

Espacios literarios en contacto

ELC 13

Colección dirigida por

Àngels Santa (Universidad de Lleida)

Consejo editorial:

Juan Bravo (Universidad de Castilla-La-Mancha)

Béatrice Didier (Ecole Normale Supérieure, Ulm)

Giovanni Dotoli (Università di Bari)

M^a Carmen Figuerola (Universidad de Lleida)

Philippe Merlo (Université de Lyon II)

Encarnación Medina Arjona (éd.)

***Germinal,* la mine et les arts**



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Bibliographic information published by die Deutsche Nationalbibliothek
 Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
 Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet
 at <http://dnb.d-nb.de>.

Table des matières

Présentation	7
ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA	
La poésie de la mine au XVIII ^e siècle : contribution à une préhistoire littéraire de <i>Germinal</i>	11
SYLVAIN MENANT	
La mine dans l' <i>Encyclopédie</i> de Diderot et d'Alembert	25
GENEVIÈVE ARTIGAS-MÉNANT	
Le rôle de la mine dans <i>L'homme de neige</i> de George Sand	41
ÁNGELS SANTA	
Émile Zola y George Sand: dos éticas y dos estéticas al encuentro del mundo obrero	55
M. CARME FIGUEROA	
La mine spiritualiste de Mario Uchard	71
CLAUDE SCHOPP	
<i>Germinal</i> , roman mystique	85
JACQUES NOIRAY	
Écriture, réécriture, censure, à travers deux exemples pris dans <i>Germinal</i> : l'émasculation de Maigrat et le personnage de Souvarine	101
COLETTE BECKER	
<i>Germinal</i> à l'épreuve de la censure des théâtres	117
SILVIA DISEGNI	
Zola librettiste	145
BÉATRICE DIDIER	

With the support of the Grupo de Investigación HUM755 of the Universidad de Jaén.

Cover illustration: from iStockphoto.com © by 13spoon
 Cover Design: Didier Studer

ISBN 978-3-0343-1368-1 pb. ISBN 978-3-0343-0495-5 eBook
 ISSN 2235-2236 pb. ISSN 2235-6215 eBook
 ISBN 978-3-0343-2542-4 MOBI ISBN 978-3-0343-2541-7 EPUB
 DOI 10.3726/b10724

This publication has been peer reviewed.

© Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern 2017
 Wabernstrasse 40, CH-3007 Bern, Switzerland
bern@peterlang.com, www.peterlang.com

All rights reserved.

All parts of this publication are protected by copyright.
 Any utilisation outside the strict limits of the copyright law, without the permission
 of the publisher, is forbidden and liable to prosecution.
 This applies in particular to reproductions, translations, microfilming, and storage
 and processing in electronic retrieval systems.

Printed in Switzerland

Zola lecteur d'Émile de Laveleye : mémoire et invention	157
JEAN-LOUIS CABANÈS	
Portrait de l'écrivain en mineur. Métapoétique de <i>Germinal</i>	173
ÉLÉONORE REVERZY	
Les rumeurs de la mine	185
LOLA BERMÚDEZ	
Les dettes mutuelles franco-belges avant et après <i>Germinal</i> au cours du XIX ^e siècle	205
ESTRELLA DE LA TORRE	
<i>Germinal</i> dans la presse périodique espagnole de province à la fin du XIX ^e siècle	219
PEDRO MÉNDEZ	
<i>Germinal</i> , le roman des mineurs du XX ^e siècle : histoire d'une appropriation	235
DIANA COOPER-RICHET	
Photographies de la mine	239
JEAN ARROUYE	
Zola en fotogramas: lecturas filmicas de <i>Germinal</i>	255
JOSÉ LUIS CAMPAL FERNÁNDEZ	

Présentation

ENCARNACIÓN MEDINA ARJONA
Université de Jaén

Le lecteur trouvera dans ce volume une réévaluation de *Germinal* d'Émile Zola, paru en 1780, ainsi qu'une tentative de situer le thème de la mine dans le contexte littéraire avant le roman naturaliste. Ce livre s'attache également aux adaptations – nouveaux supports, théâtre, opéra, cinéma –, aux imitations, à la réception, à la métamorphose des interprétations artistiques de la mine auxquelles le texte zolien a donné lieu.

Quelle est la préhistoire littéraire du thème de la mine ? Pour tenter de répondre à cette question, Sylvain Menant situe d'abord l'imagination des poètes dans le cadre des réalités contemporaines, sous le règne de Louis XV et Louis XVI ; puis développe les thèmes les mieux représentés dans les textes. Une vogue extraordinaire des poèmes didactiques et descriptifs dans la seconde partie du XVIII^e siècle surtout des textes-phares de ce mouvement : une traduction en vers, par Jacques Delille, des *Géorgiques* de Virgile, et les chefs-d'œuvre du mouvement, *Les Jardins* du même Delille ou *Les Mois* de Roucher ; Chénier, dans *Les Trois Règnes de la nature*, traite de façon étendue la question des mines. Mais la présence des hommes n'est que fugitive dans ces textes ; et la solitude des lieux inhospitaliers, les secrets que la mine recèle, ainsi que l'horreur liée à la transgression que représente son exploration, est le lieu commun de la réflexion sur les questions qu'elle soulève. Une réaction contre cette conception traditionnelle se dessine et aboutit au grand poème d'André Chénier, écrit vers 1790, intitulé *L'Invention*, proposant les innovations de l'activité moderne comme des sources d'inspiration fécondes. De son côté, Geneviève Artigas-Menant analyse comment la prose réaliste de l'*Encyclopédie* donne l'importance au témoignage des sens, capital pour Diderot, D'Alembert et beaucoup de leurs collaborateurs – articles « Forge », « Acier », « Mine ». Le souci de réalisme renseigne sur les dangers encourus, sur la condition des mineurs, sur les efforts humains nécessaires, et conduit à des commentaires moraux qui sont autant d'exhortations à une moralisation de

Germinal à l'épreuve de la censure des théâtres

SILVIA DISEGNI

Université de Naples Federico II

La réaction de Zola à l'interdiction de l'adaptation de *Germinal* en 1885 fut plus complexe que ce qu'on peut penser. Car si d'un côté la mesure réactive une bataille qu'il avait eut fréquemment l'occasion de mener contre la censure (contre son principe et ses institutions), on peut néanmoins observer qu'il ne renonça pas à s'y soumettre puisque dans un deuxième temps, quelques années plus tard, il se plia avec Busnach à plusieurs transformations du texte pour que la pièce pût passer l'épreuve de la censure. Mais avant d'aborder le sujet, peut-être quelques remarques sur la censure des théâtres en France à son époque sont-elles nécessaires.

Censure et adaptation théâtrale

L'adaptation d'un roman pour la scène, on le sait, implique une multitude de contraintes auxquelles se sont heurtés plusieurs écrivains en général, mais en particulier, ceux de la mouvance réaliste¹. Elles sont d'abord

1 Cf. à ce sujet, Florent Montclair, « A propos de quelques constantes de l'adaptation : Pixérécourt, Dumas, Nodier, Scribe, Verne et Zola » in Florent Montclair (dir.), *Roman-feuilleton et théâtre. L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, Besançon, Presses du Centre Unesco de Besançon, 1998, p. 329-352 ; numéro spécial *Théâtre et roman populaire*, « Rocamboles, Bulletin des amis du roman populaire », 20, 2002 ; Anne-Simone Dufief et Jean-Louis Cabanès (dir.), *Les adaptations théâtrales au XIX^e siècle*, Rîtm, Université Paris X, 2005 ; Anne-Simone Dufief, « Le naturalisme au théâtre » in Colette Becker et Anne-Simone Dufief (dir.), *Relectures des « petits » naturalistes*, Rîtm-Université Paris X, 2000 ; Silvia Disegni, « Les adaptations théâtrales des romans naturalistes à l'épreuve de la censure » in Franco Piva (dir.) *Il romanzo a teatro*, Atti del convegno internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura francese (SUSLLF), Verona 11-13 novembre 2004, Fasano, Schena Editore, 2005, p. 93-113. Pour Zola, cf., dans Lawson A. Carter, *Zola and the theatre*, Yale University Press et Presses Universitaires de France, 1963, chap. IV « Stage, adaptations and collaborations », p. 101-155 ;

d'ordre formel car elles dépendent du passage d'un code, d'un genre, d'un langage à un autre mais aussi d'une modalité de diffusion différente. Comme d'autres avant lui, le critique Fouquier souligna les difficultés d'une telle opération, au lendemain de la représentation de la pièce *Germinal* adaptée par le vaudevilliste Busnach et par Zola. Il attribua alors sa déception à la nature même de l'opération. Il écrit dans *Le Figaro* du 23 avril 1888 :

Comprendra-t-on que le livre et le théâtre sont choses différentes, que ce qui est légitime là devient criminel ici ? Le livre prépare, encadre, explique tout : le théâtre dans sa brutalité nécessaire ne peut que résumer, sans atténuation ni réserve, les choses grossies à son optique.

Pour avoir défendu Zola au moment de l'interdiction de la pièce trois ans plus tôt, il aurait pu ajouter à ces difficultés, liées au travail de sélection, réduction, transformation, amplification, qui justifie parfois la nécessité d'une collaboration étroite avec un homme de métier², les contraintes imposées par la censure préventive en vigueur en France tout au long du XIX^e siècle, à quelques exceptions près et quel que fût le régime en place : monarchie, Empire ou République. Si elle a duré plus longtemps que celle de l'imprimé, abolie en 1881, c'est que le théâtre inquiétait plus que la page imprimée car il réunissait des foules, aux réactions communicatives (« électriques ») : une représentation pouvait porter à une véritable émeute comme il arriva à la veille des révolutions. Le cas des représentations houleuses des *Mystères de Paris* sur scène à la veille de la révolution

Janice Best, *Expérimentation et adaptation, Essai sur la méthode naturaliste d'Emile Zola*, Paris, Librairie José Corti, 1986.

