besoin de mettre en perspective dans leurs œuvres de grandes notions, traitées en parallèle et de manière plus abstraite par des philosophes. En ce sens, la matière romanesque prend une forme d'*exempli gratia* qui met en contexte les questions de la liberté, du bonheur et de la morale, afin de se dresser en garde-barrière de l'humanité pour ne pas dériver vers un humain trop inhumain. L'auteur apparaît par conséquent comme étant tout à la fois l'oiseau de mauvais augure, le prophète et le penseur qui cherche à présenter à l'homme un tableau de son monde, de son humanité et de son statut d'être technologisé. Les grandes questions qui émergent autour de la machine doivent être mises en avant au cœur des romans, parfois au prisme de la société, parfois en interrogeant directement le progrès, parfois simplement en toile de fond, mais il ne semble désormais plus possible de les éviter. La preuve est ainsi faite de l'existence d'une sensibilité auctoriale qui tend à se transformer en sensibilisation à l'attention du lecteur par le truchement de l'écriture. Cette mise sur le papier de la peur du progrès n'a pas pour vocation de propager un effet de paranoïa, mais plutôt d'interroger l'homme sur la société qu'il veut bâtir pour demain, à savoir une société moderne qui doit demeurer une société humaine, avec tous ses enjeux moraux et écologiques, sans oublier ses quêtes de liberté et de bonheur. Car s'il faut dresser un seul constat au terme de cette réflexion, c'est bien le suivant : que la technologie soit utilisée à bon ou à mauvais escient, elle semble toujours corrompue par une superstructure capitaliste dont la logique conduit invariablement à l'aliénation, la disparition de la nature, des possibilités de bonheur, et à l'extinction de la morale au profit d'un enrichissement de quelques-uns, de manière très égoïste, voire inhumaine. On pourrait ainsi dire que les interrogations écrites hier avaient pour but la fondation du monde de demain.

\* \* \*

### III- L'ère industrielle : conception d'une société moderne

Alors que nous approchons du terme de notre réflexion, il faut à présent aborder la question de l'écriture d'une modernité au XIX<sup>e</sup> siècle, puisqu'en effet, un certain nombre de transformations affectent l'ensemble des événements qui composent cette époque et en font un moment charnière dans l'histoire de l'humanité. La machine, en tant que symbole du progrès technologique et incarnation du charbon et de l'acier, permet la sortie d'un système de production féodal pour plonger l'homme dans un univers au sein duquel il va non seulement adapter la technologie au service de ses besoins, mais encore devoir modifier son propre rapport au monde afin de se plier à de nouvelles conceptions et à de nouvelles modalités d'existence<sup>319</sup>. Que ce soit à travers l'émergence du capitalisme, de la conception de philosophies novatrices ou de la division des classes, la Révolution Industrielle demeure un vecteur de changements fondamentaux qui affectent la structure sociale et marque l'entrée dans une ère radicalement différente, voire parfois en opposition avec celle qui l'a précédée. Or, bien que parler de modernité en histoire littéraire soit peut-être un peu prématuré au regard des siècles à suivre, il ne faut pas oublier que les prémices des Temps Modernes s'amorcent avec l'émergence de la machine, des rouages et des pistons, ce qui place le XIX<sup>e</sup> siècle comme point de départ d'un nouveau monde, appelé à être représenté dans les domaines artistiques comme étant générateur d'un progrès technique et social qui va parcourir le XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à entrer en résonance avec la période contemporaine. C'est pourquoi nous allons à présent interroger notre corpus afin d'envisager la conception littéraire des différents changements qui frappent l'époque de nos auteurs, tout d'abord à travers la représentation des villes comme symboles d'une humanité en pleine transformation, puis ensuite par l'intermédiaire des différents modes de pensées qui ont pris racine au moment de la Révolution Industrielle.

#### A- Techno-Polis

Tout d'abord, afin de cerner les enjeux qui gravitent autour de cette réflexion sur la ville, il est nécessaire de reprendre un élément que nous avons déjà mentionné plus tôt au cours de notre développement, à savoir que la société humaine – qu'elle soit vue comme étant un *locus horribilis* ou un *locus amoenus* – se constitue à l'intérieur d'une cité. De

---

<sup>319</sup> Cf. Jean-Pierre Rioux, *La Révolution industrielle : 1780-1880*. Paris, 1971, éd. du Seuil, 248 p.

L'Antiquité à nos jours, le milieu urbain est en effet perçu comme étant représentatif de l'être humain et de sa capacité à vivre en société. Aussi, la technologie étant un produit purement humain, il peut être pertinent d'examiner de plus près les différentes représentations qui sont faites des villes dans notre corpus, surtout si l'on considère que chaque œuvre (ou presque) met en scène une urbanisation particulière : on retrouve de fait la champêtre Quinquedone, la laborieuse Coketown, un Londres verdoyant et un Paris futuriste. Ainsi, qu'elles soient fantasmées ou réelles, basées sur la période contemporaine ou placées dans un futur inexistant, questionnons les cités qui parcourent les lignes de nos œuvres afin de voir dans quelle mesure elles sont révélatrices de l'esprit industriel qui a pris naissance dans les sociétés européennes du XIX<sup>e</sup> siècle.

### 1- Construction urbaine et déconstruction littéraire

On pourrait considérer, comme point de départ de cette réflexion, que la mise en place d'un milieu urbain dans au moins quatre de nos œuvres est représentative d'une forme de conception de la cité comme étant une image métaphorique ; en effet, la ville – imaginaire ou revisitée – semble être un objet de fantasme, parfois sujette à des modifications dans sa structure de manière à ce qu'elle corresponde à une vision particulière de l'auteur. Que ce soit grâce l'homme idéal de Vitruve<sup>320</sup> ou bien, de manière plus contemporaine, *via* les considérations de Le Corbusier<sup>321</sup> sur des bâtiments issus des dimensions du corps humain, la cité semble toujours posséder une forme de vie personnelle, intrinsèquement rattachée à notre existence. Une ville, c'est parfois le lieu où l'on loge, parfois celui où l'on habite (de manière plus intime), c'est un investissement de l'homme dans l'espace, mais également un puissant marqueur de ses capacités sociales et de l'influence qu'il peut avoir sur son

---

<sup>320</sup> Dans son *De architectura*, Vitruve explique que les structures de la cité prennent modèle sur les structures naturelles ; il n'est donc pas irrationnel de relier ses études urbanistes (mais également politiques, sociales...etc.) avec son étude des proportions du corps humain, ce dernier étant également issu de la nature. Dans ce cas, une imitation de la nature dans la cité prend également modèle sur un fonctionnement organique. Qui plus est, Vitruve relie le lieu de vie de l'homme et son fonctionnement anatomique, et il fait de la connaissance biologique un élément fondamental de la construction d'une cité, afin de pouvoir établir des fondations viables en se basant sur la salubrité, l'aération, l'éclairage. Ainsi, Vitruve préconise de construire des villes à l'échelle humaine de manière à ce que l'on puisse y vivre de son mieux, contrairement à l'exemple que nous avons avec Coketown, cité empoisonnée, mal aérée, où les gens s'entassaient et où la mesure humaine a été oubliée. (Cf. Vitruve, *De l'architecture*, éd. Philippe Fleury & Louis Callebaut, Paris, les Belles lettres, 1986)

<sup>321</sup> Nous mentionnons ici le Modulor (néologisme formé à partir des mots « module » et « nombre d'or »), qui est une notion architecturale inventée par Le Corbusier en 1945. Il s'agit d'une silhouette humaine standardisée qui sert à calculer l'espace de vie idéale pour un homme ; ce système a pour vocation de remplacer le système métrique et de se servir des mesures morphologiques pour concevoir un lieu d'existence humaine mieux adapté, car calculé à partir de l'anatomie standard de l'homme. On trouve un exemple de cette application en architecture dans la Maison Radieuse de Rezé, près de Nantes. (Cf. Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, éd. Jean Giraudoux, Paris, Éditions du Seuil, 1971.)



environnement. Une métaphore classique, que l'on trouve même chez Zola<sup>322</sup>, fait de la ville un organisme vivant composé d'organes, reliés les uns aux autres et vitaux pour les habitants qui circulent au sein de la cité. Or, l'apparition de la technologie, d'une manière ou d'une autre, transforme potentiellement la relation qu'a l'homme à ce corps qu'il a lui-même composé par l'intermédiaire de la relation sociale ; *de facto*, il est donc important d'envisager les mutations qui peuvent affecter la *techno-polis* lorsqu'elle rencontre la machine. En effet, nous avons déjà déterminé précédemment que l'environnement littéraire ne se conçoit pas au hasard et qu'il a pour principe d'influencer par sa construction les différentes actions et passions qui vont régir les personnages. Aussi faut-il désormais interroger ces villes qui, en tant qu'organismes vivants, sont exploitées par les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle comme étant des modèles capables de refléter l'état d'esprit de leurs habitants. Par l'intermédiaire des deux exemples de villes contemporaines que sont Quiquendone et Coketown, nous allons donc examiner la contamination du milieu urbain par la technologie, que nous savons désormais être contre-nature et vectrice de *locus horribilis* dans *Une fantaisie du docteur Ox* de Jules Verne et *Temps difficiles* de Charles Dickens.

- Quiquendone : une ville adaptée à la caricature

Lorsqu'on mentionne la ville comme étant un réceptacle du corps social, il n'est pas compliqué d'envisager la perspective littéraire selon laquelle les auteurs ont pu faire usage de ce lieu, afin qu'il soit représentatif de ceux qui y vivent. Aussi, la description de Quiquendone semble-t-elle à l'image de sa population – risible, satirique et caricaturale – bien que le point de départ repose sur une énumération qui dresse un portrait plus que flatteur des lieux, comme nous le prouve cet extrait de l'incipit :

On y admire un vieux château, dont la première pierre fut posée, en 1197, par le comte Baudouin, futur empereur de Constantinople, et un hôtel de ville à demi-fenêtres gothiques, couronné d'un chapelet de créneaux, que domine un beffroi à tourelles, élevé de trois cent cinquante-sept pieds au-dessus du sol. On y entend, à chaque heure, un carillon de cinq octaves, véritable piano aérien, dont la renommée surpasse celle du célèbre carillon de Bruges. Les étrangers — s'il en est jamais venu à Quiquendone — ne quittent point cette curieuse ville sans avoir visité sa salle des stathouders, ornée du portrait en pied de Guillaume de Nassau par Brandon ; le jubé de l'église Saint-Magloire, chef-d'œuvre de l'architecture du XVI<sup>e</sup> siècle ; le puits en fer forgé qui se creuse au milieu de la grande place Saint-Ernuph, dont l'admirable ornementation est due au peintre-forgeron Quentin Metsys ; le tombeau élevé autrefois à Marie de Bourgogne, fille de Charles le Téméraire, qui repose maintenant dans l'église de Notre-Dame de Bruges, etc. Enfin, Quiquendone a pour principale industrie la fabrication des crèmes fouettées et des sucres d'orge sur une grande échelle. Elle est administrée de père en fils depuis plusieurs siècles par la famille van Tricasse ! Et pourtant Quiquendone ne figure pas sur la carte des Flandres ! Est-ce oubli des

---

<sup>322</sup> Cf. Emile Zola, *Le ventre de Paris*, publié en 1873

géographes, est-ce omission volontaire ? C'est ce que je ne puis vous dire ; mais Quiquendone existe bien réellement avec ses rues étroites, son enceinte fortifiée, ses maisons espagnoles, sa halle et son bourgmestre [...] <sup>323</sup>.

L'accumulation des noms et des termes tend à faire des lieux un véritable centre culturel par lequel des personnages historiques tels que Quentin Metsys <sup>324</sup> ou le comte Baudouin <sup>325</sup> sont passés et ont apposé leur griffe, parfois de manière monumentale, comme avec ce château exposé tel un fer de lance ; les éloges véhiculés par des verbes comme « admirer », ou bien encore la renommée hyperbolique du carillon, plus célèbre que celui de Bruges <sup>326</sup>, nous placent directement dans un cadre basé sur l'exagération ; on comprend alors que cette ville présentée comme extraordinaire va vite se voir rabaissée par l'intermédiaire d'une satire virulente, notamment avec la mention de la crème fouettée et des sucres d'orges artisanaux, ce qui nous ramène à un côté plus traditionnel susceptible de provoquer le sourire du lecteur – la production de ces mets sucrés n'étant pas forcément un gage de reconnaissance mondiale, d'autant plus pour une ville qui prétend avoir eu une importance historique majeure. Qui plus est, le paradoxe entre le portrait que l'auteur dresse de Quiquendone et la justification de sa non-existence sur une carte en fait dès l'incipit un lieu qui ne va pas se révéler rationnel. Pour autant, le caractère très champêtre de la cité, avec son apparence rustique, nous rappelle également que la Révolution Industrielle est un moment de très fort exode rural, durant lequel les populations des campagnes se sont déplacées en direction des villes avec l'espoir de pouvoir trouver un travail plus rentable dans l'industrie <sup>327</sup> – ce qui pourrait, dans un sens, justifier un passage du monde de Verne dans *Une fantaisie du docteur Ox* à celui de Dickens, avec Coketown, comme nous allons bientôt le constater.

Toutefois, l'historicité de Quiquendone la place dans une longue tradition flamande – avec la mention tout au long du roman d'événements ou de personnages, en suivant toujours le principe d'écriture pseudo-érudite de Verne – qui se voit dégradée lorsque l'auteur nous expose les coulisses de sa direction, notamment avec la mise en scène du bourgmestre et du conseiller, qui discutent de la bonne conduite des affaires de la cité, ce qui nous apporte une autre image de l'état de sa structure :

---

<sup>323</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Une fantaisie du docteur Ox*, p.15-16

<sup>324</sup> Quentin Metsys (1446 – 1530) est un peintre flamand appartenant au mouvement des primitifs.

<sup>325</sup> Le comte Baudouin a vécu au IX<sup>e</sup> siècle et a bel et bien été comte de Flandre entre 863 et 879.

<sup>326</sup> Le Beffroi de Bruges, érigé au Moyen-âge (XIII<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècles), possède en effet un carillon renommé qui fonctionne encore de nos jours, bien qu'il ne soit plus manuel mais automatisé.

<sup>327</sup> Cf. Jean-Pierre Rioux, *La Révolution industrielle : 1780-1880*. Paris, 1971, éd. du Seuil, 248 p.

— Ne m'a-t-on pas dit, cependant, demanda le bourgmestre, que la tour de la porte d'Audenarde menaçait ruine ?

— En effet, répondit le conseiller, et, vraiment, je ne serais pas étonné qu'un jour ou l'autre elle écrasât quelque passant.

— Oh ! reprit le bourgmestre, avant qu'un tel malheur arrive, j'espère bien que nous aurons pris une décision à l'endroit de cette tour.

— Je l'espère, van Tricasse.

— Il y a des questions plus pressantes à résoudre.

— Sans doute, répondit le conseiller, la question de la halle aux cuirs, par exemple.

— Est-ce qu'elle brûle toujours ? demanda le bourgmestre.

— Toujours, depuis trois semaines.

— N'avons-nous pas décidé en conseil de la laisser brûler ?

— Oui, van Tricasse, et cela sur votre proposition.

— N'était-ce pas le moyen le plus sûr et le plus simple d'avoir raison de cet incendie ?

— Sans contredit<sup>328</sup>.

On peut constater ici, non sans sourire, que l'architecture de la ville de Quiquendone est intrinsèquement reliée à la gestion – ou plutôt à la non-gestion – qui en est faite. Car bien qu'elle soit grandement historicisée par l'écriture de Verne, on en arrive à la conclusion que la faiblesse de caractère qui touche les habitants finit par se répercuter sur la structure et les bâtiments. Ces derniers étant régulièrement placés en relief *via* l'histoire des Arts, avec des descriptions qui leur attribuent des caractéristiques de différentes époques, on en vient même à se demander par quel miracle la cité tout entière n'a pas encore sombré. Il semblerait presque paradoxal que ce soit le gaz oxyhydrique du docteur Ox qui vienne infecter les lieux et provoquer un tel désordre ; il dérègle pourtant l'équilibre précaire de la ville, maintenu grâce à l'inaction de sa population. Le gaz agit alors de la même manière qu'un virus, en déchaînant les passions humaines. De fait, en se basant sur cette dernière remarque, il serait possible d'établir une théorie de Quiquendone comme étant un corps humain flegmatique qui voit soudain ses humeurs sauvagement dérégées par la science et la technologie, en suivant les principes antiques de la médecine d'Hippocrate (puis de Galien à la Renaissance). De plus, une remarque moins organique quant à la structure de la ville repose sur les becs qui permettent de déverser le gaz, et qui sont censés favoriser l'éclairage de la ville (l'apparence bénéfique du projet d'Ox et Ygène) ; même s'il ne s'agit là que d'une illusion machiavélique pour mener une expérience immorale, il ne faut pas

---

<sup>328</sup> *Ibid.* p.27-28

négliger trop rapidement la logique de processus, car il nous indique clairement qu'en dépit de la forme de mollesse congénitale qui frappe les quiquendoniens, la volonté du progrès technique et de l'urbanisation sort triomphante. Verne écrit d'ailleurs :

En apparence, tout au moins, le docteur Ox s'était engagé à éclairer la ville, qui en avait bien besoin, « la nuit surtout », disait finement le commissaire Passauf. Aussi, une usine pour la production d'un gaz éclairant avait-elle été installée. Les gazomètres étaient prêts à fonctionner, et les tuyaux de conduite, circulant sous le pavé des rues, devaient avant peu s'épanouir sous forme de becs dans les édifices publics et même dans les maisons particulières de certains amis du progrès.

En sa qualité de bourgmestre, van Tricasse, et en sa qualité de conseiller, Niklausse, puis quelques autres notables, avaient cru devoir autoriser dans leurs habitations l'introduction de ce moderne éclairage<sup>329</sup>.

On retrouve évidemment ici la question du progrès scientifique ainsi que celle de la modernisation de la ville, bien qu'il faille aussi noter que ces évolutions dues à la science et à la Révolution Industrielle n'apparaissent que parce qu'un élément extérieur – le docteur Ox – arrive pour les mettre en place à ses frais. Néanmoins, la question de l'urbanisation d'une ville rurale se retrouve posée en toile de fond de ce court texte satirique. Nous sommes donc en présence d'une cité qui cherche à progresser pour continuer d'exister, dans l'esprit de la survie des milieux ruraux qui se manifeste dès le XIX<sup>e</sup> siècle – même s'il faut cependant nuancer ce point de vue selon certains historiens<sup>330</sup>. Toutefois, n'oublions pas que Quiquendone demeure avant tout un espace littéraire engendré par la plume de Verne, et qu'elle a donc été conçue précisément pour qu'on y mène une expérience scientifique. Dès lors, nous pouvons aller jusqu'à affirmer que la ville tout entière n'existe que pour servir le dessein d'Ox, dans une optique fictionnelle : en un sens, Verne engendre avant Zola son propre vivarium dans lequel il dépose des personnages, tout en usant d'un ton humoristique pour éviter que les événements qui vont s'y dérouler ne prêtent trop à conséquence. Si l'on reprend ici un constat que nous avons dégagé précédemment, le gaz ne se révèle pas mortel dans l'œuvre pour la seule raison que les habitants de Quiquendone sont basés sur des parodies de la bourgeoisie poussées à l'extrême, à tel point que leur manque de réactivité les préserve des dégâts irréversibles qu'ils auraient pu subir. Qui plus est, la ville semble soudain plus animée et plus active grâce au pouvoir de ce gaz oxyhydrique, même si les institutions que représentent le bourgmestre et le conseiller se révèlent alors corrompues par la colère, manière de

---

<sup>329</sup> *Ibid.* p.36

<sup>330</sup> Cf. Jean-Pierre Rioux, *La Révolution industrielle : 1780-1880*. Paris, 1971, éd. du Seuil, 248 p.

démontrer l'emprise qu'Ox pourrait posséder s'il employait son arme sur le gouvernement d'une nation.

Toujours est-il que Quiquendone se révèle être un espace avant tout littéraire, basé sur des représentations minimalistes qui vont à l'essentiel, comme le veut le genre de la nouvelle. En effet, on ne découvre ni berger, ni paysan dans cette ville, si l'on excepte la réunion de la population en prévision de l'ultime bataille microcholine, à la fin du texte ; la bourgeoisie y tient une place majeure, certes en tant qu'acteur principal du progrès technique, puisqu'elle justifie l'autorisation de l'installation d'un éclairage moderne, mais surtout en tant que parodie d'apathie et de lenteur, à tel point qu'il semble improbable que la cité n'ait pas couru plus tôt à sa ruine. L'esprit moqueur de Verne pousse la conception de la ville jusqu'au paradoxe, puisqu'un mouvement en direction du progrès technologique menace de causer sa perte, tandis que l'inaction est montrée comme étant partiellement bénéfique – en dépit d'un marché qui brûle et d'un clocher qui manque de s'effondrer. Par conséquent, comme le dit Ox, les quiquendoniens sont parfaits pour l'expérience qu'il veut mener, pour la simple et bonne raison que la volonté de l'auteur les a conçus ainsi ; leur ville est à leur image, i.e. elle se dégrade lorsqu'ils n'agissent pas, mais elle sert également de vivarium pour mettre en garde contre les risques d'un progrès scientifique trop débridé. La moquerie qui se porte essentiellement sur la bourgeoisie ne laisse entrevoir que les conséquences architecturales d'un mauvais gouvernement, mais il n'est pas pour autant possible de discerner en ce lieu une division sociale ou un art de la saynète telles qu'on les trouve dans la ville industrielle et technologisée à l'extrême qu'est Coketown, chez Charles Dickens.

- Coketown, cité économique et ville noire : un symbole du *take-off* sous le règne de la reine Victoria

Si Quiquendone nous laisse présager l'impact que peut avoir l'homme sur son environnement matériel, la ville représentée dans *Temps difficiles* en est l'exemple parfait. A l'instar de la cité vernienne, elle n'est que le produit d'une création littéraire et porte donc un ensemble de significations au sein de sa construction. En effet, représenter une cité imaginaire implique de concevoir son architecture et son fonctionnement humain d'une certaine manière, afin d'orienter le destin des personnages qui y vivent et de leur composer un environnement particulier, pour ne pas dire sur mesure. Dans un pareil cas, le statut de démiurge auctorial est poussé davantage en direction de la création littéraire, et il ne faut pas perdre de vue cet élément lorsqu'on analyse les descriptions qui sont faites de

l'environnement. Nous avons présenté au sein de notre développement un certain nombre de descriptions de Coketown qui nous permettent d'ores et déjà d'affirmer que la ville a volontairement été mise en scène comme étant un lieu sale, peuplé de machines et d'industries, et se révèle donc ouvrière dans l'âme, d'autant plus lorsque l'on sait que des figures telles que Josiah Bounderby dirigent ce lieu ; si les manufacturiers gouvernent, c'est que la production qui sort de Coketown est d'une importance majeure pour le reste de l'Angleterre, ce qui fait de cet endroit une manufacture géante dont le rôle économique semble fondamental. Juste après la description du canal noir que nous avons déjà mentionnée plus tôt, l'auteur poursuit sa description de la manière suivante :

These attributes of Coketown were in the main inseparable from the work by which it was sustained; against them were to be set off, comforts of life which found their way all over the world, and elegancies of life which made, we will not ask how much of the fine lady, who could scarcely bear to hear the place mentioned. The rest of its features were voluntary, and they were these.

You saw nothing in Coketown but what was severely workful. If the members of a religious persuasion built a chapel there - as the members of eighteen religious persuasions had done - they made it a pious warehouse of red brick, with sometimes (but this is only in highly ornamental examples) a bell in a birdcage on the top of it. [...] All the public inscriptions in the town were painted alike, in severe characters of black and white. The jail might have been the infirmary, the infirmary might have been the jail, the town-hall might have been either, or both, or anything else, for anything that appeared to the contrary in the graces of their construction. Fact, fact, fact, everywhere in the material aspect of the town; fact, fact, fact, everywhere in the immaterial<sup>331</sup>.

**Traduction** : Ces attributs étaient pour la plupart inséparables du travail dont la ville tirait ses profits. On pouvait leur opposer en contrepartie les éléments de confort qui en partaient pour se répandre dans le monde entier, et les articles de luxe qui servaient à faire, nous ne voulons pas savoir jusqu'à quel point, une de ces élégantes dont l'oreille pourrait à peine supporter d'entendre le nom de la ville. Mais les autres traits de Coketown étaient voulus, et c'étaient les suivants. On n'y voyait rien qui n'eût un caractère strictement laborieux. Par exemple, lorsque les membres d'une secte religieuse y construisaient une chapelle – ainsi que l'avaient fait dix-huit sectes religieuses – ils en faisaient un pieux entrepôt de briques rouges, avec parfois au sommet (mais ceci seulement dans les spécimens de haute ornementation) une cloche dans une cage à oiseaux. [...] Toutes les inscriptions des monuments publics de la ville étaient semblablement peintes en caractères blancs et noirs. On aurait pu prendre la prison pour l'hôpital, l'hôpital pour la prison, l'hôtel de ville pour l'un et l'autre, ou les deux à la fois, ou n'importe quoi d'autre, rien ne s'y opposant dans les grâces de leur construction. Du fait, du fait, partout du fait dans l'aspect matériel de la ville ; du fait, du fait, partout du fait dans son aspect immatériel<sup>332</sup>.

Il faut effectuer l'analyse de cette citation en deux temps, en remarquant tout d'abord que la version en langue originale a ressenti le besoin d'isoler un premier paragraphe qui traite

---

<sup>331</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.15-16

<sup>332</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.48-49 (à noter : la traduction d'Andhrée Vaillant a réuni les deux paragraphes du texte original en un seul).

de manière générale du rôle de Coketown au sein du *take-off* anglais. En dehors du fait que l'on retrouve ici, tout comme chez Verne, un besoin de placer la ville dans un contexte géographique réaliste pour lui donner un certain crédit auprès du lecteur, il est intéressant de voir le statut quasi-organique qui est attribué à cette entité urbaine. En effet, il est écrit que les produits qui quittent la ville « [partent] pour se répandre dans le monde entier » (*found their way all over the world*) ; on pourrait donc y voir de manière métaphorique l'image d'un cœur, autrement dit d'un point central qui expulse des éléments vitaux afin que ceux-ci circulent dans un organisme – auquel cas l'organisme serait ici l'économie de marché, la diastole symboliserait le processus de production et la systole celui d'enregistrement des bénéfices, le tout permettant d'intégrer la ville à un système bien plus vaste qui lui assure une forme de subsistance.

A une échelle moindre désormais, la suite de la description nous offre une vision de la ville qui est à la fois uniformisée et, par-dessus tout, dépourvue de la moindre personnalité. Si Quiquendone affiche son statut de ville champêtre, caractérisée par les personnages historiques qui y sont passés et les différents styles architecturaux (de manière parfois très hétéroclite), Coketown est bien plus aseptisée. En ce sens, loin d'infirmier notre théorie selon laquelle la cité apparaît comme représentation de ses habitants, il faut y voir là le signe emblématique d'une ville du Fait (« *fact* »), générée de manière particulière pour une population qui se doit d'être régie par ces mêmes faits. On retrouve donc dans la description de la ville un prolongement de l'incipit, prêche virulent de Thomas Gradgrind en faveur de la philosophie utilitariste (nous y reviendrons sous peu). Notons également le retour d'un matériau que nous avons déjà pointé du doigt, à savoir la fameuse brique rouge (« *warehouse of red brick* ») qui compose la cité industrielle. La caractérisation des bâtiments par l'appellation d'« entrepôts » les transforme en des lieux qui correspondent bien à l'idée d'un endroit conçu exclusivement pour le labeur ouvrier – la mention de l'entrepôt comme endroit de vie religieuse nous laisse d'ailleurs un arrière-goût sarcastique qui peut soit se diriger contre la chape de plomb chrétienne qui s'abat sur la société victorienne, soit nous évoquer l'idée d'un industrialisme qui a investi toutes les strates de la société, jusqu'à mettre la cloche ( la religion ?) en cage (« *a bell in a birdcage* »), comme le dit le texte. Ce dernier élément n'est pas sans évoquer une forme d'emprisonnement, surtout lorsqu'on découvre un peu plus loin dans le roman la mention d'une cloche qui, au contraire d'appeler les fidèles à la prière, sert plutôt à rythmer la vie ouvrière en signalant les pauses, les rotations ou la fin de la journée. Par conséquent, la présentation de Coketown reflète en ce sens l'aspect terne que lui donne la cendre mentionnée au paragraphe précédent notre

citation, et cela n'est d'ailleurs pas sans rappeler la locution anglaise « *all work and no play makes Jack a dull boy*<sup>333</sup> », en considérant qu'ici le travail n'assombrit pas seulement l'habitant, mais également son lieu de vie.

Après avoir dressé ce dernier constat, il serait possible de s'interroger sur la vocation littéraire de Coketown, représentée au travers d'une hypotypose, mais qui pourrait presque être considérée comme étant l'ekphrasis d'une peinture quelconque, vue au cours d'une exposition. Car, sans revenir sur l'art victorien et la représentation du monde industriel, la ville conçue par Charles Dickens possède en effet tous les caractères d'une telle représentation ; tout comme Quiquendone, elle contribue ainsi à former un huis-clos stéréotypé au sein duquel vont évoluer des personnages qui sont représentatifs de différentes typologies. Bien que les représentations sociales de Dickens soient plus diverses que celles de Verne, on retrouve cette notion d'un espace refermé sur lui-même où l'histoire va se dérouler avec un caractère inexorable ; la ville est aussi, d'une certaine manière, la prison des personnages : Coketown est encerclée par ce fameux mur dont nous avons déjà parlé au moment d'analyser les enjeux environnementaux, et non content d'empêcher la nature de pénétrer dans la ville, nous avons également constaté qu'il marque une condamnation – si ce n'est à mort du moins est-ce au malheur – pour les habitants. Quiquendone, quant à elle, ne donne peut-être pas une telle impression de fortification du fait de son prolongement avec les champs à l'extérieur, mais son absence de signalement sur les cartes l'isole radicalement et en fait un lieu qui fonctionne en relative autarcie. Même si les arrivées extérieures sont possibles dans ces lieux (le docteur Ox ou James Harthouse), la cité semble forcée à subir inexorablement les affres du progrès technologique ; si la ville flamande connaît l'infection de manière progressive, jusqu'à atteindre une forme de climax qui nécessite un dénouement<sup>334</sup>, Coketown est représentée dès le début comme étant un modèle d'industrie, donc déjà infectée par ces « éléphants fous de mélancolie » que sont les machines qui peuplent la ville. La mélancolie elle-même se propage d'ailleurs dans la cité, sous l'impulsion du Fait qui tue l'imagination, ce qui nous donne à voir un lieu sombre, dépourvu de personnalité, où tout est à la fois carré et identique, à tel point qu'on y confond les institutions et que l'hôpital et la prison deviennent semblables. Le caractère morne de Coketown possède ainsi un aspect

---

<sup>333</sup> (Nous traduisons) : « Rien que du travail et aucun amusement font de Jack un garçon terne ». Bien que les origines exactes de ce proverbe restent incertaines, il est recensé dans les textes depuis la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment dans les *Proverbs in English, Italian, French and Spanish* de James Howell (1659).

<sup>334</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Une fantaisie du docteur Ox*, chapitre XI, « Où les choses sont poussées si loin que les habitants de Quiquendone, les lecteurs et même l'auteur réclament un dénouement immédiat », p.107-112



plus irrévocable et fataliste que la Quiquendone vernienne, puisque l'histoire de cette dernière s'achève sur la destruction de la technologie avec l'explosion de l'usine à gaz. En effet, si Verne a pour objectif de concevoir une cité qui soit essentiellement bourgeoise, notamment pour critiquer les dignitaires d'Amiens<sup>335</sup>, ville dans laquelle il a suivi sa femme, Dickens, pour sa part, établit Coketown à partir d'un modèle qui se situerait davantage du côté de la ville industrielle, à l'instar de Liverpool ou de Londres<sup>336</sup> (cette dernière étant tout de même moins industrialisée que la première, du fait de la conservation d'un centre culturel et politique fort, notamment avec la royauté et les institutions du Parlement, qui permettaient de protéger une part de l'urbanisme de la capitale contre l'industrialisation massive).

Coketown est donc un lieu conçu sur mesure pour le plus grand malheur des personnages qui vont y évoluer, mais également calquée sur un modèle très prégnant, mélange à la fois d'une esthétique d'industrielle, d'une critique des villes surchargées par l'exode rural et d'un besoin de travailler dans les manufactures qui devient omniprésent, à tel point que tous ces arguments deviennent des éléments de définition majeurs de l'infrastructure urbaine. Toutefois, la cité victorienne demeure également beaucoup moins monolithique que Quiquendone ; elle n'hésite pas à montrer les disparités sociales, car bien qu'elle soit très uniforme dans la constitution de ses bâtiments et qu'elle semble sale depuis l'extérieur (description panoramique), les intérieurs qui la composent marquent bien les différences de niveaux, entre Stephen Blackpool et Thomas Gradgrind par exemple.

It was a room, not unacquainted with the black ladder under various tenants; but as neat, at present, as such a room could be. A few books and writings were on an old bureau in a corner, the furniture was decent and sufficient, and, though the atmosphere was tainted, the room was clean<sup>337</sup>.

**Traduction** : C'était une chambre qui n'était pas sans avoir fait connaissance avec l'échelle noire sous le règne de divers locataires, mais elle était aussi bien rangée qu'une telle chambre pouvait l'être. Il y avait quelques livres et quelques papiers sur un vieux bureau dans un coin, le mobilier était convenable et suffisant et, bien que l'air fût vicié, la pièce était propre<sup>338</sup>.

