

**LA FONCTION NARRATIVE DU REGARD DANS
TROIS ROMANS DE ZOLA**

**LA FONCTION NARRATIVE DU REGARD DANS
TROIS ROMANS DE ZOLA : LA CURÉE, NANA ET L'ŒUVRE**

Par

MILKA BECK, B.A. HONOURS

A Thesis

Submitted to the School of Graduate Studies

In Partial Fulfillment of the Requirements

For the Degree

Master of Arts

McMaster University

© Copyright by Milka Beck, September 1998

MASTER OF ARTS (1998)
(French)

McMaster University
Hamilton, Ontario

TITLE : La fonction narrative du regard dans trois romans de Zola

AUTHOR : Milka Beck, B.A. Honours (University of Guelph)

SUPERVISOR : Professor Owen Morgan

NUMBER OF PAGES : vi, 99

RÉSUMÉ

Dans notre étude, nous nous concentrons sur le jeu des regards masculin et féminin, c'est-à-dire la relation regardant/regardée, pour en étudier la fonction narrative. C'est avant tout au jeu des regards masculin et féminin que nous nous intéressons, car il nous semble que dans les trois romans étudiés, La Curée (1871), Nana (1880) et L'Œuvre (1886), Zola nous raconte la difficulté de la femme à se libérer et à maîtriser son destin.

Pour Zola, non seulement le regard, mais aussi les objets relatifs à l'optique jouent un rôle prépondérant dans la création de son œuvre romanesque. Au cours de notre analyse du jeu des regards masculin et féminin, nous aborderons au fur et à mesure le pouvoir d'objets tels que le miroir, le masque, le binocle ainsi que le vêtement. En effet, ceux-ci contribuent à la relation du regardant/regardée en ce qu'ils interviennent dans la perception psychologique des personnages.

De notre étude nous concluons que dans La Curée le regard masculin réifie la femme ; dans Nana, l'homme porte essentiellement sur la femme un regard scopophiliaque qui engendre un désir inhérent de regarder, soumettre et tirer du plaisir de son objet. En d'autres termes, le regard masculin réduit la femme à un objet de désir. Enfin, dans L'Œuvre, il s'agit du regard d'un artiste qui réduit la femme à un objet d'art afin d'épanouir sa création artistique.

Remerciements

Mes remerciements au professeur Owen Morgan pour ses conseils précieux et au professeur John Stout qui m'a aidé à approfondir mes idées. Je suis aussi reconnaissante au professeur Brian Pocknell, à mon mari, John, et à tous ceux qui m'ont donné leur soutien d'une façon ou d'une autre.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	2
CHAPITRE I - <u>LA CURÉE</u>	15
A. LE REGARD MASCULIN RÉIFICATEUR	15
B. LE REGARD ET L'OBJET	21
Le vêtement.....	21
Le binocle (et la fenêtre)	27
Le masque	33
Les miroirs	36
C. LE REGARD FÉMININ RÉVÉLATEUR	39
Narcissisme	39
Révélation et culpabilité	42
CHAPITRE II - <u>NANA</u>	48
A. LES REGARDS SUR LA FEMME RÉVÉLATEURS DE L'HOMME.....	48
Le regard concupiscent et la projection	48
Révélation et transformation.....	55
B. LE MIROIR ET LE SEXE	59
L'érotisme du corps	59
C. PRISE DE CONSCIENCE	63
Fragilité de la condition féminine	63
Solitude et déchéance.....	65

CHAPITRE III - <u>L'ŒUVRE</u>	67
A. L'AMBIGUÏTÉ DES JEUX DU REGARD.....	67
Le regard méfiant.....	68
Un regard d'artiste	70
B. LA RECHERCHE ÉSTHÉTIQUE: NOUVEAU REGARD/NOUVEAU LANGAGE.....	74
La révélation de l'échec	78
CONCLUSION	87
BIBLIOGRAPHIE	93
I. ÉTUDES CRITIQUES SUR ZOLA.....	93
II. ŒUVRES DE CRITIQUE GÉNÉRALE.....	97
III. DIVERS.....	98

INTRODUCTION

« Zola appartient à une génération d'artistes qui sait voir », écrit Henri Mitterand.¹ Pour Zola, le regard joue un rôle prépondérant dans la création de son œuvre romanesque. « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament »,² écrit-il dès 1865. Critique d'art au début de sa carrière littéraire -- et plus tard photographe -- il se lie avec des artistes tels que Cézanne, Manet, Pissarro et Renoir, auprès de qui il se forge un style unique, introduisant dans la littérature ce que Henri Mitterand nomme le « regard du peintre. »³ C'est un regard qui découvre et transpose minutieusement tous les aspects de ce qu'il voit, le long d'une sorte de « travelling verbal. »⁴ « Je n'ai pas seulement soutenu les impressionnistes, écrit Zola, je les ai traduits en littérature, par les touches, notes, colorations, par la palette de beaucoup de mes descriptions. »⁵

L'œuvre de Zola s'apparente aussi à ce qu'on appellerait aujourd'hui le cinéma-vérité, car Les Rougon-Macquart sont un étonnant assemblage de « choses vues. » Et le regard qui se porte sur celles-ci, comme le montre Philippe Hamon, est celui des personnages, plutôt que celui du narrateur. Pour permettre au romancier de décrire, les

¹ Henri Mitterand, Le regard et le signe: poétique du roman réaliste et naturaliste (Paris : PUF, 1987) 82.

² Emile Zola, Mes haines. Proudhon et Courbet, Œuvres Complètes. Éd. Henri Mitterand. (Paris : Le Cercle du livre précieux, volume 10, 1968) 38.

³ Mitterand, Le regard 58.

⁴ Mitterand, Le regard 65.

personnages doivent, entre autres, pouvoir « regarder », ⁶ car « la description doit être sentie par le lecteur comme tributaire de l'œil du personnage qui la prend en charge » : ⁷ selon la terminologie de Hamon, le personnage devient alors un « regardeur-voyeur. » ⁸ Ce terme met en valeur le pouvoir du regard dans le récit, parce que le regardeur a le champ libre sur ce qu'il regarde. Cela ne s'applique pas seulement à la description de l'espace romanesque, car le regard se porte aussi sur « des sujets (d'autres personnages), le sujet (le personnage lui-même se regardant), des objets, ou des procès (une activité d'autres personnages.) » ⁹ Le regard porté sur autrui a un sens communicatif qui peut soit déclencher une union étroite entre regardant et regardé, soit aliéner l'un ou l'autre ; même si le regard est mutuel, cela peut provoquer une liaison intime : non seulement le regard mutuel pénètre l'espace intime d'autrui, mais encore il permet au regardant de révéler un comportement tout autre que celui qu'il manifeste socialement. Nous aborderons les nombreuses raisons qui poussent un personnage à se regarder : manque de confiance en soi, exhibitionnisme, érotisme, prise de conscience.

Un autre critique, Charles Grivel, affirme que le récit zolien « est de la vue, fait pour la vue, fait par la vue. » ¹⁰ Charles Grivel prend comme exemple Nana devant son miroir. Selon lui, Nana « ne constitue le reflet d'aucun réel, mais se produit pour nous

⁵ Cité par Patricia Carles et Béatrice Desgranges dans « Le regard impressionniste d'Émile Zola, » L'École des Lettres 9 (1994) : 1.

⁶ Philippe Hamon, Le personnel du roman. Le système des personnages dans « Les Rougon-Macquart » d'Émile Zola (Genève : Droz, 1983) 69.

⁷ Hamon 69.

⁸ Hamon 69.

⁹ Hamon 70.

« "sur l'écran des yeux de Muffat." »¹¹ Il ajoute que le texte zolien se présente comme une « émanation de l'œil -- de l'œil du narrateur relayé par celui des personnages et des substituts. Il ressort de plusieurs yeux -- d'un échange de regards. »¹² Ainsi le texte se construit à partir d'un échange de regards qui nous intéresse particulièrement, parce que l'étude qui va suivre vise un seul but : mettre en relief le jeu des regards masculin et féminin, c'est-à-dire, la relation du regardant/regardée.

Selon nous, le regard agit comme un langage qui met en évidence la pensée et les actes d'autrui. Dans les trois romans étudiés, nombreux et complexes sont les messages visuels que les personnages transmettent : « Les regards déshabillaient tranquillement les femmes » (RM I, 321) ;¹³ « les yeux d'Angèle disaient » (RM I, 377) ; « dans les regards muets » (RM, I, 545) ; « Nana, d'un regard, avait consulté le prince » (RM II, 1209) ; « Muffat la contemplait. Elle lui faisait peur. » (RM II, 1270) « Que de fois j'ai regardé sans voir ! » (RM IV, 216) Un vrai sous-dialogue s'établit entre le regardant et le regardé ou, pour employer un terme du modèle actantiel, entre le sujet et l'objet. Grâce à cette communication non-verbale, la parole du personnage est parfois remplacée, et d'autres fois son geste lui-même n'est plus nécessaire. D'autres fonctions du regard que nous aborderons dans notre étude -- les interactions entre le regardant/regardée, la

¹⁰ Charles Grivel, « Zola. Comment voit-on ? Illustration, non-illustration, » Les Cahiers naturalistes 66 (1992) : 127.

¹¹ Grivel 127.

¹² Grivel 128.

¹³ Les chiffres entre parenthèses renvoient à l'édition en cinq volumes de la Bibliothèque de la Pléiade, procurée par Henri Mitterand (Paris : Gallimard, 1960-1967).

révélation et le regard intérieur -- sont définis avec précision dans le Dictionnaire des symboles :

Les métamorphoses du regard ne révèlent pas seulement celui qui regarde ; elles révèlent aussi, tant à lui-même qu'à l'observateur, celui qui est regardé. Il est curieux en effet d'observer les réactions du regardé sous le regard de l'autre et d'observer soi-même sous des regards étrangers. Le regard apparaît comme le symbole et l'instrument d'une révélation. Mais, plus encore, il est un réacteur et un révélateur réciproque du regardant et du regardé. Le regard d'autrui est un miroir, qui reflète deux âmes.¹⁴

Le regard s'inscrit en effet dans toute relation avec autrui, et dans la fonction narrative il est le médium par excellence qui permet une communication exprimée autrement que par la parole ou par la gestuelle. Le regard a, nous l'avons dit, une fonction narrative ; il est l'acteur-lecteur qui nous permettra de révéler la relation entre regardant/regardée, car les acteurs, comme le définit Mieke Bal, « communiquent entre eux, au moyen de signes verbaux ou non-verbaux. »¹⁵ Selon la définition de Mieke Bal, « les *acteurs* sont les instances qui agissent. Ils ne sont pas nécessairement humains. Leurs activités sont des *actions*. »¹⁶ Dans la mesure où le regard contribue également à relier une série d'événements, il participe au même titre que le lecteur (extérieur à l'histoire) à la production du sens. A ce titre donc, le regard peut être considéré comme « lecteur. »

La relation du regardant/regardée est évoquée par Roger Ripoll dans son article qui porte sur « la fonction dramatique du regard. »¹⁷ Selon le critique, le regard acquiert une fonction dramatique grâce au lien qui unit « l'observateur à l'objet de son

¹⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles PIE à Z. (Paris : Seghers, 1974) 84.

¹⁵ Mieke Bal, Narratologie (Utrecht : H&S Publishers, 1984) 10.

¹⁶ Bal 4.

observation : le spectacle s'empare du spectateur avec la tyrannie d'une obsession, malgré la répugnance ou la crainte qu'il peut provoquer chez lui. »¹⁸ Tel est le cas quand Muffat regarde Nana : « Et, ne pouvant détourner les yeux, il la regardait fixement, il tâchait de s'emplir du dégoût de sa nudité. » (RM II, 1271) Le bouleversement que Muffat éprouve en contemplant Nana ne pourrait pas être mieux exprimé par un autre langage que celui du regard.

Dans notre étude nous porterons notre attention sur le jeu des regards, pour en étudier la fonction narrative. Il nous semble, en effet, qu'à travers ces regards, Zola nous raconte la difficulté de la femme à se libérer et à maîtriser son destin. C'est bien sûr avant tout au jeu des regards masculin et féminin que nous nous intéressons. Nous constaterons que dans La Curée le regard masculin, exprimé par l'homme (Saccard) réifie la femme (Renée), laquelle, influencée par les autres dans un jeu social dont elle ne maîtrise pas les règles, cherche constamment à se définir à travers les yeux d'autrui. Quant à l'héroïne de Nana, elle « apparaît comme la somme des projections fantasmatiques masculines, ce qui rend compte des innombrables contradictions de son personnage. »¹⁹ C'est, entre autres, par la médiation du regard concupiscent de l'homme (Muffat), aristocrate dévot, que Nana est présentée. Le critique contemporain Laura Mulvey définit ainsi la projection de soi et la thématique du regard concupiscent :

¹⁷ Roger Ripoll, « Fascination et fatalité : le regard dans l'œuvre de Zola, » Les Cahiers naturalistes 32 (1966) : 104

¹⁸ Ripoll 104.

¹⁹ Chantal Bertrand-Jennings, « Lecture idéologique de Nana, » Mosaïc 10 (1977) : 48

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. Woman displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle.²⁰

C'est dans les épisodes qui montrent Nana nue que se manifestent, à travers le regard masculin, les désirs et les hantises de Muffat, sa conscience coupable et son sens du péché. Muffat n'est que le bouc émissaire de toute une société qui s'encroûte dans les mœurs victoriennes. Il s'agit de ce que Sigmund Freud (1911) nomme Projection, c'est-à-dire :

A mental process whereby a personally unacceptable impulse or idea is attributed to the external world. As a result of this defensive process, one's own interests and desires are perceived as if they belong to others.²¹

Par conséquent, ce comportement que Muffat projette sous-entend que Nana entraîne le mal, qu'elle est « une redoutable femme fatale. »²²

Nana est aussi symboliquement liée à l'écroulement du Second Empire parce qu'elle franchit le seuil de la classe ouvrière et se mêle à la bourgeoisie. Ce processus du nivellement des classes sociales est nécessaire pour Nana, parce qu'elle cherche à venger les siens. Pour Brian Nelson, "Nana focuses the social and moral corruption around her,

²⁰ Laura Mulvey, Visual and Other Pleasures (Bloomington : Indiana UP, 1989) 19.

²¹ Berness E. Moore. and Bernard D. Fine, Psychoanalytic Terms & Concepts (New Haven : Yale UP, (1990) 149.

²² Bertrand-Jennings, « Lecture » 48.

exposing the underlying depravity of those presumed to be morally and socially superior."²³ Un autre critique, Katherine Slott, met aussi l'accent sur ce nivellement :

In order to seek revenge and regain some power, women must use alternate, subversive means which threaten social institutions and which weaken the traditional social fabric that has disempowered and disenfranchised them.²⁴

Nana, grâce à sa beauté hautaine, à l'ardeur fouguese de sa vie, ainsi qu'à la puissance de son regard, attire les hommes et surtout ceux de la classe dirigeante. Ceux-ci, par leurs vices, leur appétit sexuel et leur perversité, démontrent la déchéance du milieu social ; un milieu qui est marqué, comme nous l'avons déjà dit, par une pensée morale particulière, celle du puritanisme bourgeois de l'époque victorienne. Les relations de Nana avec ces hommes lui permettent de franchir le seuil social qui les sépare au risque d'y perdre sa personnalité et son corps. À la longue, elle ne reste plus qu'une femme aliénée : elle corrompt la bourgeoisie et par-là se détruit elle-même.

Dans L'Œuvre, le peintre Lantier n'a pour le corps féminin que le regard d'un artiste qui se fixe sur le modèle, tantôt habillé, tantôt nu : peu importe, pourvu que l'esquisse soit faite. Par conséquent, il n'admire ni n'aime la vraie femme, mais seulement l'image de celle-ci, sa peinture. Christine, après avoir posé infatigablement pour Claude, se lasse des regards que celui-ci jette sur ses images reproduites. Elle se déshabille pour qu'il la compare avec son double et sa rivale : « Regarde donc ! » (RM IV, 348) lui dit-elle :

²³ Brian Nelson, Zola and the Bourgeoisie : A study of Themes and Techniques in «Les Rougon-Macquart » (London : Macmillan, 1983) 53.

Elle s'était reculée de trois pas ; et, d'un grand geste, elle ôta sa chemise, elle se trouva toute nue, immobile, dans cette pose qu'elle avait gardée durant de si longues séances. D'un simple mouvement du menton, elle indiqua la figure du tableau. "Va, tu peux comparer, je suis plus jeune qu'elle..." (RM IV, 348)

.....
 "Oh ! Reviens, oh ! aimons-nous... Tu n'as donc pas de sang que des ombres te suffisent ?" (RM IV, 349)

Quand Christine se rend compte que le regard de Claude ne cherche qu'une image de son corps, Christine considère le tableau peint d'après elle, comme une femme rivale qui possède le peintre. Il est vrai que le regard de Claude réifie la femme ; en même temps, cette transformation produit un objet d'art. D'une certaine manière, Christine accepte un ménage à trois, « lui, elle et cette étoile » (RM IV, 238), afin que son mari peintre puisse épanouir son talent et introduire une nouvelle forme de peinture. À cette cause qui n'est pas la sienne, Christine sacrifie son propre talent d'artiste, son enfant, mais surtout, son individualité :

Ah ! cette peinture, de quelle haine jalouse elle l'exécrait ! Ce n'était plus son ancienne révolte de petite bourgeoise peignant l'aquarelle, contre cet art libre, superbe et brutal. [...] Aujourd'hui, elle avait tout accepté, les terrains lilas, les arbres bleus. Même un respect commençait à la faire trembler devant ces œuvres qui lui avaient paru si abominables jadis. Elle les voyait puissantes, elle les traitait en rivales dont on ne pouvait plus rire. Et sa rancune grandissait avec son admiration, elle s'indignait d'assister à cette diminution d'elle-même, à cet autre amour qui la souffletait dans son ménage. (RM IV, 238)

De toute évidence, Christine est la vraie femme. Toutefois, privée d'identité, elle permet au peintre de la figer dans des tableaux originaux qui introduisent le mouvement du *Plein Air*, comme le baptise le public lui-même, (RM 136) et dont Claude devient le « chef d'école. » (RM IV, 134)

²⁴ Kathryn Slott, « Narrative Tension in the Representation of Women in Zola's *L'Assommoir* and *Nana*, »

Au cours de notre analyse du jeu des regards masculin et féminin, nous aborderons, au fur et à mesure, le pouvoir d'objets tels que les miroirs parce que ceux-ci favorisent le paraître et le narcissisme. L'objet a en effet un fonctionnement complexe. Si nous laissons de côté l'aspect proprement utilitaire, son rôle est essentiellement d'ordre symbolique. Dans la bourgeoisie, la glace joue «un rôle idéologique de redondance, de superfluité, de reflet : c'est un objet riche, où la pratique respectueuse d'elle-même de la personne bourgeoise trouve le privilège de multiplier son apparence et de jouer avec ses biens », ²⁵ écrit Jean Baudrillard, et il ajoute :

Le miroir, objet d'ordre symbolique, non seulement reflète les traits de l'individu, mais accompagne dans son essor l'essor historique de la conscience individuelle. Il porte donc la sanction de tout un ordre social : ce n'est pas un hasard si le Siècle de Louis XIV se résume dans la Galerie des Glaces, et si, plus récemment, la prolifération de la glace d'appartement coïncide avec celle du pharisaïsme triomphant de la conscience bourgeoise, de Napoléon III au Modern Style. ²⁶

Quand on parle du miroir, on se réfère également à une réflexion mimétique du monde, en dehors de soi, où, selon les mots de Naomi Segal, "a mirror, is mostly taken to refer to a mimetic reflection of the world outside the self. " ²⁷ L'auteur évoque le mythe de Narcisse, et elle précise :

As the imagery of the Narcissus and Echo myth shows, there is no mirror which does not present to the gaze both the gazer's own face and also a perhaps ill-assorted external world. It is in the frame of the mother's body that Narcissus looks for his desired wholeness, then it is an Echo of her that he finds, haunting the self-image he cannot quite possess. ²⁸

L'Ésprit créateur 25 (1985) : 103.

²⁵ Jean Baudrillard, Le système des objets (Paris : Gallimard, 1968) 31.

²⁶ Baudrillard 31.

²⁷ Naomi Segal, Narcissus and Echo (Manchester : Manchester UP, 1988) 13.

²⁸ Segal 13.

.....
 Narcissus loves something that is not so much a double (another himself, projected outward) as a mirror-image (the self sought in the body of the woman).²⁹

Il y a dans La Curée des effets de miroir : le premier apparaît quand Renée et Maxime assistent à une représentation de *Phèdre* au Théâtre-Italien, et l'autre quand on donne à l'hôtel Saccard un bal masqué et qu'on représente une allégorie du mythe mentionné plus haut. Au sens abstrait, le miroir est « ce qui offre à l'esprit l'image des personnes, des choses, du monde » ;³⁰ si on se réfère au sens figuré de l'expression « Miroir aux alouettes », cet objet désigne « ce qui trompe, en attirant, en fascinant. »³¹

Dans un article intitulé "The Mirror, the Window, and the Eye in Zola's Fiction",³² Philip Walker souligne l'importance que les objets d'optique jouent dans l'œuvre de Zola :

He was a man obsessed with the phenomena of optics and the psychology of perception. [...] The window, the mirror, the eye – all those things which intervene between the observer and the object observed, which obstruct light, frame, filter, bend, transform it or interpret the data it transmits – are, indeed, among the most central, recurrent, and characteristic motifs of his art.³³

Dans la trame narrative, les héroïnes se servent du miroir à plusieurs reprises, et cet accessoire est un élément indispensable dans le processus qui amène la femme à se définir par rapport aux autres et à elle-même. Selon John C. Allan, le miroir est, dans La Curée,

²⁹ Segal 15.

³⁰ Le Robert méthodique (Paris : Le Robert, 1989) 889.

³¹ Le Robert 889.

