

**NANA AU CONTINENT NOIR :
les images de la Primitive dans Nana d'Émile Zola**

Jacqueline Hennessy

**A Thesis
Submitted to the Faculty of Graduate Studies
in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of**

MASTER OF ARTS

**Department of French, Spanish & Italian
University of Manitoba
Winnipeg, Manitoba**

(c) August, 1996



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-23339-1

Canada

NANA AU CONTINENT NOIR:
les images de la Primitive dans Nana de'Émile Zola

BY

JACQUELINE HENNESSY

**A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of the University of Manitoba
in partial fulfillment of the requirements of the degree of**

MASTER OF ARTS

© 1996

**Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF MANITOBA
to lend or sell copies of this thesis, to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to
microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film, and LIBRARY
MICROFILMS to publish an abstract of this thesis.**

**The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive
extracts from it may be printed or other-wise reproduced without the author's written
permission.**

NANA AU CONTINENT NOIR :
les images de la Primitive dans Nana d'Émile Zola

Jacqueline Hennessy

A Thesis

**Submitted to the Faculty of Graduate Studies
in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of
MASTER OF ARTS**

Pour Émile Zola, romancier du dix-neuvième siècle, la possibilité d'atteindre un réalisme qui reflétait l'essence véritable et naturelle des êtres humains pouvait se réaliser par moyen de la méthode scientifique. Cette méthode de Zola représente un mariage entre les théories scientifiques de Taine, et de Darwin parmi d'autres et la création romanesque. L'oeuvre littéraire de Zola constitue la progéniture de cette union, dont Nana fait partie.

L'histoire d'une prostituée parisienne du dix-neuvième siècle devenue "mangeuse d'hommes", Nana est un roman qui documente les préjugés inhérents à la pensée scientifique de l'époque. Examinant les recherches du docteur Sander Gilman, cette étude traitera les liens que Zola, muni de la méthode scientifique, établit entre le personnage de Nana et ce qui a été considéré comme les manifestations pathologiques inhérentes aux basses classes, aux Africains et aux femmes. Cette étude tente d'examiner le résultat de cette symbiose entre le discours scientifique, porteur de préjugés, et l'oeuvre littéraire, où Zola insère les données de cette méthode à plusieurs niveaux.

Nana au continent noir

Table des matières

<i>Introduction</i>	1
Chapitre I	
La genèse du mythe de la femme sexuée dans <u>Nana</u>	5
A. La méthode	5
B. La prostituée	12
C. La primitive	20
Chapitre II	
La boue de nos origines : les manifestations de la Primitive chez Nana	28
a. L'amazone et la cannibale	30
b. La bête	32
c. "Le rut"	37
d. La chair	41
e. Le "non- dit" dans le corps/texte de <u>Nana</u>	43
f. "La boue de son origine"	45
Chapitre III	
Le continent noir : les extériorisations de la Primitive dans <u>Nana</u>	50
a. La contagion	50
b. La présence noire	54
c. "Une des parties les plus raffinées de l'enfer"	55
d. Le continent noir	57
e. La jungle	60
Chapitre IV	
"La fraternité des mêmes perversions" : la nature corruptrice du sexe féminin dans <u>Nana</u>	67
a. Le canapé rouge	68
b. Chez Laure	74
c. Le culte de la femme sexuée	79

Chapitre V
Le reflet du speculum dans Nana

	86
a. Le discours caché	86
b. Le cannibalisme caché	90
c. Le travesti	96
d. Le reflet du speculum	101
<i>Conclusion</i>	105

Introduction

Stupéfaite de la folle obsession qu'elle provoque chez ses amants, Nana, la petite putain de Zola, la "mangeuse d'hommes" et la "dévoreuse de fortunes" plaide son innocence auprès de sa tante, à la suite de la ruine et du suicide d'un de ses clients malchanceux :

'Est-ce que je lui ai dit de voler!' N'est-ce pas? on peut demander de l'argent à un homme, sans le pousser au crime. . . S'il m'avait dit : "Je n'ai plus rien", je lui aurais dit : 'C'est bon, quittons-nous.' Et ça ne serait pas allé plus loin.
- Sans doute, dit la tante gravement. Lorsque les hommes s'obstinent, tant pis pour eux!(351)¹

Voici en filigrane le schéma du neuvième roman dans la série des Rougon-Macquart. Toute la problématique de Nana repose sur le fait que les hommes ne peuvent que s'obstiner dans leur désir pour Nana. À leur péril, les personnages masculins risquent de perdre leur réputation, leur héritage, leur fortune, voire leur âme, dans un effort implacable pour posséder la courtisane. Par conséquent, ce masochisme bizarre et fatal chez les hommes dans Nana pousse le lecteur à méditer sur ce vaste pouvoir indéterminable de l'héroïne, devant lequel les hommes cèdent tout ce qu'ils possèdent.

Mais l'in vraisemblance de cette conquête ravageuse de toute une classe d'hommes par une prostituée, douée d'une "cervelle d'oiseau"(288), se trouve éclipsée par le pouvoir évocateur de l'objectif narratif dans Nana. Roland Barthes, dans son article "La mangeuse d'hommes", remarque ce phénomène curieux :

À tel point nous comprenons mal, parfois, les ravages universels opérés par Nana, cela nous paraît presque aussi improbable, affectivement, que le pouvoir séducteur de la Vénus hottentote. (Cela n'a d'ailleurs aucune importance : Nana reste un livre passionnant, car sa beauté, sa force de persuasion réside dans la matérialité de sa démonstration, non dans la vraisemblance de sa suggestion.)²

C'est précisément cette esthétique de la persuasion, le support de toute représentation dans Nana, qui fascine des critiques tels que Jean Borie, auteur de Zola et les mythes,³ Naomi Schor dans son article "Sourires du Sphinx : Zola et l'énigme de la féminité,"⁴ Chantal Bertrand Jennings dans sa "Lecture idéologique de Nana"⁵ parmi beaucoup d'autres. En dépit de ses préceptes naturalistes qui réclament une alliance étroite avec le fait observable et déterminable, Zola arrive à distendre les limites de la bienséance dans Nana par des moyens qui ne se regroupent pas sous la nomenclature de "la méthode scientifique."

C'est à la lumière de cette vision transformatrice chez Zola que la construction de l'image de la femme dans Nana est remise en question. Par quels moyens Zola parvient-il à maintenir la crédibilité d'un objectif narratif qui accorde un pouvoir si mystérieux et peu plausible à sa héroïne? De quels outils se sert Zola pour transformer un être d'infériorité profonde en une force destructrice redoutable? Ce sont les réponses à ces questions qui débouchent sur tout un réseau figuratif de la femme dans Nana; réseau qui, à son tour, rend transparents les tropes, les paradigmes, bref les mythes les plus enracinés de notre culture occidentale, non seulement à l'égard de la prostituée mais aussi de l'Africain noir, du peuple et surtout, de la femme.

S'inspirant des recherches de l'historien Sander Gilman dans Sexual Pathology and Difference,⁶ cette étude vise une nouvelle lecture de Nana :

une lecture qui examine le résultat de cette symbiose entre la méthode scientifique déformée de Zoia et l'oeuvre littéraire, une lecture subversive qui tente de décortiquer les mythes de la femme sexuée qui envahissent l'objectif narratif à travers Nana. En traçant toute la thématique imagée dont la femme est revêtue dans Nana, l'on comprend mieux que Zola soit parvenu à renverser l'ordre traditionnel du pouvoir dans l'oeuvre, et qu'une prostituée du peuple arrive à exploiter et à détruire toute une aristocratie masculine.

S'insérant dans les rangs des archétypes les plus infâmes de la femme, la "mangeuse d'hommes" offre à Zola une figure littéraire aussi captivante que troublante dans sa représentation difforme et insidieuse. Sur le dos de la femme-figure, Zola confectionne dans Nana un monde où le désir et la terreur se confondent et s'imbriquent devant l'altérité de la femme. L'écrivain s'y crée une réalité où le continent noir dépasse ses frontières africaines pour empiéter sur Paris, et où l'homme se rencontre dans la figure mythifiée de la femme.

Notes

¹ Émile Zola, Nana, (Paris : Éditions Eugène Fasquelle, 1928) : 351.

² Roland Barthes, "La mangeuse d'hommes," dans Roland Barthes : Oeuvres Complètes, ed. Éric Marty, Tome I, (Paris : Éditions du Seuil, 1993) : 493.

³ Jean Borie, Zola et les mythes ou de la nausée au salut, (Paris : éditions du Seuil, 1971).

⁴ Naomi Schor, "Le Sourire du Sphinx: Zola et l'énigme de la féminité," Romantisme 13-14, (1977).

⁵ Chantal Bertrand Jennings, "Lecture idéologique de Nana," Mosaic X (été 1977).

⁶ Sander Gilman, Sexual Pathology and Difference : Stereotypes of Sexuality, Race and Madness, (Ithaca : Cornell University Press, 1985).

Chapitre I : *La genèse du mythe de la femme sexuée dans Nana*

A. La méthode

Le 29 mars 1866, quatorze ans avant la publication de Nana, Zola songe déjà à un portrait fidèle de la prostituée dans L'Événement : "J'attends l'histoire vraie du demi-monde, si jamais quelqu'un ose écrire cette histoire."¹ Ce portrait s'impose dès les premières lignes de l'ébauche de Nana où Zola marque son projet de peindre la vie d'une "vraie fille." Ce penchant à la vérité, témoigné dans les documents divers de Nana, ne distingue guère cette oeuvre des autres récits de Zola qui immortalisent les lignées diverses d'une famille imaginaire sous le second Empire. Neuvième dans la série des Rougon-Macquart, Nana a été conçue selon la même méthode rigoureuse de Zola, qui prétend viser et mener à la vraie nature des êtres, ou plus simplement, à la vérité.

Henri Mitterand cite dans son recueil Zola et le Naturalisme une définition de l'écrivain de cette méthode si employée et si estimée à ses yeux

:

'Veut-on savoir ce que c'est que le naturalisme? Dans l'histoire, c'est l'étude raisonnée des faits et des personnages, la recherche des sources, la résurrection des sociétés et de leurs milieux; dans la critique, c'est l'analyse du tempérament de l'écrivain, la reconstruction de l'époque où il a vécu, la vie remplaçant la rhétorique; dans les lettres, dans le roman surtout, c'est la continuelle compilation des documents humains, c'est l'humanité vue et peinte, résumée en des

créations réelles et éternelles.' *Nature, observation, document, enquête, réalité, analyse, logique, déterminisme*, tels sont les mots par lesquels Zola explicite le plus souvent le naturalisme. Le vrai ne se constate pas, il s'acquiert et se conquiert par une méthode.²

L'espoir de Zola dans la création romanesque, il semble, se révèle d'après cette méthode naturaliste : celui de suivre une démarche analogue à celle d'un homme de science. Cette démarche scientifique, selon Mitterand, se caractérisait grosso modo par "*l'observation et l'analyse*" et elle offrait davantage à Zola un autre attrait :

Pour Zola, l'artiste moderne, à l'école de Balzac, de Taine, des Goncourt, transpose dans l'art l'esprit de recherche et de méthode qui a fait progresser les sciences. Il dégage, à l'écart de tout dogme et de toute révérence, la genèse de toutes choses dans l'ordre de la vie sociale comme dans celui de la vie organique. Comment associer l'objectivité de la science et la personnalité de l'art? Par l'ardeur que mettra l'artiste à décaper "le mensonge et la sottise" et à saisir "le vrai"[. . .].³

Évidemment, la science, telle qu'elle se manifeste dans la méthode naturaliste de Zola, constituait un outil attirant et efficace dans la prétendue objectivité de son analyse et de son observation. Avec cet instrument, Zola croyait éplucher des faits sociaux, "le mensonge et la sottise," pour arriver au vrai - une croyance qui témoigne d'une foi profonde en la méthode scientifique de son époque, et plus spécifiquement, en la neutralité de l'observateur qui documente ses trouvailles.

Pourtant, la prétention de Zola à l'objectivité totale dans sa méthode scientifique semble, selon Alain de Lattre dans Le réalisme selon Zola, "plutôt dans l'intention que dans l'application."⁴ D'ailleurs, David Baguley constate dans son livre Fécondité d'Émile Zola : "[Zola] avait eu beau dire,

lorsqu'il préparait ses Rougon-Macquart: 'ne pas écrire en philosophe ni en moraliste.' L'objectivité apparente de ses romans cachait de forts instincts de moraliste."⁵ En fait, l'intention explicite de Zola, muni de sa méthode scientifique, devient une pratique tout à fait différente dans le texte même. En outre, les textes de Zola finissent par renier les principes qu'il exaltait dans leur conception. Henri Mitterand discute de cette contradiction dans Zola et le Naturalisme : "Car, autant que par ce qu'il revendique, le naturalisme se définit par ce qu'il refuse: l'idéalisme mystique, 'qui base les oeuvres sur le surnaturel et l'irrationnel,' qui admet des forces mystérieuses en dehors du déterminisme des phénomènes."⁶

Cette contradiction existe dans le décalage entre l'objectivité supposée de la méthode de Zola et son oeuvre finale, celle-ci étant imbue de la perspective subjective de son auteur. Dans le domaine de la critique féministe en particulier, Naomi Schor donne le conseil suivant dans son article, "Mother's Day: Zola's Women" : "Like the Marxists, feminist critics will have to devise subtle strategies for dealing with Zola's contradictions, in particular those between his theories and his practice."⁷ Assez reconnue parmi les critiques et les lecteurs de l'écrivain, cette contradiction n'échappait même pas au regard de Zola lui-même. Selon Y. Malinas, citant Zola dans Zola et les hérédités imaginaires : "Zola a parfaitement compris la contradiction dans laquelle il était en apparence enfermé [. . .] Le romancier ne fera pas réellement oeuvre de savant: il devra se tourner '*vers ces sciences commençantes où l'hypothèse balbutie et où l'imagination reste maîtresse*'"(mes italiques).⁸

Malgré ses prétentions, cette recherche dite scientifique, donc, finissait plutôt par être une muse pour la créativité de Zola, plutôt que la base

crédible d'une oeuvre véritablement réaliste dans son objectivité. En fait, Zola était tellement attaché à ces "sciences commençantes" qu'il risque, selon Malinas, "le reproche de prendre à la science, non pas ses méthodes mais son sujet."⁹ Afin de nourrir cet esprit de créativité, Zola se tournait continuellement vers la documentation. "Dans le roman surtout, c'est la *continuelle compilation des documents humains*, c'est l'humanité vue et peinte." Selon ce credo naturaliste de Zola analysé par Chantal Bertrand Jennings dans son article "Lecture idéologique de Nana," Zola demeurait "fidèle à l'esthétique mimétique réaliste par son souci d'une ample documentation."¹⁰ Effectivement, le mot "ample" ne qualifie guère la riche documentation dont Zola se servait lors de la genèse des Rougon-Macquart. Concernant les dossiers préparatoires de sa série "Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire", dont la documentation constitue la partie la plus importante, Colette Becker indique dans son édition de Nana que Zola se servait d'un nombre très considérable de folios dans chacun. Notamment, le dossier d'Au Bonheur des dames contient 628 folios, celui de Germinal en contient 953 et le dossier de La Débâcle amasse 1244 folios divers. Pourtant, lorsqu'on tombe sur les dossiers servant à la genèse de Nana, il est donc très curieux de remarquer que cette oeuvre en particulier fait exception par rapport au reste de la série.

Contrairement au principe de Zola de recueillir une "ample" documentation, et faisant un contraste remarquable avec les 1244 folios de La Débâcle, le dossier préparatoire de Nana en comporte seulement 343, dont seulement 90 touchent à la documentation. En fait, Colette Becker, dans son édition critique de Nana, estime d'après l'ébauche de cette oeuvre que pour son portrait d'une *vraie fille*, "Zola dispose d'une documentation."¹¹

Pour un écrivain dont la documentation du fait vu et vécu a presque atteint le statut d'une obsession, la question suivante se pose : pourquoi Zola épargne-t-il à sa *Nana* une telle enquête naturaliste - à la différence des dix-neuf autres romans dans sa série?

Quand Zola, tout en préparant *Nana*, écrit à Henri Céard de Médan le 26 juillet 1878, il constate à l'égard de sa documentation : "Je suis affamé de choses vues." Cette remarque, qui semble tendre vers le principe de Zola de documenter lui-même l'humanité *vue et peinte*, est en réalité trompeuse, surtout dans le cas de *Nana*. Concernant ces "choses vues" dont Zola était tellement affamé, Alain de Lattre dans *Le Réalisme selon Zola* observe : "mais justement, ces choses-là, et concernant *Nana*, ont été vues par d'autres. Zola n'avait que peu de relations avec le demi-monde."¹² Effectivement, cette lettre à Céard n'était qu'un remerciement pour les recherches que Céard faisait à la place de Zola lui-même :

Merci mille fois pour vos notes. Elles sont excellentes, et je les emploierai toutes; le dîner surtout est stupéfiant. Je voudrais avoir cent pages de notes pareilles. Je ferais un bien beau livre. Si vous trouvez quelque chose, par vous ou vos amis, faites-moi un nouvel envoi. Je suis affamé de choses vues.¹³

On se demande si l'auteur était si comblé de travail et si solitaire à cette époque-là qu'il ne pouvait plus respecter son idéal de documentation directe et donc, était obligé de ramasser des informations de seconde main. Cependant, comme l'indique Colette Becker dans son édition de *Nana* :

C'est [Zola], au contraire, un homme sociable, qui dîne souvent en ville, assiste aux premières, visite les expositions de peinture, reçoit chaque jeudi chez lui, fréquente les salles de rédaction, lit de nombreux livres, et, chaque jour, plusieurs journaux. Il est donc tout à fait au courant de ce

qui se passe, entre autres de la vie mondaine. Il n'en reste pas moins que Nana est un des rares Rougon-Macquart, sinon le seul, pour lequel il n'a pas mené lui-même une grande partie de son enquête.¹⁴

Becker continue en documentant l'extrême rigueur avec laquelle Zola a mené ses recherches pour ses autres romans - pour Germinal, l'auteur a visité un coron et est descendu dans un puits de mine; en préparant La Bête humaine, Zola a fait plusieurs trajets sur des locomotives en direction des destinations qu'il utiliserait, a visité la gare Saint-Lazare et a même assisté au départ du train de six heures trente; pour L'Assommoir, Zola puise dans ses propres expériences, ayant habité une grande maison ouvrière pendant ses premières années à Paris.¹⁵

Si Zola n'a pas effectué des recherches approfondies pour Nana, ce dont il avait l'habitude dans tout le reste de la série, ce n'est pas parce qu'il connaissait bien le monde de la prostituée. Au contraire, Zola avouait ouvertement son ignorance à l'égard du sujet de son neuvième roman des Rougon-Macquart. L'auteur dit même dans le Voltaire du 28 octobre 1879 : "je n'ai pas vécu dans le monde des filles, donc je dois en ignorer les moeurs, les histoires, la langue, donc je ne puis écrire qu'une oeuvre fausse, contraire à mon principe du respect des documents." N'ayant ni une documentation suffisante correspondant à ses principes naturalistes, ni une connaissance du monde de la prostituée, Zola selon Becker, "pour décrire le monde des filles, [. . .] s'est essentiellement contenté d'idées toutes faites."¹⁶ Pourtant, quelles sont ces idées, et d'où venaient-elles?

Où est donc la *vraie fille* que Zola prétendait incessamment peindre dans Nana? Pourquoi le sujet de la femme sexuée dans le demi-monde a-t-il été le seul de toute la série des Rougon-Macquart à détourner l'auteur de son

souci de réalisme naturaliste? De toute évidence, et contre toutes ses prétentions romanesques, Zola a pris chaque mesure concevable pour se distancier de son sujet dans Nana - essentiellement, la femme sexuée. Demeurant dans son ambiguïté, la *vraie fille* est condamnée à rester une énigme, un *objet* à décortiquer, et ensuite, à créer selon les idées préconçues de l'écrivain. Naomi Schor, dans son article "Le Sourire du Sphinx: Zola et l'énigme de la féminité," constate : "Pour Zola, comme pour Freud, la femme est un 'continent noir' autrement troublant que l'Afrique allègrement colonisée dans Fécondité."¹⁷ Si éloignée de la vie et de la vue de l'auteur, la femme sexuée dans Nana ne peut pas échapper au statut de l'Autre.

Malgré d'énormes lacunes dans sa connaissance du demi-monde, malgré une volonté apparente de se maintenir dans cette ignorance, Zola se donne quand même le rôle paternaliste du Créateur qui confectionne *la vraie fille* dans Nana. Du fait, plusieurs erreurs ressortent à travers le texte, tel que le fameux embonpoint de Nana. Contrairement à la mode populaire des prostituées de l'époque, Nana a un "torse de Vénus grasse"(201), des "hanches très fortes"(133), des "cuisses de blonde grasse"(32) et un corps qui se résume bien en une série d'ondulations de "grasses nudités" (140). À la différence de Nana, l'Olympia, d'Édouard Manet reste plus fidèle à la physionomie des prostituées de l'époque. Dans Sexual Pathology and Difference Sander Gilman commente: "Manet's Olympia stands exactly midway between the glorification of the sexualized female and her condemnation. She is the antithesis of the fat prostitute. Indeed, she was perceived as 'thin' by her contemporaries, much in the style of the actual prostitutes of the 1860's."¹⁸ Concernant l'embonpoint de l'autre prostituée de Manet, Gilman discute de son tableau de Nana : "Fatness is one stigma of

the prostitute, and Nana is fulsome rather than thin. This convention became part of the popular image of the sexualized female even while the idealized sexualized female was 'thin.'"¹⁹

Avec le peu de documentation qu'il possédait sur la prostituée, et ignorant la réalité actuelle qui se présentait autour de lui, Zola se tournait de préférence vers ces "idées toutes faites," vers les images populaires et mêmes mythiques de la femme sexuée. Simone de Beauvoir discute de ce concept de l'idée "toute faite" sur la femme dans son chapitre "Mythes" dans Le deuxième sexe, tome I :

Cette idée échappe à toute contestation puisqu'elle se situe par delà le donné; elle est douée d'une vérité absolue. Ainsi, à l'existence dispersée, contingente et multiple *des* femmes, la pensée mythique oppose l'Éternel Féminin unique et figé; si la définition qu'on en donne est contredite par les conduites des femmes de chair et d'os, ce sont celles-ci qui ont tort [. . .] Les démentis de l'expérience ne peuvent rien contre le mythe [. . .] Poser la femme, c'est poser l'Autre absolu, sans réciprocité, refusant contre l'expérience qu'elle soit un sujet, un semblable.²⁰

En parlant pour la femme et de la femme d'une telle autorité, tout en n'admettant guère sa réalité, Zola la construit. La méthode de Zola maintient la *vraie fille* à une distance infranchissable, un procédé qui permet à Zola de créer et de perpétuer un mythe de la femme sexuée, de l'Autre. Autrement dit, Nana n'est qu'une représentation mythologique de la prostituée.

B. La Prostituée

Peut-être l'ouvrage sur la prostituée le plus influent du siècle est-il l'étude du Docteur Parent-Duchâtelet, De la prostitution dans la ville de Paris, publié en 1836. Cette étude du Docteur Parent-Duchâtelet est considérée selon Sander Gilman dans Sexual Pathology and Difference comme "the most widely read early nineteenth-century work on prostitution."²¹ Pourtant, Gilman poursuit cette description du travail du Docteur d'un ton moins favorable :

Alain Corbin has shown how Parent-Duchatelet's use of the public health model reduces the prostitute to a source of pollution in much the same class as the sewers of Paris. Parent-Duchatelet believes himself to be providing objective description as he presents his readers with a statistical profile of the physical types of the prostitutes, the nature of their voices, the colour of their hair and eyes, their physical anomalies, their characteristics in childbearing, and their sexually transmitted disease. His descriptions range from the detailed to the anecdotal.²²

En dépit de la valeur scientifique discutable des recherches de Parent-Duchâtelet, ses observations concernant la prostitution étaient d'une portée si vaste qu'elles ont profondément marqué la littérature du dix-neuvième siècle.

En particulier, les recherches du Docteur ont inspiré des écrivains tels que Huysmans dans son oeuvre Marthe. Histoire d'une fille, et Edmond de Goncourt pour sa Fille Élisa qui tentaient comme Zola de véritables représentations de la prostituée. Se fondant sur les données des autres concernant la prostituée, Zola a puisé librement dans ces deux oeuvres de Huysmans et de Goncourt pour réaliser Nana. Cependant, quant à ces futures oeuvres que les recherches du docteur ont influencées, et qui à leur

tour, ont inspiré Zola, Colette Becker constate dans son édition de Nana :

Quand [Zola] se met à Nana, deux romanciers ont tenté cet effort de vérité, bien que tous deux se soient peu éloignés du stéréotype de la prostituée - physique et moral - tel qu'il était constamment repris depuis l'ouvrage du Dr Parent-Duchâtelet, Huysmans et Edmond de Goncourt. Zola remercie le premier, le 13 décembre 1876, de l'envoi de Marthe. Histoire d'une fille. Il en loue des pages qu'il trouve 'superbes.'²³

Produit de cet échange d'idées entre Zola et ces deux romanciers, un nombre considérable de stéréotypes avancés par le docteur sous le masque de la science font surface dans Nana. En outre, Nana possède beaucoup de caractéristiques de la prostituée documentées dans l'ouvrage de Parent-Duchâtelet. Afin de mieux saisir la perspective scientifique sur la prostituée à l'époque de Zola, et le regard particulier que l'homme scientifique posait sur la femme sexuée en général, une brève discussion de la démarche intellectuelle et scientifique du Docteur Parent-Duchâtelet est nécessaire.

