

Du papier à l'écran, la ville de Paris dans *Le journal d'une femme de chambre*

From Paper to Screen, *The Diary of a Chambermaid*

FATHI ADIL

Université Cadi Ayyad,
 Faculté Polydisciplinaire de Safi
 fathiadil56@gmail.com

Mots-clés

adaptation cinématographique ;
 film ; roman ;
 Octave Mirbeau ;
 Luis Buñuel.

Keywords

movie adaptation;
 film; novel; Octave
 Mirabeau; Luis
 Buñuel.

« Ce n'est pas de ma faute si les âmes, dont on arrache les voiles et qu'on montre à nu, exhalent une si forte odeur de pourriture »... Luis Buñuel et le scénariste Jean-Claude Carrière ont choisi de transposer l'action du roman éponyme d'Octave Mirbeau en 1930, au moment de l'éclosion des ligues fascistes! Mirbeau, lui, inscrit les épisodes de son roman à l'ère de l'Affaire Dreyfus. Dans cet article, nous essayerons de montrer l'importance de la ville de Paris chez Octave Mirbeau et à quel point Luis Buñuel dans son adaptation cinématographique est resté fidèle à la conception de Mirbeau. Pour ce faire, nous nous concentrerons sur quelques différences décelables entre le roman et le film pour montrer qu'il s'agit d'une « belle infidèle » et que Mirbeau, en regardant le film de Buñuel, n'eût certainement pas reconnu son enfant.

“It's not my fault if the souls, whose veils are torn off and shown naked, exhale such a strong smell of rot”... Luis Buñuel and the screenwriter Jean-Claude Carrière have chosen to transpose the action of the eponymous novel by Octave Mirbeau in 1930, at the time of the birth of the fascist leagues! Mirbeau places the episodes of his novel in the era of the Dreyfus Affair. In this paper, we will try to show the importance of the city of Paris in Octave Mirbeau's work and the extent to which Luis Buñuel in his film adaptation remained faithful to Mirbeau's perspective. To do this, we will focus on some differences between the novel and the film in order to show that it is a “Belle-Infidel” and that Mirbeau, watching Buñuel's film, would certainly not have recognized his child.

Le cinéma et la littérature sont deux arts qui partagent plusieurs aspects. L'art romanesque en particulier est une source intarissable pour les grands cinéastes. Il serait donc erroné de nier l'appartenance de la littérature aux autres arts et son importance dans les études des phénomènes qui touchent d'une manière directe tout ce qui se rattache à l'homme. De ce fait, la ville en tant que construction humaine occupe une place privilégiée dans la littérature ainsi que dans les autres formes artistiques. Elle est pour l'artiste une toile de fond qui sert à contenir ses idées, ses sentiments, sa vision du monde, son expérience ontologique. Elle est également sa

source d'inspiration et s'investit donc d'une aura mythique. Le romancier et le cinéaste prennent la position d'un témoin : ils donnent à penser, à voir (Fathi, 2020 : 165). La ville qu'ils représentent n'a parfois rien à voir avec la ville que décrit le géographe ou l'urbaniste. Dans les romans du XIX^{ème} siècle, le Paris de la même époque a été traité différemment selon ce que Maupassant nomme dans sa préface de *Pierre et Jean* « l'illusion particulière » (Maupassant, 2011 : 9). La même ville, à l'époque contemporaine, est pour les cinéastes un espace qui suscite maintes réflexions et qui est vu différemment selon la culture et le regard de chacun d'eux.

Octave Mirbeau confère à la ville de Paris un statut particulier. Dans toutes ses œuvres littéraires, cette ville est présente et son statut est constant. Pour lui, c'est une ville monstre : « Paris m'étonna. Il me fit l'effet d'un grand bruit et d'une grande folie. Les individus et les foules passaient bizarres, incohérents, effrénés, se hâtant vers des besognes que je me figurais terribles et monstrueuses. » (Mirbeau, 2000 : 141). Or, dans l'adaptation cinématographique du *Journal d'une femme de chambre* de Mirbeau, la ville de Paris est absente. Nous tenterons de démêler l'écheveau de cette question et de mesurer l'impact de l'absence de la ville de Paris dans le film sur la portée significative, philosophique et historique de l'œuvre originale, à savoir le roman de Mirbeau. Pour ce faire, l'intérêt sera centré d'abord sur la ville en tant que thème majeur dans l'univers romanesque mirbellien. Puis, l'accent sera mis sur l'absence de la ville de Paris dans le film de Luis Buñuel *Le Journal d'une Femme de Chambre*.