2 Dans sa préface à l'adaptation de *L'Assommoir* (1879) par Busnach et Gatineau, Zola écrit : « Fatalement, lorsqu'on transforme un roman au théâtre, on ne peut obtenir qu'une oeuvre moins complète, inférieure en intensité ; en un mot, on gâte le roman, et c'est toujours là une besogne mauvaise, quand elle est faite par le romancier. » (E. Zola, *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux en 15 vol., 1966-1970, tome 15 *Théâtre et poèmes*, p. 783)

3 Dans *Le Grand dictionnaire Universel* de Pierre Larousse, est reprise dans l'entrée censure (sous-entrée *censure théâtrale*) une citation des *Mémoires* du maire de Paris de 1789, Bailly : « la liberté de presse est à la base de la liberté publique ; mais il n'en est pas de même du théâtre. Je crois qu'on doit exclure du théâtre, où beaucoup d'hommes se rassemblent et s'électrisent mutuellement, tout ce qui peut tendre à corrompre les mœurs ou l'esprit du gouvernement. Le spectacle est une partie de l'enseignement public, qui ne doit pas être laissé à tout le monde et que l'administration doit surveiller. » (t. III, p. 712)

de 1848 en est un exemple. Dans sa chronique du *Figaro* du 29 janvier 1887 où il commente, le cœur serré, le vote garantissant le maintien de la censure, Zola remettait en cause ce type d'argument en partant de la contestation qu'en fait le député Laguerre :

Comme l'a dit l'orateur avec tant de force, nous avons toutes les libertés, liberté du journal, liberté du livre, pourquoi nous refuse-t-on la liberté du drame ? Quand on écrit un article, quand on écrit un roman, on est un citoyen comme les autres, responsable de ses actes devant le droit commun ; et quand on écrit une pièce, tout change, on devient le sujet d'un pouvoir absolu, on est soumis au bon plaisir de l'examen préalable. Les raisons que l'on donne, la peur de l'étranger, l'émeute dans les salles de spectacle, le débordement de l'ordure, sont des arguments spécieux, sans consistance réelle, de ces lieux communs dont on effraie les masses moutonnées⁴.

Le théâtre fait peur parce qu'il est fréquenté par un public potentiellement plus nombreux et moins alphabétisé que celui des lecteurs, public plus influençable, pour qui il constitue une source à la fois « d'information, de formation et de plaisir important⁵ », comme le souligne Odile Cracovitch.

Nous sommes surpris aujourd'hui de voir que la censure fut exercée selon une organisation assez semblable sous tous les régimes, et parfois en employant le même personnel ! Hallays Dabot, connu depuis pour son histoire de la censure, en est la preuve vivante qui resta en place avec quelque interruption du Second Empire à la Troisième République⁶. Zola eut souvent l'occasion, comme Goncourt, de déplorer une continuité politique de l'institution sous différents régimes. Dans sa déposition en 1891 à la Commission parlementaire chargée de s'interroger sur la suppression de la censure théâtrale, il insista sur le fait que ceux qui, républicains, s'opposaient à cette limitation de la liberté de l'écrivain sous le Second Empire, la défendirent avec force une fois au pouvoir :

Moi, messieurs, dans cette question, j'éprouve une véritable stupefaction : c'est que la censure existe encore après vingt années de République. Je suis un républicain

4 Texte reproduit dans James B. Sanders, « Zola et la censure théâtrale : une chronique inédite en librairie », *Les Cahiers naturalistes*, 51, 1971, p. 143-144.

5 Odile Cracovitch, *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906)*, Répertoire, Paris, Centre Historique des Archives Nationales, 2003, p. 52.

6 Ainsi, Victor Hallays-Dabot, auteur d'*Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, Dentu, 1862 et de *La censure dramatique et le théâtre - Histoire des vingt dernières années : 1850-1870*, Paris, Dentu, célèbre censeur du Second Empire, fut de nouveau en fonction de 1871 à 1880. (Cf. Odile Cracovitch, *op. cit.*, p. 72)

de l'avant-veille ; j'ai commencé à combattre dès la fin de l'Empire et j'ai écrit dans tous les journaux de l'opposition, dans *l'Avenir national*, *la Tribune*, *le Courrier du dimanche*. J'avais pour collaborateurs et pour chefs ceux qui, plus tard, ont formé le gouvernement de la Défense nationale et qui, ensuite, ont occupé les ministères ; or, tous admettaient en principe l'abolition de la censure. C'était une chose acquise, une vérité qu'on ne discute même pas. C'était la tête de turc ; on tapait sur la censure de l'empire et il était entendu que, dès qu'on serait au pouvoir, on renversait cette vieille bastille.

Le cataclysme survint, le gouvernement de la Défense nationale s'installa. Pendant quelque temps, la censure fut abolie ; mais on la rétablit ; les mêmes hommes, mes anciens collaborateurs à *la Tribune*, qui occupent encore aujourd'hui les plus hautes situations, la rétablirent, et elle dure encore. Je suis stupéfié de voir que des gens, qui devaient abolir la censure, n'ont encore rien aboli après vingt ans écoulés. Que voulez-vous, j'en suis surpris. Il est donc admis que dès qu'on arrive au pouvoir, on trouve tout simple de recourir aux gendarmes, aux menottes ?

Il déplore qu'en République on puisse nier toute responsabilité, à l'écrit-vain d'abord, au public ensuite. Car au nom de l'ordre et de la protection des citoyens, on continue à les materner abusivement, à surveiller, contrôler et guider l'écriture de l'un, le jugement de l'autre par l'intermédiaire de censeurs chargés de décider, à leur place, ce que les uns peuvent écrire et les autres entendre. La bataille menée par Zola, comme auparavant celle de Hugo contre cette institution, a toujours eu pour but de contester une idée d'« auteur enfant » incapable de mesurer la portée de son texte, les conséquences politiques et civiles de celui-ci, et donc par la nécessité d'un tuteur plus au fait de ses effets de réception ; mais aussi celle d'un « public enfant », tout aussi incapable de juger des dangers d'une œuvre subie (« empoisonnée »), donc à protéger. La censure préventive déresponsabilise ainsi les uns et les autres. Entre eux, toujours un intermédiaire en la personne d'un directeur des travaux agissant aussi bien sur le versant de la création que sur celui de la réception et toujours en leur nom.

7 Cf. le texte de sa déposition dans James B. Sanders, « Zola et la censure théâtrale : sa déposition du 11 mars 1891 à la Chambre des députés », *Les Cahiers naturalistes*, 59, 1985, p. 183-186. Des idées analogues étaient exprimées dans un texte où sont affrontés les rapports entre le littéraire et le politique : *La république et la Littérature*, publié en avril 1879 dans « *le Messager de l'Europe* » et repris dans *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 2006, p. 357. Gambetta est le premier visé par le discours de Zola. Dans un autre domaine, rappelons par exemple que le directeur Lafitte en 1879 coupa, sous la République, certains passages du feuilleton *Nana* dans *Le Voltaire* parce que Gambetta trouvait la pièce « trop raide ».

La conséquence en est l'obligation pour un homme de théâtre de remanier une pièce qui ne peut obtenir d'autorisation qu'à la condition d'une réécriture, au risque d'une interdiction. Il en va de sa survie ou de son oubli. Le paradoxe est alors que pour la défier, il faut en partie s'y soumettre. Ainsi le texte de l'adaptation de *Germinal* a été remanié plus d'une fois, avant et après son interdiction, de la mi-octobre 1885 au 21 avril 1888, date de la première représentation autorisée. On trouve les traces de ces lectures répressives et hautement performatives qui imposent suppressions, ajouts, remaniements dans la copie du texte déposé à Paris aux Archives Nationales⁸. Elle est massacrée par les nombreuses interventions du crayon « homicide » (pour employer une formule d'Edmond de Goncourt⁹), rouge et bleu, mais aussi par des signes à l'encre noire tracés sans doute par les auteurs soit pour répondre à la censure, soit pour recoudre et rééquilibrer un texte devenu bancal à la suite des suppressions, soit pour devancer les griefs au moment d'une nouvelle lecture institutionnelle, donc dans un geste d'autocensure. Outre à indiquer les différentes étapes de ce massacre qui touche aux mots, aux phrases mais aussi à des paragraphes entiers, non plus simplement barrés d'une ligne mais encadrés et rayés d'une croix ou encore recouverts d'une bande de papier collée sur la feuille pour remplacer le texte original à jamais disparu, la copie nous présente le corps du texte comme le lieu d'un véritable affrontement, un corps où censure et autocensure sont intimement mêlées. On pourrait presque considérer ces cahiers comme un « avant-texte » composé par un ensemble de co-auteurs dont le produit final, critiqué par beaucoup, lors de la représentation du 21 avril 1888, serait le résultat¹⁰. Alors plus encore que d'une victoire (la pièce ayant finalement vu le jour, malgré tout), plus encore que d'un compromis (le prix à payer pour son existence), on peut se demander si dans ce défi on n'assiste pas à une sorte de capitulation analogue à celle des grévistes du roman. À ce jeu, la signature de l'auteur et de son collaborateur perd son sens. Et

8 Côte F181.981.

9 Je renvoie à ce sujet à Silvia Disegni, « Les Goncourt et la censure », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 13, 2006, p. 163-181 ; « L'interdiction de la pièce *La Fille Elisa* (1891) : événement littéraire, politique médiatique ? » in Corinne Samminadayar Perrin (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2007, p. 277-300.

