

**LES DESCRIPTIONS VESTIMENTAIRES DANS
TROIS ROMANS DE ZOLA**

**LES DESCRIPTIONS VESTIMENTAIRES DANS
TROIS ROMANS DE ZOLA :
LA CURÉE, NANA, ET AU BONHEUR DES DAMES**

par

LESLEY VAN HAZEL - HUDSON, B.A.

A Thesis

Submitted to the School of Graduate Studies

in Partial Fulfilment of the Requirements

for the Degree

Master of Arts

McMaster University

© Copyright by Lesley van Hazel - Hudson, December 1999

**MASTER OF ARTS (1999)
(French)**

**McMaster University
Hamilton, Ontario**

TITLE : Les descriptions vestimentaires dans trois romans de Zola

AUTHOR : Lesley van Hazel - Hudson, B.A. Honours (McMaster University)

SUPERVISOR : Professor Owen Morgan

NUMBER OF PAGES : 91

ABSTRACT

In La Curée, Nana, and Au Bonheur des Dames, from Émile Zola's Rougon - Macquart series, dress and undress are essential to the narrative. We will show that descriptions of clothing serve not only an ornamental but also a functional role. The descriptions, through symbolism and metaphor, repeatedly underline the central themes of the novel. The staging of a grand spectacle is the link between the novels and the consequent notions of illusion and reality are expressed through descriptions of clothing.

In La Curée a man's status and power is reflected by the beauty of his wife's shoulders and the depth of her plunging neckline. We witness the downfall of Renée, the Parisian doll, whose glorious and extravagant gowns are seen as a false reflection of her husband's success. Externally, Nana is the personification of sex, and internally she is filth which oozes to the surface, symbolically staining her gowns in a fitting metaphor for the Second Empire. Fabric and clothing permeate all aspects of the grand department store, the Bonheur des Dames, where clothing reveals the feelings and exposes the strengths and weaknesses of the characters just as the merchandise, from coats to corsets, is displayed for all to see. All is laid bare in a frenzy of dress and undress and clothing in these novels symbolizes, above all, the excess of the Second Empire.

Acknowledgements

My thanks go to Professor Owen Morgan for his guidance in writing this thesis, to Caroline Bayard for encouraging me to pursue graduate studies, to my husband, Jan Pieter, and my children Roland, Ilke and Tyson for their understanding and support.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	2
CHAPITRE I - <u>La Curée</u>	7
CHAPITRE II - <u>Nana</u>	29
CHAPITRE III - <u>Au Bonheur des Dames</u>	54
CONCLUSION.....	79
BIBLIOGRAPHIE.....	89

Introduction

Dans la littérature de la mimésis, les vêtements font partie des « petits faits vrais » qui contribuent à donner aux textes cet air d'authenticité que Roland Barthes appelle un « effet de réel »¹ Les romanciers réalistes du XIXe siècle multiplient les descriptions vestimentaires pour donner l'impression de la vie, pour ancrer leurs récits dans une réalité connue du lecteur. L'entreprise mimétique n'est pas sans risques, car les descriptions minutieuses tendent à figer les personnages dans l'espace et le temps, à suspendre le flux narratif, à « trancher » sur le récit. Jean Ricardou a parlé à ce propos de « cassure », soit de « belligérance textuelle » : « la description, écrit-il, ne s'accomplit qu'en perturbant le récit qui la reçoit »². A la parution de Madame Bovary, le romancier Duranty a critiqué ce qu'il appelait « l'obstination de la description » chez Flaubert, et les frères Goncourt ont noté dans leur Journal, à propos du même roman : « Les accessoires y vivent autant et presque au même plan que les gens. Le milieu des choses y a tant de relief autour des sentiments et des

¹ Roland Barthes, « L'Effet de Réel » Communications, no. 11 (1968) : 88.

²Jean Ricardou, Nouveaux problèmes du roman (Paris : Éditions du Seuil, 1978), 24, 27.

passions qu'il les étouffe presque »³

Évidemment, les romanciers eux-mêmes étaient parfaitement conscients du problème. Déjà Balzac avait soin de dépasser l'effet mimétique dans ses descriptions vestimentaires, en leur donnant des valeurs indicielles et symboliques : elles pouvaient ainsi jouer un rôle explicatif, éclairer l'action et anticiper certains développements du récit. Voici, par exemple, la description de Crevel que l'on trouve au début de La Cousine Bette.

Vers le milieu du mois de juillet de l'année 1838, une de ces voitures nouvellement mises en circulation sur les places de Paris nommés des *milords* cheminait, rue de l'Université, portant un gros homme de taille moyenne en uniforme de capitaine de la Garde nationale.

Dans le nombre de ces Parisiens accusés d'être si spirituels, il s'en trouvent qui se croient infiniment mieux en uniforme que dans leurs habits ordinaires, et qui supposent chez les femmes des goûts assez dépravés pour imaginer qu'elles sont favorablement impressionnées à l'aspect d'un bonnet à poil et par le harnais militaire. (...) Aussi, croyez que le ruban de la Légion d'honneur ne manquait pas sur la poitrine, crânement bouclée à la prussienne.⁴

Pour éviter l'effet d'enlèvement produit par les longs passages descriptifs, Flaubert utilisait la technique de l'éclatement, du fractionnement. Renonçant aux inventaires commentés à la manière de Balzac, il décrivait ses principaux personnages dans une série d'images successives et provisoires, en adoptant le point de vue d'un autre personnage. C'est ainsi, par exemple, qu'Emma Bovary commence sa vie fictive : Flaubert se sert de Charles Bovary pour la présenter, il nous la fait voir telle que Charles la voit, épousant la perspective de ce dernier pour accompagner pas à pas la découverte qu'il fait de cette femme inconnue

³ Journal, 10 décembre 1860, cité par Colette Becker, « Lire le réalisme et le naturalisme » Journal, (Paris : Dunod, 1992), 113.

⁴ Honoré de Balzac, La Cousine Bette (édition de la Pléiade), 55.

qui ne tarde pas à l'éblouir. Si Charles remarque, par exemple, la « robe de merinos bleu garnie de trois volants » que porte Emma, c'est qu'il est tout de suite frappé par son élégance, assez surprenante pour une ferme.

On sait que Zola attachait une grande importance aux « petits faits vrais », et c'est ce qui donne à ses romans leur incontestable valeur ethnographique. Pour décrire certaines robes portées par Renée Saccard, « la poupée parisienne » de La Curée, il a découpé dans Le Figaro de janvier, avril et mai 1870 des articles décrivant les toilettes du bal de la Cour, les premières sorties au Bois de Boulogne, les conflits des dames du monde avec leurs couturières. On y trouvait, par exemple, des détails de ce genre : « L'Impératrice en vert tendre, très tendre, recouverte d'une demi-jupe en tulle bouillonnant blanc, à lame d'argent »⁵ Dans le roman, cela devient : « (Renée) était vraiment divine. Sur une première jupe de tulle, garnie, derrière, d'un flot de volants, elle portait une tunique de satin vert tendre, bordée d'une haute dentelle d'Angleterre, relevée et attachée par de grosses touffes de violettes ». ⁶ Et pendant ses visites au Bon Marché et au Louvre, par la documentation d'Au Bonheur des Dames, le romancier a scrupuleusement aligné des listes d'étoffes. « Il a compulsé, avec la même application, écrit Henri Mitterand, des catalogues, sans doute pour le plaisir de ces mots à la technicité séductrice - et parfois exotique - autant que pour l'exactitude des documents »⁷ On retrouve ce déferlement de tissus dans les trois grandes

⁵ Cité par Henri Mitterand dans La Curée, (édition de la Pléiade), 55.

⁶ Émile Zola, La Curée (Paris : Livre de Poche, 1984), 32.

⁷ Émile Zola, Carnets d'Enquêtes, (Paris : Plon, 1986), 191.

scènes qui montrent la croissance du magasin d'Octave Mouret : la présentation des nouveautés d'hiver, celle des nouveautés d'été et la grande exposition du blanc.

Nous reviendrons, dans les pages qui suivent, à la question de la mimésis, ainsi qu'au travail d'écriture qui donne aux descriptions vestimentaires de Zola leur accent particulier. Mais nous nous attacherons surtout à démontrer comment le romancier, renouvelant, à la suite de Flaubert, la technique balzacienne, cherche à réduire l'écart entre les descriptions et le récit en accumulant dans les passages descriptifs des éléments qui servent à organiser notre lecture du texte : les descriptions vestimentaires jouent ainsi le rôle de la « mémoire » du récit, car ils stockent des détails significatifs qui nous renvoient sans cesse aux thèmes centraux .⁸ Nous montrerons aussi que les vêtements et les tissus sont à l'origine de certaines métaphores réapparaissantes, et qu'ils portent souvent une charge symbolique.

Nous avons choisi d'étudier trois romans de Zola, La Curée, Nana, et Au Bonheur des Dames. Sans aucun doute, le premier et le troisième sont les romans les plus « vêtus » des Rougon-Macquart : dans Au Bonheur des Dames, au demeurant, l'écart entre les descriptions et le récit est, dans un sens, aboli complètement, puisque les vêtements et les tissus sont la source même de la fortune d'Octave Mouret et le principal objet du désir de ses clientes. En revanche, Nana est un roman « dévêtu », car le deshabillage de la courtisane est une des préoccupations majeures du texte. Mais il s'agit d'une deshabillage progressif, d'un véritable strip-tease, et, comme le souligne Peter Brooks, « le dévoilement finit par aboutir à un voile, ici le voile ultime : le sexe de la femme, inconnaissable, non

⁸ Philippe Hamon, « Qu'est qu'une description », Poétique no 12 (1972) : 465-485.

représentable ».⁹ Et lorsque les vêtements ne sont pas enlevés, ils jouent, eux aussi, un rôle indiciel et symbolique, c'est-à-dire ils servent à produire du sens.

⁹ Peter Brooks, « Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée », Romantisme no 63, (1989) : 76.

Chapitre I - La Curée

Dans La Curée, Zola nous donne à voir, comme le montre Colette Becker, « le spectacle d'une société qui ne semble vivre que pour le luxe et la fête ». Il « rompt l'enchantement provoqué par le spectacle merveilleux, pour ouvrir les coulisses, montrer l'envers du décor et ramener de l'illusion au réel. »¹ Le spectacle, ou l'illusion et la réalité, sont à la base de la métaphore du théâtre qui est « l'élément de cohérence et le principe structurant fondamental du texte. »²

Renée est la reine de la société folle et dégradée de Paris sous le Second Empire. La Curée est l'histoire de la conquête de Paris par Aristide Saccard et en même temps « la chronique d'une étrange époque de folie et de honte. »³ Renée personnifie Paris et elle est, comme Paris, la victime innocente de la destruction et de la manipulation de son mari

¹ C. Becker, « Illusion et réalité, » dans La Curée de Zola où « La Vie à outrance » (Paris : Sedes 1987) : 122.

² Ibid., p.119.

³ Henri Mitterand, préface de La Curée (Paris : Livre de Poche, 1984), 7.

Aristide et de son fils Maxime. Elle est le corps qui, comme le dit Jean Borie, « cache »⁴ la réalité sociale. Dans ce roman qui représente la poursuite de « l'or et la chair», nous assistons au déclin de Renée entre les mains d'Aristide et de Maxime.

Zola dénonce l'excès et la destruction de la société parisienne sous Napoléon III, et la fête permanente symbolise le chaos qui règne et consomme Paris.⁵ Renée est bien habillée pour la fête permanente. Dans le roman la structure dramatique s'appuie largement sur la montée en puissance de la dette vestimentaire, et plus sa femme s'habille, plus Saccard la ruine. Les vêtements de Renée sont symboliques, et non seulement comme le reflet de la fortune de Saccard. Les descriptions des vêtements et du corps nu reflètent aussi les thèmes et les oppositions qui abondent dans le roman. Les contrastes et la dualité dominant dans ce livre, dont le thème principal est l'or et la chair.

Dans le cinquième chapitre, Renée porte sa « fameuse robe de satin couleur buisson, sur laquelle était brodée toute une chasse au cerf, avec des attributs, des poires à poudre, des cors de chasse, des couteaux à larges lames. »⁶ Cette robe est l'emblème de La Curée, et elle démontre l'opposition sauvage / civilisé. La robe est à la mode, mais le motif de la chasse est une vieille tradition. Zola précise ensuite que Renée met à la mode « les coiffures antiques que Maxime dut aller dessiner pour elle au musée Campana, récemment ouvert. »⁷

⁴Jean Borie, Zola et les mythes ou de la nausée au salut (Paris : Éditions du seuil, 1971),40.

⁵ Henri Mitterand, préface de La Curée (Paris : Livre de Poche, 1984), 8.

⁶ Emile Zola, La Curée (Paris : Livre de Poche, 1984), 216.

⁷ Ibid., p.216

Encore une fois, c'est le contraste du vieux et du nouveau, une robe qui est à la mode contrastée à la vieille tradition de la chasse et à une coiffure antique.

Renée apparaît au premier chapitre dans une calèche, en train de rentrer à l'hôtel Saccard qui est « en toilette de gala ». ⁸ Déjà, elle est bien couverte de couches d'étoffes.

Dès le début, les vêtements de Renée sont décrits avec beaucoup de détails :

Elle portait, sur une robe de soie mauve, à tablier et à tunique, garnie de larges volants plissés, un petit paletot de drap blanc, aux revers de velours mauve, qui lui donnait un grand air de crânerie. Ses étranges cheveux fauve pale, dont la couleur rappelait celle du beurre fin, étaient à peine cachés par un mince chapeau orné d'une touffe de roses du Bengale. Elle continuait à cligner des yeux avec sa mine de garçon impertinent, son front pur traversé d'une grande ride, sa bouche, dont la lèvre supérieure avançait, ainsi que celle des enfants boudeurs. Puis, comme elle voyait mal, elle prit son binocle, un binocle d'homme, à garniture d'écaille, et, le tenant à la main sans se le poser sur le nez, elle examina la grosse Laure d'Aurigny tout à son aise, d'un air parfaitement calme. »⁹

Par la suite, Renée sera progressivement déshabillée, mais en même temps ses toilettes deviennent de plus en plus magnifiques. Il s'agit d'un déshabillage au sens propre et au sens figuré. La deuxième partie de la description précitée affirme l'importance des yeux de Renée. Avec « sa mine de garçon » et « le binocle d'homme, » Zola introduit la confusion qui entoure le sujet du sexe de Renée, mais cette description souligne aussi les yeux de Renée qui ne voient pas. Zola décrit la lèvre supérieure de Renée qui « avançait, ainsi que celle des enfants boudeurs ». La description des lèvres et des yeux de Renée est la première allusion à une poupée, une image fréquemment employée à propos de Renée. La

⁸ Ibid., p.28.

⁹ Ibid., p.14.

Curée est l'histoire du dévoilement de Renée, qui est habillée et déshabillée comme une poupée pendant tout le roman.

Rentrée dans la vestibule, qui « était d'un grand luxe », Renée entre dans ce décor de théâtre qui est l'hôtel Saccard.¹⁰ L'image de Renée apparaît dans « une immense glace », sur le premier palier de l'escalier : « Renée montait, et, à chaque marche, elle grandissait dans la glace ; elle se demandait, avec ce doute des actrices les plus applaudies, si elle était vraiment délicieuse, comme on le lui disait. »¹¹ Le texte de La Curée renvoie sans cesse à l'univers du spectacle, donc à l'opposition de l'être et du paraître. Renée monte pour s'habiller pour le dîner, tandis que Saccard salue les personnes qui arrivent:

Il leur serrait la main, leur adressait des paroles aimables. Petit, la mine chafouine, il se pliait comme une marionnette : et, de toute sa personne grêle, rusée, noirâtre, ce qu'on voyait le mieux, c'était la tache rouge du ruban de la Légion d'honneur, qu'il portait très large.¹²

L'ostentation et l'exhibition se révèlent dans les vêtements de Saccard, qui porte le ruban rouge de la Légion d'honneur. Il joue son rôle de maître de maison comme une marionnette. Il prie Renée de descendre : elle passe « devant son miroir, elle s'arrêta, se regarda d'un mouvement machinal. Elle eut un sourire involontaire, et descendit. »¹³ Sa toilette n'est décrite qu'au moment où elle est vue par les autres. Renée admire souvent le reflet de ses vêtements dans la glace, dans son appartement et chez le couturier, Worms. La

¹⁰ Ibid., p.29.

¹¹ Ibid., p.30.

¹² Ibid., p.32.

¹³ Ibid., p.31.

glace est une surface froide qui souligne l'importance dans le roman de l'apparence, l'exhibitionnisme, le spectacle et le voyeurisme. Renée entre dans « sa toilette magnifique », et le spectacle est décrit ainsi :

Quand Renée entra, il y eut un murmure d'admiration. Elle était vraiment divine. Sur une première jupe de tulle, garnie, derrière, d'un flot de volants, elle portait une tunique de satin vert tendre, bordée d'une haute dentelle d'Angleterre, relevée et attachée par de grosses touffes de violettes ; un seul volant garnissait le devant de la jupe, où des bouquets de violettes, reliés par des guirlandes de lierre, fixaient une légère draperie de mousseline. Les grâces de la tête et du corsage étaient adorables, au-dessus de ces jupes d'une ampleur royale et d'une richesse un peu chargée. Décolletée jusqu'à la pointe des seins, les bras découverts avec des touffes de violettes sur les épaules, la jeune femme semblait sortir toute nue de sa gaine de tulle et de satin, pareille à une de ces nymphes dont le buste se dégage des chênes sacrés ; et sa gorge blanche, son corps souple, était déjà si heureux de sa demi-liberté, que le regard s'attendait toujours à voir peu à peu le corsage et les jupes glisser, comme le vêtement d'une baigneuse folle de sa chair. ¹⁴

Cette longue description des vêtements et du corps de Renée montre bien la thématique de l'exhibitionnisme et du voyeurisme qui court d'un bout à l'autre du roman. La description continue, et dans les fins cheveux jaunes de Renée se trouve une « branche de lierre, retenue par un noeud de violettes ». Ici, elle porte des fleurs et des plantes, du lierre et des violettes. Dans sa troisième toilette, la « robe de satin vert » qu'elle porte dans la serre, elle « ressemblait à une grande fleur, rose et verte » ¹⁵ Les nombreuses références aux fleurs dans les descriptions de Renée laissent entendre qu'elle n'est qu'une décoration florale. Elle ressemble aux fleurs exotiques et fragiles de la serre où elle fait l'amour avec Maxime.

À la fin de la première description, de la « toilette magnifique » de Renée, Zola fait

¹⁴ Ibid., p.32.

¹⁵ Ibid., p.57.

mention des yeux de celle-ci : ses yeux, « que le noir du parc Monceau avait emplis d'ombre, clignaient devant ce flot brusque de lumière, lui donnaient cet air hésitant des myopes, qui était chez elle une grâce.»¹⁶ Les yeux aveugles de Renée nous rappellent son isolement, un vide et, ici, le contraste de la lumière et de l'ombre.

Pour la grande soirée aux Tuileries, Renée porte :

Une simple robe de gaze blanche, mais garnie d'une multitude de petits volants découpés et bordés d'un filet de velours noir. La tunique, de velours noir, était décolletée en carré, très bas sur la gorge, qu'encadrait une dentelle mince, haute à peine d'un doigt. Pas une fleur, pas un bout de ruban; à ses poignets, des bracelets sans une ciselure, et sur sa tête, un étroit diadème d'or, un cercle uni qui lui mettait comme une auréole.¹⁷

La réaction de l'Empereur à Renée et à sa robe est la suivante: « Voyez donc, général, une fleur à cueillir, un mystérieux oeillet panaché blanc et noir. »¹⁸ Renée est devenue une fleur. Elle n'est qu'une décoration florale. Elle porte des « bracelets sans une ciselure », qui nous font penser à une esclave. (Aussi, après les tableaux vivants, quand elle est « nue », Renée « se trouve sans un lambeau, avec des cercles d'or, comme une esclave. »)¹⁹ Le diadème qui paraît comme une auréole nous fait penser à une déesse ou à un ange. Zola emploie donc les images d'une fleur, d'une esclave, d'un ange ou d'une déesse en décrivant Renée. Libre dans l'amour, Renée est l'esclave de Saccard et de la mode . Le contraire d'une déesse ou d'un ange est le diable.