Cette description nous ramène à une conception plus humaine de la ville, puisque l'intérieur a pour effet de nous faire pénétrer dans un domaine intime, propre à un personnage, tandis que la ville demeure un lieu de vie extérieur et panoramique. Ainsi, si la demeure de Thomas Gradgrind, Stone Lodge, est décrite à plusieurs reprises comme étant

<sup>335</sup> Cf. préface de Béatrice Clergeau, *op.cit.* Jules Verne, *Une fantaisie du docteur Ox*, p.7-11

<sup>336</sup> Cf. préface de Pierre Gasca, *op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.7-17

<sup>337</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.47

<sup>338</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.107

un temple du Fait, que ce soit *via* la représentation de son bureau ou des vitrines scientifique<sup>339</sup> qui éduquent les enfants, la demeure de Stephen Blackpool est minimaliste ; bien qu'elle tente de faire bonne figure et d'être présentée comme un endroit dans lequel il est tout de même possible de vivre, on note un dénuement sous-entendu dans le texte, par l'intermédiaire de nuances comme « qu'une telle chambre pouvait l'être » (« *as such a room could be* »), ou encore du « peu de livres » (« *few books* »). On retrouve donc l'idée d'un logement « convenable » (« *decent* »), mais qui n'est ni la tour d'ivoire de Gradgrind, ni la luxueuse demeure de campagne de Bounderby. Aussi faut-il briser l'image liminaire d'un bloc uniforme qui est attribuée à Coketown, pour comprendre que la ville utilitariste se décline, par l'intermédiaire des intérieurs, afin de se constituer en tant que corps social autant que corps urbain. En ce sens, la ville semble être également, dans son apparence, une image du contrat social qui a été conclu entre les différents citoyens qui l'habitent. En effet, si chez Verne la direction de Quiquendone est assurée par une famille bourgeoise à la tradition de consanguinité semi-millénaire, que l'intérieur des demeures y est meublé en conséquence et que le contrat social n'y est pratiquement pas palpable, les différentes relations qui se dessinent *via* les intérieurs, les conditions de vie, les personnages et les saynètes variées que sont les chapitres de *Temps difficiles* contribuent à étirer la vision première d'une ville industrielle, certes pour la nuancer quelque peu, mais avant tout pour la décliner sur les différentes marches de la pyramide sociale, de manière à mettre en avant toutes les conséquences de la société victorienne et de l'ère industrielle.

Ainsi, si la ville est profondément transformée dans sa structure du fait de l'apparition de la technologie, elle incarne également une vision d'ensemble qui se dresse comme un présage du sort qui attend les personnages. Les structures urbaines portent les cicatrices du monde que leur imposent les hommes, et en ce sens, Quiquendone et Coketown sont marquées par l'apparition du progrès technique, l'une parce qu'elle doit évoluer et se moderniser, l'autre parce qu'elle est déjà le fruit d'une modernisation cannibale. On découvre un nouveau cercle vicieux, puisque l'être humain modernise sa ville, lui impose un changement de structure afin d'accompagner les autres transformations, et il accompagne ainsi la décadence de son propre lieu de vie, qui va inévitablement devenir le *locus horribilis* dont nous avons déjà parlé ; aussi l'homme génère-t-il une ville mortifère qui est appelée à étouffer ce même homme, ce qui conduit à la formation d'un paradoxe morbide et malsain. La ville en tant que corps architectural et matériel incarne par

---

<sup>339</sup> Cf. p.32-33 entre autres dans l'édition française citée, pour la description première de Stone Lodge.

conséquent les différentes caractéristiques dont va avoir besoin l'auteur, d'autant plus lorsqu'il en est le démiurge, et bien loin de n'être qu'un banal élément de contexte, les cités sont le réceptacle d'une pléiade d'informations et de caractéristiques qui permettent de dresser une caricature (Verne) ou d'établir une palette sociale (Dickens). Car bien que l'ironie mordante soit présente chez l'auteur victorien, la cité qu'il a fondée ne retrouve pas d'ordre naturel, comme c'est le cas à la fin de la nouvelle de Jules Verne ; si l'explosion de l'usine chasse la technologie du paysage et remet d'aplomb le fragile équilibre asthénique, la ville de Coketown continue de broyer ses habitants après la décadence des Gradgrind, telle une immense machine qui n'a de cesse de rejeter ses fumées et de produire davantage pour satisfaire l'organisme qu'elle doit nourrir – car si nous l'avons précédemment comparée à un cœur, il est aussi possible de prolonger la logique industrielle pour faire de Coketown une ville-rouage, petite pièce du grand système européen, voire mondial, que constitue la Révolution Industrielle.

## *2- La ville du futur : quelle(s) vision(s) pour demain*

Toujours en restant dans l'optique de la ville en tant qu'élément littéraire programmatique, il est désormais temps de se demander, à partir de notre corpus, quels projets les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle cherchent à mettre en place pour demain – autrement dit, au regard des deux villes futuristes présentes dans les œuvres que nous étudions, il faut chercher à déterminer ce qu'elles nous apprennent sur les conceptions qu'avaient les écrivains de la Révolution Industrielle, notamment en ce qui concerne notre avenir. En effet, si Coketown représente un contrat social mortifère basé sur les idéaux de la Révolution Industrielle, ainsi que l'utilitarisme et les nouvelles logiques de production qui conduisent à une uniformisation de la ville en rouage, la perspective d'un lendemain radieux semble pour le moins lointain. Néanmoins, Morris et Verne ne conservent pas *a priori* cette vision sombre venue d'une époque industrielle, et ils vont tous deux concevoir des cités à la fois proches et différentes, par le truchement de l'anticipation pour l'un et de l'utopie pour l'autre.

- Urbanisation vernienne d'un Paris prophétisé *via* l'écriture

L'anticipation vernienne est peut-être la plus proche du monde que nous venons de quitter, car bien que le Paris de l'auteur nantais ne se rapproche pas de Quiquendone, il n'est pas impossible d'y voir des résurgences provenant de la lointaine époque industrielle, et donc de l'univers de Charles Dickens. Notons toutefois que, tout comme chez Morris,

L'activité du démiurge littéraire ne se manifeste pas ici dans la création d'un nouvel espace, mais plutôt d'une nouvelle époque, ce qui permet de mettre sur un plan de comparaison l'uchronie socialiste et l'anticipation ; les deux reprennent des lieux préexistants, et pas n'importe lesquels, puisqu'il s'agit des deux grandes capitales européennes de l'époque industrielle – à la fois centres culturels et politiques, placés au cœur des transformations de leurs pays respectifs. Pour en revenir à l'examen du Paris généré par Jules Verne dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, il est important de rappeler, avant tout, que l'anticipation est un genre qui se place en lui-même dans une réalité préexistante et prolonge la route sur laquelle la société évolue pour tenter un regard en avant. En ce sens, l'auteur prend véritablement la place du prophète ou du visionnaire, afin d'améliorer un contexte pour le pousser par la forme littéraire à devenir ce qu'il pourrait être un jour. Il ne faut toutefois pas perdre de vue qu'il s'agit là d'un artifice littéraire, et qu'une majeure partie de l'anticipation repose sur un jeu d'écriture et d'imagination, en passant notamment par la disposition de personnages et la conception d'une trame narrative. Aussi, le Paris de 1960 est-il tout à la fois fantasmé par l'esprit d'un écrivain et envisagé par ce dernier comme étant potentiellement une réalité à venir. Or, en examinant de plus près la longue description de l'urbanisation qu'envisage Verne pour Paris<sup>340</sup>, on constate d'une part la présence de la caractéristique première de l'anticipation – i.e. se baser sur des éléments préexistants – et l'on est d'autre part également impressionné par la justesse des prédictions de l'auteur nantais :

Tout réfléchissant, heurté et cahoté, il atteignit la station de Grenelle du chemin de fer métropolitain.

Ce chemin desservait la rive gauche du fleuve par le boulevard Saint-Germain qui s'étendait depuis la gare d'Orléans jusqu'aux bâtiments du Crédit instructionnel ; là, s'infléchissant vers la Seine, il la traversait sur le pont d'Iéna, revêtu d'un tablier supérieur pour le service de la voie ferrée, et se soudait alors au railway de la rive droite ; celui-ci car le tunnel du Trocadéro débouchait sur les Champs-Élysées, gagnait la ligne des boulevards qu'il remontait jusqu'à la place de la Bastille, et se renouait au chemin de la rive gauche par le pont d'Austerlitz.

[...]

On le voit, Paris avait crevé son enceinte de 1843 et pris ses coudées franches dans le bois de Boulogne, les plaines d'Issy, de Vanves, de Billancourt, de Montrouge, d'Ivry, de Saint-Mandé, de Bagnole, de Pantin, de Saint-Denis, de Clichy et de Saint-Ouen. Les hauteurs de Meudon, de Sèvres, de Saint-Cloud avaient arrêté ses envahissements dans l'ouest. La délimitation de la capitale actuelle se trouvait marquée par les forts du Mont-Valérien, de Saint-Denis, d'Aubervilliers, de Romainville, de Vincennes, de Charenton, de Vitry, de

---

<sup>340</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, chapitre II, « Aperçu général des rues de Paris », p.37-43

Bicêtre, de Montrouge, de Vanves et d'Issy; une ville de vingt-sept lieues de tour : elle avait dévoré le département de la Seine tout entier.

Quatre cercles concentriques de voies ferrées formaient donc le réseau métropolitain ; ils se reliaient entre eux par des embranchements qui, sur la rive droite, suivaient les boulevards de Magenta et de Malesherbes prolongés, et sur la rive gauche, les rues de Rennes et des Fossés-Saint-Victor. On pouvait circuler d'une extrémité de Paris à l'autre avec la plus grande rapidité.

Ces railways existaient depuis 1913; ils avaient été construits aux frais de l'État, suivant un système présenté au siècle dernier par l'ingénieur Joanne<sup>341</sup>.

Cette citation est certes longue, mais néanmoins nécessaire pour comprendre à quel point la vision de Verne est en mesure de prendre des proportions qui font que l'on a plus d'une fois accordé à son écriture des traits prophétiques. En effet, si nous n'avons cessé de répéter depuis le début de notre développement que Jules Verne n'est en rien un inventeur, et qu'il s'appuie sur des éléments préexistants pour concevoir ses romans technologiques, il est ici troublant de s'apercevoir qu'il a, à première vue, visualisé en avance le réseau de métros de la RATP moderne, sans parler de sa prédiction en ce qui concerne un étalement urbain parisien massif, voué à s'étendre sur toute la région de l'Ile-de-France. Toutefois, afin de briser ce mythe du voyant, il est possible de découvrir les ficelles de l'anticipation en déconstruisant la structure littéraire de ce fragment. En premier lieu, nous pouvons noter la concordance spécifique à l'anticipation, entre passé effectif et futur hypothétique : on suppose que la date d'écriture de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* se trouve aux alentours des années 1860 (peut-être 1863), ce qui place donc la fameuse explosion urbaine de 1843 dont nous parle l'auteur dans une période antérieure à la rédaction de son texte. De plus, grâce aux historiens<sup>342</sup>, nous savons à présent que la France, grande réfractaire à la Révolution Industrielle, a connu une évolution technologique et ouvrière relativement lente, mais pas inexistante. Aussi pouvons-nous supposer que cette explosion urbaine mentionnée par l'auteur relève du domaine d'un constat lié de très près avec l'exode rural et l'essor de l'industrie autour de la capitale. *De facto*, l'étalement urbain imaginé ici par Verne repose sur une racine solide et avérée qui prend naissance vingt ans avant l'écriture du livre, sous l'impulsion d'une évolution liée à l'expansion du *take-off* britannique en France, et non pas en se basant sur un quelconque fantasme auctorial, puisque l'exode rural devient réalité française à partir des années 1850, moment où la population des villes dépasse celle des

---

<sup>341</sup> *Ibid.* p.38-39

<sup>342</sup> Cf. David S. Landes, *L'Europe technicienne ou Le Prométhée libéré. Révolution technique et libre essor industriel en Europe occidentale de 1750 à nos jours*, Gallimard, 2000 [1975] [1969], 790 p., Patrick Verley, *La première Révolution Industrielle, 1750-1880*. Paris, A. Colin, 1999, 543 p. et Jean-Pierre Rioux, *La Révolution industrielle : 1780-1880*. Paris, 1971, éd. du Seuil, 248 p.

campagnes. A l'instar du principe déjà démontré dans *Vingt mille lieues sous les mers* ou *Une fantaisie du docteur Ox*, on retrouve de même un trait caractéristique de l'écriture de Verne, à savoir sa tendance à s'appuyer sur des personnages historiques, souvent scientifiques, lorsqu'on en vient à parler de technologie, afin d'accorder un certain crédit à sa trame romanesque. Ici, c'est le nom d'Adolphe Joanne qui interpelle<sup>343</sup> : cet homme, s'il n'a pas de rapport avec le monde de la science, était bel et bien lié à l'évolution du chemin de fer et à la conception du voyage rapide que permet le moteur à vapeur et le développement des nouveaux moyens de transport. Il serait donc possible de voir ici une forme de métalittérature, puisque Verne nous précise que l'Etat français, en 1913 (nous sommes donc cette fois dans l'époque de l'anticipation), se base sur les travaux de Joanne pour établir le réseau de circulation, or Joanne n'étant ni urbaniste, ni scientifique, il faut considérer que la ville a été redessinée et reconsidérée selon la production d'un écrivain – d'une certaine manière, il y a donc mise en abîme de ce que Jules Verne est lui-même en train de faire par le truchement de l'écriture de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*.

Nous avons considéré un peu plus tôt que ce Paris futuriste se rapprochait davantage du monde de Dickens que de celui des autres œuvres de notre corpus, et cet argument s'affirme par l'intermédiaire de la mention du railway, entre autres, qui marque l'appartenance à une forme d'héritage anglo-saxon. En effet, le train que nous découvrons chez Dickens, né dans les années 1830, s'exporte rapidement en France, mais ce n'est que sous le Second Empire qu'il connaît un développement important. Or, 1863 se situant au milieu cette période, il est possible de croire que, ce développement étant un sujet d'actualité, Verne l'intègre dans son roman en considérant que la question du déplacement doit être traitée, car elle se trouve à un moment charnière de son évolution. Cependant, à la différence de Dickens qui fait du train un moyen de déplacement extérieur à Coketown, Verne va non seulement l'intégrer au quotidien en lui ouvrant un accès à l'intérieur de la ville, mais qui plus est, il va transformer son système de fonctionnement afin d'en faire un élément qui ne fera pas de Paris une ville terne, polluée par la fumée du charbon, comme peut l'être la cité industrielle de *Temps difficiles*.

Ce viaduc, supporté sur de simples colonnes, n'eût pas résisté sans doute aux anciens moyens de traction, qui exigeaient des locomotives d'une grande pesanteur ; mais, grâce à l'application de propulseurs nouveaux, les convois étaient fort légers ; ils se succédaient de

---

<sup>343</sup> Adolphe-Laurent Joanne (1813 – 1881) était un journaliste et homme de lettres français. Il était l'auteur de guides descriptifs nommés les Guides bleus, aussi surnommée « littérature de chemin de fer » étant donné que toutes les descriptions se faisaient depuis des trains. Aussi n'est-il pas surprenant de la voir citée chez Verne lorsqu'on parle d'urbanisation *via* des lignes de chemin de fer.

dix minutes en dix minutes, emportant chacun mille voyageurs dans leurs voitures rapides et confortablement disposées. Les maisons riveraines ne souffraient ni de la vapeur ni de la fumée, par cette raison bien simple qu'il n'y avait pas de locomotive.

Les trains marchaient à l'aide de l'air comprimé, d'après un système William, préconisé par Jobard, célèbre ingénieur belge, qui florissait vers le milieu du dix-neuvième siècle.

Un tube vecteur, de vingt centimètres de diamètre et de deux millimètres d'épaisseur, régnait sur toute la longueur de la voie entre les deux rails ; il renfermait un disque en fer doux qui glissait à l'intérieur sous l'action de l'air comprimé à plusieurs atmosphères et débité par la *Société des Catacombes de Paris*. Ce disque, chassé avec une grande vitesse dans le tube, comme la balle dans la sarbacane, entraînait avec lui la première voiture du train. Mais comment rattachait-on cette voiture au disque renfermé dans l'intérieur du tube, puisque ce dernier ne devait avoir aucune communication avec l'extérieur ? par la force électromagnétique.

En effet, la première voiture portait entre ses roues des aimants distribués à droite et à gauche du tube, le plus près possible, mais sans le toucher. Ces aimants opéraient à travers les parois du tube sur le disque de fer doux. Celui-ci, en glissant, entraînait le train à sa suite, sans que l'air comprimé pût s'en échapper par une issue quelconque.

Lorsqu'un convoi devait s'arrêter, un employé de la station tournait un robinet; l'air s'échappait, et le disque demeurait immobile.

Le robinet refermé, l'air poussait, et le convoi reprenait sa marche immédiatement rapide.

Ainsi donc, avec ce système si simple, d'un entretien si facile, pas de fumée, pas de vapeur, pas de rencontre, possibilité de remonter toutes les rampes, et il semblait que ces chemins avaient dû exister depuis un temps immémorial<sup>344</sup>.

Encore une fois, on remarque que la technologie vernienne, à l'instar du *Nautilus*, se repose sur une forme d'harmonie avec la nature qui préconise comme impératif la non-dégradation de l'environnement – qui plus est de l'environnement humain, puisque nous parlons ici d'une ville, i.e. d'un lieu de vie pour les hommes. Notons également la nouvelle mention d'un contemporain de Verne, Marcellin Jean-Baptiste Jobard<sup>345</sup> ; encore une fois, Verne se tourne vers un homme de lettres pour nourrir les fantasmes de sa ville propre (si on utilise un terme anachronique). Toutefois, la science sur laquelle il se base, bien qu'elle ne soit pas encore au point à son époque et qu'il faille attendre ce futur hypothétique, montre clairement une volonté d'utilité urbaine, de respect de l'habitat, d'ergonomie – autant d'éléments qui ne sont pas sans rappeler notre société contemporaine, notamment avec les travaux très récents sur le train à sustentation magnétique<sup>346</sup>. Ainsi, au regard de

---

<sup>344</sup> *Ibid.* p.40-41

<sup>345</sup> Marcellin Jobard (1792 – 1861) était un lithographe, photographe, journaliste et inventeur belge qui travaillait entre autres pour les cadastres. Il a également contribué à l'écriture de nombreux articles sur la conception industrielle et les progrès techniques.

<sup>346</sup> Le train à sustentation magnétique a pour vocation d'atteindre des vitesses plus élevées en supprimant le contact avec les rails et en ne reposant plus que sur un champ électromagnétique qui supprime la résistance au roulement. On en trouve aujourd'hui quelques-uns en fonctionnement dans les pays d'Asie tels que le Japon, la Chine ou la Corée du Sud.

cette conception d'un futur Paris, on peut dresser le constat que l'auteur nantais visualise la ville comme étant une entité appelée à progresser afin que la technologie, présentée sous un aspect mortifère chez Dickens, devienne un outil pratique mis au service des hommes sans les corrompre – on retrouve là l'idée d'une harmonie obtenue grâce à la science, théorie que nous avons déjà mentionnée plus tôt à propos du sous-marin du capitaine Nemo, et qui s'applique ici au domaine urbain. La ville de demain chez Verne n'est donc pas le fruit d'une peur et d'une aliénation dépersonnalisante, mais plutôt une source d'émerveillement scientifique qui ne justifie plus aucune crainte vis-à-vis de la technologie. Le progrès scientifique vu au travers du prisme de la cité irait par conséquent dans le sens d'une espérance positive et d'une croyance dans l'amélioration et les bienfaits de la science, comme nous le montre cette description plus générale de Paris :

Qu'eût dit un de nos ancêtres à voir ces boulevards illuminés avec un éclat comparable à celui du soleil, ces milles voitures circulant sans bruit sur le sourd bitume des rues, ces magasins riches comme des palais, d'où la lumière se répandait en blanches irradiations, ces voies de communication larges comme des places, ces places vastes comme des plaines, ces hôtels immenses dans lesquels se logeaient somptueusement vingt mille voyageurs, ces viaducs si légers ; ces longues galeries élégantes, ces ponts lancés d'une rue à l'autre, et enfin ces trains éclatants qui semblaient sillonner les airs avec une fantastique rapidité.

Il eût été fort surpris sans doute ; mais les hommes de 1960 n'en étaient plus à l'admiration de ces merveilles ; ils en profitaient tranquillement, sans être plus heureux, car, à leur allure pressée, à leur démarche hâtive, à leur fougue américaine, on sentait que le démon de la fortune les poussait en avant sans relâche ni merci<sup>347</sup>.

Ces deux paragraphes mettent en relief une forme d'étonnement technologique qui doit être compris à la lumière du XIX<sup>e</sup> siècle, car un regard moderne atténue certainement ces phénomènes et ne peut que nous rappeler que nous ne nous arrêtons peut-être pas suffisamment souvent pour observer le monde qui nous entoure, empli de technologie banalisée. L'auteur nantais joue justement sur cette banalisation de la technologie dans le futur pour créer un contraste avec une époque au cœur de laquelle les applications civiles, bien qu'existantes (avec l'électricité par exemple), ne sont pas encore monnaie courante. L'hyperbole donne à voir un progrès scientifique à la fois qualitatif, avec une comparaison solaire (« un éclat comparable à celui du soleil »), mais aussi une expansion inévitable et une prise d'ampleur (« des voies de communication larges comme des places ») qui étire la ville et la font grandir, non seulement parce que la population augmente significativement au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment grâce aux progrès de la médecine, mais également du fait de l'exode rural. Pour autant, les problèmes de surpopulation et de pollution sonore ou

---

<sup>347</sup> *Ibid.* p.43



visuelle sont exclus de l'équation ; bien qu'on ne nous apporte pas de solution pour tous ces éléments, leur absence contribue à la conception d'une forme de rêve urbain, présenté comme étant une continuité logique qui s'inscrit dans la lignée des inventions et découvertes de la Révolution Industrielle. La vision de Verne est donc présentée comme une évolution naturelle qui s'appuie sur les savoirs de son temps, mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit avant tout d'une vision personnelle, qui reflète l'aspect positiviste de ses œuvres. En dépit du fait que *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* ait été refusé par Hetzel, sans doute pour son caractère trop pessimiste vis-à-vis du progrès technique<sup>348</sup>, nous pouvons affirmer que la vision urbaine relève, en tout cas, d'un positivisme presque poétique, qui mêle technologie, couleur, progrès scientifique, progrès humain, émerveillement et écologie. Un vaste programme, pour le moins, que nous tentons encore aujourd'hui d'atteindre, presque deux siècles après le commencement de l'ère industrielle.

- L'utopie de William Morris : rappels d'un monde médiéval et influences de l'architecture gothique loin de l'ère technologique

Le Londres des *Nouvelles de nulle part*, mis en parallèle avec ce Paris, affiche *a priori* un programme différent, puisqu'apparemment très éloigné de son aspect d'émerveillement technologique. En effet, le principe sur lequel se base l'utopie entrerait même en contradiction avec l'anticipation, puisque cette dernière s'inscrit dans une logique de prolongement qui tend à offrir une sensation de familiarité au lecteur, tandis que l'utopie (ou ici uchronie) cherche à provoquer l'impression de l'étranger, dans le but d'entraîner une comparaison plus ou moins implicite entre deux mondes, l'un littéraire et l'autre réel et contemporain du lecteur (le point aveugle de la comparaison). Aussi pouvons-nous déjà déduire du genre littéraire employé que le Londres de Morris sera plus atypique et va se concevoir en rupture avec la période victorienne, tandis que le Paris de 1960 se voulait

---

<sup>348</sup> Nous renvoyons ici à l'analyse qui a déjà été faite du personnage de Michel Dufrenoy, artiste qui ne parvient pas à trouver sa place dans une société bien trop industrialisée, au sein de laquelle un être qui n'applique pas de raisonnement scientifique est un être inutile – d'où un rejet collectif de l'art qui tend naturellement à braquer la sensibilité du lecteur, d'autant plus lorsqu'il découvre la disparition des émotions et se retrouve confronté à des personnages qui possèdent une calculatrice à la place du cœur. Malgré l'émerveillement urbain devant la technologie, il ne faut pas oublier que *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* dresse avant tout une critique d'un monde conquis pas l'esprit rationaliste, à tel point qu'il ne reste plus un domaine dans lequel on n'applique plus la logique des chiffres et des revenus. Nous verrons dans le deuxième volet de notre réflexion sur le monde moderne que ce texte de Jules Verne a grandement été influencé par les *Temps difficiles* de Charles Dickens, et que le pessimisme de Coketown se retrouve dans cet univers futuriste, exacerbé et poussé à l'extrême jusqu'au dénouement tragique. Ainsi, le positiviste Pierre-Jules Hetzel refuse de publier un ouvrage qui dégage une telle noirceur vis-à-vis d'un monde industriel, quand bien même il ne s'agit que d'une anticipation littéraire et non pas, comme chez Dickens, d'une description contemporaine du monde de la Révolution Industrielle ; en ce sens, l'éditeur bride l'esprit critique de son écrivain afin d'éviter que les lecteurs voient en lui un ennemi du progrès et un oiseau de mauvais augure.

davantage évolutif vis-à-vis de celui des années 1860. Pour autant, s'il est évident que l'on ne va pas soudain découvrir une attraction particulière pour la technologie et la machine, Morris n'est peut-être pas si éloigné de Verne, en ce qu'il prône également un retour à la nature. De même, il questionne les moyens de transport et les déplacements urbains, à l'instar de l'auteur nantais. Toutefois, si l'un perfectionne la technologie pour qu'elle soit respectueuse de la nature, l'autre décide d'exploiter directement l'élément naturel en faisant circuler son personnage, William Guest, sur la Tamise, redevenue un fleuve limpide qui sert à la circulation des barques – autrement dit de petites embarcations qui n'avancent qu'à la force des bras, ce qui justifie le bon état de santé des habitants de cette ville, puisqu'ils n'utilisent pas de *steamboats* salissants et reviennent à des moyens plus traditionnels. La question du déplacement urbain donne ainsi le diapason d'un monde qui va reposer exclusivement sur la relation à la nature, jusqu'au terme du voyage du narrateur, qui va s'achever dans les champs, pour la grande période des moissons, présentée comme un évènement plus que comme une corvée. Il n'est toutefois pas possible de citer ici, comme avec Verne ou Dickens, une description panoramique de ce Londres créé par William Morris, puisque la narration homodiégétique nous empêche de percevoir la ville tout entière en une seule fois. Nous pouvons toutefois apporter quelques descriptions parcellaires qui vont servir notre argumentation, notamment cet extrait dans lequel William Guest découvre les berges de la Tamise du Londres de 2003 :

Both shores had a line of very pretty houses, low and not large, standing back a little way from the river; they were mostly built of red brick and roofed with tiles, and looked, above all, comfortable, and as if they were, so to say, alive, and sympathetic with the life of the dwellers in them. There was a continuous garden in front of them, going down to the water's edge, in which the flowers were now blooming luxuriantly, and sending delicious waves of summer scent over the eddying stream. Behind the houses, I could see great trees rising, mostly planes, and looking down the water there were the reaches towards Putney almost as if they were a lake with a forest shore, so thick were the big trees [...]<sup>349</sup>.

**Traduction** : Chacune des deux rives portait une rangée de très jolies maisons, basses, pas très grandes, situées à petite distance du rivage ; elles étaient pour la plupart construites en briques rouges et coiffées de tuiles, et donnaient par-dessus tout une impression de bien-être, – l'impression qu'elles vivaient, pour ainsi dire, en sympathie avec la vie de leurs habitants. Sur le devant s'étendait un jardin ininterrompu qui descendait jusqu'au bord de l'eau et où une luxuriante floraison répandait, à ce moment même, par-dessus la surface des flots tourbillonnants, en vastes effluves, ses senteurs estivales. On voyait s'élever derrière les maisons des arbres magnifiques, des platanes pour la plupart, et, en aval, les grands plans d'eau qui s'allongeaient du côté de Putney donnaient l'impression d'un lac bordé de forêts, tant étaient touffus les grands arbres de la rive<sup>350</sup>.

<sup>349</sup> *Op.cit.* William Morris, *News from Nowhere*, p.6

<sup>350</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.21

On remarque tout d'abord le retour de ces fameuses briques rouges<sup>351</sup> (« *red bricks* ») si chères à Charles Dickens, mais qui ne sont pas ternies par les fumées des industries, cette fois ; au contraire, elles s'insèrent plutôt dans une forme de synesthésie qui encercle les « très jolies maisons » (« *very pretty houses* »). On retrouve les odeurs des fleurs qui viennent syntaxiquement et physiquement se mélanger à l'eau de la Tamise (« *going down to the water's edge, in which the flowers were now blooming luxuriantly, and sending delicious waves of summer scent over the eddying stream* »), cette dernière étant présentée de son côté comme étant le prolongement presque naturel de la terre et des maisons, et agissant ainsi comme une voie de circulation urbaine que l'on rencontre en sortant de chez soi (« *standing back a little way from the river* »). L'auteur lui-même met en concordance les habitants de ces demeures et leur lieu de vie, comme nous le faisons depuis le début de cette réflexion, ce qui annonce déjà l'ataraxie et le bonheur qui infuse au cœur d'un Londres rattaché à la nature. De plus, il s'agit ici du premier témoignage descriptif de William Guest après son arrivée dans le futur ; l'impression primaire est fondamentale dans une utopie, et le fait que le voyageur se retrouve ainsi mis en contact direct avec un monde aussi coloré, en parfaite symbiose avec la nature, ne peut que marquer la première note d'une longue mélodie qui va se jouer sur le même ton. Qui plus est, il ne faut pas oublier qu'en plus d'être romancier, William Morris est également un poète qui, dans la veine du *Medieval Revival*, va composer plusieurs recueils basés sur un usage de la nature extrêmement poussé<sup>352</sup> ; par conséquent, il ne faut pas cloisonner les genres et considérer la stylistique du texte comme étant fondamentale dans cette symbiose, comme lorsque l'eau et la terre se rejoignent dans le « *they were a lake with a forest shore* », ou encore l'hyperbate de « *so thick were the big trees* » qui fait passer leur nature imposante (et donc prolifique ou ancienne) avant leur statut d'arbre, sans doute afin de les rendre encore plus monumentaux. Par conséquent, à la lumière de cette analyse, il semble possible de considérer que chez Morris, comme dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, on retrouve un certain

---

<sup>351</sup> A noter également que la *Red House* de Londres, la demeure de William et Jane Morris, est un symbole du mouvement *Arts and Crafts*. Or elle ne porte pas ce nom pour rien, étant donné qu'elle est bâtie en briques rouges et qu'elle possède un vaste jardin. On pourrait donc faire une lecture autobiographique de ce décor.

<sup>352</sup> Nous avons déjà cité au cours de notre développement des poèmes dédiés à Guenièvre ou encore au roi Arthur, qui s'inscrivent dans la veine du cycle arthurien écrit par Chrétien de Troye (Cf. *La Défense de Guenièvre* et *La Tombe du roi Arthur*). De même, nous pouvons citer *Le Paradis Terrestre* (*The Earthly Paradise*, en 1870) qui s'inscrit dans la tradition du poème épique, i.e. qu'il couvre une forme essentiellement narrative, basée sur de nombreuses descriptions naturelles, et bien que la métrique ne soit pas toujours des plus classiques, les vers tendent à retranscrire la sensation de la nature avec autant de précisions et de puissance visuelle que celles constatées dans la narration des *Nouvelles de nulle part*. Il ne faut donc pas séparer les inspirations (*Medieval Revival* et *peinture préraphaélite*) de ce roman de celles qui parcourent la poésie ou les nouvelles de l'auteur socialiste.

émerveillement et une concordance avec la nature, même si elles ne sont pas exactement du même type.

De même, si Verne met en place dans Paris un réseau de railway qui n'est pas uniquement extraordinairement perfectionné, mais également sublimé par des ponts suspendus dont les formes tendent à s'harmoniser avec la structure d'ensemble, Morris ne néglige pas non plus les éléments architecturaux dans la construction de son Londres – car si la ville reste reliée à la nature, elle ne se débarrasse pas pour autant des constructions humaines.

Then the bridge! I had perhaps dreamed of such a bridge, but never seen such an one out of an illuminated manuscript; for not even the Ponte Vecchio at Florence came anywhere near it. It was of stone arches, splendidly solid, and as graceful as they were strong; high enough also to let ordinary river traffic through easily. Over the parapet showed quaint and fanciful little buildings, which I supposed to be booths or shops, beset with painted and gilded vanes and spirelets. The stone was a little weathered, but showed no marks of the grimy sootiness which I was used to on every London building more than a year old. In short, to me a wonder of a bridge<sup>353</sup>.

**Traduction** : Et le pont, donc ! J'avais peut-être pu rêver d'un tel pont, mais jamais n'en avais vu de pareil ailleurs que dans les manuscrits enluminés ; le Ponte Vecchio de Florence lui-même ne lui venait pas à la cheville. Il était fait d'arches de pierre magnifiques de puissance, aussi gracieuses que fortes, suffisamment élevées pour permettre la navigation fluviale normale. Au-dessus du parapet apparaissaient de curieux petits édifices, bizarrement construits et que je supposais être des boutiques ou des baraques foraines, ornés de girouettes et d'aiguilles peintes ou dorées. La pierre portait une légère patine, mais n'offrait nulle trace de cet enduit de suie que j'étais habitué à voir salir la façade de tout édifice londonien de plus d'un an d'âge : bref, à mes yeux, une merveille de pont<sup>354</sup>.