³² Philip Walker, « The Mirror, the Window, and the Eye in Zola's Fiction, » Yale French Studies 42 (1969) : 52.

a means of identification but, more importantly, it is a means of self-adoration, of self-reassurance, and of self-exhibitionism. The mirror reflects the image and thereby brings about a realization of objectivity – the appliance of the fascinating other within the self for the self to adore.³⁴

Parfois, Renée reprend confiance en elle-même à l'aide du miroir : « Quand elle fut dans les salons et que son mari l'eut quittée pour le baron Gouraud, elle éprouva un moment d'embarras. Mais les glaces, où elle se voyait adorable, la rassurèrent vite, et elle s'habitua à l'air chaud, au murmure des voix, à cette cohue d'habits noirs et d'épaules blanches. » (RM I, 439) Au café Riche, avant l'acte incestueux, Renée se sert du miroir pour affirmer son identité et ses valeurs bourgeoises. Enfin, vers la fin du roman, le miroir devient un accessoire catalyseur qui lui permet de prendre conscience de sa vraie identité. Quant à Nana, elle s'en sert pour séduire, comme on le constate quand elle se contemple devant le miroir et devant Muffat éveillant ainsi les désirs de ce dernier.

À la différence de Renée et de Nana, Christine est toute confiante devant le miroir. En revanche, vers la fin du récit, plus elle se trouve nue, plus elle a besoin de cet objet pour se définir. Mais le vrai miroir de Christine, c'est l'image de son propre corps que Claude peint. Par le biais du miroir peinture, elle projette ses angoisses et ses jalousies, et elle prend conscience de son inexistence en tant que femme du peintre Lantier.

Quant au masque et au binocle, ils deviennent des objets utiles pour la personne qui ne veut pas se montrer telle qu'elle est et pour celle qui veut examiner de près afin

³³ Walker 52.

³⁴ John C. Allan, « Narcissism and the Double in *La Curée*, » *Stanford French Review* 3 (1981) : 309.

d'analyser minutieusement : tous les deux, le masque et le binocle, dissimulent les traits individuels « pour produire un autre être. »³⁵ Saccard porte toujours un masque, au sens abstrait, parce que ce « dehors trompeur »³⁶ lui permet d'étudier autrui et d'agir à ses propres fins. « Rien ne se fait à visage découvert »,³⁷ écrit là-dessus Colette Becker.

Le vêtement devient pour la femme tantôt adjuvant tantôt un élément destructeur et illusoire. Le vêtement rassure Christine :

C'était Christine qui repoussait le paravent et qui apparaissait, nette et correcte dans ses vêtements noirs, lacée, boutonnée, équipée en un tour de main. (RM IV, 29)

.....
Il la trouvait plus grande et plus belle qu'il n'aurait cru. Ce qui le frappait surtout, c'était son air de tranquille décision. Elle ne le craignait plus, évidemment. Il semblait qu'au sortir de ce lit défait, où elle se sentait sans défense, elle eût remis son armure, avec ses bottines et sa robe. Elle souriait, le regardait droit dans les yeux. (RM IV, 29)

Pour Renée, le vêtement devient un élément complice et destructeur : « La soie avait fait son crime coquet. Et elle rêvait d'arracher ces dentelles, de cracher sur cette soie, de briser son grand lit à coups de pied, de traîner son luxe dans quelque ruisseau d'où il sortait usé et sali comme elle. » (RM I, 576) On pourrait comparer la fragilité de Renée à l'étoffe délicate qu'elle porte.

Au dernier chapitre de Nana, pendant qu'on fait l'éloge de ses parures et qu'on la croit heureuse, elle meurt seule, sans la présence et la consolation de ses connaissances masculines.

³⁵ Anne Ubersfeld, Lire le théâtre II : L'école du spectateur (Paris : Belin, 1996) 191.

³⁶ Le Robert 857.

³⁷ Colette Becker, « Illusion et réalité : la métaphore du théâtre dans La Curée, » « La Curée » de Zola ou « la vie à outrance » (Paris : Sedes, 1987) : 125.

Une légende se formait, elle était la maîtresse d'un prince, on parlait de ses diamants. [...] Des bagues, des boucles d'oreilles, des bracelets, une rivière large de deux doigts, un diadème de reine surmonté d'un brillant central gros comme le pouce. (RM II, 1471)

.....
 "Lui ! ah ! bien ! ma chère, si vous croyez qu'il va monter !... C'est déjà beau qu'il m'ait accompagnée jusqu'à la porte... Ils sont près d'une douzaine qui fument des cigares."

En effet, tous ces messieurs se retrouvaient. Venus en flânant, pour donner un coup d'œil aux boulevards, ils s'appelaient, ils s'exclamaient sur la mort de cette pauvre fille ; puis, ils causaient politique et stratégie. (RM II, 1479-80)

Ni les parures, ni la société n'aident Nana. Seulement ses connaissances féminines montrent de la solidarité et restent près de la mourante. On peut donc affirmer que dans une certaine mesure le miroir, ainsi que le masque, le binocle ou encore le vêtement et les parures sont des « miroirs aux alouettes », des objets qui ne conduisent qu'à la méprise, l'illusion, avant d'entraîner la déchéance.

CHAPITRE I - LA CURÉE

A. LE REGARD MASCULIN RÉIFICATEUR

En termes philosophiques, tout objet a une essence et une existence. Une essence, c'est-à-dire un ensemble constant de propriété ; une existence, c'est-à-dire une certaine présence effective dans le monde. Beaucoup de personnes croient que l'essence vient d'abord et l'existence ensuite, et cette idée a son origine dans la pensée religieuse. Le dix-neuvième siècle a pensé qu'il y avait une essence commune à tous les hommes, que l'on nommait « nature humaine. »³⁸ L'existentialiste tient, au contraire, que chez l'homme l'existence précède l'essence. Ceci signifie que l'homme *est* d'abord et qu'ensuite seulement il est ceci ou cela. En un mot, l'homme doit se créer sa propre essence ; c'est-à-dire en se jetant dans le monde, en y souffrant, en y luttant qu'il se définit peu à peu : en prenant charge de soi. Dans sa philosophie existentialiste Jean-Paul Sartre soutient que

l'homme se définit par rapport au monde et par rapport à moi-même : il est cet objet du monde qui détermine un écoulement interne de l'univers, une hémorragie interne : il est le sujet qui se découvre à moi dans cette fuite de moi-même vers l'objectivation.³⁹

³⁸ François Denoeu, Sommets littéraires français (Boston : D.C. Heath, 1967) 529.

³⁹ Jean-Paul Sartre, L'être et le néant (Gallimard : 1943) 315.

Dans La Curée, Renée, qui est en quête de soi, n'agit pas, car elle ne réclame pas sa liberté totale en prenant charge de ses actes ; par contre, elle se cherche constamment à travers le regard d'autrui ; sa soumission à autrui la réifie et la conduit vers l'aliénation de son être.

Dans le cycle des Rougon Macquart, La Curée est « la note de l'or et de la chair. »⁴⁰ Par cette expression, l'auteur souligne les deux grands thèmes qu'il a voulu développer dans son roman, lequel se déroule sous le Second Empire, au cours de la « haussmannisation » de Paris (1853-1870). Dans la préface qu'il a composée pour la première édition du roman, Zola déclare qu'il a voulu montrer « la spéculation furieuse d'une époque s'incarnant dans un tempérament sans scrupule, enclin aux aventures ; le détraquement nerveux d'une femme dont un milieu de luxe et de honte décuple les appétits natifs. » (RM I, 1583)

Renée, l'héroïne de La Curée, victime de son luxe et du milieu social du Second Empire, devient aussi victime de l'homme. Exploitée et dupée par Saccard dès son mariage, Renée devient pour lui un simple signe extérieur de richesse, un objet de plus, au même titre que les autres : « Depuis ce marché, il la regardait un peu comme une de ces belles maisons qui lui faisaient honneur et dont il espérait tirer de gros profits. » (RM I, 420) D'autres comparaisons réduisent Renée à une chose. Lorsqu'elle se montre « décolletée jusqu'à la pointe des seins » (RM I, 336), on pense aux statues de femmes qui soutiennent les balcons de l'hôtel Saccard, des figures presque perverses avec leurs

⁴⁰ Emile Zola, La Curée. Préface du 15 novembre 1871. Notes et Variantes (RM I, 1583).

« hanches tordues, les pointes des seins en avant. » (RM I, 331) Renée se chosifie sans s'en apercevoir. Avant de descendre rejoindre ses invités, elle affiche sa coquetterie en se regardant dans son miroir, prête à s'offrir à un autre miroir, celui de l'admiration générale :

Quand Renée entra, il y eut un murmure d'admiration. Elle était vraiment divine. [...] Et elle resta ainsi quelques secondes sur le seuil, debout dans sa toilette magnifique, les épaules moirées par les clartés chaudes. (RM I, 336)

 [...] Tous les convives vinrent saluer la belle Mme Saccard, comme on nommait Renée dans le monde. (RM I, 336-37)

Mais cette admiration ne porte pas sur Renée comme être parce que son caractère n'est point décrit. On n'admire que sa parure. Elle n'est qu'un mannequin (dans tous les sens du terme), ne servant qu'à exhiber vêtements, bijoux et nudité. Quant à la réaction de son mari à ce spectacle, il feint de la modestie et il regarde de biais les deux entrepreneurs invités, Mignon et Charrier, afin d'observer leurs réactions devant l'apparat de sa femme : « Son visage grimaçant trahissait une satisfaction vive. Et il regardait du coin de l'œil les deux entrepreneurs, les deux maçons enrichis, [...] avec un respect visible. » (RM I, 337) Dans son égoïsme d'homme rusé, Renée est pour lui, comme l'écrit Colette Becker, « l'incarnation de sa richesse. »⁴¹ « Belle à le faire décorer en six mois » (RM I, 386), Saccard voulait Renée « bien mise, bruyante, faisant tourner la tête à tout Paris. Cela le posait, doublait le chiffre probable de sa fortune. » (RM I, 420) Quant au rapprochement métaphorique avec les statues du passage cité, il confirme le fait que Renée est pour Saccard l'accessoire qui lui permettra de monter l'échelle sociale, et de

grossir sa fortune. De plus, Renée est vite dépourvue de son nom, et la nouvelle identité qu'on lui donne -- « la belle Mme Saccard » -- (RM I, 337) correspond à la description d'un bijou. En effet, les êtres, comme les objets, sont échangeables pour Saccard, qui « était si évidemment né pour battre monnaie avec tout ce qui lui tombait sous les mains, femmes, enfants, pavés, sacs de plâtre, consciences. » (RM I, 420)

La rapacité de Saccard est évidente quand il conclut son deuxième mariage, sous le regard agonisant d'Angèle, sa première épouse et la mère de ses enfants, Maxime et Clotilde. Mme Sidonie, courtière et entremetteuse, aide son frère dans cette démarche. Examinons l'expression non-verbale d'Angèle, qui résume toute une vie de soumission et révèle une nature qui n'est pas dupe :

Les yeux d'Angèle disaient qu'elle avait entendu la conversation de son mari avec Mme Sidonie, et qu'elle craignait qu'il ne l'étranglât, si elle ne mourait pas assez vite. Et il y avait encore, dans ses yeux, l'horrible étonnement d'une nature douce et inoffensive s'apercevant, à la dernière heure, des infamies de ce monde, frissonnant à la pensée des longues années passées côte à côte avec un bandit. [...] Saccard, poursuivi par ce regard de mourante, où il lisait un si long reproche, s'appuyait aux meubles, cherchait les coins d'ombre. (RM I, 377)

Pendant un moment, le regard accusateur de la mourante effraie Saccard, et il s'avance dans la clarté de la lampe. Lorsqu'elle meurt, les yeux d'Angèle « continu[ent] à le poursuivre dans leur immobilité » (RM I, 378), mais ils perdent vite leur puissance ; ils n'ont aucune influence sur Saccard qui, le soir même de l'enterrement, prend la décision de faire un mariage d'intérêt.

⁴¹ Becker, « Illusion » 125.

Homme sans principes, Saccard se fait une situation sociale et financière en se posant comme l'amant de Renée Béraud Du Châtel, qui se trouve enceinte à la suite d'un viol, et il traite ce mariage « comme une affaire. » (RM I, 381) Donc, Renée, femme jeune et riche, est une transaction qui lui apporte beaucoup dès le début. De plus, elle lui sert d'appât sexuel. Saccard, homme calculateur, se sert d'elle afin de faciliter ses démarches financières. Il faut qu'elle séduise et, par la suite, qu'elle refuse les avances qu'on lui fait. Parfois, feignant une petite fatigue, Saccard envoie Renée chez un ministre ou chez un fonctionnaire quelconque, soit pour régler une affaire soit pour solliciter une faveur, en lui disant d'être sage, « d'un ton qui n'appartenait qu'à lui, à la fois railleur et câlin. » (RM I, 421) Lui également pourrait se prostituer, mais il ne livrerait pas son corps : « "Si j'étais femme, dit-il, je me vendrais peut-être, mais je ne livrerais jamais la marchandise ; c'est trop bête." » (RM I, 421) Il est évident qu'il n'a aucun scrupule à jeter sa femme dans les bras d'autres hommes pour son profit. D'ailleurs, il connaît bien le comportement soumis de Renée : « il l'étudie du coin de l'œil » (RM I, 460) et la manipule à son gré chaque fois qu'il veut obtenir quelque chose d'elle. Renée succombe au regard épiant de son mari qui pénètre son intimité. Un jour, pendant qu'elle signe une note pour lui, il la dévisage avec un intérêt qui cache toujours un calcul (RM I, 470). Sans cesser de la regarder, il lui dit qu'elle est belle à ravir et lui donne un baiser qui n'a aucune valeur sentimentale : « Le baiser sur le cou devint peu à peu la révélation de toute une nouvelle tactique. » (RM I, 491) Chez ce couple, aucun amour bienfaisant n'existe, car, comme l'écrit Colette Becker, « dans cet univers de la spéculation, l'argent réifie

toutes les relations humaines, qui ne se constituent que selon la valeur d'échange des protagonistes. »⁴² Renée perd ses valeurs d'honnête femme et elle devient « une associée, une complice sans le savoir. » (RM I, 420) Et les générosités de son mari lui suffisent : les sorties au Bois de Boulogne, le luxe inouï, les robes somptueuses créées par son couturier, Worms.⁴³ En fait, tout cela la comble, mais ne la fait pas sortir de son ennui, ni de la déchéance morale dans laquelle elle tombe progressivement. Incapable de se définir elle-même, de préserver son estime de soi, Renée se laisse manipuler par l'homme. Ne trouvant aucun appui elle s'abandonne au regard masculin qui éveille son narcissisme, tout en la détruisant.

⁴² Colette Becker, « Les "machines à pièces de cent sous" des Rougon, » Romantisme 40, (1983) : 147.

⁴³ Henri Mitterand nous rappelle qu'il s'agit de la déformation du nom de Worth, le couturier le plus réputé de Paris sous le Second Empire. (RM I, 1599)

B. LE REGARD ET L'OBJET

La complexité des rapports qu'entretient Renée avec les hommes et leurs regards se retrouve dans l'ambiguïté de l'usage qu'elle fait de certains objets : ceux dont elle se pare pour modifier son « image » (les vêtements), et ceux dont elle se sert pour accéder au regard extérieur (binocle, glace) ou au regard intérieur (miroir). On peut se demander si tout cela ne représente pas autant de « miroirs aux alouettes » auxquels Renée se cogne sans vraiment avoir la capacité d'affirmer sa personnalité : Renée doit briser toutes les barrières, goûter à tout ce qui est interdit, au risque de se perdre pour se retrouver. C'est la quête de soi de Renée, que nous nous proposons d'étudier dans les pages qui suivent.

Le vêtement

Le vêtement est clairement lié à la notion du spectacle, de l'être en représentation. Pour Renée, le couturier Worms crée chaque jour une nouvelle robe, mais il ne s'agit là que d'un déguisement. Renée ne prend « plaisir à rien » (RM I, 324) parce que son « vide » (RM I, 324) ne peut être comblé ni par le paraître ni par la consommation des biens. Ceux-ci, précise Rosalind H. Williams, "far from being agents of enjoyment, [...]"

are tools of aggression in a wide-open social war."⁴⁴ En parlant des personnages de La Comédie humaine de Balzac, Williams évoque l'importance que les femmes attachent aux possessions, parce qu'ils les aident à projeter leur identité sur autrui :

Their sense of identity depends on their sense of how they impress others with possessions, and in turn they respond to the impressions made by others through their accumulation of appearances. Balzac's characters are always looking at each other and looking in the mirror, trying to size up each other and themselves by imagery.⁴⁵

De même, dans La Curée de Zola, les toilettes et le comportement de Renée sont conçus pour le paraître, le narcissisme, et la séduction :

Le maître s'absorbait dans le spectacle de sa cliente, comme les pontifes du beau veulent que Léonard de Vinci l'ait fait devant la Joconde. Le maître avait daigné sourire de la justesse de ses observations. Il faisait mettre Renée debout devant une glace, qui montait du parquet au plafond, se recueillait, avec un froncement de sourcils, pendant que la jeune femme, émue, retenait son haleine, pour ne pas bouger. (RM I, 412-13)

Les vêtements, écrit Roland Barthes, « prolongent le corps d'une façon ambiguë, à la fois pour le masquer et pour l'afficher. »⁴⁶ Renée croit que les robes richement conçues l'aideront à se définir ; elle dépense tout son argent et son énergie à se faire habiller afin de paraître plus belle au regard d'autrui. En effet, elle se perd dans un jeu de miroirs, ainsi que dans son narcissisme, tout d'abord sous le regard du créateur de ses robes, et ensuite dans son milieu social. Elle est consciente que quelque chose lui manque, mais elle reste incapable de le définir. C'est pourquoi elle se recueille devant la glace, croyant, peut-être, que celle-ci lui donnera la réponse :

⁴⁴ Rosalind H. Williams, Dream Worlds : Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France (Berkeley : U of California P, 1982) 53.

⁴⁵ Williams 53.

Puis, elle resta devant la glace, se contemplant toujours, se perdant dans une subite rêverie. Elle finit par poser un doigt sur ses lèvres, d'un air d'impatience méditative. Et, tout bas, comme se parlant à elle-même : "Il manque quelque chose... bien sûr qu'il manque quelque chose..." (RM I, 406)

Par la « rêverie » Renée cherche à se satisfaire vis-à-vis d'une réalité qui ne la comble pas suffisamment. « Sans être tout à fait dupe, [le sujet] donne librement cours à des images et mises en scène qui puisent aux désirs inconscients mais qui se déguisent de fantaisie », ⁴⁷ note J.-B. Fages. Renée tombe dans un vide intérieur que nulle fantaisie et aucun vêtement ne peuvent satisfaire. Par conséquent, Renée se cherche par le regard d'autrui, afin de trouver sa plénitude. La vision d'autrui sur nous est indispensable dans les relations sociales, parce qu'elle diffère de la nôtre : « Lorsque nous nous regardons l'un l'autre, deux mondes différents se reflètent dans la pupille de nos yeux », écrit Mikhaïl Bakhtine. ⁴⁸ On a donc besoin de voir chez autrui ce qu'on n'est pas capable de voir en soi. Renée ne peut pas se représenter elle-même en face d'elle-même. La force du regard de son couturier, l'éloquence et son comportement prétentieux, la fascinent mais au lieu d'être, elle tombe dans le piège du paraître. « Ce qui frappe dans cette image extérieure de soi-même », ajoute Bakhtin, « c'est qu'elle est *vide, illusoire et solitaire*. » ⁴⁹ La conséquence pour Renée est tragique : tandis que le couturier Worms s'enrichit, sa propre existence est anéantie moralement et matériellement jusqu'à la fin de sa vie.

⁴⁶ Roland Barthes, *Sur Racine* (Paris : Seuil, 1963) 27.

⁴⁷ J. B. Fages, *Histoire de la psychanalyse après Freud* (Toulouse, Privat, 1976) 36.

⁴⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*. Trad. par Alfreda Aucouturier. (Paris : Gallimard, 1984) 44.

⁴⁹ Bakhtin 50.

Si le regard du couturier est illusoire pour Renée, le regard paternel est révélateur. « Autrui, écrit Jacques Presseault, peut apparaître comme le remède à notre facticité en ce qu'il nous révélait un aspect qui nous était caché à nous-mêmes. »⁵⁰ Renée trouve ce regard « remède à sa facticité » auprès de son père. Si désapprobateur qu'il soit, ce regard éveille la conscience de Renée et lui donne une autre vision d'elle-même : qu'elle n'appartient plus « à son père, à cette race calme et prudente où fleurissent les vertus du foyer. » (RM I, 421) La honte qu'elle éprouve devant son père confirme cette vision :

Renée s'assit, gênée, ne pouvant faire un mouvement sans troubler la sévérité du haut plafond par un bruit d'étoffes froissées. (RM I, 501)

.....
Le regard de son père l'embarrassait au point qu'elle trouva Worms vraiment ridicule d'avoir imaginé de si grands volants. (RM I, 501)

Et le père confirme par la parole le point de vue de Renée : « Une femme doit être bien embarrassée avec ça sur les trottoirs. » (RM I, 501) Le comportement du père ainsi que son regard critique donnent à Renée une raison d'être différente de celle qu'elle trouve chez les autres personnes de son cercle. Autrui (son père) peut donc apparaître comme un remède à la facticité de Renée dans la mesure où il lui apprend ce qu'elle est. La nécessité de se définir à travers autrui est évidente. Renée, ayant toujours comme complice le vêtement, poursuit sa course pour tâcher de trouver sa « totalité détotalisée »⁵¹ dans la « vie à outrance » (RM I, 334) qu'elle mène.

⁵⁰ Jacques Presseault, L'être-pour-autrui dans la philosophie de Jean-Paul Sartre (Paris : Desclée de Brouwer, 1970) 162.

⁵¹ Sartre 429.