¹⁶ Ibid., p.33.

¹⁷ Ibid., p.152.

¹⁸ Ibid., p.153.

¹⁹ Ibid., p.308.

Renée, Maxime et Aristide forment une triade d'aberrations. Les couples ne fonctionnent pas normalement. Renée et Maxime, belle-mère et beau-fils, ont des relations incestueuses. « Décidément, c'est une nouvelle Phèdre que je vais faire », notait Zola dans son dossier préparatoire. Saccard ne s'intéresse ni à sa femme ni à son fils. Il s'occupe de sa fortune et ne joue ni le rôle du père ni celui du mari. Renée est « une grande fille, d'une beauté exquise et turbulente », et elle « trouva Saccard petit, laid, mais d'une laideur tourmentée et intelligente qui ne lui déplut pas ; »²⁰ La soeur de Renée, Christine, le trouve, elle aussi, « vieux et laid ». Au sujet de son mariage arrangé avec Renée, Saccard pense qu'il « avait fait un marché d'or, une dot superbe, une femme belle à le faire décorer en six mois, et pas le moindre charge.»²¹ Pour lui, Renée n'est qu' une décoration et une bonne affaire. Elle devient le reflet de sa richesse et un symbole de sa fortune. Dans La Curée, Saccard fait bâtir un nouveau Paris, en démolissant le vieux dans un « feu de joie » et dans la débauche.²²

Maxime est « un être neutre, blond et joli », un « étrange avorton », qui « adorait (...) vivre dans les jupes (...) des femmes » et « restait toujours un peu fille ».²³ La marquise d'Españet disait de Maxime : « Voilà un garçon qui aurait dû naître fille ».²⁴ Il représente

²⁰ Émile Zola, La Curée (Paris : Livre de Poche, 1984), 89.

²¹ Ibid., p.91.

²² Ibid., p.9.

²³ Ibid., p.206, p.120.

²⁴ Ibid., p.121.

un être androgyne. En s'habillant pour le bal chez Blanche Muller, Renée déclare : « Je suis un homme, moi » et pendant leurs nuits d'amour dans la serre, « Renée était l'homme ». ²⁵ Au café Riche, quand Maxime regarde Renée, « il n'était plus bien sûr de son sexe » ²⁶ Renée et Maxime sont deux reflets étranges. Incertains de leur sexe, les deux personnages, par leurs relations incestueuses, représentent l'opinion de Zola sur la société louche et folle de Paris sous Napoléon III. L'inversion sexuelle dans La Curée souligne le désordre et introduit un système contre-nature.

Renée et Maxime font l'amour dans la serre, un espace clos, chaud, suffocant et artificiel. L'opposition de l'artificiel et du naturel est bien évidente dans l'essence de la serre, qui est un endroit clos où l'on cultive les plantes exotiques ou délicates. La serre, espace exotique, artificiel, étouffant et confiné, malgré ses murs de verre, est en même temps lieu de refuge et lieu de l'amour criminel. L'exotique est opposé à la civilisation, et ce lieu végétal est éloigné de l'espace d'or, l'hôtel Saccard. La chaleur artificielle de la serre où Renée et Maxime font l'amour invite une comparaison avec l'enfer, et cela s'oppose à la froideur que Renée éprouve souvent dans le roman.

Renée a un appétit sexuel insatiable et son pouvoir tyrannique se fait sentir à travers sa position sexuelle dominante. ²⁷ La posture sexuelle soumise de Maxime est indicative de sa faiblesse et de son manque de virilité. Zola fait une comparaison entre Renée et le sphinx

²⁵ Ibid., p.205.

²⁶ Ibid., p171.

²⁷ M. Rochecouste, «Isotopie catamorphe : un paragraphe de *La Curée*, » dans La Curée de Zola où « La Vie à outrance » (Paris : Sedes 1987) : 47.

noir de la serre, en précisant que Renée « semblait la soeur blanche de ce dieu noir. »²⁸ M.

Rochecouste explique la signification du monstre moitié lion, moitié femme:

En ce contexte mythologique, il est approprié que le sphinx soit comparé à un « dieu noir », mais la description de Renée comme sa « soeur blanche » semble ironique au premier abord, car cette comparaison fraternelle qui met en relief la culmination du clair-obscur, établit celle-ci et la confirme en tant que déesse noire, donc malveillante. Cette opposition évoque un négatif montrant de façon caractéristique un renversement des lumières et des ombres par rapport à la réalité : Renée devient pour ainsi dire un cliché, une épreuve négative.²⁹

La représentation métaphorique de Renée comme le sphinx blanc sert à souligner sa double nature. Les oppositions l'entourent : blanc et noir, femme et bête, lumière et ombre, mère et amant, chasseur et proie.

Renée a honte de ses relations incestueuses avec Maxime, et en même temps, « son dernier orgueil était d'être mariée au père mais de n'être que la femme du fils. »³⁰ Quand Renée a besoin de cinquante mille francs, Sidonie lui suggère un « rendez-vous » avec M de Saffré, mais Renée dit qu'elle « aime encore mieux (son) mari »³¹ Elle finit par coucher de nouveau avec Saccard et, après avoir rêvé « un coin de paradis surhumain où les dieux goûtent leurs amours en famille, elle roulait à la débauche vulgaire, au partage de deux

²⁸ Ibid., p.205.

²⁹ M. Rochecouste, « Isotopie catamorphe : un paragraphe de *La Curée*, » dans *La Curée de Zola* où « La Vie à outrance » (Paris : Sedes 1987) : 46.

³⁰ Ibid., p.222.

³¹ Ibid., p.230.

hommes. »³² Pendant les tableaux vivants, « elle avait un sourire aigu qui cherchait à se faire humble, elle quêtait sa proie avec des supplications de louve affamée qui ne cache ses dents qu'à demi. »³³ C'est une louve qui nourrit les désirs de deux hommes, lesquels se comportent comme deux frères plutôt que comme père et fils--on pense à Romulus et Rémus et à Rome, une autre cité détruite par la folie et par la débauche.

Le soir où Renée et Maxime vont au café Riche, Renée dit : « Je suis un homme, moi ». « Coiffée d'un simple ruban bleu », elle ressemble à « un vrai gamin ». Elle brûle et elle étouffe, et elle porte « un domino de satin noir » avec un capuchon et « une grande blouse de satin noir qui lui montait jusqu'au cou. » Renée est « regardée et admirée à la clarté d'un cigare », et Maxime déclare : « Diable! Il faut que je veille sur toi, si je veux te ramener saine et sauve à mon père. ». Les vêtements noirs et l'exclamation de Maxime font penser au diable et à l'enfer.³⁴ Renée représente l'opposition de l'ange et du diable. Au Café Riche, Renée est violée par Maxime. Le désordre se manifeste dans le ruban froissé qu'elle ne peut pas renouer.

Quand Renée veut emprunter cinquante mille francs à son père, son malaise affectif s'exprime par l'inconfort qu'elle éprouve dans ses vêtements, qui sont en opposition avec tout ce que l'hôtel Béraud représente :

Elle avait eu la sottise, dans sa hâte, de choisir un costume de soie feuille morte à longs volants de dentelles blanches, orné de noeuds de satin, coupé

³² Ibid., p.231.

³³ Ibid., p.274.

³⁴ Ibid., p.158.

par une ceinture plissée comme une écharpe. Cette toilette, que complétait une petite toque à grande voilette blanche, mettait une note si singulière dans l'ennui sombre de l'escalier, qu'elle eut elle-même conscience de l'étrange figure qu'elle y faisait. (...) Renée s'assit, gênée, ne pouvant faire un mouvement sans troubler la sévérité du haut plafond par un bruit d'étoffes froissées. Ses dentelles étaient d'une blancheur crue, sur le fond noir des tapisseries et des vieux meubles. »³⁵

Renée « se troublait de plus en plus »³⁶ « Le regard de son père l'embarrassait », et elle aurait donné « beaucoup pour que les dentelles de sa robe fussent noires. »³⁷ Une robe noire est le comble de la respectabilité au dix-neuvième siècle. Renée se sent mal à l'aise parce qu'elle représente un autre monde, le monde de Saccard, le monde du spectacle qui s'oppose au monde véritable de l'hôtel Béraud, et cela s'exprime par le contraste entre le solide et le fragile, le véritable et l'artificiel, jusque dans le détail : les « étoffes rigides » des lits de l'hôtel Béraud s'opposent à la « frêle existence des robes modernes »³⁸ Le père de Renée dit de ses vêtements : « une femme doit bien être embarrassée avec ça sur les trottoirs ».³⁹ Elle n'ose pas parler de l'argent, et elle fuit.

Quand Maxime voit Renée pour la première fois, il « la crut déguisée ». ⁴⁰ Elle porte « une jupe sur laquelle était jeté une sorte d'habit de garde française de soie gris tendre

³⁵ Ibid., p.223

³⁶ Ibid., p.223.

³⁷ Ibid., p.224.

³⁸ Ibid., p.107.

³⁹Ibid., p.224.

⁴⁰ Ibid., p.112.

»⁴¹. Ici, elle montre sa « loyauté » à l'Empereur. C'est le jeune Maxime qui suggère qu'elle devrait échancre la dentelle et mettre « un collier avec une grosse croix ». ⁴² De cette façon, elle représente, ironiquement, l'état et l'église.

L'image de la dentelle est un symbole qui apparaît partout dans le roman. Le Petit Robert nous rappelle l'origine du substantif : « un tissu très ajouré sans trame ni chaîne, orné de dessins opaques variés et qui présente généralement un bord en forme de dents. » Ce sont les dents qui nous renvoient au thème de l'appétit dans La Curée. Paris est dévoré par les trois Rougon; Aristide, Eugène et Sidonie. Sidonie a un magasin de dentelles qui cache un appartement secret pour les rendez-vous sexuels. Les dentelles obscurcissent notre vue, mais elles sont aussi un filet pour attraper des victimes. Mme Sidonie, la propriétaire du magasin de dentelles, est aussi Mme Touche de la boutique qui ouvre sur la rue Papillon. Renée est comme un papillon dans ses beaux vêtements. Avec une de ses créations, Worms, « le tailleur de génie », veut que Renée porte « dans les cheveux, sur (sa) tête riieuse, le papillon rêveur de Psyché aux ailes d'azur changeant. »⁴³ C'est la métamorphose qui change la larve en nymphe, puis en papillon. Quand Maxime surprend Renée au cours d'une nuit passée avec Saccard, elle est décrite en ces termes : « Ses derniers vêtements, les dentelles de son linge, pendaient comme des lambeaux tragiques, sur sa peau frissonnante. »⁴⁴ Pâle et dans

⁴¹ Ibid., p.112.

⁴² Ibid., p.114.

⁴³ Ibid., p.120, p.122.

⁴⁴ Ibid., p.240.

un cocon de dentelles : le papillon est devenu larve. C'est une métamorphose dans l'ordre inverse. Cela nous rappelle le thème du chaos et du désordre, et celui de développement anormal.

Renée est attrapée dans la toile d'araignée filée par l'araignée Sidonie. Sidonie Rougon apparaît pour la première fois dans le premier chapitre, au dîner où elle est parmi les premiers arrivés. Elle est une « femme maigre, douceuse, sans âge certain, au visage de cire molle, et que sa robe de couleur éteinte effaçait encore davantage ; »⁴⁵ Son apparence vague et peu frappant se prête à ses activités clandestines. Tous les jours, Sidonie :

portait une éternelle robe noire, limée aux plis, fripée et blanchie par l'usage, rappelant ces robes d'avocats usées sur la barre. Coiffée d'un chapeau noir qui lui descendait jusqu'au front et lui cachait les cheveux, chaussée de gros souliers, elle trottait par les rues, tenant au bras un petit panier dont les anses étaient raccommodées avec des ficelles. Ce panier, qui ne la quittait jamais, était tout un monde.⁴⁶

Cette robe d'une couleur respectable cache les intentions de Sidonie et semble elle-même comme une toge d'avocat que l'on porte pour jouer son rôle. Lorsqu'elle est habillée de ce déguisement sale on a l'impression qu'elle ne se déshabille jamais. Elle se cache sous un chapeau noir et elle trotte, « chaussée de gros souliers », dans ce monde où rien n'est ce qu'il semble être. La métaphore du cheval est l'une des plus répandues dans les Rougon-Macquart, et la métaphore du galop exprime la passion. La démarche de Sidonie, l'entremetteuse, démontre plus de contrôle. Elle traverse les rues de Paris pour vendre ses

⁴⁵ Ibid., p.31.

⁴⁶ Ibid., p.71.

dentelles et pour arranger les affaires des Parisiens.

La toile de dentelle, fragile et complexe, symbolise la fortune fabriquée par Aristide Saccard. La dentelle a une autre fonction aussi : Renée et Maxime regardent les danseuses, « les déshabillant du regard, comptant les mètres de dentelles qu'elles avaient autour de leurs jupes. »⁴⁷ La dentelle est comme un mètre à ruban qui mesure la valeur d'une robe. Le panier de Sidonie cache les secrets des Parisiens. Elle est Mme Touche qui se mêle de tout, et une vraie araignée qui attrape les victimes. Quand Renée essaie d'échapper par la porte fermée de la boutique, elle n'y arrive pas, parce que « la marchande de dentelles, quand elle retirait le bouton de cuivre, avait l'habitude de le mettre dans sa poche. »⁴⁸ C'est Mme Sidonie qui dit : « Ces poupées parisiennes n'ont pas de coeur. »⁴⁹ Au bal masqué, Sidonie porte « une robe noire de magicienne », qui démontre son rôle dans le monde du spectacle.

⁵⁰

À l'hôtel Saccard, Renée trouve un refuge dans son cabinet de toilette, « un nid de soie et de dentelles », qui « se trouvait dans une des tourelles de l'hôtel ». ⁵¹ À la fin du livre, Renée retourne à l'hôtel Béraud. Là aussi, sa chambre se trouve dans une tour, « tout en haut (...) où les araignées avaient filé leur toile. » ⁵² Dans un coin, Renée retrouve « une de ces

⁴⁷ Ibid., p.159.

⁴⁸ Ibid., p.230.

⁴⁹ Ibid., p.265.

⁵⁰ Ibid., p.287.

⁵¹ Emile Zola, La Curée (Paris : Livre de Poche, 1984), 195, 197.

⁵² Ibid., p.334.

anciennes poupées; tout le son avait coulé par un trou, et la tête de porcelaine continuait à sourire de ses lèvres d'émail, au dessous de ce corps mou, que des folies de poupée semblaient avoir épuisé. »⁵³ La ressemblance entre Renée et la poupée est bien évidente.

On habille et déshabille une poupée : « Ce fut Maxime qui déshabilla Renée »⁵⁴ et Renée « joue avec Maxime “comme avec une poupée” à l’habiller »⁵⁵ Voilà encore l’étrange réciprocité des relations entre Renée et Maxime.

Renée est la poupée parisienne et la poupée symbolique de Paris. La représentation de Renée comme poupée parisienne nous aide à mieux comprendre le texte. Le personnage de Renée est entourée d’images de la poupée, du papillon et des dentelles. Ce sont des images de fragilité et d’innocence. Renée est liée aussi avec les contraires de toutes ces images, dans son rôle sexuel dominant et pervers. Déchirée entre le bien et le mal, Renée a une nature double.

La dentelle a aussi une nature double, elle est en même temps signe de luxe et de fragilité et signe de l’appétit et mesure de l’outrance. Les sentiments de Renée s’expriment dans ses dentelles. L’héroïne tragique est « plus tragique dans le désordre de ses dentelles. »⁵⁶, et quand elle parle de son amour pour Maxime, elle « l’aimait toujours, de

⁵³ Ibid., p.335.

⁵⁴ Ibid., p.199.

⁵⁵ Maryse Adam-Maillet, « Renée, poupée dans La Curée, » Les Cahiers Naturalistes no.69 (1995) : 57.

⁵⁶ Emile Zola, La Curée (Paris : Livre de Poche, 1984), 243.

cette tendresse qu'elle avait pour ses dentelles. »⁵⁷

Même quand Renée et Maxime sont heureux au bois de Boulogne, les images de la dentelle nous rappellent la fragilité, l'appétit et l'omniprésence de Saccard et de Sidonie. Dans le bois, tout était gris, « avec des filets de neige, semblables (...) à de minces guipures » et « la neige cousait aussi de hautes dentelles. »⁵⁸ Mais les images sauvages abondent aussi dans les descriptions. Renée arrive avec « un costume complet de Polonaise, velours et fourrure. » Maxime porte « des bottes molles et un bonnet de renard ». ⁵⁹ Dans la calèche, au commencement du livre, Renée trouve de la chaleur dans une peau d'ours. Renée et Maxime font l'amour sur une des « grandes peaux d'ours noir (...) aux ongles d'argent ». À un moment donné « dans une crise dernière de désir, elle rêva de reprendre sa proie (...) » « Alors, elle jeta sur ses épaules une pelisse de fourrure pour ne pas traverser le bal toute nue ». ⁶⁰ Selon M. Rochecouste, qui cite d' An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols de J. C. Cooper, dans la mythologie chrétienne l'ours représente « le Démon ; le mal ; la cruauté ; la cupidité ; l'appétit charnel », et cela correspond avec trop de précision aux amants pour être accidentel de la part de Zola. ⁶¹ Les peaux d'animaux soulignent aussi l'opposition du chaud et du froid.

⁵⁷ Ibid., p.260-261.

⁵⁸ Ibid., p.217.

⁵⁹ Ibid., p.217.

⁶⁰ Ibid., p.310.

⁶¹ M. Rochecouste, «Isotopie catamorphe : Un Paragraphe de *La Curée*, » dans La Curée de Zola où « La Vie à outrance » (Paris : Sedes 1987) : 44.

Renée pense qu'elle est la bête aggressive, qu'elle est le sphinx blanc de la serre, mais en fait, dans la fourrure, elle n'est que la proie. Maxime pose la question : « Est-ce que je ne suis pas le maître? ». Et Renée répond : « Le maître! Toi le maître!... Tu sais bien que non. C'est moi qui suis le maître »; à ce moment-là « des lueurs rouges luisaient » dans les yeux de Renée.⁶² On retrouve les images du diable ou de la bête sauvage. Peu à peu, Renée comprend qu'elle n'est pas le chasseur mais la proie. Zola suggère aussi que Renée a des yeux phosphorescents comme ceux des prédateurs nocturnes,⁶³ mais on sait qu'elle est une femme qui voit mal. Renée le sphinx ou le monstre tente de jouer le rôle du prédateur mais elle finit par devenir la victime de la chasse. Maxime et Saccard descendent de « sa » tourelle « tranquillement, amicalement. Ces deux hommes ne s'étaient pas écrasés, »⁶⁴ mais elle démontre sa furie avec une allusion vestimentaire. Dans son « nid de soie et de dentelles », « elle rêvait d'arracher ces dentelles, de cracher sur cette soie (...) Elle était finie. Elle se vit morte. »⁶⁵

C'est au bal travesti, après les tableaux vivants, que nous voyons la mort symbolique de Renée. Dans les trois tableaux, Renée porte le même costume, et ce sont les autres qui se déshabillent. Les tableaux vivants et immobiles contrastent d'une manière frappante avec la frénésie des danseurs du bal travesti qui suit. Dans une confusion de jambes et de jupes

⁶² Emile Zola, *La Curée* (Paris : Livre de Poche, 1984), 301.