En se conformant à l'idée des préraphaélites selon laquelle l'art a commencé à dégénérer à la sortie du Moyen Âge<sup>355</sup>, l'œuvre de Morris comporte de très nombreuses références artistiques – et surtout architecturales. Il ne faut pas oublier que l'auteur est avant tout architecte et que pour lui, artisan et artiste se retrouve autour de l'esthétique de la création. Le pont qu'il nous décrit ci-dessus correspond à cette esthétique gothique qui fascine tant l'écrivain et justifie même qu'il l'applique aux meubles qui décorent sa propre demeure ; on retrouve la comparaison médiévale avec les manuscrits enluminés (« *illuminated manuscript* »), clin d'œil à John Ruskin, ainsi que le point de référence visuel incarné dans le Ponte Vecchio<sup>356</sup> de Florence – qui reste, encore aujourd'hui, une référence

<sup>353</sup> *Op.cit.* William Morris, *News from Nowhere*, p.5-6

<sup>354</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.19

<sup>355</sup> Cf. note 239, p.135

<sup>356</sup> Il s'agit de l'un des plus vieux ponts bâtis de Florence, datant du XIV<sup>e</sup> siècle. Il est tout à la fois l'un des symboles de la ville et un haut lieu des artisanats tels que la joaillerie ou l'orfèvrerie. Aussi sa mention n'est-elle pas sans connotation historique et artistique.

architecturale majeure. A l'instar de ce monument, le pont que nous décrit Morris n'est pas seulement un moyen de travers la Tamise, comme l'était son prédécesseur du XIX<sup>e</sup> siècle, décrit dans le premier chapitre comme étant un amas de fer, mais c'est également un lieu de vie, une rue piétonne et commerçante qui s'intègre à la cité en dehors de sa fonction d'axe de circulation. On joint ainsi un élément urbain utile à l'architecture de la cité ; la beauté du pont permet d'ailleurs de préserver le paysage en harmonisant la pierre avec le fleuve. Les êtres humains qui habitent ce Londres futuriste ont donc eu la préoccupation de leur environnement afin qu'il ne soit pas détérioré, et bien que l'art soit ici une trace d'un style passé qui rejette en partie la technologie hors du décor, il ne faut pas pour autant considérer que ce monde est antithétique à celui conçu par Jules Verne dans son *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*.

Car si Morris et Verne ne s'accordent pas sur l'emploi de la technologie, les programmes qu'ils nous proposent *via* la construction de leurs cités sont néanmoins semblables ; tous deux poètes, ils insistent sur un besoin d'émerveillement, faisant ainsi de la ville un joyau qui mérite d'être observé. Certes, chaque auteur adapte l'architecture à son style d'écriture, que ce soit un lieu positif et formé à partir d'une technologie extraordinaire ou un lieu qui retourne aux sources artistiques avec les préraphaélites et le *Medieval Revival*, mais l'idée centrale d'un respect de la nature, d'un besoin de ne pas salir ni détériorer son environnement vient se placer en contre-point d'une cité sale comme Coketown et contre-nature comme Quiquendone. Les deux auteurs tracent ainsi le trajet qu'il nous reste à parcourir depuis le XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à ces futurs éloignés, tous deux différents, mais tous deux tournés vers les mêmes conceptions d'un monde qui se doit de progresser dans la bonne direction, afin de devenir meilleur. Contrairement aux deux villes de notre premier point, il n'est plus ici question de décrire une cité plongée dans une forme de cataclysme technologique, mais plus de nous aiguiller vers une sorte d'*upolis* (la meilleure des villes, mais aussi la ville qui n'existe pas) dressée à l'horizon comme un idéal que nous devrions chercher à atteindre. Or, pour les auteurs, un monde meilleur passe avant tout par de meilleurs lieux de vie, façonnés dans leurs œuvres *via* l'écriture, que ce soit dans le prolongement de l'époque industrielle ou en discordance complète avec l'ère victorienne. Ainsi, la symbolique de la ville permet d'établir un état des lieux d'une époque grâce à la recreation littéraire d'un univers totalement imaginaire ou inspiré de la réalité, dans un futur hypothétique comme dans un présent morne et mortifère. La société humaine est caractérisée par son environnement, de même que ce dernier est radicalement influencé par cette même société. La relation symbiotique qui s'établit entre l'homme et son lieu

d'existence est donc fondamentale dans un texte, car elle est nécessaire pour déterminer la nature des personnages qui vont être présentés et les actions qui vont s'y dérouler.

### 3- *Les Institutions de la Cité : représentations symboliques d'un peuple transformé*

La ville étant la grande scène des actions du XIX<sup>e</sup> siècle en littérature, il peut également être intéressant d'examiner de plus près les bâtiments fondateurs qui composent celles de notre corpus ; ils s'y dressent en effet tels des piliers majeurs dont la symbolique serait révélatrice d'un état d'esprit technologique, et qui nous permettrait de tirer les grands axes urbains d'une réflexion autour de la Révolution Industrielle. En premier lieu, pour comprendre l'objectif de l'analyse de ces monuments, il ne faut pas interpréter le terme « monument » comme faisant référence à des constructions honorifiques ou mémorielles, mais plutôt des institutions fondamentales qui deviennent, à un moment ou à un autre, des éléments incontournables dans notre corpus – et ce dernier étant majoritairement urbain, cela signifie par là même qu'ils sont également incontournables dans les villes. Or, pour commencer, quoi de plus imposant et fondamental, moment du *take-off*, qu'une banque.

- L'institution bancaire en littérature : un symbole économique du *take-off*

Bien qu'il ne soit pas aisé de faire des recoupements précis d'une œuvre à l'autre afin de déterminer des ressemblances et des différences, il s'agit là du seul type de bâtiment que l'on retrouve dans deux textes différents. Le roman *Temps difficiles* de Charles Dickens nous présentent la banque de Mr. Bounderby, gardée par Mrs. Sparsit après le mariage de son employeur avec Louisa Gradgrind. Etant donné que le bâtiment en lui-même est semblable au reste de Coketown et ne porte pas de symbolique particulière sur sa façade, il ne semble pas nécessaire de joindre ici la présentation qui en est faite ; il peut être plus constructif, en revanche, de relever que le détenteur du pouvoir économique (puisque c'est là ce que représente l'institution bancaire) est également celui qui possède les manufactures ; autrement dit, on constate ici un lien direct établi entre l'exploitant industriel et les profits entreposés dans un bâtiment, ce qui permet à Dickens d'engendrer un personnage dont l'ethos se définit vis-à-vis de son pécule, mais également vis-à-vis de sa position fondamentale dans Coketown. En l'absence d'institution politique dans la ville (quoiqu'on puisse dire que Thomas Gradgrind l'incarne en quelque sorte), le manufacturier détient toute la puissance et la concentre à l'intérieur de sa banque. Notons par ailleurs que les mentions faites de cet endroit dans la version anglaise présente invariablement le mot « *Bank* » avec un B majuscule, faisant ainsi du lieu une institution économique, peut-être la

seule de Coketown, ce qui n'est pas sans nous rappeler que le milieu bancaire est l'un des plus impactés par la Révolution Industrielle, puisque le développement d'un milieu ouvrier, la mise en place d'une relation salariée plus moderne, l'engrangement conséquent de profits pour certaines strates de la société sont autant d'éléments qui font du XIX<sup>e</sup> siècle un moment où l'économie prend un essor phénoménal et se rapproche de la société que nous connaissons aujourd'hui. La Révolution Industrielle, par bien des aspects, est également une révolution financière, d'où la mise en valeur d'un tel bâtiment au sein de Coketown<sup>357</sup>.

Dickens met ainsi en scène la dimension économique du *take-off* dans son roman, et bien que les banques ne soient pas apparues avec l'essor de la technologie, la redéfinition du système, l'émergence d'un libéralisme massif et la naissance de l'économie de marché contribuent à l'affirmation d'un pouvoir économique qui se centralise dans des lieux comme celui qui nous est décrit, à savoir une banque privée, appartenant à l'un des manufacturiers, et qui n'est donc pas liée à la *Bank of England*, par exemple. Il y a par conséquent une exclusion de l'Etat, repoussé hors des murs de la ville, quelque part à Londres, là où siège le parti de Thomas Gradgrind, faisant de Coketown une ville purement économique, basée sur les principes de l'offre, de la demande, des pertes et du profit, sans aucune régulation de la part d'autres institutions, et donc abandonnée aux affres d'un capitalisme sauvage. Ainsi, le symbole de la banque est, dans l'œuvre de l'auteur victorien, relativement banal pour une époque aussi transformée, mais également révélateur d'un état d'esprit industriel qui accompagne les changements sociaux et technologiques. Toutefois, l'interprétation repose ici sur une vision d'ensemble, davantage que sur la symbolique de la Banque en elle-même, comme nous pouvons par exemple la découvrir chez Verne, dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*. Car si la banque Bounderby peut être mise en parallèle avec la Banque Casmodage et Cie., la description qui est faite de cette dernière se repose sur un vaste ensemble de symboles et une construction littéraire qui tendent à mettre en valeur une certaine conception de la banque du futur – autrement dit de la voie que va emprunter le milieu financier durant le siècle à venir, en suivant le principe d'anticipation sur lequel repose l'œuvre vernienne.

---

<sup>357</sup> On peut rappeler, à titre d'exemple, que les grands investisseurs du Second Empire n'étaient autres que les familles Pereire et Rothschild, deux puissances financières privées, détentrices de banques européennes et de biens privés de très grandes valeurs. Cela n'est d'ailleurs pas sans rappeler le pouvoir de la famille Médicis en Italie, au moment de la Renaissance, qui a étendu son influence financière sur le monde depuis Florence. On constate ainsi qu'à des périodes charnières de l'histoire, l'argent semble être un nerf plus que nécessaire, et d'autant plus au XIX<sup>e</sup> siècle, moment où le capitalisme et le libéralisme connaissent un essor sans pareil.

Le lendemain, à huit heures. Michel Dufrénoy se dirigeait vers les bureaux de la banque Casmodage et Cie ; ils occupaient, rue Neuve-Drouot, l'une de ces maisons construites sur l'emplacement du vieil opéra; le jeune homme fut introduit dans un vaste parallélogramme, garni d'appareils d'une singulière structure, dont il ne se rendit pas compte tout d'abord. Cela ressemblait à des pianos formidables.

En portant ses regards vers le bureau adjacent, Michel aperçut des caisses gigantesques : elles avaient des airs de citadelles ; un peu plus, elles étaient crénelées, et chacune d'elles eût logé facilement une garnison de vingt hommes.

Michel ne put s'empêcher de tressaillir à la vue de ces coffres cuirassés et blindés.

« Ils paraissent être à l'épreuve de la bombe », se dit-il.

Un homme d'une cinquantaine d'années, sa plume d'oie matinale à l'oreille, se promenait avec gravité le long de ces monuments.

Michel reconnut bientôt qu'il appartenait à la famille des gens de chiffre, ordre des Caissiers ; cet individu exact, rangé, grognon et rageur, encaissait avec enthousiasme et ne payait pas sans douleur ; il semblait regarder ses paiements comme des vols faits à sa caisse, et ses encaissements comme des restitutions. Une soixantaine de commis, expéditionnaires, copistes, griffonnaient, et calculaient sous sa haute direction<sup>358</sup>.

On retrouve de nouveau l'idée d'un édifice qui doit inspirer la sécurité ; Dickens dressait en ces lieux le Dragon de la Banque, incarné en la personne de Mrs. Sparsit, et Verne choisit de nous offrir une vision plus rabelaisienne avec ces caisses semblables à des citadelles ; cela nous rappelle également la valeur que l'on place dans le gain, puisqu'il est nécessaire de le protéger jalousement en le plaçant dans un endroit réputé imprenable. Cette idée de la démesure que nous avons déjà observée dans l'œuvre au moment d'étudier la description d'un Paris amplifié est également présente à l'intérieur d'un lieu qui a pris du volume, à l'instar de l'importance économique au XIX<sup>e</sup> siècle. Nous pouvons également remarquer que ce bâtiment géométrique (« parallélogramme ») se tient sur un emplacement qui n'est pas anodin, puisque la banque repose sur les anciennes fondations du vieil opéra parisien (l'opéra Garnier ?) ; il y a par conséquent eu démolition d'un lieu où s'exerçait culture et art, afin qu'il soit remplacé par un temple du chiffre et de l'économie de marché. Cela explicite une fois de plus l'esprit qui habite la ville du futur, comme celle du passé : pas d'imagination et de créativité, plutôt des profits et des utilités. La banque en elle-même est ainsi un lieu qui n'est pas à négliger dans ce nouveau monde industriel, et il est intéressant de voir que nos auteurs en ont fait des lieux gérés de manière privée (loin du système d'interventionnisme économique de l'Etat que l'on connaît depuis l'après-guerre en France par exemple), mais également des institutions en pleine expansion, qui garantissent une forme de sécurité devenue nécessaire du fait de l'accroissement de la

---

<sup>358</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, p.59



valeur économique. En ce sens, on retrouve ici un élément qui, aujourd'hui, est toujours d'actualité dans nos pays européens, où il est constamment question de sécurité économique, notamment lorsqu'il s'agit de préserver les salaires durement acquis. Par conséquent, si la notion d'Etat ou celle de religion ne sont pas véritablement mises en valeur dans notre corpus, la dimension économique, elle, se matérialise notamment par le truchement de ces deux banques, mais également par l'intermédiaire du paiement d'Ox pour l'installation du gaz oxyhydrique dans *Une fantaisie du docteur Ox*, et évidemment apparaît comme étant complètement effacée par la déstructuration du système capitaliste chez William Morris.

Dans la même veine de réflexion, on retrouve à l'intérieur de la banque décrite par Jules Verne un autre objet qui, de par son apparence, mérite le titre de monument, avec une déférence quasi-religieuse lorsqu'on voit l'importance que certains personnages peuvent lui accorder. Nous parlons ici du fameux Grand Livre, sorte de Bible économique de l'institution Casmodage et Cie.

Michel arriva dans une salle immense surmontée d'un dôme en verre dépoli ; au milieu, et sur un seul pied, chef-d'œuvre de mécanique, se dressait le Grand Livre de la maison de banque. Il méritait ce nom de Grand plus justement que Louis XIV ; il avait vingt pieds de haut ; un mécanisme intelligent permettait de le diriger comme un télescope, vers tous les points de l'horizon ; un système de légères passerelles, ingénieusement combiné, s'abaissait ou s'élevait suivant les besoins de l'écrivain.

Sur les feuillets blancs, larges de trois mètres, se déroulaient en lettres de trois pouces, les opérations journalières de la maison. Les *Caisnes à Divers*, les *Divers à Caisse*, les *Caisnes à Négociations*, détachées en encre d'or, faisaient plaisir à voir aux gens qui avaient ce goût-là. D'autres encres multicolores relevaient vivement les reports et la pagination ; quant aux chiffres, superbement superposés dans les colonnes d'addition, les francs se détachaient en rouge écarlate, et les centimes, poussés jusqu'à la troisième décimale, ressortaient en vert foncé<sup>359</sup>.

Encore une fois, l'auteur nantais reprend un élément courant, le livre de banque, pour en faire un symbole de la toute-puissance économique ; de cette manière, la démesure s'inscrit au service de l'anticipation, puisque l'écrivain se sert d'un objet contemporain et, en amplifiant sa taille de manière physique, il amplifie également son importance, démontrant ainsi son développement dans le temps, non seulement dans les mœurs de la société, mais aussi dans l'espace, étant donné le caractère monumental du Grand Livre – ce qui se répercute d'ailleurs jusque dans son nom. Remarquons également le caractère artistique qui n'a pas complètement disparu, bien au contraire ; l'encre d'or représente la préciosité des chiffres, à tel point que leur écriture elle-même devient un acte d'orfèvrerie. La couleur est

---

<sup>359</sup> *Ibid.* p.67

présente, avec les « autres encres multicolores », et il serait possible d'envisager l'écriture dans ce registre comme un acte de peinture moderne, surtout si l'on considère que Quinsonnas a été employé, avec Michel, pour calligraphier les pertes et les profits de la banque. Aussi réalise-t-on la comptabilité comme on réalisait un Monet ou un Delacroix des siècles auparavant ; l'art n'est pas mort, dans ce Paris, il est simplement mis, de manière très ironique, au service de l'économie et du monde financier. Par conséquent, que ce soit avec ce Grand Livre ou dans le domaine bancaire de manière plus large, on remarque une prédominance du modèle économique qui se manifeste chez les auteurs ; la représentation de la banque et de ses attributs (caisses ou livre) pose le décor d'une société régie, hier comme demain, par une nouvelle forme de conception libérale débridée. Ainsi, de Dickens à Jules Verne, on retrouve une présence prégnante de l'argent et de ses avatars, comme étant les moteurs de la cité et le pilier central autour duquel s'organise toute la vie sociale. Pour le dire autrement, avec l'essor du *take-off*, l'argent domine la ville, et donc la vie de ceux qui y habitent.

- La représentation des manufactures : des lieux de production industrielle au prisme de la littérature

Etroitement lié avec cette question financière, on découvre également dans l'organisation de cette ville un autre élément qui se révèle être caractéristique de la Révolution Industrielle, et autour duquel la vie de la cité s'articule : l'élément de production industrielle apparaît à plusieurs reprises, et nous l'avons déjà aperçu dans de nombreux extraits cités qui mettaient en scène les usines de Coketown, ces immenses « palais féériques » aux fenêtres illuminées par l'électricité et habités par des « éléphants fous de mélancolie » dont rien ne peut arrêter l'interminable mouvement, peu importe les événements qui se déroulent dans la ville. A partir de ce dernier élément, on peut déceler dans ces fabriques une forme de caractère inéluctable.

The streets were hot and dusty on the summer day, and the sun was so bright that it even shone through the heavy vapour drooping over Coketown, and could not be looked at steadily. Stokers emerged from low underground doorways into factory yards, and sat on steps, and posts, and palings, wiping their swarthy visages, and contemplating coals. The whole town seemed to be frying in oil. There was a stifling smell of hot oil everywhere. The steam-engines shone with it, the dresses of the Hands were soiled with it, the mills throughout their many stories oozed and trickled it. The atmosphere of those Fairy palaces was like the breath of the simoom: and their inhabitants, wasting with heat, toiled languidly in the desert. But no temperature made the melancholy mad elephants more mad or more sane. Their wearisome heads went up and down at the same rate, in hot weather and cold, wet weather and dry, fair weather and foul. The measured motion of their shadows on the walls, was the substitute Coketown had to show for the shadows of rustling woods; while,

for the summer hum of insects, it could offer, all the year round, from the dawn of Monday to the night of Saturday, the whirr of shafts and wheels<sup>360</sup>.

**Traduction** : En ce jour d'été les rues étaient très chaudes et poussiéreuses, et le soleil si éclatant qu'il perçait même à travers la lourde vapeur appesantie sur la ville et qu'on ne pouvait le regarder fixement. Des chauffeurs de foyer émergeaient de portes basses et souterraines dans les cours des fabriques ; ils s'asseyaient sur des marches, sur des poteaux, sur des clôtures, ils essayaient leurs visages basanés et contemplaient le charbon. La ville entière semblait frire dans la graisse. Partout régnait une étouffante odeur de graisse bouillante. Les machines à vapeur étaient luisantes de graisse, les vêtements des ouvriers étaient maculés de graisse, des nombreux étages des fabriques, la graisse suintait et coulait goutte à goutte. L'atmosphère de ces palais féériques ressemblait au souffle du simoun et leurs habitants, épuisés par la chaleur, peinaient languissamment dans le désert. Mais nulle température ne pouvait rendre les éléphants fous de mélancolie plus fous ou plus sains d'esprit. Leurs têtes lassées montaient et descendaient à la même cadence, que le temps fût chaud ou froid, humide ou sec, beau ou mauvais. Le mouvement mesuré de leurs ombres sur les murs étaient tout ce que Coketown avait à montrer pour remplacer les ombres des bois chuchotants, tandis qu'en échange du bourdonnement des insectes en été il pouvait offrir tout au long de l'année, depuis l'aube du lundi jusqu'à la nuit de samedi, le ronronnement des roues et des arbres de transmission<sup>361</sup>.

On constate que l'apparence inébranlable des machines est remise en valeur, ce qui génère un paradoxe avec l'animalité qu'on leur accorde à travers le qualificatif d'éléphant ou le ronronnement (« *the whirr* »). Mais le point fondamental repose dans cette description des fabriques (« *factory* ») qui s'étendent sous le sol (« *underground* ») jusqu'haut dans le ciel (« *throughout their many stories* ») ; on les perçoit donc comme dominant la cité, non seulement de par leur caractère imposant, mais également à travers cette image de l'huile qui, comme la peste, se répand dans les moindres recoins de Coketown (« *the whole town seemed to be frying in oil* »). La substance graisseuse incarne la marque de la machine, apposée sur la ville et ses habitants, et permet ainsi de constater la domination des instruments qui, de leur côté, continuent inexorablement de fonctionner (« *from the dawn of Monday to the night of Saturday* ») tandis que tout un chacun paie le prix pour permettre leur mouvement. Dans la continuité de cette réflexion, nous pourrions même aller jusqu'à dire que, de la sorte, la machine devient la ville tout entière, sans pour autant quitter les espaces urbains qui lui sont dévolus, à savoir les fabriques – tout comme la banque qui se fait le cœur financier en concentrant en elle-même les pertes et les profits, les fabriques deviennent les lieux de sacro-sainte production (d'où la dimension de palais féérique), avec le pouvoir d'influer sur toute la ville et de s'y répandre par l'intermédiaire de cette huile qui fait frire la population sur place. Il serait possible de considérer que, dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, on retrouve une représentation industrielle qui fait écho à celle-ci avec la description

<sup>360</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.77

<sup>361</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.162-163

du Grand Entrepôt Dramatique, où une nouvelle fois, Jules Verne voit grand et conjugue art et production industrielle, toujours en rabaissant le premier au niveau du second. Si l'on ne retrouve pas l'apparence invasive, presque virale, de l'huile des fabriques de Coketown, l'idée d'industrie et de modèle de production inexorable se manifestent en revanche on ne peut plus ouvertement.

À cette époque où tout se centralisait, la pensée aussi bien que la force mécanique, la création d'un *Entrepôt Dramatique* était naturellement indiquée ; des hommes se présentèrent, pratiques et industriels, qui obtinrent le privilège de cette importante société, en 1903.

[...]

Il s'y trouvait des employés de talent, préposés l'un aux Expositions, l'autre aux Dénouements, celui-ci aux Sorties, celui-là aux Entrées des personnages ; l'un tenait le bureau des rimes riches, quand on voulait absolument des vers, l'autre la partie des rimes courantes pour simple dialogue d'action.

Il existait aussi une spécialité de fonctionnaires, parmi lesquels Michel fut appelé à prendre place ; ces employés, fort habiles d'ailleurs, avaient pour mission de refaire les pièces des siècles précédents, soit en les copiant tout bonnement, soit en retournant les personnages.

C'est ainsi que l'administration venait d'obtenir un immense succès au théâtre du Gymnase avec *le Demi-Monde* ingénieusement retourné ; la baronne d'Ange était devenue une jeune femme naïve et sans expérience qui manquait de tomber dans les filets de de Nanjac ; sans son amie, madame de Jalin, ancienne maîtresse dudit Nanjac, le coup était fait ; l'épisode *des abricots*, et la peinture de ce monde de gens mariés dont on ne voyait jamais les femmes, enlevait la salle<sup>362</sup>.

Le cloisonnement des tâches, présenté ici avec le plus grand sérieux, apporte un effet de ridicule qui moque le fonctionnement industriel et la logique du travail à la chaîne. On découvre les principes du taylorisme, du fordisme et du toyotisme avant l'heure, appliqué dans un domaine qui ne peut justement répondre à aucune norme industrielle. Or on se sert des normes littéraires de construction dramatique pour assembler de manière décousue des pièces bon marché qui seront ensuite servies à un public – la logique appliquée étant celle du bas de gamme que l'on produit très rapidement. La critique industrielle mise en place par l'auteur nantais dépasse pourtant les limites de ce Grand Entrepôt et s'étend à toute la société, comme nous le laisse entendre le premier paragraphe ; la centralisation de la pensée justifie le fait que l'on applique de pareilles méthodes à tout et n'importe quoi. Le monde de Verne devient ainsi le prolongement de celui de Dickens, la graisse mécanique s'étant infiltrée dans tous les pores de la société et l'ayant mécanisée jusque dans sa logique et dans sa réflexion critique (le théâtre relevant d'un art critique évident, dénaturé dans l'extrait ci-dessus). En un sens, le terme Dramatique est porteur d'une polysémie

---

<sup>362</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, p.139 & 143

ironique dans une telle situation, puisqu'il y a certes un rapport au théâtre, que l'on pourrait voir de manière métalittéraire jusque dans le fonctionnement de l'entrepôt lui-même, devenu une grande scène du ridicule industrielle ; mais il faut également considérer le côté dramatique au sens déplorable, avec une production artistique réduite à une conception mécanisée, sans réelle création de l'esprit, les thèmes des pièces se concevant eux-mêmes sur des variations d'œuvres issues du passé. Par conséquent, l'imposante érection des manufactures dans une ville moderne, ainsi que son évolution jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle de Verne, seraient des effets dramatiques (au sens négatif du terme) résultant du *take-off* et de l'industrialisation massive.

Cela nous conduit naturellement à clôturer cette réflexion avec celui qui s'est emparé de ces monuments pour les éradiquer du paysage, non pas parce qu'ils incarnaient la technologie, mais plutôt parce qu'ils représentaient une société capitaliste dont la superstructure toxique détruisait l'humanité, notamment à cause d'un modèle économique particulièrement néfaste – on retrouve dans cette vision anti-capitaliste l'idée des banques, qui ne tiennent plus aucune place dans le Londres hypothétique des *Nouvelles de nulle part*. On repense évidemment à la rénovation d'une usine en atelier collectif, dans le but de restaurer les relations humaines en éradiquant ce système dans lequel la machine est l'inexorable maître.

[...] We came by the gates of a big rambling building, in which work of some sort seemed going on. "What building is that?" said I, eagerly; for it was a pleasure amidst all these strange things to see something a little like what I was used to: "it seems to be a factory."

"Yes," he said, "I think I know what you mean, and that's what it is; but we don't call them factories now, but Banded-workshops: that is, places where people collect who want to work together."

"I suppose," said I, "power of some sort is used there?"

"No, no," said he. "Why should people collect together to use power, when they can have it [...] by, any two or three of them [...]"<sup>363</sup>.

**Traduction** : [...] Nous arrivâmes devant le portail d'un grand bâtiment irrégulier, à l'intérieur duquel semblait s'effectuer quelque espèce de travail...

– Quel est ce bâtiment ? dis-je vivement car cela faisait plaisir de voir, parmi toutes ces nouveautés, quelque chose qui ressemblait un peu à ce que je connaissais. Cela me paraît être une usine.

– Oui, dit-il, je crois savoir ce que vous voulez dire ; et c'est cela précisément ; mais de nos jours nous ne les appelons pas des usines, mais des Ateliers Collectifs, c'est-à-dire des ateliers où des gens se réunissent, qui désirent travailler ensemble.

---

<sup>363</sup> *Op.cit.* William Morris, *New from Nowhere*, p.29

- Je suppose, dis-je, qu'on y utilise quelque sorte de force motrice ?
- Non, non, dit-il, pourquoi les gens se réuniraient-ils pour utiliser la force motrice alors qu'ils peuvent l'avoir [...] par groupe de deux ou de trois [...] <sup>364</sup>.

Ce n'est pas l'instrument qui est alors mis en cause dans cet extrait, mais l'usage que l'on en faisait plus tôt, selon une certaine logique. Aussi, en changeant la logique, on change le processus et le bâtiment incarne soudainement une autre dimension, puisque sa fonction n'est plus la même. Plus d'éléphants fous de mélancolie desquels la graisse suinte, seulement des hommes qui mettent en commun leur force de travail afin de réaliser des objets ; si la fin est la même, le contexte et le moyen changent, ce qui reste également une manière de signaler au lecteur que toutes les transformations de la cité ne symbolisent jamais que ce que l'on va y faire – un hôpital, par exemple, sous-entend une notion de santé et de guérison, or rappelons-nous que chez Dickens, les aspects des hôpitaux et des prisons se confondent, ce qui brouillent à la fois leur fonction et leur symbolique, dans un monde où l'industrie commence déjà à dominer les différentes pratiques et à nous guider lentement vers la réalité vernienne dans laquelle on produit des drames à la chaîne.

- L'institution politique dans l'utopie : l'avenir de Westminster selon William Morris

Dans le prolongement de cette idée, on retrouve au cours de la visite du Londres de 2003 un aperçu de ce qu'il pourrait advenir des institutions politiques telles que le Parlement de Westminster :

We went on a little further, and I looked to the right again, and said, in rather a doubtful tone of voice, "Why, there are the Houses of Parliament! Do you still use them?"

He burst out laughing, and was some time before he could control himself; then he clapped me on the back and said:

"I take you, neighbour; you may well wonder at our keeping them standing, and I know something about that, and my old kinsman has given me books to read about the strange game that they played there. Use them! Well, yes, they are used for a sort of subsidiary market, and a storage place for manure, and they are handy for that, being on the waterside. I believe it was intended to pull them down quite at the beginning of our days; but there was, I am told, a queer antiquarian society, which had done some service in past times, and which straightway set up its pipe against their destruction, as it has done with many other buildings, which most people looked upon as worthless, and public nuisances [...] <sup>365</sup>.

**Traduction** : Un peu plus loin, je regardai de nouveau vers la droite, et dis d'une voix mal assurée :

« Mais voilà le palais du Parlement ! Est-ce qu'il sert encore ? »

---

<sup>364</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.109-110

<sup>365</sup> *Op.cit.* William Morris, *New from Nowhere*, p.20

Il éclata de rire et fut quelque temps avant de pouvoir prendre sur soi ; et alors, en me donnant une grande claque dans le dos, il me dit :

« Je comprends, voisin. Vous vous étonnez à juste titre que nous le conservions. Je suis au courant, et mon grand-père m'a donné à lire des livres au sujet du jeu bizarre auquel on s'y livrait. S'il sert ? Mon Dieu, oui ; on s'en sert comme de marché auxiliaire et de dépôt de fumier ; il s'y prête bien, étant situé au bord de l'eau. Je crois qu'il y eut un projet pour le démolir, tout au début de notre époque ; mais il existait, à ce qu'on m'a dit, une bizarre association, une société d'archéologues, qui avait autrefois rendu quelques services et qui se mit à pousser des cris à l'idée de cette destruction, comme elle avait fait pour un certain nombre d'autres bâtiments que la plupart des gens considéraient comme des choses sans valeur, voire même comme une gêne pour le public [...]»<sup>366</sup>.

Si les institutions politiques surgissent chez Morris là où elles ne brillent que par leur absence chez Dickens et Verne, c'est parce que l'auteur socialiste fait preuve d'un investissement politique particulièrement prégnant et qu'il se voit grandement influencé par les idéaux de Karl Marx, à la différence des deux autres auteurs de notre corpus. On reconnaît bien le désir de révolution à l'encontre de la superstructure politique avec cet acte de mettre du fumier dans le Parlement (« *a storage place for manure* ») et d'estimer que c'est, dans un sens, sa juste place (« *[the Houses] are handy for that* »). Le point important réside néanmoins dans la désacralisation du bâtiment ; il incarne la fonction, mais c'est également parce que cette dernière y siège qu'il possède une force symbolique – et puisque les deux éléments fonctionnent en symbiose, il suffit d'en changer un pour briser l'équilibre et transformer la perception du monument. Il en va de même que pour la transformation de l'usage de la fabrique, avec cependant ici un désir plus poussé de voir disparaître l'institution, puisqu'elle aurait été éradiquée en même temps que le bâtiment si ce dernier n'avait pas été sauvegardé par quelques-uns – le Parlement étant tout de même une œuvre architecturale que notre architecte socialiste ne pouvait sans doute pas se résoudre à réduire en gravats, même dans une utopie littéraire. Ainsi, la fonction que l'on accorde à un bâtiment le place en position symbolique et lui donne un caractère monumental, représentatif de sa fonction ; autrement dit, l'infrastructure et la superstructure qui y prennent place s'interconnectent pour former un ensemble institutionnel et social. A travers les romans de Dickens et Verne, on découvre une société moderne qui émerge à la lumière du capitalisme en vénérant des banques, des relevés de compte ou des fabriques qui permettent de produire vite et bien ce qui satisfera les besoins des consommateurs. Les grands bâtiments, composants de la ville industrielle, nous révèlent donc ce que nous allons bientôt déduire des grandes philosophies qui infusent au cœur des textes, à savoir que l'émergence d'un monde moderne conduit à des constats qui,

---

<sup>366</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.76-77

loin d'être positifs, nous offrent un regard pour le moins péjoratif sur les conséquences du *take-off*, ainsi que sur notre société du XXI<sup>e</sup> siècle – très éloignée de celle que Morris concevait pour nous, après sa révolution marxiste.