Mais le vêtement révèle plus le corps qu'il ne le dissimule, comme le fait remarquer Roland Barthes. Il est un langage que Renée essaie en vain de maîtriser. Grâce à l'audace manifestée par Renée, qui montre sa chair plus que d'habitude afin de captiver les regards et de satisfaire son vide intérieur, elle ravit Eugène, le frère d'Aristide Saccard, qui lui est reconnaissant de cette générosité :

Le lendemain, au bal du ministère, la belle Mme Saccard fut merveilleuse. [...] Quand elle traversa les salons, dans sa grande robe de faille rose à longue traîne Louis XIV, encadrée de hautes dentelles blanches, il y eut un murmure, les hommes se bousculèrent pour la voir. (RM I, 475)

.....
Elle s'était décolletée avec un tel mépris des regards, elle marchait si calme et si tendre dans sa nudité, que cela n'était presque plus indécent. 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-sœur sur son heureux coup d'audace d'avoir échancré son corsage de deux doigts de plus. (RM I, 475)

Selon Maryse Adam-Maillet, « les vêtements ne valent pas compensation libidinale (les moments de folle passion incestueuse correspondent à l'acmé vestimentaire) : ils sont les blasons du désir, côté perte et manque. On y lit à la fois la perte d'une femme et l'entropie d'une société en crise ; leur raffinement élabore la décadence, leur inflation nourrit l'économie de la spéculation. »⁵² L'occasion du bal du ministère, pendant lequel Renée sert d'objet sexuel, n'est qu'un prétexte où les jeux sont faits :

Presque tout le Corps législatif était là, et à la façon dont les députés regardaient la jeune femme, le ministre se promettait un bon succès, le lendemain, dans la question délicate des emprunts de la Ville de Paris. On ne pouvait voter contre un pouvoir qui faisait pousser, dans le terreau des millions, une fleur comme cette Renée, une si étrange fleur de volupté, à la chair de soie, aux nudités de statue, vivante jouissance qui laissait derrière elle une odeur de plaisir tiède. (RM I, 475)

⁵² Maryse Adam-Maillet, « Renée, poupée dans *La Curée*, » *Les Cahiers naturalistes* 69 (1995) : 53.

Renée sert inconsciemment les intérêts de son beau-frère. Quant à Saccard, une fois de plus, il se réjouit du « succès de sa femme en homme dont le coup de théâtre réussit. » (RM I, 475)

Renée ne retire de ses réussites qu'une vanité éphémère ; il est clair que c'est l'homme qui profite d'elle, grâce à sa beauté séduisante et à son exhibitionnisme. Invitée à un bal aux Tuileries, elle attire le regard de l'Empereur, et celui du général qui l'accompagne ; ce sont des regards qui déshabillent également les autres femmes prosternées devant eux : « Le général la regardait avec des yeux ronds, tandis que l'empereur, levant à demi les paupières, avait des lueurs fauves dans l'hésitation grise de ses yeux brouillés. » (RM I, 440) Par cet épisode, la voix narrative nous laisse comprendre que la faillite morale du Second Empire est incarnée par son représentant le plus imposant. Renée est intimidée et n'ose même pas regarder autour d'elle :

Renée, décontenancée, baissa la tête, s'inclina, ne vit plus que les rosaces du tapis. Mais elle suivait leur ombre, elle comprit qu'ils s'arrêtaient quelques secondes devant elle. Et elle crut entendre l'empereur, ce rêveur équivoque, qui murmurait, en la regardant enfoncée dans sa jupe de mousseline striée de velours : "Voyez donc, général, une fleur à cueillir, un mystérieux œillet panaché blanc et noir." Et le général répondit, d'une voix plus brutale : "Sire, cet œillet-là irait diantrement bien à nos boutonnières." (RM I, 440)

Par cette comparaison à un œillet bicolore, l'Empereur décèle ce que Claire Meyrat-Vol appelle « ses secrets penchants pour l'immoralité. »⁵³ Elle ajoute que la couleur blanche symbolise la beauté de Renée et « ce qu'il y a de meilleur en elle : la pensée de l'enfer, le remords, tandis que le noir symbolise la faute, le mal, la

perversion. »⁵⁴ La réaction de Renée est significative, car elle démontre à quel point son milieu social l'influence : « Quand elle goûtait quelque joie nouvelle dans la fortune grandissante de son mari, elle revoyait l'empereur dominant les gorges inclinées venant à elle. [...] C'était, pour elle, la note aiguë de sa vie. » (RM I, 440) Cette scène avec l'Empereur est révélatrice de l'impuissance de Renée à regarder et donc à voir, à interpréter les signes extérieurs du pouvoir. La comparaison avec « l'œillet » lui échappe. Renée n'a pas de prise sur la réalité qui l'entoure.

Le binocle (et la fenêtre)

Il y a cependant dans La Curée des scènes fortes qui présentent et représentent les tentatives de Renée pour sortir du rôle de personnage soumis et pour se trouver à travers certaines expériences. Ces scènes prennent un aspect initiatique dès la première page de La Curée, qui s'ouvre sur le retour d'une promenade au Bois de Boulogne.

La vue seule de la courtisane Laure d'Aurigny⁵⁵ éveille Renée de sa léthargie. Ensuite, Renée, qui « s'ennuie à mourir » (RM I, 324), cherche tantôt « autre chose » (RM I, 325), tantôt autrui, de tous les moyens possibles : tantôt dans les glaces, tantôt en se servant des loupes et des masques ; parfois à l'œil nu et, parfois à l'aide de son binocle : « Et puis, comme elle voyait mal, elle prit son binocle, [et] examina la grosse

⁵³ Claire Meyrat –Vol, « Destins de fleurs, » L'École des Lettres II 7 (1992-1993) : 49.

⁵⁴ Meyrat -Vol 50.

Laure d'Aurigny. » (RM I, 320) Philip Walker, comme nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction, montre l'importance des objets d'optique dans l'œuvre de Zola : "The mirror, the lens, not to mention the eye itself, no matter how transparent or translucent, are screens, barriers, media which substract from the image projected through."⁵⁶ N'ayant pas une claire définition de ce qu'elle observe à travers ces accessoires, Renée ne peut pas, par conséquent, se définir elle-même. En effet, dans cette société du *Second Empire*, on cherche constamment à voir et à être vu ; à éplucher ce milieu social qui est un « monde singulièrement mêlé. » (RM I, 427) Mais la scène la plus provocatrice (sans mésestimer celle du café Riche) est celle où Renée, cachée dans la serre, épie Louise et Maxime :

Ses sens de femme ardente, ses caprices de femme blasée s'éveillaient. Et, au-dessus d'elle, le grand Sphinx de marbre noir riait d'un rire mystérieux, comme s'il avait lu le désir enfin formulé qui galvanisait ce cœur mort, le désir longtemps fuyant, "l'autre chose" vainement cherchée par Renée dans le bercement de sa calèche, dans la cendre fine de la nuit tombante, et que venait brusquement de lui révéler sous la clarté crue, au milieu de ce jardin de feu, la vue de Louise et de Maxime, riant et jouant, les mains dans les mains. (RM I, 358)

Le café Riche est un des lieux où Saccard et Maxime rencontrent leurs maîtresses. C'est un établissement dont l'ameublement trahit son ambiguïté fonctionnelle : une table à manger qui a « le luxe des grands restaurants » (RM I, 452), mais aussi des « coquetteries de boudoir » (RM I, 448), un divan trop large « un véritable lit », (RM I, 448) un peigne sur la cheminée pour rajuster les « faux chignons. » (RM I, 449) Renée

⁵⁵ Il s'agit d'une des deux demi-mondaines les plus évoquées dans *La Curée*, l'autre étant Sylvia. Plus tard Renée deviendra sa rivale.

⁵⁶ Walker 58.

décide Maxime à l'amener dans ce lieu qui évoque la décadence et la débauche et sur lequel Renée porte un regard inquisiteur ; c'est dans ce décor que sa passion aboutit à l'adultère et à l'inceste.

Par les fenêtres du café, le regard de Renée s'attarde sur le défilé des femmes, comparée à une « éternelle procession de petites poupées mécaniques » (RM I, 450), et cela excite son imagination. Devenant plus curieuse, elle se sert de son binocle, et son regard rencontre celui des voyageurs assis à l'impériale de l'omnibus des Batignolles, « des visages fatigués qui se levaient et les regardaient, elle et Maxime, du regard curieux des affamés mettant l'œil à une serrure. » (RM I, 451) Cette activité de la rue stimule le désir de Renée, lequel se manifeste davantage quand elle examine minutieusement, avec son binocle, l'intérieur du salon.

Elle regarda le divan, éprouva un nouvel embarras, se mit, afin d'avoir une contenance, à regarder le plafond et le lustre de cuivre doré, à cinq becs. Mais la gêne qu'elle ressentait, était délicieuse. Pendant qu'elle levait le front, comme pour étudier la corniche, grave et le binocle à la main, elle jouissait profondément de ce mobilier équivoque, qu'elle sentait autour d'elle. (RM I, 448)

En revanche, elle retrouve pendant un moment ses valeurs bourgeoises, et elle paraît gênée par la façon dont Charles, le garçon, la dévisage. Ce dernier fixe son regard sur Renée, comme s'il était étonné de voir un visage qu'il ne connaissait pas : « Il avait un clignement d'yeux, un pincement de paupières, pour mieux la voir, qui signifiait clairement : « En voilà une que je ne connais pas encore. » (RM I, 448) Le comportement du garçon, ce regard accusateur porté sur elle, annonce l'intériorisation du regard que Renée doit porter sur elle-même pour découvrir sa véritable personnalité.

C'est encore un autre objet, la glace sur laquelle sont inscrits les noms des maîtresses de Maxime et de Saccard, qui fonctionne comme un révélateur et un signe annonciateur de la chute de Renée :

Puis, elle eut un brusque réveil : elle alla regarder la glace, vers laquelle ses yeux vagues se tournaient depuis un instant. Elle se haussa sur la pointe des pieds, appuya ses mains au bord de la cheminée, pour lire ces signatures, ces mots risqués qui l'avaient effarouchée, avant le souper. (RM I, 455)

.....
Toujours des noms, le calendrier des saintes et des saints : Victor, Amélie, [...] Louise, Renée ... "Tiens, il y en a une qui se nomme comme moi..." (RM I, 456)

Cette reconnaissance est une transgression qui va éveiller les désirs de Maxime et permettre sous peu la liaison avec Renée : « Ils avaient des yeux qu'ils ne se connaissaient pas, un long sourire contraint et un peu honteux. Elle tomba sur les genoux, au bout du divan. » (RM I, 456)

Charles n'est pas le seul personnage secondaire masculin qui crée une inquiétude et un embarras chez Renée. Baptiste, le valet de chambre de Saccard et son maître d'hôtel, semble être plus présent auprès de Renée qu'auprès de son maître. Pendant la première grande réception chez les Saccard, sa présence est imperceptible, comme s'il visait à protéger Renée d'un mal qu'il pressentait dans le comportement joyeux du jeune couple -- Maxime et Louise :

Elle [Renée] laissait échapper un imperceptible frisson des épaules, à chaque nouvel éclat de rire qui lui venait du coin où Maxime et Louise plaisantaient, toujours aussi haut, dans le bruit mourant des conversations. Et derrière elle, au bord de l'ombre, dominant de sa haute taille la table en désordre et les convives pâmes, Baptiste se tenait debout, la chair blanche, la mine grave, avec l'attitude dédaigneuse, d'un laquais qui a repu ses maîtres. Lui seul, dans l'air chargé d'ivresse, sous les clartés crues du lustre qui jaunissaient, restait correct, avec sa chaîne d'argent au cou, ses yeux froids où la vue des épaules des femmes ne

mettait pas une flamme, son air d'eunuque servant des Parisiens de la décadence et gardant sa dignité. (RM I, 347-48)

L'allure de Baptiste, homme aux « yeux froids » et stériles, incarne de bonnes mœurs, tandis que la conduite de ses maîtres est corrompue :

C'était la maison suspecte du plaisir mondain, du plaisir impudent qui élargit les fenêtres pour mettre les passants dans la confiance des alcôves. Le mari et la femme y vivaient librement, sous les yeux de leurs domestiques. (RM I, 437-38)

Du point de vue narratif, Baptiste apparaît comme un indice de mort : « froid », « chair blanche », et dans la citation qui va suivre « valet pâle. » Du point de vue moral, comme les événements se développent, le regard de ce personnage blême commence à préoccuper Renée :

Un seul homme, Baptiste, le valet de chambre de son mari, continuait à l'inquiéter. Depuis que Saccard se montrait galant, ce grand valet pâle et digne, lui semblait marcher autour d'elle, avec la solennité d'un blâme muet. Il ne la regardait pas, ses regards froids passaient plus haut, par-dessus son chignon, avec des pudeurs de bedeau refusant de souiller ses yeux sur la chevelure d'une pécheresse. Elle s'imaginait qu'il savait tout. Elle aurait acheté son silence si elle eût osé. (RM I, 511)

Non seulement la communication verbale n'est pas manifestée, mais le regard lui-même du valet est absent de sa relation avec Renée. Par cette absence, Renée est réduite à un objet qui ne mérite pas l'attention même d'un valet. Renée ressent ce dédain de Baptiste, mais sans être capable d'agir :

Puis, des malaises la prenaient, elle éprouvait une sorte de respect confus, quand elle rencontrait Baptiste, se disant que toute l'honnêteté de son entourage s'était retirée et cachée sous l'habit noir de ce laquais. (RM I, 511)

Cette image du laquais qui ressemble à un croque-mort est un indice supplémentaire, après la stérilité des yeux froids, de la chute de Renée. Si, du point de vue moral, Renée

y voit surtout une condamnation (la chevelure d'une pécheresse), du point de vue narratif, c'est l'annonce de la mort, d'une fin irrémédiable. Aux yeux du valet Renée représente l'immoralité ; le regard porté sur elle devient une puissance à laquelle Renée ne peut pas échapper. Elle a beau se dire que sa « chute lui apparut brusquement comme une nécessité de son ennui » (RM I, 483), elle se fige devant la présence du valet, qui l'oblige à extérioriser sa pensée : « Renée resta frissonnante. Baptiste l'inquiétait d'ordinaire. Il lui arrivait de dire qu'il était le seul honnête homme de l'hôtel, avec sa froideur, ses regards clairs. » (RM I, 484)

Renée devient consciente de ce qui la fige : la perception que les autres ont d'elle. Pourtant, on a l'impression que ce qui inquiète également Renée c'est de ne pas sentir sur elle un regard de désir, tant elle est conditionnée par les critères sociaux. Car, Baptiste aurait pu être pour elle l'adjuvant d'une libération du carcan social. Renée, n'ayant pas pu ou voulu se libérer, reste assujettie au regard d'autrui, et ce qui en résulte, c'est sa réification.

Dans un autre épisode, Renée est consciente de la présence de Baptiste, mais elle est moins tourmentée par ses regards que par le comportement de Maxime, parce qu'elle a peur que Maxime aille vers Louise : « Elle crut que Baptiste la regardait ; mais, à cette heure, elle se souciait bien des regards clairs de ce valet ! » (RM I, 566)

Il est clair que Renée lutte constamment entre ses mœurs et ses désirs qui se sont déchaînés à cause du milieu social de l'époque : « Dans le monde affolé où ils vivaient, leur faute avait poussé comme sur un fumier gras de sucres équivoques ; elle s'était

développée avec d'étranges raffinements, au milieu de particulières conditions de débauche. » (RM I, 81)

Le masque

On peut rapprocher cet épisode de celui où Renée et Maxime assistent à une soirée chez Blanche, l'actrice des Variétés. Renée y va déguisée. Elle porte même un masque, parce qu'elle ne veut pas qu'on la reconnaisse. Et grâce à son masque, elle peut mieux observer, sans être vue :

La jeune femme avait mis son masque. Au bras de Maxime, auquel elle donnait à voix basse des ordres sans réplique, et qui lui obéissait docilement, elle fureta dans toutes les pièces, souleva le coin des portières, examina l'ameublement, serait allée jusqu'à fouiller les tiroirs, si elle n'avait pas eu peur d'être vue. (RM I, 444)

.....
Puis, quand elle eut bien inspecté les lieux, mis les moindres détails du logis dans sa mémoire, pour les décrire plus tard à ses intimes, elle passa aux personnages. Les hommes, elle les connaissait ; c'étaient, pour la plupart, les mêmes financiers, les mêmes hommes politiques, les mêmes jeunes viveurs qui venaient à ses jeudis. (RM I, 444)

Ces hommes traitent les courtisanes de la même façon dont ils traitent les femmes de leur milieu. De leur côté, les courtisanes s'habillent et se comportent comme si elles étaient des grandes dames. Renée les dévisage, afin de confirmer le rapprochement de ces deux classes sociales : « 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 d'Espanet, une robe blanche qui la décolletait jusqu'au milieu du dos. » (RM I, 445)

En effet, sous son masque, Renée découvre l'alliance de deux mondes et la facilité avec laquelle les hommes de sa classe sociale se glissent dans tous les lieux équivoques. Ceux-ci sont en effet les lieux interdits à Renée (tels que le café Riche et le café Anglais) ainsi que les demeures des demi-mondaines. Souvent, Saccard et Maxime apportent avec eux les senteurs des ces endroits :

Quand ils rentraient, ils rapportaient du dehors, dans leurs habits, un peu des filles qu'ils quittaient. Leurs attitudes déhanchées, le reste de certains mots risqués et de certains gestes canailles, emplissaient l'appartement de la rue de Rivoli d'une senteur d'alcôve suspecte. La façon molle et abandonnée dont le père donnait la main au fils, disait seule d'où ils venaient. C'était dans cet air que Renée respirait ses caprices, ses anxiétés sensuelles. (RM I, 431)

Ces odeurs, le comportement de ses proches, poussent Renée à tout découvrir. Mais à cause de sa propre dissimulation, elle devient elle-même l'objet de la curiosité des courtisanes, ainsi Laure d'Aurigny plaisante Maxime « sur la dame qu'il avait au bras. » (RM I, 445) En dernier lieu, Renée apprend l'heure et le lieu des rendez-vous de son mari avec les courtisanes : « Vers une heure, au café Anglais. "Ton père en sera" » (RM I, 445) dit Laure à Maxime, en l'invitant à y assister. Poussée par la curiosité et des désirs cachés, le regard déguisé de Renée réussit à découvrir les lieux et le comportement d'un monde qui lui est interdit ; une fois initiée, qu'est-ce qui l'empêcherait de ne pas se comporter comme les autres?

Renée se demande, pendant un moment de réflexion, ce qui la distingue des autres :

Elle ne se sentait pas d'indignation contre ces mangeurs de curée. Mais elle les haïssait, pour leur joie, pour ce triomphe qui les lui montraient en pleine poussière d'or du ciel. Ils étaient superbes et souriants ; les femmes s'épalaient, blanches et grasses ; les hommes avaient des regards vifs, des allures charmées d'amants heureux. Et elle, au fond de son cœur vide, ne trouvait plus qu'une lassitude, qu'une envie sourde. Était-elle donc meilleure que les autres, pour plier ainsi sous les plaisirs ? ou était-ce les autres qui étaient louables d'avoir les reins plus forts que les siens ? (RM I, 595)

Soumise à l'épreuve des désirs inassouvis, libre sans pouvoir agir, elle tombe dans l'anéantissement. Elle se soumet à une force supérieure à la sienne, celle de son milieu, perdant ainsi sa propre essence. En définitive, sans le vouloir, Renée devient, comme le constate Alfred C. Proux, « le symbole aussi bien que le produit de son milieu amoral. »⁵⁷ C'est le moment pour Renée de découvrir sa vraie identité, même si celle-ci est le néant.

Pour que Renée sorte du néant, il faut qu'elle agisse et qu'elle se libère du regard d'autrui qui est plus puissant que le sien. En effet, autrui la possède. Ce rapport est bien clair dans la théorie sartrienne d'*être-pour-autrui* :

Nous éprouvons notre insaisissable être-pour-autrui sous la forme d'une *possession*. Je suis possédé par autrui. [...] Autrui détient un secret : le secret de ce que je suis. Il me fait être et, par cela même, me possède, et cette possession n'est rien que la conscience de me posséder, [...] autrui est pour moi ce qui m'a volé mon être.⁵⁸

Il y a des situations où Renée essaie de se libérer et qu'elle songe à quelque chose de plus profond que les plaisirs vécus dans son milieu amoral. Une des évidences où elle reconnaît qu'on lui « a volé [son] être », et qu'elle veut sortir de son milieu, c'est quand elle assiste à la représentation de la tragédie racinienne, *Phèdre*. Renée oublie que les autres existent. Elle se recueille, et elle accepte stoïquement son existence :

⁵⁷ Alfred C. Proux, Aspects épiques des « Rougon-Macquart » de Zola (Paris : Mouton , 1966) 53.

Mais Renée, quand le vieux parla, ne regarda plus, n'écouta plus. Le lustre l'aveuglait, des chaleurs étouffantes lui venaient de toutes ces faces pâles tendues vers la scène. Le monologue continuait, interminable. Elle était dans la serre, sous les feuillages ardents, et elle rêvait que son mari entraît, la surprenait aux bras de son fils. Elle souffrait horriblement, elle perdait connaissance, quand le dernier rôle de Phèdre, repentante et mourant dans les convulsions du poison, lui fit rouvrir les yeux. La toile tombait. Aurait-elle la force de s'empoisonner, un jour ? Comme son drame était mesquin et honteux, à côté de l'épopée antique ! (RM I, 509)

Voilà toute l'histoire de Renée résumée dans ce passage, les choix qui se présentent à elle. Ce « lustre », symbole de l'éclat factice de la société, dominant le lieu (le théâtre) où les gens vont autant pour voir que pour être vus, aveugle l'héroïne de Zola. À l'opposé, « le dernier rôle de Phèdre » représente l'extériorisation d'un drame personnel, celui d'une femme dans laquelle Renée se reconnaît. Ce « drame » ouvre les yeux de Renée (au sens propre comme au figuré), mais en s'identifiant à Phèdre, Renée peut distinguer l'écart qui la sépare de l'héroïne tragique. Les épisodes qui suivent la scène au théâtre nous présentent une Renée de plus en plus dépendante du regard d'autrui jusqu'au point où elle « s'habillait et se déshabillait à l'exemple des autres. » (RM I, 510-11) Elle accepte l'aveuglement et l'anéantissement progressifs au lieu d'échapper au milieu amoral par la mort, comme le fait Phèdre.