10 Cf. Silvia Disegni, « Les censeurs en hommes de lettres sous le Second Empire », *Micromegas* (Roma), numero monografico in onore di Giovanni Marchi : *Le « peripezie » del teatro*, 67-68, 1998, p. 167-183.

d'ailleurs la publication de la pièce n'eût jamais lieu de leur vivant¹¹. On touche à un problème central du rapport que tout écrivain entretient avec la censure. Lui faut-il résister au risque de faire disparaître son propre texte dans les tiroirs d'un ministère ? ou bien faut-il, pour que le texte existe, devienne public, se soumettre à son verdict, en conservant la plus grande dignité possible mais en marchandant d'une certaine manière sa liberté d'écriture ? Peut-il, doit-il accepter ainsi que d'autres participent anonymement et plus ou moins directement à la composition d'un texte dont l'écrivain conserve seul la paternité juridique et publique ? On voit que le travail de la censure remet en cause le statut même d'auteur. Et le fait doublement. Directement d'abord, mais aussi dans la mesure où, pour l'éviter, les directeurs de presse, éditeurs et en l'occurrence directeurs de théâtre suggèrent ou imposent aux auteurs des transformations préalables qu'on appelle trop souvent, à tort, du nom d'« autocensure ».

11 Sans doute aussi parce les autres adaptations que Zola a préfacées au demeurant ne furent publiées que sous le nom de Busnach, le romancier naturaliste ayant contribué moins activement à leur composition, alors que son empreinte est plus forte dans le cas de *Germinal*, comme l'attestent les manuscrits qui confirment en partie la déclaration polémique de Zola au lendemain de la représentation et de l'échec de la pièce en 1888 : « D'abord je déclare que le drame est entièrement de moi, que Busnach n'en a pas écrit une seule ligne. Entendons-nous : Busnach et moi avons discuté et arrêté le plan ensemble ; mais pour cette fois, pour ce sujet spécial, j'ai tenu à tout écrire. Et beaucoup de collaborateurs en sont là. MM. Meilhac et Halévy, entre autres, m'assure-t-on, agissaient ainsi : un seul des deux prenait la plume après que les deux avaient construit la carcasse de la pièce. » (*Germinal, Le Figaro*, 25 avril 1888 dans E. Zola *Œuvres Complètes*, Paris, Cercle du livre précieux en 15 vol., 1966-1970, tome 15 *Théâtre et poèmes*, p. 826) Les nombreuses traces de cette collaboration et de la part active que prit Zola dans l'écriture du texte sont à lire dans les lettres de Busnach visionnées par Martin Kanes, « Zola and Busnach, the temptation of the stage », *P.M.L.A. (Journal of Modern Language Association of America)*, March 1962, vol. LXXVII, p. 109-115. Ne subsistent que quelques lettres de réponse de Zola. Elle se donne également à lire dans le texte de la pièce *Germinal*, publié pour la première fois par James Sanders (Québec, Le préambule, 1989) et établi non pas à partir de celui des Archives, mais à partir des versions précédentes non soumises à examen et présentes dans les archives Leblond-Zola. Le critique a également tenu compte d'une autre version dénoircie par Busnach conservée par l'Association des régisseurs et aujourd'hui à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris et d'une certaine de feuilles volantes écrites de la main de Zola concernant les scènes supprimées.

Le cas de Germinal

Dans le cas de *Germinal*, la pièce fut interdite juste avant sa représentation prévue en octobre 1885 au Châtelet, au moment où les décors étaient en cours de construction (imprudence due à Zola), donc avant même que le texte déposé à la direction des Beaux Arts ait obtenu le timbre d'acquiescence et que les deux représentations qui permettaient aux inspecteurs de donner l'autorisation préalable n'aient eu lieu : la représentation de censure d'abord et la répétition générale ensuite. L'interdiction fut établie à partir des deux copies de la pièce déposées par l'auteur, officiellement par Busnach et le directeur de théâtre, Joseph-Antoine Floury, au Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, comme c'était la coutume, pour qu'elles puissent être soumises à la lecture de la « commission d'examen ». Celle-ci, composée de fonctionnaires, avait à cette époque l'habitude de lire et signaler directement aux auteurs et directeurs de théâtre, par des signes tracés au crayon rouge ou bleu, les changements ou suppressions requis et d'en discuter oralement avec eux, alors qu'aujourd'hui, sous le Second Empire encore, elle rédigeait des rapports fort détaillés sur la pièce, qui ressemblaient parfois aux chroniques théâtrales de certains quotidiens du temps, car les censeurs étaient généralement des hommes de métier, hommes de lettres mettant leur savoir spécifique au service d'une institution répressive, au sein de ce qu'Althusser, dans le sillage de Gramsci, appelait les appareils idéologiques d'Etat. Dans le cas de *Germinal*, ceux qui furent chargés de la pièce en appelèrent à leurs supérieurs, selon des méthodes fréquentes sous le Second Empire : intervinrent donc le sous-secrétaire Turquet, qui lui-même en appela au ministre René Goblet, qui lui-même en appela au Conseil des ministres, sous la présidence de Jules Ferry. Étrangement, le critique Sarcey, pourtant à bête noire des auteurs dramatiques réalistes et naturalistes qui, par ses chroniques théâtrales moralisantes, attirait souvent l'attention des censeurs, fut indigné par un tel manège : « Il devrait en être autrement en république où chaque fonctionnaire devrait exercer, sous sa responsabilité propre, les attributions dont il a été jugé digne¹². »

Chacun de ces passages administratifs a vraisemblablement impliqué un rapport de censure, également indispensable à la levée de l'interdiction. Mais nous n'en avons retrouvé aucun. Pourtant Zola nous parle du

12 Francisque Sarcey, « Chronique à propos de la censure », *La Revue des journaux et des livres*, 8-14 novembre 1885.

premier d'entre eux dans l'article du *Figaro* intitulé *Germinal* que le directeur Magnard, quoique favorable à la censure¹³, lui a permis de publier le 29 octobre 1885. Dans une scène hautement comique, malgré les circonstances, on voit le chef des censeurs priant Zola d'user de son autorité pour... abolir celle-ci. Et, écrit Zola,

dans un élan de bienveillance, il passe par-dessus les usages administratifs, et vent lire tout haut le rapport de la censure, mais son émotion le trahit, il appelle son secrétaire qui, devant nous, lui donne la lecture du morceau. Un joli morceau, je vous assure, Jocrisse critique, des opinions de concierge en un style de garde champêtre.

On sait par ailleurs qu'il y était question des « visées socialistes » de la pièce, considérées sans doute comme particulièrement dangereuses en soi mais aussi parce qu'elle succédait aux grèves et aux affrontements d'Anzin. Car le travail du censeur ne consiste pas simplement à appliquer des consignes générales énoncées une fois pour toutes d'un régime à l'autre, comme par exemple celles que rappelle le censeur Hallays Dabot :

mettre un terme au désordre moral qui régnait sur le théâtre, puis fermer la scène à ces personnalités brutales qui l'avaient envahi, en écarter les peintures antireligieuses, les thèses socialistes, les excitations à l'antagonisme de classe¹⁴.

mais aussi et surtout à les adapter au lieu et au moment de la réception du texte en imaginant les effets qu'ils pouvaient produire sur des spectateurs hypothétiques dans un contexte politique, social et culturel donné.

Donc, aucune trace des rapports concernant *Germinal*. Ceci est d'autant plus regrettable que la commission d'examen a probablement lu la pièce avec attention au moment où Zola et Busnach furent convoqués au ministère. Le sous-secrétaire, le ministre ne le firent que dans un deuxième temps et hâtivement¹⁵, pour ne pas parler du Conseil des Ministres

13 Cf. Émile Zola, « *Germinal* », *Le Figaro*, 29 octobre 1885 : « Les coups de fusil de *Germinal* eussent été comme un commentaire vivant des discours enflammés, des déclamations des clubs, des provocations haineuses de la presse anarchiste. Il fallait les supprimer. »

14 Victor Hallays-Dabot, *La Censure dramatique et le théâtre (1850-1870)*, op. cit., p. 7.

15 A en croire Zola, lorsque Goblet les reçut au ministère, il avoua ne pas avoir lu la pièce : il les accusa d'avoir fini la pièce par un « massacre général » alors que la scène de la collision incriminée n'était nullement la dernière : « Le ministre qui n'avait pas lu la pièce, ne pouvait en parler ; et il en parlait pourtant sur ce qu'on lui en avait dit, mais d'une façon folle, nous accusant entre autres choses de finir par un massacre général, lorsque le tableau des gendarmes est le septième sur douze. » (Émile Zola, « *Germinal* », *Le Figaro*, 29 octobre 1885)

qui accepta simplement le verdict de leur collègue Goblet après lecture du rapport de la commission. Si la copie de la pièce a eu plusieurs lecteurs institutionnels, au fur à mesure qu'elle quitta les bureaux des spécialistes, dont le travail « malpropre¹⁶ » présumait néanmoins la possibilité d'une révision, la censure ponctuelle céda la place à une accusation portant sur « l'esprit » de la pièce, comme ce fut le cas plus tard pour l'adaptation de *La fille Elisa* puis de *Thermidor* de Sardou. L'emploi de ce mot redoutable a souvent été le prélude à une interdiction. Car comment lutter autrement contre « l'esprit », de par nature indéfini, impalpable et diffus ? Zola écrit en effet dans le même article :

M. Goblet nous a déclaré à Busnach et à moi que les détails de la pièce l'inquiétaient peu, que la suppression de certaines phrases ne réussirait pas à le désarmer. C'est à l'esprit général de l'œuvre qu'il s'en prenait. Un plaidoyer en faveur des affamés, des victimes de l'exploitation capitaliste lui paraissait intolérable sur scène.