Parent-Duchâtelet tente de viser l'origine géographique autant que physiologique des prostituées pour les raisons les plus nobles :

Une des lois constantes de la nature, c'est que les êtres vivants ressemblent à ceux qui les produisent, et que les générations se transmettent les vices aussi bien que les bonnes qualités du corps et de l'esprit; de là, le précepte donné aux chefs des États par les législateurs de tous les temps, de surveiller les générations présentes en vue des générations futures, d'éloigner d'elles les maladies et les infirmités, en fortifiant leur constitution, et de faire concourir au perfectionnement moral et physique des populations tous les moyens capables de conduire à ce but.²⁴

Faisant prévoir le déterminisme très général de Zola emprunté à Taine, Parent-Duchâtelet révèle non seulement ses convictions derrière ses

recherches mais aussi le but de son enquête : amasser des informations sur les prostituées afin de les contrôler, de les faire surveiller mieux par l'État, et enfin, de les éloigner de la partie respectable de la population la plus susceptible d'engendrer une génération souhaitable et supérieure.

Parent-Duchâtelet défend les intentions honorables de son enquête dès le début de l'ouvrage - une réaction contre les nombreuses critiques de son sujet si "louche." Son étude précédente sur les égouts de Paris bien terminée et accueillie, Parent-Duchâtelet écrit dans l'introduction de son étude sur la prostitution : "Pourquoi rougirais-je d'aborder un cloaque d'une autre espèce (cloaque plus immonde, je l'avoue, que tous les autres) dans l'espoir fondé d'opérer quelque bien."²⁵ La plupart des recherches du docteur ont été effectuées dans les hôpitaux, dans les prisons et au Bureau des Moeurs, une division spéciale de la police dont il écrit : "J'ai puisé largement à cette source précieuse."²⁶ Ses informations se recueillaient en grande partie des surveillantes, des infirmières et de ses propres incursions dans le demi-monde à l'intermédiaire d'un agent des mœurs ou d'un docteur :

Revenant aux repaires abjects de la prostitution, je dois avouer de nouveau qu'il m'a fallu, pour les étudier, un effort de courage supérieur à celui dont j'étais animé en visitant les égouts remplis de fange et d'air infect, et dans lesquels mon existence pouvait être compromise; dans cette nouvelle investigation, j'ai dû plus d'une fois ranimer mon courage [. . .] La nature de ces difficultés les eût rendues insurmontables, si j'avais été abandonné à moi-même; mais grâce à l'intervention des médecins et des différents chefs du Bureau des Moeurs, j'ai pu visiter [. . .] les maisons dont il est ici question.²⁷

Cette descente en enfer qu'entreprend Parent-Duchâtelet "au nom de la science" porte une ressemblance remarquable à l'incursion infernale que

fera le Comte Muffat dans le demi-monde de Nana une quarantaine d'années après l'étude de Parent-Duchâtelet. C'est un voyage que Zola n'a jamais fait. Tout en prétendant avoir atteint la même objectivité scientifique que Zola - "Quant à moi, je crois voir les choses sous leur véritable aspect [. . .] homme exempt de préjugés, je saurais dire tout ce que peuvent réclamer de moi la science" - le Docteur fait un effort "pour arriver à des résultats numériques sur tous les points que j'entreprenais de traiter."²⁸

Cependant, dans le domaine de l'étude de la prostituée, cet effort, comme dans le cas de Zola plus tard, était pour la plupart vain. Au cours d'une lecture, on remarque que l'étude est criblée de constatations moralisatrices non appuyées, sans statistiques, sans sources. La prétention que la paresse et la vanité sont mises "au premier rang"²⁹ des causes déterminantes de la prostitution se trouve dépourvue d'exemples ou de preuves et se présente d'une façon risible dans un texte "scientifique." Sous la rubrique "Altération de la voix particulière à quelques prostituées," le Docteur écrit :

Ce n'est plus ce timbre de voix qui ajoute tant aux charmes de la femme; il ne sort de leur bouche que des sons rauques et discordants qui déchirent les oreilles, et qu'un charretier pourrait à peine imiter [. . .] Cette altération se remarque sur le plus grand nombre mais non pas sur toutes; il existe à cet égard des exceptions nombreuses.³⁰

Cette documentation si simpliste d'une caractéristique qui se trouve parmi "le plus grand nombre" mais dont il y a "des exceptions nombreuses" ne reflète que la variation normale de la population en général, et quantifie ses données d'un langage ambigu et naïf. Du fait, des expressions telles que "dans une foule de cas" ou "j'en ai vu" ponctuent souvent l'ouvrage.³¹ En outre, la

raucité de la voix de "certaines" prostituées constitue un trait typique de l'éthylisme - une condition assez répandue dans les classes défavorisées en Europe au dix-neuvième siècle - et non pas une altération pathologique particulière à la fille de joie.

Évidemment, l'étude du Docteur Parent-Duchâtelet est peu scientifique. Le Docteur n'entrait en contact avec ces femmes, qu'il étudiait avec tant d'autorité, qu'à travers l'intermédiaire d'un chef de police, d'une infirmière ou d'une surveillante, ceux-ci ramassant leurs informations à travers les barreaux d'une porte de prison. Le mépris et le dégoût dont témoigne aisément le Docteur pour son sujet à travers l'oeuvre peuvent être le résultat d'une peur bien inculquée par la morale sociale, ou bien un testament peu subtil de la respectabilité qu'il veut afficher malgré le fait qu'il étudie les prostituées. Il semble pourtant que cette grande autorité scientifique sur la prostituée du dix-neuvième siècle s'éloignait le plus possible de son sujet traité en paria. Si Zola espérait se référer à la compétence du Docteur en le demi-monde pour combler ses propres lacunes, le romancier aurait mieux fait de visiter une exposition de curiosités. Parent-Duchâtelet aurait eu plus de contact avec la vase putride dans les égouts de Paris qu'avec la prostituée.

Le Docteur se protège de l'objet de ses recherches qu'il prive d'humanité, abrité par la distance stérile que lui offrait une démarche qu'il croyait scientifique. De sa perspective, la femme sexuée devient un "cloaque plus immonde que tous les autres" et, afin de l'étudier, il lui fallait "un effort de courage supérieur à celui dont [il était] animé en visitant les égouts remplis de fange et d'air infect." La femme sexuée est donc réduite à un état plus bas que celui de la boue, et elle est plus infecte que l'excrément. Parent-Duchâtelet emploie la méthode séduisante de la science pour

perpétuer le stéréotype ou le *mythe* de l'altérité de la femme sexuée et pour disséquer et renforcer cette altérité fondamentale.

L'ouvrage de Parent-Duchâtelet n'avance en grande partie que des stéréotypes populaires de la femme sexuée. Quant aux origines de la prostituée, les trouvailles de Parent-Duchâtelet démontrent, conformément à la pensée déterministe populaire du temps, qu'elle est en grande partie la progéniture du bas peuple, largement alcoolisé. Parmi la parenté des filles publiques, écrit le docteur : "[. . .] on ne voit que des ouvriers et des gens peu favorisés sous le rapport de la fortune, et qui par conséquent ne peuvent ni soigner l'éducation de leurs filles, ni les surveiller, et encore moins pourvoir à leurs besoins, quand elles ont acquis un certain âge; ce sont de ces familles que sortent les domestiques et les filles."³² Colette Becker examine dans Nana l'importance que Zola attribue aux liens entre le bas peuple et la prostituée à travers ses notes, prises au cours d'une lecture en 1868 du Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle du Dr Lucas : "À Rome, les plus belles courtisanes sortent du peuple."³³

À l'égard de son hérédité, Nana se conforme à tous les stéréotypes qui créent une disposition à la prostitution. Nana est le produit de la rue de la Goutte d'Or, un quartier ouvrier, boueux et minable. Selon Alain de Latre, le prolétariat français était un des plus alcoolisé du monde au dix-neuvième siècle. La lignée d'Antoine Macquart, d'où provient Nana, est imbibée d'alcoolisme, ce qui marque sa pathologie. L'alcoolisme des hommes de cette famille se traduit en "hystérie" chez les femmes - maladie qui selon Freud prend des formes aussi diverses que la folie et la perversion. Dans cette lignée, l'hystérie se reconnaît à travers les personnages de Tante Dide, Marthe et Gervaise, la mère de Nana, qui, dans l'ensemble, aiment être

battues et jouent à la perversion masochiste. Ses parents étant alcooliques, Nana a été élevée dans la misère et entourée de violence.

L'hystérie de sa mère, Gervaise, se transforme chez Nana en promiscuité, en perversion et en bisexualité. Parent-Duchâtelet discute du "tribadisme" ou du lesbianisme particulier chez les prostituées : "On peut donc considérer les tribades comme tombées dans le dernier degré du vice auquel une créature humaine puisse atteindre, et par cela mêmes elles exigent une surveillance toute particulière."³⁴ Zola explore cette tendance au lesbianisme chez la prostituée dans la relation érotique que l'auteur crée entre Nana et sa collègue des trottoirs, Satin.

Parent-Duchâtelet fait mention aussi des relations masochistes qu'il considère comme étant particulières aux prostituées :

Je viens de parler de l'attachement extrême, je pourrais dire *furieux*, des prostituées pour leurs amants; cette singularité de leurs moeurs et de leurs habitudes mérite de nous arrêter [. . .] j'en ai vu venir à l'hôpital, les yeux hors de la tête, la figure ensanglantée et le corps meurtri des coups que leurs amants, en état d'ivresse, leur avaient portés; mais à peine guéries, elles retournaient avec eux.³⁵

Chez sa mère, Gervaise et chez ses autres parents féminins, le masochisme s'exprime dans la relation extrêmement violente et cruelle avec l'acteur, Fontan, à laquelle Nana s'attache avec une ténacité intense et "bête." Nana est capable de quitter l'ivrogne seulement après avoir été flanquée à la porte.

La raucité de la voix de la prostituée marque pour le docteur un autre trait dans la physionomie qui marque la pathologie de la femme sexuée. Comme on l'a vu, l'altération de la voix des prostituées constitue un autre chapitre dans l'étude de Parent-Duchâtelet. Cette raucité survient dans Nana

non seulement à travers la voix "vinaigrée"(21) et désagréable de la courtisane célèbre, mais aussi chez l'autre femme sexuée du roman qui effectue son oeuvre corruptrice au sein de l'aristocratie. La comtesse Sabine, qui mène en cocuage son mari, le Comte Muffat de Beuville, possède aussi cette caractéristique de la femme sexuée, témoignée par ses rires aigus sonnans "le cristal qui se brise"(72).

Peut-être que la caractéristique la plus influente que perpétue Parent-Duchâtelet à travers son ouvrage est le célèbre embonpoint des prostituées. Gilman fait allusion à ce trait examiné par Parent-Duchâtelet dans Sexual Pathology and Difference :

A discussion of the 'embonpoint' of prostitutes begins the litany of their external signs. Prostitutes have a 'peculiar plumpness' owing to 'the great number of hot baths that the major part of these women take.' Or perhaps to their lassitude, rising at ten or eleven in the morning, 'leading an animal life.'...As an English commentator noted, 'the grossest and stoutest of these women are to be found amongst the lowest and most disgusting classes of prostitutes.'³⁶

En fait, peu conforme aux courtisanes de l'époque, Nana est une "poule" gloussante (26), une "grosse fille"(26) aux fesses et aux hanches si fortes qu'elles font ballonner son pantalon (127).

En général, selon Gilman, "The prostitute is the essential sexualized female in the perception of the nineteenth century. She is perceived as the embodiment of sexuality and of all that is associated with sexuality, disease as well as passion."³⁷ Le parallèle se construit facilement selon le stéréotype de la prostituée - une femme qui fait métier de son corps, de son sexe, *doit* être hypersexuée. Elle se prostitue *parce qu'elle* est pathologiquement disposée par son corps à la débauche. Il n'est pas question d'argent mais de

génétique, de maladie. Du fait, c'est cet excès de traits physiologiques qui assure, selon la pensée populaire, une pathologie qui prédispose un être à la prostitution.

Selon cette mythologie, il y a toute une classe de femmes sexuées, vouées à la prostitution par leur corps, leur milieu et leur hérédité. Dans cette perspective, si on emprunte le modèle économique, la "ressource" précède et suscite la demande, pas l'inverse. La femme sexuée devient responsable de cette entreprise si fétide et ignoble, non pas les clients masculins. L'homme peut exploiter la pourriture qui est faite pour être exploitée, sans se salir, grâce à la distance philosophique imposée à la femme. Ce mythe justifie l'exploitation des corps féminins et rationalise le désir de l'homme par le renforcement de l'altérité de la femme sexuée. C'est le corps voué à la débauche qui tend le piège et engendre le désir. L'homme ne fait que profiter de cette pathologie, sans la partager.

Par conséquent, il n'est pas surprenant, comme l'indique Alain Corbin dans son édition annotée de l'étude de Parent-Duchâtelet : "On pourrait aussi faire le reproche à Parent de ne pas avoir compris que l'étude de la prostitution présuppose celle de la demande masculine; le client est le grand absent de son livre."³⁸ Malgré son dédain de la prostitution et le dégoût qu'elle lui inspirait, Parent-Duchâtelet n'a pas effectué son travail afin d'éliminer la prostitution mais il y a des raisons pour croire qu'il a fait ses recherches plutôt pour la contrôler et la maintenir. De cette façon, la prostitution devient un exutoire acceptable pour les désirs masculins, et un mal nécessaire pour la société. Ce concept du mal nécessaire ressort à travers l'histoire humaine. Dans son chapitre "Prostituées et hétaires", Beauvoir discute de cette "institution" rigoureusement maintenue dans Le

Deuxième sexe, tome II :

Il faut des égouts pour garantir la salubrité des palais, disaient les Pères de l'Église. Et Mandeville dans un ouvrage qui fit du bruit : 'Il est évident qu'il existe une nécessité de sacrifier une partie des femmes pour conserver l'autre et pour prévenir une saleté de nature plus repoussante.' [. . .] l'existence d'une caste de 'filles perdues' permet de traiter 'l'honnête femme', avec le respect le plus chevaleresque. La prostituée est un bouc émissaire; l'homme se délivre sur elle de sa turpitude et il la renie.³⁹

La prostituée fonctionne comme un récipient vers lequel l'homme transfère, et dispose de sa "bête intérieure". La haine et la saleté de la prostituée résultent de tout ce que cette projection représente dans le cadre de ce mythe. La femme sexuée symbolise la "bassesse" et la "faiblesse" du désir collectif de l'homme, et elle assume ses défauts. Essentiellement, l'homme hait en elle le désir qu'elle suscite en lui-même. Pour cette raison, la distance qu'implique l'altérité de la femme est accentuée au maximum et donc, dans ce mythe, opère comme un instrument de déculpabilisation masculine.

Si le client est "le grand absent" dans l'ouvrage de Parent-Duchâtelet, il joue un rôle central dans l'oeuvre de Zola. La séduction "en masse" de cette série "d'honnêtes hommes" dans Nana accentue davantage le pouvoir de cette altérité qui caractérise la courtisane. Cependant, c'est précisément ce pouvoir qui, loin d'être un don, amène Nana aux rangs les plus détestables de l'Autre - vers l'extrême bassesse de la primitive.

C. La Primitive

Au début du dix-neuvième siècle, Saartje Baartman, une jeune femme

africaine de la tribu hottentote a été exposée nue à travers l'Europe. De 1810 jusqu'à sa mort à l'âge de 25 ans en 1815, l'intérêt énorme qu'a suscité cette exhibition en Europe se concentrait surtout sur la physionomie de cette femme de race différente. Les Européens, très nombreux, se resserraient pour voir la partie du corps de cette femme qui les fascinait le plus. Parmi une série de caractéristiques qui distinguaient sa race - tels que ses parties génitales marquées d'hypertrophie, produit de la manipulation des lèvres génitales et considérée très belle chez les Hottentots, et dans plusieurs tribus du Basutoland et du Dahomey - cette femme attirait les foules par un autre trait, sa stéatopygie. Sander Gilman décrit cette fascination dans Sexual Pathology and Difference :

Sarah Bartmann had been exhibited not to show her genitalia, but rather to present to the European audience a different anomaly, one that they (and pathologists such as de Blainville and Cuvier) found riveting: her steatopygia, or protruding buttocks, a physical characteristics of Hottentot females which had captured the eye of early travelers.⁴⁰

Ce trait secondaire, si évident au regard européen, marquait le plus visiblement la différence de cette femme et de sa race.

À cette époque profondément marquée par les découvertes de Darwin dans son De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle de 1859, une fascination de la génétique et de la paléontologie a envahi les populations européennes. Y. Malinas dans Zola et les hérédités imaginaires explique :

Le livre de Charles Darwin (1859) [. . .] est une date dans l'histoire de la pensée humaine. Sa parution causa dans le grand public une sensation profonde et déclencha des polémiques d'autant plus âpres que les protagonistes aussi

bien que Darwin lui-même, ne possédant aucune connaissance génétique et à peine une teinture de paléontologie.⁴¹

Malgré les insuffisances des connaissances européennes de cette nouvelle science, le penchant populaire pour cette quasi-anthropologie offrait à l'Europe un aperçu de sa place dans l'échelle évolutionnaire. Le canon "anthropologique" populaire fonctionnait facilement comme un support crédible des stéréotypes de l'époque.

Les études de Georges Cuvier (1817) et d'Henri Ducrotay de Blainville (1816) ont tenté de démontrer la ressemblance inhérente entre ce qu'il considère comme la femme la plus vile de l'espèce humaine - l'Hottentote - et l'orang-outan, le singe le plus évolué. Buffon, le naturaliste français, a prétendu que le Noir manifestait une sexualité vorace et animale. Cette hypersexualité bestiale mène, selon beaucoup de femmes noires à entrer dans le coït avec des singes. En fait, une "idée toute faite" dominait déjà la pensée européenne à l'égard des Africains, surtout de la femme noire, avant la parution de l'oeuvre de Darwin et l'exposition de Saartje Baartman. Selon Sander Gilman, cette mythologie se réduit à son essentiel :

The black female thus comes to serve as an icon for black sexuality in general. Buffon's view was based on a confusion of two applications of the 'great chain of being' to the nature of the black. In this view, the black's position on the scale of humanity was antithetical to the white's. Such a scale was employed to indicate the innate difference between the races. This polygenetic view was applied to all human characteristics, including sexuality and beauty. The antithesis of European sexual mores and beauty is the black, and the essential black, the lowest exemplum of mankind on the great chain of being, is the Hottentot. It is indeed the physical appearance of the Hottentot that the central icon for

sexual difference between the European and the black was found, a deep physiological difference urged so plausibly on the basis of physical contrast [. . .] .⁴²

L'altérité de la femme noire était le signe de son infériorité. En scrutant les anomalies physiques "grotesques" et "hypersexuées" de l'Hottentote, l'Européen pouvait s'assurer de sa supériorité innée sur l'Africaine noire, la primitive.

Plus d'un siècle après la mort de Saartje Baartman, nommée "la Vénus hottentote," ses membres, ses fesses et ses parties génitales disséquées sont toujours en exposition au Musée de l'Homme et font un rappel constant de sa différence. Bien qu'il y ait de nombreuses études des parties génitales des femmes noires, et leurs exhibitions publiques à cette époque, les sexes masculins des hommes noirs sont absents dans presque toutes ces recherches. L'être sexué et distancié par excellence semble-t-il, était toujours la femme. Il se peut que des hommes hottentots considérés comme les plus primitifs de l'humanité, surtout de leurs génitaux, suggérât un lien trop évident et condamatoire entre l'homme européen et le primitif sexué. L'être primitif demeurait presque exclusivement associé à la femme.

Par conséquent, un lien se construit facilement entre ces deux êtres si marginalisés par la société française et par l'Europe en général : la primitive et la prostituée. Gilman explique ce phénomène :

It is thus the innate fear of the Other's different anatomy which lies behind the synthesis of images. The Other's pathology is revealed in her anatomy, and the black and the prostitute are both bearers of the stigmata of sexual difference and thus pathology. Zola sees in the sexual corruption of the male the source of political impotence and provides a projection of what is basically a personal fear, the

fear of loss of power, onto the world. The 'white *man's* burden,' his sexuality and its control, is displaced into the need to control the sexuality of the Other, the Other as sexualized female.⁴³

L'hypersexualité supposée de ces deux catégories de femmes les reliait étroitement dans la perception scientifique européenne. En fait, dans les recherches d'Abele de Blasio, la prostituée est dépeinte littéralement comme la femme hottentote. La sexualité prétendument pathologique de la prostituée s'est traduite en une physiologie sexuellement exagérée, "animale" et pathologique confondue avec l'image de la primitive. Néanmoins, elles étaient considérées comme étant au dernier degré de l'altérité et donc de l'infériorité.

Ces deux figures se sont donc alliées pour créer une synthèse de la femme sexuée. Selon Gilman, l'image de la prostituée comporte souvent des traits prétendument caractéristiques de la primitive, soit des traits physiques que possède la prostituée tel que l'embonpoint, la stéatopygie, soit une figure noire qui constitue l'extériorisation de l'hypersexualité de la prostituée blanche. Par conséquent, un nombre considérable de représentations de la prostituée, telle que dans Nana, apparaissent, comportant les prétendues anomalies physiques de la femme noire ou possédant les attributs extérieurs de la primitive. Par exemple, dans l'Olympia d'Édouard Manet, la prostituée qui y figure est mince, elle cache ses parties génitales d'une modestie moqueuse, et ne porte pas les traits qui distinguent la femme noire. L'hypersexualité de cette prostituée est donc transmise à la figure grasse de sa servante noire, Laura, apportant à la fille un cadeau de fleurs.

L'union de ces deux figures mythiques ne constitue qu'un autre aspect

de l'Autre. Bouc émissaire à la fois des origines primitives de l'humanité et du désir masculin, la femme sexuée incarne la mythologie ancienne de l'altérité, et de la distance. La fabrication de la prostituée, de la primitive, et finalement de Nana repose sur une distance rigoureusement entretenue entre sujet/observateur et objet. Dans chaque cas, l'observateur prête un modèle scientifique dit objectif pour ressusciter et valider des "idées toutes faites," des stéréotypes, des mythes de la femme. La femme sexuée confectionnée par la méthode scientifique de Zola dans Nana ne représente qu'un recyclage de ces mythologies. L'altérité et la culpabilité de la femme sexuée se manifestent en grande partie dans Nana à travers la figure prédominante de la primitive.

Notes

¹ Cité par Colette Becker, "Introduction," Nana, d'Émile Zola (Paris : Garnier, 1994) : XXXIV.

² Henri Mitterand, Zola et le naturalisme, (Paris : Presses Universitaires de France, 1986) : 25.

³ Mitterand, Zola, 21.

⁴ Alain de Lattre, Le réalisme selon Zola : archéologie d'une intelligence, (Nice: Presses Universitaires de France, 1975) : II.

⁵ David Baguley, Fécondité d'Émile Zola : roman à thèse, évangile, mythe, (Toronto : University of Toronto Press, 1973) : 19.

⁶ Mitterand, Zola, 25.

⁷ Naomi Schor, "Mother's Day : Zola's Women," Critical Essays on Émile Zola, VII (Boston : G.K. Hall, 1986) : 136.

⁸ Y. Malinas, Zola et les hérédités imaginaires, (Paris: Expansion scientifique française, 1985) : 31.

⁹ Y. Malinas, Zola, 30.

¹⁰ Chantal Bertrand Jennings, "Lecture idéologique de Nana," Mosaic X (été 1977) : 47.

¹¹ Becker, Nana, XXIII.

¹² de Lattre, Le réalisme, 9.

¹³ Zola, Émile, dans une lettre à Henry Céard, Médan, 26 juillet 1878 dans Émile Zola Correspondance, tome III, juin 1877 - mai 1880 (Montréal

: Les Presses de l'Université de Montréal, 1982) : Lettre 89

¹⁴ Becker, Nana, XXVIII.

¹⁵ Becker, Nana, XXVIII.

¹⁶ Becker, Nana, XXVIII.

¹⁷ Naomi Schor, "Le Sourire du Sphinx : Zola et l'énigme de la féminité," Romantisme 13-14 (1977) : 183.

¹⁸ Sander Gilman, Sexual Pathology and Difference : Stereotypes of Sexuality, Race and Madness, (Ithaca : Cornell University Press, 1985) : 101.

¹⁹ Gilman, Sexual Pathology, 102.

²⁰ Simone de Beauvoir, Le deuxième sexe, tome I (1949; Paris : Gallimard, 1976) : 395-396.

²¹ Gilman, Sexual Pathology, 94.

²² Gilman, Sexual Pathology, 94.

²³ Becker, Nana, XXXV.

²⁴ Alexandre Parent-Duchâtelet, La prostitution à Paris au XIX^e siècle, présenté et annoté par Alain Corbin (1836; Paris : Éditions du Seuil, 1981) : 60.

²⁵ Alexandre Parent-Duchâtelet, De la Prostitution dans la ville de Paris au XIX^e siècle, (Paris : J.-B. Baillière, 1837 éd.) : 7.

²⁶ Duchâtelet, Prostitution (1837), 9.

²⁷ Duchâtelet, Prostitution (1837), 20-21.

²⁸ Duchâtelet, Prostitution (1837), 9, 22.

²⁹ Duchâtelet, Prostitution (1981), 88.

³⁰ Duchâtelet, Prostitution (1981), 130.

³¹ Duchâtelet, Prostitution (1981), 111, 131.

³² Duchâtelet, Prostitution (1981), 82.

³³ Becker, Nana, I.

³⁴ Duchâtelet, Prostitution (1981), 119.