Les miroirs

L'abondance des miroirs dans le récit souligne la thématique du paraître, et celle du narcissisme. Renée a besoin de se renvoyer son image pour exister : « Renée montait,

⁵⁸ Sartre 431.

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. » (RM I, 333) Elle qui ne manque pas de s'admirer, en adoptant des poses d'actrice, confirme le narcissisme de la mise en scène, l'effet de représentation systématiquement recherché : on n'existe que par ce qu'on donne à voir, l'essence se confond avec le reflet, comme le reflet de Renée Béraud Du Châtel avec le nom Renée inscrit sur la glace du café Riche. C'est tout un jeu de miroirs où les images prolifèrent, où le travestissement ou l'art (*Les Amours du Beau Narcisse et de la nymphe Écho*)⁵⁹ ne sont que des alibis qui offrent la possibilité de matérialiser et de voir se matérialiser leurs désirs secrets. Lorsque le corps féminin est réduit à l'état d'objet et se fige dans une « immobilité de statue » (RM I, 545), les désirs s'éveillent :

Un grand souffle d'amour, de désir contenu, était venu des nudités de l'estrade, courait le salon, où les femmes s'alanguissaient davantage sur leurs sièges, tandis que les hommes, à l'oreille, se parlaient bas, avec des sourires. C'était un chuchotement d'alcôve, un demi-silence de bonne compagnie, un souhait de volupté à peine formulé par un frémissement de lèvres ; et, dans les regards muets, se rencontrant au milieu de ce ravissement de bon ton, il y avait la hardiesse brutale d'amours offertes et acceptées d'un coup d'œil. (RM I, 545)

Afin de combler leur vide intérieur, les hommes et les femmes s'offrent à la débauche, à une vie éphémère. La plupart des invités ne s'intéressent pas au mythe classique, pas même aux explications qu'on leur donne. (RM I, 554) Mais, « on jugeait sans fin les perfections de ces dames. » (RM I, 545) Les femmes sont privées d'un regard

⁵⁹ L'histoire de Narcisse est un conte ovidien français situé dans la seconde moitié du XII^e siècle. Des mentions du personnage ou du mythe figurent dans plusieurs romans du Moyen Âge. Ovide insère le récit de Narcisse et d'Écho dans les vv. 339 à 512 du troisième livre des Métamorphoses. Dans Martine Thiry-Stassin et Madeleine Tyssens, Narcisse (Paris : Les Belles Lettres, 1976) 56.

observateur, elles sont donc privées d'une subjectivité ; elles se réduisent en ce que Mary Ann Doane nomme "the object of a masculine scopophilic desire"⁶⁰ -- un désir inhérent au genre masculin de regarder quelqu'un comme s'il s'agissait d'un objet, de le soumettre à son regard et d'en tirer du plaisir.

⁶⁰ Mary Ann Doane, The Desire to Desire (Bloomington : Indiana UP, 1987) 2.

C. LE REGARD FEMININ RÉVÉLATEUR

Narcissisme

Sans examiner la complexité du Narcissisme, terme psychologique inventé par Havelock Ellis et basé sur le mythe grec de Narcisse, (repris par Paul Näcke et Sigmund Freud en 1899),⁶¹ la définition du narcissisme que donne Simone de Beauvoir sert à nos fins : « Un processus d'aliénation bien défini : le moi est posé comme une fin absolue et le sujet se fuit en lui. »⁶² Simone de Beauvoir ajoute que deux voies convergentes conduisent la femme au narcissisme : tout d'abord la femme comme sujet est frustrée, ayant été privée dès son enfance de son *alter ego*, rendant ainsi ses désirs sexuels insatisfaits. L'autre voie c'est que « les activités viriles lui sont défendues. »⁶³ De plus, la femme, considérée dès son enfance « comme un objet »⁶⁴ (manque d'éducation, respect de soi, amour propre) se propose à ses propres désirs, et elle se tourne vers soi pour se satisfaire. À nos jours, le terme du Narcissisme est utilisé pour indiquer le respect de soi. Kernberg (1967) observe que ses patients sont caractérisés par

⁶¹ Moore and Fine 124.

⁶² Simone de Beauvoir, Le deuxième sexe II (Paris : Gallimard, 1976) 525.

⁶³ Beauvoir, de 525.

⁶⁴ Beauvoir, de 525.

an unusual degree of self-reference in their interactions with other people, a great need to be loved and admired by others, and a curious apparent contradiction between a very inflated concept of themselves, and an inordinate need for tribute from others.⁶⁵

La conjugaison de deux motifs -- celui de la « Fuite » et celui du « Reflet », que Gérard Genette évoque dans son analyse du Complexe de Narcisse,⁶⁶ met aussi en évidence le rôle du double regard. Un regard qui n'est pas toujours facile à lire, parce que comme le souligne Gérard Genette, « en lui-même, le reflet est un thème équivoque : le reflet est un double, c'est-à-dire à la fois un *autre* et un *même*. »⁶⁷ Le critique structuraliste ajoute que

le reflet est à la fois une identité confirmée (par la reconnaissance) et une identité volée, donc contestée (par l'image même) : il suffira d'une légère interprétation pour glisser de la contemplation narcissique proprement dite à une sorte de fascination où le modèle, cédant à son portrait tous les signes de l'existence, se vide progressivement de lui-même.⁶⁸

L'héroïne de La Curée a aussi besoin d'être désirée, aimée, admirée, reconnue. Personnage complexe, Renée possède une conscience morale et une lucidité que les autres n'ont pas ; elle veut réfléchir à sa vie, de se juger et finalement de se comprendre. C'est pourquoi, dans sa lutte pour se définir, elle porte sur elle-même un double regard, qui a à la fois une forme de narcissisme (prise de conscience superficielle) et une espèce de révélation (prise de conscience profonde).

L'apogée du narcissisme et de la nudité progressive de Renée se manifestent pendant le bal de la mi-carême donné à l'hôtel Saccard :

⁶⁵ O.F. Kernberg, « Borderline Personality Organization, » JAPA, 15 : p 655. (Moore and Fine) 124.

⁶⁶ Gérard Genette, Figures I (Paris : Seuil, 96) 21.

⁶⁷ Genette 21.

⁶⁸ Genette 22.

Mais lorsque Renée descendit enfin, il se fit un demi-silence. Elle avait mis un nouveau costume, d'une grâce si originale et d'une telle audace, que ces messieurs et ces dames, habitués pourtant aux excentricités de la jeune femme, eurent un premier mouvement de surprise. 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. [...] Elle était nue. (RM I, 555)

Sous la gaze de son maillot, Renée apparaît aux autres toute nue, et elle attire le regard des hommes : « Ils s'extasiaient de loin. [...] On complimenta fortement Saccard sur la perfection des formes de sa femme. » (RM I, 556) Renée s'exhibe pour séduire et par narcissisme. Sa nudité est également soulignée quand le narrateur nous décrit la légèreté de son costume :

Et sous le rayon électrique, ingénieusement dirigé sur la scène par une des fenêtres du jardin, la gaze, les dentelles, toutes ces étoffes légères et transparentes se fondaient si bien avec les épaules et les maillots, que ces blancheurs rosées vivaient, et qu'on ne savait plus si ces dames n'avaient pas poussé la vérité plastique jusqu'à se mettre toutes nues. Ce n'était là que l'apothéose. (RM I, 544)

« Une narcissiste ambitieuse souhaite s'exhiber de manière plus rare et plus variée. En particulier, faisant de sa vie une pièce offerte aux applaudissements du public, elle se complaira à se mettre en scène pour de bon. »⁶⁹ Dans le narcissisme de la femme, l'étoffe et la chair se confondent et la transforment en une matière. La femme, contrainte à être nue et à se donner en spectacle, perd son individualité. Dépourvue de son espace privé, elle devient un être vide qui dépend du regard d'autrui pour survivre ; dès qu'elle s'écarte d'autrui, elle n'existe plus. Ainsi, parmi ce rassemblement de grands bourgeois qui sont réunis pour paraître et qui vivent dans la décadence et le voyeurisme, Renée,

⁶⁹ Beauvoir, de 536-37.

dans le rôle de la nymphe Écho,⁷⁰ se trouve aliénée, « affaissée. » (RM I, 553) Comme la nymphe du mythe, elle aussi est rejetée par Maxime, l'éphèbe qu'elle aime. Maxime, au rôle de Narcisse, préfère son auto-érotisme (RM I, 553) et mourir en se métamorphosant en fleur. Renée comme la nymphe Écho se métamorphose en pierre, « en marbre blanc » (RM I, 553), et elle meurt « de désirs inassouvis. » (RM I, 553) En revanche, elle ne répète pas les paroles qu'elle entend. Par le silence, Zola a peut-être voulu cacher le crime, l'inceste de deux personnages allégoriques. Cette allégorie mythique expose donc également l'histoire d'une femme amoureuse en face d'un homme indifférent. Ceci souligne l'impuissance de Renée à réaliser son amour, et elle se trouve encore une fois privée de sa subjectivité.

Révélation et culpabilité

Au-delà du narcissisme, du culte du paraître, les jeux de miroirs et de regards peuvent être révélateurs. Après l'acte incestueux, Renée s'approche du miroir pour renouer le ruban de son chignon « tombé » (RM I, 458), dont « elle ne pouvait refaire le nœud. » (RM I, 458) Le regard fixe de Charles tombe sur elle comme un reproche pour l'infamie qu'elle vient de commettre. De son côté, Renée ressent de la honte : « "C'est infâme, ce que nous venons de faire là", murmura-t-elle, dégrisée, la face vieillie et toute

⁷⁰ Dans le mythe d'Ovide, Écho est la nymphe que Junon, trompée, avait condamné à répéter les paroles qu'elle entendait. Elle suit l'éphèbe Narcisse qui avait déjà repoussé l'amour de jeunes gens et de jeunes

grave. » (RM I, 457) Le détraquement de Renée se manifeste dans ce salon équivoque, et sa conscience morale s'éveille en elle ; à partir de ce moment, son existence est défaite, réduite à rien, comme son chignon. L'adultère vers lequel Renée s'est tournée, afin de se libérer de la monotonie de l'existence, ne la rend ni différente ni originale. Elle qui aspirait avoir « quelque chose qui n'arrivât à personne, qu'on ne rencontrât pas tous les jours, qui fût une jouissance rare, inconnue » (RM I, 327), se trouve toujours dans un vide existentiel. L'inceste et l'adultère la font tomber dans l'uniformité des femmes du café qui avaient inscrit leurs noms sur le miroir devant lequel elle prend conscience de sa honte. Cette prise de conscience l'humilie, et elle réagit en s'enfermant dans sa chambre, veillant à ce que personne ne la voit. (RM I, 460) Par sa chute symbolique, Zola veut également montrer, semble-t-il, la déchéance de la société du nouveau Paris dans lequel la vie de Renée se déroule. Brian Nelson conclut que le thème de la spéculation et celui de l'inceste "reveal a vision of alienation, dehumanisation and wasted energies in a society dominated by money." ⁷¹

On voit cette soif d'argent et l'absence de valeurs dans les yeux de Sidonie Rougon qui, sous le prétexte de résoudre les problèmes financiers de Renée, lui propose de se vendre. Mais Renée, manifestement bouleversée, « lui répond qu'elle n'est pas à vendre. » (RM I, 506) Sidonie réagit en « laissant voir au fond de ses yeux gris la sécheresse aigre de sa nature. » (RM I, 506) Sidonie ne peut pas persuader Renée par la

filles essayant de se faire comprendre de celui qu'elle s'était mise à aimer, mais dédaignée, elle se dessécha d'amertume, ses os prirent l'apparence de la pierre et seule sa voix survécut. (Thiry-Stassin 56-57).

⁷¹ Nelson 65.

parole. Par contre, elle lui ouvre non pas son cœur mais les portes de sa personnalité. Les yeux en constituent les clés. Les mots choisis par Zola ont une connotation péjorative : « Gris sécheresse aigre » une femme sans éclat, mais agressive, violente et dure. Le lexique, bien qu'il se rapporte principalement à la psychologie, propose des prolongements dans les domaines de la vue (la couleur: gris), du toucher (la sécheresse), de l'odorat (aigre). C'est un personnage repoussant moralement et physiquement. Sa vue est repoussante. Le regard porté par Renée est un regard écœuré, dégoûté. Le lecteur n'est pas surpris par la menace de Sidonie: « "Eh ! va donc, grue ! tu me paieras ça." » (RM I, 506) C'est la même Sidonie qui dénoncera peu après Renée à Saccard. Cet épisode contribue à la culpabilité que Renée éprouve à l'égard de sa liaison illégitime. De plus, elle a honte d'elle-même d'avoir demandé à Maxime de lui faire apporter un jour le bracelet de la demi-mondaine Sylvia, et d'en commander un tout pareil à son bijoutier. Renée veut, par conséquent, être libérée de ce monde auquel elle n'appartient pas. Quand, le lendemain, elle remet à Maxime l'argent pour le bijoutier de sa maîtresse, elle reste « embarrassée devant sa surprise et ses questions. » (RM I, 507) Renée est consciente de son crime et de son inconduite, et elle vit dans la crainte que « le mal fût puni tôt ou tard » (RM I, 507), mais elle ne peut rien y faire. Son sort, écrit Anthony Zielonka, « dépend des faits qui déterminent le milieu dans lequel elle vit et des événements qui se sont inscrits dans son passé. »⁷²

⁷² Anthony Zielonka, « Renée et le problème du mal : Explication d'une page de La Curée, » « La Curée » de Zola ou « la vie à outrance » (Paris : Sedes 1987) : 163.

Incapable de sortir de ce milieu, dans sa lutte intérieure l'héroïne de La Curée manifeste son angoisse en tombant peu à peu dans la folie, et en suppliant son amant de la suivre à l'étranger. « La prise de conscience du personnage par lui-même », écrit Maryse Adam-Maillet, « marque un ratage dialectique, un moment de réflexivité déceptive et morbide, un seuil irréversible de maladie mentale. »⁷³ Dans son bouleversement, Renée n'hésite même pas à chercher le scandale, parce que cela signifierait pour elle la reconnaissance de son être par autrui : « "Suis-moi, ou je dis tout devant le monde !" » (RM I, 566) dit-elle à Maxime, son amant. Ce pouvoir qu'elle exerce ne dure pas longtemps. La découvrant avec son fils, Saccard, « debout sur le seuil de la porte [...] n'avancait pas, livide, les brûlant de loin du feu de ses regards. » (RM I, 570) Dans un défi muet, Renée s'efface devant son mari, et elle le regarde « avec ses grands yeux fixes de morte. » (RM I, 570) La révélation de l'adultère n'aboutit qu'à l'aliénation. Renée a beau se figer dans sa « roideur de statue » (RM I, 571), Saccard ne songe qu'à ses intérêts. Son regard calculateur tombe sur l'acte signé qui lui donnera les dernières propriétés de sa femme. Aussi, fait-il semblant ne rien voir et redescend amicalement avec son fils, donnant ainsi son consentement à la liaison incestueuse. Renée, réduite à elle-même, se regarde dans la glace de l'armoire, symbole de l'examen de conscience. Dans son reflet Renée ne veut plus voir une image d'elle qui est décevante. Cette fois-ci elle admet la vérité qu'auparavant elle ne voulait pas voir : elle se trouve « étrange », « vieille », et par-dessus tout « nue. » (RM I, 572) En se regardant, Renée se juge et se

⁷³ Adam-Maillet 49.

condamne : « Que faisait-elle dans ce débraillé de fille qui se découvre jusqu'au ventre ? [...] Un mépris de sa chair l'emplissait d'une colère sourde contre ceux qui la laissaient ainsi. » (RM I, 572) Renée, écrit Maryse Adam-Maillet, « s'abîme dans la disjonction de ses images vertigineusement reproduites, qu'elle ne peut plus recoller ensemble. [...] Renée se vide par sa blessure, se chosifie dans l'inertie. »⁷⁴ L'image du miroir altère ses traits. Au lieu de renaître (comme l'indique son nom) Renée « remeurt »,⁷⁵ et il ne lui reste à la fin que le remords qui accompagne sa dégradation.

Si Renée « remeurt » c'est parce qu'elle accepte d'être l'objet du regard masculin (Saccard et Maxime RM I, 570); elle se perçoit subjuguée par eux et la force de son regard n'a aucune puissance. Cette relation est traitée par John Berger :

Men look at women. Women watch themselves being looked at. [...] The surveyor of woman in herself is male : the surveyed female. Thus she turns herself into an object -- and most particularly an object of vision : a sight .⁷⁶

Renée devient objet de désir pour Maxime et pour Saccard, et elle se laisse partager par eux. Laura Mulvey ayant analysé le regard masculin dans l'art cinématographique et du film écrit que dans plusieurs situations,

"man" is positioned as active, whilst "woman" is passive, and therefore captivated, controlled and contained "as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium."⁷⁷

⁷⁴ Adam-Maillet 50.

⁷⁵ David Baguley, « La Bête et la belle, » « La Curée » de Zola ou « la vie à outrance » (Paris : Sedes 1987) : 146.

⁷⁶ John Berger, Ways of Seeing (London : Penguin, 1972) 47.

⁷⁷ Laura Mulvey, « The Masculine Gaze : Framing « woman in Art and Film. » In Jane M. Ussher, Fantasies of Femininity : Reframing the Boundaries of Sex (Toronto : Penguin, 1997) 105.

On peut avancer des arguments parallèles pour l'art et pour la littérature. Dans le triangle constitué par Saccard, Maxime et Renée, les deux hommes convoitent Renée sans que celle-ci puisse s'échapper. (RM I, 570-76) Le premier la veut comme objet sexuel afin d'atteindre ses fins, et l'autre pour son plaisir érotique. Ainsi, tant que la femme permettra au regard masculin de la dépouiller, elle se verra comme objet d'autrui et elle acceptera cette réification.

CHAPITRE II - NANA

A. LES REGARDS SUR LA FEMME RÉVÉLATEURS DE L'HOMME

Le regard concupiscent et la projection

Le goût de Zola pour la « mise en scène » est apparent dans Nana. Pour l'héroïne, le jeu des regards se pratique surtout dans un espace qui lui est consacré, le théâtre. Nana est sur scène pour donner à voir, les spectateurs sont là pour nourrir leurs fantasmes. Il nous semble en particulier que le traitement du jeu des regards masculin et féminin, du rôle du miroir et de la fonction révélatrice, prend une intensité et une signification parfois différentes de celles relevées dans La Curée. L'héroïne de Nana est une « invention de Bordenave » (RM II, 1096), le directeur du Théâtre des Variétés. Elle est lancée par lui dans son théâtre qu'il veut qu'on appelle « son bordel » (REM II, 1098) ; Nana n'est pas choisie pour son talent artistique mais pour sa beauté physique que le directeur promeut et vend -- comme il le fait d'ailleurs avec d'autres actrices (RM I, 1099) :

"Est-ce qu'une femme a besoin de savoir jouer et chanter ? Ah ! mon petit, tu es trop bête... Nana a autre chose, parbleu ! et quelque chose qui remplace tout. Je l'ai flairée, c'est joliment fort chez elle, ou je n'ai plus que le nez d'un imbécile... Tu verras, tu verras, elle n'a qu'à paraître, toute la salle tirera la langue." (RM II, 1098)

Cette réponse est donnée à Fauchery, le chroniqueur du Figaro, afin d'éveiller son intérêt et de circuler le mythe sur Nana que le directeur sexualise afin d'augmenter les recettes. La première de Nana est annoncée par de grandes affiches avec son nom écrit en grosses lettres, qu'on s'empresse de lire avant d'entrer au théâtre. (RM II, 1097) Un délai a lieu avant que Nana monte sur la scène, afin de créer une anticipation ambiguë. On s'impatiente, on veut « voir Nana » (RM II, 1100) ; on parle d'elle, on éloge sa beauté physique. Nana reste toujours absente. La seule liaison qui existe entre les spectateurs et l'actrice est celle du regard et de la parole. Romana N. Lowe attribue ce délai sur la scène à un dénigrement de l'identité de l'héroïne :

From the beginning she is dismissed and denigrated. Her appearance is not delayed for suspense but rather for the "proper" denigration of the very protagonist. The delay is part of the portrayal in terms of her descriptions as sexually exciting. [...] Nana is a passive subject of discussion, however passionate that discussion may be. In fact, she is defined in conversation by her very lack of definition; displayed as the subject of the men's discussion, she is no more than the object of their desire.⁷⁸

Comme c'est le cas avec les « codes cinemematics »⁷⁹ qui créent "a gaze, a world, and an object, thereby producing an illusion cut to the measure of desire",⁸⁰ on pourrait conclure que le regard masculin porté sur les affiches de Nana, crée une illusion qui incite le désir masculin. De plus, le plaisir de "scopophilia (pleasure in looking, [...]) the erotic basis for

⁷⁸ Romana N. Lowe, The Fictional Female : Sacrificial Rituals and Spectacles of Writing in Baudelaire, Zola, and Cocteau (New York : 1997) 91.

⁷⁹ L'expression en anglais « cinematic codes » est de Laura Mulvey.

⁸⁰ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema, » Screen 16 : 3 (1975) : 17-18. Cité dans Teresa de Lauretis, Alice doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema (Bloomington : Indiana UP, 1982) 59.

pleasure in looking at another person as object"⁸¹ s'avère prédominant dans le récit entier.