En fait, les termes et l'argumentation du ministre ne font que reprendre ceux des nombreux rapports de censure précédents, par exemple ceux du Second Empire dont certains furent publiés en 1892 dans un volume anonyme où figure une interview d'Edmond de Goncourt : *La censure sous Napoléon III*¹⁷. On voit, dans certains d'entre eux, qu'au moment où la commission d'examen jugeait ne pas pouvoir lutter contre « l'esprit d'une pièce », elle s'en remettait au ministre pour qu'il appuyât sa proposition d'interdiction. Malgré les différences de contenu, en 1861, *On ne badine pas avec l'amour* de Musset subit le même sort. Le censeur y « déplore l'esprit général de l'ouvrage dont l'autorisation pourrait paraître une espèce de *manifeste*, une *concession dans le sens des réclamations d'une partie de la presse contre les associations religieuses*¹⁸ ». Quant aux *Caprices de Marianne*, si la pièce n'a pas été autorisée en 1851, c'est aussi parce que la correction de ce que les censeurs appelaient les « détails » n'était plus suffisante. L'« ouvrage [...] y lit-on, ne pourrait être représenté qu'après des changements si nombreux que nous ne croyons pas pouvoir les demander à l'auteur surtout quand il s'agit d'une comédie

16 *Ibid.*

17 *La censure sous Napoléon III – Rapports inédits et in extenso (1852 à 1866)*, Préface de *** et interview de Edmond de Goncourt, Paris, Albert Savine Editeurs, 1892.

18 *Ibid.*, p. 173.

déjà imprimée. En conséquence, [...] nous ne pouvons proposer qu'elle soit autorisée¹⁹ ».

La pièce *Germinal* fut donc interdite à la fin du mois d'octobre 1885 et le resta jusqu'en avril 1888. Zola avait déjà eu à subir la censure préventive de l'imprimé avant 1881, pour ses articles et ses romans parus en feuilletons puis en volumes²⁰. Il n'eut plus officiellement à la subir à partir de cette année-là car elle fut abolie à la faveur de la liberté d'impression et d'expression. Grâce à cette suppression, tout écrivain était libre. Soit, libre de répondre de ses écrits devant la justice s'il enfreignait la loi. Mais au moins responsable de ses actes. Sa collaboration plus ou moins intense et déclarée avec Busnach, de 1879 à 1888²¹, date donc d'une période où les faits avaient démontré que la censure préventive pouvait être supprimée, qu'on pouvait étendre une telle mesure au théâtre. Les temps semblaient mûrs. Or *Germinal* venait de paraître sous forme de roman et le succès du livre encourageait Zola à reprendre des scènes devenues célèbres dont le public des adaptations était généralement friand, scènes qu'il aimait à retrouver sur les planches. De plus, la tentative zolienne de naturalisme au théâtre avait tout à gagner d'une abolition éventuelle qui n'aurait plus entravé sa recherche de la « vérité ». Rappelons ce qu'il avait écrit dans la préface de l'adaptation de *Nana* pour répondre à ceux qui se plaignaient de ne pas y avoir retrouvé le roman :

Ils osent se plaindre qu'on n'ait pas mis tout le roman au théâtre. Parbleu ! le roman est libre, le théâtre ne l'est pas. Pour le dramaturge le problème n'était pas d'y transposer sur les planches certains tableaux impossibles, mais d'y tenter la plus grande somme permise de vérités²².

Donc, si d'un côté la censure l'empêchait de réaliser ses « intentions littéraires²³ », son abolition dans le domaine de la presse a sans doute encouragé Zola à aller assez loin dans son adaptation du livre *Germinal*. Ainsi,

19 Rapport de censure pour la représentation au Théâtre Français des *Caprices de Marianne*, 25 janvier 1851, Archives Nationales, F21 966.

20 Cf. Martin Kanes, « Zola, *Germinal* et la Censure dramatique », *Les Cahiers naturalistes*, 29, 1965, 35-37 ; Silvia Disegni, « Zola et la censure », *Plaisance* (Roma), 9, 2006, 119-135.

21 *L'Assommoir* en 1879, *Nana* en 1881, *La Curée* en 1883, *Pot Bouille* en 1883, *Germinal* en 1885 surtout puis, en partie, *Le Ventre de Paris* en 1887.

22 Émile Zola, Préface à *Nana au théâtre*, *Œuvres Complètes*, Paris, Cercle du livre précieux en 15 vol., 1966-1970, t. 15 *Théâtre et poèmes*, p. 805.

23 Guy Robert, *Émile Zola*, Paris, Belles Lettres, 1952, p. 49.

contrairement à ce que lui suggérerait Busnach qui fut à l'origine du remaniement constant de la scène de la collision où, dans le livre, s'affrontent les grévistes et l'armée, il donna au bureau d'examen, des versions préparées, la moins éloignée de celle du roman. Quoiqu'il renonçât aux soldats prévus dans son scénario, il entendit montrer néanmoins l'affrontement entre les gendarmes et les grévistes : Busnach inquiet, en homme de théâtre plus au fait des mécanismes de censure dans le domaine, aurait préféré une version aux changements plus nombreux et radicaux. Au moment où, lors de la composition, Zola lui soumet des tableaux de la pièce, dans un chassé croisé épistolaire, il lui écrit, le 9 août 1885 : « Avant de me mettre au 8^e, je tiens à causer avec vous du 7^e que je viens de recevoir. Il me paraît plein de dangers et vous l'avez écrit beaucoup trop brutalement. » Il veut obtenir un rendez-vous pour pouvoir lui dire « en quoi consiste les modifications que je demande. » Il continue de lui signifier ses « peurs ressenties dans nos deux dernières séances ». Et dans une lettre du 16 août, il revient à l'attaque : « 7^{ème} tableau. A partir du moment où les gendarmes paraissent, sans nul doute la Censure interdira le tableau. Il n'y a pas à se faire d'illusion. [...] Mais jamais la Censure, sous quelques ministères que ce soit ne permettra un tableau aussi cru de guerre civile²⁴. » N'ayant pu obtenir autant qu'il l'aurait voulu, Busnach déclare néanmoins dans une lettre du 26 août que ce que l'écrivain ne changera pas le sera par d'autres voies : « La Censure et les répétitions amèneront fatalement certaines modifications qui rendront la pièce possible²⁵ [...] » Les changements suggérés par le « carcassier » Busnach tendirent à faire remplacer l'armée par des gendarmes, à diminuer le nombre des personnages pour atténuer l'effet de foule ; à amplifier le désir de fraternisation donc de conciliation des grévistes avec les gendarmes, à faire lancer les pierres des grévistes dans la direction des coulisses d'où arrivaient ensuite les coups de feu des forces de l'ordre, dont seuls les effets apparaissaient sur la scène. Version dont les concessions avaient été faites par « prudence » dit Zola, pour atténuer la violence politique et le « socialisme » au profit d'une sorte de fatalité, en soulignant ainsi une première forme d'autocensure, effectuée en dépit des exigences de l'intrigue : « Au lieu de la fusillade nourrie qu'autorisait l'action, nous nous étions pas modestie et par prudence, contentés de deux coups de fusil qui venaient atteindre Maheu et la Mouquette,

24 Pour les trois citations, cf. Nouvelles Acquisitions : 1) Ms 24513, f. 127 ; 2) Ms 24513, f. 681 ; 3) 24513, f. 686, Bibliothèque Nationale de France.

25 Ms. 24513, f. 706.

de se défendre dans le journal du 29 ; et *Le Cri du Peuple*, alors dirigé par Séverine (et auquel collaborait Alexis), qui publiait au même moment les feuillets du roman. Il continua de le faire alors qu'au parlement, la discussion s'engagea (sans succès) sur l'abolition du budget de censure, en 1887, en partie à la suite de l'interdiction de *Germinal* et il le fit presque seul. Aussi attribua-t-il à ses confrères l'échec du vote :

Les seuls coupables, les grands coupables, dans l'affaire, ce sont les hommes de lettres, journalistes et auteurs dramatiques, qui ont mené campagne active en faveur de la Censure. Un député me disait en riant : « Comment voulez-vous que nous abouissions la Censure, puisque vous nous suppliez tous de la maintenir ? On ne force pas les gens à être libres malgré eux. » Et il avait raison : pourquoi rendre au grand air pur les forçats qui aiment l'étouffement de leur bagné²⁸ ?

Il le fit encore, au moment de la représentation de la pièce qui fut un four et où il fit des critiques littéraires, des directeurs de théâtre mais aussi des écrivains et journalistes, les complices du système répressif²⁹ ; soit enfin lors de sa déposition à la commission parlementaire chargée d'examiner le problème de la suppression de censure en 1891.

Mais à côté de cela, il fit aussi, avec Busnach, et loin du public, un travail méficleux de récupération du texte, travail attesté par la refonte manuscrite et autographe de la pièce et des dialogues de certaines scènes, travail qui devait tenir compte des impératifs de la commission d'examen, à laquelle il se soumettait de ce fait.

La campagne de Zola contre la censure

Dans le premier mouvement, il utilisa donc l'interdiction de la pièce pour mener bataille en faveur de l'abolition de la censure au moment même où elle servait aux parlementaires du Palais Bourbon à débattre de la ques-

Figaro en tête, ont été les seuls à soutenir la censure. Et M. Goblet, encore affolé par les élections du 4 octobre, ne sachant quel gage aimable donner à la réaction, s'est empressé de faire de l'ordre à bas prix, en prenant contre une œuvre littéraire une mesure violente qu'il juge sans danger pour son portefeuille. » Pour remédier, il demande à Magnard, dont il a été le « collaborateur », de pouvoir « raconter demain, dans la tribune ouverte du *Figaro*, l'histoire singulière de cette interdiction et de la commenter, sous ma responsabilité entière ».