³⁵ Duchâtelet, Prostitution (1981), 111.

³⁶ Gilman, Sexual Pathology, 94.

³⁷ Gilman, Sexual Pathology, 94.

³⁸ Alain Corbin, "Introduction," La prostitution à Paris au XIX^e siècle, de Parent-Duchâtelet (Paris : Éditions du Seuil, 1981) : 18.

³⁹ Simone de Beauvoir, Le deuxième sexe, tome II (1949; Paris : Gallimard, 1976) : 429-430.

⁴⁰ Gilman, Sexual Pathology, 85.

⁴¹ Y. Malinas, Zola, 20.

⁴² Gilman, Sexual Pathology, 83.

⁴³ Gilman, Sexual Pathology, 107.

Chapitre II : *La boue de nos origines : la Primitive dans Nana*

Les progrès remarquables faits dans le domaine des sciences ainsi que la révolution industrielle en Europe ont renforcé davantage le statut privilégié que Darwin accorde à la race blanche. L'Europe représentait l'apogée de la civilisation, la victoire dans le concours évolutionnaire, la libération des forces restrictives de la nature. S'assurant une place antithétique aux races "inférieures", l'Européen a employé toute une morphologie figurative pour désigner ce décalage. La civilisation connotait le progrès, l'ordre, la géométrie quantifiable de la science et de l'esthétique - autrement dit, l'humanité en état constant de perfectionnement. Tout ce qui s'opposait à la civilisation rappelait la "bassesse" de nos origines et donc indiquait une infériorité inhérente.

L'Europe se définissait mieux en juxtaposition avec ce qu'elle n'était pas. Par conséquent, une pléthore d'oppositions binaires ont fait surface dans le discours scientifique et littéraire de l'époque. L'être humain se posait comme antithétique à l'animal comme l'homme blanc se trouvait antonyme de l'homme noir. La civilisation s'opposait à la nature; le progrès à la régression; la forme à l'informe; l'esprit à la matière; la transcendance à l'immanence; l'homme à la femme. Les classifications qui se trouvaient aux antipodes de tout ce que représentait la civilisation patriarcale se regroupaient sous la rubrique de la primitive. À travers la tapisserie de mythologies, dites scientifiques ou non, qui a inspiré Nana, Zola en sélectionne des fils qui ressortent textuellement comme des métaphores ou des métonymes du

primitivisme de la courtisane. Les associations avec la primitive, ou bien avec le primitivisme, dans Nana sont très nombreuses. Une des plus évidentes, c'est la corporalité envahissante de Nana.

Le corps de Nana se résume bien dès le début du roman au cours de la représentation de "La Blonde Vénus." Dans une scène presque pornographique par son voyeurisme, Bordenave expose sa vedette nue à la société parisienne dans le théâtre qu'il nomme son "bordel." Cette scène saisissante se trouve l'objet d'étude de plusieurs critiques tels que Bernice Chitnis dans son livre Reflecting on Nana,¹ de Sander Gilman dans Sexual Pathology and Différence² et de Peter Brooks dans "Storied Bodies,"³ parmi d'autres. Comme une gifle à la figure, le corps de Nana assaille les spectateurs autant que le lecteur :

Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. Une simple gaze l'enveloppait; ses épaules rondes, sa gorge d'amazone dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances, ses larges hanches qui roulaient dans un balancement voluptueux, ses cuisses de blonde grasse, tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume. C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux. Et, lorsque Nana levait les bras, on apercevait, aux feux de la rampe, les poils d'or de ses aisselles [. . .] Tout d'un coup, dans la bonne enfant, la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de folie de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir. Nana souriait toujours, mais d'un sourire aigu de mangeuse d'hommes. (33)

Ramassant une foule d'images physiques autant que métaphoriques, Zola signale le pouvoir maléfique de la primitive chez Nana. D'abord, l'embonpoint remarquable de la prostituée, surtout de ses "larges hanches" et de "ses cuisses de blonde grasse" rappellent, comme l'indique Gilman, la

stéatopygie de la femme noire de l'Afrique australe. L'exposition de cette nudité sexualisée et grasse à une galerie d'Européens bourgeois, habillés bien sûr et pour la plupart masculins, reconstruit le regard européen masculin sur leur inférieure, Saartje Baartman. Effectivement, au niveau purement physique, "La Blonde Vénus" n'est en réalité qu'une version javellisée de "La Vénus hottentote."

A. L'Amazone et la cannibale

La primitive en Nana dans cette scène en particulier, parmi beaucoup d'autres, illumine son aspect néfaste grâce aux allusions qui évoquent la violence de son physionomie. Munie de son corps, Nana elle-même devient une puissante arme. Représentée simultanément comme une "amazone" portant des mamelons tournés en "lances" et en cannibale, Nana, ou plus précisément son corps, incarne à la fois la primitive de la mythologie grecque et aussi celle de l'imagination européenne contemplant l'Afrique Noire. Selon Martin Steins dans son article "Zola colonialiste," la mythologie populaire à l'époque de Zola posait l'Afrique au dernier degré du primitivisme et de la violence : "Si, grâce aux Sociétés de Géographie, copiées sur le modèle anglais, on enregistrait avec satisfaction les progrès de la Science en Afrique, la réputation meurtrière de ce continent peuplé de cannibales et de monstres ne s'en trouva guère diminuée"(17).⁴ En ce qui concerne les images terrifiantes de la cannibale et du monstrueux, Nana représente les deux à la fois.

La figure de l'amazone exerce un pouvoir ancien. Chez les hommes

qui l'ont créée et recréée, cette femme est évocatrice d'une terreur profonde et supprimée. En tant que femme guerrière, elle est farouchement indépendante des hommes sauf quand elle rattrape leur semence dans une espèce de viol après lequel elle le tue souvent. Plus loin, dans une scène hallucinatoire et cauchemardesque, Muffat contemple le corps nu de Nana et remarque de sa "gorge dure de guerrière"(202). Comme la mante religieuse, l'amazone menace la vie autant que la liberté de l'autre sexe, et le désigne en subalterne, le subjuguant aux tâches inférieures et domestiques. L'amazone est la femme castratrice par excellence. L'aspect de cette mythologie qui est le plus menaçant pour l'homme se trouve dans le fait qu'elle effectue et reflète la même oppression violente que les hommes opèrent traditionnellement sur les femmes.

Il n'y a pas d'équivalent masculin de cette mythologie terrifiante de l'amazone. Dans le domaine mythique il n'y a aucun besoin de ce qui est décrété comme étant naturel en l'ordre réel. L'amazone est si détestable non parce qu'elle est castratrice au sens concret mais plutôt parce qu'elle excise figurativement le membre portant tout le privilège mâle. Elle nie le statut sacro-saint et absolu des hommes pour les réduire à la bassesse de l'Autre. Ce faisant, elle renverse l'ordre naturel et réclame la liberté et le statut de l'essentiel pour son sexe de la même façon, parfois sanglante, que les hommes.

Cette image de l'amazone qui se manifeste dans le corps de Nana est décidément "anti-mâle" et sert, pour le lecteur, d'avertissement du danger imminent qui menace les spectateurs masculins. Quant au cannibalisme témoigné dans le sourire de Nana, il vise une proie très spécifique aussi. D'après la longue série de "victimes" de Nana qui sont tous hommes, et la

structure anti-mâle de l'amazone, on peut conclure, évidemment, que le qualificatif dans son appellation "mangeuse d'hommes" désigne plutôt le sexe masculin que l'humanité en général. La cannibale viole les tabous les plus enracinés de la civilisation. Elle s'allie à tous les êtres humains rampant au bout du primitivisme, dépourvus de morale, de civilité, d'ordre. Elle pose une menace à la société et à l'ordre en les consommant. Contrairement au procédé civilisé qui consiste à dominer et à digérer les espèces inférieures, la cannibale dévore son égal. Cependant, une "mangeuse d'hommes" dépasse même cette monstruosité en consommant son supérieur, l'homme.

Comme sa soeur, l'amazone, la mangeuse d'hommes se trouve aux antipodes de la civilisation patriarcale parce qu'elle renverse l'ordre "naturel" et "ordonné" de la domination. Ces deux structures constituent un pouvoir primitif et terrifiant qui menace les institutions les plus fondamentales de la civilisation phallique - notamment, celles qui maintiennent la distribution déséquilibrée du pouvoir. Douée d'un pouvoir assez fort pour faire frémir le sexe dirigeant, la primitive est néanmoins réduite à l'extrême infériorité, son pouvoir étant aussi indéterminable et maléfique que la magie noire. C'est ce pouvoir mythique de la primitive que Zola exploite ici dans le corps de Nana, et ailleurs, pour créer d'une femme asservie et inférieure son antagoniste : "Il n'y eut pas d'applaudissements. Personne ne riait plus, les faces des hommes, sérieuses, se tendaient, avec le nez aminci, la bouche irritée et sans salive. Un vent semblait avoir passé très doux, chargé d'une sourde menace"(33).

Avec le renversement du pouvoir et la transfert de la culpabilité qu'impliquent les figures primitives de l'amazone et de la cannibale, Zola arrive à inverser la distribution du pouvoir entre le sujet/spectateur masculin,

et l'objet/corps féminin dans cette scène et à travers Nana. D'une position d'infériorité profonde, étant du peuple, prostituée et femme, subjuguée intensément au regard masculin, déshabillée seule devant tout Paris pour faire fortune à son imprésario, Bordenave, Nana arrive néanmoins à poser une menace mythique et envahissante à plusieurs centaines d'hommes seulement en exposant son corps, saturé de la mythologie de la primitive.

B. La bête

Avant la révélation explosive de son corps, Nana suscite peu d'admiration au théâtre :

Dès le second vers, on se regardait dans la salle. Était-ce une plaisanterie, quelque gageure de Bordenave? Jamais on n'avait entendu une voix aussi fausse, menée avec moins de méthode [. . .] Et elle ne savait même pas se tenir en scène, elle jetait les mains en avant, dans un balancement de tout son corps, qu'on trouva peu convenable et disgracieux. Des oh! oh! s'élevaient déjà du parterre et des petites places, on sifflotait. (21)

En fait, quand la vedette perd sa voix, elle a instinctivement recours à sa plus puissante arme, son corps :

Comme elle terminait le couplet, la voix lui manqua complètement, elle comprit qu'elle n'irait jamais au bout. Alors, sans s'inquiéter, elle donna un coup de hanche qui dessina une rondeur dessous la mince tunique, tandis que, la taille pliée, la gorge renversée, elle tendait les bras. Des applaudissements éclatèrent. Tout de suite, elle s'était tournée, remontant, faisant voir sa nuque où des cheveux roux mettaient comme une toison de bête; et les applaudissements devinrent furieux. (22)

Si la réaction du public cesse d'être hostile pour devenir admiratrice c'est parce que Nana a su mettre en valeur sa physionomie exagérée. Malgré le fait qu'elle n'est même pas nue, Nana n'a qu'à mettre plus en évidence certains attributs physiques, très particuliers, pour gagner l'auditoire. La transition presque gigantesque qui se démarque entre les rires et les siffles moqueurs de l'auditoire et ses "applaudissements furieux" démontre le pouvoir énorme qu'exerce la corporalité de Nana sur son public. Pourtant, dans ce cas en particulier, c'est un aspect très spécifique de son physionomie qui s'expose et domine les spectateurs.

D'un coup de hanche qui "dessine une rondeur sous la mince tunique" et d'un renversement de sa gorge grasse, Nana expose devant les spectateurs les qualités qui distinguent le plus sa sexualité primitive. Encore, l'embonpoint et la stéatopygie de Nana sont mis en extrême évidence et envahissent la vue des spectateurs. Ces manifestations de la primitive, focalisées ici sur les hanches et les seins de la courtisane, expriment l'extrême altérité de sa sexualité pathologique. Elles se trouvent l'objet de fascination, d'excitation sexuelle, à cause de la différence qu'elles signalent. Douée de ces caractéristiques, Nana revêt la forme la plus éloignée de la physiologie masculine que possible, en étant une caricature de la femme blanche et "normale". C'est l'altérité excessive de la primitive qui repousse et attire à la fois. Cependant, la dernière caractéristique évoquée dans cette série d'associations avec la primitive dépasse même la "bassesse" de la femme hottentote.

Zola réserve pour la fin la description de la nuque de la prostituée, de ses cheveux abondants ayant la même allure qu'une "toison de bête". L'attribut "toison" fait penser à un nombre limité de mammifères, dont

notamment le cheval et le lion. La rapacité énorme et carnivore de la courtisane se trouve fortifiée ici par l'image dévoreuse et néfaste du lion. Cette évocation du léoncin chez Nana se répète plus loin encore, projetée dans l'imagination hallucinatoire de Muffat qui contemple les cheveux de la prostituée qui "lui couvrait le dos d'un poil de lionne"(202). De cette manière, la structure de la primitive passe à celle de la sauvagerie bestiale.

Mais la finesse et la beauté bestiale de la courtisane égalent souvent celles d'un cheval. En fait, on a du mal à distinguer la description du corps de Nana de celui de son homonyme, Nana, un cheval de course :

[E]lle montrait des reins solides, la gorge dure d'une guerrière, aux muscles fort sous le grain satiné de la peau[. . .] Muffat suivait ce profil si tendre, ces fuites de chair blonde se noyant dans des lueurs dorées, ces rondeurs où la flamme des bougies mettait des reflets de soie[. . .] Nana était toute velue, un duvet de rousse faisait de son corps un velours; tandis que, dans sa croupe et ses cuisses de cavale, dans les renflements charnus creusés de plis profonds, qui donnait au sexe le voile troublante de leur ombre, il y avait de la bête. C'était la bête d'or. (202)

Encore une fois, une des parties les plus indicatives de la stéatopygie de Nana et donc, de son primitivisme, constitue le sujet d'une association métaphorique. Les cuisses chevalines de Nana rappellent explicitement son animalité. Pourtant, c'est un autre trait qui est souligné, et même éclairé davantage à travers cette description et celle de la cavale, Nana : "On ne l'avait pas vue ainsi, le coup de soleil dorait la pouliche alezane d'une blondeur de fille rousse. Elle luisait à la lumière comme un louis neuf, la poitrine profonde, la tête et l'encolure légères, dans l'élancement nerveux et fin de sa longue échine. - 'Tiens! elle a mes cheveux! cria Nana ravie'(342).

À part la métonymie évidente qu'impliquent leurs noms, une technique d'éclairage dramatique met encore plus en évidence le trait qui unit la jument et Nana - celui de la pilosité. Jean Borie explique la signification de ce trait dans Zola et les mythes : "On voit le rôle de cette pilosité : l'animalité dévoreuse [. . .] se précise ici et achève la transformation de Nana en monstre : 'il songeait à son ancienne horreur de la femme, au monstre de l'Écriture, lubrique, sentant le fauve.'"⁵ C'est l'exhibition de sa "toison de bête" qui amplifie la réaction de l'auditoire en des "applaudissements furieux." Le fauve, concentré dans la chevelure et le pubis de la prostituée, déclenche sa réussite au théâtre et au demi-monde. La réussite de la jument et sa ressemblance à la courtisane ne constituent qu'une extériorisation sémiotique du fauve victorieux en Nana. Éclairées ici, toutes les deux, d'une source précise d'éclairage - l'une des rayons du soleil, l'autre de la flamme des bougies - la prostituée et la jument révèlent une pilosité étincelante qui les unit dans leur animalité partagée.

La pouliche devient "une fille rousse" dans sa blondeur, et Nana se transpose en une pouliche couverte d'un duvet de rousse. Effectivement, l'identité de la femme et celle du cheval se fondent tellement l'une en l'autre que même le public les confond : "Quand la champagne fut arrivée, quand elle leva son verre plein, ce furent de tels applaudissements, on reprenait si fort : Nana! Nana! Nana! que la foule étonnée cherchait la pouliche; et l'on ne savait plus si c'était la bête ou la femme qui emplissait les coeurs"(348). Luisant comme des "louis neufs", la pilosité de ces deux créatures les transforme en une "bête d'or" - synonyme de la sexualité primitive et animale de Nana et l'idole faux que les hommes adorent à leurs risques et périls.

Cette caractéristique lance la prostituée dans une chute vertigineuse vers la bassesse de l'animale. En fait, on aurait beau jeu à trouver un nombre considérable de références à la bestiale dans le personnage de Nana. La prostituée flaire des odeurs comme "un jeune chien"(160), possède une "cervelle d'oiseau"(288) et glousse "comme une poule"(26). Elle agit en "bête fidèle"(240) dans sa relation avec Fontan. Nana est "toute velue," possède des "cuisses de cavale" et garde une "inconscience de bête superbe"(418). Sa simple présence à la campagne terrorise Mme Hugon "comme si elle eût connu la présence dans la contrée d'une bête échappée de quelque ménagerie"(176). Bref, la courtisane incarne "le fauve"(202) et "la bête d'or"(202).

Nana sait comme Bordenave qu'elle "n'avait de talent pour deux liards, mais que ça ne faisait rien, qu'elle avait autre chose"(22) pour gagner et même envoûter le public. Cette fameuse "autre chose" étudiée par Katrina Perry dans "Containing the Scent: 'Odor di Femina' in Zola's Nana"⁶ et par Jean Borie dans Zola et les mythes entre autres, n'est jamais articulée explicitement par cet auteur, si affamé de la documentation des phénomènes déterminables. Cette autre chose de Nana constitue la clé de son pouvoir, et aussi de sa condamnation.

C. "Le rut qui montait d'elle"

Katrina Perry tente d'identifier la puissante mystique par laquelle Nana arrive à fasciner ses victimes : "At one point in Le Roman expérimental, Zola states that the 'experiment,' as he calls the interpretation of facts, or the novel, is almost always 'pour voir,' to see, yet throughout the novel, Nana's

seduction operates through what can't be seen and isn't analysed, her scent."⁷ En fait, Nana est décrite comme une "grosse fille qui se tapait sur les cuisses, qui gloussait comme une poule, dégageait autour d'elle une odeur de vie, une toute-puissance de femme dont le public se grisait"(26). Son odeur désarme le public masculin comme celle d'une bête en chaleur : "Peu à peu, Nana avait pris possession du public et maintenant chaque homme la subissait. Le rut qui montait d'elle, ainsi que d'une bête en folie, s'était épandu toujours davantage, emplissant la salle"(33). La prostituée incarne "la bête d'or" qui représente une "force dont l'odeur seule gâtait le monde"(202).

Les exhalaisons odorantes de cette femme sexuée constituent un brouillard montant, invisible et nocif, qui arrive à franchir l'énorme distance entre Nana et ses victimes. Ainsi munie, Nana arrive à "entamer" quinze cents personnes au théâtre (33). Cette odeur indéterminable, mais décidément féminine et animale, sert à expliquer une victimisation des hommes aussi massive et absurde que celle que Nana est capable d'effectuer. Encore une fois, Zola retourne au mythique, à l'indéterminable pour créer de son héroïne une force omnipotente et destructrice.

Selon Alain Corbin dans son livre The Foul and the Fragrant, les exhalaisons odorantes sexuelles étaient exclusivement une affaire de femme à l'époque de Zola :

For the time being [au dix-neuvième siècle], doctors unanimously refused to acknowledge the erotic role played by the odor of sexual secretions in man. This odor whetted the generative instinct in animals, stated Rostan, but 'the same is not true of the human species' [. . .] Consequently, blacks, who had remained nearer to the beast, as the anthropologists Blumenbach and Soemmering had apparently

proved, were more sensitive to the sexual power of odors.⁸

Encore une fois, la sexualité masculine s'épargne de la vue disséquante de la science, et s'éloigne de tout attribut qui implique une association avec le primitivisme.

Tout en admettant que l'odeur sexuelle dans Nana soit manifestement une odeur féminine, Perry qualifie l'odeur de Nana aussi comme une manifestation du prolétariat d'où sort la prostituée. L'historien Alain Corbin explique ce phénomène :

Bourgeois families were now [vers 1880] obsessed by fear of degeneration. Microbes thrived and proliferated in the blood of the masses; they flourished amid vice and dirtiness, in streets, slums, and servants' quarters. From contact with the proletariat, the bourgeois ran the risk not only of contagion but also of biological mutation: the virulent germ, rising out of the social slime, might well be transmuted into a hereditary taint in the blood. In that event, his posterity was jeopardized, his genetic patrimony was threatened with corruption.⁹

Voici un autre aspect encore plus nocif et plus menaçant de la "putain", ou celle qui pue. Nana est si haïssable, non seulement résultat de la faiblesse que son odeur mythique suscite en ses victimes, mais aussi à cause de la menace qu'elle porte à toute leur classe, à leur privilège et à leur progéniture.

Perry trace et délimite le pouvoir de l'odeur de Nana à travers son oeuvre de séduction, et s'approche de l'essentiel de sa signification :

In the interests of science and the search for knowledge, female sexuality is repressed - it is the indeterminable, the unknown, the unknowable. However, as psychoanalysis has

taught us, the repressed always returns. The 'odor di femina' in Nana marks the return of the repressed, that is to say female sexuality, that jeopardizes the experimental method and its insistence on the observable, the visual.¹⁰

Si ce retour de la sexualité féminine, annoncé par l'*odor di femina*, portait des menaces à la méthode de Zola, il semble que l'auteur s'en inquiétât peu.

Dans le cas de Nana, comme on a vu, Zola prend toutes les mesures pour maintenir la sexualité féminine à une distance, pour la garder supprimée, malgré les décrets de sa méthode expérimentale. Cependant, comme la sexualité féminine se trouve supprimée et, par conséquent, fait surface dans l'*odor di femina*, la "turpitude" du désir mâle s'étouffe et se projette sur la femme dans la figure puante de l'animalité primitive. L'odeur de Nana constitue une véritable entité maléfique et mythique qui fournit à Zola une espèce de deus ex machina, la présence de l'odeur féminine mythique servant à expliquer une séduction massive et invraisemblable des hommes, tout en niant leur propre désir "béstial". Ce "retour" du refoulé de la sexualité féminine qui se manifeste dans l'odeur de Nana, n'est que la fonction de ces idées "toutes faites," une mythologie qui prend vie à travers les pages de Nana et qui sert à expliquer l'inexplicable. De cette manière, l'odeur de la femme sexuée constitue un outil puissant avec lequel Zola modèle son protagoniste maléfique.

Comme l'indique Perry dans son article, l'odeur de Nana assure le pouvoir séducteur et destructeur de Nana. Pourtant, contrairement à sa thèse, l'odeur de femme ne constitue pas le fond de cette "autre chose" si séduisante et maléfique chez Nana. La signification de l'odeur de Nana dépasse la bassesse de ses origines minables, idée à laquelle Perry touche

brièvement dans son article : "Her attraction is powerful, yet it is an indication of her animality and her lack of sophistication in not masking or not being able to mask her bodily emanations with powders and perfumes."¹¹ Effectivement, une corrélation intéressante apparaît si l'on examine les références à l'odeur de Nana.

Comme exemple de la mythologie scientifique à l'époque de Zola, Corbin cite dans The Foul and the Fragrant de la scientifique, Briende : "The Negro and the Samoyed, like the filthy Hottentot, *must* to some extent smell more strongly."¹² En effet, la première référence au pouvoir odorant de Nana décrit une "*grosse* fille qui se tapait sur les *cuisses*, qui *gloussait comme une poule*, dégageait autour d'elle une odeur de vie, une toute-puissance de femme dont le public se grisait" (mes italiques) (26). Dans cette première citation, les traits qui incarnent chez Nana l'embonpoint et la stéatopygie de la femme hottentote ressortent simultanément avec son odeur, autant qu'avec son animalité et sa sexualité de "poule". Ensuite, Nana prend possession de son public par le moyen du "*rut*" qui montait d'elle, ainsi que d'une "*bête en folie*", qui "*s'était épandu toujours davantage, emplissant la salle*"(33). Quand Nana incarne "une force dont l'odeur seule gâtait le monde", c'est sous l'aspect de "*la bête d'or*"(202).

Les plus grandes manifestations du pouvoir de l'odeur de Nana évoquent automatiquement la Primitive, la Bête. Ce sont ces structures mythiques, dégoulinant du corps de Nana qui exhalent une haleine à la fois hypersexuée et empoisonnée. Mais la Bête et la Primitive exercent leur force séductrice même avant que leurs émanations soient senties. L'action à peine commencée dans le roman, la première indication de la victoire croissante de la prostituée sur ses spectateurs arrive à la vingt-deuxième page. Leur

réaction intense et furieuse à la *vue* de ses grosses hanches, de sa poitrine grasse, et de sa "toison de bête" - bien avant la moindre référence à son odeur - établit la puissance séductrice du primitivisme en Nana.

Effectivement, l'odeur de femme émanée par Nana ne constitue pas l'essence de cette "autre chose." L'odeur de Nana n'est que l'attribut mythique de la Primitive qui se cache dans la femme sexuée. Le primitivisme présente dans la physionomie, autant que dans l'odeur de la prostituée, accomplit son oeuvre de séduction par le moyen de la vue et de l'odorat. Bien que l'*odor di femina* constitue une arme extrêmement forte et d'une portée considérable, l'essence de cette "autre chose" indéterminée chez Nana se trouve plutôt dans sa nature mythique de Primitive bestiale que dans son odeur pure et simple.