⁶³ M. Rochecouste, «Isotopie catamorphe : Un Paragraphe de *La Curée*, » dans *La Curée de Zola où « La Vie à outrance »* (Paris : Sedes 1987) : 47.

⁶⁴ Emile Zola, *La Curée* (Paris : Livre de Poche, 1984), 304.

⁶⁵ Ibid., p.197, p.310.

volantes, Renée comprend sa vie et exprime ses sentiments intimes par cette métaphore qui compare sa vie à cette frénésie où les danseurs semblent perdre leurs vêtements et exposer leur corps nu :

Renée comprit alors ce tourbillonnement des jupes, ce piétinement des jambes. Elle était placée en contrebas, elle voyait la furie des pieds, le pêle-mêle des bottes vernies et des chevilles blanches. Par moments, il lui semblait qu'un souffle de vent allait enlever les robes. Ces épaules nus, ces chevelures nues qui volaient, qui toubillonnaient, prises, jetées et reprises, au fond de cette galerie, où la valse de l'orchestre s'affolait, où les tentures rouges se pâmaient sous les fièvres dernières du bal, lui apparurent comme l'image tumultueuse de sa vie à elle, de ses nudités, de ses abandons. ⁶⁶

Zola nous explique la symbolique de la robe de la nymphe Écho : elle était « à elle seule, toute une allégorie; elle tenait des grands arbres et des grands monts, (...) Elle était rocher par le satin blanc de la jupe, taillis par les feuillages de la ceinture, ciel pur la nuée de gaze bleue du corsage. » ⁶⁷

Renée « la nymphe Écho, tendait les bras vers la grande déesse, la tête à demi tournée du côté de Narcisse, suppliante, comme pour l'inviter à regarder Vénus, dont la vue seule allume de terribles feux; mais Narcisse, à droite, faisant un geste de refus, il se cachait les yeux de sa main et restait d'une froideur de place. » ⁶⁸ Narcisse « portait un costume de chasseur idéal ». ⁶⁹

Vénus est la déesse de l'amour, et c'est l'amour que Renée désire. Au

⁶⁶ Ibid., p.313.

⁶⁷ Ibid., p.274.

⁶⁸ Ibid., p.274.

⁶⁹ Ibid., p.274.

commencement du livre at à la fin, Renée a froid , sans l'amour de Maxime. Maxime / Narcisse, le chasseur, refuse de succomber à Vénus. Dans le dernier tableau vivant, le beau Narcisse est ravi de son image et « il devenait fleur » ⁷⁰ Renée / la nymphe Écho est en train de mourir « des désirs inassouvis » ⁷¹ Elle « sentait ses membres brûlants se glacer et se durcir. » ⁷² comme une des sculptures « de grandes femmes nues, les hanches tordues, les pointes des seins en avant , » qui soutenaient les balcons de l'hôtel Saccard. ⁷³ Elle n'a « plus de vivant dans son corps figé de statue que ses yeux de femme », « on dirait une morte. » « Elle est couverte de poudre de riz », elle est devenue une statue. ⁷⁴ Elle brûle ou elle a froid, toujours mal à l'aise dans le Paris ruiné de Saccard.

Quand Saccard découvre Renée et Maxime dans sa chambre et comprend qu'ils sont amants, Renée « continuait à regarder son mari de ses grands yeux fixes de morte » ⁷⁵ Renée, la poupée, est morte.

Pour le bal travesti Renée met un nouveau costume. Elle était en Otaïtienne. Ce costume, paraît-il, est des plus primitifs ; un maillot couleur tendre, qui lui montait des pieds jusqu'aux seins, en lui laissant les épaules et les bras nus ; et, sur ce maillot, une simple blouse de mousseline, courte et garnie de deux volants, pour cacher un peu les hanches. Dans les cheveux, une couronne de fleurs des champs : aux chevilles et aux poignets, des cercles

⁷⁰ Ibid., p.283.

⁷¹ Ibid., p.284.

⁷² Ibid., p.284.

⁷³ Ibid., p.27.

⁷⁴ Ibid., p.284.

⁷⁵ Ibid., p.303.

d'or. Et rien d'autre. Elle était nue. »⁷⁶

Elle regarde son image dans la glace et elle pense : « Qui donc l'avait marquée ainsi? (...) Qui l'avait mise nue? ». ⁷⁷ « Et dans l'ombre bleuâtre de la glace, elle crut voir se lever les figures de Saccard et de Maxime ». ⁷⁸ Dans le refuge du cabinet de toilette, « dans l'air moite et odorant de la pièce », Renée voit sa nudité, sa honte, et le mal reflété autour d'elle. ⁷⁹ Elle n'est plus ornée de roses ni de fleurs exotiques, mais couronnée de fleurs des champs. Ironiquement, la femme qui a dépensé une fortune sur les vêtements se trouve nue. Le déshabillage de Renée est complet, au propre et au figuré.

Au niveau herméneutique, Renée représente toutes les femmes. Les personnages sont interchangeables. Les femmes ont des comportements d'hommes et les hommes ressemblent à des femmes. Il y a une même confusion de rôles avec les femmes honnêtes et les courtisanes. Chez Blanche Muller, dont l'appartement ressemble à n'importe quel autre, Renée ne sait plus à qui elle a affaire, ni où elle est ⁸⁰ :

Elle se croyait dans son salon, par moments, (...). Et lorsqu'elle regardait les femmes, l'illusion ne cessait pas complètement. Laure d'Aurigny était en jaune comme Suzanne Haffner, et Blanche Muller avait, comme Adeline

⁷⁶ Ibid., p.286.

⁷⁷ Ibid., p.305.

⁷⁸ Ibid., p.307.

⁷⁹ Ibid., p.303.

⁸⁰ C. Becker, « Illusion et réalité, » dans La Curée de Zola où « La Vie à outrance » (Paris : Sedes 1987) : 127.

d'Espanet, une robe blanche qui la décolletait jusqu'au milieu du dos.⁸¹

Toutes les oppositions de la chair et l'or, la fortune et la destruction, la fièvre et le froid, le chasseur et la proie, la honte et la fierté, la poupée et le maître, la nature et l'artificiel, l'être et le paraître, sont révélées par les descriptions des vêtements et du corps. Renée et ses vêtements sont la texture de La Curée. Le personnage Renée parle à nos sens du toucher, de la vue, de l'ouïe et de l'odorat.

La Curée dénonce la société de Paris sous Napoléon III. Aristide Saccard essaie de recréer le monde comme Worms, le tailleur, crée une nouvelle toilette pour Renée Saccard. Dans cette société, le pouvoir politique repose sur la beauté des épaules d'une femme ou la profondeur de son décolleté.

Eugène Rougon, le grand homme politique qui sentait cette gorge nue plus éloquente encore que sa parole à la Chambre, plus douce et plus persuasive pour faire goûter les charmes du règne et convaincre les sceptiques, alla complimenter sa belle-soeur sur son heureux coup d'audace d'avoir échantonné son corsage de deux doigts de plus.⁸²

Zola utilise les descriptions des vêtements et du corps pour représenter la dégénérescence et la destruction de la société, mais les descriptions des vêtements et du corps sont plus que des portraits des personnages. Les vêtements et la nudité sont essentiels à l'intrigue. Le montant de la dette vestimentaire est un élément important. À la fin du roman tout ce qui reste de Renée est sa dette chez Worms. Tout en jouant un rôle dans les descriptions et dans l'intrigue, les vêtements attirent notre attention au thème essentiel du

⁸¹ Emile Zola, La Curée (Paris : Livre de Poche, 1984), 159.

⁸² Ibid., p.193 / 194.

livre, l'être et le paraître.

Il y a une confusion entre la fonction culturelle ou sociale et la fonction sexuelle ou érotique des vêtements, et cette confusion souligne les oppositions qui sont répandues dans le roman. Il n'est plus possible de distinguer entre une femme de distinction et une courtisane. Les descriptions sont liées au voyeurisme et à l'exhibition et contribuent à une tension sexuelle qui éclate dans un festin. Le roman commence avec un dîner et finit avec une fête qui :

Tourne à la ripaille burlesque : des « bandes d'hommes comme il faut » dévastent les buffets de la salle à manger des Saccard, le distingué préfet Hupel de la Noue guette un gigot, bourre ses poches de petits pains, le valse termine par un cotillon aux figures grottesques et indécentes.⁸³

Pendant cette fête, Renée se trouve dénudée au sens propre et au sens figuré. Le dévoilement de Renée est le rapport que Zola utilise pour lier l'histoire des Saccard à la dégénérescence de la société de Paris sous le Second Empire.

⁸³ C. Becker, « Illusion et réalité, » dans La Curée de Zola ou « La Vie à outrance » (Paris : Sedes 1987) : 126.

Chapitre II - Nana

Aux yeux de Zola, la société du Second Empire était obsédée par le paraître : les gens se préoccupaient trop de l'extérieur, de la façade, de l'illusion, de la surface. Nana découvre, au sens propre et au sens figuré, ce manque de profondeur. Nana n'est qu'une illusion qui séduit une société.

Dans l'Ébauche de Nana, Zola écrit :

Il me faut donc montrer Nana, centrale, comme l'idole aux pieds de laquelle se couchent tous les hommes, pour des motifs et avec des tempéraments différents.¹

La première fois que nous rencontrons Nana, elle se trouve sur la scène du Théâtre des Variétés, sans doute « centrale », et les spectateurs masculins de l'orchestre et du parterre sont littéralement à ses pieds. Elle est l'idole que Zola se proposait de représenter :

Et Venus parut. Nana, très grande, très forte pour ses dix-huit ans, dans sa tunique blanche de déesse, ses longs cheveux blonds simplement dénoués sur les épaules, descendit vers la rampe avec un aplomb tranquille, en riant au public.²

Zola précise lui-même, dans son Ébauche, que Nana sera « le poème des desirs du

¹ Roger Ripoll, Réalité et Mythe Chez Zola (Lille : Université de Lille III, 1981), 630.

² Emile Zola, Nana (Paris : Gallimard, 1977), 35.

mâle, le grand levier qui remue le monde »³ C'est le corps de Nana, nu et vêtu, qui suscite le désir masculin. La simplicité de la tunique blanche est contrastée avec le luxe du Théâtre des Variétés. Dans une seule phrase, Zola décrit le corps de Nana, son costume et son attitude face au public. On est conscient du fait que Nana joue un rôle. La métaphore du théâtre, très ancienne, introduit la notion de la vie humaine comme une pièce de théâtre. Chez Zola, « le théâtre est un jeu destiné à tromper le spectateur : l'acteur est un imposteur qui cache ses intentions criminelles sous une apparence hypocrite. »⁴ La duperie est une idée que Zola développe dans les Rougon-Macquart, et dans cette description de Nana, riant au public avec audacité, ainsi que dans la description qui suit, où il devient évident que Nana n'est pas une chanteuse talentueuse, Zola introduit les deux notions liées du spectacle et du paraître. La métaphore du théâtre nous invite à dépasser les apparences et dirige notre attention sur le conflit de l'être et du paraître.

Quand Nana, « cette belle fille »⁵, chante pour la première fois aux Variétés, elle :

Avait gardé son rire, qui éclairait sa petite bouche rouge et luisait dans ses grands yeux, d'un bleu très clair. A certains vers un peu vifs, une friandise retroussait son nez dont les ailes roses battaient, pendant qu'une flamme passait sur ses joues. Elle continuait à se balancer, ne sachant faire que ça. Et on ne trouvait plus ça vilain du tout, au contraire; les hommes braquaient leurs jumelles. 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 sous la

³Emile Zola, Les Rougon-Macquart, édition de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1961), vol II, 1669.

⁴Maarten van Buuren, Les Rougon-Macquart d'Émile Zola : de la Métaphore au Mythe (Mayenne : L'imprimerie de la manutention, 1986), 177.

⁵ Emile Zola, Nana (Paris : Gallimard, 1977), 35.

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.⁶

Cette description souligne les attraits charnels de Nana. Celle-ci comprend dès le début que ce n'est certainement pas son talent qui attire les hommes. Elle est aimable, mais elle est dépourvue de talent et de distinction. Elle sait charmer le public, et quand sa voix lui manque, elle attire tous les regards sur son corps, qui est à peine voilé sous « la mince tunique ».

Dans le paragraphe précité, Nana est vue de face et de dos. La description en trois dimensions nous permet de la voir sous tous les angles. Ce point de vue est envahissant, rien n'est caché à notre vue, et cela souligne l'accessibilité de Nana la courtisane. Le regard découvre et expose sa nuque, « où des cheveux roux mettaient comme une toison de bête. » Ce détail introduit le thème de Nana la bête ou le monstre. Quand Nana tourne le dos, on a l'impression qu'elle invite le public à la suivre, ainsi que Zola le précise dans l'ébauche, comme « une meute derrière une chienne, qui n'est pas en chaleur et qui se moque des chiens qui la suivent. »⁷ Tout en étant une description érotique, le passage qui décrit le corps de Nana dans son costume de Vénus souligne une fois de plus la notion de l'être et du paraître. Nana porte le costume de la déesse de l'amour, mais ses cheveux roux, vus par derrière, suggèrent qu'elle est une bête. Elle n'est pas ce qu'elle semble être.

⁶ Ibid., p.36.

⁷ Roger Ripoll, Réalité et Mythe Chez Zola (Lille : Université de Lille III, 1981), 630.

Zola nous montre une jeune fille belle et confiante qui aime rire et sait séduire le public, et il fait allusion à ses instincts de bête. La description souligne d'abord la bouche de Nana, un détail qui suggère la notion de l'appétit qui est intrinsèquement liée avec les deux idées du désir et de l'avoir. Son costume de déesse offre Nana à la vue et renforce la notion de l'idole que Zola précise dans l'ébauche. Les deux images de la bête ou du monstre et de l'idole ou de la déesse sont juxtaposées dans cette description.

Zola notait dans l'ébauche, au sujet de Nana, qu'il fallait : « bien la poser comme nudité, dans la première représentation, toute une salle s'enflammant pour le cul, un grand rut. Elle est la chair centrale. » Et il atteint son but avec la description qui suit. Comme s'il souhaitait une nouvelle fois attirer le regard du lecteur sur le corps nu de Nana, ou pour que personne ne puisse douter qu'elle soit nue, il ajoute, dix pages plus loin, une deuxième description, dans laquelle il dirige notre attention encore une fois sur cette « chair centrale ». Ce passage évoque une image érotique de Nana la bête dévoreuse.

Un frisson remua la salle. 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 Venus 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. 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. 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.⁸

Le vent « chargé d'une sourde menace » laisse prévoir l'effet que Nana aura sur la société. Elle semble irriter le nez et la bouche des hommes, et ici commence le thème de Nana le ferment qui empoisonne la société. Nana, nue et vulnérable, est ouverte et accessible aux regards des spectateurs et aux avances sexuelles, mais elle ne se présente pas comme une victime. Elle sourit « d'un sourire aigu de mangeuse d'hommes », ce qui suggère l'appétit de celle qui mangera les hommes et leurs fortunes. Le corps nu de Nana est en même temps le symbole du sexe et du désir, et celui de la corruption et du mal.

Le deuxième chapitre commence avec Nana encore en petite tenue. Au lit, elle porte une chemise et, en peignoir, elle reçoit Francis son coiffeur. Toujours en peignoir, elle prend son petit déjeuner avec Mme Maloir et Mme Lerat. Mme Maloir est « vêtue d'une robe sombre de couleur indécise, entre le puce et le caca d'oie » et elle porte un chapeau extravagant, fidèle à sa manie de refaire tous ses chapeaux.⁹ Nous allons retourner au sujet de la couleur de sa robe plus tard. Nana lui avait acheté ce chapeau pour ne plus rougir de Mme Maloir lorsqu'elles se promenaient ensemble, et elle lui demande d'enlever le chapeau qu'elle a refait. Dans le monde du paraître, Nana apparaît nue sur la scène, mais dans le monde de l'être elle n'aime pas attirer le regard des autres à cause d'un chapeau qui ressemblait à une casquette. L'attention qu'elle porte au chapeau de Mme Maloir indique qu'elle n'est pas sans goût en ce qui concerne les vêtements, et qu'elle est capable de être

⁸ Ibid., p.47.

⁹ Ibid., p.59.

embarrassée. En effet, cette scène montre qu'elle est la « bonne fille »¹⁰ que Zola voulait faire d'elle. Cet épisode nous montre Nana dans sa vie privée, et Zola utilise les petits détails sur son apparence pour développer le caractère du personnage. L'après-midi, quand elle doit partir pour un rendez-vous galant, arrangé par la Tricon, « Zoé l'aïda à passer une robe et à mettre un chapeau. Ça lui était égal, d'être mal fichue. »¹¹ Dans la vie quotidienne, les vêtements élégants n'ont pas beaucoup d'importance pour Nana, et l'élégance vestimentaire est quelque chose qu'elle apprendra plus tard dans le roman. Contrastés avec le costume de la déesse Vénus qu'elle portait au théâtre, les vêtements de Nana reflètent le conflit de l'être et du paraître. Progressivement dans le roman, la tenue de Nana s'embellit. Plus elle paraît, moins elle est, et c'est au comble du paraître qu'elle meurt.

Quand elle rentre du rendez-vous, l'état de ses vêtements montre que Nana est, comme Zola le précise dans l'Ébauche, « la pourriture d'en bas ».¹²

Elle entre très rouge, le geste brusque. Sa jupe dont les tirettes avaient dû casser, essuyait les marches, et les volants venaient de tremper dans une mare, quelque pourriture coulée du premier étage, où la bonne était un vrai souillon.¹³

Ici, la saleté entoure Nana. Les épisodes où Nana salit ses vêtements sont nombreux, et la saleté comme une image liée au personnage se retrouve partout dans le roman. Dans

¹⁰ Émile Zola, Les Rougons-Macquart, édition de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1961), vol II, 1668.

¹¹ Emile Zola, Nana (Paris : Gallimard, 1977), p.63.

¹² Roger Ripoll, Réalité et Mythe Chez Zola (Lille : Université de Lille III, 1981), 636.

¹³ Emile Zola, Nana (Paris : Gallimard, 1977), 66.

l'ébauche, Zola disait de Nana : « elle dissout tout ce qu'elle touche ». ¹⁴ Dans la cuisine, en rentrant, Nana tire de son corsage

Une enveloppe, dans laquelle se trouvaient quatre billets de cent francs. On voyait les billets par une large déchirure, qu'elle avait faite d'un doigt brutal, pour s'assurer du contenu. Les trois femmes, autour d'elle, regardaient fixement l'enveloppe, un gros papier froissé et sali, entre ses petites mains gantées. ¹⁵

Les détails qui dominent ici sont celles de la saleté et de la pénétration. L'enveloppe sale et pleine d'argent qu'on voit par une déchirure ou un trou est elle-même le symbole du corps de la demi-mondaine.

Pour fêter son succès aux Variétés, Nana organise un souper chez elle. Georges et Daguenet entrent dans son cabinet de toilette, où :

En hâte, sans changer de robe, elle se fit relever les cheveux, piqua des roses blanches à son chignon et à son corsage. Le cabinet se trouvait encombré des meubles du salon, qu'on avait dû rouler là, un tas de guéridons, de canapés, de fauteuils, les pieds en l'air ; et elle était prête, lorsque sa jupe se prit dans une roulette et se fendit. Alors, elle jura, furieuse ; ces choses n'arrivaient qu'à elle. Rageusement, elle ôta sa robe, une robe de foulard blanc, très simple, si souple et si fine, qu'elle l'habillait d'une longue chemise. Mais aussitôt elle la remit, n'en trouvant pas d'autre à son goût, pleurant presque, se disant faite comme une chiffonnière. ¹⁶

Ce trou dans sa robe est comme la déchirure dans l'enveloppe. L'enveloppe, réceptacle sale, est analogue au corps de la demi-mondaine, et la connotation est celle de la pénétration, de l'analité ou de la sexualité. Les trous facilitent aussi la contamination. Le mot

¹⁴ Roger Ripoll, Réalité et Mythe Chez Zola (Lille : Université de Lille, 1981), 632.