A la lumière de cette réflexion d'ensemble sur la cité et ses infrastructures, nous pouvons déterminer, en tout premier lieu, que le roman du XIX<sup>e</sup> siècle est avant tout un roman urbain : il n'est plus question de cour, d'amour champêtre ou de champs de bataille épiques. Le lieu de prédilection devient la ville, et qui plus est la ville technologique, en plein essor, symbole du *take-off*. La campagne elle-même est affectée, et un auteur tel que Verne nous le rappelle en tentant malgré tout de moderniser un endroit pourtant immergé dans un profond marasme et adepte du conservatisme et de l'inaction. Un roman de la ville pour parler aux populations urbaines, comme celui de Dickens, permet une proximité avec le lecteur, en métaphorisant par exemple le smog londonien, la pollution naissante, les bâtiments uniformisés, fruits de nouvelles constructions industrielles. La *techno-polis* représentée dans le texte nous offre une pléiade de symboles et, au-delà d'un simple élément de contexte, elle porte les stigmates de la Révolution Industrielle, faisant ainsi écho aux blessures que l'on pourra découvrir chez les habitants de ces lieux parfois entièrement fantasmés, parfois projetés dans un avenir littéraire, pourtant basés sur des éléments contemporains. Anticipation technologique ou utopie prônant un changement radical, le programme pour le futur semble toujours se porter vers un même horizon ; en dépit des banques, de la domination économique, de la mort annoncée de l'art dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* et *Temps difficiles*<sup>367</sup>, de l'industrialisation, de la révolution du prolétariat, l'accent est placé sur un besoin de respecter la nature, à travers un ensemble de préoccupations écologiques qui intègrent l'homme à son environnement. Ce n'est pas là le seul point de concordance, puisque nos trois auteurs se réunissent autour de l'idée commune d'un capitalisme mortifère, dont on se moque parfois, contre lequel on proteste énergiquement à plusieurs reprises, mais qui semble finalement soutenu par un ensemble hétéroclite de réflexions et de courants de pensées, toutes résultant des transformations radicales engendrées par la Révolution Industrielle. En ce sens, la technologie n'a pas seulement transformé le quotidien matériel du XIX<sup>e</sup> siècle, mais également les

---

<sup>367</sup> Nous allons très bientôt revenir sur le parallélisme qui s'établit entre ces deux œuvres, mais leur conception similaire de l'art comme n'étant pas suffisamment utile ou « pratique » dans les faits se rejoint d'ores et déjà. Dès le début de l'œuvre victorienne, Thomas Gradgrind apparaît comme un sectateur des faits qui rejette l'art car ces fantasmagories n'ont rien de valides ni d'effectives ; Michel Dufrénoy, suivant le même principe, est également rejeté puisque, selon sa propre famille, la poésie n'a pas d'usage industriel, et ne peut donc pas être une activité rentable. C'est ainsi que de l'ère industrielle de Dickens au futur anticipé de Verne, l'on retrouve une notion de l'art qui se voit appauvrie par la réflexion rationnelle et l'esprit utilitariste.



considérations philosophiques qui accompagnent notre société à chaque étape de son développement.

\*

## B- Penser le monde et structurer l'humain sous le règne de la machine

En point final de cette longue réflexion sur l'univers industriel et le monde mécanisé qui prend naissance au XIX<sup>e</sup> siècle, il est désormais temps de questionner les grandes philosophies et les différents courants de pensée qui ont émergé autour de la technologie, afin d'examiner la manière dont les rouages physiques sont devenus des rouages psychiques. Bien que cet argument puisse sembler quelque peu éloigné de la question du progrès technique, les sujets d'interrogations primordiaux qui gravitent autour des penseurs ne sont pourtant pas à négliger ; avec la mort de Dieu, l'extinction progressive de la religion, l'essor du Darwinisme au milieu du siècle<sup>368</sup>, l'apparition de nouveaux outils et les progrès scientifiques majeurs, il a fallu redéfinir les méthodes pour envisager le monde qui nous entoure. Aussi, certaines philosophies de l'ère industrielle entretiennent-elles une grande proximité avec la machine, à tel point qu'elles cherchent parfois à appliquer son fonctionnement à l'esprit humain – quitte à annihiler la morale au passage. Il n'est toutefois pas question ici de dresser un exposé exhaustif de toutes les réflexions qui se sont enracinées à ce moment-là ; toujours dans une optique littéraire, il va plutôt s'agir de s'interroger sur la manière dont nos auteurs se sont emparés de ces différentes considérations contemporaines pour les insérer dans la matière textuelle. De quelle manière conjuguent-ils narration et réflexion ? Quel point de vue apportent-ils sur les transformations de leur époque ? Autant de questions qui vont nécessiter de s'intéresser de plus près à cette fameuse lutte des classes dont nous parlons depuis le début de notre développement, ainsi que de se pencher davantage sur la composition de la superstructure capitaliste qui, en fin de compte, semble être le fin mot des interprétations technologiques et humaines dans la littérature de la Révolution Industrielle.

---

<sup>368</sup> *L'Origine des espèces* de Charles Darwin a été publiée le 24 novembre 1859, dans sa première édition anglaise. Cet ouvrage scientifique bouleverse la croyance dans le Créationnisme en avançant la théorie d'un homme qui descendrait du singe, et qui serait donc un animal perfectionné suite à une évolution naturelle – et non pas une créature née de la main de Dieu, comme l'expose la Bible avec la Genèse.

## 1- *Le prolétariat : crise sociale et révolution politique à l'aune du take-off*

L'émergence d'une classe sociale prolétaire est sans aucun doute l'une des grandes caractéristiques qui symbolise la Révolution Industrielle et marque l'entrée dans un monde moderne. C'est par l'intermédiaire de ce vecteur de contestation, représentatif de la fameuse fracture entre les deux nations dont nous parlons depuis le début de notre développement, que nous allons aborder un premier axe de réflexion autour des grandes philosophies de l'ère industrielle. Car cette nouvelle strate sociale, issue d'une transformation de la superstructure victorienne, nécessite une théorisation qui va accompagner ses revendications et ses conditions de vie. Le grand enjeu du XIX<sup>e</sup> siècle, que ce soit en France ou en Angleterre, va en effet demeurer la question de la classe ouvrière et du traitement de ses besoins dans un système qui doit soit s'adapter, soit se rompre pour être remplacé par un autre régime politique. Les auteurs de notre corpus n'ont donc pas pu, *a priori*, ignorer ce changement fondamental ; pourtant, la question du prolétariat semble pour le moins absente de l'univers vernien, probablement afin d'éviter des polémiques qui auraient pu mettre l'éditeur Pierre-Jules Hetzel dans l'embarras vis-à-vis du Second Empire ou, plus tard, de ses cercles de fréquentations républicains. C'est pourquoi la vision sociale que nous allons proposer ici va essentiellement se concentrer sur les œuvres de William Morris et Charles Dickens, qui se sont permis, chacun à leur manière, de conjuguer problèmes sociaux et écriture romanesque. Car si les auteurs sont tous deux des écrivains de l'époque victorienne, ils ne présentent pas les mêmes conceptions sociales et abordent des idées qui sont différentes, à la fois dans leur fondement théorique et dans leur traitement littéraire.

- L'engagement politique de William Morris : une lecture des *Nouvelles de nulle part* à la lumière du marxisme

Les *Nouvelles de nulle part* de William Morris sont peut-être l'œuvre qui nous apporte le moins de surprise du point de vue des idéaux, puisque le texte en lui-même est conçu sous la forme d'un manifeste politique. En effet, en dehors de l'aspect littéraire et utopique que nous avons déjà traité plus tôt, l'auteur se place dans la lignée d'une tradition qui a parcouru l'intégralité de l'ère industrielle, avec des auteurs tels que Karl Marx, Friedrich Engels, ou encore les Français Charles Fourier et Saint-Simon<sup>369</sup>, entre autres. Ces

---

<sup>369</sup> Le comte de Saint-Simon (1760 – 1825) était un philosophe, économiste et militaire français, penseur de la société industrielle et qui a légué au XIX<sup>e</sup> siècle de nombreuses réflexions sur l'industrialisme.

socialistes utopistes trouvent une concordance avec le *Gothic Revival* de John Ruskin au sein du roman, mais ils demeurent tout de même la base théorique sur laquelle repose l'essentiel de l'œuvre, puisqu'en effet, Morris étant aussi bien un homme de lettres qu'un homme politique, il bâtit les fondations des *Nouvelles de nulle part* sur des conceptions marxistes, faisant ainsi de son œuvre un texte au caractère intrinsèquement engagé. La littérature rentre par conséquent au service de la politique avant toute chose, suivant l'élan provoqué par le roman d'Edward Bellamy<sup>370</sup>, avec une volonté de contestation de ce dernier autant que d'exposition de sa propre interprétation du *Capital*. L'écrivain se tient en effet à la fin de son époque, devant la porte d'entrée du XX<sup>e</sup> siècle, et assiste à une floraison d'interprétations des idées de Marx diverses et variées, parmi lesquelles nous pouvons citer entre autres l'œuvre de Bellamy *Cent ans après l'an 2000 (Looking Backward)*, qui propose une lecture avec laquelle Morris n'est pas en accord. Pour toutes ces raisons, les *Nouvelles de nulle part* se présentent avant tout comme ouvrage dont la clef de lecture principale se trouve chez Karl Marx, notamment avec une abolition finale des classes sociales, une restauration des relations humaines et une réappropriation de la force de travail – qui passent chez Morris par un apprentissage de l'artisanat et une concordance de ce dernier avec la notion d'art en tant que conception esthétique. Ainsi, il parvient à réunir sous l'égide de son utopie littéraire les théories du philosophe allemand et ses propres considérations artistiques. Le texte, comme nous l'avons dit plus haut, possède une valeur d'exemple qui, contrairement aux manifestes ou aux essais, structure son argumentation *via* une trame narrative, qui plus est dans le monde idéal fantasmé par un socialiste, ce qui permet l'élaboration d'un pseudo-regard en arrière et d'un jugement sur le XIX<sup>e</sup> siècle.

“It is clear from all that we hear and read, that in the last age of civilisation men had got into a vicious circle in the matter of production of wares. They had reached a wonderful facility of production, and in order to make the most of that facility they had gradually created (or allowed to grow, rather) a most elaborate system of buying and selling, which has been called the World-Market; and that World-Market, once set a-going, forced them to go on making more and more of these wares, whether they needed them or not. So that while (of course) they could not free themselves from the toil of making real necessities, they created in a never-ending series sham or artificial necessities, which became, under the iron rule of the aforesaid World-Market, of equal importance to them with the real necessities which supported life. By all this they burdened themselves with a prodigious mass of work merely for the sake of keeping their wretched system going<sup>371</sup>.”

---

<sup>370</sup> Edward Bellamy (1850 – 1898) est un écrivain américain resté célèbre pour son roman utopique *Looking Backward (Cent ans après ou l'An 2000* dans la traduction française) publié aux USA en 1888.

<sup>371</sup> *Op.cit.* William Morris, *News from Nowhere*, p.59

**Traduction** : Il est clair, d'après tout ce qu'on nous dit et tout ce que nous lisons, qu'au cours de la précédente époque de la civilisation, les hommes étaient entrés dans un cercle vicieux, en ce qui regarde la production des richesses. Etant arrivés à une prodigieuse facilité dans le domaine de la production, dans le but de tirer parti au maximum de cette facilité, ils avaient peu à peu créé (ou plutôt laissé se développer) un système extrêmement compliqué de vente et d'achat qu'on a appelé le Marché-Mondial. Une fois mis en train, ce Marché-Mondial les contraignit à poursuivre la fabrication, en quantités de plus en plus grandes, de ces produits, nécessaires ou non. Et ainsi – tandis que naturellement ils ne pouvaient se soustraire à la nécessité de fabriquer ce qui leur était vraiment indispensable –, ils inventèrent une chaîne sans fin de besoins factices ou artificiels, lesquels prirent pour eux, sous l'action de la loi d'acier par laquelle était régi le susdit Marché-Mondial, une importance égale aux besoins qui correspondaient réellement aux nécessités de la vie. De cette façon ils se mirent sur le dos, pour le seul plaisir d'alimenter leur misérable système économique, une prodigieuse masse de labeur<sup>372</sup>.

Ce rapide résumé de l'ère industrielle, établi par un vieillard sous la forme d'un cours d'histoire économique condensé, permet de comprendre l'objectif premier du roman de William Morris. On retrouve en effet les notions composant la superstructure et l'infrastructure dont nous parlent Marx, avec la mention de moyens de production mécanisés (« *a wonderful facility of production* ») mais également de ce « misérable système économique » (« *their wretched system* »). On retrouve donc mis en pratique le regard que le philosophe allemand, et plus tard l'écrivain, portent sur leur société contemporaine. Par l'intermédiaire de ce dialogue, Morris explicite ce qui n'allait pas dans le monde précédent celui du Londres de 2003, en suivant la ligne directrice fixée par le *Capital* et autres ouvrages de son temps ; il utilise donc l'architecture romanesque afin de bâtir un décor autour d'une philosophie, en plaçant au cœur du système d'écriture le noyau d'idées qu'il tient à valoriser, ce qui a pour effet de transformer de la manière la plus directe qui soit un ouvrage littéraire en manifeste politique. Ce dernier point se perçoit d'ailleurs davantage dans la traduction que nous utilisons<sup>373</sup>, car, comme nous l'avons déjà signalé à plusieurs reprises, il peut parfois y avoir une perte de la dimension littéraire au profit d'une transmission des idéaux politiques – ce qui n'est pas étonnant lorsqu'on sait que l'édition employée partage ces mêmes idéaux et les place sous la houlette de l'anarchisme<sup>374</sup>. Aussi, sans porter le moindre jugement politique, nous constatons

---

<sup>372</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.221-222

<sup>373</sup> William Morris, *Nouvelles de nulle part*, trad. Victor Dupont, l'Altiplano, coll. « flash-back », 2009, 506 p.

<sup>374</sup> Les éditions de l'Altiplano, qui sont l'une des rares maisons d'éditions françaises à encore publier des exemplaires des *Nouvelles de nulle part* de William Morris, se revendiquent elles-mêmes comme étant anticapitaliste, antiautoritaire et anarchiste, ce qui peut justifier que la traduction mette plus facilement en relief l'aspect politique de l'écriture de William Morris, avant de valoriser son aspect poétique. Une traduction demandant parfois de faire des choix, le fait qu'une maison d'édition affiche aussi ouvertement ses idéaux politiques justifie la présence de Morris dans leurs rayons, mais permet également une lecture de la traduction qui se trouve éclairée par certaines conceptions politiques.

simplement que l'axe de lecture privilégié par le traducteur s'est appuyé sur la retranscription des fondamentaux marxistes qui composent la trame des *Nouvelles de nulle part*, quitte à parfois laisser en retrait la dimension poétique ou littéraire. Cela nous prouve bien que l'œuvre est intrinsèquement possédée par une ambition et un engagement en rapport avec son temps, notamment quant à l'expression du statut du prolétariat, régulièrement comparé à un esclave victime de son maître – dialectique que nous avons déjà explicité plus tôt dans notre développement.

Néanmoins, l'argument le plus marxiste ne réside peut-être pas dans le jugement porté sur le siècle victorien, mais probablement davantage dans la réalisation de l'utopie, puisque sa condition d'existence repose sur un principe prôné dans le *Capital* et le *Manifeste du parti communiste* (coécrit avec Engels), à savoir la révolution et le soulèvement du prolétariat afin que ce dernier reprenne possession de sa force de production et puisse recommencer à générer des biens constructifs pour son histoire et son existence, sans subir le contrôle d'un quelconque patronat.

“Tell me one thing, if you can,” said I. “Did [...] the ‘revolution’ it used to be called, come peacefully?”

“Peacefully?” said he; “what peace was there amongst those poor confused wretches of the nineteenth century? It was war from beginning to end: bitter war, till hope and pleasure put an end to it<sup>375</sup>.”

**Traduction** : – Dites-moi une chose, si vous le pouvez, dis-je ; [...] la « Révolution », comme on l'appelait, s'est-elle accomplie pacifiquement ?

– Pacifiquement ? dit-il ; quelle sorte de paix connaissent-ils, ces pauvres ignorants du XIX<sup>e</sup> siècle ? Ce fut la guerre du début à la fin : guerre à outrance, jusqu'à ce que l'espérance et la joie vinssent y mettre fin<sup>376</sup>.

Comme nous le prouve la citation ci-dessus, Morris ne croit donc pas à une transition pacifique, et il dédie tout un chapitre de son roman à la constitution d'une histoire hypothétique de l'avènement du socialisme/communisme (il emploie lui-même le terme), basé sur la guerre entre les deux classes que sont la bourgeoisie, adepte de l'économie de marché et attachée au système, et le prolétariat trop longtemps exploité, qui demande toujours plus de réformes sociales sans pour autant se voir satisfait, et va jusqu'à menacer la structure même de ce marché ; cette situation pousse ainsi la tension sociale à son paroxysme et fait éclater une révolution (on peut notamment relever la mention d'un

<sup>375</sup> *Op.cit.* William Morris, *News from Nowhere*, p.66

<sup>376</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.248

massacre perpétré par la police à Trafalgar Square)<sup>377</sup>. La manifestation politique se retrouve également dans le langage de Morris, comme nous l'avons signalé beaucoup plus tôt dans notre réflexion, avec un usage très ferme des mots, parfois même violent, à l'instar de « ces pauvres ignorants du XIX<sup>e</sup> siècle » (« *those poor confused wretches of the nineteenth century* »); on retrouve dans l'expression une sorte de mépris portant directement atteinte à la superstructure qui pèse sur l'ère victorienne, et qui met par là même en cause le capitalisme et l'économie de marché dont l'auteur nous parlait dans la citation précédente. Par conséquent, c'est à la lumière de cette réflexion autour du marxisme qu'il faut lire de manière attentive l'œuvre de William Morris, puisqu'elle se constitue autour d'une philosophie politique et reflète de manière très personnelle, mais également très engagée, une opinion qui porte un certain regard sur l'âge industriel et les conséquences de l'apparition de la machine.

- Dickens et le mouvement Chartiste : les sources historiques d'un roman social

Nous disions au début de notre propos sur l'émergence du prolétariat et la conception des philosophies populaires que l'œuvre de Morris n'était pas surprenante ; il faut surtout comprendre que le contenu de son texte n'est pas en incohérence avec les idées qu'il défendait dans sa vie quotidienne, notamment avec son engagement dans la ligue socialiste. Les *Nouvelles de nulle part* s'inscrivent ainsi dans le prolongement d'une manifestation de son idéal politique. Charles Dickens, en revanche, nous surprend davantage en ce qu'il attaque dans son roman la bourgeoisie comme le prolétariat, sans aucune distinction ; comme nous l'avons déjà expliqué précédemment, l'auteur victorien laisse planer un flou quant à ses opinions politiques du fait de ses origines plus que modestes et de l'ascension sociale qu'il a ensuite connue, ce qui lui permet de traiter le comportement des différentes strates de la société au sein de ses romans, mais ce qui l'empêche également d'avoir une forme de légitimité afin de se positionner d'un côté ou de l'autre de la fracture qui sépare les deux nations – il se retrouve pris dans un entre-deux social et politique, à l'instar de son personnage Josiah Bounderby, l'orgueil et la vanité en moins. *Temps difficiles* est en effet démonstratif, de manière littéraire, de la philosophie de Thomas Carlyle et de la fracture des deux nations, que l'auteur victorien tente de représenter par le truchement de la construction romanesque. Pour autant, s'il dresse une sévère critique de l'utilitarisme – sur laquelle nous allons revenir dans le point suivant – il

---

<sup>377</sup> Cf. William Morris, *Nouvelles de nulle part*, chapitre XVII, « Comment changea le monde », p.245-306 de l'édition citée précédemment.

n'épargne pas les mouvements populaires, et notamment le Chartisme, mouvement soutenu par Thomas Carlyle lui-même dans un ouvrage paru en 1839, *Chartism*, qui contient entre autres la fameuse « *Condition of England Question* » dont nous avons déjà parlé au tout début de notre développement<sup>378</sup>. Afin de bien cerner les enjeux que nous évoquons à présent, il faut préciser davantage la notion de chartisme, ainsi que le contexte qui l'accompagne, puisqu'en effet, Thomas Carlyle n'a rien amorcé avec son ouvrage – il n'a fait que théoriser un mouvement social très terre à terre et en prise directe avec les besoins de son temps. On retrouve en effet les prémices du Chartisme à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à un moment où, en regardant de l'autre côté de la Manche, les britanniques assistent à la signature de la Déclaration des Droits de l'Homme et de Citoyen durant la Révolution Française. Les velléités de changement politique, notamment pour l'obtention d'un suffrage universel afin de pouvoir élire démocratiquement les membres de la Chambre des Communes, se font ainsi entendre relativement tôt, et le *take-off* qui prend naissance dès le début du siècle suivant ne fait qu'accroître les revendications et les protestations. Cela marque l'ouverture en Angleterre d'un long combat afin de pousser le système politique et économique à prendre des réformes sociales dans le but d'améliorer les conditions de vie et de travail de la classe émergente qu'est le prolétariat. On peut noter entre autres un massacre en 1819, perpétré par l'armée nationale, après une réunion de leaders radicaux à *Saint Peter's Fields* ; certains historiens considèrent qu'il s'agit là de l'acte de naissance du Chartisme avant même l'élaboration de la Charte<sup>379</sup>, mais il est également possible de retrouver un écho littéraire au massacre de Trafalgar Square dont nous parle William Morris dans ses *Nouvelles de nulle part*, et qui déclenche justement la Révolution marxiste permettant l'accès à un monde meilleur après une longue période de troubles. Dickens, quant à lui, représente plutôt dans son roman *Temps difficiles* des mouvements de grève sur lesquels nous allons revenir dans quelques instants, en se basant notamment sur un droit social acquis en 1825 – le droit de grève et de coalition, qui permet la formation des *Trade Unions*, que l'on pourrait qualifier de premiers syndicats ouvriers.

Néanmoins, le véritable moment chartiste se place entre 1838 et 1848, par vagues successives, et se manifeste clairement comme étant une indignation populaire après le vote de deux lois au Parlement, dont nous avons déjà parlées au début de notre développement : le *Reform Bill* de 1832 et le *Poor Law Act* de 1834 qui entérinent une

---

<sup>378</sup> Thomas Carlyle, *Chartism*, on CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017, 84 p.

<sup>379</sup> François Bédarida, *Histoire de la Grande-Bretagne, tome II : L'Angleterre triomphante 1832-1914*, Hatier, 1974

succession de lois antisociales, dont l'augmentation du prix des produits de première nécessité comme les céréales, ou encore favorise la mise en place de *workhouses* ayant pour vocation de faire travailler les plus nécessiteux dans des lieux d'aide publique afin de les dégoûter du système et de les pousser à chercher un travail en usine pour ainsi devenir plus productifs<sup>380</sup>. En réponse à ces transformations, l'un des *Trade Unions* présente, à Glasgow, devant plus de 200 000 ouvriers, une Charte des exigences du prolétariat (en référence à la *Magna Carta* signée à l'époque de Jean sans terre, en 1215), adressée aux origines au Parlement, mais qui n'a jamais pu atteindre les deux Chambres par la faute d'un système administratif trop lent et complexe. Les demandes de cette Charte portent sur six points : l'exigence d'un suffrage universel masculin à partir de 21 ans, le redécoupage du territoire en circonscriptions justes et égales afin que chaque région puisse peser également dans la balance politique (notamment parce que le *take-off* a conduit à l'émergence de nouvelles villes industrielles dont l'essor est incontrôlable du fait de l'absence d'instance politique en leur sein), que le vote s'établisse à bulletin secret et non plus à main levée, une abrogation de l'obligation d'être propriétaire comme condition d'éligibilité (donc la fin du suffrage censitaire), une indemnité parlementaire pour permettre aux travailleurs de siéger et de pouvoir vivre (adaptation de la vie politique à la nouvelle classe considérée comme « inférieure »), et enfin des élections législatives annuelles. On constate ainsi que les revendications donnent à voir, non pas un besoin de changer de système politique comme le font régulièrement les Français à cette période, mais plutôt une réclamation de l'adaptation du système aux nouvelles conditions de vie engendrées par la Révolution Industrielle. A titre indicatif, on estime que cette Charte a récolté 1 280 000 signatures en un an, ce qui n'est pas négligeable pour l'époque.

- Critique du syndicalisme démagogue dans *Temps difficiles*

Alors le fait que Dickens égratigne avec son sarcasme redoutable le mouvement Chartiste signifie-t-il qu'il s'oppose au prolétariat et prend plutôt le parti de la bourgeoisie ? Il va de soi que le problème ne porte évidemment pas sur une idée politique, mais davantage sur une réalité du terrain avec cet auteur qui, coincé entre deux strates sociales, ne se sent pas nécessairement la légitimité pour ne juger qu'un seul des deux rivages séparés par la fracture économique. C'est pourquoi il est peut-être plus pertinent de dire que dans *Temps difficiles*, toutes les couches sociales connaissent leur lot de satire, que

---

<sup>380</sup> Friedrich Engels, *La situation de la classe laborieuse en Angleterre: d'après les observations de l'auteur et des sources authentiques*, éd. Gilbert Badia, Jean Frédéric et Eric John Hobsbawm. , Paris, Ed. sociales, 1960.



ce soit la bourgeoisie utilitariste des Gradgrind, le côté parvenu du *self-made man* Bounderby, la noblesse déchue de Mrs. Sparsit, qui passe de la vie de luxe au poste de gardienne de banque, ou bien les fameux *Trade Unions*, qui subissent également le regard critique de l'auteur. Qui plus est, précisons que le *Chartism* de Carlyle ne fait pas que théoriser ce mouvement ouvrier, mais il pointe également du doigt les failles du gouvernement libéral et annonce sa chute prochaine ; or Thomas Carlyle soutenait le parti conservateur, aussi n'est-il pas surprenant qu'il soutienne un mouvement qui s'oppose au gouvernement libéral en place. Dickens, quant à lui, n'entame pas la représentation littéraire par l'axe des hautes sphères politiques et choisit plutôt de mettre en scène dans son roman l'un des meetings syndicaux organisés durant une grève contre le manufacturier Bounderby<sup>381</sup>. Néanmoins, ce qui est mis en valeur par l'auteur, ce n'est pas tant le syndicalisme en lui-même que l'une de ses dérives régulières, à savoir l'émergence de figures de tête démagogues, telles que Slackbridge par exemple. Ce personnage, à en croire l'appareil critique de notre édition, serait inspiré d'un certain Mortimer Grimshaw, qui aurait été l'un des délégués grévistes lors des grèves de Preston – grèves dont on sait que Dickens s'est rendu sur place pour y assister, bien que la scène de la harangue contre Stephen Blackpool, qui refuse de se joindre à la lutte, ait été écrite avant ce voyage.

'But oh, my friends and brothers! Oh, men and Englishmen, the down-trodden operatives of Coketown! What shall we say of that man - that working-man, that I should find it necessary so to libel the glorious name - who, being practically and well acquainted with the grievances and wrongs of you, the injured pith and marrow of this land, and having heard you, with a noble and majestic unanimity that will make Tyrants tremble, resolve for to subscribe to the funds of the United Aggregate Tribunal, and to abide by the injunctions issued by that body for your benefit, whatever they may be - what, I ask you, will you say of that working-man, since such I must acknowledge him to be, who, at such a time, deserts his post, and sells his flag; who, at such a time, turns a traitor and a craven and a recreant, who, at such a time, is not ashamed to make to you the dastardly and humiliating avowal that he will hold himself aloof, and will not be one of those associated in the gallant stand for Freedom and for Right<sup>382</sup>.'

**Traduction** : – O mes amis, mes frères ! O, hommes et hommes d'Angleterre, vous les travailleurs opprimés de Coketown, que dirons-nous de cet homme – de ce travailleur, car il me faut profaner ce nom glorieux – qui, étant parfaitement bien informé de vos griefs et des maux que vous souffrez, vous les nerfs et la moelle de ce pays, et sachant que, avec une noble et majestueuse unanimité qui fera trembler les tyrans, vous avez résolu de souscrire à la caisse du Tribunal mutuel collectif et de vous conformer aux décisions prises par cet organisme pour votre bien, quelles qu'elles puissent être, – que direz-vous, je vous le demande, de ce travailleur, puisque je dois le reconnaître comme tel, qui, en un pareil moment, déserte son poste et renie son drapeau, qui, en un pareil moment, passe à l'ennemi, agit en lâche et en renégat, qui, en un pareil moment, n'a pas honte de vous faire l'aveu

<sup>381</sup> Cf. Charles Dickens, *Temps difficiles*, partie II, chapitre IV, « Hommes et frères », p.197-207

<sup>382</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.97

ignoble et humiliant qu'il s'abstiendra et qu'il refuse d'être du nombre de ceux qui s'associent dans une lutte courageuse pour la Liberté et pour le Droit<sup>383</sup>?

Ce morceau de bravoure argumentatif porte deux caractéristiques ; la première est bien entendu la capacité de rédaction littéraire de Dickens, qui va jongler dans ce chapitre entre un sociolecte ouvrier très marqué et un discours argumentatif maîtrisé et rédigé dans un anglais presque (trop) pompeux ; la seconde caractéristique se manifeste par l'établissement d'une violente caricature des démagogues qui, en tant que bons orateurs, entraînent les foules à leur suite en les manipulant pour qu'elles suivent leurs consignes. On retrouve dans cet extrait tous les grands procédés argumentatifs, allant de l'anaphore (« *at such a time* » pour abattre Stephen Blackpool) à l'hyperbole (« *the injured pith and marrow of this land* »), en passant par la corde sensible du nationalisme (« *men and Englishmen* ») et en usant de phrases interminables (incises et subordonnées relatives) aux termes alambiqués, de manière à perdre l'auditeur dans une logorrhée qui va cependant lui laisser une impression d'intelligence de l'orateur. Les conséquences d'un tel discours se retrouvent dans la mention du Tribunal mutuel collectif (« *United Aggregate Tribunal* »), un beau pléonasme auquel les ouvriers ont adhéré en acceptant de se « conformer aux décisions prises par cet organisme pour [leur] bien, quelles qu'elles puissent être » (« *to abide by the injunctions issued by that body for [their] benefit, whatever they may be* »). Par conséquent, l'organisme qui prône la libération du prolétariat se l'attache par l'intermédiaire d'une contribution financière et d'une souscription, soumettant ainsi le corps social plus qu'il ne lui rend service ; mais cette condition étant noyée sous un flot de paroles vengeresses à l'encontre de celui qui refuse, il semble compliqué pour la masse de s'en apercevoir – d'autant plus que cette masse, à l'image de Blackpool, est facilement impressionnable du fait de son manque d'éducation. De plus, remarquons que le simple fait d'ostraciser Stephen agit comme un exemple qui pousse à l'approbation unanime de peur de subir le même opprobre, ce qui instaure également un climat de pression sociale. Ainsi, Dickens ne fait pas la critique directe du chartisme, mais il met en relief dans son œuvre un aspect négatif de ce *trade unionism*, qui relève presque du prêche aux ouailles, voire de l'embrigadement dans un combat auquel les ouvriers ne veulent pas nécessairement prendre part, comme nous le montre l'extrait suivant :

Slackbridge acted as fogleman, and gave the time. The multitude of doubtful faces (a little conscience-stricken) brightened at the sound, and took it up. Private feeling must yield to the common cause<sup>384</sup>.

---

<sup>383</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.199-200

**Traduction** : Slackbridge agit comme un chef de file et donna le signal. Les visages de cette foule perplexe (un peu travaillée de remords) s'éclairèrent en l'entendant et y répondirent. Les sentiments privés devaient s'effacer devant la cause commune<sup>385</sup>.

La mention des remords (« *conscience-stricken* ») se voit ici neutralisée par la « cause commune » (« *the common cause* ») qui justifie l'annihilation d'une forme de personnalité individuelle, rapprochant ainsi dangereusement les arguments de Slackbridge de ceux des utilitaristes, qui considèrent l'ensemble avant la personne. Il s'agit donc de tempérer les idéaux socialistes de Karl Marx et de Thomas Carlyle par l'intermédiaire d'une saynète en *tongue-in-cheek* dont l'auteur victorien a le secret, manière de montrer au lecteur que la fracture entre les deux nations ne provient pas que du manque de considération de la bourgeoisie envers le prolétariat. En ce sens, il poursuit la réflexion entamée dans l'œuvre de Benjamin Disraeli, *Sybil, ou les deux nations*, en 1845 ; il démontre par l'intermédiaire de cette saynète que la bourgeoisie n'est pas l'unique responsable de la division qui la sépare du prolétariat, et qu'il y a fondamentalement une différence de culture, de conception du monde et d'éducation – au-delà d'une simple différence de revenus – que les démagogues au sein du prolétariat entretiennent. Ce chapitre, qui se démarque dans *Temps difficiles* en ce qu'il attaque justement les syndicalistes démagogues au lieu de la bourgeoisie, nous prouve que la division politique qui règne en Angleterre trouve ses racines de part et d'autre du gouffre symbolisant la fracture ; ainsi, l'auteur victorien nous démontre que le rapprochement ne semble pas possible tant qu'il existera des profiteurs pour tenter d'envenimer les rapports entre les classes.

A la lumière de cette réflexion, nous avons donc pu constater que les auteurs victoriens n'ignorent pas l'émergence du prolétariat ; composer avec l'ère industrielle, c'est ainsi composer avec les nouvelles strates sociales et la redéfinition du système des classes. En ce sens, si la vision que nous apporte William Morris repose essentiellement sur les grands principes marxistes et est clairement orientée en faveur du prolétariat et de la révolution, Charles Dickens, quant à lui, tempère de manière très réaliste et proche du contexte les vellétés de changement économiques et politiques qui, pour certains, ne sont qu'un tremplin afin de manipuler la foule et de servir leurs idéaux en trainant à leur suite une masse soumise, embrigadée ou terrifiée. Par conséquent, le roman anglais du XIX<sup>e</sup> siècle, dans un certain sens, se fait le témoin de la division sociale qui s'est installée au moment de l'essor capitaliste ; la philosophie qui se développe en réponse à ce *take-off* bouleversant

---

<sup>384</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.100

<sup>385</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.225

cherche donc à appréhender la nouvelle masse sociale, à comprendre ses besoins, et se situe ainsi dans l'action brute et immédiate, comme le prône Marx ou comme le démontre le mouvement Chartiste, qui est d'ailleurs théorisé entre autres par un homme (Carlyle) qui n'y prend pas part. A l'inverse, du côté de la bourgeoisie, les philosophies se font plus abstraites, bien que d'une certaine manière, elles cherchent également à comprendre la redéfinition de la structure sociale pour pouvoir s'adapter au mieux aux changements qui frappent la classe triomphante du XIX<sup>e</sup> siècle.