D. La chair

Douée de sa "cervelle d'oiseau"(288), qui maintient une "inconscience de bête superbe"(418), Nana agit sous les dictées prescrites par son corps. Soulignant le fait que Nana est tout à fait nulle sur le plan intellectuel, Richard-Laurent Barnett constate dans "Fleshing Out Meaning: of Poetic Disembodiment in Zola's Nana" :

[Nana] is, viscerally and compellingly, 'collée à son corps,' glued to her bodiliness, a bond which even an imminent state of disfigurement, the cacophonous tones of the death rattle fail to undo [. . .] The ever-crescent daughter of Gervaise Lantier is no less polarized, vicimized, and suffocated by the stuff that she is - which she embraces, envelops, incorporates - than the mesmerized males whom she convulsively dismantles¹³

Jean Borie résume cette fusion corporelle dans Zola et les mythes : "Nana

n'a pas de place dans la galerie des 'Belles Dames sans merci'. Sa personnalité est sans mystère aucun, sans grand charme, et sans prestige, le comble du banal, de l'ordinaire, de l'explicable : tout le mystère est concentré dans l'organe."¹⁴

Comme le destin de la plupart des personnages zoliens, soumis à un déterminisme rigoureux, celui de Nana en particulier n'appartient pas à la prostituée mais est la propriété de son corps. Mais cette corporalité, comme le souligne Borie, se résume et se trouve envahie par "l'organe" féminine. C'est la sexualité féminine surtout qui signale la "bassesse" de la nature, l'asservissement des êtres humains à la biologie. Nana agit par une nature maligne, par l'instinct de son corps de femme sexuée. Pareille à une bête dépourvue de raisonnement, et aussi d'âme, la prostituée manque de ce qu'il y a de plus fondamental et noble dans le genre humain. Nana est clouée au bois pulpeux de la chair.

Mais la mort grotesque de Nana, dévorée par la petite vérole, évoque peut-être le visage le plus révélateur et exagéré de la Primitive :

Nana restait seule, la face en l'air, dans la clarté de la bougie. C'était un charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin. Les pustules avaient envahi la figure entière, un bouton touchant l'autre; et, flétries, affaissées, d'un aspect grisâtre de boue, elles semblaient déjà une moisissure de la terre, sur cette bouillie informe, où l'on ne retrouvait plus les traits. Un oeil, celui de gauche, avait complètement sombré dans le bouillonnement de la purulence; l'autre, à demi ouvert, s'enfonçait, comme un trou noir et gâté. Le nez suppurait encore. Toute une croûte rougeâtre partait d'une joue, envahissait la bouche, qu'elle tirait dans un rire abominable. Et, sur ce masque horrible et grotesque du néant, les cheveux, les beaux cheveux, gardant leur flambé de soleil,

coulaient en un ruissellement d'or. Vénus se décomposait. Il semblait que le virus pris par elle dans les ruisseaux, sur les charognes tolérées, ce ferment dont elle avait empoisonné un peuple, venait de lui remonter au visage et l'avait pourri.
(437)

Pour Sander Gilman, la figure purulente de Nana rappelle la pathologie de la sexualité féminine à travers l'image de la femme noire :

The image is an old one; it is *Frau Welt*, Madam World, who masks her corruption, the disease of being a woman, with her beauty...But it is yet more, for Nana begins in death to revert to the blackness of the earth, to assume the horrible grotesque countenance perceived as belonging to the world of the black.¹⁵

À travers cette fin si abominable de la femme sexuée, il semble que Zola décrit ici dans le visage de Nana ce que la pudeur ou la peur l'empêchait tout au long du roman de dire explicitement du sexe de la prostituée.

E. Le "non-dit" de la sexualité féminine

Selon la croyance "scientifique" de l'époque de Zola, la purulence signalait, entre autres pathologies, la débauche féminine. Alain Corbin examine ce phénomène dans The Foul and the Fragrant :

Excessive indulgence in coitus provoked a positive overflow of sperm into the woman's humors, putrefied the liquids, and engendered an intolerable stench. That was how prostitutes became *putains*. Juvenal had already made this claim; at the beginning of the eighteenth century J.-B. Silva tried to find a scientific justification for this belief, which in itself was enough to cause prostitutes to be considered dangerous women.¹⁶

L'organe de la femme sexuée devient, selon cette perspective, une espèce

de vide-ordures charnel - récipient qui enferme et engendre la purulence et la décomposition d'humeurs.

Les images terrifiantes évoquées par le Comte Muffat, en scrutant la nudité de Nana, reflètent d'une façon alarmante les dernières lignes de la description de la "Vénus décomposante," et préfigurent la grandeur de sa force destructrice :

Muffat la contemplait. Elle lui faisait peur. . . C'était cela : en trois mois, elle avait corrompu sa vie, il se sentait déjà gâté jusqu'aux moelles par des ordures qu'il n'aurait pas soupçonnées. Tout allait pourrir en lui, à cette heure. Il eut un instant conscience des accidents du mal, il vit la désorganisation apporté par ce ferment, lui empoisonné, sa famille détruite, un coin de société qui craquait et s'effondrait. (201)

Fidèle au dénouement moraliste du roman, le narrateur soumet Nana au même empoisonnement avec lequel la prostituée a corrompu le Comte Muffat et toute une classe. Pourtant, l'outil charnel et infecte de la prostituée - qui transmet directement cette contamination à sa proie masculine - n'est jamais décrit explicitement mais plutôt évoqué à travers des associations mythiques et, finalement, à travers la figure décomposante de Nana.

Réfléchissant à la source ambiguë de l'énorme triomphe de Nana, Mignon arrive à cette conclusion : " [. . .] c'était avec ce *rien honteux* et si puissant, dont la force soulevait le monde, que toute seule, sans ouvriers, sans machines inventées par des ingénieurs, elle venait d'ébranler Paris et de bâtir cette fortune où dormaient des cadavres. 'Ah! nom de Dieu! quel outil!'"(mes italiques)(413). Les images terrifiantes et castratrices du manque ou du vide, avec lesquelles la psychanalyse freudienne caractérise l'organe féminin, ressortent dans la description finale de Nana d'une façon dont Freud

aurait été fier. Faisant penser à ce "rien honteux", le visage purulent et visqueux de Nana est défiguré par "un trou noir et gâté" et une bouche tirée en "un rire abominable." Tout le visage se résume en "ce masque horrible et grotesque du néant." La pathologie inhérente au sexe féminin de la prostituée se soulève par des images de "purulence," de pourriture, d'humeurs et de "sang," de "décomposition" et de "ferment dont elle avait empoisonné un peuple"(437). Le "non-dit" que constitue le sexe féminin dans Nana est la source de cette fixation aux images inquiétantes de la matière qui se décompose. Image purulente et contaminée, le visage de Nana qui se fond sur son lit de mort devient plus qu'une simple image de la maladie qui contamine son sexe. Constituant non seulement "the visible sign of the diseased genitalia through which the sexualized female corrupts"¹⁶ comme l'indique Gilman, le visage visqueux et marqué du vide de Nana se substitue implicitement au sexe troublant et contaminé de la prostituée, caché à travers le roman.

F. "La boue de son origine"

Trop astucieux dans son estimation de Nana et de son pouvoir insaisissable qui lui permet de bâtir un vaste empire "toute seule, sans ouvriers, sans machines inventées par des ingénieurs," Mignon parvient aux origines de la puissance de la femme sexuée. Les moyens destructeurs qui ont bâti cet empire "où dormaient des cadavres," se trouvent antithétiques à l'édifice construit par l'intellect des hommes et qui a "donné naissance" à toute civilisation humaine. Ce pouvoir de Nana précède les débuts les plus humbles de la science et remonte encore plus loin, dépassant même les premières manifestations du genre humain.

Le piège insidieux dans lequel la prostituée enferme le Comte Muffat offre un aperçu métaphorique de la suprême bassesse primitive de Nana, dévoilée dans les dernières pages du roman :

La femme le possédait avec le despotisme jaloux d'un Dieu de colère, le terrifiant, lui donnant des secondes de joie aiguës comme les spasmes, pour des heures d'affreux tourments, des visions d'enfer et d'éternels supplices. C'étaient les mêmes désespoirs, surtout les mêmes humilités d'une créature maudite, écrasée sous la boue de son origine.
(407)

Si le narrateur compare le comte, profondément torturé, à une "créature maudite," le rôle de "la boue de son origine" qui l'écrase et l'étouffe est évidemment joué par Nana.

Cette image de la boue de "son origine" lie Nana le plus étroitement et explicitement à cette matière inerte par moyen de sa figure en décomposition à la fin de l'oeuvre. Nana possède clairement ici l'informité physique d'un "*tas* d'humeurs et de sang" et d'une "*pelletée* de chair corrompue." La femme commence à prendre "l'aspect grisâtre de boue" et ressemble à "une moisissure de la terre." Son aspect est qualifié par des termes telles que "informe," "se décomposait" et "néant." Nana révèle sa vraie nature ici, comme l'indique Sander Gilman, et devient littéralement "Frau Welt." Mais l'image de la terre indiquée ici dans ce passage dépasse de loin le primitivisme du monde noir auquel Gilman l'associe.

Devenue l'argile misérable dont Dieu le Père a façonné le genre humain et à laquelle l'être humain retourne dans la mort, Nana incarne l'ultime substance primitive dans l'imagination dévote et hystérique de Muffat. La "boue de son origine" qu'incarne Nana prend une signification

darwinienne en faisant penser aux étapes primordiales de la vie terrestre, concept que J.J. Bachofen a appelé "le Marais." Les visions du néant, de l'informe chez Nana rappellent un monde en cours de naissance, au moment où il commençait à sortir du chaos en réponse à la volonté transformatrice de Dieu, avant le déclenchement décisif de l'évolution.

Cette image de la matière informe est accompagnée d'une pléthore d'images qui associent Nana à l'extrême primitivisme. Nana est associée à la "bassesse" de la femme hottentote, ensuite au primitivisme mythique et monstrueux de l'amazone et de la cannibale. Elle est davantage diminuée lorsqu'elle est liée à l'inhumain, à l'animal, et ensuite à la matière inerte pour arriver finalement au néant. Grâce à une série presque exhaustive d'associations avec la Primitive, Nana incarne un pouvoir néfaste, mystérieux et primordial qui menace non seulement le statut privilégié de ces hommes bourgeois, mais leur sang, leur esprit et tout ce que la civilisation patriarcale a accumulé à travers l'existence humaine. Elle représente la "bassesse" ou "la boue" de nos origines, la bête et la nature qui existent simultanément en l'être humain mais qui restent catégoriquement supprimées et projetées, ici et ailleurs, sur la femme sexuée. Nana est, sur le plan littéral et figuratif, l'immanence tragique confrontée à la transcendance phallique, la matière inerte confrontée à la vie.

La manipulation excessive de la figure de la Primitive implique une énorme source de pouvoir qu'elle n'aurait pas autrement. À partir d'un contrat sexuel qui lie les aristocrates prestigieux, ou les hommes d'affaires excessivement riches à une femme sans aucune ressource sauf son corps, Zola crée une épopée d'exploitation et de destruction des classes dirigeantes en imprégnant ce corps des mythologies de la primitive. De cette façon,

Zola confère à Nana le pouvoir inférieur et sous-humain de la Primitive. La haute portée des émanations physiques et mythiques de cette structure permet une séduction nocive qui réduit ses victimes à un degré d'impuissance absolue. Par conséquent, la turpitude qui a mené ces hommes à entrer dans ce contrat est effacée et remplacée par la force vouée à la destruction que représente la Primitive en Nana.

Notes

- ¹ Bernice Chitnis, Reflecting on Nana, (London : Routledge, 1991).
- ² Sander Gilman, Sexual Pathology and Difference : Stereotypes of Sexuality, Race and Madness, (Ithaca : Cornell University Press, 1985).
- ³ Peter Brooks, "Storied Bodies or Nana at Last Unveiled," Critical Inquiry 16.1 (1989).
- ⁴ Martin Steins, "Zola colonialiste," Revue des langues vivantes 1 (1975) : 17.
- ⁵ Jean Borie, Zola et les mythes ou de la nausée au salut, (Paris : éditions du Seuil, 1971) : 50.
- ⁶ Katrina Perry, "Containing the Scent : 'Odor di femina' in Zola's Nana," Cincinnati Romance Review 10 (1991).
- ⁷ Perry, "Containing the Scent," 159.
- ⁸ Alain Corbin, The Foul and the Fragrant, (Cambridge : Harvard UP, 1986) : 187.
- ⁹ Corbin, Foul and Fragrant, 227.
- ¹⁰ Perry, "Containing the Scent," 160.
- ¹¹ Perry, "Containing the Scent," 159.
- ¹² Corbin, The Foul and the Fragrant, 39.
- ¹³ Richard-Laurent Barnett, "Fleshing out meaning: Of Poetic Disembodiement in Zola's Nana," Sub-stance XVIII, 60 (1989) : 98.
- ¹⁴ Borie, Zola et les Mythes, 49.

- ¹⁵ Gilman, Sexual Pathology, 105.
- ¹⁶ Corbin, Foul and Fragrant, 46.
- ¹⁷ Gilman, Sexual Pathology, 105.

Chapitre III : *Le continent noir : les extériorisations de la Primitive dans Nana*

Les extériorisations du primitivisme de Nana sont presque aussi nombreuses que les traits qui se manifestent dans sa physionomie. Quel que soit le résultat du "rut" qui se dégage de Nana, et qui résulte de sa puissante mystique ensorcelante, une série d'attributs entourent Nana d'indices qui rappellent la primitive cachée chez la courtisane. En outre, cette extériorisation fait surface dans la multitude d'hommes qui entrent en contact avec Nana. Avant et après ce contrat fatal, ces aristocrates et ces hommes d'affaires ont un comportement qui jure avec leur statut digne et noble et arrivent à manifester le même primitivisme que celui de Nana.

A. La contagion

Le premier indice de la transformation que Nana chez son public spécifiquement masculin se situe peu après le début du roman et résume bien ce phénomène corrupteur :

Des messieurs très bien répétaient : 'Nana, ohé! Nana!' On s'écrasait, une querelle éclatait au contrôle, une clameur grandissait, faite du bourdonnement des voix appelant Nana, exigeant Nana, dans un de ces coups d'esprit bête et de brutale sensualité qui passent sur les foules. (14)

L'anticipation croissante provoquée par cette mystérieuse Nana se trouve assez puissante pour engendrer les premières manifestations de la violence "chaude" dans le roman. Le chant répétitif de ces deux syllabes crée une

énergie frénétique qui pousse ces "messieurs," vêtus de la civilité de ses habits noirs, à une brutalité "sensuelle" et même "bestiale." Encore une fois, le nom de Nana s'associe à la sexualité, au bestial et à la violence. Cependant, ces traits primitifs s'exposent ici à travers la quasi-anarchie que ce nom déclenche chez les hommes, excités par l'énigme sexuelle qu'il signale.

En examinant de plus près la longue liste des clients de Nana, on découvre chez ces hommes des symptômes de la contagion primitive qu'exhale la prostituée. Le vieux marquis de Chouard, en apercevant la nudité de Nana au théâtre, se transforme métaphoriquement en bête : "[. . .] les yeux troubles du marquis de Chouard étaient devenus deux yeux de chat, phosphorescents, pailletés d'or"(33). Plus loin, lorsqu'il tente un contact plus suggestif avec la courtisane, le marquis singe le comportement d'une bête, en particulier, celui d'un chien : "[. . .] le marquis de Chouard, certain de n'être pas vu, osa adresser à Nana un clignement d'oeil, la face tout d'un coup décomposée, la langue au bord des lèvres"(55).

Dans l'attraction indécente dans laquelle Nana le tient, le marquis manifeste la sauvagerie d'un chat ou d'un chien autant que la désorganisation primitive que Nana effectue dans sa figure qui se "décompose" "tout d'un coup" à la vue de la prostituée. L'hypersexualité de la courtisane semble mettre en éveil la bête dans le caractère déjà douteux du marquis. De cette façon, Nana devient le catalyseur du vice et du primitif qui sont souvent latents chez les hommes qui la désirent.

Le jeune Georges Hugon, dont l'innocence et la jeunesse sont souvent évoquées par des qualificatifs tels que "chérubin" (15), "bébé" (110) et "l'échappé de collègue" (20), assume aussi les caractéristiques abaissantes et

bestiales de Nana. Chez Nana, lors du dîner qui tourne en catastrophe, Georges, comme le marquis, se métamorphose en bête à la vue de Nana : "et Georges, très gris, très excité par la vue de Nana, hésita devant une idée qui mûrissait gravement, celle de se mettre à quatre pattes, sous la table, et se blottir à ses pieds, ainsi qu'un petit chien. [. . .] c'était bête, c'était triste, il n'y avait plus rien de bon" (103). En fait, presque tous les hommes subissent une transformation semblable, ce qui est ironique étant donné que Nana s'efforçait de paraître bien élevée.

La haute dignité de ces hommes bourgeois se rend évidente à travers la description de leur comportement au début de la soirée :

Autour de la table, ces messieurs, en habit et en cravate blanche étaient très corrects, avec leurs visages blêmes, d'une distinction que la fatigue affaiblissait encore. Le vieux monsieur avait des gestes lents, un sourire fin, comme s'il eût présidé un congrès de diplomates. Vandevres semblait être chez la comtesse Muffat, d'une exquise politesse pour ses voisines.
(94)

Cependant, à mesure que la soirée progresse et qu'ils demeurent en la présence de Nana, ces messieurs assument la brutalité et la bassesse d'un troupeau de bêtes. Foucarmont tourne en dérision l'héritage patrilinéaire de La Faloise, et celui-ci par conséquent menace de lui envoyer une carafe à la tête (104). Steiner devient "fou" en apercevant un petit morceau de chair délicieux de Nana (106). Georges, "le petit blondin, celui qui portait un des grands noms de France, [. . .] eut une idée : il emporta sa bouteille de champagne et acheva de la vider dans le piano. Tous les autres se tordirent" dans un "coup de folie bête" (114). Même la Bible se trouve l'objet de ridicule pendant cette nuit fauve, le *Sacrifice d'Abraham* récité en

patois d'Alsace par un des invités, ayant un goût irrévérencieux (113).

Malgré la bonne volonté de leur hôtesse, le comportement sauvage de ces invités devient effréné en la présence de Nana. Tout ce qui constitue la hauteur du statut de ces messieurs - leur nom, leurs arts et leur religion - devient cible de moquerie, sali par des injures bêtes ou par un jet quasi-urinaire de champagne. Voici un aperçu de la menace que cette contagion primitive porte à ces hommes. Pendant la brève durée d'une soirée, ces messieurs donnent des signes avant-coureurs de la désagrégation imminente que Nana provoquera dans toute leur classe. Cependant, l'évidence de cette décomposition sociale se montre de la façon la plus saillante chez le dévot comte Muffat.

Caractérisé par son beau-père, le marquis de Chouard comme "la vertu même" (139), le comte se trouve victime de la chute peut-être la plus alarmante parmi les clients de Nana. Vers la culmination de sa liaison avec la courtisane, le comte démontre le plus explicitement l'influence primitive et destructrice de Nana :

Les anciennes épouvantes dévotes de leur nuit d'insomnie tournaient maintenant en une soif de bestialité, une fureur de se mettre à quatre pattes, de grogner et de mordre. [. . .] Et lui aimait sa bassesse, goûtait la jouissance d'être une brute. Il aspirait encore à descendre, il criait : 'Tape plus fort... Hou! hou! je suis enragé, tape donc!' (408)

Encore une fois, un homme du cortège de Nana se trouve rampant à quatre pattes et réduit en bête, comme soumis au pouvoir d'une "nouvelle Circé," comme l'appelle Chantal Jennings dans son article "Lecture idéologique de Nana (49).¹ Mais la transformation métaphorique s'opère ici d'une façon si totale qu'elle afflige non seulement les yeux du comte ou sa bouche, comme

dans le cas du marquis, mais tout son corps, tout son être. Miroitant la "bête en folie" (33) qu'incarne Nana au début de l'oeuvre, Muffat se trouve victime "du rut" qui monte de la femme sexuée, et arrive à manifester la même pathologie primitive que la prostituée.

Parmi tous les hommes du roman qui témoignent d'une louche obsession avec Nana, l'aristocrate le plus renommé pour sa vertu dévote se trouve l'objet de la transformation la plus sauvage et la plus obscène. Étant donné la réputation si renommée et si distinguée qu'avait le comte, avant sa liaison avec Nana, on peut conclure que ce qui déclenche ces manifestations des instincts primitifs vers la fin du roman se trouve catégoriquement en Nana. Les émanations nocives de la prostituée entraînent cet aristocrate vers les profondeurs du primitivisme. Cette métamorphose d'un homme excessivement dévot, vertueux et noble constitue l'ultime affichage du pouvoir corrupteur et primitif de Nana.

Ces comportements primitifs chez ceux qui entrent en contact avec la prostituée, autant que la suggestion constante d'une "odeur de femme" ou d'un miasme nocif, tirent les dynamiques du rapport entre Nana et ses clients vers le modèle pathologique. Si l'obsession masochiste dont souffrent ces hommes se réduit à une maladie, à une pathologie, leur volonté est effacée, leur désir, le produit d'une contagion. De cette façon, le narrateur parvient à absoudre ces hommes de leur bassesse, et à les déculpabiliser dans ce rapport louche.

B. La présence noire

À part les manifestations primitives qui surgissent de la clientèle de Nana, la primitive pénètre et fait surface dans les environs de la courtisane

autant que chez ceux qui l'entourent. Quant aux domiciles de la courtisane, l'empire que Nana s'est fait construire avenue de Villiers est peuplé de sculptures de femmes nues et d'un "nègre de bois sculpté" (286) qui tend un plateau d'argent, rempli de cartes de visite. À la soirée luxueuse de la courtisane, un bruit court que "six nègres, absolument nus, serviraient le souper de Nana" (90). Même la bonne de Nana ajoute à cette ambiance noire et primitive.

Rappelant la prostituée et sa servante de l'Olympia de Manet, la belle et blanche Nana s'accompagne d'une bonne française qui porte curieusement les traits stéréotypés de la femme noire. La servante de Nana, Zoé, "très brune, coiffée de petits bandeaux, avait une figure longue, en museau de chien, livide et couturée avec un nez épaté, de grosses lèvres et des yeux noirs" (38). Son teint, ses cheveux, son nez et ses lèvres, tous foncés et exagérés selon le canon esthétique européen, rappellent les caractéristiques stéréotypées de la femme africaine noire. Ces traits du primitivisme s'expriment aussi dans sa figure entière, décrite en "museau de chien", qui révèle aussi sa bestialité primitive.

Toutes ces traces du primitivisme noir associées avec l'espace de Nana signifient la Primitive chez celle qui l'occupe. Le domicile ou "cloaque" de Nana devient une extériorisation métonymique de la femme noire cachée dans la courtisane. L'hypersexualité du Noir apparaît à travers la nudité des femmes sculptées, des "nègres fantasmagoriques" ainsi qu'à travers la figure nue de Nana elle-même. Dépourvue de la vertu civilisée de la pudeur, Nana se promène chez elle comme une bête ou une primitive, "avec l'orgueil de pouvoir se mettre nue, à chaque instant et devant n'importe qui, sans avoir à rougir" (297). Mais les domiciles de Nana n'offrent qu'une

vue très minimaliste de ce phénomène métonymique qui existe entre Nana et son milieu. Peut-être l'endroit le plus troublant et le plus indicatif du primitivisme en Nana se trouve dans le Théâtre des Variétés, ou bien le célèbre "bordel" de Bordenave.

C. "Une des parties les plus raffinées de l'enfer"

Dans son article "La symbolique de l'espace dans Nana", Chantal Jennings décrit la cour intérieure du théâtre comme possédant une "atmosphère fétide, nauséabonde et malpropre," comme étant un "véritable enfer empesté."¹ Cette allusion infernale se renforce à travers les recherches de Maryse Rochecouste, présentées dans son article "Images catamorphes zoliennes" :

[L]es images thermiques, évoquées par la chaleur intense du Théâtre des Variétés [. . .] juxtaposées aux images de souillure, de destruction et de putréfaction, créent une atmosphère des plus suffocantes. [. . .]

Cette image de l'enfer souterrain est davantage intensifiée par la métaphore du labyrinthe suggérée par les étages, les escaliers, les couloirs, les marches, les paliers, les corridors, les vestibules à l'intérieur, l'allée et la galerie des Variétés à l'extérieur.³

Rochecouste relève aussi un dernier élément qui complète cette image infernale et diabolique : la prédominance des couleurs rouge et jaune au théâtre, qui inspirent des visions cauchemaresques des flammes du tourment éternel.⁴

En effet, les passages qui exposent les entrailles de ce demi-monde abondent en références malignes et infernales. La sensibilité dévote et troublée du comte, qui souvent se distingue mal de la voix du narrateur,

remarque : "Toutes les odeurs, toutes les flammes, venaient de frapper là; le plafond jaune semblait cuit" (148). Ailleurs, le comte qualifie ce monde souterrain de "fournaise empoisonnée de musc" (150). Avec une régularité remarquable, une pléthore d'adjectifs surgit dans ces descriptions et affirme la malédiction qui pèse sur cet endroit : des mots tels que "surchauffé" (130), "souterraine" (130), "douteux" (130), "ardente" (135), "empoisonnée" (150), "obscurité" (130), "violent" (136), "désordre" (148), "diaboliques" (138) et "brûlants" (139) ne laissent aucun mystère à l'égard de la vraie nature de cet espace symbolique.