Les hommes s'empressent d'examiner le territoire de Nana :

D'autres femmes, tranquilles, s'éventaient avec langueur, en suivant du regard les poussées de la foule ; pendant que de jeunes messieurs, debout à l'orchestre, le gilet largement ouvert, un gardénia à la boutonnière, braquaient leurs jumelles du bout de leurs doigts gantés. (RM II, 1102-03)

Ce besoin d'un regard fixe, afin de voir de près, éveille en eux leurs fantasmes sur la femme. Comme l'écrit Jean Borie, « Les hommes [...] de leur côté ne regardent pas Nana, mais leurs propres rêves. »⁸² Dans Nana, le corps féminin est traité comme un objet que le regard masculin convoite. Le dévoilement de Nana a pour effet de lui faire révéler successivement les secrets de son corps ; un corps sain à ravir qui captive Paris avant même sa mise en scène dans l'opérette La Blonde Vénus. Lorsque Nana paraît sur la scène au troisième acte, le public s'anime :

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. (RM II, 1118)

Nana ne porte qu'un seul voile qui couvre peu, attisant ainsi chez le spectateur le désir d'en voir un peu plus. Ce jeu est une véritable provocation, où se mêlent inquiétude et mystère :

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'inconnue

⁸¹ Mulvey, Visual and Other Pleasures 16-17.

⁸² Jean Borie, Zola et les mythes ou de la nausée au salut (Paris : Seuil, 1971) 53.

du désir. Nana souriait toujours, mais d'un sourire aigu de mangeuse d'hommes.
(RM II, 1118)

Fondamentalement ambivalente, Nana est « bonne enfant » (RM II, 1118), « bonne fille » (RM II, 1460), mais elle soulève « un vent de démence » (RM II, 1460) ; elle a une force dévorante qui provoque les fantasmes et les émois masculins. Lorsque le regard, transfiguré par les désirs éveillés, tombe sur le corps de Nana, la nudité de celle-ci devient démesurée dans l'esprit halluciné du regardant. Le narrateur nous laisse comprendre que la sensualité de Nana dépasse l'espace physique de la scène théâtrale et laisse le spectateur ébahi. Avec « son sexe assez fort pour détruire tout ce monde et n'en être pas entamé » (RM II, 1120), Nana a un élan, une force suprême, qui séduit l'œil d'autrui. A la fin du spectacle on voit toute une foule d'hommes « aux lèvres sèches, aux yeux ardents, tout brûlants encore de la possession de Nana. » (RM II, 1121-22) Sa nudité voluptueuse suscite les rêves des spectateurs qui par leurs seuls regards possèdent Nana.

De plus, Nana est décrite comme une femme dont le désir provoque les catastrophes et les ruines. Tout homme est bon à tenter -- de l'enfant Georges au plus vieux, le marquis de Chouard. Le corps de Nana devient un appât sexuel qu'elle sait utiliser afin de captiver le regard.

Un murmure grandit comme un soupir qui se gonflait. Quelques mains battirent, toutes les jumelles étaient fixées sur Vénus. Le rut qui montait d'elle, ainsi que d'une bête en folie, s'était épandu toujours davantage, emplissant la salle. (RM II, 1119)

.....
Le comte se haussait, béant, la face marbrée de taches rouges ; tandis que, près de lui, dans l'ombre, les yeux troubles du marquis de Chouard étaient devenus

deux yeux de chat, phosphorescents, pailletés d'or. On suffoquait, les chevelures s'alourdissaient sur les têtes en sueur. (RM II, 1119-20)

Elle est donc à la fois désir et menace. Selon Chantal Bertrand-Jennings, Nana est, pour le regard masculin, une « allégorie du sexe, symbole de la corruption et de la dissolution d'une société, agent de révolte subversive, principe même de tout mal. »⁸³ Ailleurs on lit que la femme « à la fois objet du désir, mais aussi instrument du péché, est le lieu de jonction de tous les interdits sexuels. Aussi est-elle considérée chez Zola comme un principe essentiellement maléfique. »⁸⁴ Dans sa conclusion, Bertrand-Jennings adopte un autre point de vue pour parler de l'étude du « féminin » dans l'œuvre de Zola : « À la limite, la femme idéale est celle-qui-n'est-pas, elle est la non-femme, l'absence de l'Autre que le Moi triomphant a réussi à anéantir. »⁸⁵ De son côté, Naomi Schor, dans son analyse de Nana, donne une autre perspective que celle des critiques antérieures qui acceptent comme un a priori la catégorie de la féminité :

At the end of the novel, just as in the beginning, Nana is elusive, that obscure object of desire ; her name evokes curiosity, elicits commentaries ; the gap her absence-presence opens in the text is the matrix of fictions. "A legend was in the making." In a word, Nana is the enigmatic, which is to say hermeneutic object par excellence.⁸⁶

Pour reprendre la première affirmation de Bertrand-Jennings, l'héroïne seule n'est pas un pouvoir « maléfique » puisque ses amants participent volontiers à ses perversités.

⁸³ Bertrand-Jennings, « Lecture » 48.

⁸⁴ Bertrand-Jennings, L'Éros et la femme chez Zola : de la chute au paradis retrouvé (Paris : Klincksieck, 1977) 37.

⁸⁵ Bertrand-Jennings, L'Éros 128.

⁸⁶ Naomi Schor, Breaking the Chain : Women, Theory, French Realist Fiction (New York : Columbia UP, 1985) 35.

C'est l'homme qui la cherche et qui la pourchasse afin d'obtenir du plaisir. A.A. Greaves écrit que

cette ruée vers le plaisir ne saurait nullement se traduire chez la femme en une poursuite raisonnée. La société ne lui permet guère d'employer autre chose qu'une sexualité instinctive. Bonne fille au fond, Nana est parfaitement inconsciente du mal qu'elle répand autour d'elle. Ce n'est pas elle qui détruit les mâles. Attirés par la forte odeur de sexe se dégageant de son corps, ils viennent se brûler à son contact comme des phalènes à la flamme d'une chandelle.⁸⁷

Pour le comte Muffat, la quête sexuelle implique une révolte contre la religion et les mœurs qui l'influencent depuis son enfance, car lorsqu'il se sent possédé par Nana, cela évoque le diable de son éducation chrétienne. Cette révolte, écrit Per Buvik, « est sans doute, en dernière instance, une tentative inconsciente de libération émotionnelle et morale. »⁸⁸ Près de la courtisane, l'homme se trouve sans les contraintes imposées par la retenue et la politesse de son cercle, comme l'explique Alain Corbin :

Finie la comédie de la subordination, abolies les barrières du respect ; pas d'affectation ni de mignardise mais le défoulement dans la gaieté et la verdure du langage. [Près de la courtisane] se déroule un perpétuel carnaval qui désamorce les anxiétés dominantes du bourgeois : celles que lui inspirent le peuple et les femmes.⁸⁹

La femme bourgeoise et aristocrate, privée de la vie publique, vit dans l'attente du mari qui lui donne un plaisir maîtrisé, juste assez pour obéir aux « devoirs conjugaux » (RM II, 1213) car la jouissance excessive serait une abnégation. Le bourgeois, écrit Sheila

⁸⁷ A. A. Greaves, « Zola féministe : de la femme fatale à la femme libérée, » Cahiers de l'U.E.R. Froissart 5 (1980) : 48.

⁸⁸ Per Buvik, « Nana et les hommes, » Les Cahiers naturalistes 49 (1975) : 112.

⁸⁹ Alain Corbin, « La prostituée » dans Misérable et glorieuse la femme du XIX^e siècle. Éd. Jean-Paul Aron. (Paris : Fayard, 1980) 48.

Rowbotham, "located in the prostitute [...] all the sensuality denied to his own women."⁹⁰

Muffat a toujours un air glacé et il n'a qu'un souvenir glacial de la comtesse ; il vit sans connaître les plaisirs conjugaux. Ainsi se dessine, pour l'homme, le pharisaïsme sexuel que les historiens anglais, S. Marcus, P. Cominos et P. Freyer⁹¹ qualifient de victorien.

On a déjà remarqué que le comte Muffat est une des personnes qui se trouve captivée par la force féminine. Homme froid et sérieux, puritain et religieux, il essaie en vain d'éviter Nana. Le désir qu'il éprouve pour elle le conduit à sa loge ; il est bouleversé avant même d'y arriver :

Le comte leva la tête, jeta un coup d'œil dans la cage de l'escalier, saisi du brusque flot de lumière et de chaleur qui lui tombait sur la nuque. Il y avait en haut, des bruits de cuvette, des rires et des appels, un vacarme de portes dont les continuel battements lâchaient des senteurs de femme, le musc des fards mêlé à la rudesse fauve des chevelures. Et il ne s'arrêta pas, hâtant sa marche, fuyant presque, en emportant à fleur de peau le frisson de cette trouée ardente sur un monde qu'il ignorait. (RM II, 1206)

Cette angoisse que Muffat éprouve avant d'arriver à la loge de Nana est suscitée non seulement par l'aspect sordide des coulisses du théâtre, mais aussi par sa prise de conscience de la déchéance de son être, conduite par une force inconnue, celle de Nana qui « dissout tout ce qu'elle touche. »⁹² Il cherche en vain à repousser ses désirs érotiques longtemps cachés, et non réalisés auprès de sa femme.

⁹⁰ Sheila Rowbotham, Women, Resistance and Revolution : A History of Women and Revolution in the Modern World (New York : Vintage, 1972) 6. In The Image of the Prostitute in Modern Literature. Éd. Pierre L. Horn and Mary Beth Pringle. (New York : Frederick Ungar, 1984).

⁹¹ Corbin 49.

⁹² Nana, « L'Ébauche » (RM II, 1670).

Révélation et transformation

Quand Muffat (et deux autres visiteurs inattendus) entrent dans la loge de Nana, sans s'être annoncés, ils la surprennent nue jusqu'à la ceinture ; étonnée, elle leur dit de ne pas entrer : « "Oh ! c'est bête d'entrer comme ça ! criait Nana cachée. N'entrez pas, vous voyez bien qu'on ne peut pas entrer." » (RM II, 1207) Dans cette scène, l'espace de Nana est doublement franchi : tout d'abord on ne respecte pas l'espace physique dans lequel elle se trouve, la loge, et en même temps son espace intime est envahi et rendu public. Surprise dans l'acte de s'habiller, Nana n'est pas nue pour être vue. Mais si au regard masculin elle paraît comme un objet sexuel, elle est à ses yeux dénudée. Elle se montre sans pudeur car, comme le dit Camille Lemonnier dans un article sur le nu de *l'Olympia*, (1865) de Manet, « le nu n'a pudeur qu'à la condition de n'être pas un état transitoire. Il ne cache rien parce que rien n'est à cacher. »⁹³ D'abord, Nana n'est pas dans un état transitoire, puisqu'on la surprend dans sa nudité. Mais elle ne tarde pas à éveiller le désir des hommes. Elle décide de s'habiller devant les visiteurs inattendus et d'exercer sur eux son pouvoir en les séduisant avec ses jeux érotiques de cache-cache.

Tous se tournèrent. Elle ne s'était pas couverte de tout, elle venait simplement de boutonner un petit corsage de percale, qui lui cachait à demi la gorge. [...] 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. (RM II, 1208)

⁹³ Camille Lemonnier, *Salon de Paris*, 1870, Paris : 1870, pp. 80-81. Cité dans T. J. Clark, « Olympia's Choice » *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers* (New York : Knopf, 1985) 128-129 ; *Notes*, 295.

Dans ce jeu séduisant, ou encore quand elle est assise sur ses peaux d'ours (RM II, 1357) et qu'elle retire ses bas nonchalamment devant Muffat, Nana est montrée au lecteur à travers les yeux des personnages ; ce traitement entraîne son agrandissement mythique, ainsi que sa mise à nu. Janet L. Beizer écrit que ce qui crée l'érotisme dans les scènes citées, c'est ce que Roland Barthes appelle de *l'intermittence* :

L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ? [...] c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche); c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition – disparition.⁹⁴

Cette intermittence et la mise en scène sont clairement actualisées par Nana quand elle se déplace devant les visiteurs inattendus :

Cependant, Nana passa un instant derrière le rideau pour enfiler le maillot de Vénus, après avoir ôté son pantalon. Puis, tranquille d'impudeur, elle vint déboutonner son petit corsage de percale, en tendant les bras à Mme Jules, qui lui passa les courtes manches de la tunique. (RM II, 1215)

Quel que soit le jeu, Muffat quitte le théâtre en ne pensant qu'à la femme qu'il ignorait. Cette visite à la loge de Nana, et son face à face avec elle, deviennent pour lui une révélation de son état d'âme troublé, et la prise de conscience de ses désirs longtemps ignorés.

Lorsqu'il la regarde à moitié nue devant le miroir, pendant qu'elle se maquille avant de revenir en scène, Muffat se rappelle les fantasmes de sa jeunesse puritaine :

Tout son être se révoltait, la lente possession dont Nana l'envahissait depuis quelques temps l'effrayait, en lui rappelant ses lectures de piété, les possessions diaboliques qui avaient bercé son enfance. Il croyait au diable. Nana,

⁹⁴ Roland Barthes, Le Plaisir du texte (Paris : Seuil, 1973) 19.

confusément, était le diable, avec ses rires, avec sa gorge et sa croupe, gonflées de vices. (RM II, 1213)

Nana devient pour lui une image horrificante. Elle est le « diable », mais elle ne l'est pas par elle-même. Elle l'est parce que Muffat projette sur elle sa vision du diable biblique dont il a peur. Nana continue à se maquiller devant son miroir, et Muffat fixe son regard sur elle. Le moment où Muffat s'abandonne à la réalité du sexe n'est pas le moment où Nana se montre nue, mais celui où elle se maquille : « Lorsqu'elle ferma l'œil droit et qu'elle passa le pinceau, il comprit qu'il lui appartenait. » (RM II, 1214) Homme digne qui « a passé à travers la vie en portant des œillères », ⁹⁵ « qui n'avait jamais vu la comtesse Muffat mettre ses jarretières » (RM II, 1213), il est enfin séduit non pas par la femme elle-même, mais « par la perversion des poudres et des fards » (RM II, 1214), en regardant Nana se maquiller. Sa passion est manifestée par son comportement déchaîné quand il quitte la loge :

Pendant qu'il longeait les boulevards, le roulement des dernières voitures l'assourdissait du nom de Nana, les becs de gaz faisaient danser devant ses yeux des nudités, les bras souples, les épaules blanches de Nana ; et il sentait qu'elle le possédait, il aurait tout renié, tout vendu, pour l'avoir une heure, le soir même. (RM II, 1226)

Contemplée par Muffat, Nana est réduite à un objet de consommation sexuelle. Le comte ne peut plus résister à ses désirs éveillés et il se précipite chaque soir au théâtre afin de la voir, « par un judas resté ouvert. » (RM II, 1223) Il étouffe dans cet espace auquel il n'appartient pas, et une défaillance l'envahit : « Un instant, il se tint à la rampe de fer, qu'il trouva tiède d'une tiédeur vivante, et il ferma les yeux, et il but dans une aspiration

tout le sexe de la femme, qu'il ignorait encore et qui lui battait le visage. » (RM II, 1223)

Dans la perspective puritaine, Nana est donc le symbole de la tare. C'est sur elle que le comte projette tout son être. Elle exerce sur lui une fascination irrésistible mêlée de remords. Mais plus encore, ce que Nana réussit à provoquer chez Muffat, c'est son inconscient, celui d'une aristocratie en train de s'écrouler et de disparaître dans l'abîme des mœurs dissolues.

⁹⁵ Greaves 50.

B. LE MIROIR ET LE SEXE

L'érotisme du corps

Nous avons vu le rôle joué par le miroir dans la transformation de Muffat. Ce rôle est plus important encore pour Nana elle-même. Par le jeu des regards de la femme sur elle-même, Zola souligne le pouvoir érotique du miroir et le narcissisme de Nana. Ce désir de se regarder, écrit Bram Dijkstra, était, au dix-neuvième siècle, plus inhérent chez les actrices:

Predictably, actresses, who were thought to express most directly the "inherent imitative tendency" of women, were also the ones who, in literature as well as art, were most relentlessly fixated on their mirrors. [...] It was Zola who helped shape the visual representation of this almost criminally self-absorbed woman with his celebrated depiction of Nana's autoerotic interplay with her mirror.⁹⁶

Le définition de l'auto-érotisme féminine était déterminée par Havelock Ellis, et plus tard employée par d'autres psychanalystes, notamment, Sigmund Freud et Otto Rank. Vers 1911, Rank étudie le lien étroit qui existe entre le narcissisme et le « plaisir solitaire. » Même avant Otto Rank, au dix-neuvième siècle le plaisir solitaire est considéré comme une perversion féminine. Bram Dijkstra écrit :

⁹⁶ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity : Fantasies of Feminine Evil in Fin de Siècle Culture*. (New York : Oxford UP, 1986) 135.

Long before Ellis' "discovery", artists – generally taking their cue from such unbiased students of the feminine mind as Zola and basing themselves on such "clinical" examples as his description of Nana's actions before her mirror – had begun to show woman as not only staring intently, narcissistically, into the mirror but as having fallen head-over-heels in love with her own image, often to the extent of being driven by a desperate urge to kiss and caress herself.⁹⁷

Fascinée par son double, Nana va jusqu' à s'embrasser dans le miroir. Selon nous, ceci ne démontre pas une perversion mais plutôt son inaccessibilité à l'homme, ainsi que son indépendance de lui. Son propre image dans le miroir lui suffit à éveiller ses désirs. En revanche, le Moi de l'héroïne se confirme, mais sous l'aspect de l'Autre : l'image spéculaire n'est qu' un parfait symbole de l'aliénation.

Un des plaisirs de Nana est de se déshabiller en face de son armoire à glace, où elle peut voir tout son corps :

Elle faisait tomber jusqu'à sa chemise ; puis, toute nue, elle s'oubliait, elle se regardait longuement. C'était une passion de son corps, un ravissement du satin de sa peau et de la ligne souple de sa taille, qui la tenait sérieuse, attentive, absorbée dans un amour d'elle-même. (RM II, 1269)

Elle se déshabille devant son miroir pendant que le comte Muffat la regarde se regarder. Elle est ainsi complètement dévoilée, de front face au miroir, et de dos dans le regard direct de Muffat. Nous avons déjà remarqué chez le comte la lutte entre ses principes et ses désirs. En effet, quand Nana est nue devant lui, « absorbée dans son ravissement d'elle-même » (RM II, 1270), dans un jeu érotique, il est conscient que Nana possède une force destructrice. Cette force, le journaliste Fauchery la décrit dans sa chronique du Figaro, sur « *La Mouche d'Or* » (RM II, 1269) :

⁹⁷ Dijkstra 147.

Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien ; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit. Avec elle, la pourriture qu'on laissait fermenter dans le peuple, remontait et pourrissait l'aristocratie. (RM II, 1269)

Muffat fait partie de cette aristocratie qui se détruit au contact de Nana. Mais Zola a soin de préciser que Nana n'a pas voulu cette destruction : « Elle devenait une force de la nature, un ferment de destruction, sans le vouloir elle-même. » (RM II 1269) Quand Muffat regarde Nana, il ne voit pas la femme séduisante qui est devant lui, mais il projette son moi sur elle, en pensant à la femme ravageuse décrite dans la chronique :

Il eut un instant conscience des accidents du mal, il vit la désorganisation apportée par ce ferment, lui empoisonné, sa famille détruite, un coin de société qui craquait et s'effondrait. Et, ne pouvant détourner les yeux, il la regardait fixement, il tâchait de s'emplir du dégoût de sa nudité. (RM II, 1270-71)

La femme que Muffat voit dans le miroir n'est ni Nana ni son reflet. C'est une image de la femme que le comte a créée par son imagination : une certaine idée de la femme, de sa jeunesse religieuse et de son inconscient ressuscité. Cela le fait songer « à son ancienne horreur de la femme, au monstre de l'Écriture, lubrique, sentant le fauve. » (RM II, 1271) Per Buvik souligne que « le voyeurisme éventuel de Zola doit donc se situer à un tout autre niveau que celui de Muffat. Gardant une distance critique par rapport à ses personnages et à son histoire, l'auteur lie, d'une manière convaincante, les problèmes du comte au mal profond de sa culture. »⁹⁸

Nana, elle, doit se regarder pour se sentir femme. Son propre corps devient un objet de désir. Simone de Beauvoir écrit là-dessus que le corps de la femme,

⁹⁸ Buvik 118.

c'est une chose vers laquelle elle peut tourner ses mains qu'émeut le satin, le velours, et qu'elle peut contempler avec un regard d'amant. Il arrive que, dans le plaisir solitaire, la femme se dédouble en un sujet mâle et un objet femelle.⁹⁹

.....
[...] se sachant, se faisant objet croit vraiment se voir dans la glace : passif et donné, le reflet est comme elle-même une chose ; et comme elle convoite la chair féminine, sa chair, elle anime de son admiration, de son désir, les vertus inertes qu'elle aperçoit.¹⁰⁰

Se tourner vers soi pour se satisfaire, être autre dans le miroir, n'est que le dédoublement imaginé. Ce qui est important, c'est le besoin qu'on éprouve d'être deux pour établir une relation entre soi et soi. Les moments les plus érotiques sont ceux où Nana se caresse, dans la loge, devant le miroir. Quand Nana s'allonge nue devant la glace, se caresse, s'embrasse et se perd dans « un amour d'elle-même » (RM II, 1269), son érotisme est actualisé grâce au pouvoir du regard et du miroir. La jouissance érotique que Nana se donne en se regardant longuement et en éprouvant du « plaisir solitaire » (RM II, 1271) épouvante Muffat, parce qu'il est clair qu'elle tire beaucoup plus de satisfaction de son propre corps que d'être avec lui. La gratification que Nana tire d'elle-même est réussie grâce à sa relation avec son objet qui est son propre reflet au miroir. Quand elle couche avec Muffat, elle le fait « sans plaisir. » (RM II, 1258) Il aurait pu partir, parce qu'il sait bien qu'il n'est pour elle qu'un client comme le sont d'autres hommes, les Foucarmont, Steiner, La Faloise, Fauchery. (RM II, 1459) Il nous paraît donc qu'elle ne l'exploite pas, puisqu'il vient à son hôtel où il l'avait installée lui-même, et il lui obéit « avec une soumission d'homme qui ne craint plus d'être vu. » (RM II, 1268-69)

⁹⁹ Beauvoir, de 526.