## 2- *La bourgeoisie industrielle en quête d'une philosophie*

L'enjeu social qui gravite dans les sphères du prolétariat entraîne avec lui un autre questionnement, proche de l'étage supérieur de la société industrielle ; la bourgeoisie, en effet, est à première vue la grande gagnante des conséquences du *take-off*, puisque l'aristocratie se dilue finalement jusqu'à s'homogénéiser et s'intégrer à cette nouvelle élite. Or, qui dit pouvoir dit responsabilité, et pour cette nouvelle strate en pleine évolution, quelle posture adopter face aux protestations du monde ouvrier, qui pointe du doigt les privilégiés et réclame un partage équitable des tâches et des revenus ? Les représentations littéraires que nous présentent les trois auteurs de notre corpus nous portent toutes vers une philosophie particulière, mentionnée à de très nombreuses reprises dans notre développement : l'utilitarisme. Nous avons déjà défini cette philosophie établie par Jeremy Bentham et perfectionnée par John Stuart Mill comme étant l'un des piliers fondateurs du XIX<sup>e</sup> siècle, de par sa capacité à apporter une réflexion d'ensemble qui englobe tout à la fois des conceptions sur le bonheur et des intérêts liés à la société. Alors, à la lumière de ce courant de pensée, quelle image avons-nous de la bourgeoisie ? Dans sa quête d'une philosophie qui lui permettrait de légitimer sa position, a-t-elle trouvé une force, ou doit-elle s'avouer faible et incapable de se tenir dignement devant le prolétariat ?

- Traces d'un utilitarisme condamné *a posteriori* dans l'utopie de William Morris

Bien que le premier nom qui nous vienne à l'esprit soit celui de Charles Dickens lorsqu'on en vient à mentionner le traitement littéraire de l'utilitarisme, on peut néanmoins relever une discrète mention chez William Morris, qui le place dans la bouche du vieil Hammond, l'homme qui instruit Guest quant à la perception de l'ère industrielle depuis son XXI<sup>e</sup> siècle hypothétique.

Therefore, though they knew that the only reasonable aim for those who would better the world was a condition of equality; in their impatience and despair they managed to convince themselves that if they could by hook or by crook get the machinery of production and the management of property so altered that the 'lower classes' (so the horrible word ran) might have their slavery somewhat ameliorated, they would be ready to fit into this machinery, and would use it for bettering their condition still more and still more, until at last the result would be a practical equality (they were very fond of using the word 'practical'), because 'the rich' would be forced to pay so much for keeping 'the poor' in a tolerable condition that the condition of riches would become no longer valuable and would gradually die out. [...] You will see that as a theory this was not altogether unreasonable; but 'practically,' it turned out a failure [...] because it involved the making of a machinery by those who didn't know what they wanted the machines to do<sup>386</sup>.

**Traduction** : Et ainsi, tout en sachant que le seul but que pouvaient raisonnablement se fixer ceux qui voulaient améliorer le monde était l'établissement de l'égalité, ils arrivèrent pourtant, dans leur impatience et dans leur désespoir, à se convaincre que, s'ils parvenaient d'une façon ou d'une autre à modifier le mécanisme de la production et le régime de la propriété de façon que les classes inférieures (car telle était l'odieuse expression en usage) puissent voir apporter quelque allègement à leur servitude, elles seraient alors à même de s'intégrer dans le système et de l'utiliser pour améliorer toujours davantage leur condition, jusqu'à ce qu'enfin le résultat fût une égalité de fait (on aimait beaucoup se servir de ce mot « fait »), les « riches » devant alors payer si cher pour assurer « aux pauvres » une condition acceptable que la richesse cesserait d'être une condition enviable et disparaîtrait peu à peu. [...] Vous constaterez que cette théorie, en tant que théorie, n'était pas tellement déraisonnable ; mais « en fait », ce fut un fiasco [...] parce que cela revenait à la fabrication de tout un mécanisme par des gens qui ne savaient pas ce qu'ils voulaient faire faire à cette machine<sup>387</sup>.

Cet extrait permet d'une part une mise en perspective du rôle d'une bourgeoisie qui ne doit pas être perçue comme étant exclusivement malfaisante, rongée par le démon de l'économie et désireuse de neutraliser les réflexions sociales du prolétariat afin de l'exploiter pour en faire un instrument de production économique. Cette idée s'éloigne largement de la réalité sociale de l'époque, mais également de la représentation littéraire qui est faite de ce haut-du-panier dans les textes, puisqu'on découvre chez Morris une bourgeoisie qui est certes vectrice d'une forme d'esclavage du prolétariat, mais qui est surtout perdue quant à son rôle dans la société, et qui tente vainement de combler le fossé qui s'est creusé entre les pauvres et les riches (« *poor* » et « *rich* » dans l'extrait). La dernière phrase présente en fin de compte une classe sociale qui est parvenue à accomplir son ascension, qui a contribué à redéfinir une superstructure comparée à une machine, mais qui ne n'arrive pas à contrôler ce qu'elle a mis en place parce qu'elle ne sait pas dans quelle direction orienter l'avancée des masses (« *those who didn't know what they wanted the machines to do* ») – autrement dit, elle n'assume pas son rôle de nouveau leadership social et libère plus ou moins accidentellement le monstre capitaliste qu'elle a engendré en

<sup>386</sup> *Op.cit.* William Morris, *News from Nowhere*, p.66-67

<sup>387</sup> *Op.cit.* William Morris, *Nouvelles de nulle part*, p.250-250

se laissant emporter dans les rouages de son propre système. Qui plus est, Morris ne reprend pas ici une distinction que l'on trouve très clairement chez Dickens entre un théoricien adepte de l'utilitarisme (Thomas Gradgrind) et un industriel cupide et pragmatique (Boulderby), ce qui nous prouve également qu'il ne faut pas considérer cette classe sociale comme étant un ensemble homogène, mais la concevoir avec davantage de nuance, notamment en séparant bien dans notre réflexion les industriels exploitants et les théoriciens politiques et philosophiques. D'autre part, à présent que cette image préconçue est brisée, on remarque le terme fondateur qui justifie presque l'ensemble de la citation, à savoir le mot « Fait », traduit de l'anglais « *practical* ». Ce simple mot nous permet à présent de parcourir l'ensemble de notre corpus, avec le père « éminemment pratique » qu'est Thomas Gradgrind (« *eminently practical father* ») dans *Temps difficiles* et la famille « éminemment pratique » de Michel Dufrénoy dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*. La traduction par l'intermédiaire du « fait » n'est évidemment pas sans évoquer le prêche quasi-religieux par lequel débute le roman de Dickens, et l'on retrouve ainsi un lien qui relie nos œuvres entre elles sous la houlette de cette fameuse philosophie utilitariste.

- Sources théoriques de l'utilitarisme et révision philosophique postérieure à l'écriture de *Temps difficiles*

Mais qu'est-ce que ce « fait », précisément ? Et surtout, reflète-t-il réellement les idées défendues par Jeremy Bentham et John Stuart Mill<sup>388</sup> ? En réalité, il faut avant tout partir du terme « *practical* » pour comprendre le rapport qu'entretiennent nos auteurs avec cette philosophie ; car si le terme « pratique » peut signifier « utile », le terme anglais renvoie de son côté à quelque chose qui possède une application effective, et qui est donc pourvu d'un aspect pragmatique. Dans tous les sens, qu'il soit français ou anglais, l'adjectif rattache le nom sur lequel il porte à une réalité concrète, loin d'une forme d'abstraction métaphysique. Or, l'utilitarisme considère ce qui est « utile » comme étant ce qui permet d'accroître la somme de bonheur total d'une société ; selon Bentham et Mill fils, il faut tendre, dans chacun de nos actes, à agir dans l'intérêt de l'augmentation de cette somme de plaisir/bien-être<sup>389</sup>, et ainsi mesurer la moindre de nos actions, non pas en fonction de nos affects ou de

---

<sup>388</sup> Rappelons rapidement que John Stuart Mill est un disciple de Bentham du fait de la relation amicale que ce dernier entretenait avec son père, James Mill. Aussi l'éducation du jeune John est-elle essentiellement basée sur l'utilitarisme des premières heures, qu'il connaît donc de suffisamment près pour se permettre le moment venu de le reformuler différemment.

<sup>389</sup> Attention, le plaisir et le bonheur sont deux notions philosophiques distinctes, l'un étant une satisfaction immédiate et passagère, corporelle ou spirituelle, et l'autre étant un état de bien-être prolongé portant à la fois sur le corps et l'esprit. Bentham définit le *welfare* conduisant au *greatest happiness* comme étant une somme de « plaisirs », tandis que John Stuart Mill le redéfinit comme étant une somme de « bien-être » (la traduction

nos intérêts personnels, mais plutôt de manière altruiste, en considérant le résultat effectif comme étant bon ou mauvais par rapport à la manière dont il va influencer sur ce quota de bonheur commun. Ainsi, le « fait » tendrait, de manière objective, à accroître la production de bonheur de la société en se basant sur un jugement pragmatique, et non pas sur des considérations limitées à une seule personne<sup>390</sup>. *A priori*, l'utilitarisme serait donc une philosophie qui prend en compte le bonheur de tous, et cherche à l'atteindre de manière rationnelle. Toutefois, cet aspect majeur n'apparaît visiblement pas chez William Morris, qui nous mentionne les « faits » de manière très péjorative, au côté de termes comme « classes inférieures » (« *lower classes* ») ; selon ses termes, l'utilitarisme n'aurait été rien de plus qu'une forme de mode de l'esprit, qui a fini par s'estomper avec la disparition de la société capitaliste. Cet amalgame n'est d'ailleurs pas établi uniquement dans les *Nouvelles de nulle part*, et on le retrouve largement développé dans *Temps difficiles*, à tel point que le texte commence sur la présentation de ces fameux « *Facts* ». Thomas Gradgrind est l'homme des faits, Coketown est la ville des faits, et comment ne pas voir dans les trois parties du roman la mention d'un ensemencement et d'une récolte<sup>391</sup> qui sont les fruits d'une éducation des petits Gradgrind à l'aide de ces mêmes faits. Ainsi, tout comme il faut lire le roman de Morris à la lumière de Marx, il semblerait que le roman de Dickens soit de la même manière basé sur une solide critique de l'utilitarisme – ce qui serait cohérent lorsqu'on sait que Thomas Carlyle se dressait contre cette philosophie, qu'il jugeait beaucoup trop amoral, notamment par rapport à la conception d'un bonheur rationnel, trop éloigné des passions et des affects, qui sont selon lui la source d'un véritable bonheur. On retrouve ici une opposition philosophique entre un bonheur final qui peut être atteint soit par les voies rationnelles et logiques, soit par les sentiments et les émotions humaines (un bonheur de l'esprit contre un bonheur du cœur, pourrions-nous dire).

Pour autant, la morale est l'un des piliers fondateurs de l'utilitarisme, qui place sa définition du côté de l'action et non du côté de la réflexion. Le dilemme ne doit plus exister

---

change en français, mais le terme *welfare* demeure en anglais, il est simplement rethéorisé par J.S. Mill). Ce dernier retravaille la notion à la suite d'une critique de Thomas Carlyle, qui présente l'utilitarisme benthamien comme étant une philosophie hédoniste bonne à appliquer si l'on veut que la société se vautre dans des orgies, à l'instar des pourceaux d'Epicure, afin d'accroître son bonheur collectif. Le bien-être, redéfini par John Stuart Mill, ordonne ainsi les bienfaits en plaçant ceux de l'esprit avant ceux du corps. Notons enfin que la critique qui est faite de l'utilitarisme dans les *Temps difficiles* de Dickens porte sur les théories philosophiques de Jeremy Bentham, et non pas sur celles de John Stuart Mill, qui sont postérieures à la parution du roman.

<sup>390</sup> Cf. Jeremy Bentham, *An introduction to the Principles of Morals and Legislation*, ed. James Henderson Burns et Herbert Lionel Adolphus Hart, London, Athlone press, 1970 & John Stuart Mill, *Utilitarianism and other essays*, ed. Alan Ryan, 1987, London, New York, Victoria [etc.], Penguin Books.

<sup>391</sup> Les semences (« *Sowing* »), « La moisson » (« *Reaping* »), « L'engrangement » (« *Garnering* »), en référence à l'*épître aux Galates* (6,7) : « ce que l'homme sèmera, cela aussi il le moissonnera. »

dans l'homme : l'action qui accroît notre bonheur est morale, celle qui ne l'accroît pas n'est pas morale – et puisque l'utilitarisme est altruiste et pense à la société avant l'individu, toute action ne peut jamais blesser que celui qui l'accomplit, et peut-être endommager quelques personnes au passage, sans pour autant diminuer la somme totale de plaisir/bien-être humain, sinon le sacrifice ne serait pas utile. Cette philosophie à la fois eudémoniste (i.e. la recherche du bien-être/plaisir comme but de l'existence humaine) et conséquentialiste (i.e. qu'elle ne prend en compte que les conséquences d'un acte, à savoir le fait qui en résulte) n'est pourtant pas représentée comme telle dans le roman de l'auteur victorien, et bien au contraire, il semble se moquer violemment des utilitaristes, pour qui un cheval ne peut pas figurer sur du papier peint parce qu'un cheval ne marcherait jamais sur un mur. Alors comment passe-t-on d'un courant de pensée tourné vers le bonheur à une forme d'idéal sectaire qui a pour vocation de détruire l'imagination ? Selon le modèle de Bentham, il faut avant tout se baser sur le plus grand bonheur pour le plus grand nombre, ce qui permettrait de redéfinir un modèle social dans lequel chacun aspire à augmenter cette jauge de plaisir commun par l'intermédiaire de l'action – la quantité de plaisir étant plus importante que sa qualité, ce que Mill transforme quelques années plus tard, face aux critiques de Carlyle, afin de faire de l'utilitarisme une philosophie qui prend en compte la qualité du plaisir, notamment en mettant ceux du corps en-dessous de ceux de l'esprit. Toutefois, en 1854, au moment de l'écriture et de la parution de *Temps difficiles*, c'est avant tout la philosophie de Bentham qui importe, et son pragmatisme radical sert de base de travail pour l'établissement de la caricature romanesque que vont devenir Gradgrind et Coketown. Dès lors, il est mis en valeur que la recherche constante de l'action ne permet plus le temps pour l'imagination, et que de la sorte, il ne demeure plus que les « faits », qui sont conduits à être dénaturés, puisque dans le roman, ils sont représentatifs d'une forme de scientisme : le « fait » serait défini comme étant ce qui peut effectivement arriver dans la réalité, et cela devient alors la seule condition de réalisation de la pensée, et non plus du bonheur. Par l'exacerbation des traits caractéristiques de la pensée de Bentham, on en perd soudain le fondement, puisqu'il n'est plus question de plaisir, mais de scientisme poussé à l'extrême, devenu la condition d'une rationalisation du monde. Tout comme le terme « utile », le terme « fait » est moqué car repris dans son acception la plus courante.



- Charles Dickens et Jules Verne : représentations littéraires d'un utilitarisme phagocyté par la doctrine capitaliste

Faut-il pour autant en déduire que Dickens n'a pas pris la peine d'examiner la philosophie de Bentham et qu'il s'en moque pour le principe ? Précisons avant toute chose que Thomas Carlyle entretenait une correspondance avec John Stuart Mill<sup>392</sup>, et qu'il semble donc peu probable que Dickens n'ait pas eu une connaissance, tout du moins parcellaire si ce n'est intégrale, du courant de pensée dont il traite – d'autant plus lorsqu'on constate sa tendance à l'investigation quand il s'agit d'écrire sur un sujet précis. Pour comprendre la critique et ses raisons, il faut examiner la situation de la famille Gradgrind, et analyser de plus près les rapports entre Thomas et ses enfants. Nous savons déjà qu'il se définit comme étant un père « éminemment pratique », et c'est ainsi qu'il conseille à sa fille de se marier :

Why, my dear Louisa, [...] I would advise you (since you ask me) to consider this question, as you have been accustomed to consider every other question, simply as one of tangible Fact. The ignorant and the giddy may embarrass such subjects with irrelevant fancies, and other absurdities that have no existence, properly viewed - really no existence - but it is no compliment to you to say, that you know better. Now, what are the Facts of this case? [...] It appears to me that nothing can be plainer. Confining yourself rigidly to Fact, the question of Fact you state to yourself is: Does Mr. Bounderby ask me to marry him? Yes, he does. The sole remaining question then is: Shall I marry him? I think nothing can be plainer than that<sup>393</sup>?

**Traduction** : – Eh bien, ma chère Louisa [...], puisque tu me le demandes, je te conseillerai de considérer cette question comme tu as été habituée à considérer toute autre question, simplement comme un fait tangible. Les ignorants et les étourdis peuvent embrouiller de tels sujets en y mêlant des rêveries saugrenues et autres absurdités qui, si on les examine de la bonne façon, sont inexistantes, absolument inexistantes ; mais ce n'est pas te flatter que te dire que tu sais à quoi t'en tenir là-dessus. Et maintenant voyons un peu les faits. [...] Il me semble que rien n'est plus simple. Si tu t'en tiens rigoureusement aux faits, la question de fait que tu te poses à toi-même est celle-ci : Mr. Bounderby me demande-t-il de l'épouser ? Oui, il me le demande. La seule question qui reste est donc : L'épouserai-je ? Je crois qu'il ne peut y avoir rien de plus simple<sup>394</sup>?

Les considérations qui sont ici exposées sont susceptibles d'interpeller le lecteur, puisque nous sommes en présence d'une jeune femme qui n'est pas obligée au mariage par l'autorité patriarcale, mais qui se voit forcée par son éducation – bel et bien venue de son père cette fois – de considérer sa future union en fonction des faits. Il est donc clairement établi que l'amour n'a pas sa place dans la balance, ce qui ne serait pas excessivement choquant au XIX<sup>e</sup> siècle si Thomas Gradgrind imposait sa volonté à sa fille ; mais dans un

<sup>392</sup> Cf. Edward Jenks, *Thomas Carlyle and John Stuart Mill*, Book on Demand Ltd., 2013, 262 p.

<sup>393</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.69

<sup>394</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.146-147

cas où elle possède une opportunité de choix, elle se retrouve bridée par l'utilitarisme, qui exclut tout sentiment de l'équation, parce qu'ils brouillent les faits (« *The ignorant and the giddy may embarrass such subjects with irrelevant fancies* »). Ne pas prendre ses affects en compte devient dès lors une preuve d'intelligence et d'éducation, puisque cela permet de simplifier une situation pour pouvoir la gérer de manière pragmatique, afin de prendre ensuite une décision qui sera dans l'intérêt de chacun, du moins d'un point de vue factuel. Aussi l'utilitarisme apparaît-il ici comme étant une décision, source d'un bonheur qui devra se manifester dans l'action du mariage ; néanmoins, cette philosophie repose chez Dickens sur un paradoxe, puisque l'exclusion des affects rejette par là même toute possibilité de bonheur. La question qui se dresse au centre de *Temps difficiles* met en perspective la philosophie utilitariste : peut-on réellement parvenir au bonheur de manière rationnelle et objective ? Ou bien le bonheur est-il une résultante des passions qui régissent le cœur humain ? Pour Thomas Gradgrind, « il n'y a rien de plus simple » (« *nothing can be plainer than that* ») que cette décision concernant le mariage, et pourtant la situation va revenir frapper de plein fouet le père de famille, dans ce même bureau, une dizaine de chapitres plus loin, lorsque sa fille s'effondre à ses pieds, malheureuse et perdue, apprenant à l'adepte des faits que rien n'est jamais simple lorsqu'on traite de l'âme humaine et de son fonctionnement :

'Some persons hold [...] that there is a wisdom of the Head, and that there is a wisdom of the Heart. I have not supposed so; but, as I have said, I mistrust myself now. I have supposed the head to be all-sufficient. It may not be all-sufficient; how can I venture this morning to say it is! If that other kind of wisdom should be what I have neglected, and should be the instinct that is wanted, Louisa<sup>395</sup>

**Traduction** : – Quelques personnes estiment qu'il y a une sagesse de l'esprit et une sagesse du cœur [...]. Je ne le croyais pas, mais comme je te l'ai dit, à présent je me méfie de moi-même. Je croyais que le cerveau suffisait à tout. Il est possible qu'il ne suffise pas à tout. Comme pourrais-je affirmer ce matin qu'il suffit à tout ! Si cette autre sorte de sagesse était celle que j'ai négligée, si elle était cet instinct dont nous avons besoin, Louisa...<sup>396</sup>

A la lumière de cette citation, nous pourrions voir l'œuvre de Dickens comme établissant une mise en garde (une fois de plus) contre une pensée qui peut aisément dériver vers un pragmatisme amoral. L'exclusion des affects humains est représentée comme étant un danger qui peut mener au malheur, et bien que ce ne soit pas ce que préconise Mill, la philosophie première de Jeremy Bentham offre des possibilités de dérive en direction de cet aspect, si l'on s'en tient à considérer les faits. Toutefois, comme nous l'avons déjà dit

<sup>395</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.156-157

<sup>396</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.308

plus tôt, la morale est bien prise en compte, de même que le bonheur collectif, dans les principes premiers de l'utilitarisme. La dénonciation ne porte donc pas sur un courant de pensée en lui-même, mais davantage sur les dérives possibles de ce dernier ; et tout comme Morris avec Marx, Dickens met en place un *exempli gratia* par l'intermédiaire de *Temps difficiles*, afin d'expliciter dans la trame narrative ce que pourrait devenir un monde de faits.

En poursuivant le raisonnement autour de l'utilitarisme, on comprend l'usage que pourrait en faire une bourgeoisie en quête de légitimation de sa position sociale, notamment si l'on couple cette philosophie avec une logique capitaliste. Il est en effet aisé de faire l'amalgame entre le système de fait utile et le système économique, en considérant alors que l'argent engrangé contribue à une somme de bonheur en ce qu'il permet l'élévation du niveau de vie. L'utilitarisme de Bentham ne prenant en compte que la quantité de bonheur, et non pas sa répartition, la bourgeoisie trouve alors le moyen de légitimer sa position – tandis que Mill pose une limite plus ferme aux dérives avec son plus grand bonheur pour le plus grand nombre. L'exploitation ouvrière ne nourrit plus seulement un système économique à des fins productives, mais dans le but d'arriver à un fait qui est l'obtention d'une rémunération, cette dernière permettant de fait de s'acheter ce qu'il faut pour subsister, et donc d'être heureux. La machine n'est dès lors, sous cet angle particulièrement immoral, plus un instrument d'asservissement, mais bien une voie ouverte vers un bonheur pragmatique ; ainsi, les ouvriers n'ont plus à se plaindre de leur condition de travail, puisque la production et le rendement permettent de générer des revenus, donc du plaisir pour une partie de la population – et dans le pire des cas, le sacrifice des ouvriers est compté au rang des devoirs pour satisfaire l'accroissement de la somme de bonheur de la société. C'est par l'intermédiaire de cet amalgame entre bonheur dans les faits et production d'un revenu économique que nous en arrivons à une logique dans laquelle l'argent fait le bonheur, et où donc l'exploitation pour générer du profit devient légitime. Cela justifie le fait que, chez Jules Verne, on découvre la famille éminemment pratique<sup>397</sup> des Boutardin/Dufrénoy – encore une fois composée de bourgeois possédant une importance sociale, puisque le chef de famille Boutardin est un banquier – sous l'angle économique.

M. Stanislas Boutardin était le produit naturel de ce siècle d'industrie; il avait poussé dans une serre chaude, et non grandi en pleine nature ; homme pratique avant tout, il ne faisait

---

<sup>397</sup> Cf. Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, chapitre III, « une famille éminemment pratique », p.45-50 de l'édition de référence.

rien que d'utile, tournant ses moindres idées vers l'utile, avec un désir immodéré d'être utile, qui dérivait en un égoïsme véritablement idéal ; joignant l'utile au désagréable, comme eût dit Horace ; sa vanité perçait dans ses paroles, plus encore dans ses gestes, et il n'eût pas permis à son ombre de le précéder; il s'exprimait par grammes et par centimètres, et portait en tout temps une canne métrique, ce qui lui donnait une grande connaissance des choses de ce monde ; il méprisait royalement les arts, et surtout les artistes, pour donner à croire qu'il les connaissait ; pour lui, la peinture s'arrêtait au lavis, le dessin à l'épure, la sculpture au moulage, la musique au sifflet des locomotives, la littérature aux bulletins de Bourse.

Cet homme, élevé dans la mécanique, expliquait la vie par les engrenages ou les transmissions ; il se mouvait régulièrement avec le moins de frottement possible, comme un piston dans un cylindre parfaitement alésé ; il transmettait son mouvement uniforme à sa femme, à son fils, à ses employés, à ses domestiques, véritables machines-outils, dont lui, le grand moteur, tirait le meilleur profit du monde<sup>398</sup>.

On constate qu'ici « utile » a repris pleinement son sens courant, et ne porte plus en lui le sémantisme que lui donnait Bentham – à savoir la quantité de bonheur qui peut résulter d'une action. « Utile » est désormais associé au scientisme, à une volonté de cadrer le monde en se basant sur des « faits », qui sont également interprétés au pied de la lettre, et bien qu'on retrouve toujours l'idée d'une philosophie de l'action qui demande réflexion avant tout agissement, on découvre aussi une dimension plus « égoïste », comme le dit Verne, qui ne prend plus en compte le bonheur collectif, mais bien l'intérêt personnel. La philosophie utilitariste, pourtant basée sur un bonheur collectif qui dépend d'un altruisme individuel, est dès lors entièrement dénaturée. Il n'est pas impossible de voir-là une caricature qui ne découle pas d'une interprétation directe des textes de Bentham, mais plutôt d'une relecture de Dickens ; les échos entre les chapitres, puis entre les caractéristiques d'un Boutardin agissant comme Thomas Gradgrind, avec ses instruments, et ressemblant au banquier égoïste qu'est Bounderby, nous laisse envisager une passerelle plus que probable entre les deux œuvres, d'autant plus lorsqu'on sait que la traduction de William Little Hughes est parue en 1857 en France, et que *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* aurait été rédigé du côté de l'année 1863. L'amalgame entre économie capitaliste et vocabulaire utilitariste viendrait alors d'une lecture trop littérale de Dickens, qui pour sa part a repris nombre d'éléments utilitaristes et, selon la tradition de la satire, les a dénaturés ou poussés à l'extrême pour les moquer. Verne restant dans cet esprit de la caricature, on peut très largement supposer qu'il s'inspire de l'ouvrage de Dickens<sup>399</sup>. Toutefois, il amplifie un

---

<sup>398</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, p.46-47

<sup>399</sup> On retrouve l'influence de l'auteur britannique dans les œuvres les plus industrielles de Jules Verne, telles que *Les cinq cents millions de la Béguin* (1879), où l'on découvre deux villes industrielles dont le portrait ressemble beaucoup au Coketown des *Temps difficiles*, avec les fumées et les cheminées montrées comme étant crasseuses. Parmi les autres œuvres similaires ou inspirées du monde victorien dépeint par Dickens, on retrouve l'accent utilitariste de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, sur lequel nous reviendrons plus tard, ainsi que l'œuvre *P'tit bonhomme* (1893) ; l'action du roman se déroule en Irlande, et le caractère picaresque de cet enfant qui

aspect littéraire puisqu'il accroît la mécanisation du personnage, là où l'auteur victorien privilégie le caractère émotionnel et la « sagesse du cœur » (« *wisdom if the Heart* »). *De facto*, Verne met donc en concordance utilitarisme (théorisé par Jeremy Bentham et John Stuart Mill), machinisme (critiqué par Marx et Engels) et capitalisme, ce qui contribue à donner une vision complète, mais néanmoins déformée des enjeux de la Révolution Industrielle, puisque ces différentes philosophies sont parfois incompatibles – l'utilitarisme étant altruiste et le capitalisme étant individualiste, ou bien encore l'utilitarisme n'étant pas une philosophie normalement connectée aux machines, mais qui s'y trouve ramenée du fait de l'amalgame avec la société de production et de consommation de masse. Aussi la réunion de toutes ces notions dans un même texte provoque forcément un ensemble de conséquences et d'associations qu'il faut consciencieusement analyser avant de porter un jugement certain sur l'un de ces concepts. De plus, si chez Dickens on retrouve une bourgeoisie en quête d'une philosophie qui puisse légitimer son statut de nouvelle classe dominante, le Nantais aurait plutôt tendance à tirer cette représentation vers le bas, en plaçant M. Boutardin en position d'infériorité morale devant Michel, puisque son caractère presque mécanique et ses croyances scientistes et absolutistes aboutissent à un effet de ridicule plus prononcé encore que dans *Temps difficiles*, si bien qu'il n'y a plus aucune légitimité pour la bourgeoisie. Cependant, Verne ne représentant pas forcément le prolétariat, et encore moins à la manière de Dickens, le contraste est atténué et le jugement ne se porte cette fois que sur ce haut-du-panier.

Ainsi la situation de la bourgeoisie évolue d'un roman à l'autre, puisqu'elle est tout d'abord perçue *a posteriori* comme étant une strate sociale démunie chez Morris ; créatrice du monstre capitaliste et de la machine (dont les rouages sont à la fois technologiques et sociaux), elle n'a pas su le maîtriser faute d'un véritable objectif. A la tête de la société, elle cherche donc à acquérir une légitimité, notamment en se penchant en direction d'un pragmatisme qui, de prime abord, devait apporter le bonheur et se retrouve finalement à exploiter le prolétariat pour produire toujours plus ; *Temps difficiles* est, en un sens, la parabole du fait qui se retourne contre son plus fidèle croyant, Thomas Gradgrind, et permet la prévention contre une société trop peu morale et trop peu concernée par les émotions d'autrui. La bourgeoisie de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, dans la logique d'anticipation, marque le stade supérieur de cette évolution, qui entérine l'amalgame entre utilitarisme et

---

survit dans un contexte d'exploitation industrielle n'est pas sans rappeler *Oliver Twist* (1839), ainsi que l'engagement de Dickens contre le travail des enfants. Cela nous permet donc de supposer que la vision que Jules Verne a du monde anglo-saxon lui provient en partie de sa lecture des écrits de l'auteur victorien. (répétition de la note 36, p.24)

société de consommation en s'éloignant définitivement des idées énoncées par Jeremy Bentham et John Stuart Mill, mais en se rapprochant par là même de la question technologique. En effet, c'est dans ce dernier texte que la machine réapparaît de manière prégnante – bien qu'elle soit également la cause qui conduit à l'élaboration d'une bourgeoisie dominante et d'une quête d'idéal – où elle se retrouve couplée à un fondement scientifique et à une série de principes égoïstes, représentatifs de la société de consommation qui prend racine au moment de la Révolution Industrielle. On relève notamment l'alliance qui s'établit dans notre dernier extrait entre « le meilleur profit du monde » et l'homme « machine-outil ». Par conséquent, il faut désormais, à la toute fin de notre raisonnement, nous interroger sur l'écriture récurrente de personnages qui, loin d'être des modèles d'émotion, de vertu et de grandiloquence pathétique, se rapprochent dangereusement du modèle d'un *homo mechanicus*.

### 3- Homo oeconomicus et Homo mechanicus : *humain trop inhumain*

La confusion que nous avons relevée précédemment entre utilitarisme et science économique se comprend également à l'aune des travaux rédigés par John Stuart Mill, qui n'a pas seulement traité de société en ce qui concerne la philosophie du bonheur au XIX<sup>e</sup> siècle ; il est en effet l'auteur des *Principes d'économie politique*<sup>400</sup> (1848), ce qui apporte un début de justification à l'amalgame entre la tentative d'atteinte du bonheur collectif *via* les faits utiles et la notion d'*homo oeconomicus*. On considère que ce dernier principe prend naissance chez Mill, puis que l'homme économique est défini plus tard, selon l'économiste américain Gary Becker<sup>401</sup>, comme étant une créature qui cherche à maximiser sa satisfaction en utilisant au mieux ses ressources, et qui, *de facto*, fait reposer son jugement sur cette idée d'une décision utile visant précisément à la maximisation de cette satisfaction. Aussi faut-il différencier avant toute chose la notion de bien-être personnel et la notion de bien-être social, car la visée des Utilitaristes cherche à atteindre un bonheur collectif en se reposant sur une forme d'altruisme, voire de sacrifice, comme nous l'avons déjà dit auparavant.

---

<sup>400</sup> John Stuart Mill, *Principles of Political Economy with Some of their Applications to Social Philosophy*, London, John W. Parker, 2012

<sup>401</sup> Gary S. Becker, *Human Capital: A Theoretical and Empirical Analysis, with Special Reference to Education*, Chicago, University of Chicago Press, ([1964], [1993], 3<sup>e</sup> éd.)