¹⁵ Emile Zola, Nana (Paris : Gallimard, 1977), 67.

¹⁶ Ibid., p.104.

« chiffonière » souligne la nature dégradée de la femme qui la porte. L'accident par lequel Nana déchire sa robe se produit parce que le cabinet se trouve encombré des meubles du salon, à cause du souper. Elle ôte et remet sa robe dans une scène qui suggère l'idée du désordre. L'ordre et le désordre ou la perte de l'équilibre met l'accent sur l'instabilité que Zola veut souligner dans la société du Second Empire, et ce thème revient souvent dans les descriptions des vêtements et du corps.

Plus tard :

dans sa robe de foulard blanc, légère et chiffonnée comme une chemise... [Nana] s'offrait [à Steiner] de son air tranquille de bonne fille... Les roses de son chignon et de son corsage s'étaient effeuillées ; il ne restait que les queues. Mais Steiner retira vivement la main de ses jupes, où il venait de rencontrer les épingles mises par Georges. Quelques gouttes de sang parurent. Une tomba sur la robe et le tacha.
« Maintenant, c'est signé », dit Nana sérieusement.¹⁷

Nana porte une robe blanche qui, comme une robe de mariage, est le symbole de la pureté. La robe blanche, déchirée et tachée par des gouttes de sang, représente la perte de l'innocence, et Nana semble devenir, symboliquement, « le cul ». Les deux notions de la courtisane et de la vierge se contredisent, et cela indique un déséquilibre dans les phases du cycle de la vie, qui reflète le déséquilibre profond des rapports sociaux sous le Second Empire.

Encore une fois, Zola montre que Nana « dissout tout ce qu'elle touche, » et inversement tout ce qui la touche est détruit, comme les roses blanches. Même le souper qu'elle vient de donner chez elle « ne s'égayait guère », ce souper « où trente-huit personnes

¹⁷ Ibid., p.135.

s'étouffaient, et les garçons, s'oubliant, couraient sur le tapis qui se tachait de graisse. ».¹⁸

Bien que les taches apparaissent sur le tapis chez Nana, il est clair que Zola tient à associer Nana avec son décor et, inversement, le décor taché avec Nana. Les roses éffeuillées indiquent l'influence corruptrice de Nana et son infécondité; c'est une notion qui est renforcée par la fausse-couche beaucoup plus tard dans le roman.

Ici l'image des roses blanches éffeuillées est suivie de la précision : « il ne restait que les queues. » Le mot queue a une signification et dans le règne végétal et dans le règne animal. Les queues qui dépassent du corsage de Nana font penser aux petites bêtes nourries par la bête Nana , image qui souligne encore le déséquilibre dans les phases du cycle de la vie. Nana n'est pas capable de soigner son enfant Louis, mais Nana la bête est toute-puissante et démontre une capacité pour la fécondité.

La réparation des déchirures avec les épingles est encore répétée par l'habilleuse Mme Jules, dans les coulisses du théâtre des Variétés. Nana reçoit le prince, le marquis de Chouard et le comte Muffat dans sa loge, et pendant qu'ils la regardent, avec Satin, Mme Jules épingle ses costumes.

Cette scène est un strip-tease dans l'ordre inverse. Le prince, le Comte Muffat et le marquis de Chouard entrent à l'improvise dans la loge de Nana, où ils voient celle-ci « nue jusqu'à la ceinture, qui se sauvait derrière un rideau. »¹⁹

Elle se cache derrière le rideau pendant quelque temps, puis, en l'écartant, elle leur

¹⁸ Ibid., p.116.

¹⁹ Ibid., p.151.

demande pardon. Elle dit qu'elle avait été surprise, mais en réalité, ce sont eux qui sont surpris :

Tous se tournèrent. Elle ne s'était pas couverte du tout, elle venait simplement de boutonner un petit corsage de percale, qui lui cachait à demi la gorge. Lorsque ces messieurs l'avaient mise en fuite, elle se déshabillait à peine, ôtant vivement son costume de Poissarde. Par-derrière, son pantalon laissait passer encore un bout de chemise. Et les bras nus, les épaules nues, la pointe des seins à l'air, dans son adorable jeunesse de blonde grasse, elle tenait toujours le rideau d'une main, comme pour le tirer de nouveau, au moindre effarouchement.²⁰

Nana ne peut pas se déplacer loin parce qu'elle « tient toujours le rideau d'une main ». Tout de même, Zola la décrit en trois dimensions, selon un point de vue qui est pénétrant et envahissant. Les coups d'oeil furtifs contribuent à l'érotisme de la scène. Zola dirige notre regard du petit corsage à la gorge, au dos, aux bras nus, aux épaules nues, puis aux seins. Elle est à moitié habillée, où plutôt à moitié déshabillée. Son pantalon qui laisse passer un bout de chemise fait penser à une queue de bête, ou à l'analité ou à la pénétration. Pendant que Nana disparaît derrière le rideau et réapparaît à moitié habillée, Zola décrit les deux autres femmes qui se trouvent dans la loge, et d'abord Satin. Elle a «un visage pur de vierge». Cette description ironique d'une prostituée est compatible avec le thème sous-jacent de l'être et du paraître. Comme Nana, Satin n'est pas ce qu'elle semble être.

L'autre femme dans la loge de Nana est Mme Jules, dont la description précède immédiatement celle de Satin. Cette description fournit un contraste avec le corps de Nana, libre de toute contrainte:

Mme Jules n'avait plus d'âge, le visage parcheminé, avec ces traits

²⁰ Ibid., p.153.

immobiles des vieilles filles que personne n'a connues jeunes. Celle-là s'était desséchée dans l'air embrasé des loges, au milieu des cuisses et des gorges les plus célèbres de Paris. Elle portait une éternelle robe noire déteinte, et sur son corsage plat et sans sexe, une forêt d'épingles étaient piquées, à la place du coeur. ²¹

La description androgyne de Mme Jules est contrastée avec l'allusion érotique aux « cuisses et (aux) gorges les plus célèbres de Paris ». La robe noire semble être le signe de la respectabilité. Zola lui-même affirme, au chapitre 10, qu'une robe noire est plus modeste qu'une robe blanche, quand il décrit la scène où Nana, Satin, les fils Hugon, Muffat et Vandevres dînent chez la courtisane :

Les hommes étaient en habit, elle-même portait une robe de soie blanc brodé, tandis que Satin, plus modeste, en soie noire, avait simplement au cou un coeur d'or, un cadeau de sa bonne amie. ²²

Dans le chapitre 6, à La Mignotte, Nana porte une robe dont la couleur n'est jamais précisée, mais comme accessoire elle a une petite ombrelle de soie blanche: elle l'ouvre quand elle court dans les allées du jardin, qu'elle voit pour la première fois.

L'eau tombait à torrents, la petite ombrelle de soie blanche était déjà toute noire; et elle ne couvrait pas Madame, dont la jupe ruisselait. ²³

Elle finit par s'accroupir dans la boue, lâchant son ombrelle, recevant l'ondée. Encore une fois Nana salit ses vêtements. Comme Zola voulait indiquer : « Nana, c'est la pourriture d'en bas, l'Assommoir, que les classes dirigeantes laissent se former, et qui remonte ensuite, et

²¹ Ibid., p.153.

²² Ibid., p.334.

²³ Ibid., p.184.

qui pourrit et désorganise les classes dirigeantes. »²⁴ La robe salie nous fait penser au linge sale et aux origines de Nana dans L'Assommoir. Selon Maarten van Buuren, la boue et les ordures sont une allusion aux fonctions naturelles de l'homme, à la vie instinctive, à la bête humaine. Selon une des thèses sous-jacentes au naturalisme, le fond de l'homme n'est qu'une « boue humaine » et la civilisation cache à peine ce fond répugnant sous un vernis superficiel.²⁵ Zola nous montre Nana dans la boue d'où elle sort, et elle continue à pourrir les classes dirigeantes en séduisant Georges.

Georges est trempé parce que la pluie l'a surpris pendant la promenade, et en plus il est tombé dans un trou plein d'eau. Pendant que ses vêtements sont en train de sécher, il met du linge de Nana.

Il avait passé une grande chemise de nuit à entre-deux, un pantalon brodé et le peignoir, un long peignoir de batiste, garni de dentelles. La-dedans, il semblait une fille, avec ses deux bras nus de jeune blond, avec ses cheveux fauves encore mouillés, qui roulait dans son cou....²⁶

La couleur de ces vêtements n'est pas précisée, mais il s'agit manifestement de vêtements blancs. Donc, il y a, dans les robes blanches de Nana, une suggestion de vêtements intimes. Quand Nana voit Georges dans son linge, elle « le tournait comme une poupée »²⁷ et elle refuse ses avances sexuelles, en disant : « Non, laisse-moi, je ne veux pas... Ce serait très

²⁴ Roger Ripoll, Réalité et Mythe Chez Zola (Lille : Université de Lille, 1981), 7.

²⁵ Maarten van Buuren, Les Rougon-Macquart d'Émile Zola : de la Métaphore au Mythe (Mayenne : L'imprimerie de la manutention, 1986), 238.

²⁶ Emile Zola, Nana (Paris : Gallimard, 1977), 186.

²⁷ Ibid., p.186.

vilain, à ton âge... Écoute, je resterai ta maman. »²⁸ Elle finit par tomber « en vierge dans les bras de cet enfant, en face de la belle nuit. »²⁹ Zola nous montre dans cette scène, qui tourne autour des vêtements salis, des vêtements de femme portés par un homme, et de la représentation de Nana comme une mère jouant avec une poupée au lieu de soigner un bébé, la perte de l'équilibre et une société qui ne fonctionne pas normalement. Cette scène est un reflet de la tragédie de Phèdre, et l'être et le paraître se mêlent dans une confusion de sens et d'images.

Après sa rencontre sexuelle avec Nana, Georges rentre chez lui et sa mère lui pose des questions. « Qu'as-tu donc là, au cou? reprit Mme Hugon, effrayée. C'est tout rouge? » Georges répond « Ah oui, c'est une bête qui m'a piqué. »³⁰ Georges porte le signe sur son corps de Nana qui est, comme Zola la décrivait, « la mouche d'or grandie sur une charogne et qui empoisonne tout ceux qu'elle pique. »³¹ Comme le montre Maarten van Buuren, Nana représente, dans les deux romans où elle fait son apparition, une menagerie complète :

Elle est comparée à dix-sept animaux différents. Le plus souvent à une bête, à une chatte et à une cavale (jument ou rosse) (17), mais elle se métamorphose également en serpent, couleuvre, poule, veau, oiseau (margot), caille, oie, lionne, mouche, chien, caniche, cochon, tourterelle et

²⁸ Ibid., p.189.

²⁹ Ibid., p.189.

³⁰ Ibid., p.191.

³¹ Roger Ripoll, Réalité et Mythe Chez Zola (Lille : Université de Lille, 1981), 7.

nuée de sauterelles.³²

En général les références aux animaux renforcent le thème de l'être et le paraître et contribuent à l'idée de Nana la bête humaine.

Pendant le séjour à La Mignotte, Nana et ses amies voient la vieille courtisane Irma d'Anglars, qui « était en soie feuille morte, très simple et très grande (...) C'était une reine puissante, comblée d'ans et d'honneurs. »³³ Il est intéressant de contraster cette description de la couleur de la robe d'Irma d'Anglars, « feuille morte », avec celle de la robe de Mme Maloir, « entre le puce et le caca-d'oie ». Les descriptions de couleur sont dignes des personnages qu'ils décrivent. Zola précise leur rang et en choisissant des couleurs qui sont plus ou moins recherchées.

Dans la scène devant la glace, Muffat contemple Nana, qui «était absorbée dans son ravissement d'elle-même.» [...] «Dans cette minute de vision nette, il se méprisait. C'était cela : en trois mois, elle avait corrompu sa vie, il se sentait déjà gâté jusqu'aux moelles par des ordures. »³⁴ Muffat se rend compte, à ce moment-là, que Nana est la chair qui a ruiné sa vie, et « il tâchait de s'emplir du dégoût de sa nudité»³⁵ Mais la description de la « chair centrale » continue. Nana est d'abord décrite comme un animal, toujours avec les cheveux dénoués qui lui couvrent le dos d'un poil de lionne.

³² Maarten van Buuren, Les Rougon-Macquart d'Émile Zola : de la Métaphore au Mythe (Mayenne : L'imprimerie de la manutention, 1986), 108.

³³ Emile Zola, Nana (Paris : Gallimard, 1977), 208 & 209.

³⁴ Ibid., p.225.

³⁵ Ibid., p.226.

Un bras derrière la nuque, une main prise dans l'autre, elle renversait la tête, les coudes écartés. Il voyait en raccourci ses yeux demi-clos, sa bouche entrouverte, son visage noyé d'un rire amoureux ; et, par-derrière, son chignon de cheveux jaunés dénoué lui couvrait le dos d'un poil de lionne. Ployée et le flanc tendu, elle montrait les reins solides, la gorge dure d'une guerrière, aux muscles forts sous le grain satiné de la peau. Une ligne fine, à peine indécisée par l'épaule et la hanche, filait d'un de ses coudes à son pied. 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. Il songeait à son ancienne horreur de la femme, au monstre de l'Écriture, lubrique, sentant le fauve. 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 donnaient au sexe le voile troublant de leur ombre, il y avait de la bête. C'était la bête d'or, inconsciente comme une force, et dont l'odeur seule gâtait le monde. Muffat regardait toujours, obsédé, possédé, au point qu'ayant fermé les paupières pour ne plus voir, l'animal reparut au fond des ténèbres, grandi, terrible, exagérant sa posture. Maintenant, il serait là, devant ses yeux, dans sa chair, à jamais.³⁶

La description du flanc, des reins, et des muscles sous la peau de Nana représente autre chose qu'une femme. C'est plutôt la description d'une bête. Choqué, Muffat pense « au monstre de l'Écriture », et il voit devant lui la bête. Comme le dit Jean Borie « Pouvons-nous refuser de voir ici le visage terrifiant de la Méduse ? »³⁷ Pour Chantal Bertrand-Jennings, sa chevelure et sa pilosité sont chargées en particulier de signifier la bestialité du sexe. L'allusion aux parties génitales suggère la présence d'une bête mauvaise, corruptrice.

La glace et le regard du comte Muffat nous aident à voir encore une fois le corps de Nana en trois dimensions. C'est le point de vue du personnage masculin qui éprouve de la peur et du dégoût pour la bête, la chair de Nana. Muffat finit par la jeter sur le tapis, dans

³⁶ Ibid., p.226.

³⁷ Jean Borie, Zola et les mythes ou de la nausée au salut (Paris : Seuil, 1971), 50.

« un élan de brutalité » elle dit, furieuse, « Oh! C'est bête! ». ³⁸ Elle se relève, passe une chemise de nuit garnie de dentelles et s'assoit par terre devant le feu. La chemise de nuit avec ses garnitures délicates et féminines est presque un déguisement, mais elle cache à peine le corps nu de Nana que Zola vient de décrire comme celui d'une bête. Le lecteur ne sait plus distinguer entre la réalité et l'apparence.

Le comte Muffat porte les signes de sa dégradation sur ses vêtements. Quand Nana lui révèle qu'il est cocu, il sort furieux . Il marche sous une averse, glissant sur le pavé gras. Muffat se promène au hasard des rues, sous la pluie, et rentre chez lui dans ses vêtements couverts de boue. La boue et la saleté, c'est Nana, et c'est aussi le fond de l'homme, la boue humaine. C'est encore une fois un renforcement des fonctions naturelles, et ce détail vestimentaire montre la dégradation , le dégoût et la perte de l'équilibre.

Muffat conçoit les rapports adultères dans des termes vestimentaires. « Tandis qu'il se mettait en manches de chemise chez une catin, sa femme se déshabillait dans la chambre d'un amant. » ³⁹ Quand Muffat rentre chez lui avec ses vêtements couverts de boue, il se trouve face à face avec Sabine qui rentre d'une liaison avec Fauchery. « La comtesse, comme brisée par une nuit de chemin de fer, dormait debout, mal repeignée et les paupières meurtries. » ⁴⁰ Les deux personnages portent les signes extérieurs de leur infidélité et de la décomposition de la société causée par Nana.

³⁸ Émile Zola, Nana (Paris : Gallimard, 1977), 227.

³⁹ Ibid., p.233.

⁴⁰ Ibid., p.244.

Le point culminant de la dégradation de Muffat s'atteint quand Nana le force à marcher à quatre pattes dans sa chambre. Elle le fait zézayer comme un enfant. Il est clair que la rivale de Nana n'est pas Sabine, la femme de Muffat, mais plutôt la cour impériale. Elle se moque de la laideur de Muffat, et elle le taquine en disant « Ah bien, si on te voyait aux Tuileries! ». Elle exige même qu'il vienne chez elle « vêtu de son grand costume de chambellan. »⁴¹

Riant toujours, emportée par l'irrespect des grandeurs, par la joie de l'avilir sous la pompe officielle de ce costume, elle le sécoua, le pinça, en lui jetant des : « Eh! Va donc, chambellan! » qu'elle accompagna enfin de longs coups de pied dans le derrière ; et, ces coups de pied, elle les allongeait de si bon cœur dans les Tuileries, dans la majesté de la cour impériale, trônant au sommet, sur la peur et l'aplatissement de tous. Voilà ce qu'elle pensait de la société! C'était sa revanche, une rancune inconsciente de famille, léguée avec le sang. Puis, le chambellan déshabillé, l'habit étalé par terre, elle lui cria de sauter, et il sauta; elle lui cria de cracher, et il cracha ; elle lui cria de marcher sur l'or, sur les aigles, sur les décorations, et il marcha. Patatras! Il n'y avait plus rien, tout s'effondrait. Elle cassait un chambellan comme elle cassait un flacon ou un drageoir, et elle en faisait une ordure, un tas de boue au coin d'une borne.⁴²

Nana comprend bien la fonction symbolique des vêtements sous un régime qui se donne constamment en spectacle, et dans lequel le paraître joue un rôle si important.

Le corps de Nana a été révélé de plusieurs façons. Ce qui suit est l'épisode de sa liaison regrettable avec Fontan. Nana cesse d'employer ses charmes séduisants et elle devient la victime. Elle tombe amoureuse de Fontan :

Et, pendant trois semaines, la vie des deux amoureux fut réellement gentille. Nana croyait retourner à ses débuts, quand sa première robe de soie lui avait

⁴¹ Ibid., p.446.

⁴² Ibid., p.447.

causé un si gros plaisir.⁴³

Pour la jeune Nana, une robe de soie symbolisait le bonheur. Cette référence aux vêtements décrit la joie que elle éprouvait autrefois, et, deux phrases plus loin, une référence aux vêtements exprime sa honte et la réalité physique de sa situation. Quand elle rencontre son coiffeur, Francis :

Il avait sa correction habituelle, linge fin, redingote irréprochable ; et elle se trouva honteuse d'être vue par lui dans la rue, en peignoir, ébouriffée, traînant des savates.⁴⁴

Nana traîne ses savates, et ce changement radical dans son maintien est une indication de la pauvreté financière et affective. C'est comme un rappel du gamin dans le premier chapitre, devant le Théâtre des Variétés, qui crie « Ohé! Nana! ». Lui aussi traînait ses savates. Quand Nana traîne ses savates, cela indique qu'elle est en train de se perdre dans la boue d'où elle vient. Zola expose la vérité qui se cache sous les apparences trompeuses du Second Empire.