Dans le contexte du théâtre et surtout dans celui du texte entier où le primitivisme noir joue un rôle remarquable, il est intéressant de noter que le continent africain soulève souvent des images infernales dans l'esprit du dix-neuvième siècle. Reliant le diabolique au monde primitif noir, Martin Steins dans son article "Zola colonialiste" cite les mots prononcés par F. Dubois en 1911, quand il décrit l'Afrique coloniale au dix-neuvième siècle : "Son climat terrifiant [celui du Soudan] suffisait à le condamner à n'être jamais qu'une vaste nécropole. Ces régions, acquises au prix de sanglantes et coûteuses campagnes, apparaissaient comme 'une des parties les plus raffinées de l'enfer.'"⁵

Bien évidemment, l'être démoniaque qui règne sur ce monde des ténèbres se trouve en notre "héroïne," Nana : "Il [Muffat] croyait au diable. Nana, confusément, était le diable, avec ses rires, avec sa gorge et sa croupe, gonflées de vices" (138). Pourtant, pour décrire les attributs du diabolique en Nana, le comte/narrateur n'explore pas son caractère dissimulateur ou pervers, mais il dépouille directement les parties du corps de la femme les plus indicatives de son primitivisme. Soulignant surtout "sa gorge et sa

croupe", le narrateur désigne les traits exagérés de la femme hottentote qu'incarne Nana comme "gonflées de vices." D'après cette hystérie mythique, c'est le vice inhérent à la femme noire et à la femme sexuée qui exagère leurs traits sexuels secondaires. La référence à "sa croupe" en particulier, mot qui désigne les fesses d'un cheval ou plus familièrement celles d'un être humain, évoque non seulement l'image de la stéatopygie de Nana, mais aussi celle de sa bestialité. Il semble que le diabolique en Nana se trouve concentré chez la Primitive qu'elle symbolise.

D. Le continent noir

Mais cet enfer où Nana se trouve maîtresse se distingue par d'autres éléments très singuliers. L'incursion qu'entreprend Muffat dans ce théâtre l'expose à tout un domaine très particulier, peuplé d'acteurs, de bêtes et surtout de femmes. Dans la chaleur intense qui "cuit" cet environnement, une "vapeur" (136) domine, rendant l'air "épaissi" (130) et suffocant. Dans cette humidité et dans cette chaleur insupportables serpentent des couloirs, des escaliers qui s'annoncent par "des profondeurs d'obscurité" (130), "des coins sombres" (130) et "des souffles de cave" (130). La suffocation claustrophobe des couloirs pèse sur Muffat (130), autant que "l'étouffement de l'air, épaissi, surchauffé" (130). L'inconnu obscur et engloutant que représente cet espace humide constitue peut-être l'aspect le plus troublant de ce monde aux yeux du comte.

La figure terrifiante du néant préfigure ici celle qui fait surface vers la fin du roman dans le visage contaminé de Nana. Comme le "trou noir et gâté" (437), humide et puant, que représente la figure décomposée de Nana,

le vide puant de "tout le sexe de la femme" (148), ténébreux et moite, que symbolisent les passages souterrains du théâtre évoque aussi le non-dit de Nana. L'image de la *vagina dentata* dégouline de ces profondeurs moites et obscures, permettant une pénétration sans retour.

Muffat y ressent une impuissance complète devant "la lente *possession* dont Nana *l'envahissait*" (138) (mes italiques). Enveloppé au troisième étage du théâtre par "un redoublement d'odeur fauve soufflé par les portes battantes," Muffat cède passivement "à la *griserie* qui *l'envahissait*" (148) (mes italiques). Dans cet environnement, Muffat devient la cible d'une batterie de tactiques agressives et séductrices. Le désir qu'éprouve Muffat pour Nana ne provient pas de l'homme mais de la "griserie" nocive de cet espace vaginal, contaminé et corrupteur. Cette figure mythique et engouffrante du sexe féminin dévorateur s'ajoute à la constellation d'images qui éliminent la volonté louche de ces hommes en les rendant victimes d'une force sur-/sous-humaine. Voici la rencontre douteuse avec le "continent noir," une énigme qui, selon Naomi Schor dans son article "Le Sourire du Sphinx : Zola et l'énigme de la féminité", troublait profondément Zola.⁶

Selon cette métaphore de Freud, "le continent noir" suggère l'inconnaissable que représente la sexualité féminine. L'association entre la femme et le monde primitif noir se rend très évidente à travers cette figure. Voici la clé du jeu d'inversion qu'effectue Freud à travers cette conclusion. Le mystérieux dans les sciences incite d'habitude encore plus de recherches, plus d'efforts dans la tentative de comprendre l'inconnu. Quand on songe à ces mystères qui restent hors de la compréhension humaine, la barrière qui fait obstacle à cette connaissance se trouve normalement dans la faiblesse ou l'ignorance de l'intelligence de celui qui les contemple. Dans le cas de Freud

qui contemple la sexualité féminine, la déficience intellectuelle du psychanalyste se trouve un bouc émissaire dans le sujet qu'il ne peut pas ou ne veut pas comprendre, en l'abaissant, en le rendant mythique. Associant la sexualité féminine avec le monde primitif noir, Freud conclut qu'elle est trop basse, trop primitive et donc trop mystérieuse pour être accessible à son intellect élevé. Cette inversion de la déficience entre l'observateur et l'observée effectue la même oeuvre figurative et abaissante à travers les manifestations du primitivisme dans Nana.

Rappelant le voyage de découverte qu'a entrepris Livingston en Afrique, Muffat observe un monde inconnu qui abrite des créatures singulières de la "civilité" extérieure de Paris. La présence bestiale se fait ressentir partout dans ce monde souterrain par l'emploi répétitif du mot "fauve" (130, 148) et par la population excessive de chats qui y habitent. Ces bêtes surveillent et assomment presque les messieurs qui pénètrent dans leur domaine :

La Faloise était sur une des chaises au fond, entre la table et le Poêle; il semblait décidé à passer la soirée là, inquiet pourtant, rentrant ses longues jambes, parce que toute une portée de petits chats noirs s'acharnaient autour de lui, tandis que la chatte, assise sur son derrière, le regardait fixement de ses yeux jaunes. (128)

Un chat en particulier retient l'attention de Muffat parmi le chaos qui l'entoure :

Mais au milieu de cette débandade de filles lâchées à travers quatre étages, il n'aperçut distinctement qu'un chat, le gros chat rouge, qui, dans cette fournaise empoisonnée de musc, filait le long des marches en se frottant le dos contre les barreaux de la rampe, la queue en l'air. (150)

Doré d'une pilosité livide qui rappelle le "duvet de rousse" (202) de Nana, ce gros chat rouge répète l'embonpoint de la prostituée ainsi que son hypersexualité : une relation témoignée aussi par sa posture de "queue en l'air," qui indique normalement une bête en chaleur. Ces félins qui s'associent de façon métonymique avec la sexualité féminine font ici une extériorisation explicite du primitivisme bestial chez les femmes de théâtre, le gros chat rouge incarnant la maîtresse de cette "fournaise empoisonnée," Nana.

E. La jungle

Pourtant, les "actrices" de ce théâtre se distinguent énormément de leurs collègues masculins, qui occupent aussi cet espace rude. Lorsque les deux sexes sont mentionnés dans les descriptions du théâtre, une distinction intéressante apparaît entre les acteurs et les actrices : "Le long du mur jaune, vivement éclairé par une lanterne à gaz qu'on ne voyait pas, des silhouettes rapides filaient, des hommes costumés, des femmes à demi nues" (121). Fêtant la Vénus blonde autant que le prince dans la loge de Nana, trois acteurs, le prince, le comte et le marquis se trouvent "serrés autour de Nana demi-nue. Les trois acteurs avaient encore leurs costumes du seconde acte" (134). Curieusement, malgré le nombre considérable de changements de costume que les acteurs et les actrices sont également obligés de faire, les hommes sont toujours décrits comme étant complètement vêtus. En fait, tandis que les allusions à la nudité féminine abondent - "coins de nudité, "blancheurs de peau" (148) - la nudité masculine est complètement absente.

Leur nudité constituant un objet aisément accessible au regard masculin, ces femmes négligent ouvertement la tenue respectable et pudique que la société de cette époque imposait à la femme. Même si le véritable échange commercial entre prostituée et client n'est jamais effectué dans ces environs, Bordenave n'a pas tort de désigner son théâtre comme un bordel. La scène, les grandes affiches criardes et Bordenave, le "montreur de femmes," annoncent, exposent et vendent la chair féminine cachée au sein du théâtre. Mais ce bordel, dans son sens le plus diabolique et cauchemaresque, n'est que le vernis fragile du monde ténébreux de la femme sexuée.

Selon la vision obsédée de Muffat, et peut-être du narrateur, ce labyrinthe infernal se caractérise surtout par une tache féminine, par une féminité resplendissante dans sa nudité rappelant celle d'une bête de zoo. Pour le comte, le théâtre ne constitue qu'une "débandade de filles lâchées à travers quatre étages" (150); un espace dominé par l'odeur grisante de "tout le sexe de la femme" (148). Les références à la nature "fauve" de cet espace s'accompagnent toujours par des images de la féminité fort odorante : "un vacarme de portes dont les continuels battements lâchaient des senteurs de femme, le musc des fards mêlé à la rudesse fauve des chevelures" (130). À mesure que les femmes enlèvent le masque de leur maquillage, Muffat remarque "un redoublement d'odeur fauve soufflé par les portes battantes" (148). Accablé par cette griserie, le comte remarque l'espace du théâtre qui s'anime d'une façon serpentine : "Un instant, il se tint à la rampe de fer, qu'il trouva tiède d'une tiédeur vivante" (148).

Dans ce monde vapoureux, envahi par des bêtes et par une rampe de fer transformée implicitement en une espèce d'anaconda, les femmes du Théâtre

des Variétés se promènent demi-nues et puant le fauve dans cette chaleur moite et infernale de jungle. Indicative de leur manque de civilité et affichant leur sexualité accessible, la nudité et l'odeur fauve des femmes du théâtre y marquent une régression vers une espèce d'état brut. Comme l'Hottentote détestable, ces femmes ne cachent pas leur nudité primitive, ni leurs émanations bestiales. Les caves du théâtre mettent en exposition ces actrices nues comme le font les publications des sociétés de géographie dépeignant une tribu de "sauvages," offrant souvent aux non-initiés un premier aperçu titillant, quasi-pornographique de la nudité féminine.

Lorsque Muffat se tient à cette rampe serpentine et qu'il boit "dans une aspiration tout le sexe de la femme, qu'il ignorait encore et qui lui battait le visage" (148), sa rencontre avec "le continent noir" surgit avec une force effrénée. Comme la littérature exotique à l'époque de Zola, cette incursion qu'entreprend Muffat dans un monde infernal et inconnu porte de graves conséquences, et démontre une terreur xénophobe du monde africain que Martin Steins examine dans son article "Zola colonialiste" :

[La] littérature exotique, [. . .] ne s'était pas fait faute de populariser un portrait des 'sauvages' où se mêlaient la répugnance devant les ténèbres insondables d'une humanité déchue et l'horreur inspirée par le sadisme sanglant qui naissait au contact de deux mondes incompatibles. Uniformément décrite comme un exil, la vie dans ces colonies peuplées de malchanceux, de misérables, de décaqués, apparaissait comme un *calvaire* inutile vers l'abjection morale, la déchéance physique et une mort indigne (mes italiques).⁷

Muffat ne s'échappe de ce contact primitif et ensorcelant qu'après la mort de Nana. À ce moment-là, la contagion que Muffat a attrapée du "continent noir" l'a déjà voué à la déchéance morale, physique et familiale, déchéance

qui, selon Steins, caractérisait toute tentative de pénétration en Afrique. Par une coïncidence intéressante, Jean Borie dans Zola et les mythes emploie la même figure d'incursion sacrificielle que Steins, en adressant la rencontre de Muffat avec la femme sexuée ou bien, sa pénétration dans le monde de la Primitive:

On se souvient de cette autre montée au *Calvaire* qu'accomplissait le comte Muffat dans les coulisses du théâtre des Variétés. Dans une imitation surréaliste, la femme lui était révélée, en haut de l'escalier, sous la forme d'une chambre *vide* contenant seulement un pot de chambre et un jupon sale, oublié. Les termes mêmes employés par Zola sont ici d'une importance capitale : Muffat reçoit en plein visage le sexe de la femme, il le boit, et il l'aspire à longs traits (mes italiques).⁸

D'après la répugnance et la terreur qui se font ressentir dans Nana, surtout à travers les descriptions de découverte d'un monde inconnu, il est néanmoins curieux de remarquer que, selon Steins dans son article "L'épisode africain de Fécondité et la tradition exotique," Zola était "le premier grand écrivain moderne en France qui se soit fait sans ambiguïtés et sans réticences le champion de l'expansion coloniale en Afrique."⁹ Steins constate que ce qui a donné la première impulsion à cette ferveur colonialiste de Zola, témoignée dans son oeuvre Fécondité de 1899, est son ambition glorieuse "d'aider à l'avènement du bonheur des générations futures. Et de guérir, pour ce faire, la société des maux qui compromettent son avenir."¹⁰ Il faut surtout jauger la signification d'une "société des maux" qui compromettait l'avenir de Zola : de quelle société parlait-il, de quelle malédiction souffrait-elle, et comment est-ce qu'elle compromettait son "avenir?"

S'ajoutant à la longue série de curiosités qui entoure l'oeuvre de Zola, le portrait que l'auteur dépeint dans Fécondité du véritable continent africain jure catégoriquement avec la conception populaire au dix-neuvième de ce pays "sauvage." S'opposant aux visions ensanglantées d'un continent peuplé abondamment de sauvages, et jurant aussi avec le chaos primitif qui règne au Théâtre des Variétés dans Nana, Zola y crée selon Steins, "une fresque soudanaise" où "l'Africain est le grand absent. [. . .] Aussi, dépossédée de toute trace native, l'Afrique apparaît-elle comme un continent inhabité et disponible au premier venu. L'appel du vide justifiait, en outre, l'expansion coloniale."¹¹

Il semble que Zola, en identifiant son avenir idéal dans un pays africain "ouvert" et "vierge," révèle simultanément le véritable emplacement du "continent noir" dans son oeuvre. Selon la mythologie zolienne, dix-neuf ans après la publication de Nana, l'Afrique devient un refuge contre le primitivisme corrupteur de cette "société des maux", documentée dans Nana parmi d'autres, que représente Paris ou la société française en général. Offrant un aperçu menaçant de la déchéance qu'effectue cette société primitive, l'histoire du comte Muffat dans la jungle du Théâtre des Variétés résume en microcosme la sauvagerie corruptrice de la société française. Mais la sauvage malédiction qui hante cette société zolienne porte un visage décidément féminin.

Comme l'Africain dans Fécondité, l'homme constitue le grand absent figuratif du monde primitif au théâtre. Abrisé contre le primitivisme de la nudité, de l'hypersexualité et de l'odeur dont souffrent leurs soeurs au théâtre et ailleurs dans le roman, les hommes de théâtre s'absolvent de toute association abaissante avec le primitivisme. En outre, l'acte pénétrant et

violateur qu'effectuent Muffat et les autres bourgeois, non seulement en entrant dans cet espace métaphoriquement vaginal mais, aussi dans le coït qui résulte de ces rencontres "commerciales," se renverse et s'absout aussi. La pénétration du monde/corps féminin devient victimisation dans un piège primitif et engloutissant, une espèce de "calvaire" sacrificiel. Le désir dépravé qui a entraîné ces messieurs à l'achat des corps féminins se transpose sur la femme, et fait surface dans l'hypersexualité de la femme primitive. Encore une fois, des figures mythiques, ici celles de la *vagina dentata* et de la femme primitive, déplacent la volonté et la culpabilité des hommes et les attribuent aux femmes de ce continent noir.

Comme la prétention auto-salvatrice de Freud, c'est-à-dire par l'emploi mythique et abaissant de la Primitive, Zola parvient à donner forme à l'insondable mystère que lui posait la sexualité féminine. Du fait, une constellation d'images et de références primitives ressortent à travers le corps de Nana, la contagion qui émane d'elle, son milieu, et les femmes qui le partagent. En soulignant la mythique bassesse de Nana et des femmes du théâtre, Zola arrive à masquer son ignorance de la sexualité féminine derrière son traitement de ce sujet "primitif" : c'est un traitement qui rend son sujet si bas et si mystérieux qu'il devient indigne de compréhension.

Notes

¹ Chantal Bertrand Jennings, "Lecture idéologique de Nana," Mosaic X (été 1977) : 49.

² Chantal Bertrand Jennings, "La symbolique de l'espace dans Nana," Modern Language Notes 88, 1-4 (1973) : 767.

³ Maryse Rochecouste, "Images catamorphes zoliennes : deux chapitres de Nana," Les Cahiers naturalistes 60 (1986) : 108.

⁴ Rochecouste, "Images catamorphes," 108.

⁵ Martin Steins, "Zola colonialiste," Revue des langues vivantes 1 (1975) : 19

⁶ Naomi Schor, "Le Sourire du Sphinx : Zola et l'énigme de la féminité," Romantisme 13-14 (1977) : 183.

⁷ Steins, "Zola colonialiste," 17.

⁸ Jean Borie, Zola et les mythes ou de la nausée au salut, (Paris : éditions du Seuil, 1971) : 114.

⁹ Martin Steins, "L'épisode africain de Fécondité," Les Cahiers naturalistes 48 (1974) : 164.

¹⁰ Steins, "Épisode," 165.

¹¹ Steins, "Épisode," 180.

Chapitre IV : *La fraternité des mêmes perversions*

La force destructrice que représente Nana constitue l'axe du roman qui porte son nom. Munie merveilleusement de figures mythologiques et primitives, la "mangeuse d'hommes," selon Chantal Jennings dans son article "La symbolique de l'espace dans Nana," "semble avoir envahi tout l'espace du roman" (770).¹ Les origines boueuses et alcoolisées du bas peuple lui ayant légué sa carrière monstrueuse de femme sexuée, Nana est modelée très spécifiquement pour son rôle. Sa beauté exceptionnelle, la haute portée de son oeuvre de corruption et l'empire qu'elle a construit, ainsi que sa présence primitive, maléfique et envahissante, semblent constituer des traits désignant la nature singulière de cette créature nommée "Nana." Mais ce roman qui est l'épopée de ses exploits révèle que Nana n'est pas seule dans cet espèce de complot corrupteur qui s'effectue dans cette "société des maux."

Les paroles suspectes de Nana elle-même fournissent des indices comprometteurs à l'égard de l'identité de ces autres instruments de corruption. Discréditée par sa nature maligne, par sa "cervelle d'oiseau," qui rend sa condamnation du roman naturaliste convenablement naïve et bête (309) et par une volonté capable de se protéger en impliquant les autres dans le vice, Nana parvient néanmoins à révéler ces coupables avec une exactitude qui se trouve appuyée par l'herméneutique du texte lui-même. Peut-être la prétention la plus révélatrice de Nana arrive-t-elle au moment où elle tente délicatement de convaincre Muffat qu'il est cocufié par sa femme, la belle et noble comtesse Sabine : "Je ne la mangerais pas, ta femme, bien sûr, pour parler d'elle . . . Mon cher, toutes les femmes se valent . . ." (203).

En tâchant de reporter le cocuage de Muffat, la prostituée se donne un prétexte qui rabaisse toutes les femmes au même niveau de vice : "Si j'étais homme, c'est moi qui me ficherais des femmes! Les femmes, vois-tu, en haut comme en bas, ça se vaut : toutes noceuses et compagnie" (208). La cible la plus saillante et provocatrice dans cette condamnation de tout un sexe se trouve dans la classe des "honnêtes femmes" : "Ne parlez donc pas des honnêtes femmes, dit-il [Muffat] durement. Vous ne les connaissez pas. - Je ne les connais pas! Mais elles ne sont seulement pas propres, tes femmes honnêtes! Non, elles ne sont pas propres!" (206). L'insinuation de Nana, qui lie les femmes respectables, surtout sa propre femme, à la perversion des filles, suscite chez le comte une telle rage qu'il manque de justesse d'écraser la tête de Nana sous son talon (208). En racontant le cocuage de Muffat, Nana suscite les premières manifestations de brutalité chez le comte, car elle brise une illusion chère au comte : celle de deux classes distinctes et donc, de deux classes de femmes distinctes.

A. Le canapé rouge

La corruption cachée, qui fermente au coeur de la classe dirigeante, se révèle d'abord à travers la figure de la comtesse Sabine, la femme du comte Muffat. Douée d'une intuition féminine superbe, Nana arrive à percer la façade de la bienséance qui protège la comtesse, pour apercevoir sa vraie nature. Cette oeuvre est rendue encore plus miraculeuse lorsque l'on considère que Nana est capable de deviner ce que tout le monde ignore, seulement en regardant la comtesse. En passant avec Steiner Nana dit : "Vous savez, j'ai l'oeil, moi. Maintenant, je la connais comme si je l'avais

faite, votre comtesse. . . Voulez-vous parier qu'elle couche avec cette vipère de Fauchery? . . . Je vous dis qu'elle y couche! On sent bien ça entre femmes" (181). Encore plus remarquable que la découverte de cette liaison est sa sensibilité à cet inquiétant "ça" qui se répand "entre femmes." Ici, cette énigme se définit dans le contexte dissimulateur et sexuel d'une liaison. C'est la sexualité corruptrice et trompeuse de la comtesse qui semble être perceptible, particulièrement à une de ses semblables, Nana. Comme des chiens qui se communiquent par le médium invisible de l'odeur de leur urine, c'est le vice de la sexualité féminine qui se fait sentir, et qui opère comme un médium communicateur entre les femmes sexuées.

Cette notion de l'intuition, non seulement de la femme mais de la femme sexuée, porte aussi le stigmate de la bassesse, de la primitive. Dépourvue d'opérations plus intellectuelles, la capacité mentale de la femme sexuée se réduit à l'intuition, à l'instinct animal, pour cerner et comprendre son environnement et ses semblables - comme l'habitude qu'a Nana de flairer des odeurs "comme un jeune chien" (160). L'intuition de la femme sexuée se trouve aux antipodes des sciences civilisées, de l'explicable, pour s'associer aussi à la bassesse de la sorcellerie et du paganisme. Traditionnellement, le mythe de l'intuition féminine sert d'explication - quoique mystérieuse et abaissante - de l'intelligence redoutable de la femme. Selon cette mythologie, si une femme manifeste une certaine aptitude ou connaissance qui n'est pas immédiatement compréhensible aux autres, il s'agit d'intuition et non pas d'intelligence.

La sensibilité de Nana à la perversion de la comtesse indique qu'elle n'est pas la seule à porter les marques perceptibles de l'hypersexualité. Ainsi que les effets grisants et ensorcelants de la sexualité vorace de Nana,

Sabine porte les marques compromettantes et séductrices de la femme sexuée, révélant la primitive en dessous. Propriétaire de son fameux "canapé rouge" bien avant que son mari cède à l'influence néfaste de Nana, Sabine extériorise métonymiquement sa perversion dans cette chaise à couleur ardente, qui jure avec la civilité modeste des autres meubles sombres dans sa maison. Constituant le sujet d'un bref examen par Chantal Jennings dans son article "La symbolique de l'espace dans Nana,"² et par Colette Becker dans son édition critique de Nana,³ le canapé représente un symbole spatial qui affiche la désignation de femme sexuée de celle qui s'y allonge. Fauchery devient sensible à ce que symbolise ce canapé, et est même séduit par son intensité :

[L]a grande chaise de soie rouge capitonnée, où la comtesse s'asseyait, venait d'attirer son attention. Il la trouvait d'un ton brutal, d'une fantaisie troublante dans ce salon enfumé. À coup sûr, ce n'était pas le comte qui avait introduit ce meuble de voluptueuse paresse. On aurait dit un essai, le commencement d'un désir et d'une jouissance. [. . .] C'était une bêtise sans doute; seulement, l'idée le tourmentait, il se sentait attiré, son vice mis en éveil. (70)

Pareil au pouvoir corrupteur de Nana, cette extériorisation de l'hypersexualité de la comtesse constitue une espèce de piège, un cloaque de femme sexuée qui séduit, corrompt et "met en éveil" le vice latent ou inexistant chez les autres. Encore une fois, le catalyseur du vice de l'homme, ici celui de Fauchery, provient d'une source extérieure. La responsabilité de cet éveil du vice est donc déplacée, attribuée au pouvoir mythique de la femme sexuée et non pas au désir louche de l'homme.

Mais le canapé rouge de la comtesse constitue seulement un indice spatial de la femme sexuée qui fait surface dans sa physionomie. Évidente

d'une façon bien plus subtile que "l'Hottentote javellisée" et grasse qu'est Nana, la primitive noire qui réside dans la nature sexuée de Sabine y fait surface autrement. Concentrant curieusement toute la sensualité de la comtesse dans ses lèvres, Fauchery désigne cet autre trait stéréotypé de l'Africain noir : "Une lampe placée derrière elle détachait son fin profil de brune potelée où la bouche seule, un peu épaisse, mettait une sorte de sensualité impérieuse" (66). Comme la femme noire se trouve associée à une sexualité animale et effrénée, le trait qui rappelle la femme noire, l'épaisseur subtile de la bouche de Sabine, rappelle instinctivement la sexualité de la comtesse dans l'esprit de Fauchery et du narrateur. En outre, le choix de la part du narrateur de la désignation de brune "potelée" suggère aussi l'embonpoint prétendument lascif de l'Hottentote. En effet, la bouche "épaisse" de Sabine autant que son embonpoint révèlent la femme noire en-dessous.