- Disruption de l'amalgame entre capitalisme et utilitarisme dans *Temps difficiles et Paris au XX<sup>e</sup> siècle*

La notion d'*homo œconomicus* a été amplement critiquée au XX<sup>e</sup> siècle, notamment par Pierre Bourdieu<sup>402</sup>, mais ce n'est pas ici l'histoire de l'économie qui nous intéresse ; il faut simplement parvenir à une dissociation logique des deux éléments que sont la philosophie utilitariste et le monde capitaliste, afin de comprendre la notion dont nous sommes en train de parler. Pour cela, il est possible de se référer à une étude menée *a posteriori*, qui contribue amplement à marquer la différence entre ces deux systèmes de pensée (bien que les deux, capitalisme et utilitarisme, aient un lien avec l'économie) ; le dilemme du prisonnier<sup>403</sup>, énoncé en 1950 par Albert W. Tucker<sup>404</sup>, nous présente un modèle basé sur un jeu au sein duquel les deux joueurs, s'ils ne communiquent pas et ne jouent la partie qu'une seule fois, choisiront plus aisément la trahison de l'autre que la coopération, car l'esprit de chaque participant envisage de manière rationnelle la possibilité que l'autre le trahisse, et aussi choisit-il la trahison pour éviter d'être définitivement perdant. Cette expérience met ainsi en valeur le fait que l'homme, en l'absence de garantie d'un intérêt, préfère s'assurer lui-même son propre gain plutôt que de compter sur l'action d'autrui ; au terme de ce dilemme, la nature humaine semble pencher davantage vers un individualisme qu'un altruisme pur. Par conséquent, l'utilitarisme serait dans notre exemple le sacrifice de soi pour l'autre, en espérant qu'il fasse de même pour nous, tandis que le capitalisme reposerait sur l'idée d'individualisme farouche, ouvert à la possibilité de la trahison de l'autre. De ce fait, si les méthodes de rationalisation sont similaires, la distinction entre les deux principes repose sur une perception humaine de la société. Au terme de ce raisonnement, il faut néanmoins admettre que l'*homo œconomicus* paraît entraîner une rupture du contrat social de par son égoïsme et sa cupidité – il fait ainsi passer un bien-être personnel et financier avant un bonheur collectif, parce que dans ce bonheur collectif, rien ne lui garantit qu'il en bénéficiera individuellement.

Pourquoi donc disserter au sujet de cet *homo œconomicus* ? Parce qu'il représente la première marche fondatrice qui conduit à la conception d'un *homo mechanicus*. En effet, le premier triomphe de la raison repose sur la construction d'un système économique dépendant des pertes et des profits, alors que la machine entre dans les villes et fonde l'ère

---

<sup>402</sup> Pierre Bourdieu, *Les structures sociales de l'économie*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

<sup>403</sup> Nicolas Eber, *Le dilemme du prisonnier*, La Découverte, collection Repères, juin 2006.

<sup>404</sup> Albert W. Tucker (1905 – 1995) était un mathématicien américain qui a notamment réfléchi sur la théorie des jeux et leur rapport aux proportions statistiques.

industrielle. L'objectif n'y est plus d'alimenter une population ou d'assurer la survie d'une société ; à partir de ce moment, il y a fondation de ce fameux Marché-Mondial (« *World-Market* ») dont nous parle William Morris dans ses *Nouvelles de nulle part*. Il faut alors considérer que John Stuart Mill prônait une répartition équitable des richesses issues de la production industrielle, ce qui éloigne la philosophie utilitariste de cet aspect économique basé sur un profond principe d'égoïsme – autrement dit, sur la peur de ne pas avoir le droit à une part du gâteau financier. Le capitalisme résulte par conséquent des principes de bénéfice personnel que l'on découvre chez Josiah Bounderby, dans *Temps difficiles* de Charles Dickens ; son refus de fournir des salaires et des conditions de vie décentes à ses ouvriers ne provient pas d'une quelconque adhésion à la philosophie du fait de Gradgrind, mais uniquement d'un besoin atavique de gain personnel qui semble ancré dans l'ADN humain. En ce sens, la Révolution Industrielle n'a pas uniquement permis l'essor d'une production machiniste, mais le réveil d'une forme d'humanité dépravée, ne reposant que sur un instinct animal de survie, transformé dans le milieu social en besoin financier. L'ensemble de notre développement gravite en effet autour de ce point ; le capitalisme justifie l'usage néfaste de la machine, or la machine permet l'expansion du capitalisme et sa prolifération – car s'il existait déjà sous forme d'embryon dans les siècles passés, le XIX<sup>e</sup> le débride et lui permet d'atteindre une ampleur monumentale. La critique se serait limitée à William Morris, marxiste dans l'âme, il aurait été possible de trouver une revalorisation humaine du capitalisme chez Dickens ou Verne ; mais aucun auteur n'apporte une vision positive de ce système qui cherche à produire pour produire, la raison mise en figure de proue, dans le simple but de nourrir cet *homo æconomicus* individualiste et de lui fournir son quota quotidien de bien-être comptabilisé. On en retrouve d'ailleurs un exemple, parmi d'autres, dans *Temps difficiles*, à propos du collègue dévoué de Mrs. Sparsit, Bitzer, et de la charité dont il ferait preuve envers sa mère :

It must be admitted that he allowed her half a pound of tea a year, which was weak in him: first, because all gifts have an inevitable tendency to pauperise the recipient, and secondly, because his only reasonable transaction in that commodity would have been to buy it for as little as he could possibly give, and sell it for as much as he could possibly get; it having been clearly ascertained by philosophers that in this is comprised the whole duty of man - not a part of man's duty, but the whole<sup>405</sup>.

**Traduction** : Il faut reconnaître qu'il lui allouait une demi-livre de thé par an, ce qui était une faiblesse de sa part, premièrement parce que tous les cadeaux tendent inévitablement à habituer ceux qui les reçoivent à compter sur le secours d'autrui, secondement parce que la seule transaction raisonnable qu'il aurait dû faire concernant cette denrée aurait été de l'acheter au prix le plus bas possible pour le revendre au prix le plus élevé possible, les

---

<sup>405</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.80



philosophes ayant clairement établi que la totalité des devoirs de l'homme sont compris là-dedans – non pas seulement une partie de ses devoirs, mais leur totalité<sup>406</sup>.

Cette citation nous apporte par le texte la preuve de toute la théorie que nous avons présentée précédemment. On y retrouve cette rupture avec le rapport à l'autre (« *tendency to pauperise the recipient* »), remplacé par une conception numérale et mercantile qui contribue à l'éradication du rapport humain. Or, c'est lorsque le rapport humain s'efface que l'immoralité commence à s'insinuer dans la société, puisque l'homme, n'ayant plus de référent semblable à lui-même, ne se comporte plus qu'en fonction de son propre intérêt, sans accorder davantage d'attention à ses pairs. C'est l'idée que l'on retrouve dans notre extrait, avec un remplacement de la relation affective (« *gifts* ») par une relation plus rationnelle, basée sur les chiffres provenant de l'économie de marché. Le véritable siège de ce dangereux appauvrissement moral ne réside cependant pas intégralement dans cet exemple capitaliste, puisqu'on constate à la dernière phrase une mise en avant d'un basculement dans l'extrême avec un parallèle entre la partie des devoirs et leur totalité (« *not a part of man's duty, but the whole* »), manière de signaler la menace d'une rationalisation commerciale totale, qui conduit à la disparition de l'humanité dans le cœur même de l'être humain. Cette critique s'adresse à son temps avec la mention des « philosophes », et l'on peut songer ici qu'il ne s'agit pas nécessairement de viser l'utilitarisme, mais d'une dérive capitaliste<sup>407</sup> employée au service d'un système dénaturé et dénaturant – toujours est-il que l'apparition de l'idée d'une philosophie capitaliste matérialise l'image d'une propagation de ce mode de pensée à l'ensemble de la société, avec cette apparence de principe de vie, ou de précepte qui permet, d'une certaine manière, d'atteindre le bonheur par l'intermédiaire des recettes d'une comptabilité.

L'homme rationnel chez Dickens résulte ainsi d'un amalgame entre utilitariste et capitaliste, puisque les deux semblent poursuivre un but relié de très près aux chiffres et aux possibilités. Toutefois, notons que Thomas Gradgrind se démarque du capitalisme en ce qu'il cherche à quantifier l'humain par des chiffres, mais ne se soucie pas de ses revenus ; ce serait davantage le personnage du Bounderby qui incarnerait alors le capitalisme pur, concentré sur les recettes et réticent face aux dépenses. Cela conduit l'auteur à façonner sa trame narrative de manière à dresser la solide critique d'une société

---

<sup>406</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.168-169

<sup>407</sup> Nous en revenons à une mauvaise interprétation du terme « utile » qui, associé à l'idée de pragmatisme, est vu comme étant un principe d'action amoral. Or, rappelons bien que pour les utilitaristes, ce terme signifie avant tout « la somme de bien-être qui peut être apportée au bonheur collectif », et non pas « ce qui sert les intérêts d'un seul individu ».

qui, en allant trop vers les extrêmes, perd un peu plus d'humanité à chaque chapitre. Dès l'école, le monde est rationalisé, à tel point que l'imagination semble proscrite, quitte à poursuivre ce fonctionnement en allant à l'encontre de la nature humaine. On découvre dans *Temps difficiles*, au milieu de ce décor quasi-orwellien avant l'heure, la jeune Sissy Jupe, adoptée par la famille Gradgrind alors qu'elle venait du monde du cirque, symbole de l'imagination et de l'enfance, sans parler de son but intrinsèque de divertissement ; la jeune fille va par conséquent se montrer hermétique à l'enseignement ultra-rationalisé que vont tenter de lui inculquer les sectateurs du fait et, de manière parabolique, c'est ce même milieu du cirque qui sauvera les Gradgrind à la fin du roman, par l'intermédiaire de la ruse et de l'imagination, après que le rationalisme les ait conduits dans l'impasse. De la sorte, Dickens ne dresse pas uniquement une parabole qui retourne une philosophie contre son concepteur, mais il fait également de son roman un voyage initiatique ; après une tentative d'annihilation des émotions par l'intermédiaire d'une rationalisation trop importante, on redécouvre le pouvoir du cœur humain, avec le développement de cette « sagesse du cœur ». Pour autant, si l'utilitarisme de Gradgrind est vaincu à la fin du roman, le monstre capitaliste survit à ce dénouement en demi-teinte, puisque Josiah Bounderby demeure le symbole des manufacturiers tout-puissants, détenteurs d'un pouvoir économique presque transcendant – ce qui nous apporte encore une fois la preuve d'une séparation à établir entre utilitarisme et capitalisme, bien que les deux se fondent sur la raison et ses conséquences, et se retrouvent par là même liés à ce niveau.

- L'homme incarné en machine : arcanes d'une métamorphose littéraire

De même, on retrouve chez Jules Verne, dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, des consonances semblables, mais qui vont davantage nous guider vers l'*homo mechanicus*, bien que nous y retrouvions également une nouvelle représentation de l'*homo œconomicus*.

Dans cette triste salle, ridiculement dorée, on mangeait vite et sans conviction. L'important, en effet, n'est pas de se nourrir, mais bien de gagner de quoi se nourrir<sup>408</sup>.

A l'image du morne Coketown qui reflète le caractère de ses habitants, on découvre la « triste salle » qui donne lieu à une scène proche de ce que l'on pouvait entendre dans *L'Avare* de Molière, à savoir qu'il faut manger pour vivre et non pas vivre pour manger. L'argent surpasse le plaisir, et le bien-être ne repose plus dès lors que sur une situation économique dont on se soucie peut-être trop. Le monde élaboré ici par Verne, anticipé et connecté avec la société de 1863, réclame des capacités, et non pas des talents, ce qui n'est

---

<sup>408</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, p.46

pas sans faire écho à ce rejet de Gradgrind vis-à-vis d'un cirque qui n'est pas socialement productif, étant donné qu'il vend du divertissement. Il en va de même pour l'art, et c'est ainsi que Michel Dufrénoy se retrouve au rang de ces « bouches inutiles » à nourrir<sup>409</sup>. Le roman devient le vecteur d'une image profondément déshumanisante de la société, puisqu'il met en scène une mort annoncée de l'art et de l'imagination, qui se retrouvent incapables d'entrer au service d'une société devenue technologique avant tout. Si chez Dickens, les conséquences technologiques se manifestent en premier lieu par la matérialisation d'un capitalisme également critiqué avec véhémence dans les *Nouvelles de nulle part*, chez Verne, en revanche, l'aspect économique se voit dépassé par un autre aspect, plus ressemblant à l'auteur : la caractéristique purement mécanique qui affecte les personnages. Puisqu'en effet, les personnages se voient affligés d'un traitement littéraire machiniste, non contents de perdre leur imagination, leur intellect créatif, leur capacité à appréhender le monde autrement que par les chiffres et la science – nous touchons là à la conception d'un véritable *homo mechanicus*, autrement dit l'homme enfin devenu machine, après tout ses efforts pour faire de la science l'ultime savoir.

Morris comparait un peu plus tôt le système à une vaste machine dont on ne sait pas quoi faire et qui, par conséquent, échappe totalement au contrôle de ses maîtres ; Dickens fait du temps le grand manufacturier de Coketown, celui qui régenté les quantités de production, les profits et le rythme entêtant des « éléphants fous de mélancolie » ; Verne, de son côté, choisit une approche qui correspond davantage à ce qu'il a déjà fait et fera encore après 1863 dans ses *Voyages Extraordinaires*. Il se base sur les contenus de la philosophie positiviste, qui font de la science l'étape suprême de l'évolution intellectuelle et sociale, pour définir un *homo trop sapiens*. L'homme du futur, selon l'auteur nantais, dans sa quête du meilleur apport technologique, va en venir à penser de la même manière qu'une machine, en oubliant ses émotions ; c'est par le truchement littéraire que l'écrivain nous donne à lire des descriptions qui adoptent un style révélateur de l'ambiance industrielle qui règne dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*. Dans un monde où l'instruction, la conception théâtrale et tout autre parcelle de l'existence sont dirigées par la science, dans le but d'être productif, Verne nous présente un spectacle des plus ridicules :

Enfin, le Directeur des sciences appliquées se leva. Moment solennel. C'était le morceau de choix.

Ce discours furibond rappelait à s'y méprendre les sifflements, les frottements, les gémissements, les mille bruits désagréables qui s'échappent d'une machine à vapeur en

---

<sup>409</sup> Cf. Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, chapitre VII, « Trois bouches inutiles à la Société », p.75-82.

activité ; le débit pressé de l'orateur ressemblait à un volant lancé à toute vitesse ; il eût été impossible d'enrayer cette éloquence à haute pression, et les phrases grinçantes s'engrenaient comme des roues dentées, les unes dans les autres.

Pour compléter l'illusion, le Directeur suait sang et eau, et un nuage de vapeur l'enveloppait de la tête aux pieds<sup>410</sup>.

Une fois la société soumise aux caprices de la science, il ne reste vraisemblablement plus qu'à faire de l'homme ce qu'il semble aspirer à devenir ; un être mécanique, pareil aux animaux-machines de Descartes<sup>411</sup>. Et c'est sur un ton humoristique que Jules Verne utilise les capacités de la narration pour attribuer ce trait de caractère aux personnages les plus concernés par cette domination de l'esprit rationnel, en usant d'une solide métaphore pour faire de l'homme ce fameux *homo mechanicus*. Ainsi, le rapport entre l'homme et la technologie se trouve plus concerné que jamais, puisque l'intermédiaire littéraire leur permet d'être réunis dans un même corps – ce qui n'est pas sans présager un XXI<sup>e</sup> siècle avide de concevoir des créatures mécaniques ressemblant à l'humain, avec notamment les progrès de la robotique et la question des androïdes. Cela n'est pas non plus sans rappeler la sensation qu'éprouve Stephen Blackpool, après une journée de travail dans les usines de Coketown :

Old Stephen was standing in the street, with the old sensation upon him which the stoppage of the machinery always produced - the sensation of its having worked and stopped in his own head<sup>412</sup>.

**Traduction** : Le vieux Stephen se tenait debout dans la rue, encore sous l'empire de la sensation bizarre que lui donnait toujours l'arrêt des machines, la sensation qu'elles avaient travaillé et qu'elles s'étaient arrêtées dans sa tête<sup>413</sup>.

La machine devient un instrument possessif qui façonne un homme, non seulement soumis à sa volonté mécanique et à ses besoins de production, mais encore un être humain qui se rapproche de plus en plus de son état de pur objet technique. L'homme, en se scientifiant et en devenant progressivement une créature rationnelle au possible, se dirige aussi dangereusement vers une forme de réification mécanique qui symbolise, dans notre corpus, le pouvoir de l'ère industrielle. La perte de l'humanité est présentée dans les textes comme étant imminente si la machine et les philosophies de la raison ne laissent pas une place au pouvoir du cœur. L'âme de l'homme se trouve ainsi directement menacée, que ce soit par le capitalisme, l'utilitarisme ou le positivisme. Il va de soi que la réalité effective n'est pas

---

<sup>410</sup> *Ibid.* p.32

<sup>411</sup> Descartes considérait que seul l'homme était doté d'une âme, et que les animaux, mus par leurs instincts, n'étaient de simples ressorts qui n'avaient qu'une existence mécanique. Voltaire a réfuté ce point de vue dans son dictionnaire philosophique au siècle suivant.

<sup>412</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Hard Times*, p.45

<sup>413</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, *Temps difficiles*, p.103

aussi dramatique que peuvent le laisser entendre les descriptions littéraires, cependant, le signal d'alarme est tiré dans l'ensemble de notre corpus pour que nous changions d'attitude avant d'atteindre le point de non-retour qui conduirait l'homme à une transition violente et à un avenir incertain – tel que nous l'expose le récit de l'histoire qui conduit à la conception de la réalité utopique des *Nouvelles de nulle part*.

C'est peut-être la raison pour laquelle nos auteurs ressentent le besoin de mettre en échec cette transformation de l'homme en machine, notamment par l'intermédiaire d'un rétablissement des sentiments, parfois de manière violente, comme chez Dickens avec une Louisa qui tombe finalement amoureuse, ou bien encore par un rappel de la position de l'être humain, qui en dépit de tous ses progrès techniques, n'est pas encore arrivé à un niveau de puissance suffisant pour se dresser de manière immuable contre les forces élémentaires. Cette dernière idée est exposée de manière quelque peu tragique dans le dénouement de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, lorsqu'une vague de froid s'abat sur la ville et entraîne, entre autres, la mort de Michel Dufrenoy :

La prolongation de cette température amena de funestes désastres ; un grand nombre de personnes périrent par le froid ; on fut obligé de suspendre les factions ; la nuit, on tombait frappé dans les rues. Les voitures ne pouvaient plus circuler, les trains de chemin de fer furent interrompus ; non seulement la neige mettait obstacle à leur marche, mais il était impossible aux conducteurs de trains de demeurer sur leurs locomotives sans être frappés de mort.

L'agriculture fut particulièrement atteinte par cette immense calamité ; les vignes, les châtaigniers, les figuiers, les mûriers, les oliviers de la Provence périrent en grand nombre ; le tronc des arbres se fendait instantanément et tout du long ; il n'y eut pas jusqu'aux ajoncs, jusqu'aux bruyères qui ne succombèrent sous les neiges. Les récoltes de blé et de foin furent entièrement compromises pour l'année.

On peut juger des épouvantables souffrances de la population pauvre, en dépit des moyens pris par l'État pour la soulager; toutes les ressources de la science étaient impuissantes devant une pareille invasion ; elle avait dompté la foudre, supprimé les distances, soumis le temps et l'espace à sa volonté, mis les forces les plus secrètes de la nature à la portée de tous, endigué les inondations, dominé l'atmosphère, mais elle ne pouvait rien contre ce terrible, contre cet invincible ennemi, le froid.

La charité publique fit un peu plus, mais peu encore, et la misère atteignit ses dernières limites<sup>414</sup>.

Ces « funestes désastres » provoqués par un cataclysme nous rappellent que nous ne sommes pas tout-puissants en dépit de nos progrès technologiques, et invoquent également une forme d'humilité nécessaire face à des éléments qui demeurent plus imposants et dévastateurs que nous. S'il n'y a pas ici de philosophie de l'ant nature, il faut néanmoins y

---

<sup>414</sup> *Op.cit.* Jules Verne, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, p.154-155

voir un retour de la nature, incarné par le froid, qui attaque le monde des hommes sous des formes diverses et variées, que ce soit dans l'enceinte de la ville ou bien dans les cultures, i.e. des symboles de la nature domptée par l'être humain. On retrouve l'opposition entre nature et culture, mise en perspective d'un point de vue beaucoup moins positiviste que d'accoutumée chez Verne, puisqu'ici la nature triomphe en trouvant un moyen de frapper l'homme de plus en plus fort à mesure qu'il élabore des parades aux fléaux qui s'abattent sur lui. Cette vision extrêmement dure que met en place l'auteur nantais s'inscrit donc dans une forme de pessimisme technologique afin de rappeler la soumission de l'homme à la nature, bien qu'il faille aussi considérer l'aspect protecteur que possède ici l'élément technologique, avec l'idée d'une nature qui vient finalement à bout d'éléments défensifs – toutefois, ces éléments demeurent aussi une forme de transgression des lois universelles, puisqu'ils les utilisent pour dévier la colère de Mère-Nature. Par conséquent, la logique d'un prix à payer pour l'usage du progrès technique est préservée dans l'œuvre refusée de Verne, bien que la notion de contre-nature y soit traitée au sens littéral et ne fasse pas de cette notion un élément susceptible de causer le malheur de l'homme, d'autant plus si l'on considère qu'ici la nature est responsable des sévices infligés aux pauvres et que la technologie n'est qu'impuissante, et non pas néfaste. Toutefois, il faut garder à l'esprit cette idée d'une nature qui ne peut pas être combattue, et donc d'une technologie qui, au bout du compte, échoue malgré tout. Au terme de cette dernière remarque, il faut s'interroger : le progrès scientifique doit-il aller plus loin pour protéger l'homme et, à terme, parvenir à une forme de protection qui garantirait le bonheur et la sécurité ? Ou bien faut-il se rendre à la nature, cesser d'en détourner les lois de peur de se retrouver dans un monde semblable à Coketown, où la science prétend pouvoir tout faire et fini par faillir ?

En un sens, notre corpus apporte sa propre réponse, unanime, en mettant en valeur l'art et l'imagination avant la science et la technologie – car si les points de vue sont nuancés quant à ce dernier élément, la culture d'une forme d'esthétique demeure une unité absolue qui s'étend de Nemo l'amateur d'art à Morris, l'ornementiste fondateur du mouvement *Arts and Crafts*, en passant par la jeune Sissy Jupe du milieu du cirque, ou encore Michel Dufrenoy et son groupe d'amis indigents. Les visions qui nous sont apportées de la technologie se reflètent certes dans les différentes philosophies qui s'enracinent au XIX<sup>e</sup> siècle, néanmoins les auteurs savent reprendre à leur compte ces théories pour les traiter de manière détournée dans leurs œuvres et apporter ainsi une vision qui, au-delà d'un aspect moqueur, révèle surtout une conscience humaine qui justifie que l'art doive être préservé. En effet, les écrivains sont peut-être les mieux placés pour décrire l'âme humaine et en

dévoiler toutes les subtilités à travers leurs écrits. C'est ainsi que l'on retrouve un rôle de l'artiste qui, sans nécessairement entrer en contradiction complète avec la machine, met en garde contre les dérives extrémistes de la science et de ses philosophies, afin que nous puissions rester humains avant tout. Par conséquent, les rapports entre l'homme et la technologie dans cette nouvelle société qui se dessinent ne sont pas seulement régis par un besoin de progrès (technique ou humain), mais également par une longue série de questionnement gravitant autour du rôle d'un être créateur et libre-penseur qui doit impérativement sauvegarder ses qualités pour ne pas devenir un *homo mechanicus* froid et implacable, dont le cerveau se serait finalement mué en rouages dignes d'une machine à calculer. En ce sens, les écrivains font office de contrepoin aux philosophes, afin de se servir de la narration comme arme qui, à coups d'*exempli gratia*, cherche à donner du relief à l'abstraction ; que les théories soient jugées comme étant bénéfiques ou malfaisantes, la plume les rattache de manière très concrète au terreau littéraire, afin que les conséquences puissent germer hors de l'esprit des auteurs. Or, si pour eux l'époque industrielle a déjà basculé dans un moment où l'*homo æconomicus* domine, l'écriture en dresse une critique sans concession, en usant tour à tour de la satire, du *pathos* ou du sarcasme pour mettre l'homme face à la machine – car c'est dans son acier que se reflète notre condition humaine, et les textes nous rappellent qu'au bout du compte, rien n'est peut-être plus précieux que cette fameuse « sagesse du cœur » dont nous parle Dickens, façon de dire qu'il ne faut pas sacrifier l'âme pour actionner les rouages, et qu'il vaut mieux agir avec le cœur qu'avec l'esprit, en ne laissant pas la raison annihiler les émotions.

\*

Ce dernier axe de réflexion nous a donc permis de mettre en perspective un monde qui, au bout du compte, semble possédé par le démon de la machine, que ce soit dans l'aspect de ses villes ou dans la structure des pensées humaines. Le psychisme et l'urbanisme se rejoignent avec une horrificante synchronisation autour de la prédiction d'un monde appelé à devenir terne, morne et sans âme, si jamais nous sacrifions une fois de trop les caractéristiques de notre humanité au profit d'une ultra-rationalisation scientifique. Car que ce soit l'utilitarisme, le capitalisme, le positivisme ou toute autre chapelle industrielle qui reposerait sur la raison, on retrouve invariablement les traces néfastes d'une réflexion froide qui se manifeste dans la structure même des lieux de vie. Le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, devenu urbain, se change également avec une étonnante facilité en *locus horribilis* né de l'esprit de l'homme. La technologie en elle-même n'étant qu'un pur moyen, elle se voit

pourtant dénaturée par l'intentionnalité qui l'accompagne, notamment lorsqu'elle est intégrée à la logique égoïste et mercantile d'un monde capitaliste, dépeint comme étant la rupture du contrat social qui unit les hommes et l'avènement d'un âge où chacun vendrait son voisin pour peu que cela lui permette d'accroître ses profits. N'oublions pas que l'ère industrielle marque la redéfinition d'un système par le truchement de la mécanisation, or si l'image de la machine n'est pas constamment négative, son usage en revanche penche vers une prédisposition de l'homme à commettre des actes amoraux, voire immoraux. Les philosophies du XIX<sup>e</sup> siècle, si elles prennent en compte cet aspect moral, l'oublie rapidement au profit du caractère raisonnable du progrès scientifique, à savoir la technique comme étant une nouvelle forme d'omnipotence ; les auteurs, dernier bastion de l'art face à la technologie, se dressent alors en garant d'une évolution qui doit nécessairement demeurer humaine si l'on ne veut pas basculer dans un monde où tout un chacun se permet de ne plus penser qu'en termes de chiffres, sans envisager un seul instant ses rapports à l'autre. De manière très moderne, notre corpus est tout à la fois une mise en garde et un appel de détresse qui supplie l'homme de revenir à un usage plus modéré – et somme toute plus humain – de son savoir scientifique, avant que la *technê* ne tue définitivement la *pysche*. A la lumière du XXI<sup>e</sup> siècle, nous sommes désormais seuls juges pour déterminer si cet appel de détresse a trouvé une résonance depuis l'époque industrielle jusqu'à aujourd'hui, ou s'il s'est perdu dans le désert, tel le prêche de Saint Jean-Baptiste.

\* \* \*



## Conclusion : D'hier à aujourd'hui, la société moderne au prisme de la littérature industrielle du XIX<sup>e</sup> siècle

Pour achever notre réflexion, nous pouvons affirmer que si la technologie n'est pas apparue au XIX<sup>e</sup> siècle, elle connaît un essor fulgurant au moment de l'ère industrielle du fait de la constitution d'un système économique et politique basé sur l'accumulation des ressources financières, la production de masse et l'élaboration d'une société de consommation qui présage déjà celle du XXI<sup>e</sup> siècle. L'émergence du prolétariat, l'affirmation de la bourgeoisie, les questionnements sociaux et le règne de la raison représentent ainsi une pléiade de sujets que les romanciers saisissent et retranscrivent dans leurs œuvres, de manière plus ou moins réaliste, afin d'établir une critique de leur époque, par l'intermédiaire de la satire et de descriptions parfois sévères dans l'œuvre *Temps difficiles*, de caricatures sans concession chez Jules Verne, mais aussi grâce à une manipulation des genres littéraires et quelques fois à la conception d'une réalité utopique comme dans les *Nouvelles de nulle part*. Cependant, certains auteurs peuvent également valoriser les avancées techniques de leur époque, comme on l'a constaté dans *Vingt mille lieues sous les mers*, avec une écriture qui se repose sur une conception davantage positiviste de la science. Toutefois le côté obscur du progrès technologique semble refaire surface de manière inévitable dans les textes et pousse les écrivains à utiliser le langage pour interroger le monde qui les entoure ; face à toutes les transformations que subit le siècle de la technologie, ils cherchent à s'ériger tantôt en prophètes, tantôt en oiseaux de mauvais augure, toujours dans le but de prévenir les dérives d'une science trop immorale, liberticide et éloignée du bonheur, qui ne pourrait conduire qu'à la formation d'un monde terni par les fumées de l'industrie moderne. Par conséquent, il apparaît au terme de notre réflexion que les progrès scientifiques réalisés au XIX<sup>e</sup> siècle ont ouvert la voie vers un monde hyper-rationnel, scientiste, trop pragmatique et privé d'émotions ; de même, l'évolution des sociétés permet aux auteurs de pointer du doigt un horizon capitaliste, néfaste, égoïste, et pourtant on ne peut plus proche du monde dans lequel nous vivons aujourd'hui.

Quelques réformes sociales mises à part, Coketown n'a pas d'âge<sup>415</sup>.

Les mots de Pierre Gascar, dans cet extrait de la préface de *Temps difficiles*, pourraient résumer une très large partie de notre analyse. Il fait en effet remarquer, non sans une

---

<sup>415</sup> *Op.cit.* Charles Dickens, préface de *Temps difficiles* rédigée par Pierre Gascar, p.11

certaine amertume – compréhensible à présent que nous connaissons mieux Coketown et ses enjeux – à quel point notre société moderne est encore connectée à l'ensemble des représentations que nous avons analysées tout au long de notre développement. Si la Révolution Industrielle incarne en elle-même un ensemble de problématiques complexes, imbriquées les unes dans les autres, nouées et enchevêtrées, cette époque marque également le début du monde que nous connaissons aujourd'hui ; aussi ne faut-il pas négliger les enseignements que nous avons pu mettre en lumière, car la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, dans son traitement du rapport entre l'homme et la technologie, est sûrement en mesure de nous apprendre encore de nombreuses choses sur notre propre réalité.

L'histoire étant un alignement d'événements qui se succèdent et composent la jurisprudence d'un Etat, les lois et réformes sociales dont nous bénéficions aujourd'hui, de même que celles que nous réclamons encore, découlent directement des transformations provoquées par la mécanisation du travail. La question de la production industrielle s'efface peut-être quelque peu de nos jours en Europe, mais elle reste encore grandement actuelle ailleurs dans le monde ; quand bien même elle n'apparaît que comme étant une étape du développement d'une civilisation, vouée à basculer ensuite dans une ère technologique plus perfectionnée encore, il ne faut pas pour autant considérer que les questionnements de cette époque s'évanouissent avec la mort de l'industrie occidentale. Car si la production industrielle s'effectue aujourd'hui dans les pays d'Extrême-Orient, d'Amérique Latine ou d'Afrique, la machine est plus présente que jamais partout autour de nous, sous des formes diverses et variées ; comme nous l'annonçait la prophétie de Jules Verne dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, l'objet technologique fait désormais partie de notre quotidien, nous vivons avec, nous travaillons avec, et nous projetons parfois même une valeur affective sur lui, l'humanisant tandis qu'il nous déshumanise.

Alors, si nous vivons encore dans Coketown, d'une certaine manière, que penser de la fameuse « fracture des deux nations » générée par un apport technologique mis au service du capitalisme et du libéralisme ? Faut-il croire que la théorie de Morris est valide et qu'il n'y aura de véritable justice sociale que lorsque le système aura été aboli, anéanti par une révolution ? Au regard du contexte politique actuel, que ce soit en Europe ou ailleurs dans le monde, l'explosion des populismes ne peut que nous rappeler le pouvoir de Slackbridge, ce démagogue qui, dans *Temps difficiles*, invoque le nationalisme pour lever les masses contre des ennemis tantôt réels, tantôt imaginaires, mais toujours défigurés par le prisme d'un intérêt personnel, d'une soif de pouvoir et d'un besoin de pointer du doigt un

responsable pour un contexte social que chacun contribue à construire. Faire passer des vessies pour des lanternes, chasser des moulins à vent en persuadant ceux qui courent après qu'il s'agit de géants, autant de réalités qui, en matière de politique et de société, semblent intemporelles, du moins tant que le système sera rationnel et de moins en moins concerné par l'être humain. Le message d'hier, en ce sens, demeure le message d'aujourd'hui ; la machine a débridé ce principe d'existence basé sur l'égoïsme, et, au risque de paraître technophobe, il semblerait qu'elle l'alimente encore de nos jours, lorsqu'on observe les luttes qui persistent. La plaie ouverte qui béait dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle, si elle tend à se refermer par le biais de ces réformes sociales dont nous parle Pierre Gascar, laisse pourtant une imposante cicatrice qui semble toujours alimentée par les disparités économiques et les machines – car si elles ont aujourd'hui remplacé les hommes dans les usines, les protestations n'en sont pas moins virulentes, comme pour nous rappeler qu'une machine qui libérerait l'homme du travail et en ferait un être oisif ne serait qu'un doux cauchemar issu de la société libérale et du *take-off*. En ce sens, en tout cas, William Morris nous en apprend encore beaucoup sur nous-mêmes, d'autant plus lorsqu'on entend certaines générations modernes exprimer une « flemme du travail » sans s'apercevoir des implications d'un tel souhait. Le message persiste : soyons heureux de travailler, car il n'y a peut-être rien de pire qu'un homme inoccupé.