Un peu plus tard, Satin est «stupéfaite de voir [Nana] en pantoufles dans la rue »⁴⁵

Zola la décrit à la même page, toujours traînant ses savates :

Toutes les filles du quartier (...qui) venaient faire leurs provisions, les yeux gros de sommeil, traînant des savates dans la mauvaise humeur et la fatigue d'une nuit d'embêtements.⁴⁶

⁴³ Ibid., p.250.

⁴⁴ Ibid., p.250.

⁴⁵ Ibid., p.255.

⁴⁶ Ibid., p.235.

Elles se perdent dans la boue et les ordures. Nana est tombée dans le fond des basses classes, comme pour retrouver ses origines. Encore une fois, Zola souligne le fait qu'elle est «la pourriture d'en bas, l'Assommoir que les classes dirigeantes laissent se former, et qui remonte ensuite, et qui pourrit et désorganise les classes dirigeantes. »⁴⁷

Ayant le moral au plus bas, après l'épisode avec Fontan, Nana veut remonter sur la scène et jouer le personnage incarné par Rose aux Variétés. «Au fond de la baignoire où elle se cachait, Nana, enveloppée dans un grand châle, écoutait la pièce, en mangeant Rose des yeux »⁴⁸ Ici, Nana subit une métamorphose en contemplant son nouveau rôle, celui d'une honnête femme. Enveloppée dans son grand châle, elle est transformée physiquement, et elle revient encore une fois pour pourrir les classes dirigeantes. Zola dit que Nana « écoutait la pièce en mangeant Rose des yeux ». On se souvient que Nana est la bête dévoreuse.

Dans le chapitre 10, (p 334) Nana and Satin « se lancèrent dans leurs souvenirs.Ça les prenait par crises bavardes ; elles avaient un brusque besoin de remuer cette boue de leur jeunesse. »⁴⁹ Cela humilie les quatre hommes qui se trouvent avec elle:

Les yeux sur la table, tous quatre maintenant se faisaient petits, tandis qu'elle les tenait sous ses anciennes savates boueuses de la rue de la Goutte-d'Or, avec l'emportement de sa toute-puissance.⁵⁰

Zola utilise les descriptions du corps; « les yeux sur la table », la répétition du lien entre

⁴⁷ Roger Ripoll, Réalité et Mythe Chez Zola (Lille : Université de Lille, 1981), 636.

⁴⁸ Emile Zola, Nana (Paris : Gallimard, 1977), 288.

⁴⁹ Ibid., p.335.

⁵⁰ Ibid., p.336.

Nana et ses savates boueuses et l'emportement de sa « toute-puissance », trois détails corporels, pour exprimer les sentiments des personnages et en même temps pour renforcer les thèmes du roman.

Dans cette scène Nana est « une chienne qui se moque des chiens qui la suivent ». C'est ici, avec l'allusion à « ses anciennes savates boueuses », que Zola souligne le fait que Nana doit venger les Coupeau, comme il l'a inscrit dans l'Ébauche. Il mentionne la rue de la Goutte d'Or, où Gervaise avait sa blanchisserie, et les savates boueuses sous lesquelles Nana tient les autres. Zola expose encore la vérité sociale qui se cache sous les apparences. Nana est ici « le cul dans toute sa puissance : »⁵¹

Au Grand Prix, le cheval Nana gagne, mais Nana la demi-mondaine gagne aussi. Elle donne une interprétation merveilleuse dans cette scène où elle apparaît dans l'éclat du blanc et du bleu. Le bleu évoque le souvenir de la boutique bleue de Gervaise et le blanc évoque l'image de la pureté..

Elle portait les couleurs de l'écurie Vandevres, bleu et blanc, dans une toilette extraordinaire : le petit corsage et la tunique de soie bleue collant sur le corps, relevés derrière les reins en un pouf énorme, ce qui dessinait les cuisses d'une façon hardie, par ces temps de jupes ballonnées ; puis la robe de satin blanc les manches de satin blanc, une écharpe de satin blanc en sautoir, le tout orné d'une guipure d'argent que le soleil allumait. Avec ça, crânement, pour ressembler davantage à un jockey, elle s'était posé une toque bleue à plume blanche sur son chignon, dont les mèches jaunes lui coulaient au milieu du dos, pareilles à une énorme queue de poils roux.⁵²

Ici, dans la plus détaillée des descriptions vestimentaires du roman, Nana est à l'apogée de

⁵¹ Roger Ripoll, Réalité et Mythe Chez Zola (Lille : Université de Lille, 1981), 632-633.

⁵² Emile Zola, Nana (Paris : Gallimard, 1977), 348.

sa gloire. Elle éclipse même l'apparence et l'importance de l'impératrice qui n'est vue que par le regard de Nana. L'Impératrice entre dans un pavillon « dont le large balcon était garni de fauteuils rouges ». L'Impératrice elle-même n'est pas décrite. Zola souligne l'importance de Nana qui règne et qui est « centrale ». Pourtant, à la fin de cette description, il y a une allusion inévitable à la bête omniprésente avec sa queue. Au lieu de voir ici la bête sauvage, on voit la bête apprivoisée quand Zola la compare avec le cheval Nana. Nana a appris et l'élégance vestimentaire et comment manipuler la société avec sa beauté. La domestication de la bête montre Nana vraiment toute-puissante.

Avant que tout le monde soit transporté par la beauté de Nana, Zola fait apparaître « un brusque déluge, des gouttes énormes, des paquets d'eau qui tombaient »⁵³. Après le déluge, Nana essuie les mains de Louiset et tamponne ensuite Bijou. « Ce ne serait rien, quelques taches sur le satin blanc de sa toilette, mais elle s'en fichait ». ⁵⁴ Le déluge ne sert qu'à salir ses vêtements. Zola ne laisse pas oublier que, chez elle, la pourriture et la contamination vont la main dans la main. Elle a l'apparence d'une femme des classes supérieures, mais, en réalité, elle représente la boue humaine. Encore une fois Zola souligne le thème de l'être et du paraître.

Les taches sur sa robe ne l'ennuient pas du tout, comme le trait de sang qui barrait la porte de sa chambre à coucher ne la préoccupe pas non plus. Muffat au contraire, contemple longuement ce trait de sang, il « l'étudiait malgré lui, pour lire, dans son

⁵³ Ibid., p.358.

⁵⁴ Ibid., p.359.

effacement de plus en plus rose, le nombre d'hommes qui passait. »⁵⁵ En revanche, le sang de Georges est un nouveau rappel des hommes détruits aux pieds de Nana. Comme Zola l'écrivait dans l'Ébauche :

Il faudrait bien montrer tous les personnages abattus aux pieds de Nana à la fin. Elle ne laisse que des ruines et des cadavres autour d'elle (...) Elle nettoie, elle liquéfie tout.⁵⁶

Bien qu'il s'agisse ici du tapis taché, et non de vêtements, on voit encore une fois le lien entre Nana et le décor, ou son espace. On revient à l'image de la tache dans la dernière description de Nana. C'est à cause des vêtements que Nana apprend des nouvelles de Georges. « Labordette, monté pour lui parler d'une occasion, des dentelles magnifiques, lâcha entre deux phrases, à propos de rien que Georges était mort. »⁵⁷ Subtilement, Zola fait ressortir l'importance du paraître qui éclipse même la mort de Georges.

Zola exprime ses sentiments après avoir appris le décès de Georges:

Elle demeurait seule debout, au milieu des richesses entassées de son hôtel avec un peuple d'hommes abattus à ses pieds. Comme ces monstres antiques dont le domaine redouté était couvert d'ossements, elle posait les pieds sur des crânes ; et des catastrophes l'entouraient.⁵⁸

Une liste de ses victimes suit, mais l'image de Nana debout avec les hommes abattus à ses pieds est l'image qui est soulignée.

Triomphante, elle part « en grande toilette » pour dire adieu à Satin, qui est en train

⁵⁵ Ibid., p.444.

⁵⁶ Roger Ripoll, Réalité et Mythe Chez Zola (Lille : Université de Lille, 1981), 631-632.

⁵⁷ Emile Zola, Nana (Paris : Gallimard, 1977), 454.

⁵⁸ Ibid., p.457.

de mourir. Sa victoire se manifeste dans cette description qui est contrastée avec l'image de Nana, marchant sur des crânes.

C'était bien, c'était juste, elle avait vengé son monde. Et tandis que, dans une gloire, son sexe montait et rayonnait sur ses victimes étendues, pareil à un soleil levant qui éclaire un champ de carnage, elle gardait son inconscience de bête superbe, ignorante de sa besogne, bonne fille toujours. Elle restait grosse, elle restait grasse, d'une belle santé, d'une belle gaieté.⁵⁹

Encore une fois Zola récapitule le thème de la corruption sous les vêtements élégants, la métaphore de l'être et le paraître. Elle liquéfie tout, mais elle reste « grosse et grasse » avec cela, comme Zola l'a précisé dans l'Ébauche. Encore une fois Zola souligne le conflit de la bonne fille et le ferment.

À la fin du livre, il y a huit femmes dans la chambre de Nana. « Toutes avaient leurs chapeaux et leurs gants, comme des dames en visite ; »⁶⁰ et « Sur le lit, une masse grise s'allongeait, on distinguait seulement le chignon rouge, avec une tache blafarde qui devait être la figure. »⁶¹ Comme Georges, dont rien ne restait sauf la tache de sang sur le tapis chez Nana, Nana est elle-même réduite à une tache. Dans cette description le masque est enlevé, et on peut distinguer entre l'être et le paraître. Du visage de Nana il ne reste qu'une tache. Le ferment qui liquéfie tout s'est détruit. La bouche qui avale tout semble avoir engouffré le corps même de Nana; on voit ce corps à l'envers, exposant la pourriture qui a empoisonné la société.

⁵⁹ Ibid., p.457.

⁶⁰ Ibid., p.465.

⁶¹ Ibid., p.466.

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.⁶²

Zola décrit la fin de l'idole Vénus, qui est détruite par la même pourriture dont elle avait contaminé les autres. Comme le souligne Chantal Bertrand-Jennings, le titre de déesse est repris en fin de roman au moment de la mort de Nana. Avec cette juxtaposition de l'image de Vénus, symbole de la beauté et de l'amour, et le visage décomposé de Nana, Zola souligne, encore une fois, le thème principal de l'être et le paraître.

Zola est toujours conscient du rôle des vêtements dans le roman et de leur lien intime avec le corps, donc, il est significatif qu'il ne décrit pas les vêtements que Nana porte sur son lit de mort. Il décrit plutôt son visage, pour montrer la putréfaction qui remonte à la surface, comme la corruption du Second Empire dont elle est la métaphore. La saleté du fond est remontée au surface et l'analogie avec les hommes en blouse qui commence la révolution est clair.

Le cri, « À Berlin! À Berlin! À Berlin! » a, comme Zola le dit lui-même, « une cadence de marteaux battant l'enclume, »⁶³ et il donne un rythme au chapitre final, comme un coeur qui bat ou des pieds qui marchent.

Selon l'ébauche :

Nana est la mouche d'or grandie sur une charogne et qui empoisonne ensuite tous ceux qu'elle pique. Enterrez la charogne. Il faut que cela soit dit nettement et à plusieurs fois, en conversation, en drame, par Nana, par les autres. C'est la haute morale du livre

⁶² Ibid., p.474.

⁶³ Ibid., p.462.

Zola sépare Nana de son corps décomposé en disant, à la fin : « La chambre était vide.» Puis « un grand souffle désespéré monta du boulevard et gonfla le rideau.»⁶⁴ Zola baisse le rideau sur ce spectacle.

⁶⁴ Ibid., p.475.

Chapitre III - Au Bonheur des Dames

Dans l'Ébauche d'Au Bonheur des Dames Zola déclare son intention de « changer de philosophie, de renoncer au point de vue pessimiste qui était auparavant le sien »¹, ainsi que de « faire le poème de l'activité moderne »² Dans ce roman les vêtements sont omniprésents. Il s'agit des habits et des étoffes qui sont à vendre dans le grand magasin, et qui sont prêts à envelopper le corps nu des femmes de Paris. Les vêtements et le corps nu sont essentiels à l'intrigue et au discours du narrateur. Dans ce chapitre nous examinerons les descriptions des vêtements et du corps pour souligner leur importance dans le roman.

Le titre Au Bonheur des Dames est un signe double, comme le souligne Michael Riffaterre : « Comme raison sociale, il fait la réclame d'une intention honnête (donner satisfaction à ses clientes) ; mais à l'autre face de la syllepse (faire le bonheur des dames) est un sous-entendu graveleux »³ À la première page d' Au Bonheur des Dames

¹ Roger Ripoll, Réalité et mythe chez Zola , (Lille : Université de Lille, 1981), 659.

²Émile Zola, Les Rougon-Macquart, édition de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1964), vol. III, 1679.

³ Michael Riffaterre, « Paradigmes et paroxysmes : les fantasmes de Zola, » Mimesis et Semiosis. Miscellanées offertes à Henri Mitterand , (Paris : Nathan, 1992), 256.

commence une description de plus de deux pages qui décrit le magasin du même nom, tel que le voit l'héroïne, Denise. Zola raconte l'histoire de la bataille pour l'argent, où le faible est écrasé par le fort : les petits commerçants et les clientes sont les victimes du grand magasin de nouveautés que dirige Octave Mouret. Sans aucun doute, le personnage le plus important n'est autre que le grand magasin lui-même, le Bonheur des Dames, « cette chapelle élevée au culte des grâces de la femme ».⁴ Mais Zola utilise aussi des métaphores inquiétantes pour décrire le magasin qui tient, la plupart du temps, le rôle d'un monstre-dévorateur. Cependant, dans cette première description du magasin, il souligne d'autres aspects de l'établissement.

D'abord, il insiste sur la grandeur immense du magasin, puis, par le regard Denise, on voit l'étalage de la porte centrale :

Il y avait là, au plein air de la rue, sur le trottoir même, un éboulement de marchandises à bon marché, la tentation de la porte, les occasions qui arrêtaient les clientes au passage. Cela partait de haut, des pièces de lainage et de draperie, mérinos, cheviottes, molletons, tombaient de l'entresol, flottantes comme des drapeaux, et dont les tons neutres, gris ardoise, bleu marine, vert olive, étaient coupés par les pancartes blanches des étiquettes. À côté, encadrant le seuil, pendaient également des lanières de fourrure, des bandes étroites pour garnitures de robe, la cendre fine des dos de petit-gris, la neige pure des ventres de cygne, les poils de lapin de la fausse hermine et de la fausse martre. Puis, en bas, dans des casiers, sur des tables, au milieu d'un empilement de coupons, débordaient des articles de bonneterie vendus pour rien, gants et fichus de laine tricotés, capelines, gilets, tout un étalage d'hiver, aux couleurs bariolées, chinées, rayées, avec des taches saignantes de rouge. Denise vit une tartanelle à quarante-cinq centimes, des bandes de vison d'Amérique à un franc, et des mitaines à cinq sous. C'était un déballage géant de foire, le magasin semblait crever et jeter son trop-plein

⁴Émile Zola, Au Bonheur des Dames (Paris : Livre de poche, 1984), 14.

à la rue.⁵

Cette description des étoffes qui « partaient du haut », « tombaient de l'entresol, flottantes comme des drapeaux », plus les verbes « déborder » et « crever » donnent l'impression d'un flot d'étoffes ou de marchandise. « Les tons neutres » suggèrent un lien avec la terre. En bas, on est frappé par l'abondance de couleurs, qui évoque un pré de fleurs. Les fourrures et les plumes impliquent, elles aussi, un lien avec la nature, dont on parlera plus loin. Deux fois Zola mentionne les gants et les mitaines, ce qui souligne encore la qualité tactile déjà supposée par les textures multiples que cette description comprennent. L'érotisme diffus de toute l'oeuvre tient surtout au caractère sensuel de l'étoffe.

Denise et ses frères suivent les vitrines du magasin et ils s'arrêtent devant chaque étalage.

D'abord, ils furent séduits par un arrangement compliqué : en haut des parapluies, posés obliquement, semblaient mettre un toit de cabane rustique; dessous, des bas de soie, pendus à des tringles, montraient des profils arrondis de millets, les uns semés de bouquets de roses, les autres de toutes nuances, les noirs à jour, les rouges à coins brodés, les chairs dont le grain satiné avait la douceur d'une peau de blonde; enfin, sur le drap de l'étagère, des gants étaient jetés symétriquement, avec leurs doigts allongés, leur paume étroite de vierge byzantin, cette grace raidie et comme adolescente des chiffons de femmes qui n'ont pas été portés. Mais la dernière vitrine surtout les retint. Une exposition de soies, de satins et de velours, y épanouissait, dans une gamme souple et vibrante, les tons les plus délicats des fleurs : au sommet, les velours, d'un noir profond, d'un blanc de lait caillé ; plus bas, les satins, les roses, les bleus, aux cassures vives, se décolorant en pâleurs d'une tendresse infinie ; plus bas encore, les soies, toute l'écharpe de l'arc en ciel, des pièces retroussées en coques, plissées comme autour d'une taille qui se cambre, devenues vivantes sous les doigts savants des commis; et, entre chaque motif, entre chaque phrase colorée de l'étalage, courait un accompagnement discret, un léger cordon bouillonné de

⁵Ibid., p.12.

foulard crème. C'était là, aux deux bouts, que se trouvaient, en piles colossales, les deux soies dont la maison avait la propriété exclusive, le Paris-Bonheur et le Cuir-d'Or, des articles exceptionnels, qui allaient révolutionner le commerce des nouveautés.⁶

La description des vitrines souligne encore le sens tactile et aussi les liens avec la nature. Zola compare, implicitement, l'exposition de soies, de satins et de velours à une grande montagne, avec des rochers et de la neige au sommet et des champs de fleurs sauvages. Le magasin et les tissus deviennent des merveilles de la nature : Zola établit un lien entre la création et les merveilles du monde et la création artificielle du magasin.

Dans les deux descriptions du magasin ci-dessus ce qui domine est une impression de hauteur et de mouvement vertical; dans l'ensemble, cependant, c'est la profusion des marchandises qui nous frappe.

The honour of the well-ordered trade is given away in this new « bazaar », in which the consumer is assailed violently by the chaos of seductive goods. The mass (...) is an image of overflow, of the senseless and directionless abundance of the department store. (...) The department store is the staging of sheer abundance wrought from nothing, reduced to nothing, the stage on which the mass of consumers mirrors itself in the masses of commodities in a vertiginous mimesis.⁷

Les mots utilisés ici par Barbara Vinken pour décrire le magasin : « chaos », « overflow », « vertiginous mass » suggèrent le mouvement, et, comme le montre Roger Ripoll, « le mouvement imprimé aux éléments stables du décor n'a rien de gratuit ; il

⁶ Ibid., p.13.

⁷ Barbara Vinken, « Temples of Delight : Consuming Consumption in Émile Zola's *Au Bonheur des Dames* », *Spectacles of Realism : Body, Gender, Genre*, ed Margaret Cohen and Christopher Prendergast (Minneapolis : University of Minnesota, 1995), 252.

contribue à rendre sensible la perpétuelle expansion du Bonheur des dames et débouche sur la vision d'un espace féérique où rien n'est fixe, où tous les éléments se métamorphosent »⁸ L'élément principal et stable du décor est sans doute les étoffes : toutes les qualités qui s'y rattachent en font la figure idéale pour exprimer le sens de mouvement dans le roman.