1. La ville : une thématique de poids chez Octave Mirbeau

Qui dit ville dit société et dit également la puissance de l'être humain et sa capacité de manipuler la nature à sa guise. La ville est le lieu privilégié des échanges, des affrontements, des luttes pour et contre le pouvoir. Dans le texte romanesque, il y a pareillement des personnages qui vivent dans la ville, y travaillent, s'y déplacent et de cette manière l'écrivain ne se contente pas seulement de décrire cet espace, il l'invente. Il ne théorise pas, il fait voir, c'est ce que Louis Aragon entendrait par « le mentir vrai ». La bibliographie des travaux consacrés aux liens entre la littérature et la ville est, sans doute, très abondante. Sur cette dualité ville/texte, de nombreuses études thématiques existent déjà : thème de l'ascension sociale, thème de la violence dans les villes, le thème de l'ermite, de la prostituée, du flâneur... Ces études ont comme point commun une confrontation entre l'individu et la masse urbaine. L'étude que nous proposons n'entre pas dans ce cadre et l'auteur que nous avons choisi est peu étudié et injustement méconnu. Si le XIX^{ème} siècle est le siècle de Hugo, de Balzac, de Zola, de Flaubert, de Maupassant, pour ne citer que les romanciers français, il est également le siècle d'Octave Mirbeau (Fathi, 2020 : 167).

Journaliste redouté, critique d'art doué, dramaturge très joué, romancier novateur, Octave Mirbeau est l'un des auteurs intéressants de la Belle Époque. Il a cependant été mal compris, mal classé et injustement indexé. À la différence de ses contemporains, il ne s'intéresse pas à la ville en tant que lieu d'échange, d'ascension sociale ou de confrontation entre l'individu et son entourage. À cet égard, nous pouvons citer *La Curée* de Zola, où la ville de Paris est présentée comme un lieu privilégié pour l'ascension sociale.

La ville, selon Mirbeau, est un espace qui corrompt la nature de l'homme, elle est selon l'auteur lui-même « le renversement de la nature » (Mirbeau, 2000 : 286), c'est « un enfer bouillonnant » (*ibidem*).

Dans tous ses romans, comme nous le montrerons *infra*, Paris est un lieu d'étouffement de l'être et de son génie, un espace d'emprisonnement et d'incommunicabilité.

AIC

Les personnages de Mirbeau se caractérisent par leur refus de la civilisation et, conséquemment, par leur dégoût de la vie urbaine. Cette opposition et ce déchirement entre leur nature et la culture imposée par la société constituent un thème présent dans toutes les œuvres de l'auteur. Le narrateur du *Calvaire* parle des « pernicieux effets d'une éducation si contraire à "sa" nature » (Mirbeau, 2000 : 206) et, parmi ces effets horriblement néfastes, on trouve un être mutilé, hybride : « Suivant les caprices de ma mémoire, les hantises de mes souvenirs, je pense avec la pensée de l'un, j'écris avec l'écriture de l'autre ; je n'ai ni pensée ni style qui m'appartiennent » (Mirbeau, 2000 : 286). Paris, qui est le symbole de la culture au sens péjoratif du terme, c'est-à-dire tout ce qui transfigure et dénature l'être humain, est enduit métaphoriquement d'une substance toxique. Dans *Les 21 jours d'un neurasthénique*, l'atmosphère de cette ville monstre est empoisonnée :

Le médecin me dit : Parbleu ! c'est toujours la même chose... le lait ne vaut rien... le lait empoisonne vos enfants." Alors je dis au médecin : "Indiquez-moi où il y a du bon lait, et j'irai en acheter." Mais le médecin secoua la tête, et il répondit : Il n'y a pas de bon lait à Paris... Envoyez votre enfant à la campagne (Mirbeau, 2001 : 197)

Le lait, dans ce cas, est une métaphore de tout ce qui existe dans la ville : air, terre et toute autre substance. Voici un exemple tiré du *Calvaire*, roman autobiographique de Mirbeau, qui montre qu'à Paris tout est flétri :