¹⁰⁰ Beauvoir, de 527.

C. PRISE DE CONSCIENCE

Fragilité de la condition féminine

Avec un parcours différent, Nana, tout comme Renée, va porter « un regard intérieur » sur elle-même. Elle va prendre conscience de la fragilité de sa condition, de sa solitude et de sa déchéance. Nana réussit à surmonter deux des forces dominantes dans sa vie -- le déterminisme biologique et social ; en revanche, il y a une troisième force, "that of gender opposition"¹⁰¹ à laquelle elle succombe. Kathryn Slott écrit là-dessus :

[Zola] implies that women fail not just because of their genes, family, and social class, but also because of their sex, a factor which transcends all other categories of determinism. This particular ideology, however, is not stated explicitly but rather is embedded in the text.¹⁰²

Le succès de Nana est ruiné par les hommes qu'elle fréquente. Courtisane renommée, Nana l'est. Cependant, cela la dévalorise comme femme et la réduit au niveau d'un être insignifiant qui mène une vie vide et éphémère :

Cette certitude qu'on la nourrirait, la laissait allongée la journée entière, sans un effort, endormie au fond de cette oisiveté et de cette soumission de couvent, comme enfermée dans son métier de fille. Ne sortant qu'en voiture, elle perdait l'usage de ses jambes. Elle retournait à des goûts de gamine, baisait Bijou du matin au soir, tuais le temps à des plaisirs bêtes, dans son unique attente de l'homme, qu'elle subissait d'un air de lassitude complaisante. (RM II, 1258)

¹⁰¹ Slott 95.

¹⁰² Slott 95.

Les nombreuses demeures que Nana occupe, ainsi que la fréquence de ses liaisons, dénoncent son existence précaire et la fragilité de sa position sociale. D'une manière ou d'une autre, la femme ne peut subvenir à ses besoins que grâce à l'homme, ce qui signifie que la prostitution est sa seule issue. Incapable de vivre d'un travail, la femme se voit condamnée à faire de son sexe « un instrument de gain. »¹⁰³ Quand Nana est une courtisane bien établie, elle n'a pas d'ennuis légaux parce que sa clientèle bourgeoise la protège. Quand elle se met en ménage avec le comédien Fontan qu'elle aime, elle perd cette protection ; elle retombe dans une vie misérable et elle partage la rue avec des « pauvres filles exaspérées d'une nuit de chômage », (RM II, 1313) lesquelles sont traquées par la police des mœurs qui effectue de brutales rafles sous le regard d'une foule moqueuse. (RM II, 1315) Tel est le point de vue du narrateur de Nana. Le lecteur n'a ni journaux intimes, ni correspondances privées conservées par les familles sur les prostituées du dix-neuvième siècle. Comme le montre Alain Corbin,

nous ne savons presque rien de son langage ; les rares pétitions qui émanent du groupe sont le plus souvent dictées par des militants abolitionnistes ; de ce fait, nous ne pouvons connaître la fille que par la médiation du témoignage de ceux qui entendent exercer sur elle un contrôle social aux procédures multiformes. La prostituée se trouve prise en effet dans le réseau de fantasmes, de stéréotypes anxieux qui, d'une manière générale, gèrent le regard porté sur des classes que Frégier¹⁰⁴ considère, tout à la fois, comme laborieuses, dangereuses et vicieuses.¹⁰⁵

¹⁰³ Catherine Toubin-Melinas, Heurs et malheurs de la femme au dix-neuvième siècle. « Fécondité » d'Émile Zola (Paris : Klincksieck, 1986) 144.

¹⁰⁴ H.A. Frégier, Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes (Paris : 1840)

¹⁰⁵ Alain Corbin, « La mauvaise éducation de la prostituée au XIX^e siècle, » Le temps, le désir et l'horreur (Paris : Aubier, 1991) 107.

Privée donc de son langage, la femme qui est obligée de se prostituer ou de se mettre en ménage (les deux solutions sont dégradantes) n'a aucun pouvoir. Catherine Toubin-Malinas explique que chez Zola, la femme qui n'a pas le soutien de l'homme, protecteur légitime, « est broyée par l'égoïsme masculin, par la mesquinerie bourgeoise, par le goût du lucre du monde qui l'entoure : sa personnalité est neutralisée, écrasée, annihilée et son sort est toujours tragique. »¹⁰⁶ Si donc Nana est égoïste et sadique avec les hommes, elle ne l'est que par défense.

Solitude et déchéance

La solitude assomme Nana, car elle y retrouve le vide et l'ennui. Ses liaisons qui remplissent son temps n'arrivent pas à combler chez elle « un vide quelque part, un trou qui la faisait bâiller. » (RM II, 1357) Femme joviale le plus souvent, elle s'attriste, et résume sa vie en une phrase : « "Oh ! que les hommes m'embêtent !" » (RM II, 1359) A des moments pareils, l'idée de la mort surgit en elle et la terrifie. Pétrifiée par cette idée, elle a besoin du miroir pour s'assurer qu'elle est encore vivante. « "J'ai peur de mourir... J'ai peur de mourir..." » (RM II, 1410), dit-elle à Muffat, et elle tremble à l'idée de rester seule même pendant un moment. Incapable de trouver du soutien auprès de Muffat, elle se regarde dans le miroir, le seul adjuvant capable de lui révéler le vide de son existence :

¹⁰⁶ Toubin-Malinas 149.

Une glace l'arrêta, elle s'oublia comme autrefois, dans le spectacle de sa nudité. Mais la vue de sa gorge, de ses hanches et de ses cuisses, redoublait sa peur. Elle finit par se tâter les os de la face, longuement, avec les deux mains. "On est laid, quand on est mort", dit-elle d'une voix lente. (RM II, 1410)

La peur de la mort qui saisit Nana est un signe de la proximité de l'anéantissement final. Nana finit sa vie précaire dans une chambre du Grand Hôtel, victime de la petite vérole, cause d'une décomposition atroce. Si les hommes qui l'adoraient ne montent pas la voir pour ne pas être contaminés, les femmes de son cercle se montrent solidaires. On peut donc voir l'opacité de l'hypocrisie masculine et la force des mœurs féminines, comme l'évoque Naomi Schor : "Women are morally superior to men, for female bonding transcends petty rivalries in moments of greatest need."¹⁰⁷

¹⁰⁷ Naomi Schor, Zola's Crowds (Baltimore : Johns Hopkins UP, 1978) 102.

CHAPITRE III - L'ŒUVRE

A. L'AMBIGUÏTÉ DES JEUX DU REGARD

Dans La Curée et Nana, les deux romans précédents, le regard de l'homme sur la femme est orienté par l'instinct de possession et de domination ; l'homme exerce sa domination sur le corps de la femme afin d'assouvir ses besoins sexuels et de satisfaire ses fantasmes. Le regard participe pleinement à cette possession/dépossession du corps féminin.

Qu'en est-il dans L'Œuvre ? Il nous semble que la volonté de posséder et de dominer est déplacée vers un autre « objet » (au sens actantiel), et que ce déplacement est à l'origine de toute l'ambiguïté des relations qui se nouent (presque malgré eux) entre Claude et Christine. Dans L'Œuvre, il y a, en effet, trois héros : Claude, Christine et l'Art. Dans son *Ébauche*, Zola attribue à Claude les caractéristiques suivantes :

Gauche, timide, ayant la peur des femmes, je voudrais le faire prendre tout entier par une femme au milieu ; et à la fin, avant le suicide du dénouement, lui faire renoncer à cette femme pour l'amour de l'art, la lui faire tuer, immoler à sa passion d'artiste. (RM IV, 1355)

Ayant épuisé le personnage de « la fille », Zola veut que l'héroïne de L'Œuvre soit une « vierge » ; (RM IV, 1361) une « bourgeoise, une demoiselle de seize ans sans fortune, dont les parents viennent de mourir en province. » (RM IV, 1360) Christine ne possède

Claude que pendant une période courte, car l'autre héroïne, l'Art (évoqué dans le récit sous la forme de la peinture), occupera la place de la maîtresse :

"Et bientôt la lutte commençant, avec la peinture. Claude vierge presque comme elle... D'un côté la femme, de l'autre l'art ; et la femme sera vaincue." (RM IV, 1361)

Zola établit clairement la relation triangulaire des « héros. » Examinons les jeux du regard portés tantôt sur le couple homme/femme, tantôt sur la peinture.

Le regard méfiant

« "Ah ! par exemple, vous êtes un bon garçon, vous !... C'est la première fois que je fais ce compliment à une femme, parole d'honneur !" »

(RM IV, 91)

Il s'agit d'un compliment que le peintre fait à Christine quand elle lui apporte des fleurs en remerciement de son hospitalité. Il est évident que le peintre n'est pas accoutumé à s'adresser à une femme. A ses yeux, la femme est, par définition, adversaire de tout art. Il nourrit une « méfiance », (RM IV, 12) « un mépris », (RM IV, 17) un « dédain » (RM IV, 109) d'artiste pour les femmes qui l'incommodent dans sa création artistique. Aussi chasse-t-il de son atelier les modèles qui tentent de le séduire (RM IV, 51). Il ne les veut qu'en image, reproduite par lui-même : « Il les adorait dans ses tableaux, il les caressait et les violentait, désespéré jusqu'aux larmes de ne pouvoir les faire assez belles, assez vivantes. » (RM IV, 51) Même vers la fin de sa liaison avec Christine, le peintre reste incapable de s'exprimer, et il s'adresse à elle avec une

maladresse blessante. Quand il est en colère, il la traite « en servante à qui l'on donne ses huit jours. » (RM IV, 218) S'il se décide à l'épouser, ce n'est que pour qu'elle soit reçue dans son cercle d'amis et pour que son enfant soit légitimé. Au fond, il maintient toujours « ses anciennes préventions d'artiste débridé dans la vie. » (RM IV, 219) Seule sa passion pour la création le préoccupe : « "Et, d'abord, tu sais que c'est toi qui m'as fait trouver mon tableau... Hein ? tu n'es pas si maudite, puisque tu portes chance !" » (RM IV, 219) dit-il un jour à Christine, en essayant de la consoler.

Mais le narrateur évoque aussi une lutte intérieure, qui reflète la frustration que le peintre éprouve : « Tout son trouble, sa curiosité charnelle, son désir combattu, aboutissaient à cet émerveillement d'artiste, à cet enthousiasme pour les beaux tons et les muscles bien emmanchés. » (RM IV, 19) Manifestement troublé par la présence féminine dans sa chambre, Claude essaie de chasser l'image de la vraie femme. À cause de sa nature timide, la femme réelle n'existe pour lui qu'en rêve :

Cette fille l'occupait, un sourd débat bourdonnait en lui, le mépris qu'il était heureux d'afficher, la crainte d'encombrer son existence, s'il cédait, la peur de paraître ridicule, en ne profitant pas de l'occasion ; mais le mépris finissait par l'emporter, il se jugeait très fort, il imaginait un roman contre sa tranquillité, ricanant d'avoir déjoué la tentation. Il étouffa davantage et sortit ses jambes, pendant que, la tête lourde, dans l'hallucination du demi-sommeil, il suivait, au fond du braisillement des étoiles, des nudités amoureuses de femmes, toute la chair vivante de la femme, qu'il adorait. (RM IV, 17)

En effet, le peintre ne cède à Christine qu'avec une « immense tristesse. » (RM IV, 349) Son art se nourrit « de son élan libidinal dévié », ¹⁰⁸ écrit Chantal Bertrand-Jennings, et elle ajoute que le peintre, étant « tragiquement partagé entre son désir pour la femme qui

le harcèle et son impuissance artistique qui en découle, [...] se donnera la mort. »¹⁰⁹ Si Claude porte sur la femme un regard méfiant, il s'agit, en effet, d'un regard asexué : le regard chaste d'un artiste qui ne cherche que la création esthétique. La vie intérieure désordonnée que le peintre semble mener est extériorisée dans le désordre de son atelier, lequel est « empli d'une confusion d'objets » (RM IV, 15) : ce désordre troublera Christine, dès sa première visite chez le peintre.

Un regard d'artiste

La première rencontre de Claude et de Christine semble avoir lieu sous le signe de l'ambiguïté. L'arrivée de Christine après la pénible montée des escaliers est assez révélatrice :

Elle soufflait, le cœur battant, les oreilles bourdonnant, achevée par cette montée dans le noir. Il lui semblait qu'elle montait depuis des heures, au milieu d'un tel dédale, parmi une telle complication d'étages et de détours, que jamais elle ne redescendrait. (RM IV, 14-15)

.....
Elle entra, regarda sans voir. [...] Muette, toute blanche, elle se laissa tomber sur une chaise. (RM IV, 15)

Il est évident que Christine accomplit un voyage dans l'inconnu, dont elle ne ressortira pas indemne. Il n'y a plus de recul possible, plus d'échappatoire. Christine devra accomplir son « voyage au bout de la nuit », qui prend dès le début des allures de voyage

¹⁰⁸ Bertrand-Jennings, *L'Éros* 81.

¹⁰⁹ Bertrand-Jennings, *L'Éros* 81.

initiatique, jalonné d'embûches et d'obstacles: « montée dans le noir », « dédale », « complications d'étages et de détours. »

Si Christine est d'emblée présentée comme celle qui « regarda sans voir », ¹¹⁰ on peut se demander si, de son côté, Claude n'est pas celui qui voit sans regarder, et dont la gêne s'exprime par un « regard oblique. » (RM IV,15) Car il ne peut pas regarder la femme en face, et c'est peut-être surtout cela qui enlève à Christine son individualité. Christine refuse ce type de regard. Le paravent qui sépare l'espace physique va la tenir à l'écart du regard masculin. Ce paravent symbolise aussi la séparation qui empêchera toujours les deux amants d'être vraiment unis.

« Le génie doit être chaste, il fallait ne coucher qu'avec son œuvre » (RM IV, 347) nous dit le narrateur. Adolfo Fernandez-Zoïla nous rappelle qu'au dix-neuvième siècle, le génie était considéré comme une « dégénérescence supérieure » ; ¹¹¹ mais cela n'est pas le cas dans L'Œuvre, où la lucidité particulière de la vision picturale de Claude Lantier introduit une autre façon du *voir* en peinture. Le regard de Claude sur Christine est le regard d'un chaste ¹¹² qui n'est préoccupé que par sa création. En effet, le seul

¹¹⁰ Philippe Hamon, dans son analyse sur le « système zolien des personnages » souligne que « le regard (le "regard sans voir"), la parole (le stéréotype) et l'outil (utilisé "machinalement"), souvent, dépossèdent le personnage de son individualité. » Le Personnel du roman 317.

¹¹¹ Adolfo Fernandez-Zoïla. « Le système écriture-peinture et le figural dans L'Œuvre, » Les Cahiers naturalistes 66 (1992) : 97.

¹¹² Armand Lanoux estime que ce conflit intérieur du peintre ne peut être satisfait, puisque comme le peintre dans L'Œuvre, le romancier lui-même n'avait pas trouvé dans sa vie privée la femme qu'il cherchait. Ce déchirement confère à l'œuvre de Zola « son caractère le plus vivant, le plus tragique, le plus solaire » : voir Bonjour, Monsieur Zola (Paris : Club des Libraires de France, 1954) 110 ; cité dans A. Krakowski, La condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola (Paris : Nizet, 1974) 58.

regard qu'il s'autorise sur Christine, sans aucune retenue, c'est le regard de l'artiste. Il ne transgresse l'espace délimité par le paravent qu'au nom de l'Art.

Claude	Christine
<p>Claude avait l'envie d'écarter le paravent et de voir. [...] Ce qu'il aperçut, l'immobilisa, grave, extasié, murmurant : "Ah ! fichtre !... ah ! fichtre!..." [...] C'était une chair dorée, d'une finesse de soie, le printemps de la chair, deux petits seins rigides, gonflés de sève, où pointaient deux roses pâles. Elle avait passé le bras droit sous sa nuque, sa tête ensommeillée se renversait, sa poitrine confiante s'offrait, dans une adorable ligne d'abandon; tandis que ses cheveux noirs, dénoués, la vêtaient encore d'un manteau sombre. (RM IV, 18-19)</p>	<p>Brusquement, un frisson courut, pareil à une moire sur le satin de sa peau. Peut-être avait-elle senti enfin ce regard d'homme qui la fouillait. Elle ouvrit les paupières toutes grandes, elle poussa un cri. "Ah ! mon Dieu !" Et une stupeur la paralysa, ce lieu inconnu, ce garçon en manches de chemise, accroupi devant elle, la mangeant des yeux. Puis dans un élan éperdu, elle ramena la couverture, elle l'écrasa de ses deux bras sur sa gorge, le sang fouetté d'une telle angoisse pudique, que la rougeur ardente de ses joues coula jusqu' à la pointe des ses seins, en un flot rose. (RM IV, 20)</p>

Ces deux extraits éclairent bien toute l'ambiguïté des rapports qui naissent entre les deux personnages et de la qualité de leurs regards. Pour Claude, ce qui domine, c'est le désir de voir, d'exercer le sens de la vue, d'imaginer, de créer des images, et en fait ce qu'il voit, ce n'est pas Christine, c'est un tableau. Ce regard est interprété par Christine comme un regard d'homme qui la fouillait, la mangeant des yeux: « S'il la regardait, elle croyait se sentir déshabiller par son regard. » (RM IV, 113) Christine, jeune fille

innocente qui vient de quitter son couvent, n'est pas encore prête par son éducation et par ses expériences à voir autre chose chez Claude que de la violence et de l'agressivité.

B. LA RECHERCHE ÉSTHÉTIQUE: NOUVEAU REGARD/NOUVEAU LANGAGE

L'initiation de Christine ne fait que commencer. Le récit comporte une fonction pédagogique. Il enseigne à voir autrement. Pour Zola, il n'y a aucune ambiguïté. Le regard porté par Claude sur Christine n'est que le regard de l'artiste:

C'était ça, tout à fait ça, la figure qu'il avait inutilement cherchée pour son tableau, et presque dans la pose. [...] Une vraie trouvaille ! (RM IV, 19)

C'est l'art, la recherche esthétique, qui dirige le regard de l'homme vers la femme. Le peintre est fasciné par la beauté de Christine parce qu'elle représente tout à fait ce qu'il cherche pour sa création :

Déjà, il avait oublié la jeune fille, il était dans le ravissement de la neige de seins, éclairant l'ambre délicat des épaules. Une modestie inquiète le rapetissait devant la nature, il serrait les coudes, il redevenait un petit garçon, très sage, attentif et respectueux. (RM IV, 19-20)

Épris de peinture, Claude se livre à sa passion professionnelle, qui est la passion de voir. Il trouve chez Christine la beauté féminine qu'il veut rendre éternelle dans ses tableaux.

Au-delà de l'image de la femme figée, passive, nous retrouvons cette impuissance à se libérer, à utiliser certaines situations (comme Nana sait le faire) et à interpréter le langage subtil des regards. Claude ne tient aucun compte de la femme réelle : « Il s'était courbé sur son dessin, il ne lui jetait plus que ces clairs regards du peintre, pour qui la femme a disparu et qui ne voit que le modèle. » (RM IV, 22) Quant à Christine, après sa

première gêne, elle se met à l'aise et elle n'a plus peur de lui. Elle se livre à son regard puissant ; la femme réelle s'efface, puisqu'elle lui permet de faire son portrait:

Et, entre ses paupières demi-closes, elle l'étudiait à son tour. Comme il l'avait terrifiée depuis la veille, avec sa forte barbe, sa grosse tête, ses gestes emportés ! Il n'était pas laid pourtant, elle découvrait au fond de ses yeux brun une grande tendresse, [...] sans savoir pourquoi. (RM IV, 22)

Cette difficulté à percevoir certains sentiments, on la retrouve dans sa difficulté à comprendre, à accepter un nouveau langage pictural. Au-delà de la réaction de son personnage, Zola nous transmet celle du public (les lecteurs de son époque) à l'égard de l'impressionnisme naissant. Christine est foudroyée de se voir métamorphosée, mutilée, dans le *Plein Air*.¹¹³

Christine, tout de suite, se reconnut. C'était elle, cette fille, vautreée dans l'herbe, un bras sous la nuque, souriant sans regard, les paupières closes. Cette fille nue avait son visage, et une révolte la soulevait, comme si elle avait eu son corps, comme si, brutalement, l'on eût déshabillé là toute sa nudité de vierge. Elle était surtout blessée par l'emportement de la peinture, si rude, qu'elle s'en trouvait violente, la chair meurtrie. Cette peinture, elle ne la comprenait pas, elle la jugeait exécrable, elle se sentait contre elle une haine, la haine instinctive d'une ennemie. (RM IV, 92-93)

La réaction violente de Christine s'explique parce qu'elle s'est reconnue, à défaut de découvrir. Elle s'est reconnue, mais elle n'a pas accédé au sens du tableau. C'est-à-dire, elle ne s'identifie pas avec la femme peinte. Ce premier tête-à-tête de Christine avec son double, et avec sa nudité -- telle qu'elle est vue et peinte par Claude -- la hantera à jamais. L'effet immédiat, c'est la stupeur et la haine. Elle devient une spectatrice d'elle-même. Fort bouleversée, elle voit ce qu'on voit en elle, un objet, même si cet objet est un objet

¹¹³ Le titre de cette composition renvoie à l'expression appliquée au mouvement moderne dans la peinture de l'époque.

d'art. Elle quitte l'atelier sur le coup. Pour Claude, l'obsession de la création d'un nu moderne se transforme en cauchemar du désir mis à nu ; pour le modèle, c'est le cauchemar de la perte de son identité féminine.