L'actualité du questionnement social et des interrogations qui gravitent autour du travail et de la technologie ne sont pas sans nous rappeler que la dichotomie entre science sans conscience et moralisation bioéthique reste encore extrêmement moderne. Hiroshima, Nagasaki, la puissance nucléaire, les questions de la gestation pour autrui, de l'avortement, la potentielle mise à mort d'un être qui n'est plus nécessairement conscient mais qui vit encore, l'eugénisme – tous ces enjeux qui lézardent notre société et nous mettent en miroir de notre propre humanité, partagée entre raison et sentiments, étaient déjà présents au XIX<sup>e</sup> siècle. Il est donc rassurant, d'une certaine manière, de voir qu'encore à notre époque, on est capable de s'interroger sur le bien-fondé de la science, ainsi que sur notre capacité à mettre sur la table des questionnements que l'on qualifie de modernes sans s'apercevoir qu'ils sont présents depuis la naissance de l'ère technologique. L'espoir réside bel et bien dans le fait que les auteurs d'hier pointaient les questionnements que se posent les savants d'aujourd'hui. Puisqu'en effet le monde de spécialistes persiste encore et que l'image qui a servi à bâtir l'ethos des experts scientifiques tels qu'Aronnax est encore actuelle, au moins s'interrogent-ils sur ce qu'il est possible ou pas de réaliser avec le progrès technique. Nous pourrions dire que désormais, le potentiel qui nous est accordé, plus débridé encore qu'au

moment de la Révolution Industrielle, est questionné à la lumière de conceptions morales, même si l'on n'est pas à l'abri de rencontrer l'un de ces hommes contre lequel Jules Verne nous met en garde avec son personnage du docteur Ox – précurseur du *Docteur Mabuse* ou du *Docteur Folamour*.

L'un des enjeux qui reste toutefois le plus actuel, c'est sans aucun doute le questionnement autour de l'environnement. A l'heure du réchauffement climatique, de la pollution aux particules fines, de la destruction de la forêt Amazonienne, il ne faut pas oublier que l'emprunte carbone dont nous parlent les médias de tous horizons a commencé à détruire la planète dès le XIX<sup>e</sup> siècle. Nous payons encore les erreurs de la Révolution Industrielle, et pourtant, à cette époque déjà, la sensibilité des auteurs plaçait notre bonheur dans la nature, nous enjoignant ainsi de la préserver coûte que coûte, parce qu'elle est à la fois la source de nos origines et l'origine de notre technologie. C'est contre elle, mais en même temps avec elle, que notre science s'est construite, et les artistes avaient déjà à ce moment l'intuition que la dénaturation des paysages ne nous apporterait rien de bon ; détruire la nature, cela revenait à se détruire soi-même. Aujourd'hui plus que jamais, cette conscience écologique a envahi notre société, mais peut-être un peu tardivement lorsqu'on s'aperçoit que le signal d'alarme a été tiré il y a plus de cent cinquante ans, au début de l'ère industrielle. Fallait-il donc se priver du progrès scientifique afin de sauvegarder quelques arbres, diront certains climatosceptiques (terme qui prouve que nous aussi, nous savons inventer des mots pour définir notre époque) ? Jules Verne, s'il avait encore voix au chapitre, leur dirait qu'il ne faut pas sacrifier notre environnement sur l'autel du progrès technique, mais plutôt chercher à faire de la technologie un prolongement de la nature, capable d'exister en harmonie avec cette dernière et de puiser en elle de manière respectueuse – et après tout, n'est-ce pas ce que nous faisons en inventant des engins motorisés qui fonctionnent *via* l'électricité, un siècle et demi après la conception d'un *Nautilus* imaginaire ?

Face à de tels questionnements, le besoin de liberté de l'homme, ainsi que sa poursuite du bonheur, n'ont probablement jamais été aussi importants. En dépit des guerres qui ont secoué nos civilisations, nous continuons de lever les obstacles de la nature et d'exercer notre liberté créatrice en cherchant à guérir des maux incurables, à améliorer les conditions de vie humaine, à devenir meilleurs, sans arrêt. La logique du « toujours plus loin » semble encore d'actualité, bien que son expansion soit contrôlée par des garde-fous que nous avons nous-mêmes mis en place, comme des moyens de sauvegarde de notre humanité.

Pour autant, sommes-nous éloignés de la conception d'un *homo mechanicus* ? Si *pathos* et *technê* se livrent toujours en combat acharné dans notre esprit, entre rationalisation et expression des passions, que dire des tendances modernes qui font passer les métaphores mécanisantes de Jules Verne pour de doux euphémismes : entre le transhumanisme qui repousse les limites de notre corps et nous affranchit un peu plus des lois de la nature, et la conception d'androïdes et d'intelligences artificielles qui tentent de dupliquer au plus près le comportement et les expressions de l'homme, que penser de ces nouvelles créations, à la fois expressions de la liberté conceptrice, du pouvoir de la science, mais peut-être aussi d'un *hybris* qui nous laisse croire que nous pouvons dominer les fonctionnements universels et nous prendre à notre tour pour des Créateurs tout-puissants ? La leçon qui nous parvient du début de l'ère scientifique nous rappelle qu'il faut être prudent lorsqu'il s'agit de traiter avec la *physis* et son fonctionnement, et bien que l'expérimentation soit une part nécessaire du processus, les auteurs de l'époque industrielle, loin d'être rétrogrades pour leur temps, nous enseignent la tempérance si l'on veut éviter de subir un châtement naturel d'ordre quasi-mystique.

Ils ne sont d'ailleurs pas les seuls à convoquer une certaine forme de mise en garde dans leurs récits, puisque les fictions du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles vont s'inscrire dans cette logique, notamment à travers la confirmation d'un genre dont on attribue la paternité – peut-être à tort – à Jules Verne, à savoir la science-fiction. La machine qui se retourne contre son créateur, un homme qui cherche à créer une intelligence à son image et en paie le prix, des sociétés dystopiques ou anticipées qui font de la civilisation humaine un peuple qui met la technologie au service d'un régime immoral et totalitariste, des nouveaux héros qui, à la source d'une mythologie moderne, ne se reposent plus sur des dieux mais sur des savoirs humains et des expérimentations...etc. L'histoire mouvementée du XX<sup>e</sup> siècle, ainsi que celle notre époque moderne, demeure un très large prétexte qui justifie que la science fasse encore couler beaucoup d'encre, car la technologie se révèle être un terreau fertile pour l'imagination, et ce depuis sa naissance à l'ère industrielle, afin que nous puissions nourrir tous nos fantasmes de création et de destruction au sein d'un environnement littéraire qui nous en apprend tout de même énormément sur notre société et nos modes de pensée.

\* \* \* \* \*

## Annexe

\*

Document annexe 1 : cet article est joint en complément synthétique de l'étude sur le roman industriel dans l'Angleterre Victorienne. Il est également étoffé par une bibliographie adjointe par l'auteur dudit article.

Source de l'article : "Condition-of-England Novels", article in "The Victorian Web", by Dr. Andrzej Diniejko, Senior Lecturer in English Literature and Culture, Warsaw University, Poland, 2010

\* \* \*

### Condition-of-England Novels

The term the "Condition-of-England novels" refers to a body of narrative fiction, also known as industrial novels, social novels, or social problem novels, published in Victorian England during and after the period of the Hungry Forties. The term directly relates to the famous "Condition of England Question" raised by Thomas Carlyle in "Chartism" (1839), although some of these narratives were published earlier. Condition-of-England novels sought to engage directly with the contemporary social and political issues with a focus on the representation of class, gender, and labour relations, as well as on social unrest and the growing antagonism between the rich and the poor in England. Even a cursory glance at the history of the early Victorian novel reveals that many writers shared a particular concern: the social consequences of the Industrial Revolution in England at the beginning of the nineteenth century.

Early Victorian Condition-of-England novels tried to be a repository of social conscience, an ability to empathise with unbearable social iniquities and injustices. A number of writers were strongly motivated to arouse sympathy for the conditions of the emerging working class. Social conscience was largely based on paternalism, which was a dominant ideology in early Victorian England until it was replaced by benevolence and humanitarianism, which were manifested in the reforms of the late nineteenth century. Condition-of-England novels helped raise the collective awareness of the reading public and, in a way, illuminated the directions for both nineteenth-century and twentieth-century welfare reforms. The novels of the 1840s and '50s, devoted to industrial relations, are

polemical in principle and contain, apart from their fictional plots, a debate or discourse about the current state of the nation. They are also instruments of social analysis and a platform for reform messages. As Robin B. Colby points out,

The industrial novels all share some common characteristics: the detailed documentation of the suffering of the poor, the reproduction of working-class speech through dialect, criticism of the effects of industrialism, the discussion of contemporary reform movements like Chartism and Utilitarianism, and some attempt — usually individual and internal — at a solution to social problems. Frequently the plot is developed around a sensitive protagonist, usually male, whose moral, intellectual, or emotional development spans the course of the novel and whose romantic attachments are troubled and conflicted. The protagonist is typically searching for a way to express or mitigate the dissatisfaction of the working class as he takes his role as their spokesman. The industrial novel, which combined narrative interest with protest, was a response to a particularly dismal period in which bank failures and the scarcity of jobs created conditions that many writers saw as deplorable. [18]

It is generally agreed that the canonical Condition-of-England novels include Benjamin Disraeli's *Coningsby* and *Sybil*, Elizabeth Gaskell's *Mary Barton* and *North and South*, Charles Dickens's *Dombey and Son* and *Hard Times*, Charlotte Brontë's *Shirley* and Charles Kingsley's *Alton Locke*, and *Yeast*. Apart from these, mention should be made of the contribution of early Victorian female writers, including Frances Trollope, Charlotte Elizabeth Tonna, and Harriet Martineau, who wrote fictional narratives in order to expose social ills in a developing industrial society. Victorian Condition-of-England novels called both for social reform and a reconciliation between the 'two' nations, the rich and the poor. However, as Michael Wheeler observed, early Condition-of-England novels tended to exaggerate the degree and range of the social effects of the Industrial Revolution:

These early novels and stories [...] tend to exaggerate the evils they expose by focusing exclusively on extreme cases, sometimes giving the impression that factories were piled high with human limbs wrenched off by machines or rapacious overseers. They tend to sentimentalize the poor, thus treating the working class monolithically, and are often documented with ponderous footnotes in the style of the blue book. Their significance lies in the fact that they began the process of educating middle- and upper-class novel-readers, many of whom had formerly been quite ignorant of what was going on in the manufacturing areas of Britain. Although extremely weak as imaginative works of fiction, they also prepared the ground for those novelists of the later 1840s and the 1850s — Disraeli, Elizabeth Gaskell, Charles Kingsley, and Dickens — who dramatically raised the standard of writing in the sub-genre, responding to Carlyle's warning in his long essay on *Chartism* (1839) that "if something be not done, something will do itself one day, and in a fashion that will please nobody." [19]

Condition-of-England novelists, such as Disraeli, Gaskell, Dickens, Kingsley and others, proved that literature is not created in a historical vacuum but can offer analysis and synthesis of social reality. For a present-day student of the Victorian era, the value of Condition-of-England novels lies primarily not in their fictional plots, social analyses, and

recommended solutions but primarily in first-hand detailed observations of industrialism, urbanism, class, and gender conflicts.

**For further reading:**

BODENHEIMER Rosemarie, *The Politics of Story in Victorian Social Fiction*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988

BRANTLINGER Patrick, *The Spirit of Reform. British Literature and Politics 1832- 1867*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1977

CAZAMIAN Louis, *The Social Novel in England, 1830-1850: Dickens, Disraeli, Mrs. Gaskell, Kingsley*, 1903, Translated by Martin Fido, London, Routledge & Kegan Paul, 1973

COLBY Robin B, *Some Appointed Work to Do: Women and Vocation in the Fiction of Elizabeth Gaskell*, Westport, CT, Greenwood Press, 1995

DAVID Deidre, *Fictions of Resolution in Three Victorian Novels, "North and South", "Our Mutual Friend", "Daniel Deronda"*, New York, Columbia Press, 1981

FLINT Kate, *The Victorian Novelist: Social Problems and Social Change*, London, Croom Helm, 1987

GALLAGHER Catherine, *The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form, 1832-1867*, Chicago, University of Chicago press, 1985

GUY Josephine M, *The Victorian Social-Problem Novel: The Market, the Individual, and Communal Life*, London, Macmillan, 1996

HARSH Constance D, *Subversive Heroines. Feminist Resolutions of Social Crisis in the Condition-of-England Novel*, University of Michigan Press, 1994

HIMMELFARB Gertrude, *The Idea of Poverty. England in the Early Industrial Age*, London, Faber & Faber, 1984

INGHAM Patricia, *The Language of Gender and Class: Transformation in the Victorian Novel*, London, Routledge, 1996



JOHNSON Patricia, *Hidden Hands: Working-Class Women and Victorian Social- Problem Fiction*, Athens, Ohio University Press, 2001

KESTNER Joseph, *Protest and Reform. The British Social Narrative by Women, 1827-1867*, Methuen, 1985

KETTLE Arnold, “The Early Victorian Social-Problem Novel”, in Boris Ford, ed. *The New Pelican Guide to English Literature. From Dickens to Hardy*. (vol. 6), Harmondsworth, Penguin Books, 1990

SMITH Sheila, *The Other Nation. The Poor in English Novels of the 1840s and 1850s*, Oxford, Clarendon, 1980.

TILLOTSON Kathleen, *Novels of the Eighteen Forties*, London, Oxford University Press, 1954

WHEELER Michael, *English Fiction of the Victorian Period 1830-1890*, New York, Longman, 1994

WILLIAMS Raymond, *Culture and Society, 1780-1950*, New York, Columbia University Press, 1983

\* \* \*

Document annexe 2 : cet article est joint en complément synthétique de l'étude sur les inspirations médiévales de William Morris. Il est également étoffé par une bibliographie adjointe par l'auteur dudit article.

Source de l'article : "Morris's Mediaevalism", article in "The Victorian Web", by David Cody, Associate Professor of English at the Hartwick College, and George P. Landow, Professor of English and the History of Art, Brown University, Rhode Island, 2010

\* \* \*

### Morris's Mediaevalism

Morris, who believed that he had been "born out of his due time," despised Victorian society: "Apart from my desire to produce beautiful things," he wrote, "the leading passion of my life has been and is hatred of modern civilization." His many creative works were attempts either to create environments and atmospheres which would enable him to avoid or to escape from that civilization — he would find refuges in the idealized mediaeval Past which appears both his poetry and his prose, in an idealized Utopian Socialist Future which owed a great deal to that Past, and, ultimately, in work itself — or, ultimately, direct attempts to change it for the better. Morris's work reflects his belief that the Mediaeval Past held all of the values — heroism, chivalry, beauty, and love — which made life worth living; all the values which his own age (in which industrial capitalism, in the process of creating a spiritually dead society, was busily violating the human spirit) so conspicuously lacked.

Before Morris's day there had already been a revival, amongst the aristocracy, of Mediaeval Gothic; a revival which was at least in part a reaction against earlier Neo-classical emphases. The great Romantics whom Morris admired so greatly — Keats, Shelley, and Coleridge, for example — had already brought a mediaeval emphasis to their poetry, and Scott had already written his Waverley Novels, of which Morris, at a very early age, was an avid reader.

It would be Carlyle (especially in his *Past and Present*, with its blistering attack on capitalism, and its emphasis on the nobility of labor) and Morris's "Master" Ruskin (in his *The Stones of Venice*, which emphasized the intimate relationship which existed

between art and the society which created it), however, who would provide him with the basis for his portrait of a Mediaeval society which was all that his own grotesque age was not — organic, communal, pre-capitalistic, and pre-industrial. This emphasis on Mediaevalism would recur in his literary work and lead him to the moral and aesthetic premises underlying Morris & Co. and, eventually, to a militant Socialism.

The medievalism of William Morris takes many forms in his artistic and literary works. His designs for furniture, textiles, wallpaper, and stained glass all take the form of medieval revivals. His late prose fantasies, however, show a more complex relation to the past, because although knights appear in works, such as *The Water of the Wonderous Isles*, they are not the knights of medieval romance or the medieval revival, and for his ideal Morris turns to the pre-feudal society of democratic Germanic tribes. Even his most revivalist works sought, as Duncan Robinson points out, not antiquarian reconstructions but a means of recapturing the high standards and energy of the medieval craftsman:

Like many of the designs for furnishings for which Morris was responsible, Kelmscott books looked backwards to the standards and conventions observed by late medieval craftsmen. For Morris this was not a dry antiquarian preoccupation but an opportunity to recapture the freshness of vision and the dedication to his skills that were attributed by romantic critics of the nineteenth century to the medieval artisan. Like a number of his contemporaries, Morris saw the Middle Ages through the eyes of John Ruskin, whose famous chapter in *The Stones of Venice*, 'On the Nature of Gothic', had appeared while Morris was an undergraduate at Oxford, in 1853. As much an indictment of the Industrial Revolution as a celebration of medieval architecture, it was hailed by Morris as 'one of the very few necessary and inevitable utterances of the century'. He supported the claim in 1892 when *On the Nature of Gothic* was printed as an independent work at the Kelmscott Press. [13]

### References:

ROBINSON Duncan, *William Morris, Edward Burne-Jones, and The Kelmscott Chaucer*, London, Gordon Fraser, Mt. Kisco, N.Y, Moyer Bell, 1982

\* \* \*

Document annexe 3 : extrait des *Manuscrits de 1857-1858* de Karl Marx, qui expose le rôle de la machine en lien avec le travail de l'homme.

Source de l'article :

<https://blogs.mediapart.fr/edition/la-revue-du-projet/article/071114/karl-marx-fragment-sur-les-machines>

\* \* \*

*Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, Marx pointait du doigt les effets contradictoires qui résultaient de l'automatisation de la production. Entre économie de main d'œuvre pour le capital et nouvelles possibilités de libération de temps pour les travailleurs, la transformation de la connaissance en force productive semble créer une situation inédite.*

« L'échange de travail vivant contre du travail objectivé, c'est-à-dire la position du travail social sous la forme de l'opposition entre capital et travail salarié – est le dernier développement du rapport de valeur et de la production reposant sur la valeur. Sa présupposition est et demeure : la masse de temps de travail immédiat, le quantum de travail employé comme facteur décisif de la production de la richesse. Cependant, à mesure que se développe la grande industrie, la création de la richesse effective dépend moins du temps de travail et du quantum de travail employé que de la puissance des agents mis en mouvement au cours du temps de travail, laquelle à son tour – leur puissance efficace – n'a elle-même aucun rapport avec le temps de travail immédiatement dépensé pour les produire, mais dépend bien plutôt de l'état général de la science et du progrès de la technologie, autrement dit de l'application de cette science à la production. [...] La richesse effective se manifeste plutôt – et c'est ce que dévoile la grande industrie – dans l'extraordinaire disproportion entre le temps de travail employé et son produit, tout comme dans la discordance qualitative entre un travail réduit à une pure abstraction et le pouvoir du processus de production qu'il contrôle. Ce n'est plus tant le travail qui apparaît comme inclus dans le processus de production, mais l'homme plutôt qui se comporte en surveillant et en régulateur du processus de production. [...] Le vol du temps de travail d'autrui, sur lequel repose la richesse actuelle, apparaît comme une base fondamentale misérable comparée à celle, nouvellement développée, qui a été créée par la grande industrie elle-même. Dès lors que le travail sous sa forme immédiate a cessé d'être la grande source de la

richesse, le temps de travail cesse et doit nécessairement cesser d'être sa mesure et, par suite, la valeur d'échange d'être la mesure de la valeur d'usage. Le surtravail de la masse a cessé d'être la condition du développement de la richesse générale, de même que le non-travail de quelques-uns a cessé d'être la condition du développement des puissances universelles du cerveau humain. Cela signifie l'écroulement de la production reposant sur la valeur d'échange, et le processus de production matériel immédiat perd lui-même la forme de la pénurie et de la contradiction. C'est le libre développement des individualités, où l'on ne réduit donc pas le temps de travail nécessaire pour poser du surtravail, mais où l'on réduit le travail nécessaire de la société jusqu'à un minimum, à quoi correspond la formation artistique, scientifique, etc., des individus grâce au temps libéré et aux moyens créés pour eux tous. Le capital est lui-même la contradiction en tant que processus, en ce qu'il s'efforce de réduire le temps de travail à un minimum, tandis que d'un autre côté il pose le temps de travail comme seule mesure et source de la richesse. C'est pourquoi il diminue le temps de travail sous la forme du travail nécessaire pour l'augmenter sous la forme du travail superflu ; et pose donc dans une mesure croissante le travail superflu comme condition – question de vie ou de mort – pour le travail nécessaire. D'un côté donc, il donne vie à toutes les puissances de la science et de la nature comme à celles de la combinaison sociale et du commerce social pour rendre la création de richesse indépendante (relativement) du temps de travail qui y est employé. De l'autre côté, il veut mesurer au temps de travail ces gigantesques forces sociales ainsi créées, et les emprisonner dans les limites qui sont requises pour conserver comme valeur la valeur déjà créée. Les forces productives et les relations sociales – les unes et les autres étant deux côtés différents du développement de l'individu social – n'apparaissent au capital que comme les moyens, et ne sont pour lui que des moyens de produire à partir de la base fondamentale bornée qui est la sienne. Mais en fait elles sont les conditions matérielles pour faire sauter cette base. [...]

La nature ne construit ni machines, ni locomotives, ni chemins de fer, ni télégraphes électriques, ni métiers à filer automatiques, etc. Ce sont là des produits de l'industrie humaine : du matériau naturel, transformé en organes de la volonté humaine sur la nature ou de son activation dans la nature. Ce sont des organes du cerveau humain créés par la main de l'homme : de la force de savoir objectivée. Le développement du capital fixe indique jusqu'à quel degré le savoir social général, la connaissance, est devenue force productive immédiate, et par suite, jusqu'à quel point les conditions du processus vital de

la société sont elles-mêmes passées sous le contrôle de l'intellect général, et sont réorganisées conformément à lui. Jusqu'à quel degré les forces productives sociales sont produites, non seulement sous la forme du savoir, mais comme organes immédiats de la pratique sociale ; du processus réel de la vie. »

Karl Marx, *Manuscrits de 1857-1858* (« Grundrisse »)  
Les Éditions sociales, Paris, 2011, p. 660-662  
Traduction de Jean-Pierre Lefebvre (modifiée)

*La Revue du projet*, n° 40, octobre 2014

\* \* \*

## Index historique

### 1- L'ère victorienne (selon l'analyse de François Bédarida)

<b>1830/37 – 1850</b>	« <i>Early-victorian</i> », au cours duquel se met en place le système. Ce temps marque le déclin de la vieille aristocratie et le début d'une société individualiste, puritaine et moralisatrice. La classe moyenne, émergente, se renforce à ce moment-là.
<b>1850 – 1875</b>	« <i>Mid-victorian</i> », qui marque l'apogée de la société bourgeoise anglaise, portée par son esprit optimiste. Dans cette période, on met en place un consensus autour des valeurs clés qui régissent la civilisation victorienne.
<b>1875 – 1880</b>	« <i>Late-victorian</i> », dernier temps du règne, marqué par des remises en cause des valeurs fondamentales établies précédemment. Une atmosphère de crise s'étire dans le ciel victorien et pèse sur la société britannique. La résurgence de nombreux conflits entraîne un questionnement, notamment sur le libéralisme sauvage et les écarts sociaux.

### 2- Les régimes politiques en France au XIX<sup>e</sup> siècle

<b>1804 – 1814</b>	Premier Empire napoléonien
<b>1814 – 1830</b>	Restauration (Louis XVIII puis Charles X, jusqu'à la révolution de juillet 1830)
<b>1830 – 1848</b>	Monarchie de Juillet (monarchie parlementaire dirigée par Louis-Philippe d'Orléans jusqu'à la révolution de février 1848)
<b>1848 – 1852</b>	Seconde République (qui voit élu comme président Louis-Napoléon Bonaparte, futur Napoléon III)
<b>1852 – 1870</b>	Second Empire (jusqu'à la guerre franco-prussienne de 1870)
<b>1870 – 1940</b>	Troisième République (qui connaît la Commune de Paris en 1871)

### 3- Inventions et progrès technologiques au XIX<sup>e</sup> siècle

<b>1769</b>	James Watt met au point la machine à vapeur qui transforme en énergie mécanique de l'eau chauffée par l'action du charbon.
<b>1779</b>	La machine à tisser mécanique (« <i>mule-jenny</i> ») est mise au point par le britannique Samuel Crompton.
<b>1825</b>	George Stephenson invente la première locomotive et conçoit la première ligne de chemin de fer ouverte au public.
<b>1839</b>	Joseph « Nicéphore » Niépce invente le procédé héliographique, i.e. la photographie.
<b>1851</b>	Première exposition universelle à Londres

<b>1855</b>	Le procédé de Bessemer favorise la production d'acier à bas coût par l'intermédiaire d'un affinage de la fonte brute.
<b>1858</b>	Etienne Lenoir crée le moteur à explosion à essence.
<b>1863</b>	Louis Pasteur met en place le procédé de pasteurisation.
<b>1869</b>	Mendeleïev publie son tableau périodique des éléments.
<b>1871</b>	Zénobe Gramme invente la dynamo, le premier générateur électrique.
<b>1876</b>	Alexandre Graham Bell invente le téléphone.
<b>1882</b>	Thomas Edison crée l'ampoule électrique.
<b>1886</b>	Carl Benz met au point la première automobile grâce à son moteur à explosion.
<b>1895</b>	Les frères Lumière projettent le premier film cinématographique.
<b>1896</b>	Guglielmo Marconi conçoit la première ligne de TSF (la télégraphie sans fil).
<b>1898</b>	Pierre et Marie Curie isolent le radium et posent les bases de la physique nucléaire.

4- Personnages importants mentionnés dans le corps du mémoire (dans l'ordre d'apparition au cours du développement)

**William Petty** (1623 – 1687) est un économiste, scientifique, médecin, philosophe, homme d'affaires, membre du Parlement et de la Société Royale britannique. Il a notamment écrit un ouvrage sur l'arithmétique politique (voir entre autres *Le Traité des Taxes*, écrit en 1662) et recommande d'appliquer une politique commerciale de laisser-faire sans interventionnisme ou monopole de l'Etat, comme un présage du libéralisme qui va s'imposer à l'ère industrielle.

**Isaac Newton** (1642 – 1727) est un philosophe, mathématicien, physicien, alchimiste, astronome et théologien anglais. Il est connu pour avoir établi les lois de la mécanique classique, avec sa théorie de la gravitation universelle (*De motu corporum in gyrum* en 1684), ainsi que le principe du calcul infinitésimal (*Method of Fluxion and Infinite series* en 1671). Il a également inventé un télescope basé sur la réflexion d'un miroir et qui porte aujourd'hui le nom de télescope de Newton.

**John Locke** (1632 – 1704) est un philosophe anglais qui a, entre autres, théorisé le contrat social, la loi, le droit naturel et l'état de nature. Il s'intéresse parmi d'autres sujets aux prémices de ce qui va devenir le libéralisme au XIX<sup>e</sup> siècle (voir l'*Essai sur l'entendement humain* de 1689 et *Les deux Traités du gouvernement civil* de 1690).

**Richard Arkwright** (1732 – 1792) est un ingénieur britannique, industriel connu pour les machines qu'il a inventé et qui ont favorisé l'essor de la Révolution Industrielle ; on lui attribue l'invention de la machine à filer et la machine à cadrer qui permet de transformer le coton brut en fil. Il est considéré comme l'un des créateurs du système industriel qui va se renforcer au XIX<sup>e</sup> siècle.



**Benjamin Disraeli** (1804 – 1881) est un homme politique et écrivain anglais qui a été Premier ministre britannique à deux reprises et qui a joué un rôle central dans la création du Parti conservateur moderne en Angleterre, en faisant notamment reposer la doctrine sur un impérialisme colonial.

**William Lovett** (1800 – 1877) était un activiste socialiste anglais, chef de file du mouvement Chartiste. Il se battait pour l'amélioration des voies démocratiques britanniques, la tempérance (les ligues de tempérance pour la réduction de la consommation d'alcool), ainsi que l'éducation des classes laborieuses. Il a fondé en 1836 la *London Working Men's Association* avec d'autres socialistes radicaux. En 1839-40, durant un séjour en prison, il coécrit avec John Collins *Chartism, a New Organisation of the People*.

**Thomas Malthus** (1766 – 1834) était un économiste britannique qui a énormément travaillé sur les dynamiques de croissance de la population anglaise au moment du *take-off*. Influencé par la pensée de Jean-Jacques Rousseau et de Condorcet, il établit son analyse de manière relativement pessimiste, en affirmant que les maux de la société ne sont pas politiques mais bel et bien démographiques, avec une théorie qui soutient entre autres que la pauvreté engendre la pauvreté (voir *An essay on the Principle of Population* en 1826). Il est, en ce sens, une source d'inspiration majeure des *Poor Laws*, puisqu'il défend presque une forme de sélection naturelle avant l'heure, ou en mentionne tout du moins une autodestruction de la société si celle-ci entretient les populations pauvres au crochet de l'Etat. L'évocation des possibilités de régulation et de contrôle du développement des civilisations permet aujourd'hui d'y voir notamment une modernité sur la régulation des naissances et la contraception – ce sera en tout cas l'interprétation qu'en fera Aldous Huxley dans *A Brave New World* (1931).

**Arthur Young** (1741 – 1820) était un auteur, agronome et ingénieur britannique, fils du président de la Chambre des communes.

**Thomas Carlyle** (1795 – 1881) : philosophe, écrivain, satiriste et historien écossais, notamment auteur de *Chartism*, qui questionne la société victorienne et sa moralité.

**Jeremy Bentham** (1748 – 1832) est un philosophe, juriste et réformateur britannique. Sa philosophie basée sur le conséquentialisme en fait un théoricien social majeur, qui repense également les droits individuels et notamment la liberté (comme le fera ensuite son héritier intellectuel, John Stuart Mill, dans un essai intitulé *De la liberté*).

**John Stuart Mill** (1806 – 1873) est un philosophe, logicien et économiste britannique, disciple de Jeremy Bentham, et considéré comme étant l'un des penseurs libéraux les plus influents du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il s'est impliqué dans le fonctionnement politique, économique et philosophique de son temps, en soutenant et raffinant l'utilitarisme de Jeremy Bentham, et en produisant entre autres l'un des premiers grands traités sur la démocratie représentative (*Considération sur le gouvernement représentatif*, 1861).

**John Ruskin** (1819 – 1900) est un peintre, poète, écrivain et critique d'art britannique, qui fait partie des inspirations esthétiques et littéraires de William Morris.

**Karl Marx** (1818 – 1883) est un philosophe, économiste et militant politique allemand. Il concentre dans son œuvre des théories à la fois hégéliennes, saint-simoniennes (socialisme utopique) et économique-politiques (Smith et Ricardo). Il tend à considérer l'homme comme étant un être qui se construit par l'action et non par la pensée ; ainsi, il rejette les abstractions que sont l'Etat et la Religion et développe sa philosophie en se basant sur la lutte des classes, car il en fait le moteur de l'histoire humaine. Selon lui, le prolétariat doit s'organiser afin de provoquer une révolution qui conduira à l'abolition des classes. Après l'échec de sa Révolution allemande en 1848, il s'exile avec son ami Engels en Angleterre où il poursuit son activité militante et s'adonne à sa plus grande œuvre, restée inachevée, *Le Capital*.

**Thomas More** (1478 – 1535) est un humaniste et théologien anglais, grand ami d'Erasme, il est connu pour avoir écrit le premier roman de nature utopique, qui dépeignait déjà un monde idéal en opposition avec l'Angleterre tudorienne (*Utopia*, 1516).

**Robert Fulton** (1765 – 1815) est un ingénieur américain, aujourd'hui considéré comme étant l'inventeur du bateau à vapeur (*steamboat*), en autres. Il est également le premier homme à avoir mis au point un sous-marin ayant la capacité de détruire, autrement dit à en avoir fait un armement militaire, en se basant toutefois sur des recherches antérieures aux siennes. En 1800, à deux reprises, Fulton propose son invention au Directoire, alors en guerre contre l'Angleterre après la Révolution Française, mais l'autorité de l'époque refuse d'employer un tel moyen en avançant que ce serait alors une escalade de la violence qui conduirait à une forme de guerre totale.

**Edward Bellamy** (1850 – 1898) est un écrivain américain resté célèbre pour son roman utopique *Looking Backward (Cent ans après ou l'An 2000* dans la traduction française) publié aux USA en 1888.

**Jospeh Mallord William Turner** (1775 – 1851) : peintre anglais issu aux origines de la branche romantique et considéré comme l'un des précurseurs de l'impressionnisme français. Il faut prendre garde à ne pas le confondre avec son homonyme William Turner, également artiste – pour cela, J.M.W Turner est soit désigné par ses initiales, soit pas le titre de William Turner of Oxford. Il n'est pas utile d'avoir recours à cela dans notre argumentation, puisque nous ne mentionnons pas son homologue.

**John Constable** (1776 – 1837) était un peintre paysagiste britannique.

**Ruydyard Kipling** (1865 – 1936) est un écrivain britannique, notamment connu pour avoir écrit le très célèbre *Livre de la Jungle* (1894). *Le Fardeau de l'homme blanc (The White Man's Burden)*, paru en 1899, a provoqué une vive controverse, car bien qu'adressé aux Etats-Unis, qui venaient de conquérir les Philippines, il portait très clairement en lui les racines d'un

impérialisme colonial européen.

**Joseph Conrad** (1857 – 1924) est un écrivain anglophone d'origine polonaise, cité ici pour sa nouvelle *Au cœur des ténèbres* (*Heart of Darkness*), parue en 1899, et qui raconte la remontée d'un fleuve jusque dans l'intérieur des terres africaines, à l'aide d'un *steamboat* (on pourrait y voir le triomphe de la technologie civilisatrice, dans l'optique de la colonisation).

**Friedrich Engels** (1820 – 1895) est un philosophe et théoricien socialiste allemand, grand ami de Karl Marx, qui a entre autres participé à la publication posthume des derniers tomes du *Capital*.