D'ailleurs, Sabine et Nana ont toutes les deux un grain de beauté près de la bouche. Or, ce grain de beauté constitue bien plus qu'une simple similarité entre ces deux femmes, étant chargé de signification. Le narrateur décrit Fauchery qui contemple toujours la comtesse d'un oeil critique et turpide : "Mais un signe qu'il [Fauchery] aperçut à la joue gauche de la comtesse, près de la bouche, le surprit. Nana avait le même, absolument. C'était drôle. Sur le signe, de petits poils frisaient; seulement, les poils blonds de Nana étaient chez l'autre d'un noir de jais" (68). Colette Becker ne fait que noter la similarité en constatant que le signe de la comtesse représente un trait qui, parmi d'autres, "dénonce sa véritable personnalité [. . .]"⁴ Cependant, ce trait que partage Nana et la comtesse constitue non seulement un effort clair fait par le narrateur pour relier ces femmes dans

leur perversion commune, mais aussi une marque condamnatoire et unificatrice de la primitive à demi cachée.

Il faut remarquer d'abord que cette marque n'est pas décrite comme un "grain de beauté" ni par une autre appellation associant une valeur positive à ce trait physique. Ici, cette marque revêt toute la signification du mot qu'emploie Fauchery. Défini dans le Petit Robert comme une "chose perçue qui permet de conclure à l'existence ou à la vérité (d'une autre chose, à laquelle elle est liée),"⁵ ce "signe" semble suggérer ce qui est caché sous la peau de ces femmes. Comme la plupart des grains épidermiques, ce signe se distingue par une concentration de pigmentation qui rend la marque plus foncée que le reste de la peau, une petite tache noire sur une surface plus claire.

Ce trait semble suggérer, sur un plan réduit, le véritable teint de ces femmes sexuées. En considérant la pléthore de caractéristiques noires qui ressortent à travers la femme sexuée dans ce roman, en particulier à travers Nana elle-même, il semble que la pigmentation noire, qui fait surface visiblement dans ces femmes blanches, connote la prétendue hypersexualité de la primitive noire. Ici, c'est la primitive noire masquée qui transperce la blancheur vierge et trompeuse de la peau de ces femmes sexuées et qui offre un "signe" de leur vraie nature. Mais ce signe se caractérise par un autre trait indicatif du primitivisme. Les "poils frisés" poussant du signe dans la joue de chaque femme révèle la pilosité de ce symbole primitif, et donc, comme on l'a vu en étudiant la pilosité de Nana, de l'animalité de celles qui les portent. Ainsi marquée, Sabine porte les signes de la femme sexuée dans son corps, son embonpoint, sa bouche, ses grains de beauté autant que dans sa voix qui sonne "le cristal qui se brise" (72) dès l'enfance, bien avant que

l'influence néfaste de Nana puisse lui nuire. Malgré son statut privilégié, la comtesse est, de nature, sexuée et destructrice.

Comme Nana qui enchaîne et écrase le comte Muffat sous "la boue de son origine," la nature sexuée et maléfique de la comtesse semble également responsable de l'échec du comte. Douée du même pouvoir ensorcelant et païen que Nana, tout en possédant le même appétit vorace, la comtesse émascule le comte avec la finesse d'une amazone. Lorsqu'elle s'abandonne à sa liaison avec Fauchery, "la comtesse avait brusquement montré un goût de luxe, un appétit de jouissances mondaines, qui dévoraient leur fortune" (361). Pendant la fête luxueuse chez les Muffat, vers l'apogée du règne de Nana, le déclin de toute une tradition d'honneur des Muffat s'annonce, témoigné par les commentaires vinaigrés des invitées : "Et penser qu'il était le maître, reprit Mme Chantereau, que pas un petit bouc ne serait entré sans qu'il l'eût permis! . . . [Sabine] a changé ça, il est chez elle à cette heure. . ." (365). Figuré comme victime par excellence, Muffat et son sort lamentable sont décrits par Mme du Jonquoy : "Ah! C'est la fin, disait près de la cheminée madame Du Jonquoy à l'oreille de madame Chantereau. Cette fille [Nana] a ensorcelé ce malheureux . . . Nous qui l'avons connu si croyant, si noble!" (368)

Pourtant, les aspects antithétiques du comte et de la comtesse semblent révéler en même temps qu'une espèce de métamorphose, une nouvelle dynamique du pouvoir et de la domination dans leur ménage : "Sabine en toilette blanche, garnie d'un point d'Angleterre merveilleux, était triomphante de beauté, jeune, gaie, avec une pointe d'ivresse dans son continuel sourire. Près d'elle, Muffat, vieilli, un peu pâle, souriait aussi, de son air calme et digne" (365). Affaibli par ses relations avec ces deux femmes sexuées, le

minable Muffat paraît impuissant devant le règne victorieux de Sabine, triomphante dans son vice. Nana incarnant la "sorcière," et la comtesse, devenue "dévoreuse," Sabine se transforme en une autre castratrice redoutée en dévorant la fortune, l'autorité et l'autonomie même que le privilège mâle et bourgeois a léguées au comte. Devant le pouvoir mythique de Sabine, et de Nana, le comte cède tous ses biens, même son âme, passivement.

Cette "mangeuse d'hommes", qui figure au coeur de l'aristocratie, met en question les origines stéréotypées de la femme sexuée comme postulées par le docteur Parent-Duchâtelet, autant que par la croyance populaire en Europe. Dans Nana, l'apparition de la perversion de la comtesse jure catégoriquement avec la conception que la pathologie sexuelle féminine fermentait dans la bassesse du prolétariat alcoolisé. Effectuant son oeuvre destructrice sous la protection de sa station privilégiée, la question se pose de savoir si la comtesse constitue une singularité dans le monde mythique de la femme sexuée.

B. Chez Laure

Ironiquement, c'est Nana encore une fois qui éclaire cette énigme, et offre un indice quant à la véritable situation de la femme sexuée dans le monde zolien. Répétant sa condamnation de la haute société, Nana s'exclame : "Plus de respect! Fini les respects! Saleté en bas, saleté en haut, c'est toujours saleté et compagnie . . ." (329). Mais cette "saleté" sordide dont parle la courtisane révèle une pathologie particulière lorsqu'elle tente de justifier son rapport lesbien avec Satin au comte Muffat : "Ça [le lesbianisme] se faisait partout, et elle nomma ses amies, elle jura que les

dames du monde en étaient. Enfin, à l'entendre, il n'y avait rien de plus commun ni de plus naturel" (301). À travers la batterie d'injures que lance Nana à l'aristocratie, les plus remarquables et les plus sales impliquent les femmes nobles non seulement dans le vice des filles, mais aussi dans leur lesbianisme pathologique de femme sexuée d'après le mythe impliqué par le texte.

Encore une fois, ces insinuations de Nana se concrétisent d'une façon inquiétante sous le regard de l'herméneutique du texte. Cette solidarité prétendue du vice et du lesbianisme entre les femmes de toutes les classes ne se trouve nulle part aussi clairement ni aussi digne de condamnation que dans l'hôtel, *Chez Laure*. Comblée de mythologies monstrueuses et primitives, cette table d'hôte offre en microcosme une vue du monde grotesque de la femme sexuée, monde qui fleurit dans sa turpitude, abrité contre la surveillance masculine.

Offrant à sa clientèle "l'ancien dîner solide d'un hôtel de province" (233) pour le prix modeste de trois francs, Laure Piédefer s'est attiré une foule de fidèles pendant une quarantaine d'années d'opération. C'est une clientèle qui a adopté le rite sororal de baiser leur patronne "sur la bouche, avec une familiarité tendre [. . .]" (233). Bien fréquentée par les filles du quartier, cette table d'hôte rassemble les courtisanes du demi-monde, parmi lesquelles Nana reconnaît quelques filles de son ancien entourage (235), autant que les "pauvres filles crottées" (235) de la rue qui exercent leur métier sur les trottoirs infectes de Paris. C'est Satin, en fait, qui initie Nana à ce terrain de rencontre entre femmes et prostituées.

Tout comme le Théâtre des Variétés, l'espace de *Chez Laure* est taché de la marque indélébile de la femme. Dans une chaleur intense (235), parmi

une centaine de clients, les hommes sont "peu nombreux; dix à quinze au plus, l'attitude humble sous le flot envahissant des jupes, sauf quatre gaillards qui blaguaient, très à l'aise, venus pour voir ça" (233). Amusés soit par la tribu massive de femmes, soit par le pouvoir intimidant et "envahissant" qu'elles exercent sur leurs collègues masculins, ces quatre hommes subissent l'attraction curieuse de cet inquiétant "ça" qui les amène dans cet endroit louche. Mais l'étrangeté inquiétante de cette énigme se déchiffre le plus brutalement dans la physionomie même de la clientèle féminine.

Donnant une voix dite "scientifique" aux stéréotypes populaires de la femme sexuée, les études anthropologiques de l'époque affirmaient la différence inhérente à sa physionomie. Comme on l'a vu au premier chapitre, l'étude influente du Docteur Parent-Duchâtelet, La Prostitution à Paris au XIX^e siècle,⁶ pose la physionomie de la femme sexuée comme un des signes marquants de sa pathologie. Continuant les recherches de Parent-Duchâtelet, le Docteur Pauline Tarnowski a effectué une étude semblable, mais qui se donne comme cible principale la physionomie de la prostituée. Selon Sander Gilman dans Sexual Pathology and Difference, Tarnowski classe ces femmes sous les mêmes rubriques que Parent-Duchâtelet, notant en particulier mais entre autres leur extrême embonpoint, leur fécondité appauvrie, la couleur des yeux, des cheveux, ainsi que l'alcoolisme répandu dans leur parenté.⁷ Pourtant, Tarnowski dépasse ces classifications primaires en ajoutant plus tard sa documentation de l'effet remarquable de la vieillesse sur la femme sexuée.

Examinant les trouvailles de Parent-Duchâtelet qui témoignent de l'embonpoint extrême et du tribadisme des prostituées, Gilman explique aussi cette transformation stéréotypique qu'exerce le vieillissement sur la

prostituée, ou tout simplement, sur la femme sexuée :

Only the scientific observer can see the hidden faults, and thus identify the true prostitute, for the prostitute uses superficial beauty as the bait for her clients. But when they age, their 'strong jaws and cheek-bones, and their masculine aspect [. . .] hidden by adipose tissue, emerge, salient angles stand out, and the face grows virile, uglier than a man's; wrinkles deepen into the likeness of scars, and the countenance, once attractive, exhibits the full degenerate type which early grace had concealed'. [. . . .] What is most striking is that as she ages, the prostitute begins to appear more and more mannish. Billroth's Handbook of Gynecological Diseases links the Hottentot with the lesbian; here the link is between two other models of sexual deviancy, the prostitute and the lesbian .⁸

D'après cette mythologie populaire, la perversion pathologique qui conduit beaucoup de prostituées au lesbianisme semble fermenter et envahir l'aspect de ces femmes à mesure qu'elles vieillissent. Selon l'esprit européen de l'époque, qui se trouvait dirigé par le dogme de l'hétérosexualité autant que par celui qui considérait la sexualité chez la femme comme une pathologie, ces femmes n'étaient en réalité que des hommes manqués. Hybrides grotesques de la femme et de l'homme, ces femmes sexuées, qui révèlent leur vraie nature dans la vieillesse, apparaissent grasses et monstrueuses.

Par le moyen de cette mythologie, Zola ne laisse aucun doute quant à la véritable identité des femmes de *Chez Laure*. En fait, la première phrase de la description des femmes de cette table d'hôte commence par une allusion à l'âge de leur patronne : "Cette Laure était une dame de cinquante ans" (233). Convenablement informé par le narrateur de l'âge assez élevé de Laure par rapport aux filles telles que Satin et Nana, le lecteur est prévenu de la nature des détails physiques qui suivent :

Cette Laure était une dame de cinquante ans, aux formes débordantes, sanglée dans des ceintures et des corsets. Des femmes arrivaient à la file, se haussaient par-dessus les soucoupes, et baisaient Laure sur la bouche, avec une familiarité tendre; pendant que ce monstre, les yeux mouillés, tâchait, en se partageant, de ne pas faire de jalouses. (233)

Se manifestant sous la forme prétendument grotesque et grasse de l'Hottentote, l'hypersexualité de Laure s'expose à travers sa physionomie vieillie et exagérée, comme les prostituées désignées par un commentaire que cite Gilman dans Sexual Pathology and Difference : "The grossest and stoutest of these women are to be found amongst the lowest and most disgusting classes of prostitutes" (94).⁹ Mais le grotesque de sa physionomie bouffie tourne subitement au monstrueux dans la description des baisers partagés entre elle et ses fidèles. Ces baisers donnés à ce "monstre" aux "yeux mouillés" prennent une signification bien plus que sororale sous le jour de sa laideur monstrueuse, qui suggère l'hypersexualité de la tribade âgée. Elles en prennent encore plus lorsque Laure est juxtaposée à son désir de "se partager" sans faire de "jalouses."

Encore une fois, la bête et le monstre se révèlent chez la femme sexuée. Mais Laure n'est pas la seule à porter cette malédiction visible. Possédant une structure identique à celle de la description de Laure, le paragraphe qui décrit les autres femmes de Chez Laure débute aussi par des allusions à leur âge élevé et à leurs formes grotesques:

Il y avait là une centaine de clientes, mêlées au hasard des tables, la plupart touchant à la quarantaine, énormes, avec des empâtements de chair, des bouffissures de vice noyant les bouches molles; et, au milieu de ces ballonnements de gorges et de ventres, apparaissaient quelques jolies filles

minces, l'air encore ingénu sous l'effronterie du geste, des débutantes levées dans un bastringue et amenées par une cliente chez Laure, où le peuple des grosses femmes, mis en l'air à l'odeur de leur jeunesse, se bousculait, faisait autour d'elles une cour de vieux garçons inquiets, en leur payant des gourmandises (233).

Dans ce paragraphe particulièrement révélateur, l'hypersexualité primitive de la femme sexuée se révèle encore, mais d'une façon un peu plus explicite, à travers les corps "énormes" de ces femmes, couvertes d'ondulations massives de gras où se focalisent leur malfaisance et leur perversion en des "bouffissures de vice." Évidemment, c'est le vice qui est la cause explicite de cet engraissement et de l'appétit monstrueux de ces femmes, qui se gavent de la cuisine pâteuse de Laure.

La phrase suivante mérite surtout d'être examinée, car elle offre un résumé extrêmement concis de la genèse de la femme dépravée chez Laure. Éclatantes au milieu de cette ménagerie de vieilles difformes et obscènes, "quelques jeunes filles minces" y sont initiées. Ramassées quelque part dans un "bastringue," ces filles font l'objet d'une sélection perverse effectuée par les clientes de Laure. Des initiées à la perversion sexuelle et lesbienne que symbolise cet endroit, ces jeunes filles gardent leur air "encore ingénu," suggérant que cet état n'est qu'éphémère et qu'il va disparaître dans cet endroit pour faire place à quelque chose d'un peu moins innocent.

Voici les débuts plus ou moins vierges de tous ces monstres de *Chez Laure*. Emmenées à la table d'hôte dans la splendeur maigre et belle de la jeunesse, ces filles sont assommées par un "peuple [de] grosses femmes" qui les séduisent en "leur payant des gourmandises," les entraînant dans les mêmes perversions. Le lecteur est donc averti implicitement du sort odieux

que cette oeuvre de corruption leur apportera. Cette initiation au vice porte cependant quasiment le teint sordide et agressif d'un viol, les grosses femmes "mises en l'air à l'odeur de leur jeunesse, se bouscuaient, faisaient autour d'elles une cour de vieux garçons inquiets." Peut-être la phrase la plus indicatrice de la véritable nature des clientes de *Chez Laure*, cette description rappelle deux mythologies de la femme sexuée : celle de la lesbienne et la femme sexuée figurées comme des hommes manqués, et celle de leur intuition féminine.

Décrivant ces femmes non seulement comme masculines mais comme étant littéralement mâles, le narrateur n'accorde pas à ces femmes la virilité puissante connotée traditionnellement par l'homme, mais les fait plutôt incarner métaphoriquement un troupeau de "vieux garçons", implicitement châtrés. La concrétisation de ce mythe, propagé aussi par Tarnowski et Parent-Duchâtelet, n'est pas le seul à rabaisser la femme à un état d'impuissance, de pathologie et de bassesse. Munies elles aussi de l'instinct pervers qui pousse Nana au vice, et qui émane de ses semblables, les femmes de *Chez Laure* ont l'habitude bestiale de Nana de flairer l'air pour détecter l'odeur de leur proie féminine. Elles possèdent explicitement la capacité mystérieuse et primitive d'identifier par l'odeur les autres femmes sexuées, surtout celles jouissant d'une jeunesse appétissante. Cet instinct révèle un goût pervers et "tribadesque" de rattraper, dans "un rapport qu'il ne faut pas prononcer," ce que la vieillesse et le vice ont volé. Aussi rabaisées que Nana par cet instinct, ces femmes incarnent une autre manifestation saisissante de la primitive, renforçant le mythe de la femme sexuée dans Nana.

C. Le culte de la femme sexuée

L'aspect immonde de ce peuple de lesbiennes âgées n'est pas, pourtant, le seul phénomène curieux à saillir de cette galerie du vice. Renforçant l'atmosphère tribadesque du restaurant, une jeune femme, habillée en homme - ou plutôt en "homme manqué" - rebute même la sensibilité brute de Nana (234). L'apparition de la "respectable" femme honnête, Mme Robert, qui donne un baiser long et sensuel à la patronne monstrueuse, annonce ouvertement sa vertu douteuse et rend un peu moins surprenant le fait qu'elle enlève Satin et devient plus tard la rivale lesbienne de Nana (234). Un autre lien condamnable entre les femmes du monde et cet endroit pervers est établi lorsque Nana aperçoit un groupe qui "la paralysa" (235) :

C'étaient des femmes chic, en grande toilette, avec leurs diamants. Elles venaient en partie chez Laure, qu'elles tutoyaient toutes, reprises d'un goût pervers, promenant des cent mille francs de pierreries sur leur peau, pour dîner là, à trois francs par tête, dans l'étonnement jaloux des pauvres filles crottées (235).

Évidemment, l'inclination mystérieuse qui a entraîné ces femmes riches à dîner dans ce cloaque pauvre et louche pour "trois francs par tête" se révèle comme un "goût" du "pervers." Trahies toutes par cette association assez intime avec cet environnement autant qu'avec Laure elle-même, qu'elles tutoient tout comme elles, ces femmes du monde sont également désignées comme sexuées et perverses. Le narrateur résume bien toute l'étendue du vice féminin qui s'infiltré chez les femmes de toutes les classes, quand il dit que ce vice se concentre chez Laure Piédefer dans "[. . .] cette foule très mélangée, où des robes déteintes, des chapeaux lamentables s'étaient à côté de toilettes riches dans la fraternité des mêmes perversions" (234).

L'église infâme de *Chez Laure* unit les femmes sexuées de chaque couche sociale dans une espèce de "fraternité" qui prend le visage mythique d'un culte primitif. La véritable nature de Laure se révèle ici, resplendissante dans son primitivisme païen :

Laure venait de se rasseoir, tassée de nouveau, avec la majesté d'une vieille idole de vice, à la face usée et vernie par les baisers des fidèles; et, au-dessus des assiettes pleines, elle régnait sur sa clientèle bouffie de grosses femmes, monstrueuse auprès des plus fortes, trônant dans cette fortune de maîtresse d'hôtel que récompensait quarante années d'exercice (234).

L'antithèse de toute religion patriarcale et civilisée, le culte de Laure s'oppose diamétralement à la divinité masculine et donc, se situe dans les cercles infernaux du vice primitif et du diabolique. Rappelant les images lascives et primitives des idoles païennes qui célèbrent un principe féminin, le narrateur évoque aussi à travers Laure et ses fidèles la forme extrêmement grosse et préhistorique de la figure, la "Vénus de Willendorf" autant que la "Vénus hottentote." Cette description rabaisse encore cette union de femmes par l'extrême primitivisme de la "déesse" grotesque qui s'y trouve l'objet des hommages de tous.

En fait, ce dualisme spirituel entre la divinité patriarcale absolue et la fraternité féminine maléfique s'étend à travers Nana. Per Buvik examine cette image dans son article, "Nana et les hommes" :

Le Dieu de Muffat est 'monarque absolu', dit Borie, non seulement paternel, mais aussi patriarcal. Il condamne la femme comme il défend la jouissance charnelle. [. . .] L'idéal de ce Dieu absolu semble être un monde masculin, un monde où les hommes, vivant dans une paix *fraternelle*, se soumettent à Dieu en fils obéissants et où la femme n'existe que comme une image de rêve, une image à la fois

séduisante et horrifiante.¹⁰

Pour Buvik, le meilleur exemple de la fraternité masculine divine dans Nana est résumé dans l'amitié paternelle qui existe entre le comte Muffat et Théophile Vénot. Représentant par excellence, à la fois de l'Église et de Dieu, selon Buvik, Vénot et sa relation consolatrice et spirituelle avec Muffat jure avec la fraternité maléfique et charnelle qui existe entre la plupart des femmes dans l'oeuvre.

De fait, une brève énumération de ces relations féminines douteuses et conspiratrices est fournie par Chantal Jennings dans son article "Lecture idéologique de Nana", où elle offre un aperçu de cet objectif narratif selon lequel la solidarité féminine est si suspecte :

C'est précisément pour humilier [les hommes] que Nana leur impose son aventure avec Satin et qu'elles prennent plaisir, toutes deux, à afficher leur 'mépris avoué de l'homme.' Ailleurs, le trio féminin parasite et conseiller de Nana, formé de Mme Malloir, Zoé et Tante Lerat, s'entend à merveille pour bernier les hommes et fait figure de groupuscule conspirateur. De fait, toutes les relations féminines du roman tendent à constituer une amorce de solidarité féminine, comme on en fait foi la fin tragique de Nana que seules les femmes sont venues veiller. Ce timide effort d'unité est d'ailleurs ressenti par les hommes qui déplorent 'le dévouement bête des femmes,' comme une injure personnelle, ou comme une sourde menace qui tend à mettre en cause leur hégémonie.¹¹

Unies toutes dans la "fraternité des mêmes perversions", dans une solidarité conspiratrice contre l'homme, les femmes sexuées du Théâtre des Variétés, le "bordel" de Bordenave, ainsi que la comtesse Sabine, les vieilles bonnes femmes de l'entourage domestique de Nana, les femmes de vice

provenant de chaque couche sociale chez Laure autant que la mangeuse d'hommes elle-même, Nana, servent toutes à créer dans le roman une toile de fond de la sexualité féminine comme maléfique, destructrice et primitive. Seules à échapper à cette désignation accablante de femme sexuée corruptrice sont Mme Hugon, la mère dévote de Georges et de Philippe Hugon, et Estelle, la fille du comte et de la comtesse Muffat. Pourtant, comme l'indique Chantal Jennings dans son article "La symbolique de l'espace dans Nana," c'est la virginité de celle-ci et la maternité de celle-là qui les sauve dans un monde textuel où la sexualité féminine se trouve damnée sous la forme [. . .] du mal absolu selon la perspective zolienne" (770).¹²

En fait, lorsque Nana réfléchit sur son instinct pour la destruction, ce n'est pas à sa nature perverse qu'elle songe, mais plutôt, au sexe féminin en général : "C'était un élargissement brusque d'elle-même, de ses besoins de domination et de jouissance, de son envie de tout avoir pour tout détruire. Jamais elle n'avait senti si profondément la force de son sexe" (315). Ce n'est pas Nana qui constitue la source enivrante et corruptrice de ses émanations primitives, mais plutôt "une toute puissance de femme, dont le public se grisait" (26). La clé du pouvoir maléfique et primitif de Nana se trouve non pas dans sa nature singulière, mais dans "son sexe assez fort pour détruire tout ce monde et n'en être pas entamé" (33).

Peuplé de ces légions de femmes sexuées de toutes les classes, qui sont vouées au vice et à la destruction, et imbu de la marque diabolique de la sexualité féminine, le monde textuel de Nana semble avoir situé son protagoniste tyrannique non seulement entre les cuisses satinées de Nana, mais plutôt dans la sexualité féminine en général. C'est sous le jour de ces

évidences que les commentaires de Jean Borie dans Zola et les mythes semblent un peu hâtifs :

C'est donc le peuple qui est à l'origine de la catastrophe, il est le bouillon de culture à partir duquel la maladie va pouvoir s'étendre : cette conception est très clairement exprimée dans le diptyque de L'Assommoir et de Nana, par le personnage de la courtisane, sortie des taudis de la Goutte d'Or et corrompant toutes les classes de la société. [. . .] Nous pouvons ainsi formuler cette contradiction : le mal vient du peuple, et il est imposé au peuple. La 'générosité' de Zola donne l'absolution, mais la vision sociale reste bloquée, et le restera nécessairement aussi longtemps que le corps demeura prisonnier dans son enfer.¹³

Comme la comtesse Sabine et ses pareilles, les femmes de *Chez Laure*, et les filles pauvres qui font les rues boueuses, Nana est femme, bien avant d'appartenir à une classe sociale. Un homme du bas peuple, bien évidemment, ne serait jamais capable d'effectuer le genre de destruction que Nana a engendrée - c'est grâce à son sexe uniquement, imprégné du mythe primitif, que Nana est triomphante dans sa guerre inavouée contre l'homme. Quant à la soi-disante "générosité" que Borie attribue à Zola, celui-ci tentant à sa façon, selon le critique, d'absoudre la malédiction du bas peuple dans son oeuvre, il semble qu'il n'existe pas dans Nana d'absolution pour la femme, prisonnière à tout jamais de l'enfer de son corps.