28 *Le Figaro*, 29 janvier 1887.

29 *Le Figaro*, 25 avril 1888.

catastrophe absolue nécessaire à la marche de l'intrigue. » dit-il dans son interview au *Cri du peuple*²⁶. Il avait été encore plus explicite dans son article *Germinal* paru le 29 octobre dans *Le Figaro* :

je tiens à dire, avant tout, que nos fameux gendarmes, dont on a mené tant de bruit, traversaient simplement la scène, au milieu des grévistes, et qu'ils ne tiraient que de la coulisse, où leurs fusils partaient tout seuls, dans la bagarre. Nous avions mis toutes les atténuations possibles, ôtant l'armée pour la remplacer par une troupe de police, expliquant que no les mineurs ni les gendarmes ne se détestaient, qu'ils étaient, de part et d'autre les victimes d'une fatalité. La pièce est une œuvre de pitié, et non de révolution. N'importe, M. Turquet ne voulait pas de gendarmes. « Mais ils pourront traverser la scène ? — Non ! — Alors, ils ne paraîtront pas, on entendra seulement les coups de fusil ? — Non ! — Pas même les coups de fusil au lointain ? — Non ! » Merci, mon Dieu ! Nous savons enfin ce que demande M. Turquet : le tableau des gendarmes modifié, quelques coupures dans les parties trop nettement socialistes, et la pièce nous est rendue. Nous promettons tout, nous prenons un autre rendez-vous croyant une fois encore l'affaire arrangée.

Mais le ministre Goblet n'est pas de cet avis et

se fait approuver par le Conseil des ministres, ce qui était facile, en apportant des citations perfides. Mais ce qu'il n'a pas dit au Conseil, certainement, c'est que nous avions enlevé les gendarmes, c'est que nous lui avions offert d'adoucir tous les passages qui lui sembleraient inquiétants.

Par conséquent, *Germinal* fut interdit.

On assiste alors à un double mouvement assez paradoxal dans l'attitude de Zola : d'un côté, il mène une grande campagne publique contre la censure. Il l'engage dans plusieurs articles polémiques écrits au moment de l'interdiction (1885), avec le support de la presse, dans deux quotidiens aussi éloignés que *Le Figaro*, où Magnard, après avoir attiré l'attention de la Censure sur la pièce par un article du 27 octobre qui en aurait presque justifié l'action, aux dires de Zola²⁷, accorde à celui-ci le droit

26 Georges Labruyère, « Chez Zola », *Le Cri du Peuple*, 1^{er} novembre 1885.

27 Dans une lettre ouverte à Magnard datée du 27 et parue dans *Le Figaro* du 28, Zola fait la part de la responsabilité du journaliste dans l'affaire, en indiquant un phénomène fréquent qu'il ne cessa jamais de dénoncer quand il déplore la complicité, consciente ou non, des journalistes et des censeurs. Il y affirme : « *Germinal* qui n'était pas interdit hier lundi, l'a été ce matin, par M. Goblet, ministre de l'Instruction Publique, sans doute après la lecture de votre article, et bien que M. Busnach et moi ayons enlevé les fameux gendarmes. » Il montre ensuite en quoi la prise de position de Magnard a pu servir au ministre pour des raisons de contingence politique : « C'est tout simple je ne vous en veux point. Deux journaux monarchistes, le

tion (janvier 1887). Autre paradoxe puisque le texte, interdit, y devenait ainsi public, soit objet de publicité. Ainsi, un texte littéraire pouvait servir à alimenter le débat politique³⁰ alors même que Zola entendait promouvoir l'autonomie du littéraire par rapport au politique, domaine dont la censure était l'un des agents extrêmes. Autrement dit, pour mener son combat en faveur de la liberté de l'écrivain et de ce que l'on pourrait appeler aujourd'hui l'autonomie du champ littéraire, il mène une véritable campagne politique. Séverine l'a bien souligné dans l'article qui parut sur la même page que celle où figurait l'interview accordée par Zola au *Cri du Peuple*. Reste néanmoins que la manière dont il a su sensibiliser l'opinion publique sur les enjeux et les mécanismes de la censure relève d'une véritable stratégie « de dévoilement » : soit en rendant public, dans la presse qui n'était pas soumise aux mêmes lois, ce qui était de l'ordre du secret ; soit en contribuant à une discussion menée dans un haut lieu de la politique : le Parlement, autre caisse de résonance dont les journaux rapportaient régulièrement les débats. Il agit en somme comme l'avait fait Hugo avant lui, mais aussi comme le fit Goncourt, par exemple, quoique de manière moins systématique et moins violente.

Dans un premier temps, il le fit en rendant concret ce qui de fait était toujours de l'ordre du symbolique pour la plus grande partie du public, l'action de la censure ne se donnant à voir véritablement qu'aux personnes directement concernées qui s'accordaient avec les examinateurs avant même que le texte n'arrive au public, donc sans que celui-ci ne sache exactement l'entité et la nature des changements apportés au texte original. Les deux premiers articles du *Figaro* (29 octobre et 7 novembre 1885) et du *Cri du Peuple* (1^{er} nov. 1885) sont, de ce point de vue, exemplaires. Dans le premier d'entre eux, écrit au lendemain de l'interdiction, il parcourt toutes les étapes qui ont porté à une telle mesure en partant de son expérience directe, lorsqu'il fut convoqué à plusieurs reprises par le Ministère de l'Instruction et des Beaux-Arts dont dépendait la commission d'examen. Dans cet article de hautes sautes et polémiques, il montre concrètement le travail souterrain accompli dans les bureaux du ministère ; l'ambiguïté et l'hypocrisie des censeurs se cachant derrière la bureaucratie. En revanche, au journaliste du *Cri du Peuple* venu l'interviewer le

30 Comme le souligne Odile Cracovitch, « sous la III^e République [...] la chambre des députés servit d'arène aux combats que se livrèrent chaque année, à partir de 1876, partisans et adversaires de la censure. » (*Censure des répertoires, op. cit.*, p. 71) Tel fut également le cas de l'interdiction de *La Fille Elisa* et de *Thermidor* en 1891.

1^{er} nov. 1885, il montre le « document écrit », le manuscrit du copiste, passé au crible de la censure, le corps du texte sabré au crayon « homicide » : suppression de mots ou phrases, paragraphes entourés de cadres ou barrés d'une croix. Zola expose ainsi au journaliste ce qui, généralement, restait entre les mains des censeurs et que, par ingénuité et contre toute habitude, le chef du bureau lui avait remis pour qu'il y apporte chez lui les changements requis. Enfin, à la description minutieuse de l'objet incriminé, il ajoute un commentaire raisonné des passages biffés, Zola étant le premier à ouvrir la voie à l'analyse « génétique » des interventions subies. Il écrit :

Voici le drame. C'est le manuscrit de la censure. Je l'ai rapporté hier de Paris. Elle l'a griffé de rouge et de bleu [...] Nous allons parcourir ensemble les tableaux de la pièce, et vous verrez le zèle avec lequel la commission d'examen s'est attachée à proscrire tout ce qui était une allusion au monstrueux égoïsme des propriétaires de mines [...] Puis, ouvrant le manuscrit, Zola lit à haute voix quelques unes des scènes signalées comme dangereuses par la censure.

Marquées en marge et dans le texte des signes rouges, les phrases incriminées sont les plus belles de cette œuvre puissante [...].

Il donne alors à l'appui de son interprétation un relevé des célèbres « phrases rouges » particulièrement significatives à ses yeux de l'exercice d'une censure politique plus encore que morale. Alors que Zola ne dit avoir voulu travailler que dans le « social » et au nom de la justice.

Et cette stratégie est tellement efficace d'un point de vue politique que c'est sans doute ce que le ministre Goblet, interpellé par le sous-secrétaire, lui reproche le plus et avec « rage³¹ ». Si la pièce dérange par son « esprit », terme on ne peut plus vague et abstrait, il ne s'agit pas pour le ministre d'exposer devant tout le monde le travail chirurgical et concret que les censeurs accomplissent sur le corps du texte. Car la censure ne peut être efficace que dans le silence. Son travail étant d'éviter tout scandale public lors d'une représentation, en anesthésiant les textes examinés, elle perdrait toute autorité si elle devenait elle-même objet de scandale, s'exposait à la risée ou à l'indignation. Rien d'étonnant alors si les censeurs eux-mêmes abusent du terme « esprit » pour définir leur action, « esprit de censure » qu'il ne s'agit pas de remettre en cause et de rabaisser dans les colonnes d'un journal, par l'exhibition d'un faire méticuleux et entrepris, certes, au nom d'un idéal d'ordre social, mais qui montre trop bien le caractère vague et arbitraire de l'opération.

31 Émile Zola, « *Germinal* », *Le Figaro*, 29 octobre 1885.