**Paul-Louis Courier** (1772 – 1825) est connu pour avoir été un pamphlétaire, et avoir notamment pris part aux combats durant la Révolution Française et le Premier Empire Napoléonien.

**Charles Fourier** (1772 – 1837) était un philosophe français, notamment connu pour ses théories sociales, et principalement celle du phalanstère. Il était considéré comme étant un socialiste utopique, au même titre que Karl Marx, Friedrich Engels, ou bien encore William Morris (bien que celui-ci se situe plutôt en fin de siècle).

**Adolphe-Laurent Joanne** (1813 – 1881) était un journaliste et homme de lettres français. Il était l'auteur de guides descriptifs nommés les Guides bleus, aussi surnommée « littérature de chemin de fer » étant donné que toutes les descriptions se faisaient depuis des trains. Aussi n'est-il pas surprenant de la voir citée chez Verne lorsqu'on parle d'urbanisation *via* des lignes de chemin de fer.

**Marcellin Jobard** (1792 – 1861) était un lithographe, photographe, journaliste et inventeur belge qui travaillait entre autres pour les cadastres. Il a également contribué à l'écriture de nombreux articles sur la conception industrielle et les progrès techniques.

**Le comte de Saint-Simon** (1760 – 1825) était un philosophe, économiste et militaire français, penseur de la société industrielle et qui a légué au XIX<sup>e</sup> siècle de nombreuses réflexions sur l'industrialisme.

**Albert W. Tucker** (1905 – 1995) était un mathématicien américain qui a notamment réfléchi sur la théorie des jeux et leur rapport aux proportions statistiques.

## Références bibliographiques

### Textes de corpus :

DICKENS Charles, *Temps difficiles*, trad. Andhrée Vaillant, éd. & préface de Pierre Gascar, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », [1985] 2014, 435 p.

MORRIS William, *Nouvelles de nulle part*, trad. Victor Dupont, l'Altiplano, coll. « flash-back », 2009, 506 p.

VERNE Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Hachette, coll. « les Grandes Œuvres », 1977, 470 p.

VERNE Jules, *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*, éd. & préface de Pierro Gondolo della Riva, Paris, Hachette et Le Cherche Midi, coll. « Le Livre de Poche », 2017, 189 p.

VERNE Jules, *Une fantaisie du Docteur Ox*, éd. & préface de Béatrice Clergeau, Paris, Hachette, coll. « Le Livre de Poche », 2017, 120 p.

### En langue originale :

DICKENS Charles, *Hard Times*, London, Penguin Classics, 2003, 368 p.

MORRIS William, *News from Nowhere and Other Writings*, ed. & introduced by Clive Wilmer, New Ed, coll. Penguin Classics, 480 p.

### Editions utilisées pour les citations en langue originale (éditions en ligne) :

DICKENS Charles, *Hard times for these times*, London, Bradbury and Evans, 1854, 207 p.

MORRIS William, *News from Nowhere or An Epoch of Rest*, The Project Gutenberg eBook (eBook 3261), transcribed from the 1908 Longmans, Green and Co edition by David Price, 2007, 137 p.

\*

### Ouvrages utilisés pour la conception du mémoire :

#### *A propos de l'Histoire de la Révolution Industrielle :*

ANCEAU Eric, *Introduction au XIX<sup>e</sup> siècle. Tome 1 : 1815 à 1870*. Belin, 2003.

BEDARIDA François, *L'ère Victorienne*. Coll. « Que sais-je ? », 5e éd. corr., Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 1997

BOUCHE Denise, *Histoire de la colonisation française : Tome 2, Flux et reflux (1815 – 1962)*, Fayard, Paris, 1991

CABANNE Pierre, *L'Art du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Somogy, 1989

LANDES David S., *L'Europe technicienne ou Le Prométhée libéré. Révolution technique et libre essor industriel en Europe occidentale de 1750 à nos jours*, Gallimard, 2000 [1975] [1969], 790 p.

MIQUEL Pierre, *Le Second Empire*, Paris, Tempus Perrin, coll. « Tempus », 2008, 576 p.

RIOUX Jean-Pierre, *La Révolution industrielle : 1780-1880*. Paris, 1971, Seuil, 248 p.

RIOUX Jean-Pierre, REDOR Dominique, *La Révolution Industrielle en Grande-Bretagne*, Ebook online, section 7, « le Chartisme »

VERLEY Patrick, *La révolution industrielle*, Folio, coll. « Histoire », 1997, 544 p.

VINCENT Julien, « *Industrialisation et libéralisme au XIX<sup>e</sup> siècle : nouvelles approches de l'histoire économique britannique* », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n°37, 2008, p. 87-110.

- ***Lectures complémentaires :***

ALLEN Robert C., *The British Industrial Revolution in Global Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 331 p.

ASHTON Thomas Sutcliffe, *The industrial Revolution: 1760-1830*. Oxford, Oxford university press, 1997, 139 p.

JARRIGE François et LEROUX Thomas, *La Contamination du monde : une histoire des pollutions à l'âge industriel*, Le Seuil, 2017, 408 p.

MANTOUX Paul, *The industrial Revolution in the Eighteenth Century: An Outline of the Beginnings of the Modern Factory System in England*, Chicago, University of Chicago press, 1983, 528 p.

MUSSO Pierre, *La religion industrielle. Monastère, manufacture, usine. Une généalogie de l'entreprise*. Fayard, Paris, 2017, 800 p.

VERLEY Patrick, *La première Révolution Industrielle, 1750-1880*, Paris, Armand Colin, 1999, 543 p.

**A propos de Jules Verne :**

BENJAMIN Walter, *Expérience et pauvreté*, trad. Philippe Beck et Berndt Stiegler, [en ligne], 1933, p.3

CLAMEN Michel, *Jules Verne et les sciences ; cent ans après*, Barcelone, Belin, coll. « alpha », 2017, 298 p.

DEKISS Jean-Paul, *Jules Verne, le rêve du progrès*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard » n°119, 1991, 176 p.

DE LA COTARDIERE Philippe (dir.), *Jules Verne, de la science à l'imaginaire*, préface par Michel Serres, illustration de Jérôme Faucheux, Larousse, 2004.

GOUVARD Jean-Michel, *Le Nautilus en bouteille. Une lecture de Jules Verne à la lumière de Walter Benjamin*, Ponterq, 2019, Rennes.

VIERNE Simone, *Verne*, Grez-sur-Loing, Pardès, coll. « Qui suis-je ? », 2005

Support audiovisuel :

« Jules Verne, voyage au centre de la science », *La méthode scientifique* par Nicolas Martin, diffusé sur France Culture le 04/05/2018

- **Lectures complémentaires :**

« Jules Verne, la science et l'homme contemporain (conversations avec Michel Serres) », revue *Jules Verne*, n°13 & 14, Amiens, Centre international Jules Verne, juillet 2002, 180 p.

« Jules Verne et la cité », revue *Jules Verne* n°7, Amiens, Centre international Jules Verne, juillet 1999, 120 p.

BENGUIRA Yaël, « Fantaisie(s) du docteur Verne », revue *Labyrinthe* [En ligne], n°3, avril 1999, p.65-77

BERGERON Alain, « Manuscrit trouvé dans un garage : *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* de Jules Verne », in *Solaris* n°114, 1995

BRIDENNE Jean-Jacques, « Jules Verne, père de la science-fiction ? I, II, III », in *Fiction* n°6/7/8, mai/juin/juillet 1954

BRIDENNE Jean-Jacques, « Les Thèmes scientifiques chez Jules Verne », in *Fiction* n°20 & 21, juillet & août 1955

CHESNEAUX Jean, *Jules Verne, un regard sur le monde*, Bayard, coll. « Bayard culture », 2001, 350 p.

DUMAS Olivier, « Verne et la science », in *Jules Verne, cent ans après*, TERRE DE BRUME, Terres Fantastiques – Essais n°6, avril 2005

DUPUY Lionel, « *Les Voyages Extraordinaires* de Jules Verne ou le roman géographique au XIX<sup>e</sup> siècle », *Annales de Géographie*, Arman Colin, 2013/2 n°690, p. 131-150

GRODENT Michel, « L'étrange figure du savant : Voyage au centre du "merveilleux scientifique" », *Espace de liberté*, « Spécial Jules Verne », mensuel n°329, mars 2005

KRZWKOWSKI Isabelle, *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, Grenoble, ELLUG, coll. « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2010, 325 p.

LAPRE Stéphanie, *Construction romanesque et réception critique chez Jules Verne (1863 – 1905)*, mémoire présenté à l'université du Québec, décembre 2015

LENGRAND Claude, *Dictionnaire des « Voyages Extraordinaires »*, tome I, Encrage, coll. « Cahiers de Jules Verne », 1998 [rupture d'édition]

LENGRAND Claude, *Dictionnaire des « Voyages Extraordinaires »*, tome II, Encrage, coll. « Cahiers de Jules Verne », octobre 2011, 354 p.

LUCOT Yves-Marie, « Machines Fabuleuses », in *Jules Verne, l'horizon pour encrier*, hors-série Télérama, février 2005

MARGOT Jean-Michel, *Jules Verne en son temps*, cycle des « cahiers de Jules Verne » vol.2, Amiens, Encrage, coll. « Travaux » n°46, 256 p.

MUSTIERE Philippe, FABRE Michel. *Jules Verne: Les Machines et La Science*, actes du colloque international du 12 octobre 2015, [Nantes] : Coiffard, 2015.

NAVARRO Jésus, « Un véritable inventaire technologique : le goût de la science », *Espace de liberté*, « Spécial Jules Verne », mensuel n°329, mars 2005

RASMUSSEN Anne, « La science est l'avenir de l'homme », in *Jules Verne, l'horizon pour encrier*, hors-série Télérama, février 2005

TADIE Jean-Yves, *Regarde de tous tes yeux, regarde ! : Jules Verne*, [Paris], Gallimard, 2005

TADIE Jean-Yves, *Le roman D'aventures*, Paris, Gallimard, 2013

VIERNE Simone, *Jules Verne, mythe et modernité*, Paris, PUF, 1989, 176 p.

#### **A propos de Charles Dickens :**

DAVIS Paul Benjamin, *Charles Dickens A to Z: the essential reference to his life and work*, New York, Facts on file, 1998, 432 p.

GOLDBERG Michael, *Carlyle and Dickens*, Athens, Univ. of Georgia Press, 1972, 248 p.

MONOD Sylvère, « Les premiers traducteurs français de Dickens », in *Romantisme*, 1999, n°106, art. « Traduire au XIX<sup>e</sup> siècle ». pp. 119-128.

MONOD Sylvère, *Dickens romancier : étude sur la création littéraire dans les romans de Charles Dickens*, Paris, Hachette, 1953, 520 p.

MONOD Sylvère, *Histoire de la littérature anglaise, de Victoria à Elisabeth II*, Paris, A. Colin, 1970, 392 p.

VANFASSE Nathalie, *Charles Dickens, entre normes et déviance*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence (PUP), 2007, 252 p.

#### Support audiovisuel :

« Il était une fois l'Angleterre industrielle (1/4) : Dickens et le capitalisme naissant », *Entendez-vous l'éco* par Maylis Besserie, diffusé sur France Culture le 16/04/2018



- *Lectures complémentaires :*

*Dickens's England : life in Victorian times*, edited and introduced by R. E. Pritchard, Stroud, The History press, 2009, 284 p.

*Hard times: an authoritative text, backgrounds, sources, and contemporary reactions, criticism*, eds. by George Ford & Sylvère Monod, New York – London, Norton (Norton critical editions), 1990, 434 p.

*Oxford reader's companion to Dickens*, ed. by Paul Schlicke, Oxford, Oxford university press, 1999, 654 p.

*The Cambridge companion to Victorian culture*, ed. by Francis O'Gorman, Cambridge, Cambridge university press (Cambridge companions to culture), 2010, 309 p.

*The Cambridge companion to Charles Dickens*, ed. by John O. Jordan, Cambridge, Cambridge university press (Cambridge companions to literature), 2001, 235 p.

ACKROYD Peter, *Dickens*, London, Random House, 1999, 1256 p.

BROOK George Leslie, *The language of Dickens*, London, A. Deutsch (The language library), 1970, 269 p.

CAREY John, *The violent effigy: a study of Dickens' imagination*, London, Faber and Faber, 1991, 215 p.

DICKENS Charles, *Dickens: interviews and recollections*, ed. by Philip Collins, London, Basingstoke Macmillan, 1981, 2 vol., 368 p.

GATTEGNO Jean, *Dickens*, Paris, Seuil, 1975, 187 p.

HOBBSBAUM Philip, *A reader's guide to Charles Dickens*, New York, Syracuse university press (A reader's guide to literature), 1998, 318 p.

LEAVIS Frank Raymond, *Dickens: the novelist*, New Brunswick, Rutgers university press, 1979, 372 p.

LEVIT Fred, *A Dickens glossary*, New York – London, Garland, 1990. 450 p.

MEE Jon, *The Cambridge introduction to Charles Dickens*, Cambridge, Cambridge university press (Cambridge introductions to literature), 2010, 115 p.

MILLER J. Hillis, *Charles Dickens, The World of his Novels*, Bloomington London, Indiana University Press, 1969, 346 p.

PULHAM Patricia, BEAVEN Brad, *Dickens and the Victorian City*, illustrated by Roo Abrook, London, Tricorn Books, 2012, 52 p.

SIMPSON Margaret, *The companion to "Hard times"*, Wesport, Greenwood press (The Dickens companions, n°6), 1997, 285 p.

SLATER Michael, *The Genius of Dickens*, Duckworth, 2011, 192 p.

SLATER Michael, *Charles Dickens: a life defined by writing*, New Haven, Yale university press, 2009, 696 p.

WELSH Alexander, *The city of Dickens*, Cambridge – Mass, Harvard University Press, 1986 [1971], 232 p.

WILSON Angus, *The World of Charles Dickens*, London, Martin Secker & Warburg, 1970, 302 p.

**A propos de William Morris :**

*William Morris: Political Writings, Contributions to Justice and Commonweal*, 1883 - 1890, ed. Nicholas Salmon. Bristol, Thoemmes, 1994, 450 p.

COLE George Douglas Howard, *William Morris as a Socialist*. London, William Morris Society, 1960

MORRIS May (dir.), *The Collected Works of William Morris*, London, Longmans, Green, 1910-14. 24 vols

MORRIS May (dir.), *William Morris, Artist, Writer, Socialist*, Oxford, Blackwell, 1934, 2 vols

MORRIS William, *Useful work versus useless toil* (1884), édité en anglais dans *Political writing of William Morris*, Lawrence & Wisclart Ltd, 1984. traduit sous le titre « Travail utile ou peine perdue ? » dans *Contre l'art d'élite*, Hermann, « Collection Savoir », 1985.

NAYLOR Gillian (dir.), *William Morris by Himself: Designs and Writings*, New York: New York Graphic Society, 1988, 221 p.

NORMAN Kelvin (dir.), *The Collected Letters of William Morris*, Princeton UP, 1984–96. 4 vols. (in 5)

VIDALENC Georges, *William Morris*, Paris, F. Alcan, coll. « Art et esthétique », 1920

- *Lectures complémentaires :*

AHO Gary L., *William Morris; A Reference Guide*, Boston, G. K. Hall, 1987, 428 p.

ANDERSON Perry, "Utopias", in *Arguments within English Marxism*, London, New Left Books, 1980

BEAUMONT Matthew, *The Spectre of Utopia: Utopia and Science Fiction at the End of the Century*, London, Peter Lang, 2012, 307 p.

BOOS Florence and SILVERS Carole, *Socialism and the Literary Artistry of William Morris*, Columbia, Missouri university press, 1990, 168 p.

BOOS Florence, "An Aesthetic Eco-communist: Morris the Red and Morris the Green", in *William Morris: Centenary Essays*, eds. Peter Faulkner and Peter Preston. University of Exeter Press, 1999, 300 p.

BOOS Florence, "News from Nowhere and 'Garden Cities': Morris's Utopia and Nineteenth-Century Town Design." [en ligne]

BRINTON Crane, *Morris in English Political Thought in the Nineteenth Century*, London, Ernest Benn, 1949

COLEMAN Stephen and O'SULLIVAN Paddy O'Sullivan, *William Morris and News from Nowhere: A Vision for Our Time*, Bideford, Devon, Green Books, 1990, 208 p.

COOTE Stephen, *William Morris: His Life and Work*, London, Garamond, 1995, 224 p.

FAULKNER Peter, *Against the Age: An Introduction to William Morris*, London, Harper Collins, 1980, 218 p.

FRYE Northrop, “The Meeting of Past and Future in William Morris”, *Studies in Romanticism*, n°21, 1982, pp. 303-318.

FORMAN Harry Buxton, *The Books of William Morris: described with some account of his doings in literature and in the allied crafts*, London, Frank Hollings, 1897, 248 p.

GADOIN Isabelle, *News from Nowhere: William Morris*, Paris, Ellipses, 2004, 230 p.

GLASIER John Bruce, *William Morris and the Early Days of the Socialist Movement*, London, Longmans, Green, 1921, 226 p.

GOODE John, “William Morris and the Dream of Revolution”, in *Literature and Politics of the Nineteenth Century*, ed. John Lucas. London, Methuen, 1971, 288 p.

GOODWAY David, *Anarchist Seeds Beneath the Snow: Left-Libertarian Thought and British Writers from William Morris to Colin Ward*, Liverpool, Liverpool Univ. Press, 2006, 401 p.

GOULD Peter C., *Early Green Politics: Back to Nature, Back to the Land, and Socialism in Britain 1880-1900*, Brighton, Sussex, Harvester, 1988

GRENNAN Margaret, *William Morris: Medievalist and Revolutionary*, New York, King's Crown Press, 1945, 173 p.

GUYOT Edouard, *l'idée socialiste chez William Morris*, éd. par Arthur Rousseau, Paris, 1909, 129 p.

HOLLAND Owen, *William Morris's Utopianism: Propaganda, Politics, and Prefiguration*, London, Palgrave, 2017, 337 p.

KINNA Ruth. *William Morris: The Art of Socialism*. Cardiff, Wales University Press, 2000, 265 p.

LAURENCE Beatrice. *William Morris: News from Nowhere*, Nantes, Editions du Temps, 2004

LEVITAS Ruth. *The Concept of Utopia*, Syracuse University Press, 1990, 264 p.

MacCARTHY, Fiona, *William Morris: A Life for Our Time*. London, Faber, 1994, 800 p.

MACKAIL John William, *Life of William Morris*, t.2, London, New York, Bombay, Longmans, Green And CO., 1899, 375 + 364 p.

MEIER Paul, *William Morris: The Marxist Dreamer*, translated by Frank Gubb, Atlantic Highlands, NJ: Harvester Press, 1978, 800 p.

MILLER Elizabeth Carolyn, *Slow Print: Literary Radicalism and Late Victorian Print Culture*, Stanford, Stanford University Press, 2013, 390 p.

MORTON Arthur Leslie, *The Political Writings of William Morris*, New York, International Press, 1973, 260 p.

PEPPER David, *Eco-socialism: From Deep Ecology to Social Justice*, London, Routledge, 1993, 288 p.

SILVER Carole, "Eden and Apocalypse: William Morris's Marxist Vision in the 1880's." *University of Hartford Studies in Literature* n°13, 1981

THOMPSON Paul, *Why William Morris Matters Today: Human Creativity and the Future World Environment*, London, William Morris Society (Kelmescott lecture), 1991, 29 p.

THOMPSON Edward Palmer, *William Morris: Romantic to Revolutionary*, London, Merlin Press, 1996 [1955], 825 p.

ROBERTSON Michael, *The Last Utopians: Four Late Nineteenth-Century Visionaries and Their Legacy*, Princeton, Princeton university press, 2017, 324 p.

VIDALENC Georges, *La Transformation des arts décoratifs au XIX<sup>e</sup> siècle, William Morris, son œuvre et son influence*, Caen, impr. de E. Adeline, G. Poisson et Cie, 1914, 335 p.

VON HELMHOTZ-PHELAN Anna Augusta, *The Social Philosophy of William Morris*, Durham, Duke University Press, 1927, 207 p.

WAITHE Marcus, *William Morris's Utopia of Strangers: Medievalism and the Idea of Hospitality*, Woodbridge, Suffolk, Boydell and Brewer, 2006, 234 p.

WILLIAMS Raymond, "Socialism and Ecology", in *Resources of Hope: Culture: Democracy, Socialism*, edited by Robin Gable, London, Verso, 1989, 358 p.

**Courants de pensée et questions de société au XIX<sup>e</sup> siècle :**

BAUDELAIRE Charles, « Exposition universelle 1855 », *Curiosités esthétiques*, Œuvres complètes de Charles Baudelaire vol. II, Paris, Michel Lévy frères, 1868, pp. 211-24

BECKER Gary S., *Human Capital: A Theoretical and Empirical Analysis, with Special Reference to Education*, Chicago, University of Chicago Press, ([1964], [1993], 3<sup>e</sup> éd.)

BENTHAM Jeremy, *An introduction to the Principles of Morals and Legislation*, ed. James Henderson Burns et Herbert Lionel Adolphus Hart, London, Athlone press, 1970

BOURDIEU Pierre, *Les structures sociales de l'économie*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

BOYER George R., *An Economic History of the English Poor Law, 1750–1850*, Cambridge University Press, 1990, p. 228.

CARLYLE Thomas, "Occasional Discourse on the Negro Question", 1849, in *Fraser's Magazine for Town and Country*, Vol. XL, p. 672.

CARLYLE Thomas, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013, 156 p.

COMTE Auguste, *Cours de philosophie positive*, université de Grenoble [en ligne], éd. numérique « La Gaya Scienza » établie par Pierre Hidalgo, introduction et commentaires par Florence Khodoss, collection dirigée par Laurence Hansen-Love, décembre 2012, 202 p.

DISRAELI Benjamin, *Sybil or the Two Nations*, [en ligne] ibiblio.org, 260 p.

EBER Nicolas, *Le dilemme du prisonnier*, La Découverte, collection Repères, juin 2006.

ENGELS Friedrich, *Anti-dühring: (M.E.Dürhing bouleverse la science)*, éd. Émile Bottigelli, 3ème éd. rev. Paris, Ed. sociales, 1971.

FOURIER Charles, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, éd. Simone Debout-Oleszkiewicz, Nouvelle édition, Paris, J.-J. Pauvert, 1967.

JENKS Edward, *Thomas Carlyle and John Stuart Mill*, Book on Demand Ltd., 2013, 262 p.

MARX Karl, *Le capital: Critique de l'économie politique*, éd. Joseph Roy, Erna Cogniot, Gilbert Badia, Catherine Cohen-Solal, 1950, Paris: Éditions sociales.

MARX Karl, *Manuscrits de 1844 : économie, politique & philosophie*, éd. Emile Bottigelli, Paris, éditions sociales, 1962.

MARX Karl et ENGELS Friedrich, *L'idéologie allemande: critique de la philosophie allemande la plus récente dans la personne de ses représentants Feuerbach, B. Bauer et Stirner, et du socialisme allemand dans celle de ses différents prophètes*, Paris, Editions sociales, 1968.

MARX Karl, *Contribution à la critique de l'économie politique : introduction aux Grundrisse, dite de 1857*, éd. Guillaume Fondu et Jean Quétier, Paris, Éditions sociales, 2014.

MARX Karl et Friedrich ENGELS, *Manifeste du parti communiste de 1848*, [en ligne], chap. II, p.24, sous la direction de la BNF, disponible sur la plateforme Bibebook.

MARX Karl Avant-Propos à la *Contribution à la critique de l'économie politique*, 1859, édition La Pléiade, *Karl Marx, Œuvres Economie I*.

MILL John Stuart, *L'Utilitarisme*, suivi de *Essai sur Bentham*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012 [1998], 253 p. ou MILL John Stuart, *Utilitarianism and other essays*, ed. Alan Ryan, 1987, London, New York, Victoria [etc.], Penguin Books.

MILL John Stuart, *De la liberté*, trad. Laurence Lenglet, Québec, éd. num. Jean-Marie Tremblay, 2002, 88 p.

MILL John Stuart, *Principles of Political Economy with Some of their Applications to Social Philosophy*, London, John W. Parker, 2012

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, éd. Paul Mathias, trad. Geneviève Bianquis, [1996] 2006, Paris, Flammarion.

RENAN Ernest, *L'Avenir de la science*, Flammarion [En ligne], [1848] 1995, 308 p.

ROE Frederick William, *The Social Philosophy of Carlyle and Ruskin*, New York: Harcourt, Brace & Company, 1921

ROSSET Clément, *L'anti-nature : Eléments pour une philosophie tragique*, PUF, coll. « Quadrige », Paris, 2016, 336 p.

- **Lectures complémentaires :**

BILLIER Jean-Cassien, *Introduction à l'éthique*, PUF, 2010

DRIVER Julia, "History of Utilitarianism", in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*

MAS Frédérique, « Aux origines de la Révolution Industrielle : les vertus du libéralisme historique », revue *Contrepoints* [En ligne], 20 juin 2013

VERGARA Francisco, *Les fondements philosophiques du libéralisme : libéralisme et éthique*, La Découverte, 2002, 176 p.

**Théories sociales, politiques et technologiques antérieures à l'époque industrielle :**

ARISTOTE, *Catégories. De l'interprétation*, trad. Jules Tricot, 1959, Paris, Vrin.

ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, éd. & trad. Jules Tricot, Paris, J. Vrin, 1959.

HESIODE, *Les travaux et Les Jours*, éd. Claude Terreaux, [Paris], Arléa, 1995.

PLATON, *Protagoras*, éd. Monique Trédé-Boulmer et Paul Demont, Paris, Librairie générale française, 1993.

RABELAIS François, *Pantagruel*. éd. Pierre Grimal, Paris, E. de Cluny, 1947 (pour la science sans conscience)



ROUSSEAU Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les Fondements de l'inégalité parmi les hommes*, éd. Jean-Louis Lecercle, Paris, Editions Sociales, 1965

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Du contrat social*, éd. Maurice Halbwachs, Paris: Aubier-Montaigne, 1943.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Dialogues : Rousseau juge de Jean-Jacques*, [en ligne], édité par bibliothèque numérique romande, 1782 (<https://ebooks-bnr.com>)

VIRGILE, *Bucoliques*, éd. Eugène de Saint-Denis, Nouvelle éd. rev. et augm. d'un commentaire, Paris, les Belles Lettres, 1967

Vitruve, *De l'architecture*, éd. Philippe Fleury & Louis Callebaut, Paris, les Belles lettres, 1986

**Œuvres picturales citées dans le mémoire :**

CONSTABLE John, *Salisbury Cathedral from the Bishop's Grounds*, 1824, oil on canvas, 88,9 x 112,4 cm, Victorian and Albert Museum, London.

FRITH William Powell, *The Railway Station*, 1862, oil on canvas, 54,1 x 114 cm, Royal Holloway College, Egham, Surrey, United-Kingdom.

MEUNIER Constantin, *Au pays noir*, 1893, huile sur toile, 81 x 94,15 cm, Musée d'Orsay, Paris.

MONET Claude, *Les charbonniers dit aussi Les déchargeurs de charbon*, 1875, huile sur toile, 54 x 66 cm, Musée d'Orsay, Paris.

MONET Claude, *Le pont de chemin de fer à Argenteuil*, 1873-74, huile sur toile, 54 x 71 cm, Musée d'Orsay, Paris.

MORRIS William, *La Belle Iseult*, 1858, huile sur toile, 718mm x 502mm, Tate Modern, London.

PISSARRO Camille, *L'avant port de Dieppe, après midi, soleil*, 1902, huile sur toile, 53,5 x 65 cm, musée-château, Dieppe.

TURNER Joseph Mallord William, *The Burning of the Houses of Lords and Commons*, 1835, oil on canvas, 92,1 x 123,2 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

TURNER Joseph Mallord William, *The Fifth Plague of Egypt*, 1800, oil on canvas, 120 x 180 cm, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Indiana.

TURNER Joseph Mallord William, *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway*, 1844, oil on canvas, 91 x 121,8 cm, National Gallery, London.

TURNER Joseph Mallord William, *Snow Storm - Steam Boat off a Harbour's Mouth*, 1842, oil on canvas, 91 x 122 cm, Tate Modern, London.

TURNER Joseph Mallord William, *Tintern Abbey: The Crossing and Chancel, Looking towards the East Window*, 1794, graphite and watercolour on paper, 359 x 250 mm, Tate Modern, London.

VERNE Jules, *Une fantaisie du Docteur Ox*, Paris, Hachette, coll. « Le Livre de Poche », 2017, dessins par Neuville et Griou, gravés par Hildebrand.

VERNE Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Hachette, coll. « les Grandes Œuvres », 1977, dessins par Neuville et Griou, gravés par Hildebrand.

Site consulté pour le téléchargement des gravures : *The Illustrated Jules Verne*.

**Ressources sémantiques et définitions :**

HANSEN-LOVE Laurence (dir.), *La philosophie de A à Z*, sous la direction de, Hatier, 2012

*Larousse de poche*, édition 2012 [1998]

*Oxford Concise*, 12<sup>ème</sup> édition, 2011

Cambridge Dictionary Online

Larousse en ligne

\* \* \*

## Remerciements

Je tiens à remercier Madame Dominique Peyrache-Leborgne pour ses conseils avisés, son soutien, ainsi que pour avoir assuré la direction de ce mémoire ; il n'aurait pas été possible de développer et d'enrichir à ce point la réflexion sans son aide. Je remercie également Auriane Cagnioncle, qui a eu la gentillesse de me transmettre ses notes après avoir assisté à différentes conférences de la Sorbonne, notamment sur Jules Verne, me permettant ainsi de nourrir ma réflexion grâce à de nombreux apports théoriques, philosophiques et littéraires. Et enfin, un grand merci à mes correcteurs, Alizée Thuaud et Valentin Galet, qui ont eu le courage de relire tout ou partie de ce volumineux ensemble, en y portant un regard critique et bienveillant qui a permis son perfectionnement.

## Table des matières

Eléments biographiques .....	2
<b>Introduction</b> : Transformations du monde à l'aune de la Révolution Industrielle.....	6
1- <i>Sources de la Révolution Industrielle et naissance de la société victorienne</i> .....	6
2- <i>Crises sociales face à un victorianisme libéral partisan du take-off</i> .....	8
3- <i>Expansion de l'industrialisme et conflits sociaux dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle</i> .....	14
4- <i>Traitements littéraires et symboliques de la machine au XIX<sup>e</sup> siècle</i> .....	17
<b>I- Ecrire la Révolution Industrielle</b> .....	24
A- Mutations du roman au moment de la Révolution Industrielle .....	24
1- <i>Charles Dickens et la question du roman industriel</i> .....	25
2- <i>Morris et le Medieval Revival : un texte réfractaire à la Révolution Industrielle ?</i> .....	34
3- <i>Mouvements littéraires, courants de pensée et Révolution Industrielle en France</i> .....	39
4- <i>Jules Verne, père de la science-fiction ?</i> .....	42
B- Narration et écriture de la Révolution Industrielle .....	47
1- <i>Vision du monde industriel et esthétique des paysages</i> .....	48
2- <i>Parler la Révolution Industrielle</i> .....	57
3- <i>Narration d'un quotidien modernisé</i> .....	66
C- Construction et déconstruction du personnage.....	73
1- <i>Les enfants de la Révolution Industrielle</i> .....	73
2- <i>Substrat bourgeois et construction culturelle</i> .....	82
3- <i>Personnages en marge et crise de l'artiste</i> .....	95
4- <i>L'inclassable capitaine Nemo</i> .....	104
<b>II- L'homme en question : enjeux et critiques de la technologie</b> .....	113
A- Science et conscience : la condition humaine broyée par la machine .....	113
1- <i>La technologie, outil suprême ou boîte de Pandore ?</i> .....	114
2- <i>De la nécessité de progresser : entre technologie et humanité</i> .....	123
3- <i>Mises en garde et écritures prophétiques : l'écrivain au service de la morale</i> .....	134
B- Le mythe de l'homme libéré par la technologie.....	143
1- <i>Cercle vertueux et cercle vicieux : de la liberté créatrice à l'aliénation</i> .....	144

2-	<i>La liberté servile : questions autour d'une technologie liberticide</i> .....	153
C-	La technologie en quête d'un nouvel Eden : l'homme à la recherche de son bonheur .....	162
1-	<i>Le rêve de l'homme sans travail : un cauchemar inhumain</i> .....	163
2-	<i>L'anti-nature : éléments pour une technologie tragique</i> .....	171
3-	<i>L'harmonie avec la nature comme clef du bonheur</i> .....	180
III-	<b>L'ère industrielle : conception d'une société moderne</b> .....	189
A-	Techno-Polis .....	189
1-	<i>Construction urbaine et déconstruction littéraire</i> .....	190
2-	<i>La ville du futur : quelle(s) vision(s) pour demain</i> .....	201
3-	<i>Les Institutions de la Cité : représentations symboliques d'un peuple transformé</i> .....	212
B-	Penser le monde et structurer l'humain sous le règne de la machine .....	223
1-	<i>Le prolétariat : crise sociale et révolution politique à l'aune du take-off</i> .....	224
2-	<i>La bourgeoisie industrielle en quête d'une philosophie</i> .....	234
3-	<i>Homo œconomicus et Homo mechanicus : humain trop inhumain</i> .....	244
	<b>Conclusion</b> : D'hier à aujourd'hui, la société moderne au prisme de la littérature industrielle du XIX <sup>e</sup> siècle .....	255
	Annexe .....	260
	Document annexe 1 .....	260
	Document annexe 2.....	264
	Document annexe 3.....	266
	Index historique.....	269
	Références bibliographiques .....	274
	Remerciements .....	289

*"Aucune reproduction, même partielle, autres que celles prévues à l'article L 122-5 du code de la propriété intellectuelle, ne peut être faite de cette œuvre sans l'autorisation expresse de l'auteur".*