Notes

- ¹ Chantal Bertrand Jennings, "La symbolique de l'espace dans Nana," Modern Language Notes 88, 1-4 (1973) : 770.
- ² Jennings, "La symbolique," 771.
- ³ Colette Becker, "Introduction", Nana d'Émile Zola (Paris : Garnier, 1994) : LI-LII.
- ⁴ Becker, Nana, LI.
- ⁵ Paul Robert, Le petit Robert, (Paris : Le Robert, 1989) : 1814.
- ⁶ Alexandre Parent-Duchâtelet, De la Prostitution dans la ville de Paris au XIX^e siècle, (Paris : J.-B. Baillière, 1837).
- ⁷ Sander Gilman, Sexual Pathology and Difference : Stereotypes of Sexuality, Race and Madness, (Ithaca : Cornell University Press, 1985) : 95.
- ⁸ Gilman, Sexual Pathology, 97.
- ⁹ Gilman, Sexual Pathology, 94.
- ¹⁰ Per Buvik, "Nana et les hommes," Cahiers naturalistes 49 (1975) : 115.
- ¹¹ Chantal Bertrand Jennings, "Lecture idéologique de Nana," Mosaic X (été 1977) : 54.
- ¹² Jennings, "La symbolique," 770.
- ¹³ Jean Borie, Zola et les mythes ou de la nausée au salut, (Paris : Éditions du Seuil, 1971) : 26.

Chapitre V : *Le reflet du speculum dans Nana*

A. Le discours caché

Comme on l'a vu au premier chapitre, Zola arrive dans Nana par un médium tout autre que le naturalisme à "donner naissance" à une fresque textuelle de la sexualité féminine comme mythologique et primitive. Roland Barthes démontre dans son article "La mangeuse d'hommes," cet échec du naturalisme dans l'oeuvre de Zola ainsi que la vision énigmatique qui en résulte :

[. . .] Zola atteint à la vérité par d'autres voies que le naturalisme (en dépit des classifications scolaires). Zola est un épique, un déformateur; il déforme dans le sens d'une vérité d'exemple, non de nature; il ne copie pas la réalité, il l'exprime (comme on exprime la chair d'un fruit pour en extraire le suc) [. . .] Cette déformation géniale a permis à Zola de peindre, dans Nana la société du Second Empire avec l'espèce d'éloignement terrible d'un ethnologue étudiant une tribu Kwakiutl.¹

La constellation d'images primitives qui éclate dans Nana rend le commentaire de Barthes encore plus révélateur, malgré l'intention supposée du critique. Barthes se montre plus astucieux peut-être qu'il ne le pensait en liant métaphoriquement le modèle d'un scientifique, qui observe et s'éloigne d'un objet traité en primitif, à la vision zolienne de son sujet dans Nana, le demi-monde de la femme sexuée. Ce faisant, Barthes commence à éclairer les effets de la déformation et de la distanciation qui s'effectuent à l'intérieur de cette oeuvre.

Afin d'aborder le phénomène de la distance dans le texte, il faut

d'abord situer la voix qui transmet au lecteur le récit lui-même, et qui par conséquent, construit cet abîme entre sujet/narrateur et objet/femme sexuée. Cependant, cette perspective narrative ne lâche pas facilement son voile d'anonymité. L'amplification mythologique de Nana, selon Chantal Jennings dans son article "Lecture idéologique de Nana," provient d'une vision décidément masculine, quoique ambiguë :

C'est par la médiation du regard concupiscent de l'homme, en l'occurrence le catholique Muffat tourmenté par une conscience scrupuleuse, qu'est le plus souvent perçue Nana sous son aspect fantastique. Il n'en est pas toujours ainsi, cependant. Parfois, c'est le journaliste Fauchery qui est chargé de philosopher sur le rôle social de Nana, dans sa chronique sur 'La Mouche d'or'. Parfois, au contraire, il est impossible d'identifier clairement l'énonciateur du texte visionnaire sur Nana-démon.²

En outre, dans son article "Portraits d'une 'vraie fille'," Janice Best démontre la similarité de perspective qui existe entre le tableau, "Nana" de Manet et celle du roman de Zola, touchant aussi, par conséquent, à cette ambiguïté du point de vue dans Nana :

C'est donc par 'la stratégie des regards', non pas par le choix d'un modèle réel, que Manet, comme Zola, réussissent à faire le portrait d'une 'vraie fille'. Le tableau de Manet nous propose un point de vue dédoublé - à la fois objectif et subjectif, extérieur et intérieur - semblable à celui du roman de Zola et crée un même espace de l'ambiguïté et du transitoire.³

Cette multiplicité énigmatique des regards sur Nana, dans Nana, se révèle sous sa forme peut-être la plus étendue vers la fin du roman, dans la scène à l'hippodrome où le glas de la fortune de Vandeuves vient d'arriver,

et le tyran mythique qui s'en trouve responsable est finalement condamné explicitement :

Personne n'ignorait, dans le Paris galant et mondain, qu'il [Vandevres] jouait ce jour-là son dernier coup de cartes. [. . .] Et Nana, personne non plus ne l'ignorait, était la mangeuse d'hommes qui avait achevé celui-là, venue la dernière dans cette fortune ébranlée, nettoyant la place. (335)

Empruntant le regard subjectif non seulement d'un personnage du texte mais de tout "le Paris galant et mondain," le narrateur effectue une espèce de reportage omniscient d'une conscience collective. De cette manière, c'est la collectivité ici, ou d'ailleurs un simple personnage, qui construit et rabaisse Nana au niveau de la cannibale, du diable et du mythique. Cédant en grande partie devant la perspective des personnages du récit, le narrateur dans Nana livre le plus souvent les descriptions mythiques et condamnatoires de Nana par l'intermédiaire d'un personnage du texte.

En fait, Nana ne devient cible du regard direct du narrateur qu'à la dernière page du roman, comme le démontre Janice Best :

Curieusement, dans un roman du dévoilement, Nana n'est jamais montrée aux lecteurs qu'à travers les yeux des autres personnages qui, eux, effectuent son agrandissement mythique ainsi que sa mise à nu. Quand, enfin, le lecteur voit Nana directement, il ne reste plus rien d'elle qu'un 'charnier, un tas d'humeur et de sang, une pelletée de chair corrompue, jetée là, sur un coussin'.⁴

La juxtaposition de la multiplicité des regards - qui dominent la narration pendant l'oeuvre entière, observant et entrant en contact directement avec Nana - et de la vision singulière, presque climatique du narrateur, s'éloignant en grande partie du texte pour fournir la dernière image de Nana, construit

un dualisme particulièrement révélateur. D'abord, le choix du narrateur de priver le lecteur de son optique objective, sauf quand Nana apparaît sous son aspect le plus difforme, terrestre et primitif, semble indicatif d'un dévoilement de la véritable nature de la courtisane. Abrité contre les charmes et le primitivisme grisant de la femme sexuée par une distance narrative, amplifiée par les couches rassurantes de plusieurs regards subjectifs, le narrateur maintient l'intégrité de sa perspective objective. Les autres regards masculins du roman étant corrompus et "ensorcelés" par la prostituée, le narrateur semble être le seul à "voir clair." Pourtant, encore plus remarquable que le narrateur voilé et distancé dans Nana est sa ressemblance considérable à Zola lui-même dans la création de cette oeuvre.

Comme on l'a déjà vu, Zola s'est maintenu à une distance énorme de son sujet, le demi-monde de la femme sexuée. Jurant avec l'engagement rigoureux qu'exigeait la recherche minutieuse des autres romans dans la série des Rougon-Macquart, la documentation très pauvre sur laquelle Nana est basé, autant que l'ignorance ouvertement avancée de Zola pour son sujet, témoignent d'un effort soigné de ne pas entrer en contact direct avec la femme sexuée, et de la garder dans le royaume mythique de l'inconnu. Comme Parent-Duchâtelet, Zola a maintenu "l'intégrité" de sa perspective par une série d'intermédiaires tels que Henri Céard et d'autres amis, par des textes scientifiques et surtout une méthode romanesque distancée et scientifique. Ainsi protégé et éloigné d'un sujet traité en paria, Zola arrive à enfanter une symétrie, un jumelage entre sa perspective du sujet de la femme sexuée, extérieure au roman, et celle du narrateur à l'intérieur du texte. Comme son créateur, le narrateur exploite et s'abrite derrière les expériences et les observations d'une série d'autres personnages du texte,

n'apercevant directement son sujet qu'après que la mort a dévoré le corps qui posait une telle menace au regard masculin.

Cette distance narrative engendre, comme l'a indiqué Barthes, une remarquable déformation de la représentation dans Nana. Troublante autant que révélatrice, cette déformation d'optique narrative surgit surtout à travers l'aspect mythique et primitif de la femme sexuée dans ce roman. Liées étroitement aux figures mythiques qui regorgent dans la narration, plusieurs contradictions existent dans l'intrigue, dans les personnages et dans la fabrication même de la femme sexuée en particulier. En face de ces contradictions et de la déformation de cette représentation, la question se pose au lecteur de savoir vers quelle fin s'achemine le narrateur, muni d'une telle perspective déformatrice.

B. Le cannibalisme caché

Une figure des plus proéminentes de l'oeuvre, la mythique et fameuse cannibale ou "mangeuse d'hommes" apporte une dialectique soigneusement axée sur une présentation déformée. C'est cette appellation, parmi toutes les autres que porte Nana, qui désigne le plus explicitement l'identité et la culpabilité du protagoniste sauvage du récit. Le sourire même de la prostituée trahissant son cannibalisme particulier (32), l'opinion générale dans le texte ne laisse aucun doute quant à véritable désignation de Nana, cette "mangeuse d'hommes"(335) du demi-monde. Indiquant à la fois son crime et le sexe de ses victimes, la mangeuse d'hommes s'associe souvent avec l'acte dévorateur : "Nana, en quelques mois, les [les hommes] mangea goulûment, les uns après les autres. Les besoins croissants de son luxe enrageait ses appétits, elle nettoyait un homme d'un coup de dent" (401).

Pourtant, le régime de Nana dépasse énormément les minables hors-d'oeuvres que constituent ses clients masculins. Avalant non seulement sa proie masculine, mais aussi tout ce que le travail viril et le privilège mâle a octroyé à ces hommes, Nana effectue son oeuvre de destruction la plus émasculante et donc, la plus infâme au regard masculin :

[I]l y avait là-bas, dans un coin de province, des ouvriers noirs de charbon, trempés de sueur, qui, nuit et jour, raidissaient leurs muscles et entendaient craquer leurs os, pour suffire aux plaisirs de Nana. Elle dévorait tout comme un grand feu, les vols de l'agio, les gains du travail. Cette fois, elle finit Steiner, elle le rendit au pavé, sucé jusqu'aux moelles, si vidé, qu'il resta même incapable d'inventer une coquinerie nouvelle. (401)

Quant aux héritages riches de ses victimes, symboles prestigieux d'un pouvoir patriarcal, légué dans l'histoire surtout des pères aux fils privilégiés, Nana les traite avec le même dédain et la même désinvolture qu'elle ne le ferait avec un sac de bonbons :

Ferme à ferme, prairie à prairie, elle croqua l'héritage, de son air gentil, sans même s'en apercevoir, comme elle croquait entre ses repas un sac de pralines posé sur ses genoux. Ça ne tirait pas à conséquence, c'étaient des bonbons. Mais un soir, il ne resta qu'un petit bois. Elle l'avalait d'un air de dédain, car ça ne valait même pas la peine d'ouvrir la bouche. (402)

Surtout remarquables sont les figures du néant qui font surface dans ces manifestations d'ingestion cannibale et matérielle : "À chaque bouchée, Nana dévorait un arpent. [. . .] tout y passait, dans un engloutissement d'abîme; et il y eut même un cours d'eau, une carrière à plâtre, trois moulins qui disparurent" (402). Afin d'examiner le langage de cette figure du néant engouffrant, il faut d'abord désigner le produit pour lequel ces hommes

paient de telles sommes : grosso modo, le corps de Nana et l'acte sexuel qu'il promet. Une relation s'établit subitement pour le client de Nana entre le coût et la perte. Chaque pénétration de la courtisane coûte, en revanche, une petite "bouchée" d'argent, d'héritage et par conséquent, de pouvoir. Comme l'homme perd brièvement le membre déclarant tout privilège mâle dans son commerce sexuel avec Nana, il le perd, figurativement et à toujours dans la ruine totale qu'elle effectue. Ainsi, la consommation vorace de Nana devient celle du mythique *vagina dentata*. L'homme, autant que tous ses biens et tout son pouvoir, y sont "engouffrés" par "l'abîme" horrifiant de la femme.

Pourtant, en tombant sur la véritable alimentation de la courtisane, l'on y trouve un contraste saillant avec celle de son alimentation mythique. Aussi remarquable que son cannibalisme est le manque considérable de chair animale dans le régime de la courtisane. Nana, ainsi que les autres prostituées du roman, mangent très peu de viande (98). Nana en particulier, dans un acte qui répète le nettoyage complet effectué par son cannibalisme, se contente de simplement sucer les os (42). Par conséquent, la mangeuse d'hommes s'alimente plutôt des régals frivoles d'une enfant gâtée : des pots de pommade entiers et des livres de pralines (42), des radis (43), des bonbons, des pâtés, des oranges (165) et ainsi de suite. Aussi révélatrice que son cannibalisme, l'alimentation peu solide de Nana constitue une autre manifestation de son infériorité.

Traitant de la théorie médicale du dix-neuvième siècle sur l'alimentation dans son chapitre "The Patriarchal Texts of Meat," Carol J. Adams examine la symbiose philosophique entre le colonialisme patriarcal de ce siècle, et la consommation de la viande dans son oeuvre The Sexual Politics of Meat. Selon Adams, les propagandistes de la supériorité blanche

au dix-neuvième siècle, surtout le Docteur George Beard, ont affiché la viande comme l'aliment le plus évolué et donc, supérieur aux autres :

To him [Beard], and for many others, cereals and fruits were lower than meat on the scale of evolution, and thus appropriate foods for the other races and white women, who appeared to be lower on the scale of evolution as well. Racism and sexism together upheld meat as white man's food.⁵

Conformément au statut farouchement primitif de Nana, les "sauvages" et les femmes que désigne Beard arrivent à subsister avec une alimentation dépourvue de viande pour les raisons suivantes :

Because savages are 'little removed from the common animal stock from which they are derived. They are much nearer to the forms of life from which they feed than are the highly civilized brain-workers, and can therefore subsist on forms of life which would be most poisonous to us. Secondly, savages who feed on poor food are poor savages, and intellectually far inferior to the beef-eaters of any race'.⁶

Dans la véritable galerie de manifestations primitives qui ressortent de la femme sexuée dans ce roman, le régime peu substantiel et pour la plupart végétarien de Nana révèle aussi les besoins simplistes d'un être inférieur et primitif.

Cependant, comme on l'a vu auparavant en examinant les figures de l'amazone et de la mangeuse d'hommes, le cannibalisme de Nana constitue une qualité des plus damnantes du primitivisme. Adams démontre comment et pourquoi ce mythe du cannibale s'est popularisé dans l'Europe colonialiste

:

As Europeans explored the continents of North and South America and Africa, the indigenous peoples of those lands became accused of cannibalism - the ultimate savage act.

Once labeled as cannibals, their defeat and enslavement at the hands of civilized, Christian whites became justifiable. W. Arens argues that the charge of cannibalism was part and parcel of the European expansion into other continents.⁷

La figure du cannibale implique une négation complète de l'hierarchie ordonnée dans la civilisation européenne, négation et irrévérence que démontre Nana en mangeant les biens et les fils mêmes de sa société patriarcale. Ceux qui se trouvent coupables de ce crime de cannibalisme méritent, comme le démontre Adams, une oppression qui est néanmoins inévitable pour maintenir le statu quo européen. Nana est donc doublement maudite par son alimentation "réelle" autant que mythique, révélant la consommatrice primitive, digne du destin atroce qui l'attend.

Pourtant, une contradiction énorme existe dans cette représentation figurative de la mangeuse d'hommes - celle qui éclaire la déformation inhérente à la narration. Image traditionnellement masculine dans la mythologie populaire, la mangeuse d'hommes éclate curieusement dans la compagnie des ogres, des dieux grecs et des sauvages masculins. Bien que ce soit Nana qui porte explicitement le titre damnant, les véritables cannibales du récit se cachent derrière la grandeur mythique de l'héroïne. Examinant les images de la prostituée chez Flaubert, Zola et Maupassant dans son article "La Croqueuse d'hommes", Lynda A. Davey jette de la lumière sur un cannibalisme bien plus insidieux que celui de Nana, implicite dans le texte :

À vrai dire, les hommes dans Nana sont les véritables gourmands et leur mets préféré n'est certainement pas la cuisse de poulet. Fauchery s'exclame à propos de Nana : 'Oh, là, là, elle est bien boulotte! Y a de quoi manger'. Le jeune Georges Hugon, en comparant Nana à du sucre, rit

d'un rire de 'bébé gourmand', [. . .] Au théâtre, Bordenave, voulant rassurer Nana qui est mécontente de recevoir le prince et ses amis dans sa loge, lui dit : 'Ils ne vous mangeront pas'; la réponse du prince n'est guère rassurante : 'Mais ce n'est pas sûr.' Quant au comte Muffat, son obsession prend la forme d'une gourmandise sexuelle : 'une puberté goulue d'adolescent' et 'une gloutonnerie d'enfant qui ne laissait pas de place à la vanité ni à la jalousie'.⁸

L'étude de Davey témoigne d'un dualisme remarquable, amalgamé dans la structure du cannibale dans Nana. Davey y examine en détail l'image de la prostituée comme produit consommé autant que consommatrice. Par conséquent, un jeu commence à s'élever donc, entre l'image mythique de la mangeuse d'hommes, fournie par le narrateur, et les paroles et les actions explicites des hommes cannibales, tous affamés de la femme sexuée.

En effet, le concept de la femme sexuée comme aliment ou produit charnel était assez courant au dix-neuvième siècle, et même de nos jours, comme l'indique l'extrait d'un manuel pour les clients des "filles de joie", une espèce de *Michelin* dix-neuviémiste sur les bordels, cité par Carole J. Adams dans The Sexual Politics of Meat :

The abess has just put the kipehook on all other purveyors of the French flesh market. She does not keep her meat too long on the hooks, though she will have her price; but nothing to get stale here. You may have your meat dressed to your own liking, and there is no need of cutting twice from one joint; and if it suits your taste, you may kill your own lamb or mutton for her flock is in prime condition, and always ready for sticking.⁹

Témoigné superbement dans ce texte encodé de métaphores, le lien que cette vision masculine établit entre l'acte sexuel, et la violence destructive de la consommation, ne peut pas être plus clair. Traitée en aliments, bonbons ou

animaux destinés à l'abattoir, la femme sexuée incarne métonymiquement l'immanence complète d'un morceau de chair inerte, sans esprit, sans intellect et donc digne de l'oppression et de la violence qui l'avait transformée en marchandise.

C'est la convergence de cette vision, courante à l'époque, de la prostituée dévorée, et de la construction narrative de la courtisane dévoratrice qui est troublante ainsi qu'extrêmement révélatrice. Du fait, Davey touche légèrement à l'effet de cette déformation de perspective :

[C]es mêmes héroïnes, des consommatrices, basculent soudainement du côté des 'consommées', s'offrant ainsi au plaisir goulé des bourgeois. [. . .] Soumise à l'attention de la vision bourgeoise, la femme consommatrice se mue en femme dévoratrice incarnant les fantasmes et les craintes de la classe masculine.¹⁰

Ce déplacement du rôle du cannibale dans Nana, effectué par le narrateur, révèle en effet, comme l'indique Davey, une angoisse aiguë chez la classe masculine. Pourtant, il reste à déterminer l'origine de cette peur qui a engendré une telle déformation.

En fait, la figure de la mangeuse d'hommes est, avant tout, une structure de renversement. Comme l'image de l'amazone, l'homme voit reflétée dans la cannibale la même oppression et l'acte dévorateur qu'il effectue sur la femme. La déformation intrinsèque de l'image de la mangeuse d'hommes voile et renverse les véritables dynamiques de la prostitution - celles qui proposent la vente et la possession de la chair féminine pour la consommation masculine. C'est à travers le mythe de la mangeuse d'hommes que les hommes projettent et perçoivent l'oppression qu'ils effectuent sur la femme, et peut-être sur l'animal aussi, et donc, font

l'expérience indirecte de cette même oppression. C'est donc derrière la grandeur mythique de la mangeuse d'hommes que se cache la consommation masculine.

C. Le travesti

L'horreur qu'engendre Nana se doit donc en grande partie au fait qu'elle renverse l'ordre traditionnel, et agit en homme. Cependant, l'aspect masculin de Nana ne se limite pas à son cannibalisme. D'autres conduites, curieusement masculines de nature, se retrouvent assez fréquemment chez la courtisane. Du fait, ses longues séances devant son miroir, où Nana paraît aussi ensorcelée devant l'image de son corps que le sont les hommes :

Elle faisait tomber jusqu'à sa chemise; puis, toute nue, elle s'oubliait, elle se regardait longuement. C'était une passion de son corps, un ravissement du satin de sa peau et de la ligne souple de sa taille, qui la tenait sérieuse, attentive, absorbée dans un amour d'elle-même. (200)

Dans cette vignette d'auto-érotisme, Nana fixe son propre corps du même regard distancé que les personnages masculins du roman, le rendant "autre" et donc entité séparée, un objet d'infatuation. En fait, Nana répète parfaitement l'obsession extrêmement visuelle qu'ont les hommes pour sa chair dans cet "amour d'elle-même." Cependant, le comportement masculin de Nana dépasse ce regard érotique et viril qu'elle jette sur son propre corps, pour faire surface également dans sa peur presque instinctive de ce même corps sexué.

Curieusement pareille à l'horreur du comte Muffat, troublé des visions de la "bête" diabolique en contemplant les cuisses et les hanches de la courtisane (202), la peur qu'éprouve Nana devant ces mêmes traits semble

être sans origine : "Une glace l'arrêta, elle s'oublia comme autrefois dans le spectacle de sa nudité. Mais la vue de sa gorge, de ses hanches et de ses cuisses redoublait sa peur" (354). Dans sa terreur, Nana, comme Muffat, désigne par une étrange intuition les parties exagérées de son corps les plus indicatives de l'Hottentote - sa gorge, ses cuisses et ses hanches - comme les catalyseurs de sa peur. Dans ces traits "primitifs" de la femme sexuée, Muffat et Nana trouvent l'origine de leurs fantasmes sexuels autant qu'une source de malédiction infernale. Fournissant au regard des hommes les affichements ultimes de l'altérité et du primitivisme de la femme sexuée, ces objets de désir ou de peur masculins semblent avoir transféré leur signification à la courtisane. Se figurant ainsi, Nana prend un point de vue décidément masculin et distancé sur son propre corps, perspective partagée par les hommes du texte ainsi que par le narrateur.

Peut-être que le renversement sexuel le plus remarquable du texte provient du courant lesbien qui serpente à travers Nana. Ce renversement se manifeste en partie dans la déformation qui métamorphose en hommes manqués les lesbiennes âgées, comme on l'a vu précédemment dans le cas du restaurant *Chez Laure*. Ici, le lien entre le lesbianisme et la masculinité devient explicite - les lesbiennes monstrueuses de *Chez Laure* incarnent métaphoriquement des hommes castrés. Cependant, encore plus significative que cette inversion d'identité sexuelle chez les lesbiennes de *Chez Laure* est l'existence même du thème lesbien dans cette oeuvre.

Malgré les scènes choquantes d'amour saphique qui imprègnent l'intrigue de Nana - telles que les multiples images érotiques du rapport lesbien entre Nana et Satin, et les descriptions d'une légion de lesbiennes *Chez Laure* - Zola n'a jamais osé donner une place à l'homosexualité

masculine dans ses romans. John C. Lapp constate dans son article "The Watcher Betrayed and the Fatal Woman : Some Recurring Patterns in Zola":

It may seem strange to speak of timidity with regard to Zola, but there is no doubt that he was afraid to undertake a novel on homosexuality, or even to introduce into various works the homosexual overtones he had planned in the notes.¹¹

En outre, Naomi Schor examine cette même contradiction inhérente au choix de Zola de cette représentation bornée : "Zola, that fearless iconoclast, drew the line at overt representations of male homosexuality. Whereas in Nana, he titillates the reader with descriptions of a lesbian restaurant, and takes Nana's relationship with Satin to its logical conclusion [. . .]".¹² La motivation de cette vision romanesque, si unilatérale à l'égard de l'homosexualité, constitue une curiosité des plus significatives dans Nana.

Étant donné ce dualisme narratif, la question qui se pose au lecteur est de savoir pourquoi le narrateur donne libre cours à son désir d'examiner le demi-monde homosexuel de la femme dans Nana, tandis que l'homosexualité masculine constitue le dernier tabou dans l'oeuvre de Zola. John C. Lapp tente d'expliquer cette appréhension de l'auteur et cette omission narrative en l'appelant une manifestation de "timidité" chez l'auteur.¹³ En outre, Lapp cite un ami de Zola, le Docteur Georges Saint-Paul, pour offrir une autre explication de l'absence "d'inversion" ou d'homosexualité masculine dans l'oeuvre de Zola :

[M]ale inversion was out of the question. Saint-Paul's explanation is that Zola became aware of the problem rather late, when the Rougon-Macquart had already been planned, and that he could not have interrupted the series to undertake the complicated research that would have been necessary to treat the subject [. . .].¹⁴

Pourtant, en négligeant certains faits saillants, les explications de Lapp et de Saint-Paul ne touchent guère à cette problématique dans l'oeuvre de Zola. D'abord, cette "timidité" de Zola n'a pas abrité l'auteur contre l'inculpation d'obscénité. Certes, le lesbianisme fournit une forme "d'obscénité" bien plus provoquante que l'homosexualité masculine dans la perspective masculine, surtout dans une société qui se dépeint comme farouchement hétérosexuelle. Néanmoins, l'amour sapphique dans Nana passait pour obscène à l'époque, ce qui n'a pas empêché l'auteur de l'inclure dans ce texte. Il s'agit ici, donc, d'une espèce de "timidité" extrêmement sélective dans le cas de Zola. D'ailleurs, si Zola n'avait pas le temps nécessaire pour effectuer une étude minutieuse de l'homosexualité masculine afin d'en traiter dans la série Rougon-Macquart, cet obstacle n'a pas empêché l'écrivain d'écrire sur le lesbianisme et sur la prostituée, muni d'une étude dérisoire comme dans le cas de Nana. Malgré l'ambiguïté entraînée par le choix très sélectif de Zola, c'est l'ajout curieux du lesbianisme dans Nana qui sert à éclairer les véritables dynamiques sexuelles dans l'oeuvre.