Mais le travail du censeur mené au nom d'une intervention politique sur les textes a également des implications morales et esthétiques. Ceci est évident dans les rapports de censure du Second Empire, parfois très élaborés, mais ceci se donne également à voir dans le type de suppressions ou transformations imposées aux auteurs, interventions acceptées ou déjouées. Ainsi les modifications ont généralement partie liée avec une esthétique officielle, traditionaliste : classique d'abord ; puis sous la III^e République, mélodramatique ou vaudevillesque, sous-genres aux codes désormais maîtrisés par les censeurs. La censure intervient donc plus lourdement sur toutes les formes d'expérimentation qui bouleversent « l'ordre culturel » politique et moral, mais aussi les esthétiques dont elle craint les nouveaux effets qui échappent à son horizon d'attente. Edmond de Goncourt ne s'y trompait pas quand il affirmait par exemple qu'elle empêchait toute forme de « beau moderne » : « Au milieu du labeur de cette fin de siècle, vers la reproduction de la vérité, de la réalité dans tous les arts, (elle) cherche à assassiner les tentatives nouvelles par l'imposition du mot *noble* et de la tragédie, dans la peinture du monde moderne³⁴. »

Quant aux thèmes visés, la circulaire citée plus haut renvoie à tous ceux du naturalisme, mais elle s'intéresse aussi aux « situations » ou aux « effets scéniques » choisis pour les exprimer, comme le prouve dans le texte l'emploi d'un métalangage spécifiquement théâtral qui implique une idée de poétique. L'institution investit donc plus que du simple discours idéologique, politique ou moral. Sa cible va toujours être double. Prenons l'exemple des suppressions de *Germinal*. Si d'un côté elles sont surtout d'ordre politique, le ministre craignant « un plaidoyer en faveur des affamés, des victimes de l'exploitation capitaliste, qui lui paraissait intolérable à la scène », de l'autre, la pièce subit une contrainte moins explicite que dénotent les sables faits au nom des « convenances », terme ambigu où les implications morales vont de paire avec un principe littéraire, analogue à celui des bienséances classiques. Les censeurs réalisaient dans un geste silencieux mais efficace ce que ne cessait de professer dans ses chroniques un Sarcey en suivant une même logique : le respect des convenances. Dans l'article où il approuve la censure de la pièce, Magnard exprime assez la manière dont celle-là, comme la critique, s'attaque aussi bien à une politique qu'à une esthétique nouvelle qui exhibe corps et faits. Comme pour

34 Lettre d'Edmond de Goncourt à la Commission de la censure du 19 février 1888 in *La censure sous Napoléon III...*, op. cit., p. XXXVII.

Compromis avec la censure ?

Or l'arbitraire de la censure a souvent été souligné par ses historiens. Il existe en effet très peu de traces de consignes écrites servant à réglementer le travail des censeurs, contrairement à d'autres institutions analogues comme par exemple celle de l'Index de Rome fortement codifiées³². Odile Cracovitch a trouvé, quant à elle, le texte d'une circulaire transmise par le ministre de l'Intérieur, Baroche, à ses subordonnés, lorsque, par une loi, en juillet 1850 et obéissant à la volonté du prince président, il rétablit la censure du théâtre. A en croire l'examinateur Hallays Dabot, elle a continué à inspirer les censeurs de la Troisième République. On y retrouve en effet tous les griefs faits à la pièce de Zola et Busnach à quelques exceptions près, car il faudrait y ajouter l'interdiction de critiquer un état étranger, consigne qui empêcha par exemple les adaptateurs de prononcer le mot « russe » en parlant de l'anarchiste Souvarine devenu un simple « étranger », ou de le faire parler d'un attentat au tsar. Telles en étaient les consignes de la circulaire :

la commission d'examen [c'est ainsi que l'on désignait la commission de censure], avait « principalement à combattre les tendances continues des auteurs à chercher des situations et des effets scéniques :

- 1°) dans l'antagonisme des classes inférieures et des hautes classes où ces dernières sont invariablement sacrifiées ;
- 2°) dans les attaques contre le principe d'autorité, contre la religion, la famille, la magistrature, l'armée, en un mot contre les institutions sur lesquelles repose la société ;
- 3°) enfin, dans la peinture plus ou moins hardie des mœurs dépravées des femmes galantes et de la vie de désordre que l'on présente souvent à la jeunesse sous des couleurs d'autant plus dangereuses qu'elles sont plus attrayantes.

Il fallait enfin

écarter complètement des théâtres toutes les scènes empreintes d'un esprit révolutionnaire ainsi que toute espèce de lutte entre les partis, se fondant sur ce que le théâtre doit être un lieu de repos et de distraction et non pas une arène ouverte aux passions politiques³³.

32 Cf. Silvia Disegni, « Zola all'Indice », *Esperienze Letterarie* (Pisa, Roma), 4, 2008, 47-78.

33 La circulaire est conservée aux Archives Nationales sous la cote F21 4635. Elle est citée en partie dans Odile Cracovitch, *Hugo censuré. La liberté du théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985, p. 224-225.

les examinateurs, la condamnation du réalisme passe chez lui par une réhabilitation nostalgique du programme « classique » qui semblerait quant à lui garantir le désintéret de la censure dont l'action obéit à des critères fondés sur des principes analogues. Du même coup, il suggère aux auteurs des moyens de lui échapper, au nom de nouvelles bien-séances :

De réalisme en réalisme, voilà où on en arrive : nous avons sur la scène des épileptiques, des hoquets d'empoisonnés, des delirium tremens, des agonies de varioles. En attendant le vrai viol, les vrais vomissements et une vraie effusion de sang, nous aurions eu chaque soir une petite insurrection de famille réglée d'après les documents les plus humains pour quelques survivants de la Commune.

Du temps où l'art était prude, on avait inventé les « récits » de l'empoisonnement de Britannicus, et surtout les récits des récits, celui de Thérèse racontant la fin du « déplorable » Hypolite, remplaçant les réalités trop vilaines à voir. Ce système avait du bon. L'abus du vrai, qui au théâtre n'est jamais que relatif, nous y ramènera peut-être³⁵.

En trouvant le texte³⁶, les examinateurs indiquent à l'auteur ce qu'il « convient » de faire pour qu'une pièce passe l'épreuve de la censure. Leur attaque à la subversion idéologique devient également contraignante en matière de forme puisqu'elle tend toujours à ramener le nouveau à du déjà vu, seul ancrage à partir duquel elle est en mesure de juger d'une œuvre et de ses effets. Et les suppressions de mots, phrases ou scènes qui, tous, ont une fonction dans la totalité d'une œuvre qu'ils contribuent à rendre innovatrice, ne sont pas simplement des trous dans un texte à recoudre selon la même logique que celle de l'original, puisque celle-ci a été justement condamnée. Elles indiquent aux auteurs un autre chemin, forcent à un réajustement qui ne pourra que le ramener à de vieilles formules, classiques, mélodramatiques ou vaudevillesques, donc à une forme de stéréotypie. Rien d'étonnant alors si, à la première représentation de *Germinal* qui eut lieu trois ans après l'interdiction dans une version revue et corrigée, les partisans du naturalisme comme Alexis crièrent au mélodrame. Les censeurs avaient gagné la partie. Le travail de refonte effectué pour combler les silences imposés dans le texte et lui donner une nouvelle logique avait fait perdre à l'œuvre son caractère original, plus « naturaliste ». Comment

35 Émile Zola, « Germinal », *Le Figaro*, 29 octobre 1885.

36 Le terme et les implications du phénomène sont examinés par Janice Best, *La subversion silencieuse : censure, autocensure et lutte pour la liberté d'expression*, Montréal, Balzac, 2001. Cf. en particulier son chapitre « *Germinal* et les phrases rouges », p. 227-251.

alors déjouer la censure si le censuré en arrive à devenir lui-même le complice et pratique l'autocensure, à moins d'utiliser un autre langage qui ne passerait plus par les mots et, de ce fait, ne serait plus la cible des examinateurs. On pourrait alors se demander si l'intérêt porté à la pantomime par Zola dans *Le naturalisme au théâtre* et par Goncourt, qui l'accueille favorablement dans la mise en scène de la *Fille Elisa* au Théâtre Libre, n'a pas partie liée avec leur expérience de censure. Ou encore si, quelques années plus tard, Zola ne s'est pas éloigné du théâtre de prose pour tenter le drame lyrique, où la part de la musique est plus grande que celle de la parole, à la suite de ses démêlés avec la censure théâtrale.

Pour en revenir au manuscrit de *Germinal*, je voudrais montrer par quelques exemples en quoi les suppressions aux enjeux politiques ont également conditionné les orientations poétiques de ses auteurs.

Poétique et transformations : subir ou déjouer ?

Dans le premier cas, on peut remarquer qu'ont été « impitoyablement biffés » d'un crayon rouge accompagné souvent d'un trait bleu (signe d'une double lecture), les mots qui indiquaient aux mineurs la propriété de la mine : « actionnaires³⁷ », « Compagnie³⁸ », « capital », « propriétaire ». Ils ont été généralement remplacés dans la version définitive par un pronom indéfini : « on ». Ce changement atténué, comme beaucoup d'autres, le conflit de classe et l'injustice sociale. C'est ce qui avait fait dire à Zola que la pièce avait été interdite parce que le gouvernement protégeait les véritables actionnaires de la Compagnie d'Anzin. Mais, en même temps, il ramène le capital à un agent anonyme, invisible, assimilable à une sorte de fatalité, contre laquelle la lutte est vaine et qui est porteuse de mort, comme dans un schéma classique. D'autant plus qu'ailleurs, la dénonciation de la « misère »

37 Dans le 1^{er} tableau (Acte I, scène 1), Etienne arrivant sur les lieux demande à Bonnemort à qui est la mine. Celui-ci répond : « A qui tout ça ? on n'en sait rien. A des gens qu'on n'a jamais vus. » Etienne dit : « Oui, à des actionnaires [sa réponse est barrée]. »

38 Dans le 2^e tableau scène 1, Chaval dit à Maheu : « La Compagnie t'a encore fichu dedans ... Ah les filous ! » Dans la marge des traits au crayon bleu et rouge, et à l'encre noire. « La Compagnie » devient « on ». « Ah les filous » est supprimé. Dans son entrevue avec Hennebeau, 2^{ème} tableau, scène 7, Maheu parle de ne plus redescendre « tant que la Compagnie nous retirerait le pain de la bouche ». Supprimé en bleu.