Incapable de créer la femme nue comme il la voudrait, Claude, dans sa frustration, mutile le tableau afin d'effacer la figure qu'il ne peut pas reproduire :

A pleine main, il avait pris un couteau à palette très large ; et, d'un seul coup, lentement, profondément, il gratta la tête et la gorge de la femme. Ce fut un meurtre véritable, un écrasement : tout disparut dans une bouillie fangeuse. Alors, à côté du monsieur au veston vigoureux, parmi les verdure éclatantes où se jouaient les deux petites lutteuses si claires, il n'y eut plus, de cette femme nue, sans poitrine et sans tête, qu'un tronçon mutilé, qu'une tache vague de cadavre, une chair de rêve évaporée et morte. (RM IV, 57)

Le regard masculin domine non seulement le modèle, mais aussi son double, la peinture ; Dès que le peintre considère sa création indigne, par rapport à ce qu'il veut produire, il la détruit. La femme est tout d'abord rendue en objet pour qu'elle soit peinte, et ensuite elle est mutilée parce que son image ne satisfait point l'ambition du peintre.

Christine, femme émouvante et passionnée, ressent son anéantissement et son incapacité de gagner l'amour du peintre. Son œil cherche en vain celui de Claude ; mais celui-ci cherche en vain la femme réelle dans sa peinture. C'est le peintre qui domine à la fin, comme on le constate pendant leur nuit de noces. Après avoir fait coucher leur fils, Jacques,

[...] ils s'installèrent sous la lampe, ainsi que tous les soirs. Cependant, Christine n'avait pas mis d'ouvrage devant elle, trop remuée pour travailler. Elle restait là, les mains oisives sur la table, regardant Claude, qui, lui, s'était tout de suite enfoncée dans un dessin, un coin de son tableau, des ouvriers du port Saint-Nicolas déchargeant du plâtre. (RM IV, 227)

.....

Il était bien toujours avec elle, de l'autre côté de la table ; mais comme elle le sentait loin, là-bas, devant la pointe de la Cité, plus loin encore, dans l'infini inaccessible de l'art, si loin maintenant, que jamais plus elle ne le rejoindrait ! (RM IV, 227, 230)

En effet, Christine a beau supplier de son regard le peintre de l'aimer, elle ne le gagnera pas. Lui, il s'applique à sa besogne, à son rêve, tandis qu'elle se perd dans sa solitude. Le regard de Claude ne se fixe pas sur elle comme sur une femme réelle, mais comme sur un objet de son travail qu'il essaie de transformer en œuvre d'art. Plus Claude s'applique à sa création, plus Christine se trouve rabaissée, perdant ainsi son individualité :

Avait-elle donc à offrir autre chose qu'elle-même ? N'était-ce pas légitime, ce dernier combat où elle payait de son corps, quitte à n'être plus rien, rien qu'une femme sans charmes, si elle se laissait vaincre ? (RM IV, 240)

.....
Il l'employait pour tout, la faisait se déshabiller à chaque minute, pour un bras, pour un pied, pour le moindre détail dont il avait besoin. C'était un métier où il la ravalait, un emploi de mannequin vivant, qu'il plantait là et qu'il copiait, comme il aurait copié la cruche ou le chaudron d'une nature morte. (RM IV, 240)

Claude ne cultive aucun sentiment pour Christine. Pour lui, elle a la même valeur qu'un objet pour son art. Sans même s'en rendre compte, Christine perd son humanité avec chaque pose qu'elle lui offre.

Christine a la possibilité de se venger de sa rivale quand Claude s'avère incapable de créer ce qu'il veut, et qu'il crève la toile :

Enfin, elle était donc tuée ! [...] Immobile, saisi de son meurtre, Claude regardait cette poitrine ouverte sur le vide. Un immense chagrin lui venait de la blessure, par où le sang de son œuvre lui semblait couler. (RM IV, 246)

Dans son déchirement, Claude personnifie la rivale de Christine. Celle-ci, au lieu de se réjouir, est «remuée jusqu'aux entrailles, dans sa maternité pour son grand enfant

d'artiste. » (RM IV, 247) Elle se dépêche d'aider le peintre à raccommoder « la déchirure. » (RM IV, 247)

La révélation de l'échec

Le jugement porté par Christine sur la peinture *Plein Air* aurait pu être celui d'un critique d'art de l'époque, révolté par la nudité et la violence du tableau (on ne peut que penser à la réception du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet). Même si l'expérience de la spectatrice (regard sur un tableau qui est un regard dévié sur son corps) est douloureuse pour elle, cela ne l'empêche pas d'espérer gagner l'amour du peintre. Au contraire, Christine s'offre à son regard implorant, qui lui demande cette fois-ci de poser nue. Claude est possédé par l'image de Christine et aucun autre de ses modèles ne lui suffit plus :

Les yeux brûlants dont il la regardait disaient clairement: "Ah ! Il y a vous, ah ! ce serait le miracle attendu, le triomphe certain, si vous me faisiez ce suprême sacrifice ! Je vous implore, je vous le demande, comme à une amie adorée, la plus belle, la plus chaste !" (RM IV, 114)

Christine, qui s'est éprise de Claude, ne veut pas « laisser une rivale donner son corps, quand elle avait déjà donné sa face » (RM IV, 114), et elle se déshabille sous le regard luisant du peintre:

Et, toujours muette, nue et vierge, elle se coucha sur le divan, prit la pose, un bras sous la tête, les yeux fermés. Saisi, immobile de joie, il la regarda se dévêtir. Il la retrouvait. (RM IV, 115)

.....

Tous deux sentaient que, s'ils disaient une seule phrase, une grande honte leur viendrait. Seulement, de temps à autre, elle ouvrait ses yeux clairs, les fixait sur un point vague de l'espace, restait ainsi un instant sans qu'il pût rien y lire de ses pensées, puis les refermait, retombait dans son néant de beau marbre, avec le sourire mystérieux et figé de la pose. (RM IV, 115)

A la fin de la pose, tous les deux restent émus et visiblement conscients de leur pudeur :

Claude, d'un geste, dit qu'il avait fini; et, redevenu gauche, il bouscula une chaise pour tourner le dos plus vite; tandis que, très rouge, Christine quittait le divan. En hâte, elle se rhabilla, dans un grelottement brusque, prise d'un tel émoi, qu'elle s'agrafait de travers, tirant ses manches, remontant son col, pour ne plus laisser un seul coin de sa peau nue. Et elle était enfouie au fond de sa pelisse, que lui, le nez toujours contre le mur, ne se décidait pas à risquer un regard. Pourtant, il revient vers elle, ils se contemplèrent, hésitants, étranglés d'une émotion, qui les empêcha encore de parler. (RM IV, 115)

L'auteur se sert du langage des signes plutôt que des paroles pour évoquer le fait que leur amour commence gauchement par des hésitations, et par une agitation intérieure jusqu'alors inconnue : c'est le désir. Les barrières sont brisées ; tout en restant camarades ils ont une relation physique. Mais celle-ci se produit hâtivement, et dans un état de désespoir et de consolation, le jour de l'échec du *Plein Air* au Salon,¹¹⁴ où le tableau est ridiculisé et rejeté. Le déchirement et la honte que Christine éprouve devant son propre corps peint quand elle visite l'exposition, sont rapportés par le narrateur :

C'était elle qu'on sifflait ainsi, c'était sur sa nudité que crachaient les gens, cette nudité dont le brutal étalage, devant la blague de Paris, l'avait étranglée dès la porte. Et, prise d'une terreur folle, éperdue de souffrance et de honte, elle s'était sauvée comme si elle avait senti ces rires s'abattre sur sa peau nue, la cingler au sang de coups de fouet. (RM IV, 140)

¹¹⁴ Le Salon était l'exposition annuelle des peintres officiellement reconnus. L'Académie avait le monopole, mais en 1863, l'Empereur concéda aux artistes refusés au Salon une salle d'exposition en marge de la manifestation officielle. Ainsi se crée le premier *Salon des Refusés*. Zola, souligne Patricia Carles, « défend, de toute la fougue de son talent » les peintres refusés au Salon. [« De la critique d'art au roman. » *L'École des Lettres* 9, (1994) : 19].

De son côté, le peintre, complètement démoralisé et abattu par une souffrance insupportable, s'abandonne aux soins de Christine et fond « en larmes. » (RM IV, 140) C'est dans ce moment de solidarité et de consolation que leurs « noces » (RM IV, 140) sont consommées. Une période de vie heureuse s'ensuit non loin de Paris, à Bennecourt, même si, du point de vue artistique, cette époque est stérile. Mais avec le temps qui passe, ils deviennent étrangers l'un pour l'autre, « avec cette sensation d'un obstacle entre eux. » (RM IV, 229) Chris Rauseo, résume la situation en une phrase : « Quand il fait l'amour, Claude ne peint pas; et quand il peint, il ne fait pas l'amour. »¹¹⁵ D'ailleurs, Zola est explicite là-dessus :

Leur couche, depuis de longs mois se glaçait ; ils s'y allongeaient côte à côte, en étrangers, après une lente rupture des liens de leur chair : volontaire abstinence, chasteté théorique, où il devait aboutir pour donner à la peinture toute sa virilité, et qu'elle avait accepté, dans une douleur fière et muette, malgré le tourment de sa passion. (RM IV, 341)

C'est en effet cette relation tourmentée, l'opposition amour/peinture, qui va stimuler l'ambition créatrice de Claude, puisqu'il est clair que sa véritable attirance s'exprime, « sur la toile et non sur le divan » ;¹¹⁶ c'est-à-dire que l'approche artistique de Claude exige un écran de toile et de peinture entre lui et le corps féminin.

La dégradation de cette relation se déroule en trois temps qui aboutissent à l'échec :

¹¹⁵ Chris Rauseo, « Zola et Goncourt. Vérité et vraisemblance dans L'Œuvre: la scène de la pose, » Les Cahiers naturalistes 70 (1996) : 158.

¹¹⁶ Rauseo 159.

→ (1) *ils se regardent* → (2) *ils regardent ensemble l'œuvre en gestation*

→ (3) *chacun voit autre chose dans l'œuvre.*

Le (1) est éphémère, très vite, on passe au (2). L'artiste ne regarde pas Christine et ne la chérit pas. En revanche, il partage avec elle son enthousiasme et l'invite à regarder et à admirer sa création.¹¹⁷

"Viens donc voir !... Hein ? est-elle plantée ? en a-t-elle des muscles emmanchés, finement ?... Cette cuisse-là, tiens ! baignée de soleil. Et l'épaule, ici, jusqu'au renflement du sein... Ah ! mon Dieu ! c'est de la vie, je la sens vivre, moi, comme si je la touchais, la peau souple et tiède, avec son odeur." (RM IV, 253)

La femme du tableau est en effet Christine qui pose nue, dans le deuxième grand tableau, *La Cité de Paris*. Mais le peintre la métamorphose, lui donne l'allure qu'elle avait au début de leur relation : celle d'une femme devant qui on devait « s'agenouiller. » (RM IV, 253) Selon le narrateur, cette transfiguration est nécessaire à l'artiste : « Est-ce que, en art, il y avait autre chose que de donner ce qu'on avait dans le ventre ? est-ce que tout ne se réduisait pas à planter une bonne femme devant soi, puis à la rendre comme on la sentait ? » (RM IV, 44) Très vite, ils cessent de regarder ensemble l'œuvre qui se fait ; Christine regarde Claude regardant cette même œuvre. Ce regard révèle la jalousie : « oui, il était bien avec l'autre. » (RM, IV, 343)

¹¹⁷ Christine a un talent artistique inné, qui est développé auprès de sa mère artiste. (RM IV, 27) Claude semble reconnaître son talent, mais sans le lui dire directement.

Désespérée et rejetée, dans un dernier effort Christine se dresse et « éclat[e], dans un grondement d'esclave poussée à bout. » (RM IV, 344) Elle se résout à montrer à Claude que son comportement et sa création n'ont aucun sens :

"Tu me repousses, acheva-t-elle violemment, tu te recules de moi, la nuit, comme si je te répugnais, tu vas ailleurs, et pour aimer quoi ? un rien, une apparence, un peu de poussière, de la couleur sur de la toile !... Mais, encore un coup, regarde-la donc, ta femme, là-haut ! Est-ce qu'on est bâtie comme ça ? est-ce qu'on a des cuisses en or et des fleurs sous le ventre ?... Réveille-toi, ouvre les yeux, rentre dans l'existence." (RM IV, 347)

Dans une description ou l'effet de clair-obscur, ainsi que le regard de bas en haut, jouent un rôle dramatique, Zola invite le lecteur à se mettre dans le même espace que le peintre et Christine, et à regarder Christine peinte, avec eux :

Claude, obéissant au geste dominateur dont elle lui montrait le tableau, s'était levé et regardait. La bougie restée sur la plate-forme de l'échelle, en l'air, éclairait comme d'une lueur de cierge la Femme, tandis que toute l'immense pièce demeurerait plongée dans les ténèbres. Il s'éveillait enfin de son rêve, et la Femme, vue ainsi d'en bas, avec quelques pas de recul, l'emplissait de stupeur. Qui donc venait de peindre cette idole d'une religion inconnue ? qui l'avait faite de métaux, de marbres et de gemmes, épanouissant la rose mystique de son sexe, entre les colonnes précieuses des cuisses, sous la voûte sacrée du ventre ? Était-ce lui qui, sans le savoir, était l'ouvrier de ce symbole du désir insatiable, de cette image extra-humaine de la chair, devenue de l'or et du diamant entre ses doigts, dans son vain effort d'en faire de la vie ? (RM IV, 347)

Christine fait comprendre à Claude ce qu'il fait. Il est clair que ce n'est pas Christine qu'il voit et que, comme Zola le précise, ce brusque saut dans « l'au-delà » (RM IV, 347) va définitivement l'éloigner et de sa femme, et de la réalité. Ce qu'il voit à travers son regard (vision et création artistique), c'est une déesse. Quant à Christine, lorsqu'elle essaie de se reconnaître dans la peinture de Claude comme dans un miroir, elle ne pourra y voir que sa déchéance. Elle se rend compte que pour le peintre « il n'y a que l'art. »

(RM IV, 345) Cet art est traduit par lui en une puissance, en un « Dieu farouche », (RM IV, 345) que le peintre honore. Dans l'amour passionné, écrit Anna Krakowski, la femme

perd sa personnalité, son bon sens, son courage, et n'est plus qu'un être diminué, voire déchu. Tyrannique dans son amour, aveuglée par ce qui la préoccupe, elle ne sait ni profiter ni faire profiter de ses dons naturels et, au lieu d'un élément constructif, elle n'apporte qu'une tendance destructive et maléfique.¹¹⁸

Au lieu de cultiver son propre talent d'artiste ainsi que son don pour la musique, Christine est préoccupée par son miroir, la peinture ; elle s'anéantit en lui, jetant « son regard accoutumé, un regard oblique de terreur et de haine. » (RM IV, 309) Malgré le tourment de sa passion, elle accepte sans mot dire une liaison glacée ; la femme qui respire à côté du peintre est repoussée. Ce sont toutes les autres qu'il veut, afin de

les créer selon son rêve, des gorges de satin, des hanches couleur d'ambre, des ventres douillets de vierges, et ne les aimer que pour les beaux tons, et les sentir qui fuyaient, sans pouvoir les étreindre ! Christine était la réalité, le but que la main atteignait, et Claude en avait eu le dégoût en une saison. (RM IV, 243)

Le comportement de Claude étonne Christine : « Hein ? était-ce malsain et stupide, un pareil désir chez un garçon ? brûler pour des images, serrer dans ses bras le vide d'une illusion ! » (RM IV, 346) L'illusion, l'imaginaire artistique supprime la réalité. Ainsi, Christine qui, au début du roman, était sûre d'elle-même, a maintenant besoin d'une glace pour se mirer, pour prendre conscience d'elle-même : cette glace est devant elle, son double, la peinture.

Alors, à chaque séance, Christine se sentit vieillir. Elle abaissait sur elle des regards troubles, elle croyait voir se creuser des rides, se déformer les lignes

¹¹⁸Krakowski 91.

pures. Jamais elle ne s'était étudiée ainsi, elle avait la honte et le dégoût de son corps, ce désespoir infini des femmes ardentes, lorsque l'amour les quitte avec leur beauté. (RM IV, 255)

Le narrateur résume pour Christine :

L'expérience était faite, à quoi bon espérer davantage ? Ce corps, couvert partout de ses baisers d'amant, il ne le regardait plus, il ne l'adorait plus qu'en artiste. (RM IV, 242)

.....
Ah ! c'était bien la fin, elle n'était plus, il n'aimait plus en elle que son art, la nature, la vie. Et les yeux au loin, elle gardait la rigidité d'un marbre, elle retenait les larmes dont se gonflait son cœur, réduite à cette misère de ne pouvoir même pleurer. (RM IV, 242)

Christine est réduite en objet -- en une pierre froide et dure, un marbre. Une honte et un mépris l'enveloppent de cette nudité qu'elle s'est rendue : « Et c'était un mépris d'elle-même, un dégoût d'en être descendue à ce moyen de fille, dont elle sentait la bassesse charnelle, maintenant qu'elle était vaincue. » (RM IV, 243) Claude aussi va être vaincu.

La deuxième version de *La Cité de Paris*, qui inclut le motif de nu pour lequel Christine pose, deviendra le cauchemar de cette dernière. Dès ce jour-là, le peintre n'a d'yeux que pour *La Cité*. Claude se rend compte de sa folie pour l'art au détriment de lui-même et de sa famille : « Je vais m'y remettre, répéta Claude, et il me tuera, et il tuera ma femme, mon enfant, toute la baraque, mais ce sera un chef-d'œuvre, nom de Dieu ! » (RM, IV, 265) En plus, il bénéficie d'une multitude d'images, de couleurs, de jeux de lumières, de la ville avec toute sa vie ; et d'un modèle dont il se sert à son gré. Ce modèle est une femme qui l'aime, qui se sacrifie pour lui et pour sa création, et qui, incapable parfois de l'aider, se résigne à le regarder avec « pitié » (RM IV, 342) des « yeux trempés de larmes. » (RM IV, 342) En revanche, les grandes toiles du créateur restent inachevées,

car il est incapable de leur donner la forme qu'il voulait et incapable de convaincre ses amis, les critiques et le public du caractère novateur de son art. « "Avouez" » (RM IV, 109), dit le peintre à Christine,

"que ma peinture vous rend malade. Je l'ai remarqué, vous pincez les lèvres, vous arrondissez des yeux de terreur... Ah ! certes, ce n'est pas de la peinture pour les dames, encore moins pour les jeunes filles... Mais vous vous y accoutumerez, il n'y a là qu'une éducation de l'œil ; et vous verrez comme c'est très sain et très honnête, ce que je fais là." (RM IV, 109)

Certains événements dont nous avons le pressentiment vont se produire : la mort de l'enfant, le suicide de l'artiste « en face de son œuvre manquée. » (RM IV, 352) Mais en fin de compte, c'est l'échec qui domine tout, comme « un autre corps, dont le froid les avait déjà effleurés, certains jours, dès le début de leur liaison. » (RM IV, 229)

Participant à la création artistique de Claude, Christine est contaminée par la déchéance et l'échec du peintre. À la fin du roman, elle n'est plus qu'une « demoiselle ravalée à une bassesse de servante ! » (RM IV, 355) ; une « infirme » (RM IV, 355) qui ne se souvient même pas de son nom ; assujettie au regard du peintre, devenue œuvre d'art et par conséquent sa propre rivale, elle succombe à l'anéantissement de son existence dans une chambre de l'hôpital Lariboisière. Nous le disions au début de notre analyse, Christine ne sort pas indemne de son expérience, mais elle est là pour révéler l'impuissance de toute une époque à se renouveler. Dans L'Œuvre, la femme (Christine), comme l'artiste (Claude), sont victimes du regard qu'on porte sur eux. Zola le confirme lui-même lorsqu'il dit que l'échec du peintre est dû à l'époque où les personnages vivent : à « notre art moderne [...] notre fièvre à tout vouloir, notre impatience à secouer les traditions,

notre *déséquilibre* en un mot. »¹¹⁹ L'auteur ajoute ailleurs que « Claude est la victime de cette fin-de-siècle, temps de transition, période détraquée, névrosée [...], grand tumulte et grand malaise au milieu des démolitions que nous avons faites [...]. Le moment du pessimisme, du mysticisme. »¹²⁰

¹¹⁹ B.N., Ms., N.Acq.fr., 10.316, f° 265. C'est Zola qui souligne. Dans Greaves 51.

¹²⁰ B.N., Ms., N.Acq.fr., 10.316, f° 206. Greaves 51.