Cela me surprit beaucoup d'y rencontrer des arbres. Comment avaient-ils pu germer là, dans ce sol de pavés, s'élever parmi cette forêt de pierres, au milieu de ce grouillement, leurs branches fouettées par un vent mauvais ? (Mirbeau, 2000 :141)

Dans le roman (en fait, un récit très court) intitulé *Dans le ciel*, Lucien, qui est un peintre quittant la vie champêtre pour vivre à Paris, ne tarde pas à se rendre compte de l'erreur qu'il avait commise :

— Tout ce qu'il y a de fort, tout ce qu'il y a de bon, Paris l'appelle et le dévore... Des meilleurs, Paris ne fait que des fous ou des crapules... Moi, je sens que je deviens fou, ici... Paris me mange le cerveau, me mange le cœur, me rompt les bras... On ne sera heureux que lorsqu'il n'y aura plus que des champs, des plaines, des forêts... (Mirbeau, 2001 : 87-88)

Mirbeau s'est livré en toute logique à une condamnation irrévocable des méfaits de la ville corruptrice. Cette ville qui altère les valeurs et qui enchaîne les compétences et les capacités et du citoyen et de l'artiste (Fathi, 2020 : 169).

Les personnages mirbelliens sont souvent issus de la paroisse et, dès qu'ils mettent les pieds sur le sol citadin, l'ennui les dévore. Bolorec, personnage de *Sébastien Roch*, avoue qu'il n'aime pas Paris (Mirbeau, 2000 : 720) et dans *L'Écuyère* le narrateur affirme que l'air de Paris l'étouffe. Dans une courte nouvelle intitulée *La Bonne*, l'ennui que suscite Paris est décrit métaphoriquement comme une tombe engloutissant les êtres, la narratrice nous présentant cette ville comme étant une jungle :

Et puis Paris, dont j'avais toujours entendu parler comme d'une chose terrible et qui tue les pauvres gens, Paris m'effrayait. Je me le représentais ainsi qu'une grande tombe pleine de feu et de fumée, dans laquelle on entre, et qui vous dévore. Je frissonnai à la pensée que j'allais être ensevelie là-dedans, pour toujours peut-être, et j'étais près de défaillir quand le train, après avoir sifflé longtemps, s'arrêta... C'était Paris... (Mirbeau, 2012 : 48).

Nous fermons cette parenthèse qui avait comme but de montrer que la ville de Paris est toujours présente dans les œuvres de Mirbeau et que son image est systématiquement constante. L'écrivain ne dénonce pas la vie citadine seulement à cause de l'évolution sociale ou de la recherche effrénée d'une fortune rapide comme le faisaient ses contemporains, mais parce que l'urbanisme et notamment la vie à Paris, par sa complexité et ses complications, sont contre la nature humaine. Chez l'auteur, l'impact négatif de la vie urbaine dépasse l'homme, il affecte même l'animal. Le romancier dans l'un de ses romans les plus épatants et dont le héros n'est que son propre chien, exprime le sentiment de cet animal éponyme obligé de vivre à Paris. Nous présentons une séquence narrative qui montre le malaise de vivre dans la ville :

À Paris, Dingo redevint triste. Il ne sut plus que faire. Trop de gens, trop de maisons, de rues encombrées, plus assez d'espaces et de grands horizons. Il languissait, s'étiolait, ne montrait aucun empressement à sortir, dormait presque tous les jours, roulé en boule, sur des coussins. Les promenades à travers les foules lui étaient devenues un supplice. Quand je l'obligeais à m'accompagner, il ne me suivait plus qu'à regret, tête basse, l'œil maussade, d'un pas lent et dolent. (Mirbeau, 2001 : 832)

Donc, la thématique de la ville de Paris est fort présente dans l'œuvre romanesque de Mirbeau. Et ce qui mérite d'être étudié, que ce soit par son originalité ou par sa persistance, c'est l'incommunicabilité, l'emprisonnement et le sentiment d'anonymat qu'éprouvent les personnages mirbelliens au sein de la foule malade, dans cette ville tentaculaire qu'est Paris.

En effet, la ville pour Mirbeau n'est pas un simple arrière-plan ou un espace élémentaire et nécessaire pour l'intrigue. Au contraire, elle est un élément essentiel et un thème récurrent dans toute sa production romanesque. Une séquence descriptive d'une ville est chez lui une séquence narrative qui prépare quelque chose d'important au niveau de l'intrigue.