Ces premières allusions au mouvement et à la terre-mère sont développées peu à peu et forment la base de deux structures métaphoriques avec des implications mythiques. La terre-mère est l'origine de l'homme et une mère entoure, enveloppe, et enferme les êtres qui naissent d'elle. Les comparaisons avec la nature agrandissent l'image du magasin, mais elles sont limitées aux premiers chapitres, tandis que les images du magasin comme une machine à vapeur qui dévore les clientes reviennent à travers le roman d'une façon obsédante : « La puissance du Bonheur des dames, ajoute Ripoll, est celle d'un colosse, mais aussi celle d'une machine. »⁹ Ces deux notions sous-tendent les descriptions des étoffes. La comparaison du magasin avec un paysage naturel renforce la notion que « l'ordre de la société s'accorde à l'ordre de la nature », ¹⁰ donc le mythe de la transformation de la société est vue comme quelque chose qui est naturel ou normal. C'est Denise qui ressent les premiers mouvements de la machine. Elle « eut la sensation d'une machine, fonctionnant

⁸ Roger Ripoll, Réalité et mythe chez Zola, (Lille : Université de Lille, 1981), 670.

⁹ Ibid., p.671.

¹⁰ Ibid., p.680.

à haute pression, et dont le branle aurait gagné jusqu'aux étagères. »¹¹ Même dans cette première comparaison du magasin avec une machine à vapeur, Zola emploie les étoffes pour décrire le fonctionnement de la machine.

Et les étoffes vivaient, dans cette passion du trottoir : les dentelles avaient un frisson, retombaient et cachaient les profondeurs du magasin, d'un air troublant de mystère ; les pièces de drap elles-mêmes, épaisses et carrées, respiraient, soufflaient une haleine tentatrice ; tandis que les paletots se cambraient davantage sur les mannequins qui prenaient une âme, comme sur des épaules de chair, avec les battements de la gorge et le frémissement des reins.¹²

Cette description est plus qu'une personnification de la machine, c'est aussi une érotisation de la machine, et elle montre le lien intrinsèque entre le magasin et les étoffes. Roger Ripoll montre que ce passage « fait coexister la vie mystérieuse et charnelle des marchandises, et la sensation intense d'un mécanisme fonctionnant à plein rendement, comme s'il existait un lien de cause à effet entre ces deux aspects du magasin. »¹³ Le magasin joue deux rôles. Zola parle de : la « machine qui écrasait le pauvre monde »,¹⁴ et de « cette machine surchauffée qui menait la danse des clientes et leur tirait l'argent de la chair. »¹⁵

Dans Au Bonheur des Dames, les étoffes et les vêtements sont beaucoup plus que

¹¹ Émile Zola, Au Bonheur des Dames (Paris : Livre de poche, 1984), 22.

¹² Ibid., p.22.

¹³ Roger Ripoll, Réalité et mythe chez Zola, (Lille : Université de Lille, 1981), 672.

¹⁴ Émile Zola, Au Bonheur des Dames (Paris : Livre de poche, 1984), 208.

¹⁵ Ibid., p.103.

les marchandises qui stimulent l'activité commerciale. Les étoffes sont utilisées pour souligner le mouvement du colosse, et ils servent à faciliter la comparaison du magasin et la nature. L'emploi des étoffes comme image et les qualités qui s'y rattachent permettent à Zola de composer son « poème ».

Zola emploie le verbe « séduire » pour décrire l'effet du magasin sur Denise et ses frères dans la longue description qui ouvre le roman. Le thème de la séduction et de la tentation est central aux deux intrigues, celle du magasin et des clientes, et celle du couple Mouret et Denise. Dans cette continuation de la description du grand magasin, Zola reprend encore une fois le motif érotique du gant. Il mentionne aussi les soies « plissés comme autour d'une taille qui se cambre, devenues vivantes sous les doigts savants du commis. » Les étoffes font penser aux vêtements, donc au corps aussi. Plus que le corps nu, de telles descriptions suggèrent le contact physique du corps et des doigts. Les étoffes d'Au Bonheur des Dames évoquent des nudités de femme :

« Toutes les pâleurs *laitesuses* d'un *corps adoré* se retrouvaient là, depuis le velours des *reins*, jusqu'à la soie fine des cuisses et au satin luisant de la gorge. »¹⁶

Le lien entre le corps et les vêtements fournit un sous-entendu érotique sans lequel le roman serait devenu quelque chose entre un conte bleu et l'inventaire exhaustif d'un grand magasin. Zola a précisé lui-même dans son Ébauche qu'il ne « ne voudrai(t) pas d'épisodes trop sensuels », et qu'il voudrait « éviter les scènes trop vives, »¹⁷ donc les

¹⁶ Ibid., p.363

¹⁷ Émile Zola, Cité par Henri Mitterand dans Les Rougon-Macquart, édition de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1964), vol. III, 1680.

descriptions des étoffes suggèrent la sensualité et en même temps se dispensent des scènes « trop sensuelles ».

Quand Denise compare le Bonheur des Dames avec le Vieil Elbeuf, elle parle de la « nudité »¹⁸ de la boutique des Baudu. Inversement, le grand magasin est bien habillé. Dans le roman, le corps nu représente seulement la pauvreté et n'est pas du tout lié à l'idée de l'érotisme ou à la sensualité. On verra que la combinaison de l'étoffe et du corps évoquent plutôt le désir, qui est central au roman.

Il n'y a pas de descriptions des vêtements portés par les petits commerçants. Zola utilise des images de lumière, de chaleur et d'eau pour décrire le Bonheur des Dames, et tout cela donne une impression de bonne santé. Les images de fécondité sont contrastées avec le milieu des anciennes boutiques. Dans la plupart des descriptions, le grand magasin est comparée à un bâtiment magnifique, à un palais où à un temple.

Le palais était construit, le temple élevé à la folie dépensière de la mode. Il dominait, il couvrait un quartier de son ombre.¹⁹

Le Vieil Elbeuf et les autres petites boutiques se trouvent, au sens propre et au sens figuré, dans l'ombre du grand magasin, où rien ne pousse. L'atmosphère malsaine du quartier est reflétée dans les visages et les descriptions des corps des personnages qui habitent les vieilles boutiques. L'oncle Baudu, par exemple, a de « gros yeux rouges (qui) vacillaient dans sa face jaune »²⁰ Quand Denise, Jean et Pépé voient l'oncle Baudu pour la

¹⁸ Émile Zola, Au Bonheur des Dames (Paris : Livre de poche, 1984), 15.

¹⁹ Ibid., p.343.

²⁰ Ibid., p.16.

première fois, il est décrit ainsi :

Un gros homme à cheveux blancs et à grande face jaune, debout sur le seuil d'une boutique, de l'autre côté de la rue, les regardait. Il était là, le sang aux yeux, la bouche contractée, mis hors de lui par les étalages du Bonheur des Dames, lorsque la vue de la jeune fille et de ses frères avait achevé de l'exaspérer.²¹

Le teint jaune de Baudu, « le sang aux yeux » et son inquiétude visible face au magasin sont des détails qui nous montrent son malaise. Plus tard dans le roman, quand sa vie devient encore plus dure, « la bile tournée verdissait son visage jaune, où ses yeux tâchait de sang. »²² Geneviève Baudu est la personnification de la souffrance des petits commerçants. Denise fait des cauchemars où « il lui semblait qu'elle était toute petite, et elle éclatait en larmes, au fond de leur jardin de Valognes, en voyant les fauvettes manger les araignées, qui elles-mêmes mangeaient les mouches. »²³ Zola laisse entendre que le cannibalisme fait partie de l'évolution ou du processus naturel de la vie. « Oui, c'était la part du sang, toute révolution voulait des martyrs, on ne marchait en avant que sur des morts. »²⁴

Geneviève est le nom de la patronne de Paris, ce qui n'est sans doute pas une coïncidence. Zola suggère ici l'analogie du vieux Paris qui souffre et meurt comme Geneviève.

Geneviève ressemble à sa mère,

²¹ Ibid., p.14.

²² Ibid., p.319.

²³ Ibid., p.330.

²⁴ Ibid., p.330.

une petite femme mangée d'anémie, toute blanche, les cheveux blancs, les yeux blancs, les lèvres blanches. Geneviève, chez qui s'aggravait encore la dégénérescence de sa mère, avait la débilité et la décoloration d'une plante grandie à l'ombre. Pourtant, des cheveux noirs magnifiques, épais et lourds, poussés comme par miracle dans cette chair pauvre, lui donnaient un charme triste.²⁵

Geneviève devient de plus en plus maigre, elle a « la poitrine creuse d'une enfant, le néant d'une vierge mangée d'anémie », et des « cheveux superbes qui semblaient boire sa vie »²⁶ Les cheveux de Geneviève sont associés avec la notion du cannibalisme : « Ses cheveux noirs, lourds de passion, semblaient s'être encore épaissis et mangeaient de leur vie vorace son pauvre visage.»²⁷ Cette allusion à l'autodestruction fait penser à Nana, dont le visage devient, à la fin du livre, un « masque horrible » entouré de ces beaux cheveux, qui gardaient, « leur flambée de soleil ».²⁸ Comme dans Nana, Zola indique que la pourriture a son origine chez les petits commerçants eux-mêmes. En résistant au progrès, ils mènent un combat contre le grand magasin. La responsabilité de la ruine des anciennes boutiques est finalement celle des boutiquiers eux-mêmes, qui continuent obstinément leur résistance.

Quand Denise et Geneviève se voient pour la dernière fois, Geneviève sait qu'elle va mourir, et pour convaincre Denise, elle rejette la couverture : « C'était la fin de la chair, un corps de fiancée usé dans l'attente, retourné à l'enfance grêle des premiers ans ». Et

²⁵ Ibid., p.17.

²⁶ Ibid., p.193.

²⁷ Ibid., p.321.

²⁸ Émile Zola, Nana (Paris : Gallimard, 1977), 474.

Geneviève dit : « Vous voyez bien, je ne suis plus une femme »²⁹ Ces descriptions montrent une régression dans le développement naturel. Les descriptions du corps de Geneviève montrent la dégénérescence. Les petits commerçants résistent au progrès. Leur milieu est mou et ombreux, et il est souvent comparé à une cave. Dans cette atmosphère malsaine, les gens ne se développent pas normalement : ils ont, comme Geneviève, « la débilité et la décoloration d'une plante grandie à l'ombre. » Mme Baudu a « la face blanche d'une blessée, dont le sang s'épuisait goutte à goutte. »³⁰ Une pâleur de mort règne sur le quartier des petits commerçants et est reflété dans les visages. Aux funérailles de Geneviève :

La queue du cortège se répandit parmi les tombes voisines, tous les visages de ces boutiquiers, appauvris de sang au fond de leurs rez-de-chaussée malsains, prenaient une laideur souffrante, sous le ciel couleur de boue.³¹

Et Bourras décrit d'autres petits commerçants :

Ce pauvre Robineau est fichu, il a une figure d'homme qui se noie...Et les Bédoré, et les Vanpouille, ça ne tient plus debout, c'est comme moi, les jambes cassées. Deslignières crèvera d'un coup de sang, Piot et Rivoire ont eu la jaunisse. Ah! Nous sommes tous jolis, un beau cortège de carcasses que nous faisons à la chère enfant!³²

Robineau ressemble à un homme qui se noie et trois hommes ne se tiennent plus debout à cause des jambes cassées. Dans cette description le mouvement est entravé par contraste avec le fonctionnement souple de la machine qu'est le grand magasin, le Bonheur des

²⁹ Émile Zola, Au Bonheur des Dames (Paris : Livre de poche, 1984), 322.

³⁰ Ibid., p.328.

³¹ Ibid., p.327.

³² Ibid., p.326.

Dames.

Après la mort de Mme Baudu :

Une fois encore, tout le petit commerce ruiné du quartier, défila au convoi. On y vit les frères Vanpouille, blêmes de leurs échéances de décembre, payées par un suprême effort qu'ils ne pourraient recommencer. Bédoré et soeur s'appuyait sur une canne, travaillé de tels soucis, que sa maladie d'estomac s'aggravait. Deslignières avait eu une attaque, piot et Rivoire marchait en silence, le nez à terre, en hommes finis. Et l'on n'osait s'interroger sur les disparus, Quinetté, Mlle Tatin, d'autres qui, du matin au soir, semblaient, roulés, emportés dans le flot des désastres ; sans compter Robineau allongé sur son lit, avec sa jambe cassée. Mais on se montrait surtout, d'un air d'intérêt, les nouveaux commerçants atteints par la peste : le parfumeur Grognet, la modiste Mme Chaudeuil, et Lacassagne le fleuriste, et Naud le cordonnier, encore debout, pris seulement de l'anxiété du mal qui devait les balayer à leur tour. Derrière le corbillard, Baudu marchait du même pas de boeuf assommé, dont il avait accompagné sa fille ;³³

Dans les deux citations qui précèdent, il y a deux références à des animaux qui sont presque morts. Dans la première, le cortège funèbre ressemble à « un beau cortège de carcasses », et dans la deuxième, Baudu marche d'un « pas de boeuf assommé ». Bédoré et soeur ont besoin de cannes, et Robineau a la jambe cassée. Le mouvement des boutiquiers du quartier n'est pas souple comme le mouvement de la machine du grand magasin. Dans ces descriptions, chacun des petits commerçants souffre, et leur malaise se manifeste physiquement. Les visages des propriétaires suggèrent une maladie, et les corps montrent la souffrance, par exemple, « l'écrasement de l'existence retombait sur ses épaules ». ³⁴

Il y a une analogie entre la mauvaise santé des boutiquiers qui est en train de s'aggraver, comme les vieux bâtiments de leur quartier qui tombent en ruines à côté de

³³ Ibid., p.337.

³⁴ Ibid., p.163.

l'espace magnifique du grand magasin.

Il n'y a pas de description détaillée d'Octave Mouret, mais étant donné le rapport entre l'homme et son milieu, on conclut avec Bernadette et Auguste Dézalay, les annotateurs de notre édition d'Au Bonheur des Dames, qu'« il est charmant, séduisant, (...) un homme accompli, achevé, moralement et physiquement, dès le début du roman. »³⁵ La puissance du personnage est soulignée quand Mouret devient « le roi despotique du chiffon ». ³⁶

Nous rencontrons Octave Mouret pour la première fois quand Denise le voit rentrer au Bonheur des Dames, après avoir passé la nuit dehors :

Il était grand, la peau blanche, la barbe soignée ; et il avait des yeux couleur de vieil or, d'une douceur de velours, qu'il fixa un instant sur elle, au moment où il traversa la place.³⁷

Dans le regard de Mouret, Denise ne voit pas seulement la couleur de l'argent mais une douceur aussi. Encore une fois, c'est l'aspect tactile qui est souligné, et ce détail contribue subtilement à l'érotisme du texte. La description continue :

Il n'avait pas dormi, cette nuit-là, car au sortir d'une soirée chez un agent de change, il était allé souper avec un ami et deux femmes, ramassées dans les coulisses d'un petit théâtre. Son paletôt boutonné cachait son habit et sa cravate blanche. Vivement, il monta chez lui, se débarbouilla, se changea ; et quand il vint s'asseoir devant son bureau, la peau fraîche, dans son cabinet de l'entresol, il était solide, l'oeil vif, la peau fraîche, tout à la besogne, comme s'il eût passé dix heures au lit.³⁸

³⁵ Émile Zola, Au Bonheur des Dames (Paris : Livre de poche, 1984), 391.

³⁶ Ibid., p.8.

³⁷ Ibid., p.36.

³⁸ Ibid., p.36.

Peu détaillée, cette introduction nous donne une bonne impression de l'homme. C'est un homme vif et propre qui profite de la vie. Il n'a pas dormi mais il est alerte et frais comme une espèce de surhomme, offrant ainsi un contraste complet avec les petits commerçants.

Chez Madame Desforges, les femmes entourent Octave Mouret. Il refuse de s'asseoir et il commence « à boire son thé lentement, debout au milieu d'elles » : « toutes se rapprochèrent, l'emprisonnèrent du cercle étroit de leur jupes. »³⁹ Cette image de Mouret au centre du cercle de jupes montre son importance et le rôle important que lui et les vêtements occupent dans la vie des dames de Paris. La conversation tourne au sujet de la soie, et du Paris-Bonheur, « dont tous les journaux parlent »⁴⁰ Toute la conversation qui suit concerne les étoffes. On a l'impression qu'à Paris, comme dans le salon de Mme Desforges, on ne parle que des étoffes. Les femmes n'interrompent plus Mouret.

Elles reserraient encore leur cercle, la bouche entreouverte par un vague sourire, le visage rapproché et tendu, comme dans un élan de tout leur être vers le tentateur. Leurs yeux pâlissaient, un léger frisson courait sur leurs nuques. Et lui gardait son calme de conquérant, au milieu des odeurs troublantes qui montaient de leurs chevelures. Il continuait à boire, entre chaque phrase, une petite gorgée de thé, dont le parfum attiédissait ces odeurs plus âpres, où il y avait une pointe de fauve. Devant une séduction si maîtresse d'elle-même, assez forte pour jouer ainsi de la femme, sans se prendre aux ivresses qu'elle exhale, le baron Hartmann, qui ne la quittait pas du regard, sentait son admiration grandir.⁴¹

Cette description parle à nos cinq sens. Mouret est un tentateur et un séducteur, et ses marchandises ont un effet analogue sur les dames.

³⁹ Ibid., p.37.

⁴⁰ Ibid., p.78.

⁴¹ Ibid., p.78.

Mme Marty, très excitée par la conversation, retournait fiévreusement son sac de cuir rouge sur ses genoux. Elle n'avait pu encore montrer ses achats, elle brûlait de les étaler, dans une sorte de besoin sensuel. Et, brusquement, elle oublia son mari, elle ouvrit le sac, sortit quelques mètres d'une étroite dentelle roulée autour d'un carton.⁴²

Elle leur montre la dentelle, puis un mouchoir :

Et, dès lors, le sac devint inépuisable. Elle rougissait de plaisir, une pudeur de femme qui se déshabille la rendait charmante et embarrassée, à chaque article nouveau qu'elle sortait.⁴³

Zola emploie des termes explicites pour décrire ici la « séduction » de Mme Marty par les vêtements qu'elle achète. Intoxiquées et ravies les clientes « succumb to the seduction to which they are addicted.»⁴⁴

With trembling hands they wallow in the mountains of lace, they caress velvet, they are feverishly excited by the burning colours of the silks. They succumb compliantly to vice, a vice that strangely resembles making love with a stranger in public - a truly consuming consumption.⁴⁵

Next to the laughing, bare-breasted women on the logo of the department store, the already surrealist dummy, with her perfect material body animated by desire, who is headlessly offered for sale is the best allegory for this store.⁴⁶

Une autre cliente, Mme de Boves, perd la tête d'une autre façon : « ...ayant guère dans son

⁴² Ibid., p.80.

⁴³ Ibid., p.80.

⁴⁴ Barbara Vinken, « Temples of Delight : Consuming Consumption in Émile Zola's *Au Bonheur des Dames* », *Spectacles of Realism : Body, Gender, Genre*, ed Margaret Cohen and Christopher Prendergast (Minneapolis : University of Minnesota, 1995), 257.

⁴⁵ Ibid., p.257.

⁴⁶ Ibid., p.256.

porte-monnaie que l'argent de sa voiture, (elle) faisait sortir des cartons, toutes sortes de dentelles, pour le plaisir de les voir et de les toucher »⁴⁷ Quand elle ne peut plus résister à la tentation, elle finit par devenir voleuse. Elle était « ravagée d'un besoin furieux », et « elle volait pour voler comme on aime pour aimer, sous le coup de fouet du désir, dans le détraquement de la névrose que ses appétits de luxe inassouvis avaient développé en elle, autrefois, à travers l'énorme et brutale tentation des grands magasins. »⁴⁸ Ici, les « appétits » renforcent la notion du cannibalisme. La notion de l'appétit est liée au mythe du magasin-monstre. La machine mange aussi les commis : « Ils étaient tous mangés par le métier avant quarante ans »⁴⁹; « était-ce humain, était-ce juste cette consommation effroyable de chair que les grands magasins faisaient chaque année ? »⁵⁰

Mais certaines femmes sont capables de résister à la tentation du magasin. Mme Desforges, la maîtresse de Mouret et son pourvoyeuse de fonds, préfère à la confection d'au Bonheur des Dames les toilettes de sa couturière, Mme Sauveur. Elle met en valeur, par sa jalousie, l'intrigue amoureuse de Mouret et Denise. Elle avoue un goût pour l'odeur des gants de Saxe et quand elle les essaie, Mignot, le vendeur, fait son métier. Le vendeur représente le magasin et fait son devoir, qui est de séduire la cliente avec les marchandises.