s'entendre, pour le vendre et l'acheter. » Se donne également à lire une autre tentative des auteurs consistant à remplacer le mot « riches », barré, par « puissants » ; quant au mot « racine », également barré, il est atténué par « graine », qui permettra de déjouer la censure par une métaphore filée ; enfin, « toute une armée d'hommes qui rétabliront la justice » est remplacé, en partie au crayon bleu, par « toute une moisson d'hommes qui naîtront pour la justice ». La nouvelle métaphore filée, plus proche de celle de l'équivalent romanesque, inscrit alors la révolte dans un contexte naturel cyclique qui annule la détermination de l'homme révolté, sa force et sa volonté pour arriver à réaliser quelque progrès dans l'histoire, mais aussi le sens politique de l'œuvre. De même, le sens de la grève change, ainsi que la portée de la pièce puisqu'il ne reste plus de trace d'un projet d'avenir à la fin du texte où n'est exigé du spectateur que de la « pitié pour les pauvres ! ». Et encore, si dans une première version, les mineurs ne devaient plus former dans l'avenir « qu'un peuple de travailleurs qui aura pour devise : « A chacun suivant son mérite et à chaque mérite suivant ses œuvres... Tous frères, tous honnêtes, tous heureux », dans la version finale, d'où est absente toute parole prophétique, il ne reste plus que ces mots : « à chacun suivant ses œuvres. »

Voici, parmi d'autres, un nouvel exemple brisant l'impact politique de la pièce. Il a trait à la scène de la fusillade des gendarmes contre les mineurs que les journaux avaient placée au centre de l'interdiction : elle est encadrée de rouge. Zola, en devançant les censeurs, avait écrit une autre version des faits à laquelle il revient, pour finir. Dans un geste d'auto-censure, il y faisait des concessions aux convenances, au code classique qui tend à suggérer plutôt qu'à montrer la violence d'un affrontement : tout se passe dans les coulisses, comme dans une scène de *Surzena*, ce que Magnard aurait sans doute apprécié. En même temps, il réduit le nombre des personnages sur la scène dans un travail de concentration. Si cette version atténue la force de la dénonciation politique, elle compromet l'équilibre même de la pièce dont la scène constituait le pivot. Et pourtant, dit le dramaturge Zola qui ne cesse de raisonner en terme de métier, comme le fit Goncourt dans des occasions analogues : cette scène, « l'action l'autorisait ». Il pousse même plus loin dans le sens du classicisme en ne gardant d'une partie de la scène qu'une simple phrase prononcée par la Maheude tenant lieu de récit substitutif à l'action. La nouveauté de l'effet scénique, née d'une transposition plus fidèle au texte et à son caractère épique, à la présence de la foule comme sujet de l'action, disparaît ainsi au profit des modèles traditionnels.

des mineurs se transforme, dans la dernière version, en « malheur » des mineurs. Il est à remarquer également que le mot fatalité est ce qui permet de ramener la lutte de classe effective et concrète à un schéma ancien reconnu et abstrait. Ainsi, dans la scène 1, par exemple, lorsqu'au remerciement d'Étienne, Souvarine répond, dans le texte déposé aux Archives : « Merci de quoi ? De te jeter encore dans cette abomination », la censure n'intervient pas. Mais elle ne supporta pas la suite : « les uns écrasés sous la terre, les autres jouissant au soleil ? ... Ah ! et se promenant gaiement au soleil ! » Aussi ces mots furent-ils remplacés à l'encre bleu par : « les uns écrasés par la fatalité du travail les autres sans rien faire et [...] »

C'est encore à un ordre statique et abstrait contredisant leurs intentions sociales et concrètes que les auteurs reviennent quand on leur signale en rouge et bleu qu'une phrase d'Étienne est inadmissible : « dans la mine, vous êtes encore traités en esclaves » devient, sous leur plume : « dans la mine, je vois qu'il faut de la patience. » (scène 6) Sont également signalés au « crayon homicide » tous les passages qui annoncent une possibilité de changement dans l'ordre des choses de ce monde en remettant en cause le fatalisme ancré dans la mentalité des mineurs. A en faire les frais, l'adaptation du célèbre discours sur « Germinal » où Étienne exhorte la Maheude à se battre. Les censeurs se sont acharnés contre un tel discours, comme le prouvent les sables multiples en rouge et bleu effectués sur la page incriminée et les différentes formes d'autocensure qu'ils ont déterminées et qui se donnent à lire dans les corrections effectuées à l'encre noire. Initialement :

comment les choses ne peuvent pas changer ! ... Eh ! justement, c'est qu'elles sont en train de changer ! du temps du père Bonnemort - n'est-ce pas ? vieux -, le mineur vivait dans la mine comme un ignorant, comme une machine à extraire la houille, toujours sous terre Aussi les riches qui gouvernent avaient-ils beau jeu de s'entendre, pour le vendre et l'acheter. Mais à présent le mineur s'éveille au fond, germe dans la terre ainsi qu'une vraie racine ; et l'on verra un matin ce qu'il poussera au beau milieu des champs, oui, il poussera des hommes, une armée qui rétablira la justice ... C'est le beau printemps de la grande révolution, c'est Germinal, comme ils disaient lorsque les blés grandissent.

Après lecture de censure, un long trait vertical sanctionne l'ensemble du passage dans la marge gauche (son « esprit », sans doute). S'y ajoutent des traits horizontaux qui barrent des éléments plus précis au crayon bleu d'abord, comme dans le cas de « Aussi les riches qui gouvernent avaient-ils beau jeu ! », et à l'encre noire ensuite, pour ce qui est de : « de

D'autres concessions faites à la censure portent Zola sur le chemin d'une schématisation mélodramatique qui investit, en premier lieu, les personnages. Les examinateurs ont sabré de rouge la plupart des paroles de Souvarine. Et pourtant elles servaient à éclairer le spectateur sur ses théories mais aussi à étouffer la psychologie de ce révolutionnaire, puisqu'il y était également question de l'évocation de son passé en Russie, de son amour pour une nihiliste impliquée dans l'assassinat du zar et ainsi de suite. Elles contribuaient à donner à l'individu plus d'humanité que dans le roman. Ses contradictions le rendaient digne des héros naturalistes. Mais son silence, imposé par la commission d'examen, déséquilibre la pièce et la confrontation d'idées avec Etienne auquel on empêche par ailleurs de prononcer ses discours. Zola transforme alors l'anarchiste en homme d'action plus encore que de parole. Il en fait alors l'un des actants du trio mélodramatique : le traître. Ce à quoi l'avait amené les suppressions d'une censure qui, en privant le personnage de sa parole, voire de sa voix, retirait à ses actes toute justification idéologique. Et puis, Souvarine meurt bien en traître, de manière à rétablir l'ordre moral typique du final de mélodrame³⁹. Quant à la Maheude de la fin, qui, dans la première version, était plus combative et critique à l'égard des patrons, malgré sa douleur, elle n'a plus droit à la parole. Et sa voix affaiblie devient celle d'une victime de mélodrame. Bonnemort enfin passe du côté des héros positifs et actifs, selon le schéma mélodramatique où le bon ouvrier sauve la vie à la fille du patron : son amour de grand père pour Catherine le porte à arracher Cécile des griffes de la foule, car elle a à peu près l'âge de sa petite fille, et Catherine à une mort certaine, au fond de la mine, à la fin de la pièce.

Enfin, il faut également s'arrêter sur la manière dont la censure morale compromet encore l'orientation poétique de la nouvelle version du texte, comme elle l'avait fait d'ailleurs dans le cas de *l'Assommoir*, *Nana* et *Pot Bourville*. Et en particulier dans le domaine stylistique, comment elle empêche l'expérimentation visant à la création d'un « style littéraire parlé », l'une des nouveautés des écrivains de la mouvance réaliste et naturaliste. Rayer dans le texte le discours des mineurs pour des raisons morales ou politiques signifie également effacer l'expressivité d'une parole et d'un registre. La langue populaire de Mouquette ou des mineurs, jugée trop

39 Nous renvoyons à la nouvelle morale que représente le mélodrame au lendemain de la révolution et telle que l'analyse Peter Brook, *Mélodramatic Imagination*, New Haven & London, Yale University Press, 1976.

violente ou trop crue dans la transposition qu'en fait l'écrivain pour les besoins du naturalisme théâtral, cède alors la place à une langue incolore, neutre et mesurée, abstraite, forgée sur des stéréotypes classiques ou sur un moyen français qui interdit toute caractérisation des personnages. Le plus grand reproche que fit de Goncourt à la censure, dans son rapport au parlement de 1888, fut bien de l'avoir empêché de jouer de la langue pour exprimer les nuances de ses personnages. Il se réfère en particulier au final de l'adaptation de *Germinie Lacerteux* où Mme de Varandeuil, la vieille patronne de *Germinie*, « cette aristocrate du sentiment à la langue peuple », apostrophe Paris en la qualifiant de « fiche cochonne de ville ». « Eh bien ! la censure me défend de faire parler à Mme de Varandeuil sa langue, et d'être, jusqu'à la fin de son rôle, la créature originale que je me suis efforcé de créer. »

On se demande alors comment Zola a pu à la fois mener campagne contre la censure et se soumettre à celle-ci en se pliant à un énorme travail de refonte auquel prit part Busnach. Sans doute a-t-il voulu relever un défi, au risque de dénaturer son projet initial. Certes, il n'a jamais signé la pièce qui plus est, n'a pas été publiée de son vivant. Peut-être a-t-il pensé que le théâtre naturaliste dont la texture verbale était particulièrement surveillée par une censure castratrice devait chercher d'autres moyens pour réaliser ses aspirations innovantes et ainsi déjouer le travail d'Anastase. Ainsi pourrait alors s'expliquer l'importance qu'il accorda aux décors, à la mise en scène et au jeu des acteurs au moment de la représentation de 1888, l'assiduité avec laquelle il suivit les répétitions, attestée par deux chroniqueurs Albert Wolff et Jean Soleil. Le premier écrit : « Il suivait les répétitions, il se chamailait avec les artistes, il inspirait les décorateurs » et le second, de manière plus explicite :

Assis devant la rampe éteinte, tournant le dos à la salle vide et sans lumière, Zola suivait avec attention chaque mouvement, chaque geste des interprètes de son œuvre. A vrai dire, il travaillait autant qu'eux. Pas une minute ne se passait, pas une phrase ne s'était dite, sans qu'il se levât de sa chaise et qu'il prit pour lui le rôle pendant quelques instants.