2. *Le Journal d'une femme de chambre : une Belle Infidèle*

Chaque œuvre littéraire a une essence, voire une quintessence. Le roman *Le journal d'une femme de chambre* a également la sienne. Octave Mirbeau le confirme : ce journal a une originalité, une saveur particulière (Mirbeau, 2001 : 379). De toute façon, le journal de Célestine n'est pas une œuvre compliquée, c'est un roman où il y a une chambrière, une camériste, une domestique relatant des histoires qu'elle a vécues chez ses maîtres et maîtresses, chez les bourgeois, chez ce que Pierre Michel appelle « la bêtise ventrue » (Mirbeau, 2001 : 366). Alors, quelles sont ces histoires ? Quelle est leur nature ? Comment la narratrice les raconte-t-elle ? Et pourquoi les raconte-t-elle ? Célestine, qui est la narratrice et le porte-parole de l'écrivain, dit : « Ce n'est pas de ma faute si les âmes, dont on arrache les voiles et qu'on montre à nu, exhalent une si forte odeur de pourriture » (Mirbeau, 2001 : 392). Donc, il s'agit d'une démythification, d'une démythification de la bourgeoisie de son époque. Et, quand on parle de la bourgeoisie, on parle forcément de tout ce qui concerne la société, y compris la religion, les traditions, l'institution de la famille et généralement les rapports interpersonnels.

Il est vrai que le cinéaste espagnol Louis Buñuel, en adaptant ce roman, a gardé un nombre important de ses éléments fondamentaux : le titre, les noms de la plupart des personnages, quelques lieux... Mais, les questions qui s'imposent sont les suivantes : est-ce qu'il a pu transmettre le même message que Mirbeau voulait transmettre ? Est-ce que Louis Buñuel a gardé la portée de l'œuvre ou bien l'a altérée ? Pourquoi le cinéaste a-t-il aboli un espace fort important pour le romancier, à savoir la ville de Paris ? C'est en répondant à toutes ces interrogations que nous montrerons que le film de Buñuel n'a que quelques points communs avec le roman de Mirbeau et que ce film est une Belle-Infidèle.

a) Une histoire dégénérée

Il est indéniable que l'adaptation est la création d'une autre œuvre, mais il faut quand même garder les ingrédients fondamentaux de l'œuvre source. Dépouiller l'œuvre de son âme, c'est la banaliser et c'est exactement ce que Louis Buñuel a fait dans l'adaptation de ce roman. Pour montrer l'impact de cette adaptation sur l'œuvre originelle, nous citons quelques modifications majeures qui ont contribué d'une manière ou d'une autre à altérer la pensée de l'écrivain.

La première modification que nous avons notée, c'est le nombre de postes que Célestine a occupés dans le roman et leur nombre dans le film. Le cinéaste espagnol a supprimé une quantité d'épisodes essentiels et en a amalgamé d'autres, ce qui altère singulièrement la signification de l'œuvre. Dans le roman, Célestine raconte une vingtaine d'histoires qu'elle a vécues pendant les sept dernières années, alors que dans le film il n'y en a qu'une. Mirbeau voulait critiquer la bourgeoisie de son époque et les différents exemples dans son roman sont quand même représentatifs, alors que dans le film on a l'impression qu'il s'agit d'une critique de la famille Lanlaire rebaptisée Monteil et non pas de toute une couche de la société (à savoir la bourgeoisie). Même le changement du nom de cette famille n'est pas justifié sachant que le nom Lanlaire est porteur de sens péjoratif : « Va-te-faire Lanlaire... » dit Célestine.

Le deuxième changement concerne le temps de l'action. Louis Buñuel a déplacé de trente ans la date de l'action, ce qui en modifie la perspective historique. Personne ne peut concevoir *Le Journal d'une femme de chambre* loin de l'Affaire Dreyfus, affaire qui a bouleversé le climat politique français et même européen au début du siècle dernier. Mirbeau, le justicier (Herzfeld, 2008 : 121), s'est placé au côté des dreyfusards, et a même payé toute l'amende que Zola devait à l'Etat à cause de la publication de son *J'accuse* (Zola, 1998). En décalant le temps de l'intrigue et en effaçant cet incident historique fort important, Buñuel détache l'œuvre de son temps et lui ôte toute sa perspective historique.