À demi couché sur le comptoir, il lui tenait la main, prenait les doigts un à un, faisant glisser le gant d'une caresse longue, reprise et appuyée ; et il la

⁴⁷ Émile Zola, Au Bonheur des Dames (Paris : Livre de poche, 1984), 104.

⁴⁸ Ibid., p.370.

⁴⁹ Ibid., p.312.

⁵⁰ Ibid., p.313.

regardait comme s'il eût attendu, sur son visage, la défaillance d'une joie voluptueuse. Mais elle, le coude au bord du velours, le poignet levé, lui livrait ses doigts de l'air tranquille dont elle donnaient son pied à sa femme de chambre, pour que celle-ci boutonnât ses bottines. Il n'était pas un homme, elle l'employait aux usages intimes avec son dédain familier des gens à son service, sans le regarder même.⁵¹

La force séductrice du magasin et des marchandises se laisse voir par Mignot, mais Mme Desforges résiste à la tentation. Le magasin, comme son patron, tente les femmes, et encore une fois c'est un mélange des parties du corps et le gant qui glisse, les caresses et la texture du velours qui contribuent à l'érotisme du texte. La plupart des dames y succombent mais, ironiquement, Octave, le grand tentateur et séducteur ne réussit pas à séduire la femme qu'il désire surtout, Denise.

Denise, Jean et Pépé sont contrastés avec le luxe du magasin et aussi les uns avec les autres. Denise est plus petite et moins jolie. « She is represented as a piété figure, with her sleeping brother in her lap »⁵²; « Denise is a strange generic cross among fairy tale, legend, and saint, life. A modern saint of work. »⁵³

D'abord Denise semble ridicule dans l'uniforme de son salon. Aussi ses cheveux lui méritent le sobriquet de « la mal peignée ». Les autres se moquent d'elle, et à cause de cela

⁵¹ Ibid., p.96.

⁵² Barbara Vinken, « Temples of Delight : Consuming Consumption in Émile Zola's *Au Bonheur des Dames* », *Spectacles of Realism : Body, Gender, Genre*, ed Margaret Cohen and Christopher Prendergast (Minneapolis : University of Minnesota, 1995), 261.

⁵³ Ibid., p.262.

Denise « se sentait violentée, mise à nue, sans défense. »⁵⁴ La situation marginalisée de Denise est soulignée par les descriptions du corps et des vêtements. La manifestation physique de son malaise montre encore une fois l'importance des descriptions des vêtements et du corps.

Au début, Denise n'arrive pas à gagner assez d'argent pour payer ses dettes. Zola décrit cette période de sa vie en accumulant des détails vestimentaires :

C'était pour elle une misère noire, la misère en robe de soie. Souvent elle devait passer la nuit, elle entretenait son mince trousseau, reprisant son linge, raccommodant ses chemises comme de la dentelle ; sans compter qu'elle avait posé des pièces à ses souliers, aussi adroitement qu'un cordonnier aurait pu le faire. Elle risquait des lessives dans sa cuvette. Mais sa vieille robe de laine l'inquiétait surtout ; elle n'en avait pas d'autre, elle était forcée de la remettre chaque soir, quand elle quittait la soie d'uniforme, ce qui l'usait terriblement ; une tache lui donnait la fièvre, le moindre accroc devenait une catastrophe.⁵⁵

Dans L'Ébauche Zola a précisé qu'il voulait choisir « comme élément de passion central une figure d'honnêteté, luttant. Je voudrais par exemple une demoiselle de magasin, la misère en robe de soie, une fille dont je peindrai les souffrances »⁵⁶ Denise est ce personnage honnête et souffrant et ses qualités sont mises en lumière par des descriptions vestimentaires.

Pauline, la lingère, offre un contraste avec Denise dans plusieurs épisodes du roman. Zola nous donne une description du visage de Pauline : « Sa large face, aux petits yeux vifs,

⁵⁴ Émile Zola, Au Bonheur des Dames (Paris : Livre de poche, 1984), 108.

⁵⁵ Ibid., p.116.

⁵⁶Émile Zola, Les Rougon-Macquart, édition de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1964), vol. III, 1680.

à la grande bouche tendre, avait une grâce, sous l'épaisseur des traits. »⁵⁷ Mais à la fin du paragraphe, elle est décrite par ses accessoires : « Des bijoux, une broche, une chaîne de montre, luisaient sur sa robe de drap gros bleu, pincée coquettement à la taille ; et elle souriait sous sa toque de velours, ornée d'une grande plume grise. »⁵⁸ Denise est en train de recoudre son soulier, et elle est «en jupon, un vieux châle noué sur les épaules, près de Pauline en toilette »⁵⁹ Le contraste entre les deux vendeuses met en valeur la vie dure de Denise. Zola souligne sa pauvreté par la robe et les souliers qu'elle recoud constamment. Pauline, comme beaucoup d'autres vendeuses, a un amant, et ses bijoux et accessoires sont comme les médailles de son succès. En effet, elle se déshabille pour pouvoir ensuite s'habiller. Denise refuse à la tentation et cela renforce son bon caractère. Pour souligner encore une fois la pureté et la souffrance de Denise, ses vêtements et ceux de Pauline sont contrastés quand elles vont à la campagne.

Denise, dont les vingt-cinq francs d'appointements fixes étaient chaque mois dévorés par les enfants, n'avait pu que rafraîchir sa vieille robe de laine noire, en la garnissant de biais de popeline à petits-carreaux ; et elle s'était fait elle-même un chapeau, avec une forme de capote recouverte de soie et ornée d'un ruban bleu. Dans cette simplicité elle avait l'air très jeune, un air de fille grandie trop vite, d'une propreté de pauvre, un peu honteuse et embarrassée du luxe débordant de ses cheveux, qui crevaient la nudité de son chapeau. Au contraire, Pauline étalait une robe de soie printanière, à raies violettes et blanches, une toque appareillée, chargée de plumes, des bijoux au cou et aux mains, toute une richesse de commerçante cossue. C'était comme une revanche de la semaine, de la soie le dimanche, lorsqu'elle se trouvait condamnée à la laine dans son rayon ; tandis que Denise, qui traînait

⁵⁷ Émile Zola, *Au Bonheur des Dames* (Paris : Livre de poche, 1984), 119.

⁵⁸ Ibid., p.119.

⁵⁹ Ibid., p.120.

sa soie d'uniforme de lundi au samedi, reprenait le dimanche la laine mince de sa misère.⁶⁰

Les cheveux de Denise, qui lui méritent le sobriquet de « la mal peignée » sont abondants, et dans cette description elle est embarrassée du « luxe débordant » de ses cheveux, qui « crevaient la nudité de son chapeau ». Plus tard « Mouret n'apercevait que ses lourds cheveux blonds. »⁶¹ Dans une autre description de Denise, vue par Mouret, ses cheveux sont mentionnées de nouveau.

Il se tournait, tâchait de distinguer ses traits, dans la nuit grandissante. Elle semblait toujours la même, vêtue d'une robe simple, le visage doux ; mais, de cet effacement modeste, montait un parfum pénétrant dont il subissait la puissance. Sans doute, cette petite s'était faite à l'air de Paris, la voilà qui devenait femme, et elle était troublante, si raisonnable, avec ses beaux cheveux, lourds de tendresse.⁶²

Denise finit par devenir si attirante qu'elle est remarquée, chez Mme Desforges, par le baron Hartmann, grand connaisseur : « Il y a une bien charmante jeune fille dans l'antichambre.

Qui est-ce ? »⁶³ Mouret lui-même finit par constater la métamorphose de Denise.

Toujours il la revoyait arrivant au Bonheur, avec ses gros souliers, sa mince robe noire, son air sauvage. Elle bégayait, tous se moquaient d'elle, lui-même l'avait trouvée laide d'abord. Laide ! Et maintenant, elle l'aurait fait mettre à genoux d'un regard, il ne l'apercevait plus que dans un rayonnement ! Une enfant pareille, était-ce possible ? Quand elle passait à présent, le vent léger de sa robe lui paraissait si fort, qu'il chancelait.⁶⁴

⁶⁰ Ibid., p.129.

⁶¹ Ibid., p.282.

⁶² Ibid., p.184.

⁶³ Ibid., p.274.

⁶⁴ Ibid., p.292-293.

Mouret décrit Denise comme petite, mince et laide au début, mais elle devient une présence, un être fort et puissant, avec une solidité qui dépasse le physique. La robe devient un signe qui exprime l'effet qu'elle a sur Mouret. La robe de laine noire de Denise est mentionnée souvent pour souligner la pauvreté qui est son héritage. Ici, sa robe mince fait « chanceler » Mouret. Ce dernier est transformé par Denise. Denise veut transformer le magasin après avoir été façonnée par lui.

Mouret arrive à comprendre que la beauté de Denise vient de l'intérieur.

Elle avait, en somme, une de ces figures moutonnières dont on ne dit rien (...) Elle apportait tout ce qu'on trouve de bon chez la femme, le courage, la gaieté, la simplicité; et, de sa douceur, montait un charme, d'une subtilité pénétrante de parfum. On pouvait ne pas la voir, la coudoyer ainsi que la première venue ; bientôt, le charme agissait avec une force lente, invincible ; on lui appartenait à jamais, si elle daignait sourire (...) Il s'avouait vaincu, elle était intelligente comme elle était belle, son intelligence venait du meilleur de son être. ⁶⁵

Après son renvoi injustifié, Denise déclare : « Je serai très bien ». Quand elle loue la chambre, « elle paya un mois d'avance, demanda le linge, une paire de draps et deux serviettes, et fit son lit sans attendre, heureuse, soulagée de savoir où coucher le soir. » ⁶⁶

Quand Zola veut montrer que Denise souffre, il souligne l'absence de luxe dans sa vie. Il réduit sa toilette aux nécessités.

Toute l'action du roman se déroule autour du magasin et ses marchandises--les vêtements et les accessoires-- et les sentiments des personnages se manifestent souvent par une description physique. Deux cent pages après leur première conversation, Mouret et les

⁶⁵ Ibid., p.293.

⁶⁶ Ibid., p.166.

femmes parlent encore des étoffes :

(Mouret) prit sa place habituelle au milieu de ces dames, il retrouva toute sa grâce. Les nouveautés d'hiver l'occupaient. Il parla d'un arrivage considérable de dentelles : et Mme de Boves le questionna sur le prix du point d'Alençon : ⁶⁷

Les vêtements dominant même les conversations dans le roman. Quand le magasin, qui est décrit comme un monstre, est transformé par les expositions, il devient « féérique », ⁶⁸ et « la grande exposition de blanc prenait une splendeur féérique d'apothéose, sous cet éclairage nouveau. » ⁶⁹ Ce que le monstre fait en tentant les clientes est diabolique, par conséquent, il est ironique d'appeler l'atmosphère du magasin « féérique ». Mais dans cet « espace féérique où rien n'est fixe, où tous les éléments se métamorphosent » ⁷⁰ la notion de la fluidité est soulignée constamment par les références aux étoffes. « À cette mobilité des formes s'ajoutent les courants incessants qui parcourent cet espace, flot de la clientèle ou ruissellement des marchandises. » ⁷¹

Les étoffes sont partout dans le roman, et pour souligner encore une fois l'omniprésence des vêtements, on trouve « un motif de décoration immense, le nom resplendissant du Bonheur des Dames, des lettres de trois mètres de haut, faites de

⁶⁷ Ibid., p.274.

⁶⁸ Ibid., p.216.

⁶⁹ Ibid., p.373.

⁷⁰ Roger Ripoll, Réalité et mythe chez Zola, (Lille : Université de Lille, 1981), 670.

⁷¹ Ibid., p.670.

chaussettes blanches, sur un fond de chaussettes rouges. »⁷² Tout est construit d'étoffes ou de marchandises, et même l'activité dans le magasin est décrite dans des termes vestimentaires. Les rayons bouleversés par les acheteuses et le spectacle de vêtements dispersés sont décrits ainsi : « Les dentelles et la lingerie, dépliées, froissées, jetées su hasard, faisaient songer à un peuple de femmes qui se serait déshabillé là, dans le désordre d'un coup de désir »⁷³. 250 pages plus loin, c'est « une déshabillée qui jonchait les vastes pièces, comme si un groupe de jolies filles s'étaient dévêtues de rayon en rayon, jusqu'au satin nu de leur peau »⁷⁴ Se déshabiller, au lieu de s'habiller, est l'action qui est soulignée dans ces descriptions du chaos et de la perte de contrôle. Le magasin est le lieu où toutes les femmes se déshabillent et se métamorphosent, et cette notion renforce le mythe de la révolution qui mène à une société nouvelle.⁷⁵

Dans un dernier moment de gloire, Mouret observe les femmes qui sont ses victimes.

Elles forment une « mer de corsages » :

Mais, de la clientèle entassée, de cette mer de corsages gonflés de vie, battant des désirs, tout fleuris de bouquets de violettes, comme pour les noces populaires de quelque souveraine, il finit par ne plus distinguer que le corsage nu de Mme Desforges qui s'était arrêtée à la ganterie avec Mme Guibal. Malgré sa rancune jalouse, elle aussi achetait, et il se sentit le maître une dernière fois, il les tenait à ses pieds, sous l'éblouissement des feux

⁷² Émile Zola, Au Bonheur des Dames (Paris : Livre de poche, 1984), 365.

⁷³ Ibid., p.110.

⁷⁴ Ibid., p.359.

⁷⁵ Roger Ripoll, Réalité et mythe chez Zola, (Lille : Université de Lille, 1981), 682.

électriques, ainsi qu'un bétail dont il avait tiré sa fortune.⁷⁶

Le « corsage nu » de Mme Desforges attire son attention. Elle achète « malgré sa rancune jalouse ». Mouret perçoit les corps nus des femmes comme des objets à séduire, mais c'est pour l'argent qu'elles peuvent dépenser, plutôt que pour l'amour.

Le roman commence avec une description de l'extérieur du grand magasin et dans le dernier chapitre, l'exposition de blanc révèle le côté le plus intime du lieu.

Last but not least, the opposition of private and public is turned upside down. At home in the department store, women's intérieur goes public. The inmost of the inner, the alcove, is staged on a public scene. What until then has been jealously hidden from the world and kept for the husband or lover is displayed before everybody's eyes.⁷⁷

Le blanc est la couleur de la pureté, du voile de mariage, de la peau, des vêtements des enfants et des sous-vêtements : « tout le linge de la femme, les dessous blancs qui se cachent, s'étalait dans une suite de salles, classé en divers rayons. »⁷⁸ Le renversement de la femme s'accorde avec le mythe de la révolution, un nouvel avenir, un recommencement ou un nouveau-né. Dans ce chapitre on trouve aussi la scène comique du salon d'essayage :

Les hommes, même les maris, ne pouvaient entrer, par une exagération décente de la direction. Des vendeuses en sortaient, y rentraient vivement, laissant chaque fois deviner, dans le battement rapide de la porte, des visions de dames en chemise et en jupon, le cou nu, les bras nus, des grasses dont la chair blanchissait, des maigres au ton de vieil ivoire. Une file d'hommes

⁷⁶ Émile Zola, Au Bonheur des Dames (Paris : Livre de poche, 1984), 375.

⁷⁷ Barbara Vinken, « Temples of Delight : Consuming Consumption in Émile Zola's *Au Bonheur des Dames* », Spectacles of Realism : Body, Gender, Genre, ed Margaret Cohen and Christopher Prendergast (Minneapolis : University of Minnesota, 1995), 254.

⁷⁸ Émile Zola, Au Bonheur des Dames (Paris : Livre de poche, 1984), p.359.

attendaient sur des chaises, l'air ennuyé. Et M. Boutarel, quand il avait compris, s'était fâché carrément, criant qu'il voulait sa femme, qu'il entendait savoir ce qu'on lui faisait, qu'il ne laisserait certainement pas se déshabiller sans lui. Vainement, on tâchait de le calmer : il semblait croire qu'il se passait là-dedans des choses inconvenantes. Mme Boutarel dut reparaître pendant que la foule discutait et riait.⁷⁹

Ce spectacle, en même temps risqué et humouristique, nous rappelle que le corps, les vêtements, l'acte de s'habiller - ou plutôt de se déshabiller - ne cessent jamais de faire partie intégrante de chaque épisode d'Au Bonheur des Dames. Dans ce chapitre nous avons souligné l'omniprésence des étoffes et des vêtements dans tous les aspects du roman.

Selon Roger Ripoll le mythe du Bonheur des Dames « serait alors la concrétisation d'une atmosphère en une sorte de gigantesque figure immobile, la femme moderne, divinité pour laquelle sont édifiés les grands magasins »⁸⁰ L'atmosphère est une illusion, et Zola utilise les étoffes pour concrétiser la séduction, l'érotisme, l'importance, la puissance, la grandeur, l'appétit, et le mouvement du grand magasin. L'érotisme du texte, qui tient au caractère sensuel de l'étoffe, permet à Zola d'éviter les scènes « trop sensuelles » mais en même temps le romancier parvient à maintenir la tension sexuelle. Les descriptions du corps des petits commerçants nous rappelle constamment la fragilité et la fatalité de leur point de vue. Leur malaise contrastée avec la bonne santé de Mouret est le témoignage que la nouvelle société représentée par le Bonheur des Dames est le bon choix. Ce point de vue s'entend avec la nouvelle philosophie optimiste d'Émile Zola.

⁷⁹ Ibid., p.359.

⁸⁰ Roger Ripoll, Réalité et mythe chez Zola, (Lille : Université de Lille, 1981), 665.

Conclusion

Pour conclure, examinons d'abord quelques techniques descriptives de Zola, d'après les analyses proposées par Philippe Hamon dans Le personnel du roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola.¹

Hamon décrit une « tendance » chez Zola à pratiquer le « portrait-scansion » ou le « portrait-balise », « d'un type un peu particulier ». Il s'agit d'un portrait très détaillé, où la description de l'habit et du physique prend une certaine importance : ce portrait signale un moment crucial de la vie du personnage, une étape ou une crise importante dans son histoire, et de plus, il se charge d'une valeur symbolique. Zola accentue ici « l'habit exceptionnel, tel le déguisement, ou l'habit antithétique inhabituel (endossé par le personnage dans une parenthèse importante de son histoire), (...), ainsi que le non-habit, la nudité.»² Hamon précise :

L'habit du personnage zolien n'est marqué que lorsqu'il est remarquable, en excès (le déguisement) ou en défaut (le nu). Ainsi les plus longs portraits de nombreuses héroïnes (...) ont lieu quand le personnage se regarde nu, à un moment important de son histoire, dans une glace. Autrement, il s'agit

¹ Philippe Hamon, Le Personnel du Roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola (Genève : Droz, 1983),

² Ibid., p.165.

d'un déguisement ponctuel, lié à un moment important du personnage, et en relation symbolique avec la « signification » du personnage dans le système global des personnages de l'oeuvre : ainsi (...) de la nudité de Nana jouant le rôle de Vénus, de celui de Renée au bal travesti de la mi-carême, où Renée est déguisée en Nymphé Echo, ou de celui de Georges Hugon en femme dans Nana.³

Ces scènes sont les descriptions les plus frappantes chez Zola : Nana au Grand Prix; Renée dans chacune de ses toilettes excessives; et Denise dans sa jupe, faite à la main, quand elle va à la campagne.