— Tenez, voilà comment il faut dire ça... (Zola s'y est mis à cinq ou six reprises, étendant ses mains devant un poêle imaginaire, affaissant son corps, penchant douloureusement la tête, mâchonnant les grogneries où le vieux Bonnemort résume les revendications de tous les travailleurs du fond)⁴⁰.

40 Jean Soleil, « Chronique », Paris, 28 mars 1888, cité dans James B. Sanders, « *Germinal* mis en pièces(s) », *Les Cahiers naturalistes*, 54, 1980, 68-86, p. 83.

Dans l'attention au décor « vrai », « besoin d'une réalité qui nous tourmente⁴¹ » mais aussi au jeu des acteurs sur lequel Zola s'attarde dans certaines de ses préfaces aux adaptations de ses romans, on peut lire sans doute un désir d'expérimentation naturaliste que les examinateurs avaient tout fait pour étouffer dans le texte. Sans doute reprenait-il à son compte l'idée selon laquelle la mise en scène d'une pièce censurée pouvait réintroduire un peu de l'original lors de sa représentation grâce à des moyens spécifiques au théâtre. Dans les textes d'auteurs célèbres sollicités lors de l'enquête parlementaire sur la censure en 1849, Gautier avait bien relevé le subterfuge : « Qu'est d'ailleurs la censure sur manuscrit ? L'acteur par ses gestes, par l'inflexion de sa voix, peut faire sentir tout ce qu'il veut⁴². » Mais son dépit face au résultat fut tel qu'il ne voulut pas même assister à la première, insatisfait des machineries encore incomplètes qui ne lui permettaient pas d'obtenir les effets recherchés. Paradoxalement, la pièce qui visait à des effets de réel, fut critiquée pour l'abus d'artifice et de machines qui semblaient occuper toute l'attention du public (Mais on oubliait qu'elle devait être représentée au Châtelet !) Les tentatives de récupérer de l'extérieur le sens du texte semblaient vaines.

Le dépit de Zola qui se donne à lire dans une lettre du 10 mai 1888 adressée à Emile Joindry est de ce point de vue plus révélateur que l'acharnement défensif de ses déclarations publiques, au moment où il essaie de sauver une pièce dont il oublie de dire qu'elle est dénaturée. Au terme de l'affaire, il reconnaît que « *Germinal* est tombé, mais la leçon n'est pas perdue. Toute concession est une sottise ».

Si dans le secret du travail de correction, Zola a perdu sa bataille contre la censure, par l'entité de son autocensure et le résultat atteint, l'« affaire Germinal » n'en renforça pas moins sa volonté de la combattre dans des prises de position publiques, dans la presse par exemple, lors des affaires Bonnetain, Desprez et Descaves qui suivirent, où encore au

41 Cf. Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre, Œuvres Complètes*, t. 11, Paris, Le Cercle du Livre précieux, 1968, p. 329. Dans son article du *Figaro* du 25 avril 1888, Zola parlait, à propos de la représentation de la pièce, de sa collaboration avec Busnach en insistant sur son « désir de tenter des expériences, la nécessité de certains ménagements, l'espoir d'un achèvement vers plus de vérité. »

42 Théophile Gautier, « La censure et l'enquête de 1849 », *Le Figaro*, 7 novembre 1885. Ce fut la raison pour laquelle furent instituées des représentations de censure où des inspecteurs venaient exprimer leur verdict avant les représentations ouvertes au public.

moment des discussions parlementaires portant sur la suppression de la censure. De ce fait, il contribua à porter un grand coup à l'institution qui cessera d'exister en 1906, soit vingt ans plus tard.

Références bibliographiques

- BECKER, Colette, DUFIEF, Anne-Simone, *Relectures des « petits » naturalistes, Rim*, Université Paris X, 2000.
- BEST, Janice, *Expérimentation et adaptation, Essai sur la méthode naturaliste d'Emile Zola*, Paris, Librairie José Corti, 1986.
- BEST, Janice, *La subversion silencieuse : censure, autocensure et lutte pour la liberté d'expression*, Montréal, Balzac, 2001.
- BROOK, Peter, *Méiodramatic Imagination*, New Haven & London, Yale University Press, 1976.
- CARTER, Lawson A., *Zola and the theatre*, Yale University Press et Presses Universitaires de France, 1963.
- CRACOVITCH, Odile, *Censure des répertoires des grands théâtres parisiens (1835-1906). Répertoire*, Paris, Centre Historique des Archives Nationales, 2003.
- CRACOVITCH, Odile, *Hugo censuré. La liberté du théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 1985.
- CRACOVITCH, Odile, *Les ouvriers dans le théâtre de la monarchie de Juillet et du Second Empire : censure et répression dans Travailler sur scène*, Journée d'étude du 14 février 2008 organisée par « Théâtre et Monde du travail ».
- DISEGNI, Silvia, « Zola all'Indice », *Esperienze Letterarie*, n° 4, 2008, 47-78.
- DISEGNI, Silvia, « L'interdiction de la pièce *La Fille Elisa* (1891) : événement littéraire au XIX^e siècle ? », *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle ?*, dir. C. Samminadayar Perrin, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2007, p. 277-300.
- DISEGNI, Silvia, « Les adaptations théâtrales des romans naturalistes à l'épreuve de la censure », *Il romanzo a teatro*, Atti del convegno internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura francese (SUSLLF), Verona 11-13 novembre 2004, dir. F. Piva, Fasano, Schena Editore, 2005, p. 93-113.

- DISEGNI, Silvia, « Les Goncourt et la censure », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 13, 2006, 163-181.
- DISEGNI, Silvia, « Zola et la censure », *Plaisance*, n° 9, 2006, 119-135.
- DISEGNI, Silvia, « Les censeurs en hommes de lettres sous le Second Empire », *Micromegas, numero monografico in onore di Giovanni Marzani* : Le « peripezie » del teatro, n° 67-68, 1998, 167-183.
- DUFIEF, Anne-Simone, CABANÈS, Jean-Louis, *Les adaptations théâtrales au XIX^e siècle, Rim, Université Paris X*, 2005.
- HALLAYS-DABOT, Victor, *Histoire de la censure théâtrale en France*, Paris, Dentu, 1862.
- HALLAYS-DABOT, Victor, *La Censure dramatique et le théâtre (1850-1870)*, Paris, Dentu, 1871.
- KANES, Martin, « Zola and Busnach, the temptation of the stage », *P.M.L.A. Journal of Modern Language Association of America*, vol. LXXVII, March 1962, 109-115.
- KANES, Martin, « Zola, *Germinal* et la Censure dramatique », *Cahiers naturalistes*, n° 29, 1965, 35-42.
- La censure et l'enquête de 1849*, Supplément littéraire du *Figaro*, 7-XI-1885.
- La censure sous Napoléon III – Rapports inédits et in extenso (1852 à 1866)*, Préface de *** et interview de Edmond de Goncourt, Paris, Albert Savine Editeurs, 1892.
- LABRUYÈRE, Georges, « Chez Zola », *Le Cri du Peuple*, 1-XI-1885.
- MONTCLAIR, Florent (dir), *Roman-feuilleton et théâtre. L'adaptation du roman-feuilleton au théâtre*, Besançon, Presses du Centre Unesco de Besançon, 1998.
- ROBERT, Guy, *Emile Zola*, Paris, Belles Lettres, 1952.
- SANDERS, James B., « Germinal mis en pièces(s) », *Cahiers Naturalistes*, n° 54, 1980, 68-86.
- SANDERS, James B., « Zola et la censure théâtrale : sa déposition du 11 mars 1891 à la Chambre des députés », *Cahiers Naturalistes*, n° 59, 1985, 183-186.
- SANDERS, James B., « Zola et la censure théâtrale : une chronique inédite en librairie », *Cahiers naturalistes*, n° 51, 1977, 143-144.
- SARCEY, Francisque, « Chronique à propos de la censure », *La Revue des journaux et des livres*, 8-14-XI-1885.
- Théâtre et roman populaire*, « *Rocambole, Bulletin des amis du roman populaire* », n° 20, 2002.

- ZOLA, Émile, « Germinal », *Le Figaro*, 25-IV-1888, *Œuvres Complètes*, tome *Théâtre et poèmes*, Paris, Cercle du livre précieux, 1966-1970, p. 826.
- ZOLA, Émile, « Germinal », *Le Figaro*, 29-X-1885.
- ZOLA, Émile, « La république et la Littérature », *Le Messager de l'Europe*, 20-IV-1879.
- ZOLA, Émile, « Préface à *Nana au théâtre* », *Œuvres Complètes*, tome *Théâtre et poèmes*, Paris, Cercle du livre précieux, 1966-1970, p. 805.
- ZOLA, Émile, *Germinal*, éd. J. Sanders, Québec, Le préambule, 1989.
- ZOLA, Émile, *Le Roman Expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 2006.