La troisième modification que nous avons détectée réside dans le fait que Buñuel s'est cru autorisé à bouleverser complètement le dénouement. Le cinéaste espagnol imagine même une union, inconcevable pour le romancier, entre la chambrière des Lanlaire et leur voisin, le « grotesque et le sinistre fantoche » (Mirbeau 2002 : 443), qui est le capitaine Mauger. Buñuel a donc bel et bien trahi l'esprit du roman, et a banalisé la perspective du romancier.

Nous ajoutons une dernière remarque toute en notant la possibilité de repérer d'autres modifications que ce soit au niveau de l'intrigue de l'attitude des personnages, etc. À la différence de Mirbeau, Buñuel a fait de Célestine une justicière soucieuse de piéger et de faire arrêter l'assassin Joseph. Chez Mirbeau, cette chambrière est au contraire fascinée par un violeur et n'hésite pas à dire qu'elle est prête à le suivre « jusqu'au crime » (Mirbeau, 2002 : 667). Célestine dans le roman est une femme pervertie « vicieuse jusqu'à la moelle » (Mirbeau 2002 : 570), elle a épousé Joseph, celui qui a volé, violé et tué une petite fille de dix ans alors que dans le film elle est justicière et presque une dévote. Il fallait dire à Buñuel que Mirbeau

n'est pas un humaniste. Il est dans le sillage de Nietzsche et de Schopenhauer, il est convaincu corps et âme que l'homme est méchant par nature. La gentillesse chez l'homme n'est qu'un masque ou une crainte des lois, de la religion, de la société...

b) Un espace négligé

Nous avons déjà expliqué l'importance du thème de la ville en général et de la ville de Paris en particulier dans les romans de Mirbeau. Dans le film de Buñuel, l'espace est réduit et la ville de Paris est effacée. Cette négligence ou ce choix n'est pas expliqué(e). Dans le roman, Célestine a travaillé dans une vingtaine de maisons à Paris et une seule place dans la province. Louis Buñuel s'est contenté dans son film de la province comme si Paris dans le roman n'a aucun rôle. La ville de Paris est présente dans tous les romans de Mirbeau. Mirbeau la décrit toujours comme un monstre, un espace qui fait peur. Dans le journal de Célestine, Paris est un milieu dangereux, c'est un espace de déshumanisation sociale : « Une paysanne égarée dans Paris, dans ce Paris effrayant qui sans cesse se bouscule et est emporté dans une fièvre mauvaise, je ne connais rien de plus lamentable » (Mirbeau, 2002 : 605). Cependant, *Le journal d'une femme de chambre* est le seul roman où Paris est décrit comme un lieu d'attraction, de fascination : « J'aime beaucoup les Parisiennes... Elles savent ce que c'est que de vivre... » (Mirbeau, 2002 : 512). Célestine ne supporte plus le poids de l'ennui et rêve de revenir à Paris : « de m'arracher de mon enfer, de me trouver, à Paris, une place quelconque, si humble soit-elle... » (Mirbeau, 2002 : 434). Ce sentiment est dû à la surabondance et l'extravagance de la vie à Paris avec sa vitesse et ses excès, par contre dans la paroisse il n'y a « pas de flâfa, de tentures lourdes, de choses brodées, comme on en voit dans certaines maisons de Paris » (Mirbeau, 2002 : 611). La chambrière s'est accoutumée au rythme de sa vie infernale à Paris, où il y avait beaucoup de choses à faire à tel point qu'elle n'avait pas le temps de s'occuper d'elle-même : « À Paris, il est difficile de se soigner. On n'a le temps de rien. La vie y est trop fiévreuse, trop tumultueuse... on y est, sans cesse, en contact avec trop de gens, trop de choses, trop de plaisirs, trop d'imprévu... » (Mirbeau, 2002 : 345). Pour elle, les dames de la paroisse sont moins élégantes que celles de Paris : « Madame, non plus, n'est pas habillée comme à Paris. Elle manque de chic et ignore les grandes couturières... » (Mirbeau, 2002 : 634). Le résultat, c'est que Célestine se sent trop ennuyée et cherche constamment le moment de quitter le Prieuré pour rejoindre son milieu favori : « J'entendais Paris respirer et vivre autour de moi... Son haleine m'emplissait le cœur de désirs nouveaux » (Mirbeau, 2002 : 589).