Conformément au phénomène de renversement sexuel intrinsèque à l'intrigue de Nana - qui projette une série de rôles et de comportements masculins sur la femme sexuée - l'homosexualité, ou plutôt la bisexualité de Nana et de ses semblables arrivent à déformer encore plus la véritable identité sexuelle de la prostituée. Les commentaires de Naomi Schor dans son article "Mother's Day : Zola's Women," servent à éclairer l'origine de cette projection de masculinité sur la femme sexuée : "There is no female *persona* of a male author who does not bear, Minerva-like, the imprint of her maker : when Baudelaire dubbed Emma Bovary a 'bizarre androgyne', he was in effect describing most of the memorable heroines of Stendhal, Balzac,

and Zola as well."¹⁵

L'amazone, la cannibale, le diable, la bête, le primitif, l'homme manqué : cette galerie de rôles mythiques qui déplacent une conduite ou un persona masculin sur la femme fait du lecteur de Nana plutôt le spectateur d'une représentation shakespearienne, dans la mesure où à l'époque du dramaturge anglais, les personnages féminins n'étaient en réalité que des hommes déguisés en femme. Ce transfert sexuel, selon Naomi Schor, finit par répondre à l'absence d'homosexualité masculine dans Nana et dans l'oeuvre entière de Zola :

Thus Zola's women are connected with the author's (latent) homosexuality in two ways : first, male homosexuality is transcoded into female homosexuality; second, the women separate the men from the men. Thus, while I would agree with Julia Kristeva that women in the modern psychological novel are a 'pseudo-center,' I would qualify her statement that, in this center, 'man seeks man'.¹⁶

En dépit des efforts douteux de Schor pour évaluer la sexualité de l'écrivain, sa théorie sur le transfert sexuel qui se manifeste dans l'oeuvre de Zola sert à expliquer l'existence de la femme androgyne et bisexuelle dans Nana. Cependant, cette espèce de transfert, dans le contexte dont parle Schor, constitue la création d'un regard masculin narratif au lieu d'un produit de la homosexualité refoulée présumée de l'écrivain.

En effet, la figure de la femme sexuée dans Nana paraît, dans cette perspective, comme un substitut métonymique de l'homme, un reflet du regard masculin qui la crée. Mais il faut noter d'abord un dualisme saisissant à l'intérieur de ce transfert sexuel. Évidemment, le transfert qui s'effectue dans Nana n'octroie pas aux femmes les qualités masculines les plus

valorisées par une société patriarcale et homophobe.¹⁷ Au contraire, à travers cette figure, le regard masculin semble léguer figurativement à la femme la bestialité supposée de son désir turpide, la voracité de son propre appétit sexuel cannibalesque, la tyrannie destructrice de l'oppression qu'il effectue lui-même, autant que la "pathologie" de ses propres sentiments homosexuels, vagues et troublants.

C'est la présence saisissante de ces manifestations de bassesse primitive et pathologique, déplacées sur la femme sexuée, qui rend possible l'absence masculine dans ce domaine du primitif. Comme on l'a vu précédemment, les scientifiques qui tentaient de prouver l'infériorité catégorique de l'Africain, surtout à travers les parties génitales dites "primitives" de la femme hottentote, ont convenablement éliminé les parties génitales masculines de leur champ de recherche. D'ailleurs, Parent-Duchâtelet a osé tout examiner dans ce cloaque des plus immondes qu'il appelait la prostitution - tout sauf les hommes qui, historiquement, ont suscité, financé et participé à cette industrie charnelle. Que cela soit le primitivisme insinué par "l'infériorité" africaine, soit par la purulence de la prostitution, soit par la pathologie de l'homosexualité, la sexualité masculine s'éloigne le plus possible du primitif en s'offrant le statut d'un tabou des plus sacrés.

D. Le reflet du speculum

Mais le primitivisme que ce tabou abrite surgit néanmoins ailleurs, témoigné par l'objectif narratif distancé et difformateur de Nana. Cet objectif, qui impose la vision masculine de son propre primitivisme sur la femme sexuée, constitue un phénomène auquel Naomi Schor touche

légèrement : "In the nineteenth-century French novel, woman's lack, her empty space, functions as a blank screen onto which male authors can project any monstrosity ranging from the love of death to the loss of reason."¹⁸ Pourtant, c'est Luce Irigaray dans son recueil d'essais Speculum de l'autre femme, qui approfondit le plus notamment les dynamiques du transfert qui s'opère à travers le regard du sujet/homme sur l'objet/femme :

Car là où [le sujet] (se) projette un quelque chose à absorber, à prendre, à voir, à posséder... et encore un sol sur lequel se tenir debout, une glace où se mirer, il a déjà affaire à une autre specularisation. Dont le caractère retors est son inaptitude même à (le) dire ce qu'elle représente. Mettant la quête de 'l'objet' en abîme. Sans terme. Le plus amorphe quant à l'idée, le plus apparemment 'chose' si l'on veut, la matière la plus opaque, (s')ouvre sur un miroir d'autant plus pur qu'il ne se connaît pas, et qu'on ne lui connaît pas, de reflets.¹⁹

Comme le démontre la distance remarquable qui caractérise la narration autant que la méthode adoptée par l'auteur de Nana, la "mise en abîme" de la femme sexuée surgit surtout de son statut mythique et primitif. Incarnant le "continent noir," "le sol" immanent qui permet la transcendance du sujet, et "la matière la plus opaque," la femme sexuée devient digne de dissection mais non pas de compréhension. Pourtant, le primitivisme que reflète la femme sexuée dans Nana provient du regard masculin qui l'a construite. C'est dans ce transfert où la femme androgyne devient le "speculum de l'autre femme" d'Irigaray, le reflet, distancé du regard masculin, de l'homme lui-même.

Transformée en mythe, distancée de l'auteur autant que du narrateur, et difformée par une série de transferts figuratifs, la grandeur mythique de la femme sexuée dans Nana devient le camouflage qui cache ce que le

narrateur/regard masculin nie en lui-même. Autrement dit, selon cette mythologie, la femme sexuée parvient à incarner le primitivisme que l'homme cherche à ne pas admettre. C'est cette négation du primitivisme en l'homme qui engendre une telle absence masculine dans le domaine du primitif dans Nana, autant que dans les études scientifiques qui l'ont influencé. L'extrême altérité de la femme sexuée constitue donc l'instrument avec lequel le regard masculin s'éloigne non seulement de la femme, mais surtout, de lui-même.

Notes

¹ Roland Barthes, "La mangeuse d'hommes," dans Roland Barthes : Oeuvres Complètes, ed. Éric Marty, Tome I, (Paris : Éditions du Seuil, 1993) : 492.

² Chantal Bertrand Jennings, "Lecture idéologique de Nana," Mosaic X (été 1977) : 48.

³ Janice Best, "Portraits d'une 'vraie fille' : Nana , tableau, roman et mise-en-scène," Cahiers naturalistes 66 (1992) : 162.

⁴ Best, "Portraits," 165.

⁵ Carol J. Adams, The Sexual Politics of Meat, (New York : Continuum, 1994) : 30.

⁶ Adams, Sexual Politics, 30.

⁷ Adams, Sexual Politics, 31.

⁸ Lynda A. Davey, "La croqueuse d'hommes : Images de la prostituée chez Flaubert, Zola et Maupassant," Romantisme XVII, 57 (1987) : 63.

⁹ Adams, Sexual Politics, 24.

¹⁰ Davey, "La croqueuse," 60.

¹¹ John C. Lapp, "The Watcher Betrayed and the Fatal Woman : Some Recurring Patterns in Zola," Une fenêtre ouverte sur la création : Essais sur la littérature française, Études publiées in memoriam John C. Lapp par Cynthia B. Kerr (Paris : Place, 1983) : 105.

¹² Naomi Schor, "Mother's Day : Zola's Women," Critical Essays on

Émile Zola, VII (Boston : G.K. Hall, 1986) :140.

¹³ Lapp, "The Watcher," 283.

¹⁴ Lapp, "The Watcher," 283.

¹⁵ Schor, "Mother's Day," 140.

¹⁶ Schor, "Mother's Day," 140.

¹⁷ Le mot "homophobie," désignant la peur de la homosexualité, est un mot qui est entré dans le vocabulaire courant, tout indéfendable qu'il soit sur le plan étymologique.

¹⁸ Schor, "Mother's Day," 140.

¹⁹ Luce Irigaray, Speculum de l'autre femme, (Paris : Éditions de Minuit, 1974) : 166.

Conclusion

L'oeuvre que nous lègue Zola à travers Nana dépasse le statut réductionniste et moraliste d'un simple traité dénonçant la courtisane. Vêtue de la gaze opaque du mythe primitif, Nana trace la fabrication autant que la prolifération d'un protagoniste qui résiste à tout effort de compréhension rationnelle, protagoniste qui ne connaîtrait jamais le jugement impartial de la justesse humaine, car elle est jugée et condamnée par tout ce qui débouche sur le royaume mythique. En fait, Nana n'a commis aucun crime. Agissant en bonne capitaliste, Nana a profité du pouvoir que le regard masculin lui a accordé. Pourtant, aux yeux du patriarcat dans cette mythologie, la plus grande injure se trouve dans la rupture de son monopole d'exploitation, surtout si sa propre faiblesse s'ouvre passivement à cette nouvelle concurrente.

C'est pour cette infraction surtout que Nana est châtiée dans le corps qui a exercé un pouvoir si redoutable sur les hommes du roman, et peut-être sur Zola aussi. La désagrégation corporelle et grotesque de Nana marque le dénouement de ce pouvoir mystificateur autant que la fin du roman. Ce châtiment révèle le plus âprement la désignation de Nana comme tyran puni, ou plus simplement comme Jean Borie l'indique, comme la coupable :

La question que pose Zola est passionnée et moralisée. Il ne s'agit pas d'enquête objective, d'analyse historique, mais de la recherche d'un coupable, et même *du* coupable. La suprême instance ne peut être au fond que mythique, bien qu'elle s'incarne souvent dans un corps de femme, pour donner naissance à un de ces monstres dévoreurs et lubriques

que sont Nana ou la Fernande de *Travail*. Ces personnages ne comptent guère, nous l'avons dit, en tant qu'individus. Ils sont, au plus haut point, des représentants, des figures.¹

Ainsi entamée par son rôle borné et écrasant de "figure" mythique, la confection romanesque, vide et muette, que constitue Nana sert à représenter ou à refléter tout ce que le regard masculin/narratif y projette.

C'est dans le transfert qui s'effectue entre le regard masculin/narratif et la femme sexuée dans Nana que se révèle tout un réseau d'images mythiques et primitives de la femme sexuée. Au service du narrateur, ces images forment un outil aussi indéterminable qu'efficace dans la culpabilisation de la femme dans Nana. Par contre, lorsqu'on examine le rôle des hommes dans cette thématique primitive, l'oeuvre entière témoigne de l'absence masculine de tout ordre fondamentalement mythique et abaissant. Même les manifestations singulières du primitivisme chez les hommes n'illustrent pas leur véritable nature comme dans le cas des femmes, mais plutôt la contamination primitive apportée aux hommes par les femmes. Malgré la qualification de "poèmes des désirs du mâle"² que Zola a attribuée à cette oeuvre, le désir du mâle dans Nana se trouve le plus souvent supplanté et même effacé par une autre force encore plus destructrice et basse.

Certes, en traçant le va-et-vient des messieurs dans le cadre de l'herméneutique, c'est le désir mâle qui déclenche la ruine spirituelle, physique et financière des hommes du roman. Ce sont eux qui sont tous pris par le délire de "posséder" Nana; ce sont les hommes qui "pénètrent" de leur propre volonté et par leur propre désir le demi-monde ainsi que la femme sexuée qui l'habite. Chantal Jennings résume le rôle joué par ces hommes-

intermédiaires :

L'invasion progresssive du grand monde par le demi-monde va se faire par le truchement de la femme et de la force d'attraction qu'elle exerce sur l'homme. Dans cette évolution les hommes jouent un rôle de liaison : présents à la fois dans les deux mondes, comme en témoignent les deux chapitres des réceptions chez les Muffat et chez Nana (III et IV), ils deviennent porteurs de la lésion qu'ils introduisent au sein de leur propre société.³

Pourtant, à travers la vision narrative d'un ouvrage de "poèmes du désir du mâle," ce désir se trouve transformé en une contagion émasculante, apportée par la femme sexuée. Par conséquent, le rôle masculin dans son propre échec semble se récrire sous le nom de la femme.

Lorsque Muffat songe à sa propre désagrégation, celle de sa famille ainsi que celle de toute sa classe, sa propre participation dans cette folie destructrice n'y figure guère :

C'était cela : en trois mois, elle [Nana] avait corrompu sa vie, il se sentait déjà gâté jusqu'aux moelles par des ordures qu'il n'aurait pas soupçonnés. Tout allait pourrir en lui, à cette heure. Il eut un instant conscience des accidents du mal, il vit la désorganisation apportée par ce ferment, lui empoisonné, sa famille détruite, un coin de société qui craquait et s'effondrait. (201)

Si la vision obsédée de Muffat se sauve de toute responsabilité pour son échec ainsi que celui de sa classe, il n'est pas moins remarquable que le narrateur partage cette même vision unilatérale. Afin de raconter la lente invasion responsable de la ruine des Muffat et de toute l'aristocratie, le narrateur choisit une entité catégoriquement féminine comme tyran dans cette destruction massive :

On eût dit que la chaise longue de Sabine, ce siège unique de soie rouge, dont la mollesse autrefois détonnait, s'était multipliée, élargie, jusqu'à emplir l'hôtel entier d'une voluptueuse paresse, d'une jouissance aiguë, qui brûlait avec la violence des feux tardifs. (364)

Cette valse, justement la valse canaille de la *Blonde Vénus*, qui avait le rire d'une polissonnerie, pénétrait le vieil hôtel d'une onde sonore, d'un frisson chauffant les murs. Il semblait que ce fût quelque vent de la chair, venu de la rue, balayant tout un âge mort dans la hautaine demeure, emportant le passé des Muffat, un siècle d'honneur et de foi endormi sous les plafonds. (364)

La valse de la *Blonde Vénus* étant la métaphore de l'hypersexualité destructrice et "hottentote" de Nana, elle envahit l'aristocratie pour la dominer d'une façon aussi insidieuse que la chaise longue de Sabine, qui incarne aussi le symbole par excellence de la lascivité de la femme sexuée. Ces deux images s'imbriquent pour démontrer en microcosme la menace dévoreuse et tyrannique que constitue la sexualité féminine à travers Nana. Mais si la sexualité féminine constitue la figure qui monopolise incessamment l'objectif du narrateur de Nana; si elle se trouve difformée et amplifiée au plus haut degré de son statut mythique et indéterminable; si les hommes se trouvent sans défense devant son pouvoir ensorcelant, où est donc ce fameux recueil de "poèmes du désir du mâle" qui caractérise, selon Zola, cette oeuvre qui porte le nom d'une femme?

Qualifiée par Chantal Jennings de "somme des projections fantasmatiques masculines" ainsi que de "bouc émissaire chargé de tous les maux et de tous les péchés du monde,"⁴ Nana incarne la création pure de la vision masculine. Nouvelle Ève, Nana a été créée selon les principes

"naturalistes" de Zola qui sont néanmoins parvenus à nier l'humanité de la femme. Cette négation d'humanité chez Nana facilite sa construction mythique pour mieux l'insérer dans son rôle de tentatrice, responsable de la chute humaine. En effet, c'est la science déformée de Zola qui est mise au service de nos mythes, de nos paradigmes les plus enracinés, tout en étant leur progéniture. Pourtant, en dehors de son créateur masculin à l'extérieur du texte, Nana se trouve l'objet d'une création "infratextuelle", effectuée incessamment par le regard collectif de l'homme au cours du roman. Ainsi fabriquée à travers plusieurs étapes narratologiques successives de la vision masculine, Nana trahit dans son corps les fixations de ses créateurs.

Envahissant le texte de son corps métaphorisé, Nana récite les craintes du regard masculin à travers ses cuisses de cavale et sa petite bouche de cannibale; elle déclame sa luxure bestiale dans son corps poétisé de Primitive, voué à l'acte sexuel. En fait, toute la chair de Nana se trouve inscrite dans la vision lyrique du désir masculin. Depuis son aspect érotique jusqu'à son visage le plus néfaste et cauchemardesque, Nana incarne dans sa chair textuelle les fantasmes du désir masculin autant que la terreur qu'inspire ce désir lorsqu'il ne sait pas se maîtriser. Bref, c'est dans le corps de Nana, qui constitue le corps du texte, où s'incarne textuellement les poèmes du désir du mâle.

Nana est donc, comme l'indique Zola, une oeuvre des poèmes du désir du mâle, mais ce désir se trouve encodé dans le corps immanent et muet de la femme. Niant toute possibilité de réciprocité avec la femme sexuée dans la méthode qui a engendré Nana ainsi que dans le texte même, Zola effectue un transfert qui permet une autre "spécularisation" comme l'indique Irigaray.⁶ Abrité derrière ce transfert, le regard masculin trouve son agneau sacrificiel

en l'Autre, afin d'expié les péchés de son propre désir dégradant. C'est donc la mort expiatoire de Nana qui paie les travers de ses créateurs, marque la capitulation du désir du mâle, et qui maintient le silence de cette créature mythique qui, en acceptant la bassesse masculine, a historiquement permis la transcendance mâle.

Notes

¹ Jean Borie, Zola et les mythes ou de la nausée au salut, (Paris : Éditions du Seuil, 1971) : 71.

² Zola cité par Per Buvik dans "Nana et les hommes," Cahiers naturalistes 49 (1975) : 108.

³ Chantal Bertrand Jennings, "La symbolique de l'espace dans Nana," Modern Language Notes 88, 1-4 (1973) : 769.

⁴ Chantal Bertrand Jennings, "Lecture idéologique de Nana," Mosaic X (été 1977) : 48, 54.

Bibliographie

- Adams, Carol J. The Sexual Politics of Meat. New York : Continuum, 1994.
- Baguley, David. Fécondité d'Émile Zola : roman à thèse, évangile, mythe. Toronto : University of Toronto Press, 1973.
- Barnett, Richard-Laurent. "Fleshing Out Meaning : Of Poetic Disembodiment in Zola's Nana." Sub-stance XVIII, 60 (1989) : 95-104.
- Barthes, Roland. "La mangeuse d'hommes," dans Roland Barthes : Oeuvres Complètes. Ed. Éric Marty. 1993. Tome 1. Paris : Éditions du Seuil, 491-3.
- Beauvoir, Simone de. Le deuxième sexe. 1949. 2 tomes. Paris : Gallimard, 1976.
- Becker, Colette. Introduction. Nana. d'Émile Zola. Paris : Garnier, 1994.
- Beizer, Janet. "Uncovering Nana : The Courtesan's New Clothes." L'Esprit créateur 25:2 (été, 1985) : 45-56.
- Berta, Michel. De l'androgynie dans les Rougon-Macquart et deux autres études sur Zola. New York : P. Lang, 1985.
- Bertrand Jennings, Chantal. L'éros et la femme chez Zola : de la chute au paradis retrouvé. Paris : Klincksieck, 1977.
- . "Zola's Women : The Case of a Victorian 'Naturalist'." Atlantis 10:1 (automne, 1984) : 26-36.

- . "Current Trends in Zola Scholarship." University of Toronto Quarterly 50:3 (printemps, 1981) : 26-36.
- . "La symbolique de l'espace dans Nana." Modern Language Notes 88, 1-4 (1973) : 764-774.
- . "Lecture idéologique de Nana." Mosaic X (été 1977) : 47-54.
- . "Les trois visages de Nana." French Review 44:2 (1971) : 117-128.
- Best, Janice. "Portraits d'une 'vraie fille' : Nana , tableau, roman et mise-en-scène." Cahiers naturalistes 66 (1992) : 157-166.
- Borie, Jean. Zola et les mythes ou de la nausée au salut. Paris : Éditions du Seuil, 1971.
- . Le tyran timide : le naturalisme de la femme au XIX^e siècle. Paris : Klincksieck, 1973.
- Brooks, Peter. "Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée." Romantisme 63 (1989) : 66-86.
- Buvik, Per. "Nana et les hommes." Cahiers naturalistes 49 (1975) : 105-124.
- Chitnis, Bernice. Reflecting on Nana. London : Routledge, 1991.
- Corbin, Alain. The Foul and the Fragrant. Cambridge: Harvard U.P., 1986.
- Davey, Lynda A. "La croqueuse d'hommes : Images de la prostituée chez Flaubert, Zola et Maupassant." Romantisme XVII, 57 (1987) : 59-66.
- Gilman, Sander. Sexual Pathology and Difference : Stereotypes of Sexuality, Race and Madness. Ithaca : Cornell University Press, 1985.
- . "Black Bodies, White Bodies : Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature." Critical Inquiry 12:1 (automne, 1985) : 204-242.
- Greaves, A. A. "Zola féministe : de la femme fatale à la femme libérée."

Cahiers de l'UER 5 (automne 1980) : 47-52.

- Irigaray, Luce. Speculum de l'autre femme. Paris : Éditions de Minuit, 1974.
- Kaempfer, Jean. Émile Zola : d'un naturalisme pervers. Paris : J. Corti, 1989.
- Krakowski, Anna. La condition de la femme dans l'oeuvre d'Émile Zola. Paris : A.-G. Nizet, 1974.
- Lapp, John C. "The Watcher Betrayed and the Fatal Woman : Some Recurring Patterns in Zola." Une fenêtre ouverte sur la création : Essais sur la littérature française. Études publiées in memoriam John C. Lapp par Cynthia B. Kerr. Paris : Place, 1983, 276-284.
- Latre, Alain de. Le réalisme selon Zola : archéologie d'une intelligence. Nice: Presses Universitaires de France, 1975.
- Macrobe, Ambroise. La flore pornographique : glossaire de l'école naturaliste, extrait des oeuvres d'Émile Zola et de ses disciples. Genève : Slatkine Reprints, 1968.
- Malinas, Y. Zola et les hérédités imaginaires. Paris : Expansion scientifique française, 1985.
- Matlock, Jann. Scenes of Seduction : Reading Difference in Nineteenth-Century France. New York : Columbia University Press, 1994.
- Minogue, Valérie. "Jame's Lady and Zola's Whore : The Inscription of the Heroine in the Text in The Portrait of a Lady and Nana." Naturalism in the European Novel : New Critical Perspectives. VII. New York : Berg, 1992, 245-264.
- Mitterand, Henri. Zola et le naturalisme. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

- Niess, Robert J. "Victimes." Cahiers de l'UER 5 (automne, 1980) : 53-58.
- Parent-Duchâtelet, Alexandre. De la prostitution dans la ville de Paris. Paris : J.-B. Baillière, éd. de 1837.
- . De la prostitution dans la ville de Paris. 1836. Réédité sous le titre La prostitution à Paris au XIX^e siècle. Présenté et annoté par Alain Corbin. Paris : Éditions du Seuil, 1981.
- Perry, Katrina. "Containing the Scent : 'Odor di femina' in Zola's Nana." Cincinatti Romance Review 10 (1991) : 158-68.
- Rocheouste, Maryse. "Images catamorphes zoliennes : deux chapitres de Nana." Les cahiers naturalistes 60 (1986) : 105-112.
- Schor, Naomi. Breaking the Chain : Women, Theory, and French Realist Fiction. XIV. New York : Columbia UP, 1985.
- . "Dreaming Dissymmetry : Barthes, Foucault, and Sexual Difference." Men in Feminism. Ed. Alice Jardine and Paul Smith. IX. New York : Methuen, 1987, 98-110.
- . "Le Sourire du Sphinx: Zola et l'énigme de la féminité." Romantisme 13-14 (1977) : 183-194.
- . "Mother's Day : Zola's Women." Critical Essays on Émile Zola VII. Boston : G.K. Hall, 1986, 130-142.
- Steins, Martin. "L'épisode africain de Fécondité." Les Cahiers naturalistes 48 (1974) : 164-182.
- . "Zola colonialiste." Revue des langues vivantes 1 (1975) : 15-30.
- Viti, Robert. "A Woman's Time, A Lady's Place : Nana and Au bonheur des dames." Symposium 44:4 (hiver, 1990-1991) : 291-300.
- Warren, Jill. "Zola's View of Prostitution in Nana." The Image of the Prostitute in Modern Literature. Ed. Pierre L. Horn and Mary Beth

Pringle. New York : Ungar, 1984, 29-41.

Zola, Émile. L'Assommoir. 1877. Notes et commentaires de Auguste Dezalay. Paris : Fasquelle, 1983.

---. Émile Zola : Correspondance. III 1887-1880. éd. de B. H. Bakker. Montréal : Les Presses Universitaires de Montréal; Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1982.

---. Nana. Notes et commentaires de Maurice Le Blond. Paris : Éditions Eugène Fasquelle, 1928.