Hamon affirme que le portrait peut « servir à rythmer, dans la diachronie de l'histoire du personnage, les moments forts de cette histoire, moments eux-mêmes qui peuvent être contradictoires : alternance de « hauts » et de « bas », moments « positifs » et moments « négatifs », moments d'euphorie et moments de dysphorie, etc.»⁴ Ici, il fait allusion spécifiquement aux scènes où il y a à la fois conservation et transformation de l'information sur le personnage. À titre d'exemple, il cite cette description de Denise, dans Au Bonheur des Dames⁵:

Ce fut une transfiguration. Elle restait rose, et le sourire, sur sa bouche un peu grande, était comme un épanouissement du visage entier. Ses yeux gris prirent une flamme tendre, ses joues se creusèrent d'adorables fossettes, ses pâles cheveux eux-mêmes semblèrent voler (...) - Mais elle est jolie ! dit tout bas Mouret à Bourdoncle.

Ce que nous voulons souligner dans cet exemple, c'est que la transformation de Denise exprime plus qu'un changement physique chez Denise : la description marque

³ Ibid., p.165.

⁴ Ibid., p.162.

⁵ Ibid., p.162-163.

surtout un changement chez Mouret, qui est de plus en plus enchanté par elle. De cette façon, les descriptions, et en particulier les transformations, peuvent marquer un changement affectif dans l'observateur, et non seulement un changement chez celle ou celui qui est observé(e). La transformation de l'inspecteur Jouve en ogre, par exemple, exprime la peur de Denise. En revanche, la transformation de Nana quand elle meurt laisse voir la réalité : qu'elle est la pourriture que Zola voulait représenter.

Au sujet des transformations, Hamon poursuit : « Là où d'autres écrivains, en général, donnent « une fois pour toutes » un portrait assez développé du personnage au début du roman, et n'y reviennent que par des allusions ponctuelles épisodiques, Zola, lui, tout en donnant également le portrait au début du roman, répète à plusieurs reprises, et souvent, presque intégralement, ce portrait (ou portraits modulés, figures et défigurations), portrait(s) dont les dimensions restent toujours limitées, même à sa première apparition. »

⁶ C'est cette répétition, un trait fondamental du style zolien, qui permet le renforcement continu des thèmes.

À propos des descriptions vestimentaires, Hamon écrit :

La description de l'habit reste réduite à une ou deux notations à fonction classificatoire : le prêtre a une soutane, la fille sauvage a un habit « de bohémienne », etc. Ailleurs, l'ouvrier sera réduit à une « blouse », ou a un « paletot », selon sa position dans la hiérarchie, la femme du monde à une « crinoline », etc. Ou bien l'habit est un simple opérateur de classement du personnage dans un milieu socio-professionnel, ou bien il aura un rôle ponctuel à remplir, soit symbolique (la pelisse de Miette qui est une sorte de tour d'ivoire pour les deux amants), soit narratif, tel ce cordon de tablier avec lequel Véronique se pend à la fin de *La Joie de Vivre*. Mais il est remarquable que, dans un monde aussi soigneusement étiqueté que celui de Zola, où les lexiques spécialisés et techniques prolifèrent de tous côtés, ceux

⁶ Ibid., p.164.

de l'habillement et du portrait physique soient aussi réduits, et aussi pauvres : jupe, corsage, pantalon, casquette, paletot, blouse, sabots, souliers forment alors une sorte de lexique neutre passe-partout, que module simplement telle ou telle profession particulière (la soutane des prêtres, l'uniforme des soldats dans *La Débacle*)⁷.

Ici, Hamon souligne trois fonctions de l'habit : renseigner la lecteur au sujet de la classe du personnage; jouer un rôle symbolique; jouer un rôle narratif. Nous avons voulu montrer que les descriptions ont souvent une signification. Même dans les descriptions les plus brèves que Hamon décrit dans le passage que nous venons de citer, ces petits détails contribuent à un portrait visuel du personnage qui est, selon nous, important. Souvent aussi il s'agit de personnages secondaires, et nous trouvons que si le personnage est moins important, il s'ensuit que la description est beaucoup moins détaillée. Selon nous il y a encore une remarque à faire au sujet de ces descriptions brèves soulignées par Hamon. Comme le signale William J. Berg :

Naturalism, like its predecessor realism, is marked by the effort to eliminate overly "literary" effects such as the narrator's overt presence, artificial plot devices, and an ornamental style—all of which would call attention to the text as literature, not as life. Consequently, one might expect to find in Zola's novels (as well as in those of Flaubert, Maupassant, and other French "realists") a great reduction in the number of rhetorical figures, since these devices appear to be ultraliterary, blatantly artificial, highly ornamental.⁸

Berg montre clairement, cependant, qu'au lieu de trouver la diminution des figures de rhétorique à laquelle on s'attend, on trouve dans l'oeuvre de Zola :

A profusion of tropes such as the novel has never seen; all three basic types

⁷ Ibid., p.167.

⁸ William J. Berg, *The Visual Novel : Émile Zola and the Art of His Times* (Pennsylvania : University Press, 1992), 212.

of figure, - metaphor, metonymy, and synecdoche - characterize Zola's art (as well as that of the other major French realist novelists); realist figures assume a particular form, based precisely on their *visual* qualities, which distinguishes them from those that dominate other literary movements, such as romanticism; figures play a highly functional (not ornamental) role in Zola's novels.⁹

Pour Philippe Hamon, les lexiques de l'habillement et du portrait physique sont « réduits » et « pauvres », mais nous sommes d'accord avec Berg, qui montre que ces figures jouent un rôle fonctionnel, basé sur leur qualités visuels. À notre avis, Hamon ne reconnaît pas suffisamment l'emploi de la synecdoque dans la série des Rougon-Macquart. Comme le montre William Berg, "synecdoche of the part for the whole dominates Zola's novels ". Et il ajoute :

The relationship of inclusion inherent in synecdoche takes the form of a visual *mise en abyme* or *emboîtement* ("bracketing" or "boxing"), which appears again in the following example from *La Curée*: « Il apercevait des coins de redingote qui fuyaient affarouchés. » Here the men are reduced to parts of a garment to which are then attributed the movement ("fleeing") and emotions ("fright") that belong, in fact to the whole (the men) not the parts (of their clothing). Another such example is found in *Nana*: « Dans une loge, un coin d'épaule nue avait une blancheur de soie » Here the part ("corner") of the part ("shoulder") is then defined by a quality in the nominal form ("a whiteness"). This fragmentation (here focusing on body parts) is particularly appropriate to the superficial, precarious, and ultimately dehumanized sensuality of *Nana*, and the technique can be found deployed in numerous other examples, such as « Le long du couloir, par les fentes, on apercevait des coins de nudité, des blancheurs de peau, des pâleurs de linge ». It is encountered in novels as disparate as *Au Bonheur des Dames* - « des moitiés d'épaules et de bras »¹⁰

Ici, Berg conclut que le style de fragmentation convient à la superficialité et à la

⁹ Ibid., p.213.

¹⁰ Ibid., p.225.

sensualité déhumanisée de Nana, et ensuite il donne un autre exemple, qui se trouve dans Au Bonheur des Dames. Cette description, qui déhumanise des parties du corps, est compatible avec un des thèmes sous-jacents de l'oeuvre, la notion du « lecherous department store that consumes female flesh. »¹¹ À notre avis, ces descriptions fragmentées de vêtements et de parties du corps servent aussi à renforcer les thèmes des romans.

La synecdoque a une autre fonction dans le roman. Lier la classe sociale avec des vêtements - - « une bande d'hommes en casquette »,¹² « des têtes coiffées de bonnets et de casquettes »¹³, ou avec une couleur; « un défilé de jupes et de coiffures, coupées par le noir d'un habit »¹⁴, « en blouse blanche »,¹⁵ - - est une technique dont Zola se sert souvent pour décrire les groupes et les foules.

D'autre part, nous trouvons dans Nana, (à la page 32 de notre édition), cet exemple de la synecdoque visuelle : « Une confusion, un fouillis de têtes, de bras, qui s'agitaient, les uns s'asseyant. »¹⁶ Ici, un effet comique se produit par l'emploi d'un verbe,

¹¹ Barbara Vinken, « Temples of Delight : Consuming Consumption in Émile Zola's *Au Bonheur des Dames*, » dans Spectacles of Realism : Body, Gender, Genre, ed. Margaret Cohen et Christopher Prendergast (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1995), 250.

¹² Émile Zola, Nana (Paris : Gallimard, 1977), 462.

¹³ *Ibid.*, p.21.

¹⁴ Émile Zola, La Curée (Paris : Livre de Poche, 1984), 29.

¹⁵ Émile Zola, Nana (Paris : Gallimard, 1977), 462.

¹⁶ William J. Berg, The Visual Novel : Émile Zola and the Art of His Times (Pennsylvania : University Press, 1992), 226.

(s'asseyant) qui se rapporte au tout, pour exprimer l'action de la partie (les têtes et les bras), avec laquelle il est incompatible. Ceci nous mène à un aspect relativement inaperçu du style zolien, la satire sociale.

Dans chacun des trois romans, La Curée, Nana, et Au Bonheur des Dames, Zola attire notre attention sur l'importance des vêtements dans la société du Second Empire. Par exemple, dans Nana, il décrit les crinolines et souligne l'espace excessif qu'elles occupent « Blanche et Lucy bouchaient le passage de leurs jupes chargées de volants, l'une en bleue, l'autre en rose. »¹⁷

Pendant le Second Empire, l'inconvénient de l'habillement féminin, en particulier la crinoline, était un sujet dont on faisait la satire, mais sous le vernis du comique court le sujet sous-jacent du pouvoir de la femme et de sa domination des hommes.¹⁸

À la Mignotte le sujet des crinolines est traité comiquement:

Dans la première voiture, Maria Blond et Tatan Néné, renversées comme des duchesses, les jupes bouffant par-dessus les roues, avaient des regards dédaigneux pour ces femmes honnêtes qui allaient à pied. Ensuite Gaga emplissait toute une banquette, noyant près d'elle La Faloise, dont on ne voyait que le nez inquiet.¹⁹

Le comte Muffat est aussi témoin de cette scène :

Il aurait crié de souffrance, il venait de comprendre, en apercevant Georges

¹⁷ Émile Zola, Nana (Paris : Gallimard, 1977), 28.

¹⁸ Therese Dolan, « Guise and Dolls : Dis / covering Power, Re / covering Nana » Nineteenth Century French Studies Volume 26, no. 3&4 (Spring and Summer 1998) : 377.

¹⁹ Émile Zola, Nana (Paris : Gallimard, 1977), 202.

perdu dans les jupes de Nana.²⁰

C'est une scène pénible pour Muffat, mais il y a une dualité dans l'interprétation, celle d'une connotation sexuelle et d'une image comique, qui nous fait rire. Il y a deux connotations sexuelles ici : celle d'un homme sous les jupes d'une femme et aussi la référence à Georges en femme et à son rendez-vous sexuel avec Nana, et l'image comique d'un homme qui se noie dans des toilettes flottantes.

Philippe Hamon relève des passages descriptifs où :

Même des personnages importants de la série ne sont souvent dépeints que d'un trait elliptique. Ainsi (...) Saccard est « petit, la mine chafouine, il se pliait comme une marionnette; et de toute sa personne grêle, rusée, noirâtre, ce qu'on voyait le mieux, c'était la tache rouge du ruban de la Légion d'Honneur, qu'il portait très large ». (...) Le portrait, à première vue, ne semble marqué de façon nette que sur le plan prosodique, par l'accentuation et la concentration, sur un empan de deux ou trois phrases, de procédés de parataxe et de syncope, de juxtaposition de membres de phrase entre virgules, construisant ce que M. Cressot appelait la « phrase en éventail » impressionniste.²¹

Dans cette description, il s'agit, selon nous, d'un portrait qui décrit bien l'aspect physique et l'aspect moral du personnage. Saccard est petit et grêle, et il agit comme une marionnette. Zola reprend le thème du spectacle pour souligner l'aspect artificiel du Second Empire. On est donc bien conscient, quand Zola introduit la notion d'une marionnette, que Saccard joue un rôle. Avec la répétition des expressions « mine chafouine » et « personne rusée », on sait qu'il est un homme sournois. Mais, dans la description que cite Hamon, ce

²⁰ Émile Zola, *Nana* (Paris : Gallimard, 1977), 203.

²¹ Philippe Hamon, *Le Personnel du Roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola* (Genève : Droz, 1983), 167.

qui est le plus visible est « le ruban de la Légion d'Honneur », ou plus précisément, « la tache rouge de la Légion d'Honneur ». Le ruban était rouge, donc le mot « tache » n'est pas nécessaire pour représenter la réalité. Ce mot indique un jugement moral de Zola et exprime subtilement son opinion du Second Empire.

Le premier critère du projet réaliste selon Auerbach est d'être sérieux,²² et un autre objectif est de décrire le réel, mais l'objectivité de la description de la société du Second Empire est, comme nous l'avons montré dans nos trois chapitres, « contrastée par les métaphores (qui) s'organisent en un système qui condamne le progrès industriel et prêche le retour à la vie pré-industrielle. »²³ Comme van Buuren le souligne ici ceci est le cas dans La Curée et Nana, mais, selon nous, Zola emploie les métaphores dans Au Bonheur des Dames pour décrire le magasin comme une machine qui est la conséquence féroce mais naturelle d'une révolution de la société. Tout de même, ce qui est important est que Zola nous révèle, dans les métaphores (« entre les lignes »), son opinion. Comme nous venons de montrer dans notre conclusion, la satire aussi permet à Zola d'exprimer subtilement son opinion.

Les trois romans de la série des Rougon-Macquart que nous avons étudiés dans cette thèse sont fondés sur la métaphore sous-jacente du spectacle et du théâtre, et les vêtements extravagants symbolisent d'abord « la vie à outrance » du Second Empire. Un des objectifs de Zola, en écrivant la série des Rougon-Macquart, était de donner une description de la

²² Philippe Hamon, Le Personnel du Roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola (Genève : Droz, 1983), 28.

²³ Maarten van Buuren, Les Rougon-Macquart d'Émile Zola : de la Métaphore au Mythe (Mayenne : L'imprimerie de la manutention, 1986), 272.

société sous le Second Empire. Zola nous décrit la chute du Second Empire, dont une des causes principales est la poursuite effrénée de la jouissance. Dans chaque roman, on est témoin d'une frénésie du désir dans laquelle les vêtements jouent un rôle capital. Le désir est un élément commun dans les trois romans, et l'objet désiré - - les vêtements, symbole de la richesse et de la puissance, et le corps qu'ils voilent et dévoilent - - sont intimement liés. Le corps nous parle par des vêtements et les vêtements remplacent le corps nu.

Les descriptions des vêtements et du corps sont essentielles au récit. Dans La Curée, la dette vestimentaire de Renée joue un rôle important. Tout le monde regarde le dévoilement de Nana, et les vêtements et l'étoffe font tourner la machine qu'est le grand magasin d' Au Bonheur des Dames. Dans chacune de ces trois oeuvres, les vêtements et les corps servent à refléter les thèmes qui sont répandus dans Les Rougon-Macquart et ils permettent au romancier d'exprimer subtilement ses opinions. Le rappel constant des thèmes principaux contribue ainsi à la cohésion de chaque roman et celle de la série à laquelle il appartient.

Bibliographie

Adam - Maillet, Maryse. « René, poupée dans *La Curée*. » Les Cahiers Naturalistes, no 69, (1995) : 49 - 68.

Le Bail, Stéphanie. « *Au Bonheur des Dames* : le magazine féminin d'un magasin imaginaire. » Les Amis de Jules Vallès no 27, (1999) : 195 - 197.

Barthes, Roland. « Système de la Mode. » Paris : Éditions du Seuil, 1967.

Barthes, Roland. « L'effet de Réel. » dans Communications no 11, (1968) : 84 - 89

Baguley, D., C. Becker, A. Belgrand, Ph. Berthier, M. van Buuren, Y. Chevrel, A. - M. Desfougères, A. Dezalay, A. Fernandez - Zoïla, G. Gourdin - Servenière, J. - P. Leduc - Adine, R. Lethbridge, J. De Palacio, A. Plessis, A. Preiss, M. Rochecouste, H. Survala, A. Zielonka, L. Zillie. La Curée de Zola ou « la vie à outrance » Paris : Sèdes, (1987).

Becker, Colette. Lire le Réalisme et le Naturalisme. Paris : Dunod, 1992.

Beizer, Janet L., « Uncovering *Nana* : The Courtesan's New Clothes. » L'Esprit Créateur vol XXV, no 2, (Summer 1985) : 45 - 56.

Berg, William. The Visual Novel. Emile Zola and the Art of His Times. Pennsylvania : Pennsylvania State University Press, 1992.

Bertrand - Jennings, Chantal. « Lecture Idéologique de *Nana*. » Mosaic vol X no 4, (1977) : 47 - 54.

Borie, Jean. Zola et les Mythes ou de la Nausée au Salut. Paris : Editions du Seuil, 1971.

- Brooks, Peter. Body Work : Objects of Desire in Modern Narrative. Cambridge : Harvard University Press, 1993.
- Brooks, Peter. « Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée. » Romantisme no 63, (1989) : 67-84.
- Buuren, Maarten van. Les Rougon - Macquart d'Émile Zola De La Métaphore au Mythe. Mayenne : Librairie José Corti, 1986.
- Cohen, M. et C. Prendergast, ed. Spectacles of Realism : Gender, Body, Genre. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1955.
- Dolan, Therese. « Guise and Dolls : Dis / covering Power, Re / covering Nana. » Nineteenth Century French Studies vol 26, no 3 + 4 (Spring and Summer 1998) : 368 - 384.
- Hamon, Philippe. « Qu'est-ce qu'une description ? » Poétique 12, (1972) 465 - 485.
- Hamon, Philippe. Le Personnel du Roman : Le système des personnages dans les Rougon - Macquart d'Émile Zola. Genève : Librairie Droz S. A., 1983.
- Harrow, Susan. « Dressed / Undressed : Objects of Visual Fascination in Zola's *L'Assomoir*. » Narrative Voices in Modern French Fiction, ed., Michael Cardy, George Evans et Gabriel Jacobs, 143 - 160. Cardiff : University of Wales Press, 1997.
- Noiray, Jacques. « La Symbolique de l'espace dans *La Curée*. » L'information littéraire, janvier - février (1987) : 16 - 20.
- Pagès, Alain. « Rouge, jaune, vert, bleu. Étude du système des couleurs dans *Nana*. » Les Cahiers Naturalistes (1975) : 125 - 135.

Ricardou, Jean. Nouveaux problèmes du roman. Paris : Éditions du Seuil, 1978.

Riffaterre, Michaël. « Paradigmes et Paroxysmes : les fantasmes de Zola. » Mimésis et semiosis. Miscellanées offertes à Henri Mitterand, eds., P. Hamon et J. - P. Leduc - Adine, 247 - 257. Paris : Nathan, 1992.

Ripoll, Roger. Réalité et Mythe chez Zola. Lille : Université de Lille, 1981.

Roy - Reverzy, Éléonore. « Nana, ou l'inexistence. D'une écriture allégorique. » Les Cahiers Naturalistes (1999) : 167 - 180.

Zola, Émile. Carnets d'Enquêtes Une ethnographie inédite de la France. Paris : Plon, 1986.

Zola, Émile. Les Rougon - Macquart : Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire. Paris : Gallimard, 1960 - 1964.

Zola, Émile. Au Bonheur des Dames. Paris : Livre de Poche, 1984.

Zola Émile. La Curée. Paris : Livre de Poche, 1984.

Zola, Émile. Nana. Paris : Gallimard, 1977.