De ce qui précède, nous pouvons déduire que dans *Le Journal d'une femme de chambre*, Paris occupe une place centrale. Ce constat nous mène à nous interroger sur les raisons de l'abolition de cet espace dans le film de Buñuel. Cette absence aurait eu ? Un impact négatif sur la portée de l'œuvre et la pensée de l'écrivain. Ce dernier nous présente un tas de personnages attirés par la ville de Paris qui, pour lui, est toujours un espace corrompu sachant que particulièrement dans ce roman tous les personnages sont pervertis.

Au terme de cette analyse, il est indéniable que lorsque le cinéaste prend la décision de transformer une histoire écrite sur le papier en une histoire qui sera projetée sur l'écran, il a une grande marge de liberté puisqu'il s'agit d'une adaptation. Le mot *adaptation* veut dire arrangement, c'est-à-dire rendre les choses plus adéquates et commodes. Or, il y a des œuvres littéraires dans lesquelles l'histoire est symbolique, voire métaphorique. Célestine dans *Le Journal d'une femme de chambre* symbolise la méchanceté féminine et le fait de vendre sa chair pour garantir sa substance quotidienne. Elle n'est qu'un symbole d'une période de la vie de l'écrivain pendant laquelle il s'est livré à un travail dégoûtant, à savoir la négritude, sachant que notre

romancier, pour gagner sa substance quotidienne, il était obligé d'écrire au nom d'autres personnes des articles, des nouvelles et même des romans.

De ce fait, Luis Buñuel aurait dû garder la substance significative, historique et philosophique de l'œuvre car elle constitue l'âme du *Journal d'une femme de chambre*. Transformer Célestine en une femme de principe qui cherche à rendre justice à la défunte Claire est pour l'écrivain quelque chose d'inconcevable. En effet, pour beaucoup de gens qui, en regardant le film, croient comprendre le roman de Mirbeau, ou qui pensent que Luis Buñuel a gardé l'essentiel de l'ouvrage source, nous affirmons qu'il s'agit de deux œuvres bien distinctes. Cette adaptation est une Belle-Infidèle, pour reprendre l'expression de Georges Mounin. Certes, en regardant le film de Buñuel, Octave Mirbeau n'eût certainement pas reconnu son enfant.

BIBLIOGRAPHIE :

FATHI, Adil (2020). « La Ville et l'urbain, visions nouvelles et regards croisés. », *La ville de Paris dans l'œuvre romanesque d'Octave Mirbeau*, El-Jadida, LERIC, pp. 165-174.

Herzfeld, Claude (2008). *Octave Mirbeau. Aspects de la vie et de l'œuvre*. Paris : L'Harmattan.

MAUPASSANT, Guy de (2011). *Pierre et Jean*. Paris : Belin Gallimard.

MIRBEAU, Octave (2002). *Correspondance générale*. Tome premier. Edition établie, présentée et annotée par Pierre MICHEL, avec l'aide de Jean-François NIVET. Lausanne : L'Âge d'Homme.

MIRBEAU, Octave (2001). *Œuvre Romanesque. Dans le ciel*. Volume II. Edition présentée et annotée par Pierre Michel. Paris : Buchet / Chastel, Société Octave Mirbeau.

MIRBEAU, Octave (2002). *Œuvre romanesque. Le calvaire*. Volume I. Edition présentée et annotée par Pierre MICHEL. Paris : Buchet / Chastel, Société Octave Mirbeau.

MIRBEAU, Octave (2001). *Œuvre Romanesque. Le Journal d'une femme de chambre*. Volume II. Edition présentée et annotée par Pierre MICHEL. Paris : Buchet / Chastel, Société Octave Mirbeau.

MIRBEAU, Octave (2001). *Œuvre Romanesque. Les vingt et un jours d'un neurasthénique*. Edition présentée et annotée par Pierre Michel. Paris : Buchet / Chastel, Société Octave Mirbeau, volume II.

MIRBEAU, Octave (2001). *Œuvre Romanesque. Dingo*. Edition présentée et annotée par Pierre Michel. Paris : Buchet / Chastel, Société Octave Mirbeau, volume II.

MIRBEAU, Octave (2012). *Lettres de ma chaumière*. Paris : La Bonne.

ZOLA, Emile (1998). *J'accuse*. Paris : Mille et une nuits.