CONCLUSION

En examinant la relation du regardant/regardée dans La Curée, nous avons constaté l'importance de l'Histoire, en raison de laquelle Zola fait vivre l'héroïne de ce roman dans le milieu social du Second Empire. À cette époque, ère de Napoléon III et d'Hausmann, on s'empresse de transformer Paris en une capitale moderne et prestigieuse. Pour que le nouveau Paris soit établi, il faut que l'on détruise les quartiers populaires -- pensée qui fait s'écrier Zola : « Ah ! quelle curée que le second Empire ! » (RM I, 1575) En effet, c'est l'époque de l'arrivisme, de la décadence et de la débauche. Par conséquent, les bonnes mœurs s'effacent et cela n'est pas favorable à la femme. Nous avons constaté que Renée, l'héroïne du roman, fille d'une famille de souche aristocratique du vieux Paris, se perd, au sens métaphorique du terme, dans cette société arriviste qui n'est pas la sienne. Suite au viol dont elle est victime, on lui arrange un mariage d'affaires avec un imposteur, afin que sa famille ait l'honneur sauf. Son mari, rusé, est de ceux qui cherchent à s'enrichir et à se construire une situation sociale au détriment de tout le monde, y compris sa femme. Saccard fait de Renée sa complice et son associée sans que celle-ci s'en rende compte : il la pousse au crime et aux joies éphémères ; il la garde assujettie à son regard jusqu'à ce qu'il la dépouille de ses biens et de sa dignité. Enfin, il la pousse à la prostitution implicite afin d'établir sa position

sociale. Elle ne peut pas se libérer de lui : aux yeux de Saccard, Renée est « un enjeu », « une mise de fonds », « une valeur dans [son] portefeuille. » (RM I, 574) Elle lui appartient et il la sent « douce et inerte entre ses mains, comme une chose qui s'abandonne. » (RM I, 518) Comme le dit Andrea Dworkin,

male sexual domination is a material system with an ideology and metaphysics. The sexual colonialization of women's bodies is a material reality : men control the sexual and reproductive uses of women's bodies. The institutions of control include law, marriage, prostitution. [...] the economy, organized religion, and systematized physical aggression against women.¹²¹

Saccard a dépouillé Renée de tout : de sa fortune, de son amour-propre, et de son moi. Au lieu d'avoir sa propre identité, l'héroïne de La Curée n'est que ce que l'on fait d'elle. Le regard que Renée porte sur l'homme est impuissant. Elle n'arrive pas à se libérer et elle souffre, ayant échangé sa force morale contre l'éclat éphémère et les joies momentanées dans lesquelles on l'a habilement poussée. Elle croit combler son vide intérieur en portant des tenues élégantes afin de paraître aussi séduisante que possible. En effet, dans son milieu, paraître est plus important qu'être. Elle commet l'inceste pour échapper à l'ennui, mais cela ne fait que la plonger dans un gouffre plus profond. Consciente de son crime, elle goûte à toutes les joies interdites. Mais en réalité, elle reste toujours vide.

Le regard que l'homme jette sur elle, tantôt par profit personnel, tantôt par calcul ou par désir sexuel, l'abaisse et la réifie. En termes plus généraux, Renée est à la fois la victime et l'incarnation du mal qui s'étend dans « cette ville complice » (RM I, 599), le

¹²¹ Andrea Dworkin, Pornography : Men Possessing Women (New York : Putnam, 1981) 203.

nouveau Paris. Incapable de se définir elle-même, elle se cherche constamment dans le regard d'autrui. Elle ne réussit à avoir le soutien de personne, car le milieu social auprès duquel elle cherche à combler son existence vide est également dénué de valeurs. C'est ce que Zola a voulu dire lorsqu'il a déclaré :

La Curée, c'est la plante malsaine poussée sur le fumier impérial c'est inceste grandi dans le terreau des millions. [...] J'ai voulu montrer à quel effroyable écroulement on en arrive, lorsque les mœurs sont pourries et que les liens de la famille n'existent plus. Ma Renée, c'est la Parisienne affolée, jetée au crime par le luxe et la vie à outrance. »¹²²

Renée est donc l'incarnation du mal du Second Empire parce qu'elle en a d'abord été la victime morale. Elle agit, mais sans être capable de se libérer. Elle reste assujettie à l'homme, et elle meurt en ayant pleinement conscience de l'identité de ceux qui l'ont conduite au néant. Elle choisit la maison paternelle pour finir sa vie aliénée.

Dans Nana, nous avons remarqué que, sur le plan historique, le destin de l'héroïne ne diffère pas de celui de Renée. Nana correspond exactement à l'époque qu'elle incarne, c'est-à-dire, celle de l'arrivisme, de la décadence et de la ruine : née sous le Second Empire, en 1852, elle meurt avec la débâcle de Napoléon III, en 1870. En revanche, elle est diamétralement opposée à Renée, dans la mesure où elle agit et reste libre.

Issue de la classe populaire, Nana appartient à cette catégorie que Zola considère comme un monde à part : les artistes et les prostituées. Dans l'*Ébauche* de Nana, Zola écrit que ce roman « serait le roman de l'espèce, asservie au sexe. » (RM II, 1669) Si

Nana symbolise le sexe, c'est parce que le regard projeté sur elle la voit comme telle. Car en tant que prostituée, Nana est un bouc émissaire : les hommes se délivrent de leur bassesse sur elle et la renient. Dès ses débuts au théâtre, Nana est traitée comme un objet de désir regardé par des spectateurs qui projettent sur elle leurs propres fantasmes concernant les femmes. Elle est réduite à un rôle passif, elle est donc elle aussi assujettie au regard masculin. En revanche, grâce à sa coquetterie et à son ingéniosité, elle captive les hommes -- surtout ceux de la classe dirigeante. Elle réussit à gagner sa liberté en bousculant les institutions établies : finance, pouvoir, religion, famille. Les hommes qu'elle fréquente se ruinent auprès d'elle, mais comme elle se le répète souvent, ce n'est pas de [sa] faute » (RM II, 1468) si elle porte malheur. Zola lui-même écrit qu'elle n'est pas responsable du mal qu'elle fait, « elle gardait son inconscience de bête superbe, ignorante de sa besogne, bonne fille toujours. » (RM II, 1470)

Nana cherche constamment à se libérer, et elle y arrive. Sa plus grande réussite est d'avoir franchi le seuil de sa classe sociale, vengeant ainsi les siens. (RM II, 1470) Consciente de la décadence et de la déchéance des institutions sociales, elle refuse à plusieurs reprises un mariage bourgeois, comme par exemple dans l'épisode suivant :

"Veux-tu m'épouser, veux-tu m'épouser..."

Elle se montait. Puis, elle éclata avec une belle indignation :

"Eh ! non, je ne veux pas !... Est-ce que je suis faite pour cette machine ? Regarde-moi un peu, je ne serais plus Nana, si je me collais un homme sur le dos... Et, d'ailleurs, c'est trop sale..."

Et elle crachait, elle avait un hoquet de dégoût, comme si elle avait vu s'élargir sous elle la saleté de toute la terre. (RM II, 1457)

¹²² Ceci fait partie d'une lettre dans laquelle l'auteur défend son œuvre ; elle est adressée par Zola à Louis Ulbach, et publiée dans La Cloche le 8 novembre 1871.

La liberté compte beaucoup pour Nana. En revanche, la prostituée du dix-neuvième siècle, afin de gagner sa vie, s'assujettit à l'homme. Si elle n'a pas de protecteur, elle se retrouve non seulement dans une situation financière difficile, mais également en désaccord avec la loi. Sans droits et sans protecteur, elle n'a plus d'existence subjective. De nos jours, ceci n'existe plus : les écrivains et critiques féministes, comme Simone de Beauvoir, Andrea Dworkin, Luce Irigaray, Carol Pateman, Catharine MacKinnon,¹²³ ont mis en lumière la situation réelle des prostituées et luttent pour les défendre. De plus, plusieurs associations ont été fondées, qui revendiquent les droits des prostituées, toutes aussi femmes que celles qui exercent d'autres métiers et professions. L'héroïne de Nana, bien qu'elle soit une incarnation du sexe aux yeux des hommes, est également

La Femme : [...] tour à tour mère et amante, maternelle et sexuelle, dominée et dominante, passive et active, populaire et aristocratique, hétérosexuelle et homosexuelle, voilée et dévoilée, Vénus et Messaline et finalement (en même temps) Éros et Thanatos. »¹²⁴

Dans l'étude des deux œuvres précédentes, nous avons montré que l'institution du mariage n'est pas favorable à la femme. Dans L'Œuvre, Christine vit en union libre, ce que la société condamne. Elle est exclue du cercle d'amis de son amant, le peintre Claude Lantier. Zola est en faveur de l'union libre :

L'union libre ! mais je n'y vois aucun inconvénient, ou plutôt je n'y verrais inconvénient si le sort des enfants se trouvait assuré. Or, toute notre organisation sociale repose sur la femelle. [...] L'enfant, c'est la base de la famille et le mariage est la sauvegarde, la sécurité de l'enfant.¹²⁵

¹²³ Shannon Bell. Reading, Writing and Rewriting the Prostitute Body. (Bloomington : Indiana UP, 1994)

¹²⁴ Pascale Krumm, « Nana maternelle : oxymore ? » The French Review 69 (1995) : 217.

¹²⁵ Emile Zola. (Œuvres complètes, t., XIV, p. 844). Cité dans Speirs et Signori, p. 171.

Nous avons vu que Christine se soumet au regard de la société et se décide à se marier.

Avec le mariage, elle perd son amour :

Il y avait là quelque chose d'irréparable, une cassure, un vide qui s'était produit.
L'épouse diminuait l'amante, cette formalité du mariage semblait avoir tué
l'amour. (RM IV, 230)

Cependant, dès le début du roman, le regard du peintre domine Christine : c'est un regard chaste, celui de l'artiste qui ne voit que son art chez la femme. Christine, qui aime Claude, accepte de devenir son modèle et de se trouver constamment assujettie à son regard. Elle s'aliène et devient jalouse de sa propre image telle que la conçoit l'artiste.

Au dénouement du récit, Christine, comme Renée, est aliénée et anéantie. Le regard qu'elle porte sur son amant n'a aucun pouvoir. Elle a l'occasion de s'évader de cette position inférieure, mais elle ne le fait pas. Quand elle perd l'homme qu'elle aime, elle perd la raison et se confie aux soins d'autrui dans un hôpital. Contrairement à Renée, qui n'a rien laissé derrière elle, Christine se sacrifie à une cause -- celle de la découverte d'une nouvelle forme de peinture, à laquelle le peintre consacre lui aussi sa vie.

Il serait intéressant de mener une étude sur le jeu des regards dans d'autres romans du cycle des Rougon-Macquart et d'en confronter les conclusions avec, par exemple, des textes issus de la littérature québécoise ou africaine d'une époque différente de celle de Zola. Le vingtième siècle pourrait, dans cette perspective, se révéler d'un grand intérêt, puisque nombre des forces que l'on trouve dans les Rougon-Macquart se sont développées au cours des cent dernières années.

BIBLIOGRAPHIE

I. ÉTUDES CRITIQUES SUR ZOLA

- Adam-Maillet, Maryse. « Renée, poupée dans La Curée. » Les Cahiers naturalistes 69 (1995) : 49-68.
- Alcorn, Clayton. « La Curée : les deux Renée Saccard. » Les Cahiers naturalistes 51 (1977) : 49-55.
- Allan, John C. « Narcissism and the Double in La Curée. » Stanford French Review 3 (1981) : 295-312.
- Baguley, David. « La Bête et la belle. » « La Curée » de Zola ou « la vie à outrance. » Paris : Sedes, 1987. 141-147.
- Becker, Colette. « Illusion et réalité: la métaphore du théâtre dans La Curée. » « La Curée » de Zola ou « la vie à outrance. » Paris : Sedes, 1987. 119-128.
- . « Les "machines à pièces de cent sous" des Rougon. » Romantisme 40 (1983) : 147.
- Becker Colette. et al., Dictionnaire d'Émile Zola : sa vie, son œuvre, son époque. Paris : Robert Laffont, 1993.
- Beizer, Janet L. « Uncovering Nana : the Courtesan's New Clothes. » L'Esprit créateur 25 (1985) : 45-56.
- Berg, William J. « L'Œuvre : Naturalism and Impressionism. » L'Esprit créateur 25 (1985) : 43-50.
- . The Visual Novel. Émile Zola and the Art of his Times. University Park : Pennsylvania State UP, 1992.

- Bertrand-Jennings, Chantal. L'Éros et la femme chez Zola : de la chute au paradis retrouvé. Paris : Klincksieck, 1977.
- . « Lecture idéologique de Nana. » Mosaïc 10 (1977) : 47-54.
- . « La symbolique de l'espace dans Nana. » MLN 4 (1973) : 764-774.
- . « Les trois visages de Nana. » The French Review 2 (numéro spécial) (1971) : 117-128.
- . « Zola féministe ? » Les Cahiers naturalistes 44 (1972) : 172-187.
- Borie, Jean. Zola et les mythes ou de la nausée au salut. Paris : Seuil, 1971.
- Brady, Patrick. « L'Œuvre » d'Émile Zola. Roman sur les arts. Genève : Droz, 1967.
- Brooks, Peter. « Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée. » Romantisme 63 (1989) : 67-86.
- Buuren, Maarten van. « Les Rougon-Macquart » d'Émile Zola: de la métaphore au mythe. Paris : José Corti, 1986.
- Buvik, Per. « Nana et les hommes. » Les Cahiers naturalistes 49 (1975) : 105-124.
- Carles, Patricia et Béatrice Desgranges. « L'Assommoir d'Émile Zola : i. Un regard Impressionniste ; ii. De la critique d'art au roman ; iii. La dernière fête. » L'École des Lettres 9 (1993-1994) : 1-53.
- Faria, Neide de. Structure et unité dans « Les Rougon-Macquart » La poétique du cycle. Paris : Nizet, 1977.
- Fernandez-Zoïla, A. « Renée, la déchirée... » « La Curée » de Zola ou « la vie à outrance. » Paris : Sedes, 1987, 179-193.
- . « Le système écriture-peinture et le figural dans L'Œuvre. » Les Cahiers naturalistes 66 (1992) : 91-103.
- Greaves, A. A. « Zola féministe: de la femme fatale à la femme libérée. » Cahiers de l'U.E.R. Froissart 5 (1980) : 47-52.
- Grivel, Charles. « Zola. Comment voit-on ? Illustration, non-illustration. » Les Cahiers

naturalistes 66 (1992) : 125-138.

Hamon, Philippe. Le personnel du roman. Le système des personnages dans « Les Rougon-Macquart » d'Émile Zola. Genève : Droz, 1983.

---. « Qu'est-ce qu'une description ? » Poétique 12 (1972) : 467.

---. « Zola, romancier de la transparence. » Europe 468-469 (1968) : 385-391.

Krakowski, Anna. La condition de la femme dans l'œuvre d'Émile Zola. Paris : A.-G. Nizet, 1974.

Kranowski, Nathan. Paris dans les romans d'Émile Zola. Paris : PUF, 1968.

Krumm, Pascale « Nana maternelle : oxymore ? » The French Review 69 (1995) : 217-228.

Lapp, John. « The Watcher Betrayed and the Fatal Woman. Some Recurring Patterns in Zola. » PMLA 24 (1959) : 276-284.

Lethbridge, Robert. « Le Miroir et ses textes. » Les Cahiers naturalistes 67 (1993) : 157-67.

Lowe Romana N. The Fictional Female : Sacrificial Rituals and Spectacles of Writing in Baudelaire, Zola, and Cocteau. New York : Peter Lang, 1997.

Meyrat-Vol, Claire. « Destins de fleurs » L'École des Lettres 7 (1992-1993) : 47-54.

Mitterand, Henri. « Dispositifs optiques : L'Œuvre. » ZOLA : L'histoire et la fiction. Paris : PUF, 1990. 215-228.

---. « Le regard d'Émile Zola. » Europe 468-469 (1968) : 184-99.

---. Le regard et le signe : poétique du roman réaliste et naturaliste. Paris : PUF, 1987.

---. « Pour une poétique de l'espace romanesque : L'exemple de Zola. » Zola and the Craft of Fiction: Essays in Honour of F. W. J. Hemmings. Ed. Robert Lethbridge, et Terry Keefe. Leicester : Leicester UP, 1990. 80-89.

Nelson, Brian Zola and the Bourgeoisie : A study of Themes and Techniques in « Les Rougon-Macquart. » London : Macmillan, 1983.

- Niess, Robert J. « Victimes. » Cahiers del'U.E.R. Froissart 5 (1980) : 53-58.
- . Zola, Cézanne and Manet. A Study of « L'Œuvre ». Ann Arbor : The U of Michigan P, 1968.
- Noiray Jacques. « Une mise en abyme de "La Curée": Les Amours du beau Narcisse et de la nymphe Écho. » Littératures 16 (1987) : 69-76.
- Proux, Alfred C. Aspects épiques des « Rougon-Macquart » de Zola. Paris : Mouton, 1966.
- Rauseo, Chris. « Zola et Goncourt. Vérité et vraisemblance dans L'Œuvre : La scène de la pose. » Les Cahiers naturalistes 70 (1996) : 151-168.
- Ripoll, Roger. « Fascination et fatalité :le regard dans l'œuvre de Zola. » Les Cahiers naturalistes 32 (1966) : 104-116.
- Rogers-Lanois, Elisabeth. Women and Space in Three Novels by Émile Zola. Madison : U of Wisconsin, 1994.
- Schor, Naomi. Breaking the Chain : Women, Theory, French Realist Fiction New York : Columbia UP, 1985.
- . Zola's Crowds Baltimore : Johns Hopkins UP, 1978.
- Slott, Kathryn. « Narrative Tension in the Representation of Women in Zola's "L'Assommoir" and "Nana." » L'Ésprit créateur 25 (1985) : 93-104.
- Speirs, Dorothy E., et Dolorès A. Signori. Entretiens avec Zola. Ottawa : PU, 1990.
- Toubin-Malinas, Catherine. Heurs et malheurs de la femme au dix-neuvième siècle « Fécondité » d'Émile Zola. Paris : Klincksieck, 1986.
- Walker, Philip. « The Mirror, the Window and the Eye in Zola's Fiction. » Yale French Studies 42 (1969) : 52-67.
- Zielonka, Anthony. « Renée et le problème du mal: explication d'une page de La Curée. » « La Curée » de Zola ou "la vie à outrance." Paris : Sedes, 1987. 161-170.

- Zola, Émile. Les Rougon-Macquart Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire. Édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux. Études, notes et variantes par Henri Mitterand. Bibliothèque de la Pléiade. 5 volumes. Paris : Fasquelle et Gallimard, 1960-1967.
- . Œuvres Complètes. Éd. Henri Mitterand. 15 volumes. Paris : Le Cercle du Livre Précieux, 1966-1970.
- . Le Roman Expérimental. Paris : Garnier-Flammarion, 1971.

II. ŒUVRES DE CRITIQUE GÉNÉRALE

- Bakhtine Mikhaïl. Esthétique de la création verbale. Trad. du russe en français par Alfreda Aucouturier. Paris : Gallimard, 1984.
- Bal, Mieke. Narratologie. Utrecht : H&S Publishers, 1984.
- Barthes, Roland. Le plaisir du texte. Paris : Seuil, 1973.
- . Sur Racine. Paris : Seuil, 1963.
- Baudrillard, Jean. Le système des objets. Paris : Gallimard, 1968.
- Presseault, Jacques. L'être-pour-autrui dans la philosophie de Jean-Paul Sartre. Paris : Desclée de Brouwer, 1970.
- Sartre, Jean-Paul. L'être et le néant. Paris : Gallimard, 1943.
- Sauvageot, Anne. Voires et Savoirs : Esquisse d'une sociologie du regard. Paris : PU, 1994.
- Ubersfeld, Anne. Lire le théâtre. Vol. I et II. Paris : Belin, 1996.

III. DIVERS

Aron, Jean-Paul. Misérable et glorieuse : la femme du XIX^e siècle. Paris : Fayard, 1980.

Bell, Shannon. Reading, Writing, and Rewriting the Prostitute Body. (Bloomington : Indiana UP, 1994.

Berger, John. Ways of Seeing. New York : Viking, 1973.

Beauvoir, Simone de. Le deuxième sexe. Vol. I et II. Paris : Gallimard, 1976.

Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. Le Dictionnaire des Symboles, H à PIE. Paris : Seghers, 1974.

Clark, T. J. The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers. New York : Knopf, 1985.

Corbin, Alain. Les Filles de noce : misère sexuelle et prostitution : Dix-neuvième et vingtième siècles. Paris : Aubier, 1978.

---. « La mauvaise éducation de la prostituée au XIX^e siècle. » Le temps, le désir et l'horreur. Paris : Aubier, 1991.

Denoeu, François. Sommets littéraires français Boston : D.C. Heath, 1967.

Dijkstra, Bram. Idols of Perversity : Fantasies of Feminine Evil in Fin de Siècle Culture. New York : Oxford UP, 1986.

Doane, Mary Ann. The Desire to Desire. Bloomington : Indiana UP, 1987.

Durand, Gilbert. « Les mythes et symboles de l'Intimité et le XIX^e siècle. » Intime, intimité, intimisme. Lille : PU, 1976.

Duret, Théodore. Manet and the French Impressionists. Trans. J.E. Crawford Fitch. Ed. J.B. Lippincott. London : Grant Richards, 1910.

Dworkin, Andrea. Pornography : Men Possessing Women. New York : Putnam, 1981.

Fages, J.-B. Histoire de la psychanalyse après Freud. Toulouse : Privat, 1976.

- Ganne, E. et al. Le Grand Dictionnaire de la peinture des origines à nos jours. Paris : Éditions PML, 1984.
- Horn Pierre L., and Mary Beth Pringle. The Image of the Prostitute in Modern Literature. New York : Frederick Ungar, 1984.
- Idt, Geneviève. Le Mur de Jean-Paul Sartre : techniques et contexte d'une provocation. Paris : Larousse, 1972.
- Lauretis, Terese de. Alice doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington : Indiana UP, 1982.
- Moore, Berness E. and Bernard D. Fine. Psychoanalytic Terms & Concepts : New Haven : Yale UP, 1990.
- Mourad, François-Marie. « La Curée, l'art et la science selon ZOLA. » *L'École des Lettres* II 7 (1993) : 7-45.
- Mulvey, Laura. Visual and Other Pleasures. Bloomington : Indiana UP, 1989.
- Rousset, Jean. Leur yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman Paris : José Corti, 1981.
- Rowbotham Sheila. Women, Resistance and Revolution : A History of Women and Revolution in the Modern World New York : Vintage, 1972.
- Segal, Naomi. Narcissus and Echo. Manchester : Manchester UP, 1988.
- Thiry-Stassin, Martine et Madeleine Tyssens. Narcisse. Paris : Les Belles Lettres, 1976.
- Turnell, Martin. The Art of French Fiction London : Hamish Hamilton, 1959.
- Ussher, Jane M. Fantasies of Femininity: Reframing the Boundaries of Sex. Toronto : Penguin, 1997.
- Williams, Rosalind H. Dream Worlds : Mass Consumption in Late Nineteenth Century France. Berkeley, U of California P, 1982.